МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМ. М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ДАНКАНИЧ Ганна Михайлівна

УДК 784.011.4:36.77](477.87)"195/201"(043.5)

ПРОФЕСІЙНЕ ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЗАКАРПАТТЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ В АСПЕКТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання
на відповідне джерело
_____ Г. М. Данканич

Науковий керівник:
Жишкович Мирослава Андріївна
кандидат мистецтвознавства, професор

Львів – 2019

АНОТАЦІЯ

Данканич Ганна Михайлівна. Професійне вокальне мистецтво Закарпаття другої половини XX – початку XXI століття в аспекті міжкультурної комунікації – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2019.

У роботі з'ясовано сутність явища міжкультурної комунікації як чинника становлення та розвитку професійного вокального мистецтва на Закарпатті, обґрунтовано необхідність дослідження педагогічної та виконавської діяльності закарпатських співаків у музикознавчому, історичному та соціологічному аспектах. Хронологічні межі дослідження охоплюють період другої половини XX – початку XXI століття.

Однією з найбільш актуальних проблем сучасності є питання негативного впливу глобалізаційних процесів, які нівелюють відмінності між націями, унеможливлюючи продовження унікальних культурно-митецьких традицій кожної з них. Протистояти такому впливу покликані сучасні дослідження культурологічної регіоніки. У процесі комплексного аналізу професійного вокального мистецтва Закарпаття в умовах міжкультурної комунікації доведено результативність методологічних підходів цього перспективного наукового напряму (а саме – застосування історико-типологічного, джерелознавчо-пошукового, естетико-культурологічного, жанрово-стильового та аналітичного методів).

Географічне розташування краю на перехресті культурних шляхів протягом століть створювало можливість обміну творчим досвідом та мистецькими надбаннями. У дослідженні подано порівняльний аналіз національних вокальних традицій (італійської, німецької, австрійської, чеської, угорської та російської), завдяки яким у різні періоди відбувалася професіоналізація академічного співу регіону. Міцне західноєвропейське підґрунтя притаманне також регіональному

відгалуженню української національної вокальної школи – львівській школі співу. Вивчення основних принципів та засадничих методів різних національних традицій сприяли урізноманітненню репертуару виконавців краю, розумінню музичної стилістики та поєднанню кращих здобутків вищеназваних вокальних шкіл.

Навчаючись і працюючи за кордоном, закарпатські співаки мали можливість долучитися до кращих мистецьких надбань європейської вокальної культури. Вплив австрійської, чеської та угорської традицій (які, попри певні відмінності, успадкували принципи класичної школи італійського *bel canto)* позначився на фаховому формуванні митців регіону та мав беззаперечні позитивні наслідки. У багатьох випадках набутий у Європі досвід та знання слугували професійному вдосконаленню співаків власне на Закарпатті (виконавська та педагогічна діяльність В. Ромішовської). У цьому вбачаємо доцентрову тенденцію інтеграції засад європейської культури в мистецьке середовище краю. Варто звернути увагу також на відцентровий рух: будучи майстрами високого класу та працюючи за кордоном, закарпатські вокалісти брали участь у вихованні молодого покоління перспективних європейських артистів (А. Задор, Н. Сафронова) та презентували високий рівень виконавського мистецтва (Георгіна фон Бенца).

У роботі охарактеризовано основні етапи становлення професійного вокального мистецтва Закарпаття у межах 20-х років XX – початку XXI століття. Визначальним чинником інтенсивного розвитку музичної культури регіону в другій половині XX століття стало заснування осередків професійної музичної освіти. Незважаючи на той факт, що вкрай коротка часова відстань дещо перешкоджає об’єктивній оцінці мистецьких процесів, доведено, що найвагомішим осередком надання фахового музичного виховання на Закарпатті з початку свого заснування було Ужгородське державне музичне училище ім. Д. Є. Задора (з 2017 року – Ужгородський музичний коледж ім. Д. Є. Задора). Попри те, що вказаний заклад є середньою ланкою у становленні та професійному зростанні майбутніх митців, він відіграє вагому роль у їхній

подальшій творчій долі. Виховання співаків європейського та світового рівня – Гізели Циполи, Андрія Алексика, Георгіни фон Бенци, Петра Матія – було результатом високопрофесійної праці викладачів закладу, діяльність яких так само розглянуто у концептуальному полі міжкультурної комунікації.

Беручи до уваги те, що у 50-х роках XX століття на Закарпатті бракувало власних кадрів для забезпечення фахової музичної освіти, сюди на роботу скеровували випускників Ленінградської, Свердловської, Київської, Харківської та Одеської консерваторій. Окрему групу складали викладачі, які здобули професійну музичну освіту в Західній Європі (Будапешт, Відень, Прага). Ці вокалісти не тільки брали активну участь у формуванні молодого покоління закарпатських співаків, а й підвищували рівень розвитку вокального мистецтва на Закарпатті якісною концертно-виконавською діяльністю.

На жаль, період панування радянської влади мав свої негативні наслідки. Попри те, що у другій половині XX століття було створено основні осередки мистецького життя (Закарпатську обласну філармонію, Ужгородське державне музичне училище ім. Д. Є. Задора та ін.), радянська ідеологія нівелювала історично сформовані національні традиції та обмежувала простір творчої діяльності митців. Музична освіта стала більш доступною широкому загалу, однак було створено умови для ускладнення розгортання процесів міжкультурної комунікації з представниками західноєвропейських традицій. Багато закарпатських співаків могли б продовжувати фахове зростання шляхом стажування та концертної діяльності за кордоном, однак у радянські часи здійснити це було практично неможливо.

З настанням епохи незалежної України ситуація поступово змінилася. Осягнувши першооснови вокальної майстерності в Ужгороді, нове покоління виконавців краю має можливість продовжувати навчання у кращих вищих навчальних закладах України та зарубіжжя. На початку XXI століття більшість молодих вокалістів обирає для подальшого вдосконалення Львівську, Київську та Одеську музичні академії; чимало випускників Ужгородського музичного коледжу ім. Д. Є. Задора продовжують здобувати фахову освіту за кордоном (у

Словаччині, Франції, Італії та ін.), уможливлюючи таким чином створення широкого простору міжкультурних зв'язків.

На основі проаналізованого матеріалу доведено, що в аспекті пізнання регіональної традиції Закарпаття має своє неповторне мистецьке обличчя саме завдяки здійсненню процесів міжкультурної комунікації. Вони стали сприятливим підґрунтям для виховання багатьох непересічних особистостей, які вплинули на розвиток професійного вокального мистецтва у регіоні (Петро Матій, Марія Зубанич, Оксана Ільницька-Хархаліс, Надія Підгородська) та презентували свою виконавську майстерність за кордоном, здобувши визнання у багатьох країнах світу (Гізела Ципола, Андрій Алексик, Василь Штефуца, Віктор Мошшані, Георгіна фон Бенца та ін.).

У дослідженні основні рушійні чинники розвитку професійної майстерності закарпатських співаків розкрито через аналіз особливостей їхнього творчого почерку на основі виявлення впливів європейських вокальних шкіл; здійснено спробу увиразнення особливостей формування культурних традицій на прикладі досвіду провідних вокалістів Закарпаття. На основі архівних джерел виокремлено важливе значення багатогранної діяльності засновників, викладачів та ілюстраторів вокального відділу Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Є. Задора, проаналізовано їхній внесок у формування теоретичних і практичних основ професійного мистецтва співу на Закарпатті.

Апробовані результати дослідження сприятимуть поглибленню знань з історії розвитку вокального мистецтва у концептуальному полі міжкультурної комунікації. Матеріали дисертації можуть слугувати подальшому дослідженню історії розвитку професійного вокального мистецтва Закарпаття.

Ключові слова: професійне вокальне мистецтво Закарпаття, міжкультурна комунікація, культурологічна регіоніка, європейські національні школи співу, вокальна освіта, концертно-виконавська діяльність.

SUMMARY

Dankanych Hanna. Professional Vocal Art of Transcarpathia in the Second Half of the

XX – at the Beginning of the XXI Century in the Aspect of Intercultural Communication – The qualification scientific work as the manuscript.

Thesis for the degree of Master of Arts in speciality 17.00.03 – Musical Art. – M. Lysenko Lviv National Music Academy, Managerial Staff of Culture and Arts. – Lviv, 2019.

In thesis, the essence of the phenomenon of intercultural communication as a factor of the formation and development of professional vocal art in Transcarpathia is clarified, the necessity of research of vocal-pedagogical and performing activities of Transcarpathian singers in musicologal, historical and sociological aspects is substantiated. The chronological boundaries of the scientific research cover the period of the second half of the XX – the beginning of the XXI century.

One of the most pressing problems of our time is the negative influence of globalization processes, which unify the differences between nations, making the continuation of the unique cultural and artistic traditions quite impossible. The opposition to such influence are contemporary researches of the cultural region science. During the complex analysis of professional vocal art of Transcarpathia in the field of intercultural communication the effectiveness of methodological approaches of this perspective scientific direction (namely, the use of historical-typological, source-research, aesthetic-cultural, genre-stylistical and analytical methods) has been proved.

The geographical location of the region at the crossroads of cultural paths has been creating an opportunity for exchange of creative experience and artistic values for centuries. Our research provides a comparative analysis of European singing schools (Italian, German, Austrian, Czech, Hungarian and Russian national traditions), that influenced the formation of professional vocal art in Transcarpathia in different periods; a European background is also characteristic of the Lviv regional vocal school, which was founded and originated as a branch of the Ukrainian scholl of singing. The study of the basic principles and basic methods of different traditions of singing contributed to the diversification of the Transcarpathian artists' repertoire, the understanding of musical stylistics, and the combination of the best achievements of these vocal schools.

In the relationship between Europe and Transcarpathia, the importance of centripetal and centrifugal tendencies is singled out. In many cases, the experience and knowledge acquired in Europe served the development of vocal art in the Transcarpathia itself (the best example would be performing and pedagogical activity of Vira Romishovska). The centrifugal tendency of the development of artistic ties between Transcarpathia and Europe can be viewed from a different angle. Being masters of high class and working abroad, transcarpathian vocalists also enriched the European culture: they presented a professional level of performing arts (Georgina von Benza) and educated whole generations of promising European singers (Andriy Zador).

In thesis, the main stages of the formation of professional vocal art in Transcarpathia within the 20th years of the XX – the beginning of the XXI century are described. The determining factor for the intensive development of the musical culture of the region in the second half of the XX century was the establishment of centers for professional music education. Despite the fact that a short time distance hinders the objective assessment of artistic processes, it has been proved that Uzhhorod State High Music School named after D. E. Zador (since 2017 it's called Uzhhorod Musical College named after D. E. Zador) is the most important center for providing professional music education in Transcarpathia since its foundation. Despite the fact that the specified institution is an intermediate link in the professional growth of artists, it is of great importance for their future creative destiny. The education of artists of European and world significance (Gizela Tsipola, Andriy Aleksyk, Georgina von Benza, Petro Matiy etc.) was the result of the tireless work of teachers of the institution, whose activities are also considered in the conceptual field of intercultural communication.

Taking into account the fact that in the 50th years of the XX century in Transcarpathia there was a shortage of its own personnel for the provision of professional music education, the graduates of the St. Petersburg, Sverdlovsk, Kyiv, Kharkiv and Odessa conservatories were sent to work there. A separate group was composed of teachers who received professional music education in Western Europe

(Budapest, Vienna, Prague). Not only did these vocalists take an active part in the formation of the younger generations of Transcarpathian singers, but also raised the level of development of vocal art in Transcarpathia by high-quality concert-performing activity.

Unfortunately, the era of Soviet rule has had its negative consequences. Despite the fact that in the second half of the XX century, the main centers of artistic life (Transcarpathian Regional Philharmonic, Uzhhorod State High Music School named after D. E. Zador, etc.) were created, Soviet ideology was aimed at depreciation of historically formed national traditions and limiting the space of artists' creative activity. Music education has become more accessible to the general public; however, conditions to complicate the deployment of intercultural communication processes with representatives of Western European traditions have been created. Many Transcarpathian singers could continue their professional growth through internships and concert activities abroad, but in the times of Soviet rule it was virtually impossible to do so.

With the beginning of the era of independent Ukraine, the situation gradually changed. Having gained the first principles of vocal mastery in Uzhgorod, the young generation of Transcarpathian singers has the opportunity to continue studies at the best universities in Ukraine and abroad. At the beginning of the XXI century, the majority of young singers choose Lviv, Kyiv and Odessa Academies of Music for further improvement; a large number of graduates of Uzhgorod Music College named after D. E. Zador continues to acquire professional education abroad (in Slovakia, France, Italy, etc.), thus creating a wide range of intercultural connections.

On the basis of the analyzed material it is proved that in the aspect of cognition of the regional tradition Transcarpathia has its unique artistic personality precisely due to the implementation of the processes of intercultural communication. They became a favorable ground for the education of a large number of outstanding personalities that influenced the development of professional vocal art in the region (Petro Matiy, Mariya Zubanych, Oksana Ilynitska-Kharhalis, Nadiya Pidgorodska) and presented their performing skills abroad, gaining recognition in many countries of the world

(Gizela Tsipola, Andriy Aleksyk, Vasyl Stefutsa, Victor Moshany, Georgina von Benza, etc.).

In the research, the main factors of the development of professional skills of the Transcarpathian singers were discovered through an analysis of the peculiarities of their creative style on the basis of detecting the influences of European vocal schools; an attempt to clarify the content of the repertoire of Transcarpathian artists and to find out the influence of the foreign media on the reception of the musical material was made. On the basis of archival sources, the importance of multifaceted activities of founders, teachers and illustrators of the vocal department of Uzhhorod State High Music School named after D. E. Zador is emphasized and their contribution to the formation of theoretical and practical bases of professional art of singing in Transcarpathia is analyzed.

The tested results of the research will contribute to the deepening of historical knowledge of the development of vocal art in the conceptual field of intercultural communication. The materials of the thesis can be useful for the further study of the history of professional vocal art of Transcarpathia.

Key words: professional vocal art of Transcarpathia, intercultural communication, cultural region science, European national schools of singing, vocal education, performing activity.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях:

1. Данканич Г. Вокально-виконавська діяльність Андрія Алексика у контексті культурних взаємин між Україною та Росією у другій половині XX століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка*. Тернопіль, 2014. №2. С. 63–70.

2. Данканич Г. Зіставлення явища культурної міграції та збереження зв’язків із вітчизняним мистецтвом (на прикладі педагогічної діяльності професора Надії Сафронової). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка.* Тернопіль, 2014. №3. С. 145–151.

3. Данканич Г. Основні елементи методики викладання вокалу Андрія Задора через призму його власного педагогічного досвіду. *Київське музикознавство: зб. наук. пр. Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського та Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра*. Київ, 2014. Вип. 49. С. 237–243.

4. Данканич Г. Продовження традицій львівської вокальної школи у виконавській діяльності Марії Зубанич. *Музикознавчі студії: наук. зб. Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2014. Вип. 32. С. 43–51.

5. Данканич Г. Творча постать Андрія Задора в контексті розвитку вокальної культури Закарпаття другої половини XX століття. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. пр. Луганської державної академії культури і мистецтв.* Луганськ, 2014. Вип. 27–28. С. 45–53.

6. Данканич Г. Виконавська та педагогічна діяльність С. І. Безюлевої у світлі продовження традицій «еталонної школи співу». *Студії музикознавчі: наук. зб. Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2015. Вип. 35. С. 48–59.

Статті в міжнародному науковому періодичному виданні:

7. Данканич Г. Світ сценічних образів у оперній творчості Гізели Циполи. *Міжнародний вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Культурологія. Філологія. Музикознавство.* Вип. II (11). Київ: Міленіум, 2018. С. 201–205.

Статті в інших наукових збірках та збірках матеріалів конференцій:

8. Данканич Г. Андрій Задор у контексті розвитку міжкультурних зв’язків між Угорщиною та Україною. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 228–238.

9. Данканич Г. Творча постать Г. В. Бохорської та її особистий внесок у розвиток вокального мистецтва на Закарпатті. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття:* тези IV Всеукраїнської науково-практичної конференції. Мукачево, 2015. С. 170–173.

10. Данканич Г. Творча діяльність солістів Закарпатського народного хору у другій половині XX століття через призму досліджень регіональної

проблематики. *Музикознавчі студії: тези Міжнародної науково-практичної конференції.* Львів, 2016. С. 49–50.

11. Данканич Г. Формування і трансфер фахової культури на прикладі творчого шляху О. Ільницької-Хархаліс. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття*: тези І Міжнародної науково-практичної конференції. Мукачево, 2017. С. 216–219.

ЗМІСТ

ВСТУП.....14

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ ПОЛІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

1.1. Множинність інтерпретацій концепту міжкультурної комунікації у системі філософсько-гуманітарних наук……..……..……..….....23

1.2. Методологічні підходи культурологічної регіоніки як засоби дослідження вокального мистецтва Закарпаття в умовах міжкультурної комунікації ……...39

Висновки до першого розділу…….…….52

РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ОСВІТИ НА ЗАКАРПАТТІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЯВИЩА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

2.1. Європейські школи співу та їх вплив на розвиток професійного вокального мистецтва Закарпаття……...……...55

2.2. Етапи становлення та розвитку професійної вокальної освіти і виконавства в Закарпатському регіоні…….....72

2.3. Культурно-мистецькі передумови формування вокального мистецтва Закарпаття у першій половині XX століття…….…..……...75

2.4. Вплив явища міжкультурної комунікації на творчу діяльність педагогів-вокалістів Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Є. Задора…....81

2.4.1. Засновники вокального відділу УжДМУ ім. Д. Є. Задора та їхній внесок у розвиток вокального професіоналізму краю…….……84

2.4.2. Педагогічна і виконавська діяльність викладачів співу та ілюстраторів закладу у контексті міжкультурної комунікації……95

Висновки до другого розділу……..…119

РОЗДІЛ 3. МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЗАКАРПАТСЬКИХ СПІВАКІВ

3.1. Концертно-виконавська діяльність творчих колективів та солістів Закарпатської обласної філармонії……...122

3.2. Мистецькі досягнення закарпатських вокалістів у загальноєвропейському міжкультурному просторі.....151

Висновки до третього розділу……..……...…...175

ВИСНОВКИ.....177

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....184

ДОДАТКИ

Додаток А……...……223

1. Перелік представників професійного вокального мистецтва Закарпаття – продовжувачів традицій співу Західної Європи, України та Росії……223

2. Перелік співаків, які здобули фахову освіту в Ужгородському державному музичному училищі імені Д. Є. Задора……...226

Додаток В. Методична стаття А. Задора *«Módszertani elveim az énektanításban»* («Методологічні принципи викладання співу»)…….227

Додаток С. Комплекс вправ для голосу, розроблений А. Задором……....243

Додаток D. Інтерв’ю з визначними представниками вокального мистецтва Закарпаття……...……255

Додаток Е. Світлини, афіші, програми концертів……...304

Додаток F. Список публікацій здобувача за темою дисертації……..336

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Історія становлення та розвитку професійного вокального мистецтва на Закарпатті у другій половині XX – на початку XXI століття залишається однією з найменш досліджених ділянок музичної культури Західної України. Однак, враховуючи сформовані тут здавна міцні традиції та осмислюючи роль співаків краю в контексті репрезентації високого рівня виконавської майстерності у загальноєвропейському просторі, можна стверджувати, що дослідження феномену міжкультурної комунікації у їхньому фаховому формуванні заслуговує на неабияку увагу. Зацікавленість обраною темою зумовлюється відсутністю комплексного ґрунтовного наукового дослідження, присвяченого міжкультурній комунікації як чиннику становлення вокального професіоналізму на Закарпатті. Безсумнівним джерелом збагачення знань про становлення мистецтва академічного співу в регіоні є дослідження творчої спадщини виконавців та педагогів, які в різні історичні періоди нагромадили вагомий досвід виховання молодих співаків та провадили концертно-виконавську діяльність в Україні й за кордоном.

На сучасному етапі розвитку українського мистецтвознавства можна помітити стійкі тенденції поглибленого вивчення культурних традицій різних регіонів України. Закарпатські дослідники також активно працюють над цими завданнями. До теми становлення музичного мистецтва на Закарпатті зверталися О. Грін, І. Кухта, Л. Мокану, В. Мадяр-Новак, М. Данко, Т. Росул (автор численних статей та розгорнутих праць «Розвиток музичної освіти на Закарпатті у 20–30-ті роки XX століття», «Становлення професійного музичного мистецтва Закарпаття як етнорегіональної ланки культури України»), Л. Микуланинець (автор фундаментальної монографії «Етнокультурні виміри становлення та розвитку професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини XX століття») та ін. У вказаних дослідженнях науковці окреслюють коло музично-освітніх аспектів, які беруться до уваги у нашій дисертаційній роботі.

Однак, попри вагомі досягнення у науковій літературі, потреба дослідження становлення та розвитку професійного вокального мистецтва на Закарпатті набуває особливої значущості. Ключові позиції авторів дисертацій, які виконані в останні десятиріччя і тією чи іншою мірою дотичні до досліджуваної теми, пов'язані з практикою музичного виховання в регіонах України, європейських країнах загалом і в окремих державах. Заслуговують на увагу новаторські пошуки, що містяться у дослідженнях галузі загальної теорії та історії освіти й музичного виховання на теренах Західної України. Натомість, концертно-виконавська та педагогічна діяльність закарпатських вокалістів в концептуальному полі міжкультурної комунікації залишається недослідженою. Становлення професійного вокального мистецтва на Закарпатті неможливо аналізувати поза цим явищем, адже географічне розташування краю та особливості його історичного розвитку стали сприятливим підґрунтям для взаємопроникнення різних культур, і в результаті – для розмаїття мистецьких цінностей.

Тема дослідження є важливою з погляду творчого використання та збереження в Україні традицій національного музичного виховання співаків як одного з важливих загальнодержавних факторів. Відтак, відсутність спеціальних досліджень спонукала до наукового пошуку на рівні дисертаційної роботи «Професійне вокальне мистецтво Закарпаття другої половини XX – початку XXI століття в аспекті міжкультурної комунікації».

Актуальність запропонованої теми зумовлена значущістю історії вокального мистецтва Закарпаття в українському загальнонаціональному культурно-історичному континуумі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка відповідно до плану наукових робіт і є частиною комплексної теми №3 «Українська музика в контексті світової музичної культури» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2014−2019 рр.

Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 4 від 19 січня 2014 р.).

Мета дослідження полягає у музикознавчій реконструкції процесів формування та розвитку професійного вокального мистецтва на Закарпатті другої половини XX – початку XXI століття у контексті міжкультурної комунікації з європейськими національними вокальними школами.

Виконання поставленої мети зумовило вирішення таких **завдань**:

– розглянути множинність трактувань феномену міжкультурної комунікації у сучасному науковому дискурсі та уточнити сутність цього концепту як чинника взаємозбагачення європейських національних традицій;

– довести ефективність методологічних підходів культурологічної регіоніки у дослідженні розвитку мистецтва академічного співу на Закарпатті;

– обґрунтувати вплив вокальних шкіл Європи на формування професіоналізму закарпатських співаків та проаналізувати особливості творчого зростання цих виконавців у світлі міжкультурних взаємин;

– здійснити періодизацію розвитку професійного мистецтва співу на теренах краю від передумов його становлення у 20-х роках XX століття і до сьогодення;

– висвітлити організаційні засади поетапного впровадження вокальної освіти у другій половині XX – на початку XXI століття;

– охарактеризувати особливості формування культурних традицій на прикладі діяльності знакових постатей співаків регіону;

– розглянути аспекти розвитку виконавського та педагогічного вокального мистецтва у зазначених хронологічних межах;

– розкрити головні рушійні чинники розвитку професійної майстерності закарпатських співаків через: а) виявлення впливів європейських національних традицій на формування вокального виконавства та педагогіки регіону; б) аналіз індивідуальних особливостей, що увиразнюють творчу діяльність співаків; в) окреслення професійних якостей найбільш яскравих представників краю зазначеного періоду.

Об’єкт дослідження – процеси становлення та розвитку професійного

вокального мистецтва Закарпаття другої половини XX – початку XXI століття в аспекті міжкультурної комунікації.

Предмет дослідження – професійне вокальне мистецтво (виконавство та освіта) Закарпаття як регіональний мистецький феномен української культури.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період другої половини XX – початку XXI століття.

Теоретико-методологічна основа дослідження ґрунтується на гносеологічних положеннях, що забезпечують об'єктивне уявлення про сутність загальних і конкретних аспектів впливу європейських національних шкіл співу на розвиток професійного вокального мистецтва Закарпаття. Системний підхід до компаративного аналізу фактів та подій, а також вивчення ґенези, становлення і розвитку вокального мистецтва та виховання молодого покоління співаків на Закарпатті набуває наукової значущості. Конкретна розробка методології дослідження охоплює принцип міжкультурної комунікації як чинника, що спрямований на взаємозумовленість культурно-освітніх явищ на рівні загальної історії розвитку вокального мистецтва, розкриття засад виховання характеру співака-виконавця – суб'єкта історичного процесу – крізь призму освіти загалом і музичного й вокального вишколу зокрема.

Методологічною основою дослідження є історико-логічна інтерпретація фактів, основні принципи національної інтеграції у сфері мистецтва, а також – комплексне поєднання історичного, культурологічного та системного підходів.

У процесі дослідження даної теми поєднано такі **методи**:

− джерелознавчо-пошуковий – з метою опрацювання української та зарубіжної історичної, науково-педагогічної, музикознавчої і методичної літератури;

− пошуково-бібліографічний – для вивчення та систематизації архівних джерел, статистичних звітів освітніх і концертних установ;

− хронологічний – для визначення основних етапів розвитку вокального мистецтва Закарпаття другої половини XX – початку XXI століття;

− логіко-синтетичний – на рівні порівняльної характеристики роботи освітніх інституцій, навчальних планів, програм концертних виступів, репертуару

співаків-виконавців краю тощо;

− аналітичний – для здійснення об’єктивного аналізу процесів суспільного та культурно-мистецького життя регіону в межах окресленого періоду.

Теоретичну базу дисертаційної роботи становлять праці:

− з мистецтвознавства та культурології − таких вчених як: І. Бермес [22], Ю. Богуцького [29], С. Зуєва [139], О. Кавунник [145], А. Козак [163], О. Копієвської [168], О. Котляревської [171], З. Ластовецької-Соланської [184], Л. Микуланинець [212], О. Миронової [216], М. Ржевської [269], Т. Росул [275], Ю. Сугробової [294], В. Шульгіної [341], О. Яковлева [351], [352] та ін.;

− з філософії та соціології: А. Івейнса (Evans) [367], Е. Холла (Hall) [372], М. Гіннера (Hinner) [375], Дж. Кейтон (Keyton) [378], О. Тейлора (Taylor) [392], В. Аксьонової [3], І. Бахова [18], С. Волкова [49], Н. Захарчук [136], І. М’язової [232], Б. Слющинського [287], Т. Сніци [288], М. Сотер [291], У. Ханас [319], В. Щербиної [344] та ін.;

− з теорії та історії музичного мистецтва: Ф. Блюма (Blume) [358], С. Гонсалвес (Gonçalves) [370], Ю. МакКімм-Фордервінклер (McKimm-Vorderwinkler) [381], М. де Розаріо-Соузи (Rosário Sousa) [386], С. Бєдакової [23], О. Васюти [42], І. Глібовицького [57], О. Гріна [75], Л. Кияновської [153], [154], [155], [156], А. Литвиненко [188], М. Слабченко [286] та ін.;

− з історії вокального мистецтва: Б. Коффіна (Coffin) [363], М. Дейм (Dayme) [365], Р. Міллера (Miller) [382], [383], [384], Дж. Вайтенера (Whitener) [394], В. Антонюк [7], [8], Б. Гнидя [58], [59], [60], М. Жишкович [111], [113], [114], [115], Р. Калин [148], Г. Карась [149], Ю. Маслової [204], Л. Цуркан [329], О. Чигера [333], Є. Шуневич [343], Л. Ярославцевої [355] та ін.

Осмислення предмету дослідження потребувало вивчення основних положень науково-методичної спадщини знакових постатей закарпатських педагогів співу А. Задора, В. Ромішовської, О. Левитської, В. Глодан, Г. Бохорської, Н. Куклишиної та ін.

Для підтвердження достовірності інформації зібрано та опрацьовано об’ємний масив архівних матеріалів Ужгородського музичного коледжу

ім. Д. Є. Задора та Закарпатської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Ф. Потушняка.

Матеріалами дослідження стали:

− інформаційно-аналітичні спостереження щодо основних етапів діяльності співаків Закарпаття означеного періоду.;

− зібрані автором роботи та вперше введені до наукового обігу інтерв'ю з провідними закарпатськими солістами–вокалістами та педагогами (Г. Циполою, А. Алексиком, О. Ільницькою-Хархаліс, Н. Мерцин-Боднар, Н. Підгородською, Н. Куклишиною, С. Безюлевою, Н. Сафроновою та ін.), що забезпечило доказовість у дослідженні сутності міжкультурних процесів у вокальному мистецтві Закарпаття;

− аудіо- та відео записи концертних виступів Г. Циполи, А. Алексика, М. Зубанич, П. Матія, О. Ільницької-Хархаліс, Н. Підгородської та ін.

До **джерельної бази дослідження** залучено матеріали, які репрезентують розвиток вокального мистецтва на Закарпатті у межах означеного періоду, зокрема фонди бібліотек: Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, Закарпатської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Ф. Потушняка, бібліотеки Ужгородського національного університету, Ужгородського краєзнавчого музею. Використано матеріали публікацій, близьких досліджуваній проблематиці, а також періодичних видань Закарпаття другої половини XX – початку XXI століття («Закарпатська правда», «Новини Закарпаття», «Вісті Ужгородщини», «Закарпатська Україна», «Наш рідний край», «Ужгород», «Культурологічні джерела»). Досліджено матеріали зарубіжної преси (зокрема, угорських видань *«Táj-Kép», «Kossuth Népe», «Parlando»*), енциклопедичні та довідкові видання, а також – спогади та інтерв'ю, які разом з архівними документами стали джерелом важливої інформації для написання наукової роботи.

Наукова новизна результатів дослідження полягає у тому, що в українському музикознавстві *вперше:*

− цілісно досліджено і системно проаналізовано етапи становлення мистецтва

академічного співу та вокальної освіти на Закарпатті в концептуальному полі міжкультурної комунікації;

− конкретизовано методологічні підходи культурологічної регіоніки та доведено їх ефективність у простеженні міжкультурно-комунікативних процесів, які відбувалися на території краю протягом досліджуваного періоду;

− уточнено вплив феномену міжкультурної комунікації на становлення і розвиток професіоналізму співаків регіону;

− систематизовано визначальні тенденції і закономірності розвитку вокального мистецтва на теренах Закарпаття у другій половині XX – на початку XXI століття;

− в історичному аспекті здійснено узагальнене дослідження системи музичного виховання співаків регіону, її складників та функцій у контексті домінантних форм діяльності освітніх інституцій у музичній галузі й на цій основі висвітлено зміст і методику музично-навчальної роботи;

− на основі архівних матеріалів та інших документів розкрито шляхи вдосконалення професійної підготовки митців окресленого періоду;

− увиразнено особливості формування культурних традицій на прикладі досвіду провідних вокалістів Закарпаття;

− виокремлено важливе значення багатогранної діяльності засновників вокального відділу Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Є. Задора[1] та проаналізовано їхній внесок у формування теоретичних і практичних основ професійного мистецтва академічного співу;

− з’ясовано роль визначних закарпатських виконавців у контексті розвитку вокального мистецтва України та країн Європи.

Практичне значення дослідження окреслюється розробкою методичних рекомендацій і технологій вокального виховання співаків у взаємозв’язку з виконавською діяльністю. Отримані результати сприяють поглибленню знань з

[1] У травні 2017 року заклад отримав іншу назву – КВНЗ «Ужгородський музичний коледж ім. Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради. Однак, коли мова йтиме про попередній період його існування (до 2017 р.), у тексті дослідження буде вживатися також перша назва, яка видається більш коректною з хронологічної точки зору.

історії розвитку вокального мистецтва у виконавському та педагогічному аспектах, збагаченню досвіду професійного музичного навчання в сучасних умовах розбудови української держави. Вони можуть бути використані вчителями музики та співу, студентами вищих та середніх навчальних закладів, а також у розробці нових спецкурсів із краєзнавства, методики музичного виховання у різних регіонах України загалом і на Закарпатті зокрема. Матеріали роботи слугуватимуть подальшому дослідженню історії розвитку вокального мистецтва Закарпаття. Основні положення та висновки дисертації сприятимуть вивченню історії української музики та художнього краєзнавства, можуть бути застосовані в лекційних курсах «Історія вокального мистецтва» та «Основи вокальної методики», а також у написанні навчальних посібників з історії й теорії виконавства для вокальних факультетів музичних навчальних закладів усіх рівнів акредитації. Достовірність результатів дослідження забезпечено його джерельною базою, методологічною й теоретичною обґрунтованістю вихідних положень, у основі яких – комплексний розгляд теми, її складників, адекватних щодо розкриття об’єкту, предмету, мети та основних завдань дисертації.

Особистий внесок здобувача. Вперше у науковій літературі:

− здійснено аналіз становлення та розвитку професійного мистецтва академічного співу на Закарпатті під впливом явища міжкультурної комунікації;

− цілісно висвітлено аспекти розвитку вокального виконавства та освіти регіону в хронологічних межах другої половини XX – початку XXI століття;

− головні рушійні чинники розвитку досліджуваного явища виявлено через розгорнуту характеристику професійних якостей найбільш яскравих співаків окресленого періоду.

На основі систематизації маловідомих в українському музикознавстві матеріалів, особистих інтерв’ю з представниками вокального мистецтва краю, аудіо- та відеозаписів обґрунтовано вплив європейських національних традицій на формування професіоналізму закарпатських виконавців.

Дисертація є самостійною науковою працею. Всі публікації здобувача одноосібні.

Апробація результатів дисертації. Основні положення та висновки дисертації пройшли апробацію і відображені в доповідях на семи науково-практичних конференціях, зокрема:

міжнародних: XVI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (м. Київ, січень 2014); Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії» (м. Львів, 2016); I Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття» (м. Мукачево, 2017);

*всеукраїнськи*х: Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії» (м. Львів, 2014); III Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття» (м. Мукачево, 2014); Всеукраїнська науково-практична конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії» (м. Львів, 2015); IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття» (м. Мукачево, 2015).

Публікації. Основні результати дослідження відображено у 11 одноосібних публікаціях автора, з них 6 – у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України, 1 – у науковому міжнародному періодичному виданні, 4 – статті в інших наукових збірках та тези у збірках матеріалів конференцій.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків (копій документів, світлин, порівняльних таблиць, нотних прикладів). Загальний обсяг роботи – 337 сторінок, основний зміст подано на 183 сторінках. Список використаних джерел містить 473 найменування (з них 37 – іншомовні). Додатки охоплюють 116 сторінок.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ ПОЛІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

1.1. Множинність інтерпретацій концепту міжкультурної комунікації у системі філософсько-гуманітарних наук

Поняття культури у сучасних дослідженнях досить часто презентують як «історично визначений рівень розвитку суспільства, творчих сил і здібностей людини, який виражається в типах та формах організації життя та діяльності людей, у їхніх взаємовідносинах, а також у створюваних ними матеріальних і духовних цінностях» [344, с. 73]. У науковій думці сучасності дефініція «культура» набуває здебільшого аксіологічного тлумачення. З даного приводу вважаємо доцільним навести висловлювання дослідника П. Сорокіна: «Будь-яка велика культура є не просто конгломератом різноманітних явищ (співіснуючих, але ніяк одне з одним не пов’язаних), а є їх єдністю чи індивідуальністю, усі складові частини якої пройняті одним засадничим принципом і виражають єдину головну цінність» [290, с. 429].

Наприкінці XIX та в першій половині XX століття з’являються нові трактування концепту культури – їй надають значення суспільно важливої інформації, яка керує міжособистісними відносинами та регулює діяльність соціуму. У даному контексті актуальними видаються міркування польської вченої А. Клосковської (Kłoskowska), яка стверджує, що вищеназване поняття містить в собі антропологічне реконструювання та селективну концепцію культурної символіки [379, с. 8–10].

Більш розгорнуте тлумачення поняття «культура» зустрічаємо у дослідника О. Садохіна, який порівнює сутність вищеназваного концепту із світом матеріальних і духовних продуктів людської діяльності (артефактів) та сукупністю норм, цінностей, переконань, які розподіляються членами

відповідних культурних груп і спільнот [76, с. 22–23]. Цю думку розвиває М. Сотер, стверджуючи, що «ґрунтовне розуміння культури дає змогу більш повно осмислити не лише зовнішню (об'єктивну), а й внутрішню (суб'єктивну) сторони кожної окремої культури, яка визначається ціннісними орієнтаціями, специфічними способами сприйняття й мислення, нормами поведінки та моралі» [291, с. 76].

Міжкультурна комунікація постає обміном між двома (або більше) різними культурами, продуктами їхньої матеріальної та духовної діяльності. Дослідниця Ю. Москвічова висловлює припущення, що спроби звести культурні відмінності до спільного знаменника є безуспішними і навіть небезпечними. Натомість, пріоритетною стає актуальність взаєморозуміння та взаємоповага представників численних етносів [225, с. 48]. Тому «однією з найважливіших умов існування й розвитку культури є можливість обміну духовними надбаннями. Формування особистості відбувається завдяки спілкуванню з представниками інших культур та осягненню їхніх переконань і цінностей» [225, с. 48]. Отже, зазначені процеси неможливі без передачі та прийому інформації, її інтерпретації та засвоєння, тобто без комунікації. У дослідженні Г. Абрашкевічус взаємодія різних культур у полікультурному середовищі визначається як міжкультурна комунікація, умовою якої є «особливості ціннісних світів різних етнічних культур і співвідношення між ціннісними системами в комунікативному просторі» [1, с. 3].

Т. Скубішевська виокремлює різновиди взаємин між культурами: а) утилітарне ставлення; б) неприйняття однієї культури іншою; в) взаємодія та взаємозбагачення. Якраз третій тип взаємин, для якого характерне ставлення однієї культури до іншої як до рівноправної, рівноцінної, попри їхні відмінності, їхню несхожість та унікальність кожної з них, є найціннішим [285]. В. Біблер наголошує, що культура – це «втягування» всіх минулих та майбутніх культур в єдину цивілізаційну драбину, і зрозуміти її можна у її всезагальності як безкінечного світу можливостей [24, с. 431].

У сучасному трактуванні діалогова сутність культури чітко простежується та актуалізується у твердженнях:

- культура є формою спілкування між собі подібними;
- культура є там, де є дві культури;
- культура – це граничність культур, момент взаємопочинання і взаємостановлення як культури [285].

Однією з визначальних передумов взаєморозуміння між представниками різних культур варто вважати міжкультурну толерантність, тобто вміння адекватно сприймати та засвоювати переконання, які доволі часто відрізняються від власних поглядів. Зазначимо, що взаємодія культур цілком закономірно спричиняється до актуалізації особистого самоусвідомлення. В одній зі своїх наукових статей У. Ханас зауважує: «Важливо не забувати, що філософське розуміння процесу міжкультурної комунікації формується з усвідомлення унікальності й самобутності кожної культури. У зв'язку з цим особливо актуальним є формування навиків міжкультурної комунікації, що дозволяє індивіду знайти в іншій культурі не стільки те, що відрізняє представників різних культур один від одного, а скільки те, що поєднує їх» [319, с. 6].

Дослідження міжкультурних відмінностей, усвідомлення необхідності вирішення проблем співвідношення культури та комунікації завжди були актуальними у філософській думці. Ці питання вивчали у своїх працях Арістотель, І. Кант, В. фон Гумбольдт, Ф. Шлейєрмахер, С. К'єркеґор, М. де Унамуно, М. Бубер, Ґ. Марсель, М. Гайдеґґер, М. Бахтін, Е. Левінас, М. Мерло-Понті, К. Ясперс. Розгляд явищ культури та комунікації у їх тісному зв'язку здійснюється також у працях філософів Л. Вітгенштайна, Ю. Габермаса, Г. Гадамера, І. Гердера, Ф. Ніцше, П. Сорокіна, І. Фіхте, З. Фройда, О. Шпенглера та інших. Як бачимо, проблема дефініції та диференціації вищеназваних концептів постійно викликала зацікавленість у філософів різних епох і національностей.

Термін «міжкультурна комунікація» вперше з'явився в 1954 році у надрах американської наукової школи антропологів, представники якої (зокрема – Е. Холл (Hall) і Г. Трегер (Trager) у праці *«Culture as Communication»* («Культура як комунікація») довели існування взаємозв'язків між складовими понять

культури і комунікації та обґрунтували можливість порівнювати культури різних народів світу [цит. за: 261, с. 86]. Е. Холл розумів сутність феномену міжкультурної комунікації як ідеальну мету, до якої має прагнути людина в своєму бажанні якомога краще та ефективніше адаптуватися до оточуючого світу [цит. за: 232, с. 7]. На переконання вченого, міжкультурна комунікація проявляє себе як на етнічному, так і на національному рівнях. Розвиваючи свої ідеї про взаємозв'язок культури та комунікації, Е. Холл прийшов до висновку про необхідність навчання культурі. Вчений вперше запропонував виокремити міжкультурну комунікацію як окрему навчальну дисципліну (цю ідею підтримали численні університети США, країн Європи та Росії). Він стверджував, що «людині необхідний досвід інших культур так само, як кожна культура для того, щоб вижити, потребує взаємодії з іншими культурами» [372, с. 212].

Цій думці суголосні погляди американського дослідника О. Тейлора (Taylor). В своїй книзі «Міжкультурна комунікація: важливий вимір ефективної освіти» науковець зазначає, що комунікація – це породження культури; це – спосіб, за допомогою якого люди можуть спілкуватися і який обумовлений їхньою культурою [392, с. 78]. Вчений вказує на взаємозв'язок і взаємодію між культурою та комунікацією. Вивчаючи дану проблематику, Н. Захарчук робить висновок, що міжкультурна комунікація актуалізує зміст самого феномена «культура» [136].

У другій половині XX століття проблематикою явища комунікації зацікавлюються представники різноманітних філософських течій на напрямів, серед яких – структуралізм, екзистенціалізм, неопротестантизм, неомарксизм та лінгвістична філософія. Поняття комунікації займає важливе місце зокрема у системі поглядів К. Ясперса (Jaspers). Він вважав, що комунікація як явище притаманна кожній людині, оскільки кожен (і особливо – філософ) хоче висловитися і бути почутим, тому справжньою філософією є така система, котра є найбільш комунікативною. К. Ясперс підкреслював, що комунікація – це не просто спілкування, в якому людина грає певні соціальні ролі, але в

екзистенціальній комунікації відображається сутність самого «актора» [цит. за: 136].

У 70-х роках XX століття з'явились періодичні видання з міжкультурної проблематики: *«The International and Intercultural Communication Annual»* («Міжнародний щорічник міжкультурної комунікації») та *«International Journal of Intercultural Relations»* («Міжнародний журнал міжкультурних взаємозв'язків»), у яких обговорювалися проблеми, пов'язані з комунікацією, культурою, мовою, різноманітними формами інтеракції [307, с. 5].

Авторами численних інтерпретацій концепту міжкультурної комунікації є вчені з багатьох країн світу. Зокрема, у США це явище досліджували К. Клакхон (Kluckhohn), Ф. Стродбек (Strodbeck), Е. Стюарт (Stuart), у Німеччині – Ю. Габермас (Habermas), К. Апель (Apel), у Росії – М. Василик, М. Вершинін, В. Павлов, Т. Волошинова, С. Гурієва, Є. Верещагін, Т. Грушевицька, Б. Єрасов, Н. Іконнікова, В. Попков, О. Садохін, С. Тер-Мінасова та інші.

В Україні предметне поле досліджень у межах проблематики міжкультурної комунікації тільки формується. У цьому напрямку працюють В. Андрущенко, Н. Висоцька, О. Гриценко, Л. Губерський, І. Дзюба, П. Донець, В. Євтух, А. Єрмоленко, Г. Касьянов, М. Кушнарьова, Л. Нагорна, А. Приятельчук, М. Обушний, П. Скрипка, Л. Аза, О. Вишняк, Є. Головаха, Н. Костенко, М. Наумова, А. Ручка, Л. Скокова, В. Степаненко, Б. Слющинський, М. Шульга.

Значний внесок у дослідження процесів міжкультурної комунікації внесли сучасні українські дослідники, серед яких – І. Бахов, Ф. Бацевич, О. Бучковська, Н. Захарчук, Ю. Лабунець, В. Лапко, І. М'язова, К. Покляцька, О. Самойленко, Т. Сніца, У. Ханас, В. Шульгіна, В. Щербина та ін. Незважаючи на вагомий науковий доробок, багато аспектів міжкультурної комунікації залишаються предметом дискусій донині. Зокрема, у спеціальних працях недостатньо розглянуто методологічне підґрунтя теоретичної бази, необхідної для соціокультурних досліджень специфічних процесів міжкультурної комунікації в сучасних умовах.

У науковій думці сучасності термін «комунікація» набув широкого резонансу; варто відзначити його особливу роль у системі філософсько-гуманітарних знань. В. Панченко зауважує, що поява нової дефініції закономірно призвела до виникнення проблеми співвідношення понять «комунікація» і «спілкування», привернула увагу фахівців з різних галузей гуманітарної науки. В результаті тривалих суперечок, дискусій і обговорень різних точок зору склалося кілька підходів до її вирішення. На думку дослідниці, сутність першого підходу полягає в ототожненні обох понять. Як основний аргумент на захист цієї точки зору висувається етимологічна і семантична тотожність концептів «комунікація» і «спілкування». Виходячи з початкового значення латинського терміну «*communicatic*», що має значення «робити загальним, пов'язувати, спілкуватися», прихильники цієї точки зору розуміють його як обмін думками та інформацією за допомогою різних сигналів. У свою чергу, українське слово «спілкування» також означає процес обміну думками, інформацією і емоційними переживаннями між людьми. Авторка зазначає, що в обох випадках немає принципової різниці у змісті понять «спілкування» і «комунікація», тому вони рівноправні. Другий підхід ґрунтується на розмежуванні понять «комунікація» і «спілкування». Згідно з цією точкою зору, дані поняття – пересічні, але не синонімічні. Спілкування має практичний, матеріальний, духовний та інформаційний характер, тоді як комунікація є суто інформаційним процесом – передачею тих чи інших повідомлень [247, с. 8].

У Словнику термінів міжкультурної комунікації Ф. Бацевича поняття «комунікація» виокремлюється, по-перше, як «смисловий та ідеально-змістовий аспекти соціальної взаємодії та спілкування», по-друге, як «складова спілкування поряд з перцепцією та інтеракцією», по-третє, як «складний, символічний, особистісний, трансакційний, часто неусвідомлюваний процес обміну знаками, під час якого транслюється певна інформація зовнішнього або внутрішнього характеру, а також демонструються статусні ролі, в яких перебувають учасники спілкування стосовно один одного» [19, с. 81–82]. Науковець звертає увагу на існування цього поняття в широкому та вузькому сенсах. Так, у широкому сенсі

«комунікація має місце завжди, коли певній поведінці або її результату приписується конкретне значення і вони сприймаються як знаки або символи», тоді як у вузькому – це «спілкування за допомогою мовних і/або паралінгвальних і невербальних засобів з метою передачі інформації» [19, с. 82].

Спілкування Ф. Бацевич розглядає як «сукупність зв'язків і взаємодій людей, суспільств, суб'єктів (класів, груп, особистостей), у яких відбувається обмін інформацією, досвідом, умінням, навичками, результатами діяльності, взаємовпливами і корекцією поведінки тощо». Автор наголошує, що найважливішим засобом спілкування є ідіоетнічна мова [19, с. 162], «мова нації як соціально-історичної спільноти людей» [19, с. 112].

Теоретичним проблемам філософії спілкування присвячено дослідження В. Вандишева, М. Кагана, О. Пономарьова, В. Соковніна; обґрунтуванню спілкування та комунікації – В. Ільганаєвої, Г. Почепцова, Б. Родіонова, А. Соколова, О. Холода, Ф. Шаркова; міжкультурній взаємодії та діалогу культур – М. Бахтіна, О. Генієвої, Т. Грушевицької, О. Радугіна; культурі спілкування – А. Коваля, Г. Чайки, Т. Чмут та ін.

Аналіз різних інтерпретацій понять «спілкування» й «комунікація» дає підстави зробити висновок про те, що ці терміни містять як спільні, так і відмінні ознаки. На думку М. Сотер, спільними є, по-перше, їх співвіднесеність із процесами обміну й передання інформації; по-друге, пов'язаність із мовою як засобом спілкування; по-третє, зв'язок із соціомовною поведінкою комунікантів. Відмінні ознаки зумовлені розходженням в обсязі змісту цих явищ, що пояснюється використанням їх у суміжних науках або навіть у різних аспектах однієї наукової дисципліни, коли на перший план висуваються ті або інші ознаки цих складних понять [291, с. 75].

З огляду на викладене вище, дослідниця тлумачить сутність дефініцій «спілкування» та «комунікація» у якості соціально зумовлених процесів. Водночас наголошується, що спілкування – це «обмін думками й почуттями між людьми в різних сферах, що реалізується головним чином за допомогою вербальних засобів, тоді як комунікація є процесом передання і сприйняття

інформації в умовах міжособистісного й масового спілкування по різних каналах за допомогою різних комунікативних засобів (вербальних, невербальних). Тому є підстави вважати поняття “комунікація” більш ширшим, що охоплює всі сфери людської взаємодії і є засобом не лише міжособистісного, а й міжнаціонального, міждержавного, міжнародного співробітництва й кооперації» [291, с. 75].

Велику цінність для проблеми комунікації становлять дослідження російського філософа М. Бахтіна. Він дотримується думки, що вивчення мови лише з боку промовця без необхідного співвідношення з іншими учасниками спілкування давало б невірне уявлення про сам процес спілкування. Вчений вводить в акт мовлення слухача, тим самим підкреслюючи, що слово є «продуктом взаємовідносин промовця та слухача». Тобто ключовою категорією для філософії М. Бахтіна стає особистість співрозмовника [цит. за: 136, с. 176].

Множинність трактувань явища комунікації у філософській думці сучасності уможливлює виникнення нових шляхів вирішення конкретних міжкультурних сутичок. Перспектива ефективної співпраці представників різних культур повинна базуватися на принципах толерантності, взаємного визнання та поваги до чужих переконань. Мислителі XX століття розглядали головні ідеї комунікативної теорії крізь призму етики та моралі, вважаючи, що міжкультурна комунікація може сприяти соціальній інтеграції та бути важливим фактором упорядкування суспільного життя.

Саме цим пояснюється постійне зацікавлення, яке феномен комунікації викликає у представників різноманітних галузей науки: дане явище є предметом досліджень етики, лінгвістики, психології, філософії, соціології, педагогіки тощо. У даному контексті філософія є чи не найважливішою – адже у центрі її уваги здебільшого постає людина у різноманітті її взаємин із оточуючим світом.

Науковці О. Убейволк та Л. Компанієць стверджують, що комунікація виступає важливою частиною духовного життя людини. Саме тому дослідники намагаються розглядати проблемні питання міжкультурної комунікації в онтологічному, гносеологічному, аксіологічному, теологічному, логічному, світоглядному, соціально-комунікаційному, антропологічному і духовно-

культурному напрямах [307, с. 4].

Н. Захарчук у своєму дослідженні «Проблема культури та міжкультурної комунікації у філософо-соціологічному аспекті» звертає увагу на три напрями Т. Нішіди у вивченні комунікації і культури:

− традиційний підхід, де міжкультурна комунікація розглядається як соціальна наука з переважно кількісною методикою досліджень;

− інтерпретативний – етнографія і якісний метод аналізу;

− критичний – роль контексту, історії, зміни комунікантів [136, с. 174–175].

С. Мишланова виокремлює ще один підхід – діалектичний, у якому розглядається діалектика культури й індивіда, діалектика особи та контексту, діалектика відмінностей і схожості, діалектика статики та динаміки, діалектика історизму й теперішнього-минулого-майбутнього, діалектика переваг-недоліків [218].

І. Бахов зазначає, що на основі дослідних парадигм «поєднується взаємодія і комунікація, які виражаються у взаємному впливі через цінності, норми, установки, що реалізуються в соціальних формах комунікації – забезпеченні та підтримці взаємозв’язків у суспільстві, збереженні і передачі соціально-культурного досвіду та спадковості» [18].

У формулюванні визначення поняття міжкультурної комунікації деякі науковці (Т. Грушевицька, В. Попков, О. Садохін, С. Тер-Мінасова, Р. Портер) виходять із поєднання двох понять – «культура» та «комунікація» [76, с. 11]. К. Покляцька у своїй статті «Аналіз методологічних засад міжкультурної комунікації» стверджує, що міжкультурна комунікація «забезпечує взаємодію носіїв різних культурних спільнот та є системою матеріальних і нематеріальних ознак, орієнтованих на взаємопроникнення культурно-комунікативних смислів та їх взаємозбагачення в соціокультурному й духовному планах» [261, с. 88]. Дане визначення видається досить слушним та актуальним у контексті тематики нашого дисертаційного дослідження.

А. Козак трактує міжкультурну комунікацію як функційно зумовлену комунікативну взаємодію людей як носіїв різних культурних спільнот, що

орієнтована на взаємопроникнення культурно-комунікативних смислів, досягнення взаєморозуміння з урахуванням і збереженням «національної картини світу», їх взаємозбагачення в соціокультурному й духовному планах [162, с. 109].

Заслуговує на увагу визначення М. Сотер, яка вважає поняття міжкультурної комунікації комплексним, інтегрованим інструментом установлення рівноправного взаємозв'язку між представниками різних культур, котрий ґрунтується на співпраці й взаємодії, толерантному ставленні до самобутності й своєрідності кожної культури, що сприяє ефективному розвитку всіх учасників комунікації, спрямовує їх рух до загальнолюдського визнання [291, с. 77]. На думку вченої, об'єктивною підставою для міжкультурної комунікації є відмінності між культурами, що складаються в процесі формування кожної етнічної культури. У полікультурному соціумі саме комунікація стає тим ключем, який відкриває реальну перспективу будівництва мостів взаєморозуміння і взаємодії між представниками різних країн [291, с. 74].

І. М'язова у роботі «Міжкультурна комунікація: зміст, сутність та особливості прояву (соціально-філософський аналіз)» подає авторське визначення міжкультурної комунікації як соціального феномену, сутність якого полягає у конструктивній чи деструктивній взаємодії між представниками різних культур (національних та етнічних), субкультурами в межах чітко визначеного просторово-часового континууму [232, с. 4]. Дослідниця заґрунтовує дане визначення на основі аналізу сучасних теорій міжкультурної комунікації, який показав, що вони розкривають лише окремі аспекти цього явища, хоча суть виявляється у дискусії щодо його змісту, об'єкту, предмету та цілей існування [232, с. 12].

У наукових дослідженнях І. Бахова розгляд поняття міжкультурної комунікації запропоновано з позицій трьох підходів:

− перший підхід базується на класичній позитивістській методології, що подається концепцією структурного функціоналізму; він використовує системний метод та концепцію інформаційного суспільства (Д. Белл (Bell),

А. Тоффлер (Toffler). Онтологія комунікації у цьому підході має в основі системні зв'язки;

− другий – некласичний методологічний підхід (Ю. Габермас (Habermas) – базується на когнітивній моделі суб'єктно-об'єктних відносин, у яких сфера комунікації виокремлюється як особливий онтологічний об'єкт. Її вивчення керується методами герменевтичної інтерпретації смислів, критичної рефлексії, раціональної реконструкції;

− третій – постнекласичний підхід – зводить природу соціального до суб'єктно-об'єктних відносин, тобто до принципу інтерсуб'єктивності, і виключає об'єктивність. Суспільство розглядається як мережа комунікацій, а комунікації створюють можливість для самопису суспільства та його самовідтворення. Комунікація розглядається як активне середовище, що самоорганізується [18].

Запропоновані І. Баховим підходи дозволяють проаналізувати явище комунікації з позицій філософського-соціологічного бачення. Вчений слушно наголошує на плюральності комунікативних процесів у сучасному соціокультурному середовищі.

У працях І. М'язової подано інформацію про три основні групи теорій, що розглядають міжкультурну комунікацію з різних позицій:

− класична теорія, що ґрунтується на ментальних особливостях тих чи інших угрупувань – Г. Гофстеде (Hofstede) (теорія культурних вимірів), С. Гантінґтон (Huntington) (теорія зіткнення/конфлікту цивілізацій);

− комунікативна теорія, що акцентує увагу на специфіці вербальної та невербальної комунікації – Е. Холл (Hall) (теорія високо- та низькоконтекстуальних культур), Е. Гірш (Hirsch) (теорія культурної грамотності);

− синтезована теорія, що поєднує в собі ментальні програми та особливості комунікативних дій, зокрема, невербальних – С. Даль (теорія відмінностей культур), Р. Ґестеланд (Gesteland) (класифікація культурних змінних). Дослідження проблем міжкультурної комунікації «здійснювалося

переважно в межах культурної антропології, тому більшість теорій міжкультурної комунікації розглядають різні її аспекти саме через таку призму» [232, с. 7].

Поділяємо думку науковців Н. Паперної та В. Фурманової щодо виокремлення властивостей міжкультурної комунікації, які розкривають її сутність, а саме:

− діалогу культур, де міжкультурна взаємодія може бути інтерпретована як процес трансляції культури, національно-культурних традицій в аспекті засвоєння відповідної інформації на рівні суб’єкт-об’єктних і об’єкт-суб’єктних відносин;

− інтеракції, тобто міжкультурної взаємодії, в якій комуніканти є представниками різних лінгвістичних комунікативних об’єктів [252, с. 11].

Вважаємо за необхідне закцентувати увагу на окреслених позиціях.

Зокрема А. Козак розглядає міжкультурну комунікацію в діалозі культур у різних аспектах:

− за певних умов міжкультурна комунікація може ототожнюватися зі змістом поняття «діалог культур» як чинник соціальної комунікації;

− вона є соціокультурним механізмом стабілізації культурної комунікації, орієнтованої на активізацію інтегративних процесів духовного і матеріального життя суспільства [162, с. 107].

Аналізуючи зміст міжкультурної комунікації, В. Щербина визначає діалог культур як складний, символьний, особистісний, трансакційний і досить часто неусвідомлений процес, який за необхідністю є неточним, оскільки передбачає рівень масового віртуального конструювання на рівні міжособистісної взаємодії [344, с. 74]. Натомість, комунікацію дослідниця детермінує як відображення міжкультурних зв’язків певних груп людей у визначений історичний період розвитку. На думку вченої, «соціокультурний простір є багатовимірним і несталим. Саме ці його риси (структура і система суспільства, належність до держави, національності, професії, конфесії, відповідний економічний статус тощо) створювали осі диференціації населення відповідно до стратифікацій,

соціального складу та соціальних інститутів, що, своєю чергою, впливало на появу відповідних культур» [344, с. 75].

«Міжкультурна комунікація, – як зазначає У. Ханас у статті “Аксіологічний зміст міжкультурної комунікації у сучасному трансформаційному суспільстві”, – є атрибутом соціокультурної життєдіяльності суспільства, у соціальному просторі якого виникають взаємодія та взаємозв’язок між різними культурами в просторовому та часовому вимірах, а також між суб’єктами-носіями на рівні окремої культури чи на рівні міжкультурного спілкування» [319, с. 8]. Дослідниця наголошує, що міжкультурна комунікація виявляється ціннісно-нормативним регулятивом соціально-культурної діяльності. Вона відрізняє одне суспільство від іншого, що сприяє його інтеграції та надає йому культурної самобутності. Культура, яка замикається на собі, приречена на виснаження власних внутрішніх сил, на духовне виродження і, зрештою, повну загибель. Тому зовнішні впливи не тільки не послабляють, але й зміцнюють національне мистецьке середовище, збагачують духовний потенціал, спонукають його представників до активного творчого пошуку. «І навіть якщо цей діалог матиме форму зіткнення, сварки, конфлікту, це краще для досягнення розуміння, аніж повна відсутність спілкування» [319, с. 8]. Міжкультурна комунікація уособлює інструмент впливу на культури, що контактують між собою в сучасних умовах. Вона є однією з форм відтворення, збереження, розвитку і трансляції надбань кожного етносу у свідомості й поведінці його окремих представників, а також в єдиному фонді загальнолюдських цінностей світової культури [319, с. 9].

О. Бучковська наголошує, що міжкультурна комунікація каталізує обмін мистецькими надбаннями, збагачує українське суспільство європейським досвідом міжнародного співробітництва, стимулює урізноманітнення форм культурного розвитку, виносить у пріоритети політику співпраці на тлі демократичних перетворень у країні. Дослідниця стверджує, що міжкультурна комунікація як «спосіб передачі надбань та можливість пізнання світу ретранслює досвід і традиції, сприяючи оновленню ціннісного змісту сучасної культури та формуючи передумови збереження і передачі досвіду міжкультурної

взаємодії нащадкам» [39, с. 37]. Коментуючи цю думку, можемо констатувати, що вчена знаходить нові акценти у розумінні даного явища, звертаючи увагу на важливість комунікації між поколіннями.

Велика кількість спостережень та досліджень у сфері міжкультурної комунікації, як зазначає О. Бучковська, дозволяє дійти висновку, що можливості отримання успішного результату та змістовні аспекти комунікаційної взаємодії залежать від етнокультурної самобутності, можливості посилювати прагнення до прояву кожної індивідуальності, а також – традицій, цінностей та норм сприйняття [39, с. 38].

На думку Т. Сніци, міжкультурна комунікація здійснюється безпосередньо на міжособистісному рівні. Знання світової історії та знайомство зі звичаями і традиціями народно-побутової культури сприяють встановленню об’єктивних поглядів та розумінню світогляду, цінностей та способу життя суб’єктів іншої культури Для цього потрібні не лише зусилля самих комунікантів, а й спеціалістів, які займаються формуванням навиків міжкультурної комунікації [288, с. 152].

Міжкультурну комунікацію слід розуміти як специфічне усвідомлення розмаїття культурних надбань різних національностей, яке викликає у їхніх представників потребу участі у процесах обміну інформацією та духовними цінностями. Вивчаючи цю проблематику, В. Лапко робить наступні висновки: «Трансформація соціокультурної інтеграції має динаміку в проекції культурологічного осмислення історичних мистецьких моделей на користь сучасних культуротворчих процесів. І що найважливіше, в аспекті творчої соціалізації як механізму адаптації особи в суспільстві діють два взаємопов’язаних фактори – соціалізація свідомості і соціалізація діяльності» [183, с. 198]. У дослідженні вказано, що діалог насамперед корелюється з поняттями «культура», «комунікація», «культурна комунікація», «міжкультурний діалог», «простір міжкультурного діалогу», «міжкультурні відмінності» та ін., трактування яких відокремлюють їх різні компоненти – ціннісно-смисловий, структурно-організаційний та теоретичний [183, с. 198].

Продовжуючи вище подану думку, А. Козак наголошує, що в даному контексті має місце прагматична мета практичної доцільності засвоєння елементів «чужої» культури, що веде до розуміння й оцінки своєї культури, взаємозбагачення культур, досягнення згоди, взаєморозуміння. Саме ці ознаки розкривають механізм соціальної ідентифікації, що забезпечує розуміння можливих результатів комунікації, в даному випадку – діалогу: зміни у знаннях, настановах і мотивах поведінки, у діях партнерів [162, с. 107].

«Міжкультурна комунікація є незмінним чинником прогресивного розвитку усієї людської культури, адже в контексті цього явища відбувається не тільки процес пізнання іншої культури, взаєморозуміння, існування суспільства, а і його постійна актуалізація, оновлення, постійний розвиток завдяки безперервному взаємозбагаченню, що і становить основу людського життя», – зазначає В. Щербина [344, с. 75].

На думку Г. Кабки, міжкультурна комунікація є головною рушійною силою у цивілізаційному становленні людства. Завдяки їй відбувається взаємозбагачення культур, формується унікальна духовна картина людської цивілізації [144, с. 214].

І. М’язова розглядає культуру як одну з основ соціально-комунікативного процесу, яка виступає як динамічна та багатогранна система, що пронизує всі аспекти життя суспільства, впливає на розвиток та саморозвиток особистості, формування її власної картини світу, визначає її ставлення до інших людей. При цьому комунікативні процеси сприяють оновленню культури, а кожна індивідуальність виступає одночасно і суб’єктом, і об’єктом міжкультурної комунікації. У соціально-філософському аспекті поняття «міжкультурна комунікація» історично існує як констатація факту взаємодії світоглядів [232, с. 12].

Таким чином, можна стверджувати, що міжкультурна комунікація – це галузь соціальної реальності, змістом якої є процес взаємодії культур, а основним посередником – людина як носій (передавач, інтерпретатор, перекладач) інформації, особистість, яка, за твердженням І. Миронової, виступає

у ролі медіатора культур [цит. за: 162, с. 109].

Медіатор культур – це особистість, що виявляє готовність і бажання вступити у міжкультурну комунікацію, володіє достатніми знаннями мовної норми і специфічними вміннями комунікативної (мовної та немовної) поведінки, здатністю досягати взаєморозуміння, позитивно ставлячись до інших культур та їх представників [162, с. 109]. Така індивідуальність має володіти ситуативною гнучкістю, широким поведінковим репертуаром, полікультурністю поглядів, «що передбачає не тільки збереження своєї культури, але й збагачення її внаслідок визнання і прийняття іншої культури, готовності до освоєння інших культур» [260, с. 18].

Цю ж думку підтримує та розвиває Г. Кабка, стверджуючи, що «…обмін мистецькими надбаннями надихає на творчість знакових особистостей кожної нації та народності. Вони стають своєрідними ретрансляторами трансцендентних культурно-філософських знаків, які певним чином інтерпретуються на ниві мистецьких звершень» [144, с. 214].

Справжнє взаєморозуміння – це тривалий процес, який вимагає від своїх учасників непересічних особистих якостей, здатності до самопізнання та толерантного сприйняття культурних надбань своєї і чужої культури. Вищеназвані особливості повинні бути притаманні особистості-посереднику, яка, на думку Т. Сніци, може відігравати роль з’єднувального елементу між різними культурами та мовами, презентуючи їх у позитивному світлі і, таким чином, скорочуючи дистанцію та даючи співвітчизникам нову можливість познайомитися з іншою культурою [288, с. 152]. Саме такі особистості зазвичай викликають науковий інтерес у дослідників. У нашій дисертаційній роботі так само подано аналіз творчої діяльності митців, які виконували функції медіаторів між культурами (серед них – В. Ромішовська, А. Задор, А. Алексик та ін.).

Згідно з твердженням У. Ханас, міжкультурна комунікація «виступає взаємодією соціуму і культури у найтіснішому динамізмі культурних трансформацій […] Соціально-філософське розуміння сучасного світу формується під впливом істотної трансформації міжкультурної комунікації, яка

набуває значення парадигми розвитку суспільства» [319, с. 7]. Успішність взаємодії людини з іншим культурним середовищем найчастіше залежить від її знання особливостей культури своїх партнерів, їхніх власних здібностей, минулого практичного досвіду і навичок міжкультурного спілкування [319, с. 7]. Цю думку підтримує український соціолог Б. Слющинський; вчений стверджує, що міжетнічна культурна комунікація є трансляцією культурних цінностей саме через безпосереднє спілкування людей [цит. за: 136, с. 176].

Повертаючись до міркувань У. Ханас, поділяємо думку про те, що міжкультурна комунікація виконує завдання не тільки обміну інформацією у процесі взаємодії людей, що є носіями відмінних одна від одної цінностей і типів поведінки, але вона також детермінує і формує міжкультурну толерантність партнерів комунікації, адаптуючи тим самим представників різних етнічних і національних культур одна до одної [319, с. 9].

Як зазначає І. М’язова, аналіз викладених теорій та концепцій міжкультурної комунікації свідчить про те, що жодна з них не здатна відобразити цілісного бачення та комплексного розуміння цього явища. Тому дослідниця пропонує розглядати міжкультурну комунікацію через форми її прояву, до яких належать акультурація, культурна експансія, культурна дифузія, конфлікт культур та синтез культур. Будь-яка з форм міжкультурної комунікації є водночас комунікативним процесом, оскільки конструктивна чи деструктивна взаємодія відбувається виключно шляхом контакту однієї культури з іншою [232, с. 7].

1.2. Методологічні підходи культурологічної регіоніки як засоби дослідження вокального мистецтва Закарпаття в умовах міжкультурної комунікації

Однією з найбільш складних та вагомих проблем сучасного суспільства є глобалізаційні процеси, які спричиняються до зближення культур різних національностей та їх поступового нівелювання. З цього приводу М. Міщенко зазначає, що «міцніші та більш розвинуті країни заполоняють своїми

мистецькими артефактами інші країни, тож поняття культурного обміну, що є необхідною умовою розвитку людського суспільства та міжнародного співробітництва, за умов домінування окремих культур набирає дещо інших ознак» [221, с. 18]. Авторка зауважує, що у дослідженнях з глобалізації існують дві тенденції – апологетична та критична. Якщо апологетична (від грец. *apologeomai* – захищати) обґрунтовує неминучість глобалізаційних тенденцій та демонструє їх позитивні наслідки (єднання людства, усвідомлення світу як єдиного цілого, можливість обміну досвідом, прогрес, модернізацію, гармонізацію світового товариства), то критичний підхід до глобалізації бачить у ній руйнуючу силу, що загрожує людській спільноті і збереженню національного середовища [221]. Каталізація обміну духовними цінностями закономірно призводить до нівелювання національного самоусвідомлення. Подолання негативних глобалізаційних впливів видається особливо значущим у контексті розвитку вітчизняного мистецтва, яке після отримання Україною статусу незалежної держави потребує увиразнення своєї неповторності.

У другій половині XX ст. українському народу довелося існувати в особливо несприятливих умовах. Аналізуючи цей період, М. Міщенко зауважує: «Радянська тоталітарна система мала своєрідну культуру, свою політику, суспільствознавчі науки, філософію, власне розуміння ролі й значення мистецтва, свій погляд на мораль і релігію. Цим створювалося специфічне середовище людського буття. Із закінченням війни сталінське керівництво різко змінило акценти в національно-культурній політиці стосовно України. Якщо окремі ідеї української культури та певні події героїчного минулого заохочувалися у пропагандистських цілях з метою підняття бойового духу, то в нових суспільних умовах 50-х років розцінювалося як прояви націоналізму» [221, с. 28]. Розвиваючи свою думку, дослідниця стверджує, що новий курс на зближення і злиття націй супроводжувався русифікаторською політикою. Доступ до світової культури в СРСР був обмежений тими взірцями, які не суперечили ідеологічним постулатам радянського ладу. Усі сфери духовної діяльності людей повинні були слугувати ідеям комуністичного режиму, і в результаті це призвело

до утвердження єдиного напряму – соцреалізму [221]. На території Закарпаття – краю, де здавна співіснували і взаємодіяли різноманітні мистецькі течії – така політика призвела до негативних наслідків. Найбільш істотними серед них слід вважати гальмування поступу культурних процесів, тимчасовий відхід від потужних традицій, які було сформовано у кінці XIX – на початку XX століття, та нівелювання впливу західноєвропейських мистецьких шкіл.

Наприкінці XX століття після здобуття Україною державної незалежності відбулося особливе піднесення національної свідомості громадян. Аналізуючи цей період, В. Шульгіна зауважує: «Стало очевидним, що побудова демократичного суспільства неможлива без урахування регіональної специфіки, етнічної палітри, опори на традиційну та професійну складові української культури, що є фундаментом духовної цілісності нації» [340, с. 4]. Т. Мартинюк стверджує, що регіональний підхід у дослідженні багатоплановості національної культури з перспективи меншості, периферії, тобто з урахуванням локальних моделей розвитку, став своєрідним «ключем» до панорамного і цілісного осмислення історії української культури [цит. за: 340, с. 4].

З вищевикладеного матеріалу робимо висновок щодо актуальності регіональних досліджень, які можуть нівелювати негативні явища глобалізаційних процесів у соціокультурному середовищі сучасності. Поділяємо думку О. Яковлева щодо перспективності наукового напряму регіоніки, яка «вирішує двоєдине завдання: дослідження феноменів регіональних культур та відтворення історії культури країни в новій якості» [352, с. 69]. У науковій літературі паралельно з терміном «регіоніка» застосовуються також терміни «регіоналістика», «регіоналізм», «регіонознавство». Опираючись на міркування Л. Микуланинець, В. Шульгіна робить висновок, що таке розмаїття відображає інтенсивність осмислення регіональної проблематики й процесу формування категоріального апарату молодої науки. У музикознавстві, мистецтвознавстві та музичній культурології найчастіше використовують поняття «регіоніка» як таке, що найточніше розкриває сутність регіонального підходу [цит. за: 340, с. 5].

Розвиваючи свою думку, вчена подає авторське визначення поняття регіону.

Вона стверджує, що регіон – це основна одиниця розподілу простору, яка «одночасно виступає як цілісність і частина цілого, як суб'єкт та об'єкт, що дає змогу розглядати його культурний простір як диференційовано від інших аналогічних фрагментів, так і інтегровано, залежно від того, яку позицію окремі регіони займають на мапі загальнонаціонального культурного простору, з урахуванням рівня їхньої взаємодії, контрастності або спільності ознак, умовної самодостатності або взаємозалежності тощо» [340, с. 6]. Одним із найбільш актуальних завдань сучасного регіонального краєзнавства слід вважати вивчення недосліджених артефактів культурно-мистецького життя окремих регіонів. З цього приводу В. Шульгіна зауважує, що штамп «провінційності» щодо вітчизняної культури наразі тлумачать не як «відсталий», «меншовартісний», а в іншому значенні: на думку Р. Римар, «…українська культурна традиція, як видається, швидше провінційна, тобто, подібно до Польщі чи Німеччини, розосереджена в менших осередках, які є достатньо самостійними відносно центру» [цит. за: 340, с. 6].

На переконання І. Кононова, сучасні регіоналістичні дослідження характеризуються такими основними рисами: розкриття передумов, які впливають на культурні трансформації регіону; періодизація розвитку культури досліджуваного краю; висвітлення закономірностей розвитку культури певного регіону; виявлення причинно-наслідкових зв'язків між соціальними і культурними процесами; розкриття впливу освіти та освітньо-культурних центрів на розвиток культури окремого регіону; виявлення особливостей процесів глокалізації та синергії ідентичностей у сучасному культурному просторі України; висвітлення внеску культурно-мистецьких регіональних надбань у загальнонаціональну культурну спадщину [цит. за: 352, с. 73].

Ю. Москвічова стверджує, що регіональні дослідження мистецтвознавчого спрямування дозволяють виокремити та систематизувати певні явища і факти в культурі конкретного регіону, знайти їхні позарегіональні зв'язки, проаналізувати в контексті загальнонаціональної культури. На думку дослідниці, у якості головних засобів розгляду культурно-мистецьких процесів регіонів науковцями

використовуються системний, комплексний, історичний, соціокультурний, міждисциплінарний та семіотичний підходи. Авторка зауважує, що «підхід – це більш загальне поняття, ніж метод, який можна розуміти як позицію, ракурс, що формує концепцію досліджуваного явища» [226, с. 240]. В. Кушнір наголошує, що системний підхід побудований на філософському розумінні цілого й частини, взаємозв'язку культурної системи з середовищем [цит. за: 226, с. 240]. Отже, крізь призму даного підходу культуру можна трактувати як специфічну систему, яка існує у полі взаємодії логіки та сенсуалізму, конкретного та умовного. Застосування системного підходу створює умови для ґрунтовного вивчення закономірностей формування характерних типів культур у їхньому розмаїтті, а також сприяє з'ясуванню їхніх історичних взаємозв'язків.

Спільною рисою регіональних досліджень мистецтвознавчого спрямування Ю. Москвічова вважає застосування методологічної бази історико-гуманітарних знань. Покликаючись на І. Шатову, дослідниця виокремлює методи ретроспекції, джерелознавства, реконструкції, а також історико-типологічний, жанрово-стильовий, естетико-культурологічний та аналітичний методи дослідження [цит. за: 226, с. 241]. Авторка зазначає, що єдину методологічну основу дослідження щодо питань музикознавчого аналізу виконавського стилю становлять естетико-культурологічний, жанрово-стильовий, історичний та функціональний підходи. Аналіз регіональних досліджень культурних процесів в Україні свідчить про високий рівень зацікавленості вітчизняних науковців проблемами регіональної культури [226, с. 243].

Особливості розвитку культури та мистецтва України висвітлені в багатьох регіональних дослідженнях, що відзначаються розмаїтістю географії наукового пошуку. Найбільш повно відображений процес становлення та розвитку західноукраїнської культури, що відображено в дисертаціях та статтях науковців Л. Кияновської [156], М. Жишкович [114], І. Бермес [22], О. Миронової [216], Т. Росул [275], Л. Микуланинець [214], О. Федорків [313], В. Андрійцьо [5], С. Бєдакової [23] та інших авторів. У працях інших дослідників, серед яких – С. Зуєв [139], Л. Цуркан [329], О. Якимчук [350] та ін., достатньо систематично

вивчаються регіони Східної України. Не менш активно відбувається дослідження культурних традицій регіонів Центральної (М. Антошко [9], А. Литвиненко [188], Т. Бурдейна-Публіка [38], Ю. Москвічова [225], М. Ржевська [269]), Північної (О. Васюта [42], В. Личковах [189], П. Даценко [93], О. Кавунник [145]) та Південної (Т. Мартинюк [203], М. Слабченко [286], С. Думасенко [105], О. Караульна [150], Є. Маркова [200]) України, включаючи територію Автономної Республіки Крим (Ю. Сугробова [294], О. Яцков [357] та ін.), що є свідченням високого потенціалу регіоніки, розвиток якої набув особливої інтенсивності в останні роки.

У результаті аналізу регіональних досліджень культури України можна зробити висновок, що увага науковців найбільше зосереджена на дослідженнях мистецьких процесів періоду кінця XIX – початку XX століття. На переконання Ю. Москвічової, така ситуація «зумовлена інтенсивною динамікою їхнього розвитку в цей період. Натомість, залишаються певні прогалини у вивченні періоду кінця XX – початку XXI століття. Для цього історичного періоду характерними стали нові соціокультурні відносини, що виникли у складному, сповненому протиріч процесі відродження й розвитку української національної культури» [226, с. 244]. Відновлення етнічних та національних традицій спонукає до осмислення процесів, що відбуваються сьогодні в культурній сфері. Виявлення особливостей і тенденцій розвитку мистецтва дає можливість комплексно проаналізувати різноманітні соціокультурні явища та сприяє формуванню сучасної системи духовних цінностей [226, с. 244]. На думку І. Бермес, відродження культури України неможливе без досліджень культурно-мистецьких надбань окремих регіонів в усій багатовимірності їхніх локальних виявів. Вчена стверджує, що музичне краєзнавство спирається на багатий, часом унікальний джерельний матеріал, уможливлюючи таким чином осмислення процесів культурного розвитку певного реґіону та введення до наукового обігу нових пластів інформації [22, с. 1]. У контексті вищесказаного особливої значущості набуває актуальність дослідження професійного вокального мистецтва Закарпаття. Регіональні традиції співу, які сформувалися у краї

внаслідок потужного впливу явища міжкультурної комунікації, досі не аналізувалися. Результати нашої дисертаційної роботи повинні заповнити цю прогалину в українському мистецтвознавстві та стати сполучною ланкою у ланцюгу сучасних регіоналістичних досліджень.

В. Шульгіна виокремлює два основні напрями вивчення регіонального культурного простору, які суттєво впливають на розвиток регіоніки та виводять теорію й історію культури на новий, якісний рівень теоретичних узагальнень. Перший із них – регіонально-автономний – пов’язаний з диференційованим підходом до розгляду регіону як цілісного, самостійного історико-культурного утворення з міцною внутрішньою структурою та зв’язками, характер яких відрізняється від інших подібних регіональних утворень. Вчена наголошує, що цей вимір розвитку вітчизняної наукової думки характеризується значним інтересом до джерелознавства у висвітленні особливостей музичної культури та мистецтва регіонів України в історичній ретроспективі, пошуку оригінальних, самобутніх рис, що підкреслюють характерні відмінності окремих фрагментів культурного ландшафту. На думку дослідниці, такий підхід «сприяє вирізненню неповторності регіональної специфіки та акцентує увагу на строкатості етнічних проявів, об’єднаних спільним національним культурним простором. Другий напрям – синергетичний – спрямований на створення цілісного уявлення загальної картини національної культури через аналіз сукупності регіональних ознак, інтегрованих як частин цілого в єдиний загальнонаціональний культурний простір» [340, с. 7].

У фундаментальній праці «Синергетика національних ідентичностей у культурному континуумі України кінця XX – початку XXI століття» О. Яковлев зазначає, що «значні успіхи регіоніки не виключають необхідності поповнення географії досліджень – адже музична культура деяких регіонів України ще не отримала достатнього висвітлення чи розглядалася фрагментарно» [352, с. 75]. Наприклад, дослідження Сумщини, Луганщини, Миколаївщини, Черкащини, Закарпаття не може претендувати на вичерпність. У цьому контексті також вбачається актуальність нашого дисертаційного дослідження.

Серед напрямів досліджень, які найбільше цікавлять українських науковців, Ю. Москвічова виокремлює наступні: вивчення передумов та етапів культурного розвитку чи навпаки – занепаду досліджуваного регіону; становлення та розвиток музичного мистецтва в історичному контексті; вплив регіональної культури на життя певного етносу; розвиток українського театрального та образотворчого мистецтва; динаміка сучасного музичного фестивально-конкурсного руху; регіональний розвиток українського телебачення; дослідження релігійних феноменів пострадянського суспільства; внесок здобутків регіональної культури до загальнонаціональної культури держави [226, с. 239].

А. Кравченко зазначає: «Регіональні дослідження української культури тяжіють до культурологічної, мистецтвознавчої та історичної проблематики і, відповідно, спираються на понятійно-категоріальний апарат і методологічну базу цих дисциплін» [172, с. 140]. Погоджуємося з цією думкою, адже три вказані вище напрями тісно пов’язані між собою і можуть розкрити сутність регіональних наукових досліджень найкращим чином. Методологічні підходи мистецтвознавчого, історичного та культурологічного спрямування довели свою результативність також у процесі комплексного аналізу професійного вокального мистецтва Закарпаття в умовах міжкультурних взаємин.

Вважаємо за доцільне навести твердження І. Бахова щодо важливості локації, де відбувається міжкультурна комунікація – на своїй, чужій або нейтральній території. На його думку, географічне положення визначає різновид культури, що складає фон комунікативного процесу. При цьому країну можна розглядати як макроконтекст, а конкретне місце, де відбувається комунікація – як мікроконтекст [18]. І. Бахов наголошує, що «локативний контекст буде здійснювати вплив на низку параметрів міжкультурного спілкування та визначати його специфіку. Комунікант, який знаходиться на своїй території, почуває себе більш комфортно, ніж іноземець, і краще орієнтується у просторі власної культури. У столицях та великих містах міжкультурні відмінності є нівельованими більшою мірою, ніж на периферії, де зберігаються етнічні

традиції і різні форми вияву своєрідних локальних особливостей» [18].

Дане твердження набуває особливої значущості у контексті нашого дисертаційного дослідження. Адже у процесі історичного розвитку Закарпаття входило до складу різних держав, постійно залишаючись периферією для кожної з них. У представників мистецтва краю була унікальна можливість переймати культурні надбання країн Західної Європи, зберігаючи при цьому свої оригінальні локальні традиції. Саме так діяли провідні закарпатські співаки та педагоги співу, найяскравішим серед яких став А. Задор.

Проблеми національного характеру в проекції на музичне мистецтво й музичну ментальність знайшли своє відображення в низці наукових праць Г. Джулай. Зокрема, у соціально-філософському контексті автор досліджує поняття ментальності, підкреслюючи, що «в її структурі належне місце посідають загальнокультурні пласти духовності кожного народу, нації, соціальної групи й окремої особистості, причому найважливішими її компонентами є специфіка сприйняття й стереотипи музичного мислення, детерміновані умовами суспільного життя, світоглядними й ідеологічними принципами, які властиві кожній культурно-історичній епосі» [цит. за: 26, с. 118].

Наукова діяльність Л. Кияновської, коло інтересів якої частково досліджено у статті Л. Білозуб «Національний аспект українського музичного мистецтва», спрямована на вивчення особливостей художнього розвитку етнічних українців у складі колишніх Російської й Австро-Угорської імперій. Вчена вказує на наявність відмінностей у становленні регіональних професійно-мистецьких традицій і місця національної музики в суспільному житті, здійснює порівняльний аналіз української, польської, австрійської композиторських шкіл у процесах їхнього становлення та розвитку, міжнаціональних зв’язках і контактах тощо, досліджує стильову еволюцію західноукраїнської музичної культури XIX–XX ст., а також діяльність музично-просвітницьких осередків і навчальних закладів у Прикарпатті, висвітлює творчі зв’язки й взаємовпливи діячів музичної культури Галичини з їхніми закарпатськими та буковинськими колегами [26, с. 118]. Саме Л. Кияновська започаткувала розгляд соціологічних аспектів

регіонального оперного виконавства. На її переконання, «встановлення спільних та відмінних ознак, кристалізація естетичного світогляду, перевага викликаних суспільними потребами часу жанрів і форм неминуче окреслить нові інтерпретації категорії національного в українському музичному мистецтві як складової європейського мультикультурного простору, вибору домінантних стильових установок, що змінювались протягом еволюції національної культури» [цит. за: 26, с. 118]. Як бачимо, у колі наукових інтересів Л. Кияновської явище міжкультурної комунікації займає особливе місце. Завдання нашої дисертаційної роботи певною мірою є суголосними напрямам досліджень цієї вченої.

Непересічним та самобутнім явищем, наділеним рисами регіональної специфіки, є вокальна традиція Львівської регіональної школи співу. Полікультурні явища, які чинили вплив на її становлення, були зумовлені державно-політичними процесами, особливостями мистецької освіти й концертної практики, багатонаціональним складом населення. Найповнішим за комплексним охопленням цього вагомого мистецького явища дорадянського періоду є дисертація М. Жишкович «Львівська вокальна школа другої половини XIX – першої половини XX століття» [114]. У даній роботі вперше цілісно досліджено й системно проаналізовано становлення львівської регіональної традиції співу з залученням значного масиву архівних документальних матеріалів, епістолярію та періодики; на підставі розгляду методичних праць окреслено вектори континуальності та спадкоємності традицій авторських шкіл. За специфікою своєї тематики наше дисертаційне дослідження має багато спільного із цією ґрунтовною працею.

В. Антонюк наголошує, що проблематику вокального мистецтва як феномена культури актуалізує його етнічна специфіка, яка «у процесі історичного поступу зазнала певних змін під впливом активізованих іноетнічних зв’язків, зумовлених потребами цієї культури. Як провідний елемент метасистеми культури, вокальне мистецтво ієрархічно підпорядковане продукованій ним же самим системі феноменів» [7, с. 32]. Їх здійснена типологія дає можливість розв’язати актуальні етнокультурологічні завдання, яким надаємо

значення унікальних явищ. Простежуючи процес освоєння українськими співаками мистецького простору близького й далекого зарубіжжя, вводимо в науковий обіг поняття діаспорних форм вокальної культури. Вчена стверджує, що це дає ґрунтовні підстави для тверджень про метакультурну значущість і константність досліджуваного феномена українського вокального мистецтва, лідери якого мають гучну світову славу [7, с. 35]. Провадячи активну концертно-виконавську діяльність за кордоном, співаки української діаспори уможливлювали створення широкого міжкультурно-комунікаційного простору.

Особливо цікавими з наукової точки зору у даному контексті є дослідження І. Бойко «Міжкультурні комунікативні процеси як чинник розвитку мистецтва академічного співу в Україні (середина XIX – початок XXI століття)» [31] та Г. Карась «Українські співаки зарубіжжя у міжкультурній комунікації в сучасній Європі через призму ідентичності» [149]. У своїй роботі Г. Карась зауважує: «Успішний діалог та полілог українських співаків на мікро- та макрорівнях забезпечений майстерним опануванням великої оперної та камерної спадщини, яка представлена різними школами та стилями, вільним володінням технікою *bel canto*, знанням іноземних мов, високими комунікативними здібностями. Музична культура українського зарубіжжя як складова частина сучасного українського культурного простору активно вступила у діалог із культурами країн Європи, взаємозбагачуючи їх і себе» [149, с. 213]. До цього можемо додати, що у сьогоднішніх умовах Україна загалом та Закарпаття зокрема мають можливість долучатися до світових культурно-мистецьких процесів: про це свідчить участь співаків у багатьох міжнародних вокальних конкурсах, проектах та фестивалях.

До досліджень розвитку вокального мистецтва, здійснених у концептуальному полі міжкультурної комунікації, зверталися О. Басса [17], Ван І. [41], С. Вишневська [46], І. Глібовицький [57], Б. Гнидь [60], Л. Гринь [67], Р. Калин [148], А. Ковбасюк [161], А. Кулієва [175], Ю. Маслова [204], Є. Мелякіна [210], І. Околович [240], М. Самотос [282], Л. Цуркан [329], Є. Шуневич [343] та інші. Якщо ж зосередитися безпосередньо на дослідженнях,

присвячених розвитку професійних музичних традицій Закарпаття – краю, де історично здавна існує широке концептуальне поле міжкультурних взаємин – слід насамперед виокремити праці О. Гріна [75], В. Гошовського [64], В. Гомонная [61], Л. Мокану [222], В. Мадяр-Новак [192], [193], [194], [195], М. Данко [91], [92], Л. Микуланинець [212], [213], [214]), Т. Росул [275], [276], [277], [278] та ін. Численні статті авторів Н. Бринканич [35], В. Габорця [51], [52], [53], Т. Грись [68], [69], [70], [71], Т. Грицищук [73], Л. Довганич-Сенченко [103], В. Фединишинця [310], [311] та багатьох інших, присвячені творчості закарпатських вокалістів, опубліковано у пресі, періодичних та фахових виданнях.

Важливі аспекти розвитку музичного мистецтва на Закарпатті до 1945 року висвітлено у праці О. Гріна «Професійне музичне мистецтво Закарпаття XIX – першої половини XX століть: історичний аспект» [75], яка об’єднала в собі низку нарисів про мистецькі процеси, які відбувалися у краї протягом вказаного періоду. У наукових статтях, вміщених у праці О. Гріна, використано архівні матеріали, більшість із яких вперше вводиться автором у науковий обіг. Вчений досліджує становлення професійного музичного мистецтва як одну із складових розвитку культури Закарпаття у історичному аспекті. Найбільш виразно окреслено період 20–30-х років XX століття, коли Закарпаття входило до складу Чехословацької Республіки. Розвиток музичного мистецтва краю О. Грін розглядає як цілісний процес, що поступово розгортався у результаті інтенсивних взаємовпливів національних європейських культур. У праці вперше подається інформація з Державного архіву Закарпатської області (а саме – документи, які стосуються творчої діяльності фундатора професійної композиторської школи Закарпаття Д. Задора та листування видатних музичних діячів України, Росії, Угорщини, Чехословаччини). Значна кількість наукових статей про окремих митців публікувалась О. Гріном у збірниках наукових конференцій Ужгородського національного університету, у журналах «Карпатський край», «Тиса» та ін.

Комплексному аналізу музичного життя Закарпаття міжвоєнного двадцятиліття у контексті загальнонаціональних культуротворчих процесів присвячена монографія Т. Росул «Музичне життя Закарпаття у 20–30-х роках XX століття» [275]. У своїй праці дослідниця аналізує творчий доробок місцевих композиторів та розглядає аспекти становлення музично-освітнього процесу, специфіку концертно-театрального життя Закарпаття, особливості фольклористики регіону. Важливе значення надається впливу вихідців з Галичини, Наддніпрянської України та емігрантів з Росії на розвиток музичного життя краю; також у роботі простежено різнобічні мистецькі зв'язки Закарпаття з культурною спадщиною України та європейських держав.

У аспекті міжкультурної взаємодії та етнокультурних чинників, які вплинули на розвиток музично-освітнього процесу, розкрито тему монографії Л. Микуланинець «Етнокультурні виміри становлення та розвитку професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини XX століття» [212]. У роботі висвітлено основні тенденції сучасних регіональних досліджень, визначено етапи становлення професійного музичного мистецтва на Закарпатті, проаналізовано найважливіші соціокультурні явища, які відбувалися у краї у межах означеного періоду. Окремий розділ дослідження присвячено мистецько-просвітницькій діяльності провідних колективів Закарпатської обласної філармонії.

Різні аспекти розвитку музичного мистецтва на Закарпатті представлено у трьох випусках збірки наукових статей, есе та спогадів «Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення». Серед авторів, праці яких опубліковано у цій збірці – Т. Росул, І. Попова, В. Теличко, Н. Стинич, В. Габорець, Л. Мокану, В. Мадяр-Новак, О. Юрош, Ю. Тетерюк-Кінч та ін.

Незважаючи на доволі значну кількість праць, присвячених особливостям формування музичного мистецтва Закарпаття, питання становлення та розвитку професійного вокального мистецтва краю досі не розглядалося. Вирішального значення у контексті дослідження даного явища набуває міжкультурна комунікація, яка дозволяє інтенсифікувати розвиток мистецтва окремих регіонів

шляхом взаємозбагачення та обміну духовними надбаннями. Цей факт слугує ще одним доказом актуальності обраної нами теми дисертаційного дослідження.

Висновки до першого розділу

На основі комплексного вивчення наукових праць та досліджень у філософській, гуманітарній та соціокультурній галузях у першому розділі нашої дисертаційної роботи детально проаналізовано явище міжкультурної комунікації, аргументовано його актуальність та завдання. Множинність інтерпретацій цього концепту пов’язана із його значущістю та всебічним застосуванням, а також спробами науковців якнайповніше відобразити багатогранність змісту даного явища.

Феномен міжкультурної комунікації виступає предметом досліджень етики, лінгвістики, філософії, соціології, психології, педагогіки та інших наук.

Міжкультурна комунікація активізує здатність представників суспільства сприймати артефакти інших культур та уможливлює трансляцію своїх надбань у перспективі поколінь. Звідси робимо висновок, що дане явище є основою динамічності суспільно-культурних процесів і як соціальний феномен сприяє зміцненню міжнаціональних зв’язків, які повинні базуватися на принципах етики, моралі та взаємної толерантності.

З погляду філософії міжкультурну комунікацію можна трактувати як один із найважливіших факторів історичної, соціальної, культурної та комунікативної сфер, які трансформують область перетину пріоритетів представників різних культур у єдиний комунікаційний простір.

Однією із найбільш актуальних проблем сучасності є питання негативного впливу глобалізаційних процесів, які нівелюють відмінності між націями, унеможливлюючи продовження унікальних культурно-митецьких традицій кожної з них. Протистояти цим процесам покликані сучасні дослідження культурологічної регіоніки, яку вважаємо перспективним напрямом у науці. Регіональний напрям мистецтвознавства має теоретичне та практичне значення, яке полягає у подальшому розвитку сучасних напрямів краєзнавчих досліджень,

розробці регіональних аспектів соціокультурної проблематики, у просвітницькій діяльності громадських організацій і товариств, які займаються проблемами відродження національної культури.

Регіоніка сприяє глибокому вивченню окремих структурних одиниць країни як унікальних соціокультурних елементів у географічному, історичному та культурному аспектах. У результаті аналізу регіональних досліджень культури України можна зробити висновок, що вони тяжіють до культурологічної, мистецтвознавчої та історичної проблематики.

Методологічні підходи культурологічної регіоніки (а саме – застосування історико-типологічного, джерелознавчо-пошукового, жанрово-стильового, естетико-культурологічного, аналітичного методів) довели свою результативність у процесі комплексного аналізу професійного вокального мистецтва Закарпаття в умовах міжкультурної комунікації.

РОЗДІЛ 2
СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ОСВІТИ НА ЗАКАРПАТТІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЯВИЩА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

У сфері взаємодії різних культур існує єдина вокальна методична система, яка об’єднує фахові знання та практичний досвід митців багатьох країн. Незважаючи на це, в умовах сучасного глобалізоваго світу особливої значущості набуває усвідомлення традицій соціокультурного середовища кожного народу, розкриття властивої їм історичної ємкості та національної самобутності. Саме тому науковці вирізняють специфічні особливості багатьох національних шкіл співу (італійської, німецької, французької, російської, української) [332].

Оригінальність вокальних традицій існує там, де функціонує національна композиторська школа і пов’язана з нею фахова виконавська культура. Кожна нація відрізняється своєрідною історією свого виникнення і розвитку, живе у певних природних умовах, користується унікальною мовою, має свої традиції. Виникнення та становлення вокальної школи зазвичай тісно пов’язані з національною оперою – визначальним жанром у сфері мистецтва співу.

Як зауважує Б. Гнидь, вокальна школа є історично змінною, соціальною та національною. «Процес історичної змінності вокальних шкіл завжди нерозривно пов’язаний з історичним розвитком музики, з конкретними вимогами виконавської практики. Зміни в громадському житті певним чином впливають на зміни пануючого естетичного світогляду, в зв’язку з чим змінюється і творчість композиторів, тобто стиль музики, її жанри. Тенденції нового, що виникають у ланці “композитор – співак”, змушують виконавців знаходити нові технічні та виконавські прийоми, які, поступово закріплюючись у практиці, перетворюються в традиції і шляхом навчання передаються наступним поколінням співаків. Таким чином, виконавська школа завжди йде попереду педагогічної, а остання, в свою чергу, опираючись на досвід минулого і сучасного, готує співаків до майбутнього» [59, с. 3–4].

Однак належить зауважити, що у контексті нашого дисертаційного дослідження більш доцільним видається брати за першооснову саме вокальну освіту. Географічне розташування Закарпатського регіону та історично-соціальні обставини культурного розвитку краю спричинилися до того, що на початку XX століття на його території практично не існувало композиторсько-виконавських традицій, достатньо потужніх для формування вокально-педагогічної школи академічного напряму. Тому особливої актуальності набуло поетапне впровадження музично-вокальної освіти, у сфері якої пізніше відбулося професійне виховання закарпатських співаків, згодом виконавців міжнародного рівня. Важливо також відзначити, що вокальна педагогіка має міцні взаємозв'язки із виконавською практикою, узагальнює її вимоги та виробляє свої методичні установки. Отже, розробки та праці з виховання голосу слід розглядати з урахуванням історичної епохи, коли вони були створені, і національної музики, у лоні якої провадилося виховання співаків. Загальнозначущими для всіх епох і націй є тільки ті методичні принципи, які відображають характерні фізіологічні закономірності розвитку голосового апарату [271].

2.1. Європейські школи співу та їх вплив на розвиток професійного вокального мистецтва Закарпаття

Провідні європейські школи співу, серед яких – італійська, німецька, австрійська та ін., розвивалися у процесі постійної міжкультурної комунікації та здійснювали значний вплив на розвиток професійного вокального мистецтва зокрема в Україні (про що докладніше йтиметься далі). Найбільш істотною серед вищеперелічених національних вокальних шкіл вважаємо італійську. Як зазначає М. Жишкович, чимало італійських педагогів (К. Еверарді, М. Петц, Е. Гандольфі), захоплюючись багатою вокальною природою українських співаків, сприяли реалізації міжкультурних зв'язків [114]. На думку І. Цебрій, проблема взаємодії італійської та національної традицій у сучасній українській

вокальній педагогіці залишається дискусійною – адже в освіті кожного народу є своя домінуюча художня система. У музичній методиці існує поняття вокальності національної мови, співучості самого етносу, – якостей, традиційно корельованих з історичним феноменом переважно вокальної специфіки українського музичного мистецтва [323]. Проте найзначніші досягнення національної культури відбуваються саме за умови здійснення міжкультурної комунікації.

Цієї теми також торкається дослідниця Д. Оленюк. У статті авторки йдеться про процеси впливу західноєвропейської вокальної традиції на українську школу оперного виконавства у контексті взаємодії української професійної музичної культури із європейською музично-мистецькою сферою. Також звертається увага на історичну обумовленість діалогу української та європейської музичних культур [241]. Однак, у своїх спостереженнях авторка обмежується тільки оглядом впливу італійської школи. Натомість, особливості інших західноєвропейських вокальних шкіл та їхній взаємозв’язок із розвитком українського мистецтва співу залишається невисвітленим.

На території Закарпатського регіону поряд з впливом італійської вокальної школи завжди спостерігався потужний авторитет австрійської, чеської та угорської традицій співу. Тому видається доцільним провести порівняльний аналіз цих національних шкіл та пізніше виявити їхні особливості на прикладі творчої діяльності знакових особистостей, які здійснили вагомий внесок у розвиток мистецтва академічного співу на Закарпатті.

Вважаємо, що окреслення особливостей провідних європейських вокальних традицій варто розпочати саме з **італійської школи співу,** яка була і залишається основою національних вокальних шкіл Європи. Італію справедливо вважають батьківщиною оперного жанру; у цій країні існують давні традиції професійного виховання співацького голосу та вдосконалення виконавської майстерності. Важливим спрямовуючим фактором італійської вокальної педагогіки став пріоритет сольного виконання. Європейські національні школи співу більшою або меншою мірою успадкували основні принципи італійських

майстрів. Спробуємо прослідкувати продовження традицій *bel canto* у вищеназваних вокальних школах Європи.

Насамперед, слід наголосити на загальному використанні прийому *appoggio* (з італ. – «підтримка»), який полягає у свідомому керуванні дихальним процесом за допомогою м'язової координації і охоплює більшість аспектів співу. Для багатьох європейських шкіл застосування *appoggio* стало своєрідною відправною точкою у можливості створення власного підходу до вокальної техніки та стилю. Однією з найважливіших функцій італійської вокальної традиції було об'єднання елементів процесу звукоутворення (затримки дихання, атаки звуку, резонування, регістрових переходів); жоден елемент не міг бути відокремленим від іншого. Звідси приходимо до висновку, що *appoggio* – це не тільки уявлення про роботу співацького дихання; цей прийом не розглядається поза явищем резонування, що відчувається під час співу у верхній частині гортані [394]. Інші приклади подібного синергізму виявляються у балансі резонування та досягненні рівності регістрових переходів.

Вагомий внесок у розвиток італійської вокальної педагогіки здійснили Н. Порпора, Д. Джіцці, А. Ноццарі, Дж. Марінеллі, Дж. Крешентіні, Б. Кареллі та ін. Помітною постаттю в даній галузі у XIX ст. був органіст та диригент Франческо Ламперті (1813–1892). Досвід роботи з співаками в Міланському оперному театрі та наявність специфічного вокального слуху спричинилися до того, що Ф. Ламперті став одним із провідних педагогів співу того часу [2]. Його праці в галузі мистецтва співу («Початкові заняття для голосу», «Вправи для розвитку трелі», «Віртуозні вправи для сопрано» і, як підсумок, «Мистецтво співу» (1892 р.) були методичною основою виховання багатьох поколінь виконавців.

Серед італійських педагогів XIX століття вирізнявся також співак Леоне Джіральдоні (бас; 1824–1897), який провадив педагогічну діяльність в Італії, Франції та Росії. В основу його праці «Аналітичний метод виховання голосу» закладено ідею низького фіксованого положення гортані, яке у процесі співу дає виконавцеві можливість оволодіти верхнім регістром та відчути свободу

голосоутворення. Аналіз методичних принципів Ф. Ламперті та Л. Джіральдоні вміщено у праці Б. Гнидя «Історія вокального мистецтва» [59].

Таким чином, італійські педагоги встановили тісний взаємозв'язок вокального дихання та резонування (*imposto*). Прихильниками цього методу були представники **німецької школи співу** Ф. Зібер, П. Брунс, Ф. Мартінсен-Ломанн та Ф. Гуслер; окремо вони наголошували на важливості безшумного вдиху – ключового елементу італійської вокальної техніки [394].

Німецькі педагоги мали вагомий вплив на формування **австрійської вокальної традиції**; успадкувавши від італійських майстрів основи косто-абдомінального дихання, еластичну роботу дихальної мускулатури, прийоми *appoggio* та *imposto*, якість світлого звучання *chiaroscuro,* важливість збереження резонаторного відбиття звуку у лобно-лицевій частині обличчя (мікстовий регістр), використання приголосних звуків для збалансування звучання та ін., вони модифікували ці принципи відповідно до німецьких стилістичних уподобань.

Безумовно, ознайомлення з італійською вокальною технікою завжди було важливою передумовою для розуміння еволюції різних національних шкіл. Однак, національно-культурне відродження країн Європи у XIX столітті викликало у композиторів природнє прагнення до створення музичної мови та стилю, які б підкреслювали унікальність кожної нації та уособлювали її неповторне мистецьке обличчя.

Прагнучи звільнитися від беззаперечного впливу італійської школи співу, німецькі та австрійські педагоги у середині XIX століття вперше почали відкидати італійські принципи. Керуючись творчістю Р. Ваґнера, вони розробляли методи, які б краще відповідали природній чіткості німецької мови та особливостям виконавської техніки. У жанрі «музичної драми» Р. Ваґнер намагався створити набагато тісніший взаємозв'язок між словом і звучанням, приділяючи більшу увагу переплетенню музики з текстом. Взаємозв'язок звучання оркестру і співаного слова характеризувався єдністю і цілісністю; саме так виникло явище, яке Р. Ваґнер називав «*Gesamtkunstwerk*» (цілісний художній

твір на основі злиття слова та звучання).

Сентенція «Правильні співацькі навички випливають із мови» бере свій початок з італійського твердження *«si canta, come si parla»* («співайте так, як ви говорите»). У німецькій та австрійській вокальних традиціях цей принцип значно перебільшувався: чіткість вимови дуже часто переважала над плавністю вокальної лінії. Німецький педагог співу Юліус Гей (Hey) називав це явище «німецьким *bel canto*»; його методологічний підхід було визнаним одним з найкращих для роботи з творами Р. Ваґнера [374].

Не можна оминути увагою постать відомого німецького співака, хорового диригента і педагога співу Юліуса Штокгаузена (Stockhausen) (баритон), який здобув фахову освіту в Паризькій консерваторії (клас викладача Л. Поншара) та згодом (1848–1849 рр.) вдосконалював вокальну майстерність у Мануеля Гарсіа-молодшого в Лондоні [339]. Співак був обдарованим інтерпретатором німецьких та австрійських пісень; до його репертуару входили вокальні цикли Ф. Шуберта («Прекрасна млинарка», «Зимовий шлях») та пісні Брамса (Ю. Штокгаузен був першим виконавцем багатьох його пісень). Відомий як педагог Модеста Менцинського. Метод Ю. Штокгаузена ґрунтувався на синтезі італійської та французької шкіл співу з урахуванням фонетики німецької мови. Вокально-методичні принципи митця знайшли відображення у ряді його праць: *«Das Sänger-Alphabet oder die Sprachelemente als Stimm-Bildungsmittel»* («Абетка вокаліста, або елементи мови як засоби постави голосу») [390], *«Gesangstechnik und Stimmbildung»* («Техніка співу та постава голосу») [391] та ін.

Великий внесок у розвиток професійного вокального мистецтва зробив австрійський педагог, професор Йозеф Генсбахер (Gänsbacher), який опановував мистецтво вокалу під керівництвом викладача співу при Віденській придворній оперній школі Джованні Джентілуомо. За рекомендацією Й. Брамса в 1863 році його було прийнято на роботу до Віденської консерваторії. Й. Генсбахер присвятив викладацькій діяльності понад сорок років та відкрив шлях на сцену більш ніж 70 співакам, серед яких – Леопольд Демут, Марія Вільтен, Ніколаус Ротмюль, Алоїз Пеннаріні, Герман Ядловкер та ін. [369]. У світлі міжкультурно-

комунікативних зв’язків особливе зацікавлення викликає той факт, що саме у Й. Генсбахера вдосконалювала свою вокальну майстерність Соломія Крушельницька.

Інтенсивний розвиток мистецтва співу в Німеччині та Австрії спричинився до виникнення певних розбіжностей та суперечностей у поглядах на виховання та розвиток голосу. Результатом пошуків німецьких та австрійських педагогів стала поява нових у вокальній методиці прийомів та явищ: *Stauprinzip* (створення потужного повітряного тиску під зімкненими голосовими складками), *Minimalluft* (мінімальне використання повітря під час співу), *Bauchaussenstütze* (розширення грудної клітки, забезпечення глибокого вокального дихання шляхом розтягненням м’язів пресу), *Deckung* (механічне прикриття і затемнення звуку для збалансування регістрів), *Nach-hinten-Singens* (розширення гортані з метою створення простору для фонації), *Rundung* (прийом округлення голосних звуків). Характерними елементами німецької та австрійської вокальних методик є активна робота дихальних м’язів, розширення грудної клітки, темне забарвлення тембру голосу, фіксована низька позиція гортані та акцент на поетичному тексті, який переважає над вокалізацією.

Хоча німецькі та австрійські педагоги сподівалися відмежуватися від італійських традицій і мали на меті розробити школу, засновану виключно на власних принципах, вони не могли повністю відкинути певних елементів італійської техніки співу – адже вона була побудована на фізіології оптимального функціонування співацького голосу. Педагоги виявили, що не можуть оминути принципів італійської вокальної школи у своїх власних ідеях – їм все одно доводилося користуватися цими прийомами на підсвідомому рівні. Італійський підхід до роботи дихання, резонування, регістрових переходів та фонації повинен був залишитися (нехай навіть у модифікованому або зміненому вигляді, щоб відповідати новітнім національним принципам та особливостям репертуару). Серед найяскравіших австрійських оперних співаків кінця XIX – XX ст. європейське визнання здобули Роза Папір (мецо-сопрано), Ірена Абендрот (колоратурне сопрано), Анна фон Мільденбург (драматичне сопрано), Маріанна

Брандт (контральто), Ріхард Майр (бас), Отто Едельман (бас-баритон), Анні Фельбермайєр (сопрано) та ін.

Австрійські традиції суттєво впливали на становлення **музичної культури Чехії**. Це явище було зумовлено політичними та географічними причинами, адже Богемія і Моравія протягом тривалого часу входили до складу Австро-Угорщини, керованої династією Габсбургів. Творчі долі видатних представників австрійської композиторської школи – В. А. Моцарта, Г. Малера, О. Цемлінського – тісно пов'язані з Прагою.

Музичні традиції Чехії здавна характеризуються високою культурою, що спирається на народну музичну творчість. Аналізуючи специфіку чеського мистецтва, можна дійти висновку щодо вельми оригінального поєднання витонченості європейської аристократичної культури з теплотою і жвавістю слов'янської ментальності [377]. Першим чеським композитором, якому вдалося поєднати загальноєвропейську стилістику з елементами національного музикування, був Бедржих Сметана. Найбільш виразний вияв такого синтезу спостерігається у жанрі національної опери («Продана наречена») та симфонічної поеми («Моя Батьківщина»). Започатковані Б. Сметаною традиції продовжував Антонін Дворжак; саме він вивів чеську національну музичну школу на новий якісний рівень. У вокальних творах композитора простежуються елементи народної музики Моравії та Богемії; їм властиве багатство мелодії, розмаїтість ритмічних малюнків, стрункість форми. А. Дворжак є автором десяти опер («Альфред», «Ванда», «Русалка» та ін.), численних вокальних циклів, дуетів, обробок чеських, литовських та українських народних пісень. Серед інших композиторів варто виокремити імена видатних майстрів Зденека Фібіха, Йозефа Сука, Леоша Яначека, Богуслава Мартіну [389].

Столиця Чехії вважається одним з найбільших європейських центрів музичного і театрального мистецтва. У великих містах успішно функціонують театри; щорічно проводяться десятки музичних фестивалів (мабуть, найбільш відомий серед них – «Празька весна»). Для Чехії любов до класичної музики є закономірною; це – частина її історії. Недарма цю країну часто називають

консерваторією Європи.

Саме у лоні чеської культури виникло поєднання традицій самобутнього народного мистецтва і професійної композиторської творчості. Заснування навчальних закладів, відкриття музичних організацій та філармонії у Празі (1901 р.) сприяли розквіту чеського виконавства. У 20-х роках XX століття розвиток освіти у Чехословаччині сприяв піднесенню національної культури; з'явилася велика кількість нотних видавництв та студій звукозапису.

Одним із найцікавіших чеських композиторів цього періоду є Леош Яначек – основоположник національної композиторської школи XX століття. Саме він дослідив невідомий раніше древній моравський музичний фольклор та знайшов оригінальне втілення специфічних рис чесько-моравського мовного інтонування шляхом запису «мовних поспівок» [389]. У своїй творчості композитор часто звертався до вокально-театральних жанрів: він – автор дев'яти опер, ораторій, пісень і вокальних циклів. Очолюючи Клуб моравських композиторів, Л. Яначек презентував чеське музичне мистецтво на міжнародних музичних фестивалях в Зальцбурзі (1923), Венеції (1925) та Франкфурті-на-Майні (1927) [30].

До початку XX століття чеська композиторська школа була представлена послідовниками А. Дворжака та З. Фібіха. Найбільш яскраві серед них – Вітезслав Новак, Йозеф Сук та Отакар Острчіл.

В. Новак є одним із основоположників чеської музичної педагогіки. З 1909 року композитор викладав у Празькій консерваторії (в 1919–1922 рр. очолював цей заклад). У музиці В. Новака виразного втілення набув словацький і моравський музичний фольклор (національна основа знайшла своє відображення не тільки в тематизмі, але і в ладо-інтонаційній та гармонічній сферах). Водночас, у його стилі відчутними є впливи К. Дебюссі, Р. Штрауса і М. Римського-Корсакова. Вокальна творча спадщина В. Новака вирізнялася стилістичною багатогранністю і жанровим розмаїттям. Він – автор чотирьох опер (найвідоміша з них – опера «Ліхтар»), творів для солістів, хору та оркестру, циклів обробок словацьких народних пісень для голосу, фортепіано і хору.

Учень Зденека Фібіха, композитор Отакар Острчіл у 1920–1935 рр. був

головним диригентом оперної трупи Празького Національного театру. У його творчості спостерігаються риси пізнього романтизму та експресіонізму. О. Острчіл – автор п’яти опер, оркестрової симфонічної поеми «Хресна дорога», вокальної поеми «Сирітка» та інших творів [389]. Ще одним яскравим прибічником продовження чеських національних традицій можна вважати обдарованого композитора, органіста, хормейстера, музичного критика Йозефа Богуслава Ферстера (1859–1951). У 1919 році він став професором Празької консерваторії, у 1931–1939 рр. очолював Чеську академію наук і мистецтв.

У 20–30-ті роки XX століття водночас з творами композиторів старшого покоління, які продовжували розвивати класичні чеські традиції і відстоювати необхідність створення опер на основі національного музичного фольклору, з’явилися твори експериментально-модерністського напряму [30].

Розглядаючи розвиток чеського вокально-виконавського мистецтва академічного спрямування, дослідник Ї. Їндрак наголошує на існуванні визначеної чеської вокально-інтерпретаторської школи. На його думку, це явище виникло не у результаті об’єднаних зусиль педагогів вокалу, а стихійно сформувалося у процесі становлення неоромантизму завдяки виконавській майстерності чеських співаків [377].

Чеська вокальна школа базується на своєрідному синтезі німецької та італійської традицій, водночас зберігаючи свої оригінальні риси (серед них – особливості вимови та дотримання національних вокально-естетичних принципів).

Від італійських майстрів *bel canto* чеська вокальна школа успадкувала фізіологічну природу звукоутворення, збереження «неспотвореного» звуку живого інструменту, прагнення до виразного співу на основі інтонаційної свободи, збалансоване поєднання регістрів голосового діапазону, активне застосування явища резонансу та використання загальновживаних виразових засобів без звернення до натуралізму.

Німецькі впливи знайшли своє втілення у виразній декламації, органічному поєднанні вокальної фрази та поетичного тексту, збагаченні тембрових якостей

співаків, використанні прийому *Stauprinzip* (насиченого опорного звуку із попередньою затримкою дихання), яскравому регістровому звучанні верхньої ділянки діапазону. Спираючись на ці перевірені часом і практикою позитивні принципи, майстри чеської школи надають їм власного трактування, додаючи співацькому голосу простоти та щирості у виконанні [377].

Усвідомлений синтез вокальних прийомів є необхідною умовою існування естетично відмінної традиції чеської вокальної інтерпретації. Безумовно, вона не може претендувати на близькість до рівня світового значення великих шкіл минулого. Її значущість полягає у можливості безпосереднього практичного застосовування кращих надбань німецької та італійської вокальних традицій у тісному синтетичному взаємозв'язку. Переконливим свідченням успішного розвитку чеської вокальної школи є виховання знаних оперних співаків; серед них – Антон Барцал (тенор), Карел Буріан (тенор), Зденек Кнітль (тенор), Осип Палечек (бас-*cantante*), Отакар Маржак (тенор), Штефа Петрова (сопрано), Мілада Шубертова (сопрано), сучасні співаки Магдалена Кожена (мецо-сопрано), Філіп Банджак (баритон) та ін.

Витоки **музичної культури Угорщини** слід шукати у багатому музичному фольклорі країни. Розвиток угорської музики визначався складним, суперечливим взаємозв'язком із давньою східною основою, що знайшла своє відображення у мелодиці гомофонного складу, пентатоніці, багатій мелізматиці та довільних ритмічних фігураціях. Професіоналізація народної угорської музики у кінці XVIII століття пов'язана з появою стилю вербункош, який у XIX столітті було визнано музичною мовою угорського романтизму. До середини XIX століття вплив вербункошу проявився майже у всіх жанрах – національно-романтичної опері, симфонічній, камерно-вокальній та пісенно-хоровій музиці. На основі розробки характерних елементів стилю створено перші угорські опери – «Втеча Бели» та «Кемень Шимон» Й. Рузічка (1822). Не менш відомі опери – «Аурелія» (1837) і «Хитрість» (1839) А. Барто, а також – «Шукач скарбу з Вишеграда» М. Рожавельді [280]. У цих операх спостерігається своєрідний синтез різних музичних стилів: ліричні епізоди написано під впливом італійської

та віденської оперних традицій, героїчні – в стилі вербункош. Даний напрям відіграв важливу роль у західноєвропейській музиці: він знайшов відображення у творах Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетовена, К. М. Вебера, пізніше – Й. Брамса.

Основоположником угорської національної опери є Ференц Еркель. Його романтичні опери «Ласло Хуньяді» (1844), «Банк-бан» (1861) і «Дьордь Дожа» (1867) створено на героїчні сюжети з історії національно-визвольного руху; тут відобразились ідеї боротьби за національну незалежність. Композиторський стиль Ф. Еркеля помітно перегукувався з творчими позиціями італійців, і особливо – Дж. Верді, який також обирав актуальні для тодішньої сучасності драматичні сюжети. Ференц Еркель вдало поєднував композиторську та громадську діяльність: у 1853 році він організовує філармонію, дещо пізніше – Співацьке товариство. У 1875 році в музичному житті Будапешта відбулася важлива подія: після тривалих клопотань та енергійних зусиль Ф. Ліста було відкрито Угорську національну академію музики, яка обрала його почесним президентом, а Ф. Еркеля – директором закладу [280].

Активно працював у жанрах вокальної та хорової музики засновник угорської композиторської школи Ференц Ліст. Для різних складів за участю солістів, хору й оркестру він написав кілька мес, псалми та ораторію «Легенда про святу Єлизавету» (1861). Окрім цього, згадаємо «Фауст-симфонію» з хоровим фіналом (1857) та «Симфонію до Божественної комедії Данте» з жіночим хором (1867): обидва твори в значній мірі опираються на принципи розвитку симфонічних поем. Єдина одноактна опера Ф. Ліста – «Дон Санчо» – була написана композитором ще у 14-річному віці. Йому також належать понад 60 пісень і романсів для голосу з фортепіано. Діяльність Ф. Ліста відіграла велику роль у становленні угорської національної композиторської школи та загальному розвитку світової музичної культури.

На початку XX століття музичне життя Угорщини ускладнилося. Будапешт набув значення великого європейського центру, але для повноцінного функціонування Музичної академії, оперного театру та філармонії бракувало сил угорських фахівців. У результаті ці установи опинилися під керівництвом

іноземців (переважно – австрійців). Дослідник Б. Сабольчі (Szabolcsi) зауважує: «На початку XX століття австрійці у чималій мірі сприяли підвищенню загальної музичної культури Угорщини, але не цікавилися її національними традиціями» [280]. Правдоподібним видається припущення, що протягом даного періоду розвиток вокального мистецтва Угорщини знаходився під впливом австрійської співочої традиції. І лише у другій половині XX століття відбулася поступова, але остаточна переорієнація на національні пріоритети. Серед найвидатніших угорських оперних співаків слід назвати Йожефу Еллінгер (колоратурне сопрано), Етельку Герстер (сопрано), Магду Ласло (мецо-сопрано), Йожефа Шиманді (тенор), Шандора Коньо (тенор), Ержебет Хазь (сопрано), Ласло Полгара (бас) та ін.

Підсумовуючи викладене вище, робимо такий висновок: угорська, чеська та австрійська національні школи, попри свою самобутність, мають у основі італійські та німецькі технічні прийоми, модифіковані та адаптовані до індивідуальних підходів спадкоємців розглянутих вокальних традицій.

Відмінності між вокальними школами Західної Європи слід шукати насамперед у фонетичних особливостях мов (тобто, у формуванні голосних і приголосних звуків, які впливають на процес звукоутворення), в оригінальності репертуару представників цих шкіл та в їхніх підходах до різноманітних вокальних стилів. Виняткової значущості у даному контексті набуває розуміння концепту ментальності, яка є глибинним рівнем свідомості та стійким способом специфічного світосприйняття окремих національностей.

Особливості виконуваного репертуару та вокально-методичні принципи, сформовані в західноєвропейських традиціях співу, у процесі міжкультурної комунікації суттєво вплинули на формування професійного вокального мистецтва Закарпаття. У Західній Європі здобули фахову освіту знані у краї співаки – Віра Ромішовська, Андрій Задор, Віктор Мошшані та ін. Також заслуговує на увагу той факт, що традиція навчання закарпатських вокалістів за кордоном, штучно перервана у радянський період, сьогодні продовжується. Випускниця вокального відділу УжДМУ ім. Д. Є. Задора Анна Кравченко стала

студенткою Ліонської консерваторії (Франція). Роман Меденці вдосконалював вокальну майстерність, навчаючись в Будапештській музичній академії ім. Ф. Ліста. Значна кількість випускників відділу продовжує навчання у Словаччині (Державна консерваторія м. Кошице, Братиславська консерваторія). Серед них – Микола Ердик, Сергій Трунтаєв, Крістіан Коколус та ін. Вияв міжкультурної комунікації простежується також у виконавській діяльності випускників УжДМУ, які здобули вищу професійну вокальну освіту у Львові, а пізніше стали солістами оперних театрів Словаччини – Михайла Подкопаєва (Державний оперний театр м. Кошице) та Ігоря Строїна (Державний оперний театр м. Банська Бистриця).

Чимало закарпатських співаків досліджуваного періоду завдячують своїм фаховим становленням **львівській регіональній вокальній школі,** яка сформувалася у лоні української національної школи співу і є її відгалуженням. Як зазначає М. Жишкович, «львівська вокальна школа – це виконавсько-педагогічна школа, що формувалася у галицькому регіоні на основі визначеної системи навчання, виховання та освіти співаків. Як організована цілісна система вона заявила про себе вже у другій половині XIX ст., її подальше становлення та розвиток відбувались протягом двадцятого сторіччя і не припиняється до сьогодні» [114].

Львівська вокальна школа через польську виконавську традицію увібрала в себе кращі досягнення італійської та німецької національних шкіл співу, що стало переконливим свідченням плідної взаємодії різних вокальних культур. Основним методом викладання був емпірико-інтуїтивний, за допомогою якого студентові прищеплювались необхідні навички в оволодінні голосом. Водночас такі педагоги як О. Мишуга, О. Бандрівська, Л. Улуханова застосовували і наукові методи викладання. Методичні принципи педагогів – представників львівської вокальної школи формувалися на основі тих традицій, які вони опановували під час навчання. Надалі навички поглиблювалися в процесі виконавської й педагогічної діяльності, збагачувались завдяки особистому творчому досвіду. При цьому враховувалась специфіка різних мов, а також

розвивались прийоми, пристосовані до специфічних вимог польських, українських співаків чи представників інших національностей. Одним з кращих педагогів співу у Львові був фундатор львівської вокальної школи Валерій Висоцький [114].

Аналізуючи процеси становлення львівської школи співу, М. Жишкович зазначає: «У 50-і рр. XX ст. розпочався новий період розвитку львівської вокальної школи. Кращі традиції вокалістики у Львові були доповнені надбаннями, привнесеними педагогами з інших міст, що навчалися у радянських консерваторіях та співали в оперних театрах колишнього Радянського Союзу. Здебільшого вони репрезентували українську (київську, харківську, одеську) та російську (петербурзько-ленінградську та московську) вокальні школи. У Львові представники цих шкіл пов'язали свою творчу долю з Львівським оперним театром та Львівською державною консерваторією ім. М. В. Лисенка […] Наприкінці 1940-х педагогічну діяльність провадили С. Крушельницька та О. Бандрівська; у 1950-х роках склад кафедри сольного співу поповнили О. Карпатський, Г. Шкотникова-Ситникова, П. Кармалюк, М. Шелюжко, О. Ахматова-Володько, М. Філатов, О. Дарчук, В. Кобржицький» [114]. У 1960–1980-х рр. поряд з ними працювали: В. Підоріна-Бринза, М. Сіверіна, К. Голубничий, а також перші випускники вокального факультету Л. Жилкіна, О. Врабель, О. Федина, Л. Дороніна, Н. Чубарова-Гаєвська, М. Хмельницька, Т. Карпатська, П. Криницька, М. Байко.

Отож, фахову вищу освіту у Львівській консерваторії в 50-80-х рр. XX ст. здобули в подальшому знані закарпатські вокалісти: народні артисти України Марія Зубанич та Петро Матій; народний артист Росії Андрій Алексик; викладачі Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Є. Задора Валерія Глодан-Кіш, Георгіна Бохорська, Наталія Куклишина; заслужений працівник культури України Надія Підгородська; Надія Сафронова – згодом професор Московського інституту сучасного мистецтва. Серед випускників навчального закладу першого десятиліття XXI століття – Мар'яна Гаврилко-Лазур, Галина Гаврилко, Ігор Строїн, Мирослава Швах-Пекар, Ганна Данканич, Михайло Подкопаєв та ін.

Засвоївши основні методи і прийоми з педагогічного «арсеналу» викладачів львівської вокальної школи, закарпатські співаки сягнули нового професійного рівня. Від своїх наставників – митців високого класу – артисти успадкували природність звукоутворення, рівність усіх регістрів, досконале володіння кантиленою, сценічну свободу та культуру звуку.

Досягнення **російської вокальної школи** вражають здатністю її вихованців здобувати всесвітнє визнання після успішної адаптації у музично-театральному середовищі Європи та Америки. Усе це викликає дослідницький інтерес до особливостей формування російської національної школи співу. Відомо, що етапи її історичного становлення презентували неповторні варіанти синтезу різних вокальних традицій [271].

Формування російської національної вокальної школи пов’язують з іменем М. Глінки – першого в Росії оперного композитора-класика. Саме у його творчості остаточно і чітко визначилися типові риси російської національної школи співу. Композитор здобув різнобічну вокальну освіту: у 1830–1833 роках він ознайомився з методами викладання італійських співаків Андреа Ноццарі та Валентини Біанкі, у Паризькій консерваторії – з методикою Анни Барт-Бандераллі. Пізніше М. Глінка навчався у Жозефіни Фодор, яка отримала вокально-сценічну підготовку в Росії.

Як відомо, однією з самобутніх традицій італійської школи був інструментальний підхід до розвитку голосового апарату, який полягав у об’ємності та рівності звучання на всьому діапазоні. Цей метод спрямовувався на виховання виконавців з яскравими голосовими даними [271]. Але все ж і такі співацькі голоси, на глибоке переконання М. Глінки, вимагали розвитку та вдосконалення.

Відомо також, що для тогочасних італійських солістів спів слугував приводом для демонстрації технічної вправності голосу: каскадів гам, «запаморочливих» пасажів, високих звуків. Російській вокальній школі зовнішні ефекти не притаманні, оскільки їх не виправдовували ні зміст виконуваних творів, ані логіка сценічної ситуації. Опора звуку застосовувалася у вигляді

затримки дихання; придихова атака заборонялася, не допускалось використання *glissando* на підйомі до звуку. Важливою складовою вокального мистецтва було філірування [271]. Результатом навчання співу мало стати вміння при мінімальному використанні видиху досягати найбільшої сили звуку, засвоєння основного прийому виконання *legato*, володіння ясною і виразною дикцією.

Суттєвий вплив на розвиток російського вокального мистецтва мала французька школа (її послідовником був О. Варламов) [271]. Серед основних вокально-педагогічних засад цієї традиції співу можна виокремити такі:

− метою навчання було вироблення твердої атаки звуку, вирівнювання регістрових переходів, оволодіння прийомом *portamento*, досягнення легкого і граціозного виконання прикрас, вміння фразувати;

− діатонічні і хроматичні гами інтонувалися у повільному темпі, на *legato* і *staccato*;

− у вправах на *portamento* додавалася трель, що значно ускладнювало виконання;

− у речитативах, на відміну від італійської школи, заборонялося застосування пасажів; натомість, дозволялося використання допоміжних та прохідних звуків. Це надавало виконанню більшої виразності.

Характерною для розвитку російської вокальної педагогіки другої половини XX століття були спроби поєднання теорії і практики. Робота у сфері практичної вокалістики у радянській системі освіти насамперед передбачала її теоретичне осмислення. Поряд із широким розгортанням роботи з підготовки співаків-солістів було організовано систему для розробки теоретичних основ виховання вокалістів, узагальнення наукових і практичних спостережень у галузі співацького мистецтва. Основними роботами російських вчених з вокальної методики були «Підручник співу» П. Броннікова, «Керівництво з правильної постави голосу» Н. Додонова, «Методологія співу» К. Мазуріна, «Нова теорія постави голосу» В. Кареліна та ін. Виклад основних принципів цих робіт можна знайти у III частині «Нарисів з історії вокальної методології» В. Багадурова і частково у хрестоматії «Мистецтво співу» І. Назаренка [235].

Наукове обґрунтування методичних положень та питань вокальної психології знайшло відображення у діяльності радянського співака, педагога і методиста Д. Аспелунда. Принципи його вокальної педагогіки базуються на використанні змішаного регістру та округленого прикритого звучання. Д. Аспелунд є автором численних праць з питань постави співацького голосу і вокально-мовної культури; найбільш відомою його працею є книга «Розвиток співака та його голосу» (1952) [11].

Вагомий внесок у сферу історії, теорії та методики співу зробив професор Московської консерваторії Л. Дмітрієв. У його дослідженнях важливе місце посідає узагальнення практичного вокального досвіду групи солістів міланського театру «Ла Скала». Заслуговує на увагу праця вченого «Основи вокальної методики», яка не втратила свого значення і сьогодні [99].

Автор теорії резонансного співу, відомий російський (радянський) фізіолог, психолог, педагог В. Морозов – фахівець у сфері біоакустики, музичної акустики, вокальної методології та психофізіології, а також мистецтвознавства. Його праця «Мистецтво резонансного співу» [224] присвячена принципам вдосконалення співацького і розмовного голосу на основі резонансної техніки, тобто активізації резонаторів голосового апарату у взаємодії з роботою дихання і гортані з метою покращення тембру та посилення голосу, досягнення його легкості, дзвінкості, невтомності, а також – захисту гортані від перевантажень і захворювань.

Ґрунтовним дослідженням на сучасному етапі вважаємо наукову працю доктора мистецтвознавства В. Юшманова «Співацький інструмент та вокальна техніка оперних співаків» [348].

Як результат розвитку вокальної науки і педагогіки, у XX столітті з’являється плеяда високообдарованих радянських артистів. Уперше проводяться всесоюзні конкурси вокалістів, де презентується зростання вокальної культури молоді, відбуваються наради з питань вокальної освіти, видаються наукові праці з теорії вокального мистецтва.

Визначальні особливості російської школи співу (інтенсивна наповненість звучання, артистичність виконання, емоційність та своєрідна виконавська

свобода) знайшли відображення у творчій діяльності закарпатських співаків, які здобули фахову освіту у Росії: випускниці Ленінградської державної консерваторії ім. М. А. Римського-Корсакова Поліни Милославської, випускника Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського Василя Штефуци та випускниці Московського державного музично-педагогічного інституту ім. Гнєсіних (тепер – Російська академія музики ім. Гнєсіних) Оксани Ільницької-Хархаліс. Особливості впливу російської вокальної школи позначилися на розумінні музичної стилістики, знанні законів орфоепії російської мови та вмінні переконливо презентувати твори композиторів цієї країни.

2.2. Етапи становлення та розвитку професійної вокальної освіти і виконавства в Закарпатському регіоні

На початку XX століття у становленні музичної освіти Закарпаття відбувалися складні процеси. До цього спричинилися специфічні соціально-економічні умови, розрізненість аматорських гуртків, відсутність вищого навчального закладу (і відповідно – необхідної кількості місцевих фахівців та цілісної системи виховання майбутнього покоління професійних музикантів). Активна організація музично-освітнього процесу на Закарпатті стала можливою завдяки перебуванні у краї емігрантів – високоосвічених музикантів і педагогів, які поєднували викладацьку роботу з інтенсивною концертною діяльністю, тим самим пропагуючи серед населення професійне музичне мистецтво [275].

На основі аналізу джерельної бази нашої наукової роботи виокремлюємо етапи становлення і розвитку професійного вокального мистецтва Закарпаття (XX – початку XXI століття):

Перший етап – 1920–1930 роки.

Другий етап – від 1945 р. і охоплює 1950-і рр.

Третій етап – 1960–1970 рр.

Четвертий етап – 1980–1990 рр.

П’ятий етап – від 2000 р. і до сьогодення.

Перший етап охоплює 1920–1930 роки. Територія Закарпаття, яка до 20-х років належала Австро-Угорській імперії, переходить під егіду Чехословаччини. Саме у цей час спостерігається значне пожвавлення міжкультурно-комунікативних процесів. Регіон став малою Батьківщиною для багатьох талановитих емігрантів, котрі доклали чимало зусиль для розбудови його культурного життя.

Оскільки до 1945 року державного музичного навчального закладу на Закарпатті не було, то заняття провадились здебільшого приватним чином. Вагомий внесок у розвиток вокальної педагогіки краю здійснювали вихованці Будапештської музичної академії, Празької та Віденської консерваторій, що відкривали свої приватні школи. Усі вони творили атмосферу активного культурно-освітнього життя краю. Починаючи з 20-х років XX ст., такі заклади функціонували в Ужгороді, Мукачеві, Берегові, Виноградові, Хусті та Солотвині [278]. Утримувалися вони як коштом спонсорів, так і внеском вихованців самих закладів. З-поміж них – талановитий піаніст, музикознавець та композитор Зігмунд Лендєл (1892–1970 рр.), випускник Будапештської музичної академії, учень С. Томана, що у 1919 році відкрив першу приватну музичну школу в Ужгороді. Тут діти заможних батьків навчалися співу, теорії музики, гри на фортепіано та скрипці. Контингент учнів складав 40–50 осіб. До роботи у закладі були залучені професійні музиканти – Карел Воска, Ілона Гайто, Шарлотта Бем, а вихованцями школи стали майбутній композитор Дезидерій Задор, організатори музичної освіти на Закарпатті Марта Задор, Андрій Задор та інші. Пізніше, у другій половині XX ст., зазначені традиції були підхоплені й розвинуті державними музичними школами, які масово відкривалися у районних центрах, містах та великих населених пунктах Закарпаття. Успіхи педагогіки дозволили значно інтенсифікувати процес навчання, зробити його результативнішим.

Другий етап, який починається від 1945 р. і охоплює 1950-ї рр., позначений кардинальними змінами у організації системи освіти на Закарпатті. Після приєднання краю до складу УРСР спостерігається значна активізація

освітніх процесів. У 1945–1946 роках було відкрито спеціальні навчальні заклади, серед яких – Мукачівське педагогічне училище та Хустський технікум культосвітніх працівників. Розпочалася планомірна організаційна робота, спрямована на формування нової освітньої системи. Розвитку професійного вокального мистецтва сприяло заснування двох важливих інституцій – Ужгородського державного музичного училища[2] та Закарпатської обласної філармонії. Училище було відкрито у квітні 1945 р. відповідно до постанови Народної Ради Закарпатської України [64]. Серед перших, хто заклав мистецький фундамент закладу та очолив колектив, був композитор Дезидерій Задор (1912–1985 рр.). Біля джерел становлення цього важливого осередку виховання молоді стояли люди високої культури та широкої ерудиції, які поєднували виконавську діяльність із просвітницькою і педагогічною роботою. У цей період на роботу були запрошені педагоги співу, які здобули професійну освіту у Західній Європі (В. Ромішовська, А. Задор) та фахівці з провідних консерваторій колишнього Радянського Союзу (П. Милославська, В. Мячина, О. Гаєва). Створене співпрацею цих митців поле міжкультурної комунікації стало сприятливим середовищем для виховання нового покоління закарпатських співаків.

Третій етап (1960–1970 рр.) характеризується посиленням українізації краю. При філармонії активно провадять концертно-виконавську діяльність Закарпатський народний хор та «Музичний лекторій», розвивається зацікавлення фольклористикою, відбувається становлення композиторської школи. До роботи в музичному училищі залучаються випускники провідних вищих навчальних закладів УРСР – Київської, Одеської та Львівської державних консерваторій (М. Михайлович, О. Левитська, В. Глодан-Кіш, Г. Бохорська). Це покоління мало чудову нагоду засвоювати настанови своїх старших колег – досвідчених

[2] З 1992 р. заклад гідно носить ім’я свого першого директора – композитора, піаніста, фольклориста, диригента, музикознавця та публіциста Дезидерія Євгеновича Задора. За час свого існування Ужгородське державне музичне училище ім. Д. Є. Задора підготувало та випустило не одну тисячу фахівців. Сьогодні велика їх когорта є солістами-виконавцями, артистами філармоній, театрів, викладачами, керівниками провідних закладів культури та мистецтв в Україні й за кордоном.

вокалістів, вихованих на засадах західноєвропейських традицій співу. Також у 70-х роках розпочинають свій блискучий професійний шлях кращі вихованці А. Задора – Г. Ципола, А. Алексик, Л. Васильченко та ін. Гастрольна діяльність закарпатських виконавців уможливлює репрезентацію вокального мистецтва регіону в інших країнах (здебільшого – соціалістичного табору).

Четвертий етап (1980–1990 рр.) пов'язаний із поступовим нівелюванням впливу радянської цензури та настанням державної незалежності України. У цей час значно змінюється репертуарне наповнення мистецьких програм. На сцені Закарпатської обласної філармонії з успіхом виступають М. Зубанич, П. Матій, О. Ільницька, Н. Підгородська. Вокально-методичні принципи представників львівської регіональної вокальної школи знаходять втілення у викладацькій діяльності Н. Куклишиної.

П'ятий етап (від 2000 р. і до сьогодення) характеризується розмаїттям мистецьких взаємозв'язків та інтеграцією закарпатських вокалістів до західноєвропейського культурного простору. Представники молодого покоління співаків здобувають професійну освіту в Угорщині, Словаччині, Франції, Італії, залучаються до міжнародних мистецьких проектів, беруть участь у різноманітних конкурсах і фестивалях[3]. У вокально-педагогічній діяльності викладачів УжДМУ ім. Д. Є. Задора помітним є продовження (і навіть посилення) впливу традицій львівської школи співу. Однак слід визнати, що протягом останніх років спостерігається деяке нівелювання цінності академічного вокального мистецтва; натомість, пріоритет надається виконанню музики популярного та фольклорного спрямування.

2.3. Культурно-мистецькі передумови становлення вокального мистецтва Закарпаття у першій половині XX століття

Для глибшого розуміння процесів становлення професійного вокального

[3] Цікавими з погляду розвитку міжкультурних взаємин є міжнародні конкурси-фестивалі мистецтв «*Stankovych-fest*» та «Закарпатський Едельвейс», регіональний конкурс словацької пісні «*Zlaty Slavik*» та ін.

мистецтва Закарпаття видається доцільним звернутись до передумов його розвитку та простежити вплив західноєвропейських традицій співу на формування культурно-мистецького середовища краю у першій половині XX століття.

Вокально-виконавське мистецтво Закарпаття до возз'єднання краю з Україною формувалося під впливом складних історичних та соціальних процесів. В. Пальок зазначає, що на культурному розвитку регіону позначились входження Закарпаття до складу різних держав, а також зміцнення і взаємозбагачення міжнаціональних культур [75, с. 5]. Саме тому особливості становлення вокального мистецтва краю належить аналізувати у концептуальному полі міжкультурної комунікації.

Історія становлення та розвитку мистецької освіти Закарпаття тісно пов'язана з діяльністю професійних музикантів Костянтина Матезонського, Василя Талапковича, Емілія Талапковича, Миколи Нодя, Івана Бокшая, Олекси Приходька, Івана Трухлого, Михайла Рощахівського, Петра Милославського, Дезидерія Задора, Іштвана Мартона, Михайла Кречка, Юрія Костюка та інших [75].

Процеси, які відбувалися у музичному житті Закарпаття 1919–1939 рр., стали сприятливим підґрунтям для подальшого розвитку вокального виконавства та формування професійної композиторської школи краю у другій половині XX ст. [91]. Серед дослідників культури регіону вказаного періоду насамперед слід назвати ім'я О. Гріна (його найвагоміші праці присвячені як історії розвитку культури Закарпаття, так і персоналіям видатних діячів, про що свідчать самі назви – «Професійне музичне мистецтво Закарпаття XIX – першої половини XX століть: історичний аспект» [75], «Д. Є. Задор – родоначальник Закарпатського музичного мистецтва» [74] та ін.). Мистецькі процеси, які відбувалися на Закарпатті у першій половині XX століття, досліджено у монографії Т. Росул «Музичне життя Закарпаття 20–30-х років XX століття» [275]. Наукові праці цих дослідників є головним джерелом достовірних відомостей про розвиток

музичної культури Закарпаття вказаного періоду; результати їхніх досліджень стали основою даного розділу нашої дисертаційної роботи.

На переконання О. Гріна, актуальність дослідження розвитку професійного музичного мистецтва Закарпаття пояснюється щонайменше двома важливими причинами. По-перше, уважне вивчення даної проблеми ставить під сумнів думку про те, що Підкарпатська Русь[4] в дорадянський період була найвідсталішим регіоном Центральної Європи у культурному аспекті. По-друге, визначення основних складових розвитку цього явища слід розглядати з точки зору цілісного процесу, який поступово розвивався й ускладнювався у результаті сильних взаємовпливів культур народів, що населяють вказаний регіон Європи. У контексті нашого дослідження доцільними видаються такі міркування О. Гріна: «Процес зародження професійної музичної культури почався на Підкарпатті дещо пізніше, ніж в сусідніх землях Австро-Угорщини та Росії; тому природно, що на його формування чинили вплив представники різних культур даних країн» [75, с. 11]. Звідси робимо висновок, що вокальне мистецтво Закарпаття зазнавало суттєвого впливу явища міжкультурної комунікації вже у першій половині XX століття.

У цей же період розпочинається активний процес розвитку музичних товариств і організацій Підкарпатської Русі, їх кількісне збільшення та якісне зростання. Основні етапи згаданого періоду пов’язані з діяльністю Ужгородського товариства «Філармонія» та організацією так званих «Руських Національних Хорів», яка завершилася великим хоровим з’їздом у 1926 році. Варто наголосити, що на Закарпатті працювало чимало професійних музикантів з України (серед них – Олекса Приходько, Андрій Буркацький, Іван Романченко, Микола Аркас, Платоніда Щуровська-Росиневич, Борис Левитський та ін.). Вони відіграли важливу роль у розвитку культури Підкарпатської Русі, сприяючи культурному та освітньому піднесенню населення краю. Т. Росул зазначає, що

[4] Підтримуємо думку О. Гріна щодо необхідності диференціації регіонів Підкарпатської Русі у даному контексті. Якщо наведений автором вислів є влучним для гірських регіонів краю, то стосовно низинних міст Закарпаття (Ужгород, Мукачево, Берегово) він втрачає зміст і не відповідає принципу історизму.

спадкоємний зв’язок культуротворчих процесів Закарпаття з Україною виявляється у таких реаліях:

− тісне поєднання культурно-громадського життя з процесами національного відродження;

− важливе значення хорового музикування;

− інтенсивне культивування жанрів побутової музики;

− тематичне наповнення концертів;

− праця композиторів у сфері традиційних жанрів української професійної музики – духовної музики і обробок народних мелодій;

− прямий вплив фольклорних традицій на композиторську творчість;

− естетичні орієнтації композиторів на здобутки перемишльської школи і творчість М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка;

− налагодження творчих контактів між місцевими культурно-громадськими діячами та вихідцями з Наддніпряської України і Галичини, їх спільна праця на теренах Закарпаття [275]. Одночасно у краї починають працювати окремі діячі, які формують власні школи та колективи, закладають основи виконавства та професійної музичної культури в цілому.

У мистецькому житті народів, що не мали власної державності і не могли вирішувати свою історичну долю, визначальну роль відігравали культурні товариства. Саме через них в Підкарпатській Русі проходило інституціональне оформлення інтересів, що виникали в суспільстві внаслідок демократичних процесів і знаходили відображення у Конституції Чехословаччини, до складу якої регіон входив на той час [275].

У другій половині 20-х років XX століття відбувається стабілізація культурно-освітнього життя у Підкарпатській Русі. Ініціатива переходить до Товариства ім. О. Духновича та «Просвіти». Саме вони формують шляхи розповсюдження професійного музичного мистецтва у Підкарпатській Русі та сприяють розвитку зв’язків краю з іншими регіонами. Щоправда, вищеперелічені процеси дещо гальмувалися тим фактом, що для діяльності невеликих музичних осередків національних меншин (*«Hudebni Sdruženi», «Mozaik»*, «Русский театр»,

музично-драматичне товариство «Боянъ») не вистачало коштів. Усі вони без винятку потребували фінансової допомоги; це зафіксовано у багатьох документах, в яких ці товариства зверталися до центральних органів влади з проханням про субвенцію (допомогу) [75].

Характерною особливістю колективного музикування на Підкарпатській Русі періоду міжвоєнного двадцятиріччя є те, що воно було дуже поширеним і мало аматорське спрямування. У цей час сформувались музичні організації, які стали осередками популяризації національної культури. Виникнення і діяльність крайових учительських колективів означило перспективи розвитку виконавського мистецтва краю та внесло в аматорський рух елементи професіоналізму.

У першій половині XX ст. найбільш активною культуротворчою силою виступила еміграція, яка заклала фундамент багатьох ланок мистецького життя регіону. Діяльність її представників стала ще одним яскравим прикладом позитивного впливу явища міжкультурної комунікації. Перш за все, емігранти виступали на концертах, брали участь у академіях і святах, здійснювали просвітницьку місію серед місцевого населення та підготували відповідну базу для професійної освіти в музичній галузі. Місцеві виконавські сили були менш представницькими, оскільки лише небагатьом талановитим музикантам пощастило здобути вищу освіту в Празі чи Будапешті [275].

Яскраві сторінки в музичну культуру Підкарпатської Русі вписала своєю працею співачка Анда Яківна Остапчук (мецо-сопрано широкого діапазону; 1896–1949), яка здобула вокальну освіту у Віденській музичній академії (клас професора Ф. Форстена; період навчання тривав з 1915 по 1920 рр.). Із створенням в Руському театрі товариства «Просвіта» в Ужгороді музичної трупи, А. Остапчук приймає запрошення дирекції театру і протягом 1924–1936 років виконує головні партії у виставах. Слід зазначити, що на той час репертуар театру був досить різноманітним. Окрім народних музичних драм, на його сцені з успіхом ставилися кращі опери вітчизняних та зарубіжних композиторів – М. Лисенка, М. Аркаса, П. Чайковського, Б. Сметани, Ж. Оффенбаха, Ж. Галеві,

Р. Леонкавалло, П. Масканьї та ін. Для виконання такого репертуару необхідна була участь професіоналів, тому директор і режисер О. Загаров намагався запрошувати до Ужгорода фахівців високого класу. Окрім А. Остапчук, на сцені театру працювали М. Морська, М. Певний, І. Синенька-Іваницька, Ф. Базилевич та ін. [275].

У доробку А. Остапчук були партії Наталки Полтавки в однойменній опері М. Лисенка, Оксани в «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, Гальки в однойменній опері С. Монюшка, Маженки в «Проданій нареченій» Б. Сметани, Лоли у «Сільській честі» П. Масканьї. Преса схвально оцінювала виконання складних оперних партій Амнеріс («Аїда» Дж. Верді), Недди («Паяци» Р. Леонкавалло»), Маргарити («Фауст» Ш. Гуно) та Татьяни («Євгеній Онєгін» П. Чайковського). Анду Остапчук із захопленням слухали у Львові, Відні, Празі, Брно. Виконання співачки відзначалось високою сценічною культурою, артистизмом, темпераментом, виразною дикцією, хорошою вокальною технікою [275].

Значну роль у розвитку музичної культури Підкарпатської Русі відіграла також співачка Іванна Синенька-Іваницька (лірико-драматичне сопрано; 1897–1988). Як і А. Остапчук, вона народилася на Тернопільщині. Вищу вокальну освіту здобула у Празькій консерваторії. Навчаючись, І. Синенька-Іваницька одночасно брала участь у концертній діяльності хору Українського педагогічного інституту. Після отримання диплому у 1927 році співачка прибула до Ужгорода і стала солісткою Руського театру товариства «Просвіта», де працювала до 1929 року. У 1930 році український меценат, митрополит А. Шептицький призначив І. Синенькій-Іваницькій однорічну стипендію для вдосконалення вокальної майстерності у Мілані. Після цього артистка виступала у різних містах Європи (Прага, Бухарест, Відень, Берлін), а також на теренах Галичини та Закарпаття.

Велике значення для формування національної самосвідомості закарпатців мали виступи І. Синенької-Іваницької на хвилях місцевого радіо, де співачка не лише виконувала твори українських композиторів та обробки народних пісень, але й виступала з доповідями про вагоме значення думи в історичному житті

народу.

Репертуар І. Синенької-Іваницької охоплював різноманітні за характером арії з опер Дж. Пуччіні, А. Дворжака, М. Аркаса, Ж. Бізе, Р. Леонкавалло, С. Гулака-Артемовського та ін. Також вона виконувала обробки українських народних пісень та солоспіви М. Лисенка, Д. Січинського, Г. Лопатинського, С. Людкевича. Останній з вищеназваних композиторів відзначав її бездоганну інтерпретацію вокальних творів українських і зарубіжних композиторів. Голос співачки був об’ємним, але звучав м’яко і ніжно, з ідеальною рівністю у всіх регістрах [275].

У монографії Т. Росул «Музичне життя Закарпаття 20–30-х років XX століття також згадуються імена Поліни Милославської, Ольги Дівнич та чеських виконавців – Людвіга Сінгера і Зузани Перені.

Підсумовуючи викладене вище, можемо констатувати суттєвий вплив явища міжкультурної комунікації на формування професійного вокального мистецтва Закарпаття вже у першій половині XX століття. У краї провадили свою діяльність музичні осередки словацької, угорської та російської національних меншин, на сцені Руського театру товариства «Просвіта» виступали випускниці Празької та Віденської консерваторій Іванна Синенька-Іваницька та Анда Остапчук. Окрім того, високопрофесійні музиканти, які здобули фахову вищу освіту в Західній Європі, відкривали у краї перші приватні музичні школи. Усе це стало сприятливим підґрунтям для подальших процесів розвитку вокального мистецтва академічного спрямування на території Закарпатського регіону.

2.4. Вплив явища міжкультурної комунікації на творчу діяльність педагогів-вокалістів Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Є. Задора

Біля витоків вокальної професійної освіти Закарпаття знаходилось відразу декілька її представників – Віра Ромішовська, Андрій Задор, Поліна

Милославська та Валентина Мячина, творча діяльність яких зумовлена явищем міжкультурної комунікації. Саме вони стали першими педагогами заснованого у 1946 році вокального відділу. Концертмейстерами на той час працювали Я. Гергей, К. Воска, А. Давидов. Пізніше до них долучилися Степан Мартон, Омелян Кобулей, Олена Гольдберг, Ольга Кевежді та інші.

Першими випускниками відділу стали С. Арпа, А. Бачинський, О. Левитська, І. Палфі-Задор, Р. Шумейко, Т. Алабутєва, В. Петрецький, М. Жигарєв, Е. Мадярі, дещо пізніше – М. Бєлий, С. Милославський, О. Мізун, К. Сєрая, М. Харченко (вихованка Андрія Задора, згодом – народна артистка України), заслужена артистка України Е. Готвоні.

Перед тим, як здійснити ретроспективний огляд діяльності засновників відділу, дещо порушимо хронологію викладу та закцентуємо увагу на творчих досягненнях його випускників, концертно-виконавська творчість яких докладно розглядатиметься у третьому розділі нашої роботи.

Серед них є чимало непересічних особистостей, які завдяки високій виконавській майстерності завоювали міжнародне визнання: Гізела Ципола – народна артистка України та СРСР, солістка Київського національного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, лауреат всесоюзних та міжнародних конкурсів; Василь Штефуца – народний артист СРСР, соліст ансамблю пісні і танцю ім. В. Александрова; Людмила Васильченко – народна артистка СРСР, лауреат міжнародних конкурсів, солістка Большого театру Росії; Андрій Алексик – народний артист Росії, соліст оперних театрів у Горькому, Челябінську та Львові; Людмила Златова – народна артистка Білорусі, солістка театру опери та балету Білорусі; Петро Матій – народний артист України, лауреат обласної премії імені Д. Задора, соліст Закарпатської обласної філармонії; Марія Зубанич – народна артистка України, лауреат обласної премії імені Д. Є. Задора, солістка Закарпатської обласної філармонії; Степан Гіга – народний артист України; Микола Форіш – заслужений артист Північно-Осетинської АРСР, соліст заслуженого академічного Закарпатського народного хору; Надія Гораль та Надія Мерцин – заслужені артистки України, солістки

заслуженого академічного Закарпатського народного хору; Володимир Мельниченко – заслужений артист України, соліст Київської національної філармонії; Надія Копча – заслужена артистка України; Світлана Глеба – заслужена артистка України, солістка академічного камерного хору *«Cantus»* та інші.

На вокальному відділі УжДМУ ім. Д. Є. Задора навчалося багато відомих музикантів, які поповнили професійні колективи України та Європи. Серед них – заслужений артист України, артист Харківського театру оперети Михайло Маркович; заслужена артистка України, солістка Національної академічної хорової капели «Думка» Юдіта Ондич; соліст чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького Костянтин Левитський; солістка «Мадригалу» ім. Б. Бартока (м. Будапешт) Єлизавета Газда; солістка Мюнхенського оперного театру, лауреат Міжнародного конкурсу ім. Р. Шумана Георгіна фон Бенца; артистка Закарпатського обласного музично-драматичного театру, лауреат обласної премії імені братів Шерегіїв Юстина Дідик; солістка Львівської обласної філармонії Вікторія Микулка-Голубнича та ін. [47].

Вагомий внесок у розвиток вокального мистецтва зробили талановиті солісти Закарпатської обласної філармонії, у минулому – випускники училища Марія Парфьонова, Ельвіра Гедєш, Клавдія Сєрая, Ельвіра Зіброва-Готвоні, Марія Нейметі, заслужений працівник культури України Надія Підгородська, дипломант І всеукраїнського конкурсу молодих виконавців ім. Теодора Терен-Юськіва, лауреат обласної премії імені Д. Задора Мирослава Швах-Пекар та ін.

Сьогодні на вокальному відділі працюють народний артист України Петро Матій, заслужена артистка України Оксана Ільницька-Хархаліс, заслужена артистка України Світлана Глеба, лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів Ганна Данканич, випускниця Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Софія Маркевич. Циклову комісію «Академічний спів» очолює заслужений працівник культури України Надія Підгородська.

2.4.1. Засновники вокального відділу УжДМУ ім. Д. Є. Задора та їхній внесок у розвиток вокального професіоналізму краю. Перейдемо до розгляду творчої діяльності засновників відділу «Академічний спів» УжДМУ ім. Д. Є. Задора. Завдяки високому професіоналізму ці митці зуміли створити потужний вокально-освітній осередок, який у другій половині XX століття став центром надання фахових знань та вмінь у сфері академічного співу і залишається ним до сьогодні.

Помітною постаттю серед них була **Віра Карлівна Ромішовська** (сопрано; 1885–1949) – випускниця Тифліського музичного училища і консерваторії, Празької консерваторії[5], скрипкового класу Віденської Королівської й Кайзерівської Академії музики і виконавського мистецтва та нової Віденської консерваторії Франчішека Ондржічка, вихованка кращих музикантів свого часу – В. Таліха, Я. Маржака, О. Шевчика, Ф. Ондржічека (по класу скрипки) та Б. Корсова (по класу вокалу), талановита представниця чеської та французької скрипкової, а також італійської вокальної шкіл [194, с. 122]. Вона – визнана у Європі скрипалька та співачка, яка об’їздила з концертними турне Німеччину, Австрію, Італію. Чехію, Францію, південь Росії та Кавказ. В. Ромішовська – людина сильної волі, феноменальних музичних здібностей, прекрасний організатор, ерудит, чудовий педагог і диригент. Опинившись на Закарпатті, вона усі свої вміння і талант спрямувала на утвердження високих ідеалів музичного мистецтва, вплинула на активізацію концертного життя краю, а найголовніше – відіграла виключно важливу роль у професіоналізації музичної освіти регіону [194, с. 122].

Радянська влада зробила усе можливе, щоб про В. Ромішовську забули. Відродження імені мисткині ініціювали її вихованці Людвіг Степанович Товт, Степан Павлович Бунда та дружина відомого українського етномузиколога

[5] Необхідно зазначити, що на початку XX століття більшість закарпатських музикантів навчалися професійному мистецтву саме у Празі. Це було зумовлено входженням краю у 20–30 рр. XX століття до складу Чехословаччини та підтримкою тісних культурних зв’язків із цією країною. У музичній культурі Закарпаття празькі культурні впливи проявили себе через утвердження професійних норм у композиторському та виконавському мистецтві при опорі на фольклорні традиції.

В. Гошовського Єлизавета Ярославівна Гошовська. Значно розширила діапазон пошукової роботи Віра Василівна Мадяр-Новак. Саме її матеріали і публікації стали джерельною базою достовірних відомостей про Віру Ромішовську у нашій дисертаційній роботі [194].

Віра Карлівна почала опановувати основи академічного співу у досить пізньому віці (на той час їй виповнилося 27 років). Навчаючись у Тифліській консерваторії по класу вокалу, В. Ромішовська відкрила для себе новий світ музичних вражень. Її м'яке і милозвучне сопрано найкраще звучало у творах камерного плану [194, с. 129]. Вирізняючись високою музикальністю та надзвичайно гострим слухом, швидко реагуючи на всі зауваження викладача Богомира Корсова, співачка швидко опановувала основи вокальної майстерності. У ході занять добре читала з листа та чисто інтонувала, а також була уважною до найменших деталей. Б. Корсову імпонувала її глибокоемоційна інтерпретація художніх образів у музичних творах.

Після успішних виступів у Берліні та Празі (1917–1921 рр.) Віра Ромішовська приїхала з сольними концертами до Ужгорода. Тут її першим і незмінним концертмейстером стала талановита місцева піаністка Янка Гергей. Саме тут В. Ромішовська багато виступала як співачка-солістка та у складі вокального дуету з Оленою Гєрмановою (контральто), співпрацювала з хором під керуванням Олександра Архангельського, брала участь у численних концертах класичної, духовної та народної музики. У 1923 році в Ужгороді відбувся пам'ятний вечір вокальної музики – Віра Ромішовська у складі дуету з Оленою Гєрмановою підготувала і виконала велику концертну програму. У праці О. Гріна «Професійне музичне мистецтво Закарпаття XIX – першої половини XX століття: історичний аспект» зафіксовано відгук про цей захід: «Обидві співачки, окрім голосу, володіють хорошою школою співу і чудовою, повною, а часом – захоплюючою подачею звуку. Хоча велика програма із 24 номерів була виконана бездоганно, але необхідно відзначити деякі номери: "Колыбельная" М. Мусоргського, "Он так меня любил" П. Чайковського, "Коли розлучаються двоє" М. Лисенка та інші дуети, які викликали у публіки величезне захоплення, і,

залишаючи по собі глибоке враження, змусили публіку кілька разів викликати співачок на “біс”» [75, с. 39].

Як відомо зі спогадів Є. Гошовської, у 1923–1924 роках вокальні успіхи В. Ромішовської отримували неабияке визнання у Празі. Однак на переконливе прохання своєї подруги М. Багатурян Віра Карлівна переїздить на постійне місце проживання до Ужгорода, де вирішує присвятити себе музично-педагогічній діяльності [194, с. 131].

З численних газетних публікацій дізнаємося, що репертуар співачки був великим та різноманітним, базувався на кращих зразках російської та світової класики. Для прикладу, один із сольних концертів В. Ромішовської, що відбувся 21 лютого 1924 року, містив у програмі виконання арій з опер «Іоланта» П. Чайковського, «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, романс Сантуцци із «Сільської честі» П. Масканьї, каватину Кончаківни з «Князя Ігоря» О. Бородіна, вокальні дуети С. Танєєва, О. Глазунова, О. Гречанінова, О. Черепніна, романси російських та зарубіжних композиторів (чеською, італійською, французькою та німецькою мовами) [165]. В. Ромішовська майстерно виконувала романси С. Рахманінова, П. Чайковського, М. Мусоргського, вокальні цикли Ф. Шуберта, Р. Шумана, М. Лисенка. Її сольні програми зазвичай складалися з 20–25 номерів; до них входили різнопланові та високохудожні музичні твори. У періодиці також часто згадуються багаторазові концертні поїздки В. Ромішовської по Закарпатській області, її виступи у кращих залах краю – в Ужгородському міському театрі, у великому залі Жупанату тощо.

Одночасно співачка відкриває в Ужгороді, Мукачеві та Берегові вокальні курси з італійською методикою навчання. Значних матеріальних доходів ці курси не приносили, однак вони суттєво утверджували громадську думку про непересічний педагогічний хист В. Ромішовської та її високий професіоналізм. Невдовзі учні вокальних курсів вже демонстрували значні успіхи та активно долучалися до музичного життя Мукачева, Берегова та Ужгорода. Концерти співачки та її учнів незмінно перетворювалися на яскраві культурні події Закарпаття та отримували широкий резонанс.

Серед найбільш талановитих вихованок В. Ромішовської з академічного співу варто назвати прізвища Я. Гергей та Д. Гомічкової. Про останніх газета «Русская земля» від 13 липня 1932 року писала: «Програму концерту закінчили учениці класу сольного співу панна Д. Гомічкова та пані Я. Гергей (клас сольного співу В. Ромішовської). Виконувані ними романси та оперні арії сильно здивували переповнений зал як змістом, так і виконанням… У загальному концерт був вдалим і публіка тепло приймала учасників концерту»[6] [167]. Я. Гергей також щоразу викликала велике захоплення публіки. «По класу співу варто відзначити п. Гергей, котра виконала із смаком і майстерністю два старовинних італійських романси. Виступ був надзвичайно вдалим, що можна поставити в заслугу В. Ромішовській, котра надає хорошу школу як скрипалям, так і співакам» [238, с. 4].

У 1945 році співачка очолює вокальний та оркестровий відділ Ужгородської музичної школи ім. П. І. Чайковського. З 1945-го до початку 1946 року цей заклад, за чеськими традиціями, був дворівневим: 1 рівень – формування аматорів (для загалу), 2-й рівень – для підготовки фахівців [275, с. 87–88]. Тільки після ратифікації радянсько-чехословацького договору «Про возз’єднання Закарпатської України з радянською Україною в складі СРСР» у 1946 році перший рівень отримує назву «Дитяча музична школа ім. П. І. Чайковського», а другий – «Музичне училище».

У період 1946–1948 рр. В. Ромішовська очолила відділ академічного співу Ужгородського державного музичного училища.

Влітку 1946 року було проведено Перший показовий концерт учнів музичного училища та школи. З афіші дізнаємося, що на той час у Віри Ромішовської навчалися співу Марія Кліса, Марія Парфьонова, Валентин Робак і Михайло Петрусь. На концерті вони виступили дуже вдало. Різноманітний репертуар дозволяв продемонструвати як музичні обдарування студентів, так і їхню високу технічну вправність. Учасники концерту мали змогу проявити себе у сольній і ансамблевій формі виконання [194, с. 150].

---

[6] У цитаті збережено стиль періодики того часу.

Подібні звітні концерти з великою кількістю учнів В. Ромішовської відбулися в 1947 та 1948 роках. У числі кращих вихованців Віри Карлівни була Оксана Левитська, яка у майбутньому також очолила вокальний відділ музичного училища. Опанувавши таємниці мистецтва співу у В. Ромішовської, Оксана Левитська стала студенткою Одеської консерваторії. Для О. Левитської Віра Карлівна протягом усього життя залишалася справжнім взірцем для наслідування. Також у Віри Карлівни навчався вокалу знаний на Закарпатті диригент – Іван Михайлович Сопко.

Справу фахового виховання співаків гідно продовжив **Андрій Євгенович Задор** (тенор; 1919–1999) – знакова постать у професійному вокальному мистецтві Закарпаття, талановитий співак і педагог. З іменем А. Задора тісно пов'язані найважливіші мистецькі події краю другої половини XX століття. Окрім педагогічної та концертно-виконавської діяльності він займався публіцистикою, а також був активним громадським діячем.

А. Задор здобув вищу фахову вокальну освіту в Угорській державній королівській академії музичного мистецтва, де навчався у класі педагога Маргарет Вальтер (роки навчання – 1940–1945) [456]. Вже тоді він часто виступав як соліст. Збереглося навіть кілька цікавих афіш, які ілюструють його концертну діяльність під час періоду навчання. Перша з них датована 24 квітня 1941 року. Квартет у складі Єви Ледерер, Стефанії Соблітс, Йолана Бороша та Андрія Задора виконав *«Adoramus»* Дж. Палестріни [460]. Наступна афіша – 16 квітня 1942 року; вечір оперної музики в місті Сегед, присвячений 150-річчю від дня народження Дж. Россіні. Виконавці: Кальман Потокі, Ілона Сабо, Андрій Задор [373]. Ще одна афіша цього періоду датована 26 січня 1944 року. На концерті відбувся сольний виступ співака: він виконав три твори Л. ван Бетовена – «Прагнення» (*«Sehensucht»*); «Не висихайте, сльози вічного кохання» (*«Trocknet nicht, Tränen der ewigen Liebe»*); «Аделаїда» (*«Adelaide»*) [461]. У контесті нашого дослідження ці афіші є досить цікавими, адже вони дозволяють частково проаналізувати особливості репертуару, який на той час пропонувався до виконання в Угорській державній королівській академії ім. Ф. Ліста. Навіть із

цих далеко не повних відомостей можна зробити висновок про орієнтацію на синтез італійських та німецьких впливів, що збігається із висновками, зробленими у першому підрозділі даного розділу нашої дисертаційної роботи.

З 1945 року Андрій Євгенович почав працювати за контрактом солістом в Угорському державному оперному театрі (м. Будапешт) [459]. Голос А. Задора часто можна було почути на хвилях угорського радіо. Наприклад, у газеті *«Kossuth Népe»* від 24 червня 1945 року, у програмі радіопередач зазначено, що відбулася трансляція вечору романсів на слова О. Пушкіна. Соліст – А. Задор, концертмейстер – Олівер Нодь [385]. Ймовірніше за все, такі трансляції були неодноразовими. Але ряд успішних виступів артиста в Угорщині незабаром перервався: у 1946 році він поїхав додому, на Закарпаття, і саме в той час кордон раптово було закрито. Співак залишився в Ужгороді.

31 липня 1945 року Андрія Євгеновича було призначено референтом Управління в справах мистецтва при Народній Раді Закарпатської України. У листопаді цього ж року співак стає солістом Закарпатської обласної філармонії [464]. В цей час він багато концертував – і в Ужгороді, і поза його межами. Про один із його виступів читаємо, зокрема, в газеті «Закарпатська Україна»: «…До програми сьогоднішнього концерту увійдуть твори видатних радянських і російських композиторів. У першому відділі концерту [...] у супроводі оркестру артист Закарпатської філармонії А. Задор виконає арію Ленського з опери “Євгеній Онєгін” Чайковського. Другий відділ присвячений творам радянських композиторів. Буде виконана [...] сюїта з музики до п’єси Шекспіра “Багато галасу даремно” Хреннікова (солісти – Б. Борисов і А. Задор)» [255].

У 1947 році А. Задора запрошують на посаду викладача вокалу в Ужгородське державне музичне училище [464]. Тут він пропрацював 26 років, і цей період був розквітом його педагогічної і творчої діяльності. Водночас надавав приватні уроки співу. Першою його ученицею стала Марія Харченко, талановита солістка і актриса, у майбутньому – народна артистка України.

Творча дружба пов’язувала А. Задора з Іштваном Мартоном, який на той час працював концертмейстером у його класі і теж прекрасно розумів вокальну

справу [259]. Вони часто грали в чотири руки, адже Андрій Задор теж досконало володів фортепіано. Щодо процесу розспівування та особливостей підбору репертуару у класі А. Задора наведемо згадку його вихованки, артистки Закарпатського народного хору Л. Байрак: «Вправи були найрізноманітніші: від простеньких, в межах терції-квінти, до складних октавних стрибків (які, очевидно, застосовувалися для вирівнювання регістрів), арпеджіо і стакато. Твори були досить складними для студентів рівня музичного училища: наприклад, арія Антоніди з опери «Іван Сусанін», арія Манон з однойменної опери Массне...» [466]. Можливо, ці твори і викликали б труднощі у вокалістів середнього рівня, але Андрій Євгенович тонко відчував особисті здібності кожного студента і підбирав репертуар відповідно до можливостей голосового апарату. Слід зауважити, що тоді на вокальний відділ училища поступали не підлітки, а вже цілком дорослі люди із фізіологічно сформованими голосами, яким можна було доручати більш складні партії – без перестороги, що вони можуть зашкодити виконавцеві.

А. Задор завжди вимагав від студентів максимальної активності під час заняття. Часто наголошував, що на уроки вони повинні приходити відповідно налаштованими; адже гарний голос – це дар, і не всім він дається. Позитивний настрій і тонус забезпечують продуктивну роботу і якісний розвиток співака-початківця.

На заняття А. Задор намагався запрошувати весь свій клас (ця традиція бере свій початок в італійській вокальній школі). Його вихованці не раз були на уроках слухачами, і викладачеві вдавалося концентрувати їхню увагу на багатьох моментах. Зокрема, А. Задор перевіряв, чи вони його слухають, чи зберігають увагу, чи можуть сказати, де помилився і якої саме помилки допустився студент, який співає. Таким чином викладач закладав у їхню підсвідомість навички педагогічної діяльності. Такі заняття сприяли вихованню уваги, навчали основам аналізу виконавської майстерності, розвивали вокальний слух. Вимоги педагога щодо співацької постави і самого звукоутворення поступово ставали зрозумілими

для усіх його вихованців. У них поступово формувались музичний смак та загальна уява про правильний звук.

«Усі ці принципи розвиваються тільки тоді, коли ми наполегливо, систематично, з використанням різних вокальних технік застосовуємо їх у своїй педагогічній практиці» – писав А. Задор [395]. Він зазначав, що на уроках педагог повинен уникати підвищення тону голосу, залякування. Неприпустимо говорити студенту, що він не має здібностей. Особливо це стосується початківців, бо перші уроки для них є доволі проблематичними. Часто буває, що студент, який вперше прийшов до педагога, через певний психологічний комплекс не може розкрити своїх можливостей, проявити свій талант. Це може бути викликано невпевненістю у собі або переживанням. У таких випадках викладач повинен його підтримати, заохотити і допомогти звикнути до нового оточення. І тільки тоді, коли це вдасться, можна розпочинати роботу над поставою голосу. Творчий наставник є тією особою, яка скеровує студента, допомагає йому сконцентруватися на потрібних завданнях.

А. Задору завжди вдавалося дати своїм вихованцям добру вокальну базу, ще на самому початку навчання виявити їхні приховані таланти. Він був переконаний у простій істині: «Все, що ми опануємо у дитинстві, зможемо пізніше з користю використати в зрілості».

На переконання А. Задора, до найважливіших основ елементарної вокальної техніки можна віднести:

- розвиток відчуття опорного звучання, його протяжність та співучість (формувати звук необхідно як на *piano*, так і на *forte)*;
- працю над точним інтонуванням та чіткою артикуляцією;
- зрозуміле пояснення ролі резонаторів;
- регулювання і контроль регістрів голосу.

З перших кроків навчального процесу педагог повинен уточнити діапазон голосу учня та створити найкращі умови для його поступового розширення. Саме в цей час співаки-початківці розвивають свою звукову координацію, у них з’являється свідоме звуковидобування, формується музичний та вокальний слух.

Андрій Євгенович прагнув долучити своїх вихованців до традицій італійської школи *bel canto*. Деякі із своїх розспівок викладач пропонував як арпеджіо, причому не на якісь абстрактні склади, а на слова, приємні для кожної людини. Іноді він використовував для розспівок фрагменти музичних творів (арій чи романсів), які були складними для конкретного студента, і відпрацьовував ці місця. Пильну увагу під час уроку звертав на співацьку поставу. Андрій Євгенович сам був прекрасним тенором, але як викладач працював із абсолютно різними типами голосів: сопрано, тенорами, басами, контральто. До кожного типу голосу мав дієвий індивідуальний підхід.

Чудові відгуки про роботу А. Є. Задора в музичному училищі знаходимо у архівних характеристиках УжДМУ. Зокрема, у документі від 6 вересня 1969 року читаємо: «Андрій Євгенович Задор працює викладачем музичного училища з 1946 року. За період роботи викладача по класу сольного співу проявив себе як обдарований музикант, вдумливий вихователь. Протягом всієї творчої діяльності А. Задор успішно поєднує педагогічну і концертну діяльність. За роки педагогічної діяльності А. Задор випустив із свого класу цілий ряд обдарованих співаків, які сьогодні працюють і навчаються у провідних консерваторіях країни, а багато з них успішно працюють на оперній сцені та у філармонії. Так, його випускниця Л. Васильченко працює солісткою Большого оперного театру в Москві, Г. Ципола – переможець Всесоюзного конкурсу вокалістів, Л. Гароніна – солістка Одеського оперного театру, В. Штефуца – соліст театру ім. Станіславського і Немировича-Данченка та ін.» [414].

Окрім викладацької і концертної діяльності, А. Задор займався публіцистикою. В архівах Закарпатської обласної бібліотеки зберігається чимало його статей із описом подій мистецького життя Закарпаття того періоду ([124], [125], [126], [127], [128], [129], [130], [131]). Серед них варто виокремити статтю «Майстри угорської естради» [129] та відгук «Чарівно, проникливо!» (про гастролі солістів Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка – заслуженої артистки УРСР Галина Шоліної і народного артиста СРСР Миколи Ворвулєва в Ужгороді у 1962 році) [131]. Ось що пише А. Задор про виступ

київської співачки: «Красивий за тембром голос, м’яка і вільна від усякого форсування манера співу, благородство інтерпретації становлять “секрет” виконавської майстерності Г. Шоліної. Слухачам надовго запам’ятається висока вокальна культура цієї чарівної артистки» [131]. Миколу Ворвулєва він характеризує так: «М. Ворвулєв належить до тих співаків-солістів, у яких голос служить для вираження внутрішнього світу людини, для впливу не тільки на слух, а й на душу слухача. Артист глибоко розкриває текстовий зміст твору (дикція у нього чудова). І музику, і слово він розуміє та відчуває надзвичайно вірно, тонко. Майстерно володіючи своїм прекрасним голосом, М. Ворвулєв проникає у серце слухача, примушує його трепетно відгукуватися на кожний порух музики, на кожний відтінок почуття, закладений в аріях і піснях великих композиторів. При цьому він, як великий художник, не дає цим творам розпастися на частини, а з мистецькою строгістю об’єднує їх навколо емоційного “ядра” твору» [131]. Із цих відгуків можна скласти для себе певну думку не тільки про виступи київських артистів, а й про А. Задора як про високопрофесійного майстра своєї справи.

Від 16 грудня 1965 року до 10 червня 1971 року Андрій Задор працював художнім керівником Закарпатської обласної філармонії [457]. У квітні 1970 року за високопрофесійну працю його було відзначено найвищою у ті часи нагородою – орденом Леніна [464].

У жовтні 1973 року співак знову перетнув кордон – він давно мріяв працювати в Угорщині. На початку 1974 року А. Задор викладав вокал у Будапештській музичній академії, пізніше – у Вищій музичній школі ім. Ференца Ліста (м. Дебрецен). Паралельно з основною роботою протягом кількох десятиліть працював викладачем вокалу у хорі ім. Золтана Кодая та оперному театрі Чоконої. Надавав консультації співакам Сільвії Шаш, Колошу Ковачу, Ілоні Токоді, Яношу Беркешу, Оніко Рогоні, Йожефу Гаті та ін. Тут простежуємо ще один вияв явища міжкультурної комунікації, до того ж – власне відцентрову його тенденцію, адже набутий на Закарпатті педагогічний досвід Андрія Євгеновича у даному випадку слугував розвитку західноєвропейських вокалістів.

У серпні 1988 року в угорському музичному журналі *«Parlando»* А. Задор опублікував методичну працю[7] [395]. У ній він ознайомив поціновувачів вокального мистецтва зі своїми методами, які застосовував протягом усієї педагогічної діяльності. Як навчальний матеріал ця стаття є корисною і для студентів, і для педагогів.

В Угорщині педагогічна діяльність Андрія Євгеновича також була визнана та відповідно оцінена. Збереглися численні подячні листи від його учнів, подячні грамоти від Міністерства культури Угорщини за відмінну педагогічну працю, привітання з 75-літнім ювілеєм від Міністра освіти і науки Угорщини. Останній концерт, на якому був присутній А. Задор, відбувся 23 квітня 1996 року в Угорщині (м. Дебрецен).

Огляд творчої діяльності двох інших засновників вокального відділу УжДМУ ім. Д. Є. Задора (П. Милославської та В. Мячиної) подаємо у стислому викладі. На жаль, про цих високопрофесійних викладачів збереглося досить мало достовірної інформації.

Випускниця Ленінградської державної консерваторії ім. М. А. Римського-Корсакова **Поліна Антонівна Милославська** (сопрано) багато уваги присвячувала роботі дихання. Кантиленне виконання вдосконалювала у процесі розспівування та виконання вокалізів італійських майстрів. Уміла творчо налаштувати своїх вихованців на сценічний виступ. Працюючи у Закарпатському народному хорі викладачем вокалу, Поліна Антонівна постійно відвідувала зі своїми юними вихованцями репетиції колективу, де вони мали можливість знайомитися з улюбленим мистецтвом на професійному рівні [472].

Валентина Андріївна Гандловська-Мячина (лірико-драматичне сопрано) була випускницею Свердловської державної консерваторії ім. М. Мусоргського (роки навчання – 1938–1944) [419]. У травні 1946 року Валентина Андріївна переїхала до Львова. Працюючи солісткою державної хорової капели «Трембіта», співачка мала гарну нагоду збагатити свій концертно-виконавський досвід. А

[7] Переклад вказаної статті з угорської мови на українську здійснив Андрій Зан. Зміст цієї праці та комплекс вправ для розвитку голосу подано у додатках нашої дисертаційної роботи (додатки В, С).

пізніше їй запропонували посаду солістки Закарпатської обласної філармонії [398].

З вересня 1948 року В. Гандловська-Мячина почала працювати в Ужгородському державному музичному училищі (директором на той час був Д. Є. Задор). Проявила себе як здібний педагог, була вимогливою до себе і до своїх студентів. Серед колективу училища Валентина Андріївна користувалася заслуженим авторитетом. Результатом працелюбності В. Мячиної та її творчого підходу до роботи стали професійні досягнення її вихованців, яких зараховували до складу студентів Київської та Львівської державних консерваторій. У характеристиці роботи викладача від 3 серпня 1966 року читаємо: «Вихованці В. Мячиної працюють в різних ансамблях пісні і танцю, учбових та театральних закладах, а також навчаються в різних консерваторіях Радянського Союзу» [435]. Педагогічну діяльність Валентина Андріївна успішно поєднувала з виконавською: вона часто виступала з концертами на сценах Закарпатської обласної філармонії та Ужгородського Будинку офіцерів.

2.4.2. Педагогічна і виконавська діяльність викладачів співу та ілюстраторів закладу у контексті міжкультурної комунікації. Вищезгадані викладачі – В. Ромішовська, А. Задор, П. Милославська та В. Мячина є засновниками вокального відділу УжДМУ. Однак у контексті дослідження розглянемо діяльність інших талановитих педагогів, які у різні періоди здійснили вагомий внесок у розвиток професійного вокального мистецтва Закарпаття. Серед них було чимало випускників кращих консерваторій колишнього Радянського Союзу: Свердловської державної консерваторії ім. М. Мусоргського (В. Мячина), Харківської державної консерваторії (О. Гаєва), Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової (О. Левитська, С. Безюлева), Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (В. Глодан, Г. Бохорська, Н. Куклишина, Н. Підгородська) та ін. Важливу роль у концертному житті краю відіграли також ілюстратори, які працювали в Ужгородському державному музичному училищі. Серед них – К. Терещенко, Т. Ходак, І. Задор, Л. Лихожон,

О. Шугаєв, Г. Оклія та інші. Ці співаки активно співпрацювали із найрізноманітнішими мистецькими колективами області: Закарпатським народним хором, симфонічним та камерним оркестрами Закарпатської обласної філармонії. Багато викладачів було запрошено на роботу з різних куточків України та зарубіжжя; саме тому їхня освітня і концертна діяльність є дуже цікавою з точки зору міжкультурної комунікації, трансферу знань та мистецьких надбань.

Випускниця вокального факультету Харківської державної консерваторії **Ольга Максимівна Гаєва** після здобуття вищої освіти отримала кваліфікацію оперно-концертної співачки та викладача вокалу [423]. Під час навчання, з 1949 по 1950 рік, займала посаду артистки хору оперної студії при Харківській консерваторії.

З вересня 1952 року О. Гаєва викладала вокал в Ужгородському державному музичному училищі ім. Д. Є. Задора. На Закарпаття вона приїхала за скеруванням Комітету у справах мистецтва при Раді Міністрів СРСР [446]. Високий виконавський рівень та набутий досвід О. Гаєвої відіграв важливу роль у професійному становленні молодого покоління закарпатських співаків. У роботі викладач вимогливо ставилася до вироблення плавного кантиленного голосоведення, формування округлого звучання та м’якої атаки звуку на опорі, надавала великого значення мистецтву філірування.

Магдалина Андріївна Михайлович (контральто) навчалася на вокальному факультеті Київської державної консерваторії (1951–1954). В Ужгороді співачку запросили на посаду солістки Закарпатського народного хору. Її глибокий, наповнений голос зачаровував слухачів. М. Михайлович була першою виконавицею обробки народної пісні «Ой, на плаю», про майстерне виконання якої із захопленням відгукувалась заслужена артистка України Надія Мерцин-Боднар [472]. Разом з колективом співачка брала участь у гастрольних поїздках до Польщі та Чехословаччини.

З 1 вересня 1960 року М. Михайлович починає викладати вокал в Ужгородському державному музичному училищі. Працюючи на цій посаді,

Магдалина Андріївна зарекомендувала себе з найкращого боку. В характеристиці її діяльності можна знайти такі відгуки: «Досвідчений педагог, уважний класний керівник, добре знаходить спільну мову з колегами, активно бере участь у всіх громадських заходах та концертах. До роботи ставиться сумлінно. За знання своєї справи та працелюбність користується загальною повагою серед викладачів та студентів Ужгородського музичного училища» [438]. Своїм вихованцям М. Михайлович передавала досвід, набутий під час начання у Київській державній консерваторії. Наприкінці серпня 1969 року виїхала на постійне місце проживання до Угорської народної республіки.

Валерія Аладарівна Глодан-Кіш (ліричне сопрано) за національністю була угоркою. У 1947 році вона стала студенткою вокального відділу УжДМУ ім. Д. Є. Задора. З огляду на значні творчі успіхи співачки, після закінчення навчання в училищі її було запрошено на посаду солістки угорської концертної бригади Закарпатської обласної філармонії, де вона працювала з 1951 по 1953 рік.

Прагнучи постійного професійного зростання, Валерія Аладарівна стала студенткою вокального факультету Львівської державної консерваторії (роки навчання – 1953–1958) [418]. Після закінчення навчання повернулася до Ужгорода, де продовжила працювати на посаді солістки Закарпатської обласної філармонії (1958–1961 рр.).

З 1966 по 1992 рік В. Глодан почала працювати викладачем вокалу в УжДМУ ім. Д. Є. Задора. Аналіз архівних документів (матеріалів особової справи викладача, свідоцтв про проходження курсів підвищення кваліфікації, атестаційних характеристик), які фіксують дані про роботу В. Глодан-Кіш в музичному училищі, свідчить про її відданість педагогічній справі та бажання підвищувати власний професійний рівень. Звернення до цих матеріалів спричинилося відсутністю будь-яких інших достовірних джерел інформації про викладацьку діяльність В. Глодан-Кіш.

У характеристиці викладача від 14 лютого 1985 року читаємо: «В. Глодан працює в Ужгородському музучилищі з 1966 року на посаді викладача по класу

вокалу. З часу роботи в училищі показала себе як сумлінний працівник […]. Випускники В. Глодан навчаються в консерваторіях республіки та успішно працюють в ДМШ та культурних установах області» [434].

Творчі можливості співачки розширювало володіння інструментом (фортепіано) [397]. З 1985 року В. Глодан-Кіш також працювала за сумісництвом керівником вокального гуртка Ужгородського гарнізонного Будинку офіцерів. Серед найбільш талановитих вихованців Валерії Аладарівни – народний артист України Степан Гіга, заслужена артистка України Надія Копча, заслужений працівник культури України Надія Підгородська, лауреат обласних премій імені братів Шерегіїв та Дезидерія Задора Юстина Дідик, визнана в Європі оперна співачка Георгіна фон Бенца, а також – Йосип Кіш, Єлизавета Бакош, Любов Тимофій, Інна Сидоренко, Василь Токар, Агнеса Туровці та багато інших.

Випускниця УжДМУ ім. Д. Є. Задора **Оксана Олексіївна Левитська** (лірико-колоратурне сопрано) здобула вищу вокальну освіту в Одеській державній консерваторії ім. А. В. Нежданової (роки навчання – 1951–1956) [424]. За скеруванням Міністерства культури УРСР співачка прибула на роботу до Ужгородського державного музичного училища.

Під час роботи в УжДМУ О. Левитська досягнула непересічних успіхів у педагогічній роботі. Брала активну участь у професійному становленні молодих фахівців, займалася громадським життям та естетичним вихованням молоді [437]. Вона скерувала на професійний шлях понад 30 співаків. Серед них – народний артист України П. Матій, народна артистка України К. Лабик, Н. Єфімова, Т. Можняк та інші. О. Левитська постійно знаходилася у творчих пошуках, щороку готувала не менше двох методичних доповідей, брала активну участь у роботі циклової комісії та охоче допомагала молодим викладачам і випускникам училища [416]. Співачка писала: «Працюючи на своїй рідній землі, хочу зробити свій посильний внесок у справу розвитку культури і мистецтва мого рідного краю» [400].

З 15 вересня по 13 жовтня 1976 року О. Левитська проходила курси стажування при Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського:

прослухала курс лекцій з основ вокальної методики, музичної психології та гігієни голосу, розширила обсяг знань з питань сценічного виховання співаків та актуальних проблем сучасної музики, була присутня на лекції професора М. Єгоричевої «Як займатися із співаками-початківцями», відвідувала заняття викладачів кафедри сольного співу Київської консерваторії. Вона ознайомилася із робочими планами студентів, занотувала велику кількість вправ для голосу та творів педагогічного репертуару, опанувала нову для себе вокально-методичну літературу. Дуже цікавим було відвідування уроків камерного співу. Особливо запам'яталося співачці проведення відкритого уроку старшого викладача І. Колодуб. У класі професора Т. Михайлової співачка працювала над творами зі свого репертуару, а також вивчила низку нових романсів сучасних радянських композиторів. Курси стажування мали велике значення для творчого зростання та самовдосконалення; окрім безпосередньої участі у курсах, О. Левитська прагнула розширити свій професійний світогляд шляхом відвідування оперних вистав та концертів. Незабутні враження залишилися у неї від спектаклів Донецького оперного театру, Київського драматичного театру, концерту Зари Долуханової у Київській філармонії, репетиції опери «Милана» на сцені Київського оперного театру [417]. В училищі О. Левитська працювала до 11 листопада 2005 року (всього 48 років).

Непростим виявився творчий шлях **Георгіни Василівни Грабар-Бохорської** (контральто; 1934–2010), яка походила із старовинного заможного роду закарпатських аристократів Грабарів. Реалії радянської доби були жорстокими для співачки, однак, незважаючи на численні утиски з боку тодішньої влади, вона досягла високого рівня у обраній професії.

Г. Грабар не мала початкової музичної освіти. Виняткові природні вокальні дані виявилися під час роботи у Закарпатському народному хорі; згодом їй запропонували здобувати фахову освіту у Львівській державній консерваторії (роки навчання – 1954–1959, клас викладача Валентини Іларіонівни Підоріної) [420].

Георгіна Василівна володіла чудовим, глибоким контральто (діапазон – *c–d2*). Ще під час навчання Микола Філаретович Колесса запропонував співачці посаду артистки у навчальному студентському хорі Львівської державної консерваторії. Тоді керівником колективу був заслужений артист України Володимир Василевич. Він готував з хором твори великої форми: «Реквієм» В. А. Моцарта, ораторію «Самсон» Г. Ф. Генделя, кантати «Радуйся, ниво неполитая» і «Б'ють пороги» М. Лисенка, «Дніпро реве» П. Січинського, «Огні горять» С. Воробкевича та ін. Георгіна Василівна працювала у хорі солісткою і виконувала усі мецо-сопранові сольні номери [399]. Окрім того, з III курсу навчання співачка розпочала стажування у Львівському державному театрі опери та балету. На той час головним диригентом та художнім керівником театру був Ярослав Антонович Вощак. Діапазон Георгіни Василівни значно розвинувся, вона з легкістю виконувала партії Міловзора та Графині в опері П. Чайковського «Пікова дама», Княгині в опері М. Даргомижського «Русалка». До цього періоду її творчого шляху належать і сольні концерти, які співачка організовувала у Львівському будинку органної та камерної музики.

15 серпня 1959 року співачку прийняли на посаду солістки в Закарпатський народний хор. Керівником колективу був хоровий диригент, композитор, народний артист УРСР Михайло Михайлович Кречко. Він охарактеризував співачку таким чином: «Георгіна Грабар-Бохорська була першою артисткою Закарпатського народного хору, яка закінчила навчання в консерваторії та отримала кваліфікацію концертно-камерної співачки. Їй завжди був притаманний особливий духовний аристократизм. Вона ніколи не наголошувала на тому, що здобула вищу музичну освіту і тому її слід вважати людиною вищого рівня. Тільки тоді, коли у її сольному виконанні прозвучали пісні з репертуару колективу, інші артисти зрозуміли, що серед них знаходиться справжній майстер»[8]. На посаді солістки Закарпатського народного хору Г. Бохорська

[8] Цитату М. Кречка взято із запису телепередачі «Ранкові зустрічі» (телеканал «Тиса», архів Закарпатської обласної державної телерадіокомпанії, 1995 р.).

працювала з 1959 до 1972 ріку. В 1972–1973 рр. була завідуючою відділом навчальних закладів обласного відділення Музично-хорового товариства УРСР.

З листопада 1973 року Георгіна Бохорська почала викладати вокал в Ужгородському державному музичному училищі, а з вересня 1986 року очолила відділ «Академічний спів». Першою випускницею співачки стала Надія Гораль – нині заслужена артистка України, солістка заслуженого академічного Закарпатського народного хору. Серед інших вихованців Г. Бохорської – заслужений артист України, артист Харківського академічного театру музичної комедії М. Маркович; заслужена артистка України, солістка Національної академічної хорової капели «Думка» Ю. Ондич; а також – О. Малейко, О. Заброварна, Н. Скубенич, А. Тягур, Н. Чертенкова, Р. Джупіна, В. Микулка, Н. Ізотова та інші. Георгіні Василівні неодноразово були оголошені подяки – за значні успіхи у підготовці молодих фахівців (1975, 1979, 1983 роки), за успішну концертну діяльність (1974 р.) та за участь у громадському житті (1985 р.).

Г. Грабар-Бохорська невтомно працювала в УжДМУ ім. Д. Є. Задора до 27 серпня 1999 року. Творчий шлях співачки переконливо доводить пріоритет особистої позиції митця над тоталітарною системою та ідеологічною спрямованістю епохи. У даному контексті доцільною видається думка дослідниці музичного життя Закарпаття Т. Росул, яка у своїй статті «Біографія як соціокультурний вимір історії» зазначає: «Приступаючи до вивчення біографії визначної особистості (митця, представника еліти суспільства) важливо враховувати атмосферу й історичне тло конкретної суспільної епохи, у якій реалізує себе особистість. Адже життєвий шлях особистості визначають суспільні умови. Тому завдання біографа – реконструювати соціальний контекст і вписати в нього особливості свідомості, поведінки, творчі досягнення особистості» [274].

Майже сорок років педагогічної діяльності присвятила вокальному вихованню молоді випускниця вокального відділу УжДМУ ім. Д. Є. Задора **Ольга Федорівна Мізун** (мецо-сопрано; народилася у 1936 році). Ще у серпні 1954 року співачка розпочала роботу в Закарпатському народному хорі [402]. На

посаді артистки хору Ольга Федорівна працювала протягом 16 років. Разом із колективом вона брала участь у гастрольних поїздках до Угорщини, Польщі, Чехословаччини. З вересня 1970 року О. Мізун займає посаду ілюстратора в Ужгородському державному музичному училищі. З цього періоду збереглися відгуки про успішні концертні виступи з оркестром народних інструментів [447]. Через п'ять років співачку було переведено на педагогічну роботу.

Схвальні відгуки про викладацьку діяльність Ольги Федорівни можна знайти серед архівних матеріалів УжДМУ: «Викладач О. Мізун протягом багатьох років працює викладачем в Ужгородському державному музичному училищі ім. Д. Є. Задора. […] Багато вихованців її класу після закінчення диригентсько-хорового відділу стали професійними співаками: працюють у професійному камерному хорі *«Cantus»* (С. Глеба, Р. Рівіс, Н. Козачук), викладають вокал у музичних школах та школах естетичного виховання області. Викладач О. Мізун є членом журі обласного конкурсу молодих виконавців. Вона підготувала багато рефератів з проблем теорії і практики вокального виконавства (доповіді про А. Солов'яненка, С. Крушельницьку, М. Литвиненко-Вольгемут) та педагогіки» [407].

Ольга Федорівна працювала над розширенням педагогічного репертуару, уважно ставилася до розкриття індивідуальних якостей кожного свого вихованця. Поряд з практичною роботою над програмовими творами вона ділилася зі студентами своїми знаннями з вокальної методики. Проявляючи творчий підхід до організації навчально-виховного процесу та володіючи ефективними методами педагогічної праці, вона постійно підвищувала свій фаховий рівень. Саме завдяки цьому якісні показники її праці завжди залишалися на високому рівні, а серед студентів і викладачів училища вона користувалася незмінним авторитетом [407].

У контексті огляду освітньої діяльності викладачів-вокалістів УжДМУ слід назвати ім'я **Наталії Миколаївни Куклишиної** (дівоче прізвище – Кириловська; сопрано, 1948 року народження). Ця непересічна особистість присвятила вокальному вихованню молоді більшу частину свого життя, невтомно і

самовіддано працюючи на посаді викладача та ілюстратора в УжДМУ ім. Д. Є. Задора. Першою творчою наставницею Н. Кириловської стала В. Мячина. З глибокою вдячністю Наталія Миколаївна згадує також викладача музично-теоретичних дисциплін Надію Григорівну Затіну[9]. У 1964 році директор УжДМУ Леонід Клєпіков, знаючи про непересічні вокальні дані Н. Кириловської, порадив їй спробувати поступити на вокальний відділ. Саме так розпочався професійний творчий шлях майбутньої співачки.

Роки навчання Наталії Куклишиної в музичному училищі – 1964–1968 [445]. Відділ академічного співу тоді очолював А. Задор, і саме він викладав у неї клас ансамблю. Сольному співу Н. Куклишина навчалася у В. Глодан-Кіш. Об'ємний голос широкого діапазону (лірико-драматичне сопрано) дозволяв Н. Куклишиній уже в училищі виконувати складні вокальні твори, серед яких – аріозо Іоланти з однойменної опери П. Чайковського, арія Сантуцци з опери «Сільська честь» П. Масканьї, арія Тоски з однойменної опери Дж. Пуччіні, романси Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, К. Дебюссі.

З 1968 по 1969 рік Наталія Куклишина працювала артисткою заслуженого Закарпатського народного хору, а через рік її прийняли на роботу до Державної заслуженої хорової капели України «Трембіта». Це був незабутній період гастролей і яскравих концертних виступів у містах Грузії, Вірменії, Азербайджану, Білорусії, Молдови та інших республік колишнього Радянського Союзу. В той час капелу очолював заслужений діяч мистецтв України Володимир Павлович Пекар; він не раз доручав Наталії Кириловській виконання сольних партій. Артистка із захопленням згадує виконання «Реквієму» Дж. Верді в Одесі, численні концертні програми пам'яті Т. Шевченка, І. Франка та С. Людкевича у

---

[9] Свого часу Н. Затіна навчалася в Київській державній консерваторії на двох відділах – вокальному та диригентсько-хоровому. Вона добре розуміла специфіку вокального мистецтва, тому розвивала співацькі здібності своїх вихованців дуже виважено. Дослідниця професійного шляху Н. Затіної В. Мадяр-Новак зазначає, що під час проведення занять спів завжди був природною формою самовираження, і саме це спонукало учнів у подальшому стати викладачами вокалу або співаками академічного спрямування. Саме так склалася творча доля Н. Куклишиної, Н. Мерцин, А. Коршинської, В. Мошшані та ін. [195].

Львові, відкриття Львівського будинку органної та камерної музики, де виступала капела [469].

У 1971 році Н. Куклишину було зараховано до складу студентів Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Вона навчалася у класі доцента Валентини Іларіонівни Підоріної, а клас камерного співу викладала вихованка О. Бандрівської Ніна Костянтинівна Чубарова[10]. Н. Куклишина згадує її як вимогливу людину високого професійного рівня, якій був притаманний тонкий мистецький смак. Разом вони готували романси П. Чайковського, пізні вокальні твори О. Даргомижського, цикли романсів українських та зарубіжних композиторів.

Оперну студію тоді очолював народний артист України Ігор Васильович Лацанич. Улюбленими для Наталії Миколаївни під час навчання в консерваторії стали партії Татьяни з опери «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, Донни Анни з опери «Дон-Жуан» В. А. Моцарта, Флори з опери «Травіата» Дж. Верді, Мімі з опери «Богема» Дж. Пуччіні. Учасники оперної студії мали можливість виступати на сцені Львівського академічного театру опери та балету ім. І. Франка (тепер – Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької).

Після успішного завершення навчання в консерваторії у 1977 році [422] Н. Куклишина повернулася до Ужгорода. Тут вона працювала викладачем вокалу (1977–1980 рр.) та солісткою заслуженого Закарпатського народного хору (на той час його очолював Микола Попенко). Колектив багато гастролював: у його складі Н. Куклишина відвідала з концертними поїздками Угорщину, Чехословаччину, Румунію, Німеччину, Польщу [445]. У 1981–1982 рр. співачка співпрацювала також з артистами «Музичного лекторію» Закарпатської обласної філармонії; у супроводі інструментального квартету вони часто виступали в найрізноманітніших куточках Закарпаття.

---

[10] Н. Чубарова здобула фортепіанну освіту у Ташкенті (роки навчання – 1939–1944). У 1945–1949 роках працювала концертмейстером у Львівській державній консерваторії; тут здобула фахову вищу вокальну освіту (клас доцента О. Бандрівської та О. Ахматової, 1947–1951 рр.).

З 1981 року Н. Куклишина почала викладати вокал в Ужгородському державному музичному училищі ім. Д. Є. Задора. Працювала також як ілюстратор; з першого ж року роботи, зважаючи на професійну вокальну підготовку, їй довірили відповідальне завдання – ілюструвати програми з концертмейстерського класу під час проведення державних іспитів. Були роки, коли Наталія Миколаївна мала до десяти випускників-піаністів [469]; окрім того, вона часто брала участь у їхніх виїзних звітних концертах по області. Не менш інтенсивно співачка займалася власною виконавською діяльністю, готуючи сольні концертні програми; прикладом може бути концерт з творів І. Дунаєвського (акомпанувала Тетяна Тен). Особливо цікавим із стилістичної точки зору став вечір старовинної музики, який Наталія Миколаївна підготувала разом з піаністкою Анною Данилівною Петке. Варто також відзначити, що Н. Куклишина завжди була активною учасницею щорічних звітних концертів викладачів училища [445].

Заслуговують уваги і вокально-методичні принципи роботи Н. Куклишиної, успадковані нею від львівських педагогів співу та старших колег УжДМУ (О. Левитської та Г. Бохорської). Викладач вважала, що насамперед слід працювати над середньою ділянкою діапазону голосу, і розширювати його межі дуже поступово. Вона ніколи не дозволяла своїм вихованцям виконувати надскладних програм, натомість звертала увагу на розвиток тембрових якостей голосу. Вважала, що студенти можуть звучати по-справжньому тільки тоді, коли усвідомлюють процес звукоутворення; більшість з них починала розуміти сутність правильного співу тільки під кінець третього року навчання. Наталія Миколаївна ніколи не доручала своїм вихованцям занадто складних творів, віддаючи перевагу аріям старовинних майстрів та кращим зразкам камерно-вокальної творчості українських і зарубіжних композиторів. Зручними для розвитку кантилени вважала ранні романси Д. Січинського, К. Стеценка, О. Даргомижського, О. Гурільова; натомість, романси М. Лисенка та М. Глінки називала складними і не радила виконувати їх на початковому етапі навчання [469]. Варто також відзначити, що під час курсів підвищення кваліфікації

викладачів у Києві Н. Куклишина була присутньою на відкритих заняттях видатних майстрів українського вокального мистецтва – Є. Мірошниченко, З. Христич, Д. Петриненко, Є. Чавдар та ін. Безумовно, це дуже збагатило власний педагогічний досвід викладача [412].

З 2000 року Наталія Миколаївна очолила циклову комісію «Академічний спів» і залишалася на цій посаді до 2014 року. За невтомну багаторічну роботу їй було присвоєно звання старшого викладача. Під час її керування відділом значно зріс показник успішності студентів; вони вчилися писати музично-виконавський аналіз програмових творів, вдумливо займалися педагогічною практикою, організовано відвідували концертні заходи. Також Наталія Миколаївна активно проводила профорієнтаційну роботу, завдяки чому на вокальний відділ поступало дуже багато тих, хто прагнув навчитись професійному мистецтву співу. На базі шкіл естетичного виховання області було запроваджено щорічне проведення тематичних семінарів, що стосувались специфіки викладання вокалу і роботи з початківцями [469]. Також було налагоджено гнучку систему взаємовідвідування занять, під час проведення яких старші педагоги ділилися досвідом з молодшими викладачами. Детально обговорювались індивідуальні програми студентів та планування роботи всіх викладачів відділу. У відгуку про педагогічну діяльність співачки з архіву УжДМУ ім. Д. Є. Задора зазначалося: «Викладач Н. Куклишина проводить заняття на належному методичному рівні. Займається профорієнтаційною та методичною роботою серед шкіл естетичного виховання області, проводить методичні семінари викладачів мистецьких шкіл. Студенти класу Н. Куклишиної брали участь у конкурсах: Л. Кукульник – дипломант конкурсу вокалістів ім. М. Заремби (м. Хмельницький), Н. Ластівка – лауреат Міжнародного конкурсу “Срібний Дзвін” (м. Ужгород). Як голова циклової комісії “Академічний спів” організовує методичну роботу викладачів циклової комісії, виступає з цікавими доповідями, надає практичні рекомендації та на високому професійному рівні проводить відкриті заняття із студентами. Підтримує контакт із батьками студентів. Доброзичлива, користується повагою студентів та їхніх батьків. Н. Куклишина є учасником методичної ради училища,

брала участь у розробці робочих програм з сольного співу, постави голосу, вокального ансамблю. Вона очолює методичне об'єднання викладачів співу мистецьких шкіл області, долучається до проведення атестації цих закладів. Регулярно надає допомогу викладачам співу, організовує і проводить обласні конкурси солістів-вокалістів» [406].

Студенти Наталії Миколаївни Куклишиної неодноразово ставали лауреатами всеукраїнських та міжнародних вокальних конкурсів. Багато з них продовжують займатися обраною спеціальністю в Україні та за кордоном, беручи участь у процесах міжкультурної комунікації і переймаючи професійний досвід кращих представників вокального мистецтва різних країн (зокрема, Словаччини та Франції). Серед них – Ігор Строїн, Анна Кравченко, Олена Ісак, Олександр Товт, Андрея Кабакова, Олена Кунакова, Богдана Скільська, Тетяна Гудачок, Віра Данько, Алла Сімчера, Наталія Рубіш, Корнелія Чолан, Олеся Савко, Лілія Кукульнік, Ольга Бойсак, Мирослава Мішкулинець та ін.

Випускниця Бакинського музичного училища та Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової, солістка Харківського державного академічного театру опери і балету ім. М. В. Лисенка **Світлана Іванівна Безюлева** (колоратурне сопрано, 1944–2017) присвятила викладацькій та виконавській діяльності в УжДМУ 18 років.

Навчалася С. Безюлева в Бакинському музичному училищі з 1963 до 1969 року [448] в класі педагога Ельміри Агаєвни Ахундової, солістки Азербайджанського державного академічного театру опери та балету ім. М. Ф. Ахундова[11] [13]. Ще під час навчання Світлану Іванівну запросили на роботу до Азербайджанської державної хорової капели під керівництвом

[11] Ельміра Агаєвна була випускницею Азербайджанської державної консерваторії ім. У. Гаджибекова; там вона навчалася співу у народного артиста СРСР, видатного оперного співака Муртуза Мамедова – лірико-драматичного тенора, відомого за псевдонімом «Бюль-Бюль-огли» («Син солов'я») [142]. Свого часу цей співак успішно завершив стажування при Міланській консерваторії, повернувся на Батьківщину і почав викладати на кафедрі сольного співу. Педагогічну роботу він поєднував з виконавською. М. Мамедов дуже швидко став одним з провідних викладачів вокалу. У 1940 році Бюль-Бюль-огли отримав звання професора і став завідувачем кафедри [40].

Едуарда Новрузова [448], тож вона поєднувала здобування освіти з практичною концертно-виконавською діяльністю. На державних іспитах в музичному училищі був присутнім завідуючий кафедри сольного співу Азербайджанської державної консерваторії Камал Керімов, заслужений артист АССР, соліст Азербайджанського державного академічного театру опери та балету, колишній вихованець Муртуза Мамедова [151]. Він одразу звернув увагу на перспективну співачку і порадив зарахувати її до числа студентів консерваторії без проходження вступних іспитів. Однак через сімейні обставини Світлані Іванівні знову довелося повернутися на Україну. Вона стає студенткою Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової (роки навчання – 1969–1974) [426]. Тут С. Безюлева опановувала мистецтво співу спочатку у класі викладача Ольги Миколаївни Благовидової [34], пізніше – у її вихованки, солістки Одеського державного театру опери та балету Зінаїди Іванівни Тарасової-Добродєєвої. Співачка згадувала, що у способі викладання вокалу між викладачами музичного училища м. Баку і Одеської консерваторії суттєвої різниці не було. Звичайно, рівень консерваторії ставив нові, якісно вищі вимоги щодо програми [470]. Однак у академічному вокалі найважливішим, уніфікуючим поняттям є так звана «еталонна школа співу». Цієї ж думки дотримується український дослідник Б. Гнидь. У своїй праці «Історія вокального мистецтва» він зазначає: «В середині XX ст. відбувалося помітне зближення вокальних шкіл. Співаки з першокласними голосами і високою культурою співу з’являються в багатьох країнах світу. Сьогодні ми можемо говорити про «еталонних» співаків, які вміють насамперед відмінно виконувати музику свого народу, а також володіють блискучою вокальною технікою для виконання класичного європейського репертуару, переключаючись з однієї манери співу на іншу» [59, с. 5]. На думку Світлани Іванівни, головні положення «еталонної» школи співу полягають у активній роботі співацького дихання та поєднанні високої позиції з використанням грудного регістру голосу [470].

Паралельно з навчанням у консерваторії Світлана Іванівна працювала артисткою студентського хору вищезгаданого закладу.

Після закінчення Одеської консерваторії у травні 1974 року співачка була скерована на роботу в Академічний хор ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України (Хор Українського радіо) [404]. Там оцінили її фаховий рівень і запропонували посаду солістки у Київському державному театрі оперети (роки роботи С. Безюлевої у театрі – 1974–1976) [448]. За пропозицією першого заступника Міністра культури УРСР Я. Вітошинського, Світлану Іванівну було переведено на посаду солістки до Харківського державного академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка [470].

Дебютною для неї стала партія Джільди в опері Дж. Верді «Ріголетто». Пізніше до репертуару артистки увійшли партії Віолетти («Травіата» Дж. Верді), Лючії ді Ламмермур з однойменної опери Г. Доніцетті, Розіни («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Іоланти з однойменної опери П. Чайковського, Оксани («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського). Партії в операх зарубіжних композиторів спочатку виконувалися у перекладі російською мовою, пізніше – мовою оригіналу. Багато партій С. Безюлева вивчала у творчому тандемі з талановитим концертмейстером Інною Черничко [470]. У результаті своєї наполегливої праці Світлана Іванівна стала провідною солісткою Харківського оперного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка. Саме з її ініціативи на сцені театру вперше була поставлена вистава В. А. Моцарта «Директор театру», яка є в репертуарі і сьогодні.

У Харківській опері Світлана Іванівна пропрацювала 18 років (1976–1994 рр.) [448]. В той час у неї склалися гарні творчі взаємини із солісткою Київського театру опери та балету, видатною співачкою Євгенією Семенівною Мірошниченко [470].

У 1994 році С. Безюлева стає солісткою Закарпатського народного хору при обласній філармонії в Ужгороді. У цей час вона багато гастролювала по Європі – співала в Чехословаччині, Австрії, Німеччині, Італії (1996), Франції (1996), Угорщині (1994–1996). Особливо запам’ятався виступ у Домському соборі в Ризі (Латвія), де Світлана Іванівна виконувала відомий твір Дж. Каччіні «*Ave Maria*». Часто виступала разом із співачками М. Зубанич, О. Ільницькою-

Хархаліс, Н. Підгородською. Пізніше близько року викладала вокал в Ужгородському училищі культури.

З 1996 року почала працювати ілюстратором в Ужгородському державному музичному училищі ім. Д. Є. Задора, і вже через півроку її запросили сюди на викладацьку роботу.

Педагогічній та виконавській діяльності в училищі Світлана Іванівна присвятила 18 років (1996–2014 рр.) [448]. Г. Бохорська, яка на той час очолювала відділ, допомагала їй у роботі зі студентами: давала поради щодо викладання, допомагала з вибором репертуару, підтримувала у творчих починаннях. Згодом тісна творча дружба пов’язала С. Безюлеву з викладачами Н. Куклишиною та О. Левитською.

Серед студентів-випускників Світлани Іванівни – оперна співачка Мар’яна Гаврилко, солістка Рівненської обласної філармонії Квітослава Добромільська-Гіга, солістка Київської оперети Галина Григорчак, солістка Харківського театру опери і балету ім. М. В. Лисенка Христина Король (лірико-колоратурне сопрано), оперна співачка та викладач вокалу у Лондоні Адріана Пилип, заслужений артист України Іван Пилипець (тенор), Іванна Свида (на даний час – студентка Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової) та багато інших.

Світлана Іванівна завжди дуже уважно ставилася до природних голосових якостей студента. Вважала неприпустимим виконання надто складних програм. На її думку, голос повинен розвиватися дуже природно і поступово, але з незмінною тенденцією до покращення. «Те, що було вчора, сьогодні повинно звучати хоча б на піввідсотка краще» – зазначала співачка [470]. Велику увагу звертала на виконання вправ і вокалізів. Радила дуже обережно збільшувати співацьке навантаження. Студенти С. Безюлевої виконували твори української та зарубіжної класики, обробки народних пісень. Програмові вимоги Світлана Іванівна вміла підпорядковувати індивідуальним можливостям і здібностям своїх вихованців. Була дуже вимогливою; завжди спонукала студентів до самовдосконалення, сприяла їхньому всебічному розвитку. Під час роботи над творами уважно ставилася до авторського тексту – як поетичного, так і

музичного. Вважала, що під час трактування того чи іншого твору насамперед варто зважати на першоджерела. Рекомендувала слухати записи якісного виконання творів майстрами вокального мистецтва. Вважала спів найважчим видом мистецтва, а наступним – балет. Одна з її кращих порад студентам – «співайте душею і серцем, і бережіть свій талант» [470]. Після закінчення свого навчання випускники Світлани Іванівни ще довго приїздили до неї на заняття, щоб отримати влучні поради для власного творчого зростання.

Належить зауважити, що С. Безюлева успішно поєднувала педагогічну та концертно-виконавську діяльність. Збереглися згадки про неодноразову участь співачки у щорічних звітних концертах викладачів училища, а також у тематичних концертах, присвячених творчості В. А. Моцарта, М. Глінки, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова та ін. [409].

Творчий шлях Світлани Іванівни Безюлевої є чудовим прикладом збереження традицій еталонної школи співу. Її виконавська та педагогічна діяльність, безумовно, є важливим особистим внеском у розвиток вокального мистецтва і культури академічного співу на Закарпатті.

Сьогодні відділ «Академічний спів» Ужгородського музичного коледжу ім. Д. Є. Задора очолює заслужений працівник культури України **Надія Миколаївна Підгородська** (мецо-сопрано; 1954 року народження), яка також присвятила вокально-освітній та виконавській діяльності велику частину свого життя.

В УжДМУ вона навчалася у класі викладача Валерії Аладарівни Глодан, але досі пам’ятає поради Андрія Задора, який долучився до її фахового зростання. Під час проведення випускних іспитів зі спеціальності у залі УжДМУ був присутній народний артист СРСР, професор Павло Петрович Кармалюк. Він відзначив вокальні якості Надії Підгородської і запропонував їй продовжувати навчання у Львівській державній консерваторії; у 1976 році співачка стала студенткою вищеназваного закладу. Протягом року навчалася у В. Підоріної, а з другого курсу була переведена до класу заслуженого діяча мистецтв України, професора О. Дарчука [119]. На той час Остап Йосипович працював здебільшого

з чоловіками, серед яких – Петро Матій, Андрій Алексик, Василь Дудар, Ігор Кушплер та ін. У своїй роботі викладач часто користувався характерним для староіталійської школи методичним прийомом показу та наслідування. Своїм студентам Остап Йосипович радив співати з відчуттям позіху (з опущеним коренем язика та гортанню), залишаючи звук у високій позиції та досягаючи прозорого, яскравого звучання. Він слушно вважав, що головною якістю співацького голосу є його політність. Влучними були поради педагога щодо сценічного налаштування співаків перед виступом [473].

Клас камерного співу у Н. Підгородської вела талановита піаністка та співачка Ніна Костянтинівна Чубарова. Разом з нею Н. Підгородська підготувала низку камерних творів, серед яких – вокальні цикли М. Мінкова («Плач гитары» на сл. Ф. Г. Лорки) та К. Молчанова («Из испанской поэзии» на сл. Ф. Г. Лорки). Надія Підгородська згадує, що Ніна Костянтинівна дуже ретельно працювала над нюансуванням та була вимогливою щодо мистецтва контрольованого володіння голосом. «Нехай емоції та почуття ніколи не переважають над силою розуму» – наголошувала Н. Чубарова [473]. Пізніше, під час роботи на Закарпатті, Н. Підгородська часто керувалася цими принцами і виховувала так своїх студентів.

Сьогодні Н. Підгородська – педагог з великим досвідом роботи. Найбільшим досягненням Надії Миколаївни є виховання лауреатів Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів [298]. Серед найкращих студентів викладача – випускниця ЛНМА ім. М. В. Лисенка Мирослава Швах-Пекар, Світлана Ткачук, Катерина Щербанич, Альона Цоклан, Наталія Куричка, Ірина Юращук, Ганна Спасюк, Каріна Крочак, Ангеліна Моняк, Олеся Матей, Ніколетта Герцак та ін.

Дослідниця творчого шляху співачки Ю. Тетерюк-Кінч зазначає: «За високопрофесійну та багаторічну роботу Н. Підгородську було нагороджено почесними грамотами Міністерства культури України, Почесною відзнакою Міністерства культури і мистецтв “За багаторічну плідну працю в галузі культури”, дипломами та подяками управління культури Закарпатської обласної державної адміністрації, міжнародним нагрудним знаком “Віжи-3000”. Завдяки

своїй невтомній праці та визначним успіхам на ниві мистецтва Надія Миколаївна і досі є прикладом для молодого покоління співаків. Вона по праву займає почесне місце у плеяді майстрів вокального мистецтва Закарпаття» [298].

Активну концертну та педагогічну діяльність у краї провадить заслужена артистка України, солістка камерного хору «Cantus» **Світлана Василівна Глеба** (сопрано, народилася у 1970 році). Співачка є випускницею відділу «Хорове диригування» УжДМУ ім. Д. Є. Задора (роки навчання – 1985–1989). Після здобуття освіти у цьому закладі протягом одного року навчалася у Львівській державній музичній академії (спеціальність – академічний спів, клас викладача А. Дашак). За сімейними обставинами С. Глеба була змушена припинити навчання та повернулася на Закарпаття, де викладала теоретичні дисципліни у музичній школі с. Королево. З 1993 року перевелася на основне місце роботи в камерний хор «*Cantus*» (м. Ужгород), а з 1994 року за сумісництвом влаштувалася на посаду викладача хору ДМШ №1 ім. П. І. Чайковського [403].

З 1994 по 1999 рік співачка навчалася у Вищому державному музичному інституті ім. М. В. Лисенка за спеціальністю «Хорове диригування» [425]. Пізніше співпрацювала як солістка з Національним симфонічним оркестром України (диригент – В. Сіренко), Київським камерним оркестром «Камерата» (диригент – В. Матюхін), з українськими сучасними композиторами І. Небесним, В. Польовою, В. Сільвестровим та ін. [403].

Світлана Василівна систематично займається підвищенням свого виконавського рівня. Вона неодноразово брала участь у фестивалях «Контрасти», «Мюзик-фест», «Золотоверхий Київ», має сольні проекти. За активну популяризацію українського мистецтва відзначена премією імені Л. Ревуцького. С. Глеба щороку виступає на звітних концертах викладачів УжДМУ ім. Д. Є. Задора та бере участь у інших концертах і заходах, що проходять в училищі та за його межами [408].

Серед архівних матеріалів є такі відгуки про діяльність співачки: «Викладач наполегливо і професійно працює з учнями, домоглася значних успіхів у роботі. Учні її класу стали лауреатами Міжнародного конкурсу

«Срібний дзвін» та обласних конкурсів вокалістів. Викладач творчо працює в камерному хорі *«Cantus»*, дає сольні концерти, співає у вокальному квартеті» [408].

6 березня 2015 року С. Глебі присвоєно почесне звання «Заслужений артист України» [431]. У об'ємному репертуарі співачки чільне місце займають твори сучасних композиторів – Дж. Крамба, А. Шенберга, Л. Беріо, В. Польової, А. Пярта та ін. Сольні концертні програми, що їх мисткиня готує зі студентами-піаністами Ужгородського музичного коледжу ім. Д. Є. Задора, незмінно викликають щире зацікавлення ужгородців та залучають молодь до розуміння високопрофесійного сучасного музикування. У складі камерного хору *«Cantus»* Світлана Василівна виступала у багатьох країнах Європи. Сьогодні вона поєднує виконавську діяльність із педагогічною, працюючи в Ужгородському музичному коледжі ім. Д. Є. Задора на посаді викладача й ілюстратора та очолюючи вокальний ансамбль студентів вищеназваного закладу.

Високий рівень розвитку вокального мистецтва на Закарпатті упродовж другої половини XX та на початку XXI століття був презентований творчою діяльністю численних **ілюстраторів,** які працювали в Ужгородському державному музичному училищі ім. Д. Є. Задора. Завдяки невтомній праці цих вокалістів вдалося виховати не одне покоління високопрофесійних музикантів-піаністів, творче становлення яких відбувалося у виконавській дотичності до найкращих зразків світової вокальної музики. Окрім цього, викладачі-ілюстратори часто долучалися до концертного життя міста, пропагуючи кращі взірці вокально-виконавського мистецтва.

У науковій літературі комплексне дослідження творчих постатей цих співаків проводиться вперше.

Ілюстратор УжДМУ **Катерина Павлівна Ускова-Терещенко** (сопрано) здобула вокальну освіту у Київському музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка (роки навчання – 1930–1936) [421]. Отримавши кваліфікацію оперної та концертно-камерної співачки, почала працювати солісткою Київської державної філармонії. Під час Великої Вітчизняної війни виступала з концертами

у військових частинах. Пізніше отримала скерування на роботу до Ужгорода. Їй запропонували посаду солістки в Закарпатському обласному музично-драматичному театрі. З 1948 по 1951 рік Катерина Павлівна працювала художнім керівником Окружного будинку піонерів. На цій посаді проявила себе як кваліфікований спеціаліст – організувала дитячий хор та танцювальний гурток, брала участь у тематичних семінарах [452]. У період з 1957 до 1973 року працювала ілюстратором в музичному училищі. Фахова вокальна освіта Катерини Ускової-Терещенко та її багатий виконавський досвід дозволяв їй упродовж багатьох років виконувати різножанрові твори будь-якого рівня складності.

Таїсія Андріївна Ходак (сопрано) працювала ілюстратором УжДМУ ім. Д. Є. Задора з 1961 по 1972 рік [454]. Співачка захоплювалася творчістю українських композиторів. Зокрема, зафіксовано згадки про її майстерне виконання арії Оксани з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та романсу М. Лисенка на слова О. Олеся «Айстри» [469].

Ізабелла Тиборівна Палфі-Задор (сопрано) навчалася на вокальному відділі УжДМУ ім. Д. Є. Задора з 1946 по 1950 рік [451]. Протягом семи років була артисткою Закарпатського народного хору, з 1960 року працювала в УжДМУ на посаді викладача-ілюстратора. З 1971 поєднувала ілюстраторську та педагогічну роботу.

Позитивні відгуки щодо творчої діяльності І. Палфі-Задор зафіксовано у характеристиці з архіву Ужгородського державного музичного училища від 13 квітня 1971 року: «І. Задор працює в Ужгородському державному музичному училищі з 1960 року. Протягом усіх років педагогічної роботи успішно поєднує її з творчою діяльністю. Кожного року бере участь у концертах музучилища та Закарпатської обласної філармонії. Як солістка Ужгородського камерного оркестру, неодноразово виступала з різноманітними програмами на радіо і телебаченні. Ізабелла Задор артистична, володіє прекрасним, кристалічно чистим тембром голосу. Її виступи перед аудиторією завжди користуються великим успіхом» [415].

У жовтні 1973 року Ізабелла Тиборівна припинила викладацьку діяльність в музичному училищі у зв'язку з виїздом на постійне місце проживання до Угорщини.

Олександр Сергійович Шугаєв (тенор) був випускником вокального та оркестрового відділів Харківського музичного училища (роки навчання – 1946–1950). З 1950 року переїхав на постійне місце проживання до м. Сталіно (тепер – Донецьк), де працював на посаді соліста Шахтарського ансамблю пісні і танцю. Також співаку запропонували місце соліста Українського ансамблю пісні і танцю при Сталінській обласній філармонії. З 1952 до 1959 року був солістом Кам'янець-Подільської обласної філармонії та кінотеатру ім. В. Чкалова. З 1959 року викладав вокал у Станіславському державному педагогічному інституті (нині – Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ). З 1961 року переїхав на постійне місце проживання до Ужгорода.

В Ужгородському державному музичному училищі ім. Д. Є. Задора О. Шугаєв працював на посаді ілюстратора з 1961 до 1978 року, в подальшому поєднував роботу за сумісництвом як баяніст-акомпаніатор (1978–1982 рр.; основним місцем його роботи був Ужгородський будинок культури УТОГ). Під час роботи в музичному училищі співак провадив активну концертну діяльність, сприяв розвитку міської художньої самодіяльності, постійно підтримував зв'язок з редакцією обласної газети та Обласним будинком народної творчості, де неодноразово брав участь у концертних заходах [439]. З успіхом виконував на концертах арію Хозе з опери «Кармен» Ж. Бізе [469].

Окрім цього, Олександр Сергійович займався композиторською діяльністю. Він створив понад сто вокально-хорових творів та п'єс для баяну; кілька його композицій було видано друком.

Жанна Іванівна Гелетіна (мецо-сопрано) навчалася на вокальному факультеті Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка з 1970 по 1975 рік [450], здобула кваліфікацію оперної та концертної співачки. З 1975 року за скеруванням розпочала діяльність солістки музичного лекторію Закарпатської обласної філармонії, з 1 вересня 1981 року працювала за сумісництвом в УжДМУ

ім. Д. Є. Задора на посаді ілюстратора. Непересічні вокальні дані артистки дозволяли їй виконувати твори будь-якої складності. Репертуар співачки був об'ємним та різноманітним – він містив кращі зразки вокальної музики старовинних італійських майстрів, романси українських, російських та західноєвропейських композиторів, арії з опер, обробки народних пісень. Виконавська майстерність Ж. Гелетіної вдосконалювалася у плідній співпраці з кращими колективами Закарпатської обласної філармонії.

Лія Петрівна Лихожон (сопрано) – випускниця вокального відділу УжДМУ ім. Д. Є. Задора [444]. У 1958 році співачка почала викладати в Мукачівському педагогічному училищі, і вже за рік очолила вокальну секцію. З 1963 року її запросили на роботу до Ужгородського державного музичного училища. Тут Л. Лихожон викладала поставу голосу та педагогічну практику, а також активно займалася ілюстраторською діяльністю [444]. В училищі Лія Петрівна працювала до 1985 року.

Випускниця Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського **Оксана Михайлівна Шолох** (ліричне сопрано) родом з Тернопільщини. Навчалася у Харкові з 1977 по 1982 рік. Після закінчення повного курсу навчання за спеціальністю «Спів» Оксані Михайлівні було присвоєно кваліфікацію оперної та концертно-камерної співачки, а також викладача [453]. Протягом 1992–1993 навчального року працювала в Ужгородському державному музичному училищі ім. Д. Є. Задора на посаді ілюстратора-вокаліста, поєднуючи роботу в камерному хорі «Cantus» з викладанням в Ужгородській дитячій школі мистецтв. На сьогоднішній день співачка веде клас вокалу в Ужгородському коледжі культури і мистецтв.

Юстина Федорівна Дідик (ліричне сопрано) в юності співала у Закарпатському народному хорі (1977–1979 рр.) та навчалася в Ужгородському державному музичному училищі ім. Д. Є. Задора. Пізніше була солісткою Ужгородського об'єднання музичних ансамблів. У 1982–1987 рр. навчалася у Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського, отримала кваліфікацію актриси музичної комедії [427]. За скеруванням Міністерства культури УРСР

працювала солісткою Кримської державної філармонії у Ялті. Після повернення до Ужгорода їй запропонували посаду солістки-вокалістки Закарпатського музично-драматичного театру [428].

В УжДМУ Юстина Федорівна працювала за сумісництвом з 2003 року. Викладала поставу голосу та працювала у якості концертмейстера-ілюстратора. Колеги завжди високо оцінювали її роботу. Ю. Дідик сумлінно ставилася до проведення занять та забезпечувала якісне засвоєння студентами програмового матеріалу, тож вони незмінно досягали позитивних результатів під час здачі заліків та іспитів. У своїй роботі викладач використовувала індивідуальний підхід до вокальних здібностей студентів, дотримувалася педагогічної етики і такту, постійно працювала над підвищенням свого фахового рівня і педагогічної майстерності. Активна участь у концертній діяльності музичного училища забезпечила їй підтримку виконавської форми [410].

У архівах містяться схвальні відгуки про її творчу діяльність: «Юстина Дідик професійно та майстерно володіє своїми вокальними даними, що у майбутньому дасть можливість надихати студентів своєю майстерністю на свідомий творчий процес навчання. Як співачка Ю. Дідик підготувала ряд сольних концертів, з якими гастролювала в Італії, Німеччині, Швейцарії, Австрії, Югославії, Словаччині та Угорщині. У 2003 році їздила з сольною програмою до Києва на Міжнародний конгрес українських емігрантів, де презентувала твори закарпатських композиторів сучасності та обробки закарпатських народних пісень. У 2004 році брала участь у звітному концерті викладачів училища. Ю. Дідик стала лауреатом премії імені братів Шерегіїв у жанрі театрального мистецтва, майстерно виконавши роль Світлани в музичній драмі С. Паппа «Князь Лаборець» [410]. У процитованій характеристиці можна простежити участь Ю. Дідик у процесах міжкультурної комунікації.

В Ужгородському державному музичному училищі Юстина Федорівна працювала до червня 2008 року. Нині вона викладає вокал на цикловій комісії хорових та музично-теоретичних дисциплін Ужгородського коледжу культури і мистецтв.

Підсумовуючи вищевикладене, ми дійшли висновку про високий професійний рівень кожного із згаданих співаків, які своїм виконавським талантом та педагогічним досвідом самовіддано слугували піднесенню вокального мистецтва на Закарпатті, брали дієву участь у прогресивному процесі розвитку професійної музично-педагогічної сфери, широко репрезентували академічну вокальну творчість.

Висновки до другого розділу

У даному розділі нашого дослідження подано порівняльний аналіз європейських шкіл співу, які у різні періоди здійснювали вплив на формування професійного вокального мистецтва Закарпаття (до них відносимо європейські національні традиції – італійську, німецьку, австрійську, чеську, угорську та російську); міцне західноєвропейське підґрунтя притаманне також регіональному відгалуженню української національної вокальної школи – львівській школі співу.

Аналізуючи специфіку вищеназваних традицій та увиразнюючи особливості їхнього впливу на становлення і розвиток професійного вокального мистецтва у регіоні, вважаємо за необхідне закцентувати увагу на таких позиціях. По-перше, навчаючись і працюючи за кордоном, закарпатські вокалісти мали можливість долучитися до кращих мистецьких надбань європейської вокальної культури. Вплив австрійської, чеської та угорської національних шкіл (які, попри певні відмінності, продовжують традиції класичної школи італійського *bel canto)* позначився на фаховому формуванні багатьох закарпатських митців та мав беззаперечні позитивні наслідки. По-друге, у взаємовідношенні європейських та закарпатських зв’язків варто звернути увагу не тільки на відцентрову, а й на доцентрову тенденцію. Будучи майстрами високого класу та працюючи за кордоном, закарпатські вокалісти так само збагачували європейську культуру: брали участь у вихованні молодого покоління перспективних європейських співаків, презентували високий рівень виконавського мистецтва. В інших випадках набутий у Європі досвід та знання

слугували розвитку вокального мистецтва власне на Закарпатті (виконавська та педагогічна діяльність В. Ромішовської). Вивчення основних принципів та засадничих методів різних вокальних шкіл сприяли усвідомленню генезису вокальної культури, поступовому ускладненню та урізноманітненню прийомів співу у процесі історичного розвитку, впливу національних особливостей різних музичних культур та специфіки розвитку їхніх вокальних методик.

У другому підрозділі охарактеризовано основні етапи становлення професійного вокального мистецтва Закарпаття у межах 20-х років XX – початку XXI століття.

Найвагомішим осередком надання фахового музичного виховання на Закарпатті був і залишається Ужгородський музичний коледж ім. Д. Є. Задора (з 1946 по 2017 рік заклад називався Ужгородським державним музичним училищем). Велика кількість випускників вокального відділу закладу і нині щорічно продовжує навчання у вищих навчальних закладах Угорщини, Словаччини, Франції, Італії, уможливлюючи таким чином створення широкого простору міжкультурної комунікації. Їхня концертна та педагогічна діяльність розповсюджується не тільки в Україні, але й далеко за її межами.

Звичайно, не слід забувати, що училище є середньою ланкою у становленні та професійному зростанні майбутніх митців. Більшість його випускників продовжували фахове вдосконалення у вищих навчальних закладах. Але не слід забувати, що найважливіші початкові основи вокальної майстерності вони опанували саме на Закарпатті.

Виховання митців високого рівня було б неможливим без наполегливої праці викладачів закладу, діяльність яких так само можна розглядати крізь призму явища міжкультурної комунікації. У 50-і рр. XX століття на Закарпатті бракувало власних кадрів для забезпечення впровадження та надання професійної музичної освіти. Сюди спрямовували професіоналів з кращих вищих навчальних закладів Радянського Союзу – випускників Ленінградської, Свердловської, Київської, Харківської та Одеської консерваторій. Окрему групу складали викладачі, які здобули фахову вокальну освіту у Західній Європі. Ці

вокалісти не тільки брали активну участь у формуванні молодого покоління закарпатських співаків, а й підвищували рівень розвитку вокального мистецтва на Закарпатті якісною концертно-виконавською діяльністю.

На жаль, період панування радянської влади мала свої негативні наслідки. Попри те, що у другій половині XX століття було створено основні осередки мистецького життя (Закарпатську обласну філармонію, Ужгородське державне музичне училище ім. Д. Є. Задора та ін.), радянська ідеологія була спрямована на нівелювання історично сформованих національних традицій та обмеження простору творчої діяльності митців. Музична освіта стала більш доступною широкому загалу, однак було створено умови для ускладнення розгортання процесів міжкультурної комунікації з представниками західноєвропейських традицій. Багато закарпатських співаків могли б продовжувати фахове зростання шляхом стажування та концертної діяльності за кордоном, однак у радянську епоху здійснити це було практично неможливо. Окрім того, виконувані концертні програми були під жорстким контролем цензури. Нерідко шедеври вокальної музики поступалися місцем на сцені заідеологізованим пропагандистським творам, які не мали жодної мистецької вартості.

З настанням епохи незалежної України ситуація поступово змінилася. Осягнувши першооснови вокальної майстерності в Ужгороді, молоде покоління закарпатських співаків має можливість продовжувати навчання у кращих вищих навчальних закладах України та зарубіжжя. На початку XXI століття більшість молодих вокалістів обирає для подальшого вдосконалення Львівську, Київську та Одеську музичні академії; велика кількість випускників Ужгородського музичного коледжу ім. Д. Є. Задора продовжує навчання у Братіславі та Кошице, Ліоні та Флоренції, удосконалюючи свою виконавську майстерність шляхом участі у процесах міжкультурної комунікації.

РОЗДІЛ 3
МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЗАКАРПАТСЬКИХ СПІВАКІВ

У цьому розділі простежуємо вплив явища міжкультурної комунікації на професійний розвиток закарпатських співаків. Творче становлення представників вокального мистецтва Закарпаття відбувалося у потужному міжкультурному середовищі; вдосконаливши свою сценічну майстерність, вони сприяли продовженню кращих співацьких традицій на теренах рідного краю та презентували високий рівень оперного та концертно-камерного виконавства за кордоном, здобуваючи міжнародне визнання.

3.1. Концертно-виконавська діяльність творчих колективів та солістів Закарпатської обласної філармонії

У другій половині XX століття вирішальну роль у становленні професійного вокально-виконавського мистецтва краю відіграло відкриття Закарпатської обласної філармонії, обласного українського музично-драматичного театру, обласного будинку народної творчості та інших мистецьких закладів.

Закарпатську обласну філармонію в м. Ужгород було відкрито у 1946 році. Серед найбільш відомих вокалістів, які у різні періоди були солістами філармонії, варто виокремити творчі постаті вихованців львівської вокальної школи П. Матія, М. Зубанич, Н. Підгородську, М. Швах-Пекар, М. Подкопаєва, випускницю Московського державного музично-педагогічного інституту ім. Гнєсіних (тепер – Російська академія музики ім. Гнєсіних) О. Ільницьку-Хархаліс та ін.

Першим художнім керівником філармонії став видатний композитор, піаніст та музично-громадський діяч Дезидерій Задор. Цей висококваліфікований фахівець здобув якісну освіту у Празькій консерваторії, а пізніше навчався у

Празькій Школі вищої майстерності, сповідуючи творчі принципи своїх наставників – професорів Вільгельма Курца (клас фортепіано) та Вітезслава Новака (клас композиції).

Активними організаторами концертного життя в Ужгороді на той час були П. Милославський, В. Гошовський, Л. Волинський, С. Хосроєва та інші музиканти – знакові постаті, діяльність яких сприяла формуванню професійної музичної культури краю. У зв'язку із цим фактом слід відзначити, що попри негативні явища, які приніс із собою на Закарпаття сталінський режим, і незважаючи на сувору цензуру, рівень розвитку культури, особливо у кінці 40-х років XX століття, значно зріс. Музичне мистецтво, яке до цього мало лише елітарний характер, стало доступним широкому загалу. Цей факт вплинув і на те, що в краї значно збільшилась кількість фахівців високого рівня; а це, в свою чергу, сприяло розвитку професійного вокального мистецтва регіону.

Слід відзначити, що Закарпатська обласна філармонія плідно співпрацювала з Ужгородським музичним училищем. Даний факт був спричинений насамперед бажанням підтримати молодих виконавців краю, а також тією обставиною, що філармонія постійно поповнювала свої творчі кадри випускниками цього навчального закладу. Тому її керівництво було зацікавлене у професійному зростанні студентів. Крім так званих «недільних» концертів відбувалося систематичне проведення показових та звітних виступів студентів училища. Окрім цього, на сцені філармонії у різний час виступали відомі співаки-солісти та вокально-хорові колективи. Серед видатних артистів, які пізніше відвідували Закарпаття з гастрольними поїздками, варто назвати імена Ольги Басистюк, Дмитра Гнатюка, Ніни Матвієнко, Діани Петриненко, Анатолія Солов'яненка та ін.

Із кращих учасників художньої самодіяльності в Ужгороді 25 вересня 1945 року було створено Закарпатський ансамбль пісні і танцю, що вже із часу свого заснування став значним осередком культури наймолодшої області колишнього Радянського Союзу. Одним з найбільш важливих джерел інформації про творчу діяльність колективу вважаємо працю І. Хланти «Пісня над Карпатами» [321].

Перший виступ Закарпатського ансамблю пісні і танцю відбувся 17 червня 1946 р. у приміщенні обласного театру. Вже тоді стало зрозуміло, що народився новий, здібний колектив з великим творчим потенціалом.

У січні 1948 року ансамбль було перейменовано у Державний Закарпатський народний хор. Впродовж усього творчого життя художніми керівниками та головними диригентами колективу були: Петро Милославський (1946–1954 рр.), Михайло Кречко (1954–1969 рр.), Микола Попенко (1969–1986 рр.). Саме вони становили підґрунтя професійного хорового мистецтва Закарпаття. Їхню роботу гідно продовжили Орест Щербатий (1986–1992 рр.), Петро Сокач (1992–1997 рр.), Зеновій Корінець (1997–2002 рр.), Михайло Вігула (2002–2006 рр.), а з вересня 2006 року почесну справу продовжує заслужений працівник культури України Наталія Петій-Потапчук.

З початку заснування у колективі проводилася серйозна навчально-виховна робота. Основною її метою було прищеплення учасникам вокально-хорових навичок і музично-теоретичних знань. Оскільки більшість співаків не мали фахової освіти, керівники хору з перших днів діяльності новоствореного колективу систематично проводили заняття з музичної грамоти та сольфеджіо. Велика робота була спрямована на виховання мистецьких смаків та удосконалення виконавської майстерності артистів [320]. Практикувалися лекції, доповіді з естетики, бесіди на мистецькі теми, проводилися заняття з техніки мови, акторської майстерності. Співпраця закарпатських хористів з народними артистами СРСР Д. Гнатюком та І. Козловським, народними артистами УРСР А. Авдієвським, О. Врабелем, Г. Циполою, народним артистом РСФСР А. Алексиком, народним артистом УРСР І. Поповичем теж мала беззаперечні позитивні наслідки у художньо-виховній роботі колективу [320], адже виконавська майстерність цих непересічних особистостей була прикладом для місцевих співаків і надихала їх на подальше професійне зростання.

Особлива увага у хорі приділялася солістам-вокалістам. Їхнє завдання полягало у пошуку необхідного художнього образу та його переконливої інтерпретації. У процесі цієї роботи колишні учасники самодіяльності ставали

вдумливими, різнобічними артистами, які володіли багатою палітрою музично-виконавських засобів. Серед них – народна артистка України Клара Лабик, заслужені артисти УРСР Борис Єрьоменко, Магдалина Сеніна, Терезія Бартфай; заслужений працівник культури УРСР Йосиф Сакс; заслужена артистка України Віра Баганич; заслужений артист Північно-Осетинської АРСР Микола Форіш та ін. Провідними солістами Закарпатського народного хору були заслужений артист УРСР Віктор Даньо, Іван Опаленик, Василь Дуня, Василь Петрецький, Ельвіра Гедєш, Катерина Боршобаняй, Михайло Ходанич, Олена Совга, Микола Сільваші, заслужені артистки України Надія Мерцин, Надія Гораль та ін.

Заслужена артистка України **Надія Василівна Мерцин-Боднар** (сопрано; народилася у 1946 р.) навчалася співу у Поліни Антонівни Милославської, випускниці Ленінградської державної консерваторії ім. М. А. Римського-Корсакова. У Закарпатському народному хорі П. Милославська працювала викладачем вокалу. Саме вона порадила Надії Василівні продовжувати професійний шлях на посаді артистки Закарпатського народного хору. У 1966 році Н. Мерцин стала студенткою УжДМУ ім. Д. Є. Задора. Навчалася на відділі «Хорове диригування» (клас викладача Й. Сулінчака). У вокальному мистецтві її наставницями стали В. Мячина та В. Глодан-Кіш. Навчання Н. Мерцин-Боднар поєднувала з роботою. У 1969 році М. Кречко прийняв співачку на роботу в хор, і в тому ж році відбулася її перша гастрольна поїздка з колективом містами Кавказу [472].

Позитивні відгуки про творчість Надії Василівни зустрічаємо у монографії І. Хланти «Пісня над Карпатами»: «Фахове вміння, бездоганне володіння вокалом, життєрадісність, тонкий ліризм – характерні риси виконавського мистецтва Н. Мерцин, котра співає в хорі з 1970 року. Щедрими оплесками нагороджували її слухачі за виконання закарпатських народних пісень «Паде дощ», «Та як мені не співати», румунської народної пісні «Вийду з хати погуляти». Полонить та ніжність і ласка, що струменить у голосі Н. Мерцин, коли вона виконує пісню «Колишу, колишу» в обробці М. Данкулинця» [321, с. 77–78]. Вдалою для Надії Василівни була також інтерпретація художнього

образу в пісні М. Попенка «Грай, трембіто». Співачці доручали не тільки сольні партії: разом з М. Іванців та Г. Бохорською вона виконувала партію сопрано у тріо М. Машкіна «Тобі, вівчарю» [472].

Протягом тривалої творчої діяльності Закарпатський народний хор збагатився об'ємним репертуаром. Кращі його твори складають золотий фонд колективу. Хор підніс виконання народних пісень до рівня високої вокально-виконавської майстерності, водночас зберігши їхню стилістичну, інтонаційну та жанрову своєрідність. Заслужений академічний Закарпатський народний хор – єдиний в Україні професійний колектив, який популяризує і збагачує не тільки українську пісенну й хореографічну культуру, а й мистецтво всіх національних меншин, які здавна тісно населяють закарпатську землю. У його репертуарі – українські, словацькі, угорські, чеські, румунські, німецькі та російські народні пісні і танці, які колектив репрезентує як в Україні, так і за кордоном. У цьому ми теж вбачаємо результати впливу явища міжкультурної комунікації. Окрім цього, Закарпатський народний хор уже на той час активно виступав з концертами майже в усіх куточках України, у республіках колишнього Радянського Союзу, а також країнах Європи: Польщі, Чехії, Словаччині, Угорщині, Румунії, Сербії, Німеччині, Франції, Нідерландах, Португалії, Хорватії та ін. Гастрольні поїздки дуже стимулювали розвиток артистів хору та його солістів. Відвідини великої кількості країн близького та далекого зарубіжжя сприяли налагодженню міцних міжкультурних зв'язків та абсорбції кращих мистецьких традицій Західної Європи.

Виконавські концепції солістки Закарпатської обласної філармонії, заслуженої артистки України **Ельвіри Василівни Готвоні** (лірико-драматичне сопрано; народилася у 1947 р.) завжди підкорювали слухачів високою культурою виконання, напругою почуттів, поетичною проникливістю, силою експресії. На початку свого творчого шляху вона співала у симфоджазі при Будинку офіцерів, а пізніше поступила до Ужгородського державного музичного училища, де з 1964 по 1968 рр. навчалася співу у класі А. Задора.

Велика частина творчої біографії Е. Готвоні пов’язана із Закарпатською обласною філармонією, куди вона прийшла на роботу в 1968 році. Протягом тривалого часу працювала солісткою камерного оркестру (практично з першого дня його заснування). Гастрольні маршрути колективу пролягли багатьма містами країни і світу. Цікавими з погляду міжкультурних зв’язків є спогади Е. Готвоні про творчі поїздки із оркестром: «Ми їздимо часто. По області, по країні. Були в Угорщині, Чехословаччині, минулого літа – в Іспанії на Міжнародному фольклорному фестивалі, де виступали співаки й музиканти з усіх куточків світу – Замбії, Мозамбіку, Індії, Індонезії... Чудова поїздка! Завітали в Геную, на Батьківщину великого Паганіні. Альпи, Інсбрук... Важко передати всі враження. Люди мистецтва мають багато їздити, бачити, вбирати у себе чужу культуру...» [65]. Цілком погоджуємося із переконаннями Е. Готвоні. Концертно-виконавська діяльність співачки може слугувати прикладом позитивного впливу явища міжкультурної комунікації.

У репертуарі Е. Готвоні – близько 400 творів. У камерних програмах співачки особливе місце займала музика Г. Ф. Генделя та В. А. Моцарта, яка, за словами артистки, була і залишається фундаментом творчого розвитку для багатьох поколінь виконавців – адже саме на таких зразках удосконалюється майстерність справжнього художника-інтерпретатора [35]. У загальному ж репертуар Е. Готвоні завжди був дуже різноманітним. З цього приводу вона не раз говорила: «У кожному творі є своя чарівність, і не треба поспішати відразу відкидати незрозуміле. Якщо є зацікавлення – будь-яка хороша музика не буде тобі чужою. У мистецтві не має бути ототожнення […] Художник повинен рости, ніколи не можна тішити себе досягнутим» [65]. Співачку насамперед характеризують ліризм і сила духу, незвичайна жіночність і твердість, які завжди надавали її виступам особливої емоційності і враження масштабності [35].

Виразно звучали у виконанні Е. Готвоні закарпатські народні пісні в обробці Д. Задора. У газеті «Новини Закарпаття» міститься згадка про один із концертів артистки у Дебрецені: «То було свято музики, краси і душевного спокою. На зустріч із мистецтвом прийшло дуже багато жителів великого міста.

Серед них – музиканти, письменники, художники, викладачі та студенти Дебреценської консерваторії, громадські діячі. Солістка філармонії, заслужена артистка республіки Ельвіра Готвоні виконала закарпатські народні пісні “Гаданочка” й “Серед села дичка” в обробці Дезидерія Задора (акомпанував художній керівник філармонії В. Теличко). Серед тих, хто слухав виступ солістки, був і її вчитель Андрій Задор […] У виконанні ще одного його вихованця, випускника училища і студента Дебреценської консерваторії Віктора Мошшані прозвучала пісня Степана Мартона “Тече Тиса” на слова Ласло Балли» [51]. Даний виступ також є прикладом відцентрової тенденції у процесі здійснення міжкультурно-комунікативних зв’язків між Закарпаттям та Угорщиною.

«Е. Готвоні перебуває в постійному пошуку. Вона ніколи не задовольняється досягнутим, намагається розсунути рамки звичних, традиційних уявлень про можливості голосового апарату» – характеризує співачку Н. Бринканич у газеті «Закарпатська правда» [35].

Концертно-виконавську діяльність Ельвіри Готвоні поєднувала із роботою ілюстратора, працюючи в Ужгородському музичному училищі (1980–1988 рр.) [433]. Міцна творча дружба пов’язувала співачку з викладачем фортепіано М. Сеге. Результатом їхньої співпраці стали спільні концертні виступи, які відзначалися єдністю трактування виконуваних творів та їх втіленням у переконливій художньо-завершеній формі.

1 серпня 1989 року Указом Президії Верховної ради Української РСР Ельвірі Готвоні було присвоєно почесне звання заслуженої артистки Української РСР [430].

Вагому роль у розвитку професіоналізації вокального мистецтва Закарпаття відіграли народні артисти України Марія Зубанич та Петро Матій, заслужена артистка України Оксана Ільницька-Хархаліс та інші. Свою концертно-виконавську діяльність вони провадили у складі **ансамблю солістів «Гармонія»** – одного із перших професійних колективів Закарпатської обласної філармонії, який було засновано у 1947 році. Дослідниця творчої діяльності

ансамблю Таїсія Грись зазначає, що на момент створення колектив називався «естрадною бригадою», пізніше – «Музичним лекторієм», ще згодом (у 1998 році) він отримав остаточну назву [69]. Протягом досить тривалого періоду своєї творчої діяльності ансамбль підготував велику кількість концертних програм. Артисти неодноразово виступали у різних куточках Закарпаття, співали на відкритих майданчиках і військових полігонах, на полонинах та в сільських клубах, об'їздили з гастролями Україну і успішно презентували своє мистецтво за кордоном.

Вже на початку творчого становлення колективу його учасниками були вокалісти високого рівня: Василь Петрецький (тенор), Клавдія Сєрая (мецо-сопрано), Ельвіра Гедєш (колоратурне сопрано), Олександр Теліга (бас), заслужена артистка України Ельвіра Зіброва-Готвоні (лірико-драматичне сопрано), а також – майстер художнього слова О. Прогораєв та концертмейстер Б. Борисов [69].

За згадкою народного артиста Петра Матія, який долучився до складу ансамблю в 1977 році, на початку солістам неодноразово акомпанував Дезидерій Задор, а його брат Андрій, видатний педагог і співак, сприяв вокальному удосконаленню артистів. У різні роки в колективі з успіхом працювали Марія Парфьонова, Людмила Новікова, Василь Михайлович, Марія Шелевер, Жанна Гелетіна, народна артистка України Клара Лабик. Також у діяльності ансамблю брали участь майстер художнього читання Борис Дерда, баяністи Геральд Євко, В'ячеслав Горай, Василь Марюхнич, Володимир Стегней, Михайло Рибалко, піаністи-концертмейстери Юрій Кречковський, Володимир Машіка та ін. [69].

У часи радянської влади, враховуючи ідеологічні вимоги тогочасної доби, артисти ансамблю не мали змоги компонувати репертуар виключно із кращих зразків зарубіжної та вітчизняної вокальної музики чи високохудожніх обробок народних пісень. Нерідко у їхньому виконанні звучали заідеологізовані та пропагандистські твори [471]. Після здобуття Україною державної незалежності ансамбль солістів «Гармонія» не обмежувався набутим за довгі десятиліття

репертуаром. Зберігаючи кращі творчі традиції своїх попередників, артисти щороку опрацьовували нові різноманітні концертні програми.

З 1977 по 2007 рік окрасою «Музичного лекторію» була народна артистка України **Марія Зубанич** (ліричне сопрано; 1949 року народження). Співачка є випускницею вокального відділу УжДМУ ім. Д. Є. Задора; саме тут протягом чотирьох років (1968–1971) вона навчалася у класі А. Задора. У результаті наполегливої і невтомної роботи над розвитком голосу їй рекомендують продовжувати навчання у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка [78].

Серед когорти львівських співаків, які на той час займалися педагогічною діяльністю, одне з почесних місць належало Марії Яківні Байко – народній артистці України, лауреату національної премії України імені Т. Шевченка [113]. Саме вона, вихованка О. Бандріської, стала творчою наставницею для М. Зубанич (роки навчання – 1971–1975). Особливо цінним було те, що уроки спеціальності не обмежувалися стінами аудиторій – вони переносилися на велику професійну сцену, коли викладач консерваторії співала у складі вокального тріо сестер Байко [12]. Для Марії Зубанич такі виступи ставали «лекцією» сценічної майстерності. Навчання у Марії Байко сприяло вихованню мистецького смаку при підборі репертуару.

Марія Зубанич брала активну участь в концертній діяльності студентів консерваторії. Вона була незмінною учасницею концертних бригад Львівської філармонії, які гастролювали по області, виїжджали у міста і села інших областей республіки. Ще під час навчання у консерваторії саме на М. Зубанич випав вибір представляти мистецтво Радянської України у США і Канаді. Це було високою честю і великою відповідальністю, своєрідним іспитом з мистецької зрілості, який вона успішно склала.

Школа Марії Байко дуже допомогла співачці у формуванні вокальної майстерності. Як відомо, кожен викладач, володіючи певною виконавською культурою, намагається викликати у студента таке уявлення про еталон звучання, яке притаманне і йому. Таким чином, педагог індукує співацькі прийоми, якими

сам користувався у виконавській діяльності [161]. На цій підставі робимо висновок про утворення стійких творчих зв'язків між педагогом і учнем, і, як наслідок, – продовження вокальної традиції.

Після закінчення навчання, збагачена надбаннями львівської вокальної школи, Марія Зубанич повернулася на Закарпаття. Від Марії Байко вона успадкувала культуру виконання, увагу до формування звуку, фразування, виразного співаного слова, вміння яскраво розкривати художні образи та добирати репертуар. Якщо уважно прослідкувати ланцюг своєрідної творчої спадкоємності (С. Крушельницька – О. Бандрівська – М. Байко – М. Зубанич), можемо сказати, що закарпатська артистка у певному сенсі теж є послідовницею Соломії Крушельницької.

З 1977 року співачка працювала солісткою Закарпатської обласної філармонії, виступаючи у складі «Музичного лекторію». Репертуар Марії Зубанич був дуже різноманітним. Вона майстерно виконувала та переконливо інтерпретувала закарпатські народні пісні в обробках відомих місцевих композиторів – Петра Милославського, Дезидерія Задора, Михайла Кречка, Миколи Попенка, Василя Горвата, Петра Рака. Чільне місце у репертуарі М. Зубанич посідали численні арії з класичних опер. Ще на початку своєї творчої діяльності співачка була удостоєна молодіжної премії імені Д. Вакарова. Сьогодні вона – лауреат премії обласної ради імені Дезидерія Задора (1996 р.), народна артистка України (1999 р.).

Закарпатська періодика завжди відгукувалась про артистку із надзвичайною теплотою. У статті газети «Новини Закарпаття» за 27 липня 1999 року, присвяченій черговому ювілею співачки, читаємо: «Завжди з честю Марія Зубанич репрезентувала українську школу професійного вокалу в Канаді, Італії, США, Німеччині, Польщі, Югославії, Румунії, Словаччині, Росії. Співачці підвладна епіка генделівських і філософська глибина бахівських арій, проникліва лірика романсів С. Рахманінова, П. Чайковського. У величезному репертуарі Марії Зубанич є цілі оперні партії, арії, романси, пісні, численні

обробки українських, російських, закарпатських, словацьких народних мелодій» [142].

У контексті вищесказаного хотілося б зазначити, що надбання львівської вокальної школи, на глибоке переконання самої співачки, стали ключовими не тільки для її виконавської діяльності, але і для багатьох інших закарпатських виконавців, вихованих у кращих традиціях цієї школи.

Висвітлюючи зміст основних досягнень солістів Закарпатської обласної філармонії, неможливо оминути увагою творчу постать народного артиста України **Петра Матія** (баритон; 1943 року народження). З іменем цього співака пов'язано багато мистецьких подій на Закарпатті, в Україні та за кордоном. Він є учасником численних творчих звітів митців краю на столичній сцені України, головою або членом журі обласних мистецьких конкурсів, фестивалів та інших заходів [205, с. 16].

Творча біографія П. Матія наповнена співпрацею з багатьма знаними митцями. Співак був знайомий з композиторами А. Кос-Анатольським, М. Колессою, С. Людкевичем, Б. Янівським. З особливою приємністю він згадує спільні виступи з талановитими артистами – Дмитром Гнатюком, Гізелою Циполою, Володимиром Гришком, Анатолієм Авдієвським, Володимиром Івасюком, Зіновієм Корінцем та ін. [205, с. 16].

Першим поштовхом до ближчого знайомства з професійним вокальним мистецтвом була перемога співака у обласному огляді художньої самодіяльності восени 1967 року. Голова журі А. Задор, який на той час очолював вокальний відділ УжДМУ, запропонував П. Матію поєднувати навчання в училищі з роботою у філармонії. Життєві обставини склалися так, що протягом свого творчого становлення Петро Петрович навчався вокалу у багатьох видатних співаків, але «хрещеним батьком» у професії він і досі вважає А. Задора [121].

Влітку 1969 року Петро Петрович став студентом УжДМУ ім. Д. Є. Задора. Навчався в класі сольного співу у Оксани Олексіївни Левитської. Велика увага на уроках вокалу приділялася правильній роботі співацького дихання, розвитку відчуття опори звуку, вдосконаленню вокальної кантилени. Навесні 1970 року

Петра Петровича запрошують на роботу до «Музичного лекторію» Закарпатської обласної філармонії. На той час у колективі працювали Клавдія Сєрая, Ельвіра Гедєш, Ельвіра Зіброва-Готвоні, Василь Петрецький, артист розмовного жанру Олександр Прогораєв та лектор-музикознавець Євгенія Луценко. Творча робота давала можливість здобувати чудову вокальну практику. У складі «Музичного лекторію» Петро Петрович збагатив свій репертуар та удосконалив сценічну майстерність.

У 1973 році відбулася знакова зустріч П. Матія із професором Львівської консерваторії Остапом Йосиповичем Дарчуком, який порадив співакові поступати до консерваторії та після успішної здачі вступних іспитів запропонував йому місце у своєму класі. На той час у Петра Петровича був гарно сформований ліричний баритон (діапазон – *As–as*^{1}). Досвідчений викладач справедливо вважав, що у П. Матія доволі потужний голос, який можна успішно презентували на вокальних конкурсах високого рівня. До програмового репертуару входили такі арії: аріозо Мазепи із однойменної опери П. Чайковського, арія Ренато з опери «Бал-маскарад» Дж. Верді, пісня Варязького гостя з опери «Садко» М. Римського-Корсакова, каватина Фігаро з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні та багато інших досить складних творів [205]. У підготовці арій та романсів, окрім настанов професора О. Дарчука, дуже допомагало прослуховування платівок із записами видатних співаків.

Остап Йосипович допоміг П. Матію влаштуватися на роботу в оперну студію при консерваторії на посаду помічника режисера. За словами співака, навіть один рік роботи на цій посаді був неоціненним у плані творчого досвіду. Він опанував ряд оперних партій – Жермона з опери «Травіата» Дж. Верді, Дон-Жуана з однойменної опери В. А. Моцарта, Онєгіна з опери «Євгеній Онєгін» П. Чайковського. Остання з них стала його дипломною роботою (диригував Ігор Лацанич).

Після дострокового закінчення консерваторії у 1977 році П. Матій отримав декілька запрошень на роботу з оперних театрів Білорусії, Молдавії, України та Росії, але він вирішив повернутися до Ужгорода. У той до складу «Музичного

лекторію» Закарпатської філармонії входили Марія Зубанич, Надія Підгородська, Оксана Ільницька та Олександр Теліга, лектор-музикознавець Борис Дерда, піаніст Юрій Кречковський та баяніст Михайло Рибалко. Звичайно ж, програмові твори цього періоду підбиралися з урахуванням патріотичного виховання громадян у комуністичному дусі та виконувалися переважно російською мовою. Адже радянська ідеологія потребувала постійного висвітлення переваг соціалістичного способу життя. Це суттєво обмежувало можливість вибору оригінального репертуару та гальмувало розвиток міжкультурно-комунікативних процесів[12].

У 1983 році під егідою Міністерства культури УРСР, у рамках Всесоюзного музичного фестивалю «Золота осінь» у Києві відбувся конкурс камерних виконавців, у якому взяло участь 62 вокалісти. Журі очолював народний артист України Л. Колодуб; виконавську майстерність учасників оцінювали також народні артисти СРСР Є. Чавдар, М. Манойло, Є. Мірошниченко та народні артисти УРСР К. Огнєвий, Г. Ципола, В. Тимохін. У конкурсі взяли участь четверо співаків із Закарпаття – Н. Куклишина (сопрано), Ж. Гелетіна (мецо-сопрано), Й. Сакс (тенор) та П. Матій (баритон). На конкурсі П. Матій здобув звання дипломанта; це було першим серйозним досягненням, що надавало можливість здійснювати гастрольні поїздки по Україні. У роботі над творами співакові допомагав концертмейстер Юрій Кречковський, якому артист завжди висловлює слова глибокої подяки [205]. У 1984 році за вагомий внесок і популяризацію творів вітчизняних та зарубіжних композиторів П. Матію було присвоєно почесне звання заслуженого артиста України.

Петро Петрович успішно поєднував виконавську діяльність із роботою в УжДМУ ім. Д. Є. Задора. Працюючи ілюстратором, він значно розширив свій репертуар. Велику увагу приділяв профорієнтаційній роботі. П. Матій неодноразово був членом журі конкурсу-фестивалю сучасної пісні ім. М. Машкіна, тож мав чудову можливість знайомитись із талановитими початківцями і заохочувати їх до професійного опанування мистецтвом співу. Так

[12] Таке тематичне спрямування програм тривало аж до набуття Україною статусу незалежної держави.

сталося з О. Бунчею та О. Тулюком – саме вони стали першими вихованцями П. Матія. Ще один учень Петра Петровича, В. Корсак, успішно склав іспити та вступив до Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського у Києві (там він навчався співу у Володимира Гришка). Вихованець П. Матія Михайло Подкопаєв (бас) також продовжив професійну вокальну освіту – навчався у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка (клас професора Ігоря Кушплера [111]). По завершенні навчання успішно працював солістом ансамблю «Гармонія», а після розформування колективу у 2018 році співає у Державному оперному театрі м. Кошице (Словаччина).

Петро Матій відвідав з гастрольними поїздками багато країн Європи. Його концертно-виконавська діяльність завжди здійснювалася у контексті явища міжкультурної комунікації. Артист виступав в Угорщині, Чехословаччині, Польщі, Румунії, Італії та ін. У 1988 р. з'явилася можливість поїхати на гастролі до Канади. П. Матій вирушив до Монреаля разом із співачкою Л. Конащук та баяністом В. Мазуром. Концертний графік був дуже насиченим. Протягом місяця було проведено 27 концертів. Співак виступав у Келовні, Ванкувері, Принц-Джорджі та інших містах. Саме тоді у Канаді проводилося вшанування пам'яті Тараса Шевченка [205].

У репертуарі Петра Петровича – арії з опер зарубіжних і українських композиторів (Г. Ф. Генделя, Дж. Верді, В. А. Моцарта, Дж. Россіні, Р. Леонкавалло, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, Г. Майбороди та ін.). Чільне місце у його творчому виконавському доробку займає камерно-концертна музика – романси М. Глінки, С. Рахманінова, П. Чайковського, Г. Свирідова, Е. Гріга, Е. Куртіса, А. Кос-Анатольського, С. Людкевича, Я. Лопатинського, а також – обробки пісень багатьох народів світу.

Петро Петрович є неперевершеним інтерпретатором творів закарпатських композиторів. У 1995 році співак став лауреатом мистецької премії імені Д. Є. Задора, а через рік (22 серпня 1996 р.) йому було присвоєно почесне звання народного артиста України. На той час у доробку артиста було вже

чимало своїх власних авторських пісень на слова закарпатських поетів. У 1999 році за концертну програму «Храм душі» він вдруге отримав премію імені Д. Є. Задора, а у 2000 році вийшла друком перша збірка пісень П. Матія з такою ж назвою. Серед інших його збірок – «Криниця щастя», «А що ми варті без любові?», «Твоя рука в моїй руці» та інші. Починаючи з 1995 р., Петро Матій щороку виступав з тематичними сольними програмами – «Тобі, рідний краю», «Христос прийшов до нас», «Родинне вогнище». За останню з вищевказаних програм співак утретє став лауреатом обласної премії імені Д. Є. Задора.

1 вересня 2007 року Петро Петрович почав працювати солістом заслуженого Закарпатського народного хору. До цього моменту він багато разів виступав із колективом як соліст, але офіційно його запросила на роботу художній керівник та головний диригент колективу Н. Петій-Потапчук. На той час Микола Форіш, Михайло Ходанич та Віктор Даньо вже завершили свою творчу кар’єру, тому у хорі не було жодного співака-соліста. Творча співпраця П. Матія із колективом виявилася напрочуд вдалою та плідною.

У автобіографічній монографії «Перевесла моєї долі» митець вмістив свій репертуарний список [205]. Це дозволяє скласти повне враження про об’єм результатів його творчої діяльності. Окрім того, ці відомості можуть бути корисними для усіх співаків-баритонів, які прагнуть збагатити свій репертуар кращими зразками світової вокальної класики.

Лауреат міжнародних конкурсів у Румунії, Угорщині, Австрії, Італії, заслужена артистка України **Оксана Петрівна Ільницька-Хархаліс** (мецо-сопрано; 1962 року народження) пов’язала своє сценічне життя з «Музичним лекторієм» у 1985 році; вона понад десять років очолювала цей колектив та дбала про актуалізацію академічного вокального мистецтва не тільки на теренах рідного краю, але й за кордоном.

Перше професійне знайомство співачки з мистецтвом вокалу та диригування відбулося у 1977 році, коли її було зараховано до складу студентів Мукачівського педагогічного училища (роки навчання – 1977–1981). Пізніше

вона поступила до Рівненського державного інституту культури, де навчалася з 1981 по 1985 рік [471].

Після здобуття фахової освіти О. Ільницьку прийняли на посаду солістки «Музичного лекторію» Закарпатської обласної філармонії. Незважаючи на те, що співачка вже мала місце роботи за обраною спеціальністю, вона продовжила вокальну освіту в Московському державному музично-педагогічному інституті ім. Гнєсіних (тепер – Російська академія музики ім. Гнєсіних). Творчою наставницею О. Ільницької стала заслужена артистка Російської федерації, професор Ніна Миколаївна Шильнікова – випускниця ДМПІ ім. Гнєсіних, яка свого часу стажувалася в Римській музичній академії «Санта-Чечилія» (клас педагога І. Маньоні, 1971–1972 рр.).

Н. Шильнікова розвинула у своєї вихованки уважне ставлення до найменших вказівок авторського тексту. В одному із своїх інтерв'ю для журналу «Жінка» співачка згадує: «Завдячую Ніні Миколаївні насамперед тим, що вона привчила мене ставитися до музичного тексту, як до святині, не залишати поза увагою жодної позначки композитора» [325]. Будучи викладачем О. Ільницької по класу сольного та камерного співу, педагог виховувала художні смаки та ділилася професійними знаннями, звертала увагу на основні положення правильного співацького звукоутворення – опорне звучання, якісну роботу дихання та артикуляційного апарату, дбала про різнобічний розвиток своїх студентів. Саме тому вона пропонувала їм до виконання кращі зразки вокальної творчості вітчизняних та зарубіжних композиторів. З Оксаною Петрівною Н. Шильнікова підготувала камерний цикл Р. Шумана «Любов і життя жінки», цикл М. де Фальї «Сім іспанських пісень», арії з опер К. Сен-Санса, Г. Доніцетті, Ж. Бізе, Р. Щедріна, сольні номери із «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха, романси Г. Вольфа, П. Чайковського, С. Рахманінова. Дуже полюбиляла включати до репертуару обробки закарпатських народних пісень Д. Задора та І. Мартона, нотний матеріал яких Оксана Петрівна привозила з собою на заняття. Навіть на державному іспиті О. Ільницька виконувала відому закарпатську народну пісню в обробці Д. Задора «Серед села дичка». У 1990 році співачка закінчила

навчальний заклад за спеціальністю «Сольний спів» і здобула кваліфікацію концертного співака та викладача [471].

У Закарпатській обласній філармонії вона продовжувала працювати солісткою «Музичного лекторію» – колективу, який згодом було перейменовано в ансамбль солістів «Гармонія». Міцна творча дружба пов’язала Оксану Ільницьку з видатною закарпатською співачкою Марією Зубанич. Їхні голоси чудово поєднувалися у тембровому плані, тож артистки дуже часто виступали у складі дуету. Разом вони підготували і записали програму з творів П. Чайковського, виконували дуети українських та зарубіжних композиторів, співпрацювали з камерним оркестром філармонії та хором хлопчиків та юнаків Мукачівської хорової школи під керівництвом В. Волонтира (зокрема, у спільному проекті виконання відомого твору *«Gloria»* А. Вівальді). Разом із Марією Зубанич Оксана Ільницька виступала у концертних програмах у Києві та м. Сату-Маре (Румунія). У 2000 році дует здобув звання лауреата Міжнародного фестивалю «Інтер-ліра» (м. Будапешт, Угорщина).

У 1997 році О. Ільницька стала лауреатом обласної премії імені Д. Задора. Це визнання відбулося завдяки підготовці сольної концертної програми, що мала назву «Вокальна музика композиторів XX століття». До програми увійшли романси К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Пуленка, а також цикл Г. Малера «Пісні про померлих дітей».

О. Ільницька готувала сольні концерти з творів старовинної німецької, італійської та англійської музики, а також – вечори італійського романсу. Активна мистецька співпраця пов’язує співачку із діяльністю ансамблю старовинної музики *«Castrum Hung»* (керівник – С. Тихоненко). Цей далеко не повний перелік концертних програм є свідченням надзвичайно широкого спектру творчих можливостей співачки, різнобічності її виконавсько-стильових якостей. Про це читаємо у газеті «Новини Закарпаття» від 6 березня 1997 року: «Специфічний голос Оксани Ільницької, який спеціалістами означений як ліричне мецо-сопрано, мовби оксамитового тембру, густий, наповнений, – він і диктує можливості репертуару. Тут і старовинна музика, і оперна класика зі

своїми розмаїтого діапазону аріями, і класичні романси, і обробки народних пісень…» [311]. Особливістю сценічного портрету співачки є вокальні твори та обробки народних пісень закарпатських композиторів – Д. Задора, І. Мартона, В. Теличка, А. Затіна. За висловом члена Спілки письменників України В. Фединишинця, «з голосом Оксани карпатські шедеври дістають нове мистецьке безсмертя» [311]. У 1998 році її було нагороджено почесним званням «Заслужена артистка України».

Після 2000 року концертно-виконавська діяльність О. Ільницької-Хархаліс здійснювалася переважно у контексті міжкультурно-комунікативних процесів. Варто згадати про її участь у виконанні «Різдвяної ораторії» К. Сен-Санса та «*Magnificat*» Й. Розенмюллера у німецькому місті Бад-Дюркгайм (диригував Юрген Мюллер); наступний виступ у Бад-Дюркгаймі відбувся 13 січня 2002 року. У німецькій пресі можна знайти чимало схвальних відгуків на адресу виконавиці. Зокрема, у газеті «*Rheinpfalz*» від 12 січня 2002 року читаємо: «Оксана Ільницька підкорила великі концертні зали не тільки східної Європи – вона виступає і в Швейцарії, і в Австрії. Її улюблені композитори – В. А. Моцарт, Й. С. Бах, Г. Малер, П. Чайковський… Безумовно, Пфальц надовго збереже про українську співачку найкращі спогади» [364].

Тоді ж Оксана Петрівна взяла участь у постановці опери Х. В. Глюка «Арміда». Вистава відбулась 22 січня 2002 року на сцені театру «*Pfalzbau*» в німецькому місті Людвігсгафен. Склад артистів був багатонаціональним – до участі у проекті долучилися високопрофесійні митці з Америки, Канади, Вірменії, Південної Кореї, України. Важливу роль у здійсненні оперної постановки відіграв диригент Самуель Бешлі з м. Цюрих (Швейцарія). Інтендант театру, він же – основний постановник «Арміди» Мікаель Гензель – опікувався як фінансовими, так і суто мистецькими питаннями, що стосувались організації вистави. На участь у проекті було оголошено конкурс, і Оксані Петрівні запропонували виконати партію Фурії Ненависті. У одному із своїх інтерв’ю для газети «Закарпатська правда» співачка згадує: «Згідно з сюжетом опери, створеної за знаменитою поемою Торквато Тассо «Визволений Єрусалим»,

завдання моєї героїні – надскладне. Їй належить з усією силою пристрасті, на яку вона здатна, примусити закохану до безтями Арміду […] розлюбити свого героя. Роль надзвичайно драматична, непроста […] надто для мене. Адже я – не оперна співачка. Тому працювати мені було дуже цікаво» [266].

Оперу «Арміда» було поставлено в традиційному дусі, але з великою фантазією і розмахом, динамічно, по-справжньому театрально. Оксана Петрівна згадує: «Невдячна річ розповідати про те, що розраховано на аудіовізуальне сприйняття. Яскраві декорації, розкішні костюми, світлові та звукові ефекти, могутність хорового звучання, грація танцю, першокласні солісти, оркестр з високопрофесійних музикантів… А в результаті – феєричне, видовищне музичне свято» [266]. Виступ О. Ільницької у проекті отримав великий мистецький резонанс. У пресі того періоду зафіксовано переконливі відгуки: «Будучи людиною надзвичайно скромною, Оксана Ільницька нічого не розповіла про те, наскільки успішним був її дебют на оперній сцені… Сам факт участі співачки в цьому цікавому проекті свідчить про визнання її таланту у відомій своїми вишуканими музичними смаками країні. Ми можемо лише радісно констатувати, що солістка обласної філармонії, заслужена артистка України Оксана Ільницька, володарка чудового мецо-сопрано, якій під силу виконання найрізноманітнішої за технічними можливостями музики, взяла нову творчу висоту» [266]. А той факт, що це сталося за межами Батьківщини, тільки ще раз засвідчує переконливе завоювання кращими представниками закарпатської мистецької еліти міжкультурного простору, в якому вони також мають змогу удосконалювати власну виконавську майстерність.

Результатом співпраці з Луганським симфонічним оркестром під керівництвом К. Шмідта стала ще одна гастрольна поїздка – цього разу містами України (2002 рік). Колектив виступав у Одесі, Луганську, Сімферополі; Оксана Петрівна підготувала для виступів арії з оперет. Пізніше співачка долучилася до виконання «Меси» Ф. Шуберта та *«Gloria»* А. Вівальді у французькому місті Парей-ле-Моньяль (під керівництвом Юргена Мюллера). У 2005 році відбулися чергові гастролі у Франції – цього разу в Парижі. Спільно з хоровою капелою

«Дударик» та камерно-симфонічним оркестром *«Leopolis»* (м. Львів) Оксана Петрівна взяла участь у виконанні «Реквієму» В. А. Моцарта та ораторії «Сім слів Христа» Х. В. Глюка (диригував Жан П'єр Лоре) [471].

З успіхом відбулися гастролі в Північній Італії (2004–2005 рр.). Разом з Оксаною Ільницькою виступали соліст Московського академічного музичного театру ім. К. Станіславського та В. Немировича-Данченка Оганес Георгіян (тенор), соліст Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької Віталій Войтко (тенор) та народний артист України Петро Матій (баритон); основу концертних програм складали оперні арії та італійські народні пісні.

Протягом своєї тривалої виконавської діяльності О. Ільницька брала участь у багатьох мистецьких проектах видатних диригентів – Ганса-Міхаеля Боєрле (Німеччина), Курта Шмідта (Австрія), Івана Юзюка, Віктора Плоскіни, Артура Микитки та ін.

Дуже плідною виявилася творча співпраця співачки з камерним хором *«Cantus»* (м. Ужгород, керівник – народний артист України Еміл Сокач). Разом з цим колективом О. Ільницька виконала багато творів, які по праву вважаються кращими зразками світового академічного мистецтва. Серед них – «Висока меса *h moll*» та *«Magnificat»* Й. С. Баха, *«Requiem»* А. Шнітке, «Всенощное бдение» С. Рахманінова, «Плотію уснув» С. Людкевича, «Да исправится молитва моя» П. Чеснокова та ін. Разом із талановитою органісткою Наталією Висіч Оксана Петрівна виконувала духовну музику Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя.

Серед концертмейстерів, з якими довелося співпрацювати О. Ільницькій, варто згадати Олену Пилявську, Вікторію Соколовську та Віру Боднар. Також вона виступала з Михайлом Олександровичем Аркадьєвим, який приїздив до Ужгорода на гастролі. Разом з цим видатним російським піаністом Оксана Петрівна виконала вокальний цикл Р. Ваґнера «5 пісень на вірші Матильди Везендонк» (концерт відбувся у 2001 році в залі Закарпатської обласної філармонії). У 2012 році разом з Етеллою Чуприк (нині – народна артистка

України) О. Ільницька підготувала сольну програму з романсів С. Рахманінова [471].

Чималу частину свого життя Оксана Петрівна присвятила педагогічній діяльності. З 1986 року вона працює ілюстратором в УжДМУ ім. Д. Є. Задора, на початку 90-х років починає викладати спів. Також працює в Мукачівському державному університеті. Серед найбільш здібних випускників Оксани Ільницької – Марина Лавра (сопрано), Володимир Фогель (баритон), Ірина Сокірко (сопрано), Іштван Халус (баритон), Роман Савчур (тенор, випускник ЛНМА ім. М. В. Лисенка, соліст Вроцлавського оперного театру, учасник колективу «*K&K Philharmoniker*»).

Понад тридцять років інтенсивної концертної діяльності присвятила «Музичному лекторію» заслужений працівник культури України **Надія Підгородська** (мецо-сопрано; 1954 року народження). Голосовий діапазон співачки ще під час навчання у консерваторії дозволяв їй виконувати складні вимоги програми. Саме у цей час вона опанувала арії Іоанни з опери «Орлеанська діва» П. Чайковського, Попелюшки з однойменної опери Дж. Россіні, Еболі з опери «Дон Карлос» Дж. Верді та ін. Із захопленням виконувала також цикли романсів С. Прокоф’єва та Д. Шостаковича. Саме цикл Д. Шостаковича «З єврейської народної поезії» (ор. 79) пізніше приніс співачці перемогу на Всеукраїнському конкурсі «Шолом, Україно». Під час навчання Н. Підгородська працювала солісткою оперної студії при Львівській державній консерваторії (на той час керівником студії був І. Лацанич). Тут вона підготувала та виконала партії Земфіри з опери «Алеко» С. Рахманінова, Лаури та Няні з опери «Іоланта» П. Чайковського, Вакханки та Цвіркуна з опери «Ноктюрн» М. Лисенка (партію Цвіркунки виконувала Надія Петренко – колоратурне сопрано, у майбутньому – народна артистка України). Одночасно Надія Миколаївна працювала солісткою оркестру Палацу культури залізничників «Рокс».

Під час випускного іспиту із спеціальності Н. Підгородська виконувала складну і дуже різнопланову програму, до якої увійшли арія Мандрівника з

ораторії «Тріумфуюча Юдіф» А. Вівальді, арія Азучени з опери «Трубадур» Дж. Верді, арія Ольги з опери «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, арія Женьки з опери «А зори здесь тихие…» К. Молчанова [473]. Особливістю державної програми співачки стало виконання відомої народної пісні-балади «Летів пташок понад воду» в обробці Д. Задора.

Після закінчення навчання Н. Підгородська отримала скерування Управління культури на роботу до Ужгородського музично-драматичного театру (1982 р.). Через півтора року звільнилося місце у Закарпатській обласній філармонії, тож артисти Марія Зубанич та Петро Матій запросили її до своєї групи. Цей шанс мав великі перспективи, оскільки співаки постійно концертували. Крім того, Н. Підгородська отримала можливість співпрацювати із симфонічним оркестром філармонії.

Надія Миколаївна належить до категорії співаків, головним завданням яких є вміння завжди зберігати голос у виконавській формі. Сьогодні, працюючи в коледжі, вона навчає цьому своїх вихованців.

Значне місце у репертуарі співачки займають народні пісні різних національностей. На Всеукраїнському конкурсі «Шолом, Україно», про який вже згадувалося вище, вона виконувала пісню єврейською мовою. Співала із циганським ансамблем «Романі яг», стала лауреатом конкурсів ромської музики в Будапешті та Варшаві, здобула перемогу на одному з міжнародних конкурсів за краще виконання словацької пісні. «Мені близька кожна мова, бо наш край багатонаціональний, а знати культуру кожної нації – цікаво, до того ж це збагачує» – каже співачка [338]. У цьому переконанні Н. Підгородської також вбачаємо актуальність міжкультурно-комунікативних процесів.

Завдяки творчому зростанню в колективі ансамблю солістів «Гармонія» досвід визнаних артистів успішно перейняли молоді талановиті співаки: лауреат міжнародних конкурсів Мирослава Швах-Пекар (сопрано), Марина Лавра (сопрано), Олександр Товт (тенор), Михайло Подкопаєв (бас). Кожен з них наділений оригінальним тембром голосу та індивідуальним творчим почерком.

Лауреат обласної премії імені Д. Є. Задора, неодноразовий переможець міжнародних конкурсів **Мирослава Швах-Пекар** (драматичне сопрано) є випускницею вокального відділу УжДМУ ім. Д. Є. Задора; тут співачка навчалася вокалу у Н. Підгородської. «Вона дала мені ту основу, якою я послуговуюся донині. Гадаю, її цінні настанови згодяться мені до кінця життя», – наголошує М. Швах-Пекар в інтерв'ю Таїсії Грись [71]. Завдяки фаховій вокальній підготовці Мирослава Іванівна стала студенткою вокального факультету Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, де навчалася у народного артиста України професора Володимира Дмитровича Ігнатенка. Пізніше її педагогом стала заслужена артистка України професор Анна Юріївна Дашак[13], яка свого часу і сама розпочинала знайомство з мистецтвом співу в стінах УжДМУ ім. Д. Є. Задора, і якій співачка особливо вдячна за творче наставництво.

Ще під час перебування у Львові Мирослава Швах-Пекар неодноразово приїздила з сольними концертами на Закарпаття. Навчаючись в академії на ІІІ курсі, артистка підготувала концертну програму та з успіхом виконала її на сцені рідного музичного училища в Ужгороді. 12 червня 2010 року відбувся її творчий дебют у Закарпатській обласній філармонії. У виконанні М. Швах-Пекар прозвучали арії та романси зарубіжних та вітчизняних композиторів – В. А. Моцарта, Ж. Бізе, Дж. Верді, П. Чайковського, Б. Буєвського, А. Рубінштейна та ін. Яскраво і переконливо співачка інтерпретувала відому закарпатську народну пісню в обробці Д. Є. Задора «Гаданочка» (акомпанувала Ярина Рак) [334].

Після закінчення ЛНМА ім. М. В. Лисенка у 2012 році М. Швах-Пекар здобула спеціалізації оперної та концертно-камерної співачки, а також викладача вокалу. Оскільки артистку вже давно запрошували на роботу до Закарпатської обласної філармонії, вона охоче погодилася.

Життєвим кредо М. Швах-Пекар є слова: «Завжди будь собою. Завжди

[13] Творчий шлях А. Дашак досліджено у статті М. Жишкович «Її місія – нести ідеї високої духовності» [112].

працюй над собою». Співачка постійно працює над фаховим вдосконаленням, намагається випробовувати себе в різних амплуа, майже не обмежує себе у виборі музичних жанрів чи манери виконання. У творчій біографії артистки значну роль відіграла участь в дуеті «Камелія», у рамках якого впродовж дев'яти років вона з колегою Оксаною Ленарт брала участь у численних концертах, з успіхом виступаючи на Закарпатті та за кордоном [331]. Чільне місце у репертуарі дуету «Камелія» посіли твори закарпатських митців – Василя Поповича, Яни Садварій, Віталія Повханича, Руслана Талабіри, Василя Кузана, Мар'яни Лиховид.

Під час роботи у складі ансамблю солістів «Гармонія» Закарпатської обласної філармонії незабутньою для М. Швах-Пекар стала участь у концертній постановці опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», де вона виконала партію Оксани (вистава відбулася у 2014 році). Співачка активно співпрацювала з колективами філармонії (зокрема – з симфонічним та естрадно-духовим оркестрами), оскільки вбачала у цьому можливість розширення свого творчого діапазону. Концертну діяльність вона поєднувала з викладанням вокалу в Ужгородській дитячій школі мистецтв, а також із роботою на посаді концертмейстера-ілюстратора в Ужгородському державному музичному училищі.

У 2016 році М. Швах-Пекар стала лауреатом обласної премії імені Д. Є. Задора. Приводом до цієї важливої у житті співачки події стало виконання сольної концертної програми «Пісні від серця», яку вона підготувала разом з естрадно-духовим оркестром філармонії. Артистка презентувала слухачам твори різних напрямів і жанрів, починаючи від української класичної лірики, і закінчуючи зарубіжними популярними піснями. Концерт відбувся у рамках Міжнародного фестивалю «Музика без кордонів».

Мистецькі заходи за участі М. Швах-Пекар незмінно отримують позитивні відгуки. «Наша чарівна солістка не перестає дивувати своїми творчими пошуками і новими сценічними образами. Природний талант, ґрунтовна музична освіта, неймовірна працездатність, жіночий шарм – ось далеко не весь перелік

очевидних чеснот співачки. Попри свій молодий вік Мирослава має чималий артистичний досвід» – читаємо у статті Таїсії Грись [71].

Протягом останнього десятиліття ансамбль солістів «Гармонія» щороку готував по дві нові тематичні програми [471]. Найбільш яскравими підсумками інтенсивної творчої діяльності артистів у різні роки можна вважати такі з них: «Романтична арія» (з творів італійських і французьких композиторів), «Вокальна музика бароко» (у супроводі органу), «Український романс», *«O sole mio»*, «У ритмі танцю», «Пісні Олександра Білаша» та багато інших. З великим зацікавленням співаки ставилися також до музики закарпатських митців. Високим рівнем виконавської майстерності була позначена концертна програма «Карпатська мозаїка», до якої увійшли твори кращих композиторів краю – Дезидерія Задора, Іштвана Мартона, Віктора Теличка, Василя Гайдука та ін. [471].

У сучасному глобалізованому світі особливо актуальною залишається проблема співіснування різних культур та збереження їх локальних особливостей. Так званий етнічний ренесанс набуває все більшої популярності і виступає своєрідним охоронцем споконвічних традицій у барвистому міжкультурному просторі. Враховуючи те, що на Закарпатті проживає дуже багато національних меншин, артисти ансамблю не оминали своєю увагою пісні народів Європи. Дві цікаві концертні програми (*«European Folk Music»* та «Фольклор Європи»), презентації яких відбулися 5 травня 2016 року та 19 березня 2017 року відповідно, містили кращі зразки народної творчості різних західноєвропейських країн – в’язанки словацьких та угорських народних пісень, ірландські балади та неаполітанські пісні, народні пісні Німеччини та Іспанії. Зокрема, під час презентації концертної програми *«European Folk Music»* народний артист України Петро Матій, окрім знаменитої італійської пісні *«Santa Lucia»* та кращих зразків словацького фольклору виконав білоруську «Пісню старого бобиля», а заслужена артистка України Оксана Хархаліс підготувала для слухачів маловідомі обробки іспанських народних пісень. Олександр Товт співав угорською та французькою, а Мирослава Швах-Пекар – польською та

словацькою мовами. Михайло Подкопаєв поповнив свій репертуар «Піснею мандрівника» (Німеччина) та популярними зразками англійського й ірландського фольклору [68].

Зацікавлення фольклорною пісенністю не обмежує творчих інтересів та виконавських можливостей закарпатських співаків. Їхній високий фаховий рівень знаходить свій вияв у майстерному виконанні кращих зразків вітчизняної та зарубіжної камерно-вокальної музики, а також підтверджується участю у оперних постановках.

Нетипова, безпрецедентна, унікальна для краян культурна подія відбулася на Закарпатті восени 2013 року. За висловом Л. Федоришиної, «…справжнім творчим подвигом та мистецьким проривом останнього десятиліття стала підготовка і виконання опери Джузеппе Верді “Травіата” закарпатськими артистами та вихідцями із Закарпаття» [312].

Безумовно, опера є своєрідною вершиною музичного мистецтва – синтезом поезії, драматичного мистецтва, вокальної та інструментальної музики, міміки, танців, який захоплює, інтригує і нікого не залишає байдужим. Ряд заходів було приурочено до 200-річчя з дня народження видатного композитора. Перша вистава відбулася 6 вересня 2013 року у Християнському культурному центрі (м. Мукачево). Ролі виконували: Віолетта Валері – Мар’яна Гаврилко-Лазур, Жорж Жермон – соліст Угорського національного оперного театру Віктор Мошшані, Альфред Жермон – Ігор Строїн, Флора Бервуа – заслужена артистка України Оксана Ільницька-Хархаліс, а також Михайло Подкопаєв, Норберт Антоні, Роман Савчур. До роботи над постановкою долучилися академічний камерний хор *«Cantus»* (художній керівник – народний артист України Еміл Сокач), студія сучасного танцю «БЛІЦ» та симфонічний оркестр філармонії (диригент – Олена Короленко) [312].

Наступного дня оперу презентували в Ужгороді, в атріумі Закарпатської обласної державної адміністрації. Світський захід відвідало близько 240 осіб, серед них – представники влади та мистецької еліти краю.

4 листопада у великій залі Закарпатської обласної філармонії опера була

виконана у концертному варіанті. Склад артистів залишився незмінним, однак партію головної героїні – Віолетти – виконувала солістка Національної опери України Ольга Фомічова.

На Закарпатті подія набула великого мистецького резонансу. Голова Закарпатського осередку Національної спілки композиторів України Віктор Теличко відзначав: «Презентація опери «Травіата» закарпатськими митцями – це унікальна робота в розрізі мистецького життя Закарпаття за останні роки […] Насправді наважитися на постановку опери «Травіата» великого Дж. Верді це, в першу чергу, велика творча відповідальність. І в даному випадку з упевненістю скажу, що вона виправдана. Проект втілений на високопрофесійному рівні з величезним ентузіазмом. Безумовно, всі учасники досягли високого рівня ансамблевості. Чимала заслуга того, що опера у виконанні закарпатських митців побачила світ, звичайно, диригента оркестру Олени Короленко» [312]. Для учасників ансамблю солістів «Гармонія» участь у такому масштабному проекті стала прекрасним сценічним досвідом.

Варто виокремити творчі досягнення вищезгаданої виконавиці головної партії в опері «Травіата», обдарованої оперної артистки **Мар'яни Гаврилко-Лазур** (драматичне сопрано). Ця закарпатська співачка не була солісткою філармонії, але у контексті здійснення міжкультурно-комунікативних процесів її вокальне становлення заслуговує на особливу увагу. Після завершення навчання в УжДМУ ім. Д. Є. Задора М. Гаврилко-Лазур у 2000 році стала студенткою вокального факультету Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка (навчалася в класах професорів А. Дашак та В. Ігнатенка, 2000–2005), а через рік виступила із сольним концертом у рідному місті Ужгород. Вже тоді Мар'яна Гаврилко здобувала творчі перемоги на престижних конкурсах – Міжнародному конкурсі вокалістів у Карлових Варах (Чехія, 2004 р.); Міжнародному конкурсі «Мистецтво XXI століття» (м. Київ, 2005 р.); Міжнародному конкурсі виконавців Опера Лоніго (Італія, 2005 р.). У цьому ж році співачка закінчує Львівську музичну академію по класу вокалу, а за три роки – асистентуру-стажування.

Оперний дебют артистки відбувся у виставі «Євгеній Онєгін»

П. Чайковського на сцені Львівської опери, де М. Гаврилко-Лазур виконала головну роль Татьяни. Репертуар співачки охоплює провідні сопранові партії в операх «Іоланта» П. Чайковського, «Тоска» та «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Травіата» Дж. Верді, «Алеко» С. Рахманінова, вибрані арії та ряд дуетів з різних опер українських та зарубіжних композиторів. Широкий і різноманітний репертуар М. Гаврилко сприяє інтенсивності концертного життя співачки. У її творчому доробку – численні сольні концерти та спільні виступи з іншими виконавцями: концерти з симфонічним оркестром Закарпатської обласної філармонії та солістом Будапештської опери Віктором Мошшані (2007–2008); сольний концерт за участю Народного артиста України Володимира Ігнатенка (2007); низка спільних концертів із Галиною Гаврилко (2005–2010); вечір української пісні та російського романсу в Берні (Швейцарія, 2010); участь у концерті, присвяченому відкриттю культурного центру «Опера» в м. Дніпропетровську (за участі М. Кабальє) та інші [206].

У 2014 році артисти Закарпатської обласної філармонії власними силами підготували і здійснили постановку комічної опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». У проекті взяли участь симфонічний оркестр філармонії (диригент – Вікторія Свалявчик) та Заслужений академічний Закарпатський народний хор (художній керівник – Наталія Петій-Потапчук). Солісти ансамблю «Гармонія» активно долучилися до постановки. Головні партії виконували Михайло Подкопаєв (Карась), Юстина Дідик (Одарка), Мирослава Швах-Пекар (Оксана), Олександр Товт (Андрій), Петро Матій (Султан).

На жаль, у січні 2018 року ансамбль солістів «Гармонія» було розформовано. Натомість, на даний час концертно-виконавську діяльність при філармонії здійснює ансамбль «Закарпатські візерунки», у складі якого – танцювальна група та вокальний дует Тетяни та Сергія Раховських.

Заслуговують на увагу творчі досягнення соліста Закарпатської обласної філармонії, заслуженого артиста України **Олександра Садварія** (тенор). Співак навчався у Київській духовній семінарії, вокальний вишкіл продовжувався у складі хору семінаристів та хору Києво-Печерської Лаври. Після повернення на

Закарпаття О. Садварій протягом довгого часу служив протодияконом у Хресто-Воздвиженському православному соборі Ужгорода, поєднуючи служіння Богу із подальшим професійним вдосконаленням у хорі *«Cantus»*.

З 2006 року Олександр Садварій працює солістом Закарпатської обласної філармонії. У 2009 році Указом Президента Україна співаку було присвоєно почесне звання «Заслужений артист України» [159].

О. Садварій провадить активну концертну діяльність уже понад двадцять років. Географія виступів співака на сьогоднішній день є дуже широкою. Його ліричний тенор захоплював вимогливих слухачів Німеччини, Франції, Словаччини та інших європейських країн. Інтерпретовані ним твори не раз були окрасою звітних концертів солістів та художніх колективів Закарпатської області в Національному палаці «Україна» (м. Київ).

Співак активно залучає до свого широкого репертуару сучасні пісні. Він перебуває у безперервному пошуку талановитих композиторів та поетів, вибирає з їхнього доробку твори глибокого громадянського та духовного змісту, пропонує їх аранжувати спеціалістам і сам наполегливо працює над ними до тих пір, поки вони не набувають значення нової мистецької знахідки. Сцена Закарпатської обласної філармонії стала для О. Садварія новою сходинкою у самовдосконаленні, значно розширила межі його участі в різноманітних концертних програмах, надала можливість здійснювати численні благодійні акції. До прикладу, на Іршавщині вже декілька років поспіль відбуваються благодійні концерти під назвою «Розтопи своє серце – допоможемо дітям разом» на користь онкохворих дітей; Олександр Садварій є незмінним учасником подібних концертів, торкаючи душі небайдужих людей своїм непересічним талантом і добротою. Артист завжди відгукується на поклик волонтерів, котрі збирають кошти на допомогу воїнам АТО [159]. Кращі зразки вокально-ансамблевої музики знаходять виконавське втілення у творчому тандемі О. Садварія із його дружиною – заслуженою артисткою України, солісткою Заслуженого академічного Закарпатського народного хору Яною Садварій.

Концертно-виконавська діяльність артистів Закарпатської обласної

філармонії є різноплановою та охоплює потужне міжкультурно-комунікативне поле, вияви якого простежуються у оригінальності репертуару солістів, широкій географії їхніх концертних виступів та особливостях інтерпретації вокальних творів різних національностей.

3.2. Мистецькі досягнення закарпатських вокалістів у загальноєвропейському міжкультурному просторі

Для глибшого розуміння процесів міжкультурної комунікації вважаємо за доцільне звернутися до більш докладного висвітлення та аналізу виконавської діяльності видатних закарпатських співаків (здебільшого – випускників класу Андрія Задора), які здобули міжнародне визнання на оперних та концертних сценах далеко за межами свого рідного регіону й України – простежуючи еволюцію їхнього творчого становлення у вищих навчальних закладах після здобуття середньої спеціальної освіти та аналізуючи найважливіші досягнення у сфері оперного і камерно-концертного виконавства.

Працюючи в Ужгородському державному музичному училищі, а пізніше – у Дебреценській музичній академії, А. Задор відкрив шлях на сцену цілій плеяді яскравих співаків-артистів, творчість яких здобула визнання у багатьох країнах світу. Серед них – народна артистка СРСР і України, володарка титулу «Найкраща Чіо-Чіо-сан світу» Гізела Ципола (сопрано); народний артист Росії Андрій Алексик (бас); народний артист СРСР, соліст ансамблю пісні і танцю ім. В. Александрова Василь Штефуца (тенор); народна артистка СРСР, лауреат міжнародних конкурсів, солістка Большого театру Росії Людмила Васильченко (сопрано); професор Московського інституту сучасного мистецтва Надія Сафронова (мецо-сопрано); заслужений артист України, соліст Київської національної філармонії Володимир Мельниченко (баритон); соліст Будапештського оперного театру і викладач вокалу у місті Дебрецен Віктор Мошшані (баритон) та багато інших.

Майже усі вихованці А. Задора згодом здобували свою фахову освіту у вищих навчальних закладах, проте основи вокальної майстерності, закладені у класі Андрія Євгеновича, мали велике значення для подальшого успішного розвитку кожного з них.

Гізела Альбертівна Ципола (лірико-драматичне сопрано, 1944 року народження) – видатна українська співачка, одна з кращих оперних виконавиць XX століття. Основні звання, здобуті нею протягом творчої діяльності – народна артистка України (1976 р.), народна артистка СРСР (1988 р.), лауреат Державної премії Грузинської РСР імені Захарія Паліашвілі (1973 р.), лауреат Всесоюзного конкурсу камерних виконавців (1967 р.), лауреат Міжнародного конкурсу ім. М. І. Глінки (1968 р.), володарка офіційного титулу «Найкраща Чіо-Чіо-сан світу», «Золотого кімоно» та бронзового, срібного і золотого кубків конкурсу «Мадам Баттерфляй» (Токіо, 1976 р.) [326].

Народилася Гізела Ципола 27 вересня 1944 року у селі Гать Берегівського району на Закарпатті. У 1961–1963 роках навчалася в Ужгородському музичному училищі на вокальному відділі у класі Андрія Задора. Вже тоді Г. Ципола вирізнялася феноменальною пам’яттю, тому швидко вивчала тексти оперних партій на різних мовах. Жоден з учнів А. Задора на той час не міг змагатися з нею у сфері вивчення нотного та вербального текстів [466].

Щодо вибору репертуару для Гізели Циполи не було обмежень. Андрій Євгенович добре розумів, що вона може вивчити необхідну для іспитів програму дуже швидко. Тому вони ніколи не зупинялися на досягнутому, а пізнавали все нові і нові твори. Саме у класі Андрія Євгеновича Гізела Ципола вперше ознайомилася з оперою Дж. Пуччіні «Чіо-Чіо-сан» та досконало вивчила майже всі сольні номери цієї партії, яка в майбутньому принесла їй світову славу. Співачка зізнавалася, що перед конкурсом у Японії їй потрібно було довчити всього кілька речитативних фрагментів з опери [465]. Увесь нотний матеріал був уже опанований нею раніше.

Під час навчання Гізели Циполи в УжДМУ Андрій Задор часто влаштовував концерти свого класу. Найбільш талановиті студенти їздили

виступати у містечка і села Закарпатської області, час від часу проводилися цікаві творчі вечори на сцені обласної філармонії. Педагог розумів, що справжні таланти не можна обмежувати стінами класу – для їх повноцінного формування сцена є просто необхідною.

Гізела Ципола виконувала багато закарпатських пісень у колоритних обробках Дезидерія Задора. Таким чином, можна говорити про своєрідну творчу співпрацю двох братів – Андрія і Дезидерія – та стверджувати, що вони відіграли неабияку роль у популяризації пісенної культури Закарпаття та її виведенні на новий професійний рівень.

Гізела Ципола згадує свого педагога з великою вдячністю. В одному з її численних інтерв'ю читаємо: «Для будь-якого співака головне – природний дар. Якщо його немає, то нічого зробити не можна. Але якщо він є, тоді необхідно віддатися в руки педагога, якому ти довіриш свій талант. Мені з педагогами пощастило. І з Андрієм Задором, і з Тамарою Веске, яка стала для мене другою мамою» [56].

1963–1969 рр. – період навчання Гізели Циполи на вокальному факультеті в Харківському інституті мистецтв ім. І. Котляревського (клас професора Тамари Веске) [141]. Ще в студентські роки співачка була неодноразовим лауреатом престижних вокальних конкурсів. На IV курсі інституту Г. Ципола здобула першу премію на Всесоюзному конкурсі камерних виконавців, на V – першу премію на Всесоюзному конкурсі імені М. Глінки [56]. Співачка отримала запрошення на роботу від трьох кращих театрів колишнього Радянського Союзу – Большого театру Росії, Кіровського (тепер – Маріїнського) театру в Ленінграді та Київського оперного театру (нині – Національна опера України). Г. Ципола обрала Київ.

Тоді в одній виставі співали такі визнані співаки як Євгенія Мірошниченко та Анатолій Солов'яненко, Дмитро Гнатюк і Бела Руденко, Юрій Гуляєв і Галина Туфтіна, Єлизавета Чавдар і Андрій Кикоть, Василь Третяк і Ламарія Чконія, Анатолій Мокренко, Владлен Грицюк та ін. Тоді ж прийшла в театр і Гізела Ципола. Вже першими виставами на київській сцені вона заявила про свою

творчу перспективу [306]. Її голос, діапазон якого сягав майже трьох октав, зачаровував своїм надзвичайно виразним, неповторним тембром і гнучкістю. У першому сезоні роботи в театрі Ципола підготувала чотири провідні партії – Чіо-Чіо-сан з однойменної опери Дж. Пуччіні, Мімі з «Богеми» цього ж композитора, Татьяни з опери «Євгеній Онєгін» П. Чайковського та Дездемони з «Отелло» Дж. Верді [306].

Партія Чіо-Чіо-сан стала у творчій біографії співачки ще й знаковою. Нею вона завершувала Харківський інститут мистецтв у 1969 р., нею дебютувала на київській оперній сцені, а через кілька років здобула перемогу на Міжнародному конкурсі «Мадам Баттерфляй» в Японії у 1976 році (цей конкурс є одним із найпрестижніших у світовому вокальному просторі). Г. Ципола згадує, що до цієї перемоги вела дуже складна і терниста дорога. Щоб виграти конкурс у Токіо, спочатку потрібно було в умовах не менш гострої конкуренції перемогти у Всесоюзному огляді претенденток на роль Чіо-Чіо-сан. Довелося витратити багато фізичних і моральних зусиль – адже кожна республіка відстоювала своїх кандидатів, причому колосальну підтримку отримували навіть володарі маленьких камерних голосів, у яких явно не було шансів на успіх [141]. Відбірковий тур проходив у Мінську, де Гізелі Циполі довелося відпрацювати аж чотири вистави, щоб довести своє право на поїздку. Остаточно імена учасниць затверджувалися в Москві, де співачці знову довелося виходити на сцену. І коли постало питання вибору між нею і співачкою з Киргизії, міністр культури цієї республіки підійшов до Циполи, опустився на коліна і сказав: «Ви – найкраща». Пізніше співачка згадувала в одному із своїх інтерв’ю: «Це так мене окрилило! Я летіла до Японії і відчувала, що обов’язково візьму перше місце» [141].

Із двадцяти співачок журі одноголосно визнало Гізелу Циполу переможницею. З Японії вона привезла премію найкращої виконавиці головної партії, приз Тамакі Міури (прем’єр-міністра країни), та приз президента однієї із найбільших радіотелекорпорацій *«An Age Key»*. Відомий музичний діяч Японії і член журі конкурсу Кейсуке Сімогава відзначав: «Гізелу Циполу помітно вирізняла з учасників конкурсу блискуча вокальна техніка та майстерність,

вільне володіння всіма регістрами голосу, м’якість і краса звуку. Вона виділялася також умінням триматися на сцені, яскравою артистичністю й привабливістю...» [306]. Мабуть, вперше про Київську оперу та її мистецтво широко заговорила світова преса. Гізела Ципола стала єдиною за історію цього змагання володаркою всіх трьох кубків – золотого, срібного та бронзового, титулу «Найкраща Чіо-Чіо-сан світу» і «Золотого кімоно» – кімоно, розшитого спеціально для співачки нитками з натурального золота, аналогів якому в світі немає. Зараз воно зберігається в театральному музеї на території Києво-Печерської Лаври [56]. Своєю перемогою на конкурсі в Японії, до якого була привернута увага світової музичної спільноти, Г. Ципола почала створювати імідж майбутньої міжнародної слави Київської опери, невдовзі з тріумфом виступила у Вісбаденському фестивалі, а пізніше – у низці інших оперних репрезентацій.

Партія Чіо-Чіо-сан стала своєрідною «візитівкою» Гізели Циполи. За словами співачки, ця партія була найскладнішою в її творчій кар’єрі. «Образ закоханої японки буквально насичений драматизмом... Практично протягом усього спектаклю потрібно знаходитися на сцені, тому немає навіть найменшої можливості відпочити...» – зізнавалась співачка [141].

Гізела Ципола не раз підкреслювала, що завоювати офіційний титул найкращої Баттерфляй світу їй допомогла насамперед музика Дж. Пуччіні. Співачка вважала, що для вокаліста немає творів, складніших за шедеври цього композитора, адже його музика – це суцільні емоції [56]. Саме вона керує сценічною поведінкою. Водночас у ній криється і небезпека: адже коли у співака з’являється перенасиченість емоціями, виникає спазмування голосового апарату – перший «ворог» вокаліста. При виконанні опер цього композитора необхідно проявити високу майстерність, щоб не втратити контроль над координованою роботою дихання.

Незважаючи на складність оперних партій Дж. Пуччіні, Ципола виконувала їх із насолодою – і Тоску, і Мімі з «Богеми», і уривки з «Джанні Скіккі» та «Сестри Анжеліки». Особливо близьким співачці був образ Мімі з опери

«Богема». Вона не раз стверджувала, що не зустрічала у світовій класиці більш глибокого і яскравого персонажу [141].

У одному із своїх інтерв'ю для газети «День» Гізела Ципола висловилася так: «Я взагалі вважаю себе веристською співачкою. Тому й Пуччіні люблю найбільше. Вважаю його досі найсучаснішим композитором, оскільки він майстерно застосовував дисонанси, не втрачаючи при цьому краси мелодичної лінії, а, навпаки, зберігаючи гостроту почуттів і переживань» [56].

Після переконливої перемоги виконавська майстерність «найкращої Чіо-Чіо-сан» почала розглядатися в контексті світових вокальних досягнень, а ім'я Гізели Циполи стало в ряд найкращих співачок другої половини XX століття. На жаль, їй, як і багатьом іншим закарпатським митцям, випало творити не в кращі для творчих особистостей часи. Ще давалися взнаки рудимент «залізної завіси» і переконання радянської влади у тому, що артисти не повертатимуться в СРСР із зарубіжних гастролей чи із довготривалого творчого відрядження. Г. Циполі приписали вигадане бажання поїхати за кордон услід за дідусем, який емігрував до Америки. Співачці не дозволили скористатися можливістю стажування в «Ла Скала» (хоча її шість років поспіль було визнано найкращою оперною артисткою Радянського Союзу). Багато запрошень від найвідоміших диригентів так і не дійшли до Гізели Циполи. Директор Metropolitan-Opera Роберт Гермен запрошував співачку виконувати партію Адріани Лекуврер з однойменної опери У. Джордано, Герберт фон Караян пропонував партії Тоски і Сантуцци... На жаль, співпраця Г. Циполи з цими видатними диригентами не відбулася через примхи радянської влади, і у даному контексті це унеможливило створення ефективних міжкультурних контактів. Тепер, уже з погляду часу, можна впевнено говорити, що європейське оперне мистецтво 70-80 років XX століття могло б мати ще одну артистку, яка, вочевидь, не поступалася б яскравістю на вокальному небосхилі ні Ренаті Тібальді, ні Марії Каллас, ні Монсеррат Кабальє [306].

У 1978 році Гізела Ципола вийшла заміж за видатного українського диригента, народного артиста СРСР, лауреата Шевченківської премії Стефана Турчака. Результатом творчого тандему цих непересічних особистостей стала

ціла низка яскравих мистецьких проектів. У 1980 році Стефанові Турчаку з великими труднощами вдалося отримати дозвіл на включення до репертуару театру «Реквієму» Дж. Верді, який до того жодного разу не ставився київським оперним колективом (через те, що дехто із чиновників виступив категорично проти «релігійної пропаганди»). Колектив Київської опери разом із капелою «Думка» подарував шанувальникам класичної музики можливість послухати цей монументальний твір, який відзначається масштабністю та драматизмом у відображенні людського буття. Гізела Ципола, яка вперше виконала в «Реквіємі» партію сопрано, продемонструвала досконалий кантиленний спів, що несе слухача в інші, вищі світи [306]. Саме з нею цей блискучий твір прозвучав під середньовічними склепіннями знаменитого Страсбурзького собору в рамках 55-го Музичного фестивалю, участь в якому ще більше підняла статус Київської опери в європейському музичному просторі.

Сценічні образи Тоски, Сантуцци, Недди, Мімі, Єлизавети, Милани стали для Г. Циполи рідними. За її участі на фірмі «Мелодія» було здійснено записи двох етапних для театру вистав – «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди та «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича. А в 1983 році на екрани вийшла художня стрічка «Повернення Баттерфляй» режисера Олега Фіалка про видатну співачку Соломію Крушельницьку (кіностудія О. Довженка) [306]. Успіх цього фільму був забезпечений не тільки завдяки виконавиці головної ролі Олені Сафоновій, але й завдяки співачці, що не з’являлася на екрані, але незримо була присутньою у багатьох кадрах – Гізелі Циполі (саме вона озвучувала оперні партії). Г. Ципола погодилася взяти участь у цій стрічці не випадково. Як для Соломії Крушельницької, так і для закарпатської співачки музика Дж. Пуччіні стала домінантною в творчому житті. Обидві артистки, творче життя яких проходило за різних життєвих та соціальних обставин, саме в операх Дж. Пуччіні досягнули вершинних творчих здобутків [306]. Серед інших робіт Г. Циполи у сфері кінематографу варто назвати вокальні партії в екранізаціях опери «Борис Годунов» М. Мусоргського (Ксенія) та «Фауста» Ш. Гуно (Маргарита).

Смерть Стефана Турчака 23 жовтня 1988 року стала великим особистим горем Гізели Циполи [56]. Вона втратила не просто чоловіка, а найближчу творчу душу – людину, мистецький світогляд якої дуже співпадав із її особистим розумінням і відчуттям оперного мистецтва. Протягом майже двадцятилітнього спільного життя вони разом розвивали ту творчу ментальність, в основі якої лежали вимогливість до себе як до митців та фундаментальні культурні цінності. Розпочався досить важкий період творчої депресії [309]. Кілька проспіваних після смерті С. Турчака вистав не принесли співачці найменшого творчого задоволення. Не втішило навіть присвоєння вже давно заслуженого звання народної артистки СРСР. Г. Ципола усвідомила, що зі смертю С. Турчака відійшла ціла епоха. Після завершення оперної кар'єри артистка ще кілька років виступала з прекрасними камерними концертами. Але це було вже за кордоном, здебільшого – в Угорщині.

За свою майже двадцятип'ятирічну творчу кар'єру Гізела Ципола виконала сорок шість оперних партій. Галерея образів, створених співачкою, вражає багатогранністю – вони такі різні, такі несхожі у вокальному, психологічному та історичному планах. У доробку артистки – участь в операх «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй», «Джанні Скіккі», «Сестра Анжеліка», «Турандот» Дж. Пуччіні (відповідно – партії Манон, Мімі, Флорії, Чіо-Чіо-сан, Лауретти, Анжеліки, Лю); «Трубадур», «Бал-Маскарад», «Дон Карлос», «Аїда», «Отелло» Дж. Верді (партії Леонори, Амелії, Єлизавети Валуа, Аїди, Дездемони); «Орфей та Еврідіка» К. Глюка (Еврідіка); «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича (Катерина); «Паяци» Р. Леонкавалло (Недда); «Євгеній Онєгін», «Мазепа» та «Пікова дама» П. Чайковського (партії Тетяни, Марії та Лізи); «Абессалом та Етері» З. Паліашвілі (партія Етері, за яку співачка була удостоєна Державної премії Грузинської РСР імені З. Паліашвілі); «Манон» Ж. Массне (Манон); «Тарас Бульба» М. Лисенка (Марильця); «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського; «Милана», «Арсенал», «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди (партії Милани, Мар'яни, Інгігерди); «Сорочинський ярмарок»

М. Мусоргського (Парася); «Реквієм» В.-А. Моцарта, «Реквієм» Дж. Верді, Дев'ята симфонія Л. ван Бетовена (партії сопрано), тощо [306].

З багатьма вокальними й сценічними трактуваннями артистки можна було ознайомитися ще під час сценічних репетицій; образи героїнь вона збагачувала якимись ледь вловимими для сторонніх очей нюансами. Дослідник творчості Г. Циполи В. Туркевич зазначає: «Своє розуміння образу та своє артистичне право на його трактування співачка відстоювала з переконливістю й завзяттям, що часом межувало мало не з войовничою непоступливістю – і перед режисерами, й перед диригентами. Навіть перед Стефаном Турчаком, дуже деспотичним у цьому плані» [306]. Гізела Ципола була переконана, що в оперній виставі все має підпорядковуватися винятково музиці і тому духу, який заклав у неї композитор. Цю позицію співачка не тільки сповідувала як своє мистецьке кредо, але й культивувала власною творчістю.

Сьогодні можна тільки шкодувати, що залишилося так мало записів вистав за участю Гізели Циполи. Бракує навіть аудіозаписів, не кажучи вже про відео, яке змогло б донести майбутнім поколінням її блискуче трактування партій не тільки у вокальному плані, але й в артистичному втіленні.

Гізела Ципола віртуозно володіла виконавським інструментарієм створення яскравого сценічного образу. Незабутня вистава 27 лютого 1978 р., в якій співачка дебютувала в партії Катерини Ізмайлової, залишилася в пам'яті багатьох слухачів. Кияни бачили багатьох виконавиць цієї ролі, але Гізела Ципола вразила органічною єдністю вокальної та сценічної драматургії. Співачка реалізувала образ, наповнила його непідробними почуттями, передаючи своїм винятково красивим і гнучким голосом найтонші нюанси характеру головної героїні [56]. Це було те, що мистецтвознавці називають творчим катарсисом, коли актор не перевтілюється, а справді стає героєм вистави.

Після тріумфального виступу у 1982 році на престижному Міжнародному оперному фестивалі у Вісбадені (Німеччина) в партії Катерини Ізмайлової, Г. Ципола отримала такі відгуки у пресі: «Примадонною вечора була Гізела Ципола. Мова йде про невідане у нас сопрано з високодраматичною та навіть

вибуховою силою, величезного діапазону, з потаємними мецо-ефектами... Шкода, що помер композитор, інакше він вперше почув би по-справжньому проспівану Катерину...» [186].

Цікавий і досить переконливий випадок пов’язаний також із невеликою партією Емми з опери «Хованщина» М. Мусоргського, яку представляли в Ніцці. До складу артистів увійшли Ірина Архипова, Анатолій Кочерга, Владислав П’явко (диригував Стефан Турчак). Після вистави вийшла рецензія такого змісту: «Всі співали чудово, але вразила Емма…» [141]. Майстерність Г. Циполи як співачки і актриси була настільки високою, що вона змогла навіть у такій маленькій партії розкрити всю трагедію цього образу.

Крім роботи на сценах оперних театрів, Гізела Ципола досить часто готувала камерні програми. Всього у неї було 27 сольних вечорів, і практично жодна програма не повторювалася. Камерно-концертний репертуар співачки є дуже різноманітним та сприймається як результат процесів міжкультурної взаємодії. З угорської музики Г. Ципола виконувала музику Ф. Ліста, З. Кодая, Б. Бартока, Ф. Еркеля. З німецької класики – пісні Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса. Співала маловідомі твори А. Дворжака, Мануеля де Фальї, М. Рубінштейна, Р. Глієра, С. Прокоф’єва, Д. Шостаковича, цикли Г. Свирідова. Також виконавиця охоче зверталася до виконання романсів М. Глінки, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, С. Рахманінова. Два останні композитори належать до числа найбільш улюблених. Що стосується П. Чайковського, то, напевно, немає жодного твору цього автора, якого б Г. Ципола не знала, включаючи симфонічну музику. Що ж до творчості С. Рахманінова, в одному із своїх численних інтерв’ю співачка зазначала: «Понад усе люблю співати романси С. Рахманінова, оскільки я – дуже емоційна людина» [56]. З української вокальної класики співачці найбільш до душі були твори Ю. Мейтуса та А. Кос-Анатольського. Навіть у складні часи артистка знаходила в собі силу відмовлятися від виконання кон’юнктурних творів, не співала там, де не хотілося, і не розважала публіку доступними шлягерами [56].

У 1995 році в Будапешті Г. Ципола записала три компакт-диски з творами угорських композиторів. Угорська музика завжди була їй набагато ближчою від австрійської чи словацької. Незважаючи на своє різнонаціональне походження (один її дідусь був австрійцем, інший – словаком) [55], Гізелу Циполу при народженні записали угоркою – по лінії бабусі. Саме тому вона протягом усього свого життя відчувала особливе ставлення до цього народу.

Життєвим кредо визначного співака, народного артиста Росії **Андрія Алексика** (бас; народився у 1939 р.) є вислів І. Франка: «Пісня і праця – великі дві сили, їм я бажаю довіку служить!». У віці 19 років А. Алексика вперше почули на прослуховуванні в УжДМУ ім. Д. Є. Задора. Саме тут було закладено початок професійної кар'єри співака. Дослідник творчості артиста В. Пономаренко пише: «Клас видатного педагога співу Андрія Євгеновича Задора – ось та творчо-співацька основа, мистецько-виконавська культура, життєва позиція митця, пронесена крізь усі роки» [264].

Згадуючи роки навчання в училищі, артист з великою теплотою відгукується про композитора Іштвана Мартона – концертмейстера, з яким впродовж чотирьох років навчання було вивчено, художньо опрацьовано і виконано безліч творів світового класичного та народного репертуару. «Тепер народний артист, провідний соліст опери А. Алексик з величезною вдячністю береже в пам'яті тих, хто сформував його як людину і артиста. А на добрих людей йому щастило. Таким був і його шкільний вчитель, і викладач Ужгородського музичного училища А. Задор» – читаємо у статті Ю. Звоницької «Прислухайтесь до цього голосу»... [137]. У іншому джерелі роки навчання артиста описано так: «Шлях в мистецтво для А. Алексика почався з Ужгородського музичного училища […] З вдячністю згадує співак свого педагога А. Задора і професора О. Дарчука, які навчили його того "арсеналу" прийомів, котрі дозволяють голосові литися легко, природно, осмислено» [100]. Під час навчання А. Алексику давали можливість виступати і як солістові, і як учасникові Закарпатського народного хору. Саме тут силами студентів уперше вдалося поставити «Наталку Полтавку» М. Лисенка.

1962–1965 роки – строкова служба – першу в Дрогобичі, пізніше – у Львові, де А. Алексик став командиром відділення та солістом ансамблю ПрикВО. Разом з ним служили народні артисти Богдан Ступка та Тарас Микитка, чудовий баритон Микола Чайковський, хормейстер Федір Гриньо.

У 1965 р. А. Алексик поступив до Львівської державної консерваторії. Навчався у класі Остапа Йосиповича Дарчука. На той час співак найбільш охоче відвідував заняття оперної студії. «Оперна студія у Львівській консерваторії пригадується мені з особливо трепетним відчуттям. “Алеко” – моя перша серйозна робота, а моїми партнерами на той час були: Роман Вітошинський, тепер – народний артист України (Молодий циган); Таїсія Казимірська – народна артистка Росії, солістка Нижньо-Новгородської опери (Земфіра); Володимир Малахаєв – соліст Львівської опери (Старий циган). Диригент-постановник – народний артист України Ігор Лацанич» – згадував А. Алексик у одному із своїх інтерв’ю для книги І. Чупашка «Покликання» [4].

Ще в студентські роки співака було запрошено на посаду соліста Львівського оперного театру. Його першим відповідальним завданням стала партія Мельника в «Русалці» Даргомижського, яка є одним із найбільш психологічно складних образів в оперній літературі. Пізніше А. Алексик із успіхом виконував цю партію у театрах Горького та Челябінська, зумівши відкрити нові грані в драматичній долі старого Мельника. «Мене цікавлять гостро психологічні ролі, – говорить А. Алексик, – тому в “Русалці” я особливо люблю сцену божевільного Мельника з Князем. Скільки в ній справжнього трагізму!» [137]. У Горькому співакові доручили такі партії: Князя Галицького і Кончака в опері О. Бородіна «Князь Ігор», Коллена в «Богемі» Дж. Пуччіні, Короля Рене в «Іоланті» П. Чайковського, Пімена у «Борисі Годунові» М. Мусоргського. Однією з перших робіт артиста на сцені Челябінського оперного театру була роль свата Кецала в опері «Продана наречена» Б. Сметани. У гротескному плані співак трактував образ пліткаря, інтригана і лицеміра Базіліо в «Севільському цирульнику» Дж. Россіні. У комедії Бомарше-Моцарта

«Весілля Фігаро» А. Алексик виступав у ролі Бартоло. Галерея комічних образів продовжилася в опері для дітей «Ай да Балда» композитора Б. Кравченка [137].

А. Алексику підкорялися герої різних характерів: комічні і трагічні, стримано-благородні і свавільні. Він виконував партії Князя Хованського, Князя Галицького та хана Кончака в «Князі Ігорі» О. Бородіна, Мефістофеля у «Фаусті» Ш. Гуно, Греміна в «Євгенії Онєгіні» і короля Рене в «Іоланті» П. Чайковського, Рамфіса в «Аїді» Дж. Верді. Улюбленою для співака була партія Івана Сусаніна з опери «Життя за царя» М. Глінки. «До Сусаніна я ставлюся з особливим трепетом. Він підкорив мене істинно російським характером, духовною простотою, селянською мудрістю і самопожертвою. Таким, власне, я бачу живий образ, шукаючи для нього теплі сердечні барви» – згадував співак [137]. Ще одна роль А. Алексика – партія Монтероне в «Ріголетто» Дж. Верді. Ця роль є невеликою, проте артист наповнює її драматичною значущістю.

А. Алексик не обмежував себе суто оперною діяльністю. Він часто виступав з оркестром Челябінського інституту культури, брав участь у симфонічних вечорах. Великий камерний репертуар давав йому можливість виступати перед різноманітною слухацькою аудиторією. Артист володів рідкісним умінням контактувати із глядачами. У Челябінську А. Алексик протягом тривалого часу був активним учасником мистецького життя міста, завідувачем музичної секції Спілки театральних діячів, членом обласної ради Фонду культури, членом художньої ради та головою профспілки опери. Але він ніколи не забував рідні місця. Кожен свій приїзд до батьківського села на Закарпаття він перетворював на радість для краян, котрі збиралися на музичне свято в будинку культури – послухати свого знаменитого земляка.

«Природа обдарувала А. Алексика красивим голосом. І ще наділила величезною працездатністю, без якої про істинне мистецтво, навіть при найблискучіших вокальних даних, можна лише мріяти. Безперервно працюючи, А. Алексик перетворив свій голос у безвідмовний інструмент. Його вирізняють благородство тембру, безмежна свобода верхніх нот, динамічне наповнення нижніх звуків і віртуозність. Для провідного соліста Челябінської опери партія і

роль, спів і гра є синонімами» – розмірковує В. Дмітров у своїй статті «Правда почуттів» [100]. У 1980 році співак був удостоєний почесного звання заслуженого, а у 1985 – звання народного артиста РРФСР.

За роки виконавської діяльності Андрій Алексик збагатився великим репертуаром з більш ніж ста тридцяти творів – шість повних концертних програм у двох відділеннях, які складаються з арій, романсів та пісень. «На концертах […] мене часто просять виконати українські пісні. Співаю також російські, білоруські, пісні народів СРСР. Довелося виступати в Тулі, Рязані, Приураллі, на Волзі, Прикарпатті – і, звичайно ж, у рідному Закарпатті. Опера – це масштабне мислення; в ній – глибокі образи, різноманітна акторська палітра, вокальна техніка, складне оснащення сцени. Одне слово – це синтетичне мистецтво. Для того, щоб на сцені почувати себе вільніше, я й виношу на концертний майданчик свої ролі» – розмірковував співак у одному із своїх інтерв'ю газеті «Закарпатська правда» [250].

У 1991 році, після здобуття Україною статусу незалежної держави, А. Алексик приїхав до Львова, і йому запропонували роботу у Львівській опері. Співак виконував партії Ландграфа у опері «Тангойзер» Р. Ваґнера, Карася у «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемоського, Пацюка у опері М. Лисенка «Різдвяна ніч». Партії Базіліо і Монтероне виконував трьома мовами. У 1993 році у Львові А. Алексика обрали кращим актором року.

«Андрій Алексик на сцені – це природно втілена багатогранність українських характерів, це – прекрасний голос, що хвилює слухачів неповторним тембральним звукописом, в якому легким вкрапленням є особлива закарпатська вимова деяких приголосних; і це звучить особливо по-родинному, зворушливо. Артист Андрій Алексик – це народна стихія, що найяскравіше проявляється у висвітленні відтворюваних ним персонажів. Найтонші батьківські і яскраві бунтарські риси батька-героя, патріота Тараса Бульби, неповторний український колорит Карася – це все взято із нашого життя і втілено на сцені» – охарактеризував митця Ю. Сливка [335].

Творчий шлях А. Алексика є ще одним вдалим прикладом здійснення міжкультурно-комунікативних зв'язків. Розпочавши професійне вокальне навчання на Закарпатті та збагатившись надбаннями львівської регіональної вокальної школи, співак більшу частину свого мистецького життя присвятив роботі за кордоном (в Російській Федерації), де здобув успіх та визнання. Сценічна майстерність А. Алексика слугувала розкриттю художніх образів різних персонажів з опер російських композиторів, а сам артист розширював творчий світогляд, відкриваючи для себе новий репертуар та переконливо виконуючи кращі його зразки.

Соліст Академічного ансамблю пісні і танцю імені Александрова, народний артист Росії **Василь Іванович Штефуца** (тенор; 1936 року народження) розпочинав знайомство з мистецтвом вокалу в класі А. Задора. «Саме А. Задор дав обдарованому юнакові потужний старт, "виспівав" його, тренуючи голос вокальними вправами, розучував з ним романси і арії, розширював діапазон голосу та репертуар майбутнього співака» – читаємо у статті, присвяченій 70-річному ювілею артиста [246]. В. Штефуца продовжив професійне вдосконалення у Московській консерваторії, де навчався співу у Марії Володимирівни Владімірової та Ніни Олександрівни Вербової. Після здобуття фахової освіти В. Штефуцу запросили на роботу до Ансамблю пісні і танцю ім. Александрова. Його репертуар не обмежувався оперними партіями: він знав багато російських народних та військових пісень, виконував сучасні йому твори радянських і зарубіжних авторів [246].

На честь 70-річного ювілею заступник міністра оборони Російської федерації, генерал армії Микола Панков нагородив артиста медаллю Міноборони РФ «Генерал-майор Олександр Александров» № 3. Зауважимо, що медалі № 1 і № 2 відповідно були вручені народним артистам СРСР Йосифу Кобзону і Олександрі Пахмутовій. Ці відомості ми наводимо для увиразнення високого визнання заслуг В. Штефуци у галузі концертно-виконавського мистецтва.

Солістка Державного академічного Большого театру, народна артистка СРСР **Людмила Васильченко** (сопрано) здобула фахову вокальну освіту у класі

А. Задора у період його роботи в Ужгородському державному музичному училищі. Найяскравішою її перемогою у роки навчання було здобуття звання лауреата І ступеня Міжнародного вокального конкурсу ім. Ференца Еркеля. Це творче змагання проводилося в музичній академії м. Будапешта 22 вересня – 2 жовтня 1960 року; до складу журі увійшли знані поціновувачі вокальної майстерності з Болгарії, Чехословаччини, Югославії, Угорщини, Німеччини, Італії, Румунії, Радянського Союзу та Польщі.

Про високий рівень підготовки Людмили Васильченко свідчить програма її виступу, з якою ознайомимося ближче. Програма першого туру конкурсу складалася з таких творів:

1. Й. С. Бах. *«Meine Seufzer, meine Tränen»*;
2. Е. Гріг. «Лебідь»;
3. Б. Сметана. Арія Маженки з опери «Продана наречена».

У другому турі співачка виконала наступну програму:

1. Ф. Еркель. Арія Мелінди з опери «Банг-Бан»;
2. Дж. Пуччіні. Арія Мімі з опери «Богема»;
3. Ф. Ліст. *«Ha álmommély»*.

Для третього (заключного) туру співачка підготувала твори:

1. М. Лисенко. «Ой не світи, місяченьку»;
2. Ю. Шапорін. «Медлительной чредой…»;
3. З. Кодай. *«Három útelőttem»*.
4. М. Мусоргський. Пісня Парасі з опери «Сорочинський ярмарок» [462].

Програми виступів співачки були цікавими з точки зору поєднання виконавської стилістики різних національних вокальних шкіл (угорської, чеської, італійської, німецької, російської, української). Вони містили в собі твори різних епох і виконувалися мовами оригіналу. Людмила Васильченко блискуче справилася із своїм завданням, здобувши на вказаному конкурсі переконливу перемогу, яка була у її житті далеко не останньою. Пізніше співачка реалізувала свій мистецький потенціал у Москві, ставши у 1964 році солісткою Державного

академічного Большого театру та згодом здобувши звання народної артистки СРСР [47].

Викладач вокалу Московського інституту сучасного мистецтва, професор **Надія Петрівна Сафронова** (мецо-сопрано; народилася у 1937 році), свого часу навчалася основам вокального мистецтва в УжДМУ під керівництвом А. Задора, пізніше здобула фахову вищу освіту у Львівській консерваторії (клас викладача О. Бандрівської). Вихованці Н. Сафронової стали лауреатами республіканських та міжнародних конкурсів в Італії, Україні, Фінляндії; багато з них працюють солістами обласних філармоній, оперних театрів України та Польщі.

Творча доля Надії Сафронової склалася так, що з 1993 року вона працює в Московському інституті сучасного мистецтва. Очевидно, тут є підстави говорити про вкрай актуальне на сьогоднішній день явище так званої «культурної міграції». На думку дослідників Л. Оппельда та А. Шабардіної, воно насамперед зумовлюється кризою економічних, соціальних, політичних і культурних відносин [244]. При цьому слід пам’ятати, що здебільшого країни-реципієнти зацікавлені в отриманні готових кваліфікованих спеціалістів у зв’язку із браком власних фахівців високого рівня. В той же час, не слід занижувати й іншу вагому причину культурної міграції; для більшості українських митців важливе значення має так званий чинник благополуччя (гідний рівень матеріального забезпечення, хороші умови праці та життя). Саме тому, на жаль, Україна продовжує залишатися країною-донором, яка виховує високоосвічених та кваліфікованих фахівців для інших держав.

Варто, однак, наголосити на тому, що Надія Сафронова, попри все, не пориває зв’язків з Батьківщиною – адже саме на теренах західної України відбувалось її творче становлення та зростання. У педагогічній роботі вона і досі сповідує принципи своїх викладачів з фаху – Одарки Бандрівської та Андрія Задора. Більшу частину свого життя Н. Сафронова присвятила вихованню саме українських співаків; вона також приїздить на Батьківщину з метою проведення вокальних майстер-класів. Випускники Рівненського інституту культури, де колись працювала співачка, продовжують навчання співу в її класі у Москві.

У Львівській консерваторії Н. Сафронова навчалася з 1956 по 1964 рік. Її наставницею у мистецтві співу була Одарка Карлівна Бандрівська[14], вихованка Соломії Крушельницької. Сумлінне ставлення Н. Сафронової до опанування мистецьких творів дуже зблизило студентку та її наставницю. Викладачів Львівської консерваторії співачка досі згадує з теплотою, називаючи їх представниками справжньої інтелігенції, які мали колосальні знання, володіли багатьма мовами, розумілися на стильових напрямах [468]. Після закінчення навчання Надія Петрівна отримала кваліфікацію оперної та концертно-камерної співачки, а також – викладача вокалу. З 1959 року працювала солісткою Львівської філармонії та оперної студії при Львівській консерваторії. Сценічна діяльність Н. Сафронової відбувалася у різних куточках колишнього Радянського Союзу [103]. Дослідниця творчого шляху співачки, доцент Мукачівського державного університету Людмила Довганич-Сенченко зазначає: «Виконавський доробок Н. Сафронової становить понад 350 сольних концертів у супроводі симфонічних, народних, духових, естрадних оркестрів містами України, Росії, Угорщини, Чехії, Польщі, оперних партій у виставах, записів на телебаченні, радіо. Вона – лауреат III фестивалю вокалістів у Москві. Нагороджена почесною грамотою Міністерства культури УРСР за високу професійну підготовку та успішні виступи на конкурсах» [103].

У Рівненському інституті культури та педагогічному інституті, де розпочалася її викладацька робота, Н. Сафронова закладала підвалини своєї педагогічної майстерності. Значною музичною подією в м. Рівне стала підготовка опери М. Лисенка «Ноктюрн» (1972 рік). Твір було поставлено силами студентів. Ініціатором та режисером постановки стала Н. Сафронова, вона ж виконала у опері партію Цвіркуна.

Присвятивши себе педагогічній праці, Надія Петрівна здобула свої перші творчі перемоги. Її вихованці Наталія Свобода, Василь Чепелюк, Микола Фенглер, а пізніше – Лариса Ковальова, Ольга Пасічник, Валерій Кириченко,

[14] Творчій постаті мисткині присвячено статтю М. Жишкович «Педагогічна та науково-методична діяльність Одарки Бандрівської в контексті розвитку професійного вокального мистецтва Галичини» [116].

Микола Швидків, Галина Попович, Роман Марчак, Олег Дзюба, Сергій Панасюк, Микола Головатюк стали професійними співаками, викладачами мистецьких вищих навчальних закладів. Вимогливість та наполегливість педагога у досягненні технічних якостей та тембрових барв голосу привели до значних професійних результатів. Так, заслужена артистка України Наталія Свобода та Валерій Кириченко стали солістами Львівського оперного театру, народний артист України Василь Чепелюк – солістом Волинської філармонії, Ольга Пасічник – солісткою Варшавської камерної опери ім. В. А. Моцарта. У цьому теж вбачаємо продовження розвитку міжкультурно-комунікативних процесів.

Вихованка Надії Сафронової, доцент Рівненського гуманітарного університету Галина Швидків-Попович володіє колоратурним сопрано повного діапазону і є лауреатом багатьох міжнародних вокальних конкурсів та фестивалів. З великою наполегливістю вона також займається науковою діяльністю, є автором багатьох статей та методичних розробок [44]. У навчальному посібнику «Формування вокально-технічних навичок у співаків-початківців» Г. Швидків-Попович аналізує основні принципи роботи своєї творчої наставниці. Насамперед, Надія Петрівна зосереджувала свою увагу на якості звуку. Найнеобхіднішим матеріалом для розвитку вокально-технічних навичок вважала вправи. Часто використовувала у роботі свої власні вокалізи для високих та низьких голосів. Вони були невеликими за обсягом, але завжди підпорядковувались індивідуальним можливостям кожного типу голосу [103]. На початковому етапі роботи зі студентами репертуар складався з творів старовинних майстрів та класиків. Велика увага надавалася камерній та ансамблевій музиці. У концертах студенти виконували твори Дж. Пуччіні, Ш. Гуно, С. Монюшка, М. Лисенка, С. Гулака-Артемовського, П. Чайковського. Надія Петрівна вважала, що справжній співак повинен бути всебічно розвиненою особистістю, і не раз стверджувала: «Теорія, сольфеджіо, музична література – дисципліни, обов’язкові для вокалістів!» [468].

У 1993 році професор Н. Сафронова прийняла запрошення працювати в Московському інституті сучасного мистецтва. За 20 років роботи випускники

цього закладу – Ольга Пищуліна-Знаменська, Юлія Ільїна, Марина Кримська – стали лауреатами міжнародних конкурсів вокалістів у Фінляндії, Україні, Італії. Серед найбільш яскравих вихованців Надії Петрівни можемо назвати Ольгу Толкачову – лауреата багатьох фестивалів старовинної музики, Ірину Дегтерьову – лауреата IV Всеросійського фестивалю-конкурсу ім. О. Кошиця та аспірантку Московського інституту сучасного мистецтва, Абасян Аджи – лауреата міжнародних конкурсів народної музики, Тетяну Лоскутову – аспірантку Російської академії мистецтв ім. Гнєсіних, Анастасію Бондарєву – дипломанта конкурсу вокалістів «Серебряный голос-2009» [45] та багатьох інших.

Студенти Московського інституту сучасного мистецтва відгукуються про Надію Петрівну дуже схвально. Її поважають за професійний підхід, чіткі рекомендації, за те, що вона є послідовницею С. Крушельницької. Сповідуючи методичні засади, успадковані через О. Бандрівську від львівської мисткині, Н. Сафронова згадувала її настанови: «Немає на цілому світі двох ідентичних голосів. Кожен голос має свої істотні прикмети і свої недоліки. Оволодіти диханням при співі – значить наперед відчувати якість голосу, його забарвлення, естетичну роботу м’язів, діафрагми, обличчя, маски, головного відчуття струмування повітря, яке йде від діафрагми до «голосників». Свобідним рухом м’язів можна прискорити або сповільнити це струмування, свідомий контроль над видихом» [103]. У цих словах розкривається складна робота людського організму, вдосконалення якого залежить від правильної постановки дихання, роботи гортані, резонаторів, дикції, розвиненого слуху.

Педагогічна діяльність Надії Петрівни Сафронової є яскравим прикладом високого професіоналізму і людської самовідданості. Саме таким викладачам початківці завдячують своїм стрімким творчим зростанням і успіхами у опануванні вершин вокального мистецтва. Досягнення професора Надії Сафронової є прикладом для розкриття феномену продовження традицій вітчизняного вокального мистецтва у контексті явища міжкультурної комунікації. Незважаючи на тривале проживання і роботу за кордоном, вона і досі ідентифікує себе послідовницею вокальної школи Соломії Крушельницької, а у

педагогічній роботі із студентами застосовує поради своїх колишніх викладачів Андрія Задора та Одарки Бандрівської.

Європейську освіту здобув знаний на Закарпатті та за кордоном артист – **Віктор Мошшані** (баритон). Співак навчався у А. Задора в Угорщині. Початковий етап його творчого становлення був дуже різноплановим: закінчивши Ужгородське музичне училище по класу теорії музики та труби, він поступив на вокальний відділ Дебреценської вищої музичної школи і закінчив її як оперний співак. Віктор Мошшані володів яскравою артистичністю та ліричним баритоном гарного тембру. Пізніше він став провідним солістом оперних театрів у Дебрецені та Будапешті, а у 2000 році його запросили до Віденської опери. Цікаві відомості про співака Віктора Мошшані містяться у дослідженнях музикознавця Л. Мокану. Інтерес до творчого портрету митця був частково викликаний його гастрольною поїздкою до Ужгорода – міста, де він пов’язав своє життя з музикою.

«Репертуар артиста охоплює понад 30 партій у таких операх, як «Весілля Фігаро» та «Чарівна флейта» В. А. Моцарта, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Травіата» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе, «Євгеній Онєгін» та «Пікова дама» П. Чайковського, «Богема» Дж. Пуччіні та багато інших. Співак часто гастролює у Франції, Австрії, Туреччині, Тайвані, Японії, США, Омані. Він здійснив записи на радіо з творів Г. Малера (Симфонія №8), Й. Брамса («Німецький реквієм»), К. Орфа (*«Carmina Burana»*) та ін.» – пише Л. Мокану у статті для щоквартального вісника «Культурологічні джерела» [222]. Окрім цього, В. Мошшані підготував кілька програм з творів камерної вокальної музики, яка часто звучить на хвилях угорського радіо «Барток».

Ініціатором та організатором гастрольної поїздки співака до Ужгорода стала Олена Короленко – диригент симфонічного оркестру Закарпатської обласної філармонії. Слухачі оцінили і прекрасний голос, і чудову вокальну школу, і вроджений артистизм. Зі слів В. Мошшані, цей концерт став для нього одним із найвідповідальніших саме тому, що він вперше виступав перед своїми співвітчизниками, а це – колишні викладачі, однокурсники, загалом ужгородські

музиканти. У концерті також взяли участь талановиті співачки Мар'яна та Галина Гаврилко, які успішно навчалися у Львівській державній музичній академії ім. М. В. Лисенка і стали лауреатами міжнародних конкурсів.

Схвальну оцінку творчості Віктора Мошшані дала заслужена артистка України Оксана Ільницька: «Перше враження – що це співак європейського рівня, який володіє італійською манерою *bel canto*, що є незмінним еталоном вокальної майстерності. Знаю, що він бував на майстер-класах в Італії – світовому центрі оперного мистецтва. Вражає тонке фразування, завжди відповідне до змісту, поєднання виразової вокальної кантилени з чіткістю дикції. Органічний у всьому: в манері поведінки, міміці, природному артистизмі. Оперні арії мимоволі провокують на недоречний у концертному виконанні надлишок вияву емоцій. Цього не було. Все в міру. Відчутна музикальність у поєднанні з інтелектом не робить ніяких скидок на, що й казати, провінцію, навпаки – викладається по максимуму. Одне слово – артист за покликом, професіонал вищого ґатунку» [222].

На жаль, сьогодні відомого співака Віктора Мошшані вже немає з нами. Він відійшов у вічність 22 січня 2016 року у віці 49 років. Але ім'я цього видатного артиста, без сумніву, запам'ятається усім слухачам, котрим пощастило його чути.

На найвищому рівні репрезентує вітчизняне вокальне мистецтво за кордоном випускниця УжДМУ ім. Д. Є. Задора **Георгіна фон Бенца** (1959 року народження, сопрано).

Її творче сходження до вершин вокального мистецтва розпочалося під час навчання в УжДМУ (клас викладача – Валерії Аладарівни Глодан-Кіш). Вищу освіту артистка здобувала у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського (тоді – Київській державній консерваторії) та Музичній академії Ференца Ліста в Будапешті. Вперше на великій сцені співачка виступила у Німеччині. Після успішного дебюту була запрошена до Баварської опери в Мюнхені. Стажувалася у майстер-класах Габора Кареллі (Будапешт), Євгенія Нестеренка (Відень), Лоре Фішер (Веймар), Вільми Ліпп (Зальцбург), Лучано

Паваротті (Пезаро, Модена). Багато зі своїх ролей опрацювала під керівництвом всесвітньо відомих співаків Ренати Скотто та Лучано Паваротті.

Співачка є лауреатом Міжнародного конкурсу «Бельведер» у Відні та конкурсу Моцарта у Зальцбурзі (Австрія), конкурсу ім. Р. Шумана у Цвікау і конкурсу оперети ім. Роберта Штольца в Гамбурзі (Німеччина), володаркою спеціального призу Джульєтти Симіонато на Міжнародному конкурсі *«Erkel-Kodaly»* в Будапешті та ін. [70].

Репертуар артистки містить провідні оперні лірико-драматичні партії та твори багатьох інших жанрів – від ораторії до оперети. Універсальність співачки полягає у її вільному володінні німецькою, італійською, англійською, російською та угорською мовами. Географічний діапазон гастролей виконавиці охоплює Італію, Іспанію, Німеччину, Австрію, Фінляндію, Данію, Голландію, Ірландію, Швейцарії, Південну Америку, Бразилію, Канаду, Японію, Китай [70]. Особливий успіх принесла співачці роль Аїди з однойменної опери Дж. Верді на сцені Римської опери. Георгіна фон Бенца тісно співпрацює з кращими оперними і симфонічними оркестрами світу, а серед провідних диригентів, з якими їй доводилося разом виступати, достатньо назвати К. Клайбера, В. Саваллiша, Дж. Патане, Дж. Сінополі, З. Мета, К.-Л. Вільсона та ін.

У 2008 році, після тривалої перерви, Георгіна фон Бенца вперше приїхала до України на запрошення Львівського оперного театру. Вдруге вона виступила на тій самій сцені у 2010 році. Тож львів’яни мали можливість почути її в операх «Мадам Баттерфляй» та «Тоска» Дж. Пуччіні.

З 20 по 30 квітня 2017 року у Закарпатській обласній філармонії відбувся V Міжнародний фестиваль «Музика без кордонів».У рамках заходу ужгородці та гості міста мали можливість відвідати п’ять оригінальних концертних програм. Георгіна фон Бенца відкривала фестиваль, то ж перша з них мала назву *«Gala Lirika Opera Italiana»*. Дослідниця Т. Грись зазначає, що у супроводі симфонічного оркестру Закарпатської обласної філармонії артистка виконала арії і сцени з опер Дж. Верді, А. Каталані, У. Джордано, Дж. Пуччіні, П. Масканьї. Диригував італійський маестро Марко Де Просперіс [70]. У концерті також взяв

участь Заслужений академічний Закарпатський народний хор – спеціально для цього проекту колектив вивчив кілька хорів із відомих опер.

Позитивно відгукнулася про концерт Н. Підгородська[15]: «Потужний голос Георгіни відтворював кожну нотку образу героїнь Дж. Верді, Дж. Пуччіні, П. Масканьї та У. Джордано, а публіка несамовито аплодувала та гукала «браво». Неймовірно талановита та професійна співачка не залишила нікого в залі філармонії байдужим, а серце проймала гордість за свою рідну «альма матер», що дала світу таку прекрасну оперну діву, яка своєю майстерністю полонить глядацькі душі і наповнює класичним співом неймовірної краси. З любов'ю і повагою згадали ми з Георгіною фон Бенца нашу викладачку Валерію Аладарівну Глодан-Кіш, яка зробила з нею перший крок у світ вокального мистецтва» [258].

На основі вищевикладеного матеріалу можемо констатувати вирішальну роль явища міжкультурної комунікації у творчому становленні провідних закарпатських співаків. Високий рівень концертно-виконавської діяльності найкращих представників професійного вокального мистецтва краю забезпечувався синтезом кращих надбань української (львівської), російської та західноєвропейської традицій співу. Вияви цього поєднання простежуються у різноманітності та оригінальності репертуару артистів, у розумінні стилістики виконуваних творів та у широкому географічному діапазоні їхньої сценічної діяльності. Гастрольні виступи співаків та соціокультурне середовище, яке їх оточувало, мали великий вплив на їхній творчий розвиток та вдосконалення, допомогали відкрити для себе нові горизонти. Підтвердженням цього міркування є, зокрема, виконавська діяльність О. Ільницької-Хархаліс: беручи участь у міжнародних мистецьких проектах у Німеччині, вихованка російської національної вокальної школи відчула специфіку стилістики західноєвропейського співу і підкорила нову для себе творчу висоту.

Закарпатські виконавці не тільки долучилися до розвитку вокального мистецтва краю, а й презентували високопрофесійний рівень своєї виконавської

[15] Цитату подано із збереженням стилю її викладу.

культури далеко за межами Батьківщини. І сьогодні надзвичайно втішним є факт продовження процесів міжкультурної комунікації у контексті української євроінтеграції.

Висновки до третього розділу

У цьому розділі дисертаційної роботи проаналізовано вплив явища міжкультурної комунікації як чинника становлення і розвитку професійного вокально-виконавського мистецтва Закарпаття.

Географічне розташування краю на перехресті культурних впливів різних народів протягом століть створювало можливість обміну творчим досвідом та мистецькими надбаннями. Музично-мистецьке життя краю у другій половині XX століття позначене осягненням нових якісних рівнів у найрізноманітніших соціокультурних вимірах: у сфері концертної й гастрольної практики, професіоналізації музичної педагогіки та самодіяльно-аматорського виконавства. Це стало можливим завдяки сприятливим передумовам у кожній з названих сфер, які розвивалися протягом попереднього періоду.

На основі проаналізованого матеріалу можемо констатувати, що в аспекті пізнання регіональної традиції Закарпаття має своє неповторне мистецьке обличчя саме завдяки здійсненню міжкультурно-комунікативних процесів. Вони стали сприятливим підґрунтям для виховання багатьох непересічних особистостей, котрі вплинули на розвиток професійного вокального мистецтва у краї (П. Матій, М. Зубанич, О. Ільницька-Хархаліс, Н. Підгородська) та презентували свою виконавську майстерність за кордоном, здобувши визнання у багатьох країнах світу (Г. Ципола, А. Алексик, В. Штефуца, В. Мошшані, Г. фон Бенца та ін.). Високий рівень оперно-сценічного виконавства засвідчила народна артистка СРСР та України Гізела Ципола, володарка титулу «Найкраща Чіо-Чіо-сан світу». Працюючи солісткою Київського оперного театру, закарпатська співачка виконала понад 46 партій у операх зарубіжних, українських та російських композиторів. Переконливе визнання здобув випускник Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, народний артист РСФСР Андрій

Алексик; міжнародну славу примножили солісти Віденського, Будапештського та Мюнхенського театрів Віктор Мошшані та Георгіна фон Бенца.

Сьогодні реалізація мистецьких проектів регіонального, національного та міжнародного масштабу, високий рівень організації фахової освіти, послідовна традиція виховання слухацької аудиторії, презентація творів представників національного регіонального музичного мистецтва забезпечують гідний рівень розвитку вокального мистецтва на Закарпатті та презентують творчі досягнення закарпатських співаків на міжнародних теренах.

Підсумовуючи вищевикладене, варто наголосити, що вкрай коротка часова відстань певною мірою перешкоджає об’єктивній оцінці мистецьких процесів. Творчі досягнення співаків та культурні події зламу століть ще не пройшли головного випробування – випробування часом. Навіть тоді, коли мова йде про другу половину ХХ століття, ми не можемо наполягати на беззаперечній художній вартісності тих чи інших мистецьких явищ. Тим не менше, активна концертна робота закарпатських співаків початку ХХІ століття створює обнадійливі перспективи розвитку професійного вокального мистецтва на Закарпатті у майбутньому.

ВИСНОВКИ

У процесі роботи виконано поставлені завдання та реалізовано мету дослідження. Результати полягають у наступному:

1. ***Розглянуто*** різнобічні тлумачення феномену міжкультурної комунікації у сучасній науковій літературі та уточнено сутність цього явища як чинника ефективного розвитку європейських мистецьких традицій. Міжкультурна комунікація демонструє можливість взаємозбагачення духовними цінностями та стимулює здатність суспільства до сприйняття унікальних культурних елементів інших народів; сутність даного концепту полягає у конструктивній чи деструктивній взаємодії між представниками різних національних культур та субкультур у межах чітко визначеного просторово-часового континууму. Успішне здійснення міжкультурно-комунікативних процесів залежить від потреби учасників у зацікавленому обміні інформацією, творчим досвідом та мистецькими надбаннями.

2. ***Досліджено*** ефективність методологічних підходів культурологічної регіоніки у вивченні історії розвитку професійного академічного співу на Закарпатті. У процесі комплексного аналізу вищеназваного явища в умовах міжкультурної комунікації доведено результативність застосування історико-типологічного, джерелознавчо-пошукового, аналітичного, жанрово-стильового та естетико-культурологічного методів. Регіоніка висвітлює історію культури України у новій якості та сприяє вивченню окремих територіальних осередків як унікальних і неповторних одиниць в географічному, історичному та мистецтвознавчому аспектах. Розглядаючи культурну мапу України, ми вбачаємо вагоме значення її західного регіону. Саме тут сформувалися потужні мистецькі традиції, які продовжуються до цього часу. Географічне розташування краю та особливості його історичного розвитку стали сприятливим підґрунтям для взаємопроникнення різних культур, і в результаті – для розмаїття творчих цінностей.

3. ***Обґрунтовано*** вплив європейських вокальних шкіл на формування професіоналізму співаків регіону та досліджено традиції, основні принципи й особливості вокального виконавства й освіти крізь призму міжкультурних взаємин. Становлення вокального мистецтва краю неможливо аналізувати поза явищем міжкультурної комунікації. Саме під його впливом у західному регіоні України загалом та на Закарпатті зокрема сформувалося потужне мистецьке середовище, яке існує до цього часу. Констатовано, що кращі здобутки австрійської, чеської та угорської національних шкіл стали результатом синтезу італійської та німецької традицій; відмінності між ними слід шукати у оригінальності репертуару представників цих напрямів та їхньому розумінні різноманітних музичних стилів. Навчаючись та працюючи за кордоном, закарпатські митці мали можливість опановувати основні засади європейської виконавської культури та пізніше застосовувати набуті знання для розвитку академічного співу на теренах рідного краю.

4. ***Здійснено*** періодизацію розвитку професійного вокального мистецтва на Закарпатті від передумов його становлення (20-і роки XX століття) і до сьогодення. На основі аналізу джерельної бази наукової роботи у вказаних хронологічних межах виокремлено такі етапи:

− перший етап охоплює 1920–1930 роки. Територія Закарпаття, яка до 20-х років належала Австро-Угорській імперії, переходить під егіду Чехословаччини. Саме у цей час спостерігається значне пожвавлення міжкультурно-комунікативних процесів. Регіон став малою Батьківщиною для багатьох талановитих емігрантів, які доклали чимало зусиль для розбудови його культурного життя. Вагомий внесок у розвиток вокальної освіти здійснювали вихованці Будапештської музичної академії, Празької та Віденської консерваторій, що відкривали тут свої приватні школи;

− другий етап, який починається від 1945 р. і охоплює 1950-і рр., позначений кардинальними змінами у організації системи освіти, що були зумовлені входженням краю до складу УРСР. Розвитку професійного вокального мистецтва сприяло заснування двох важливих інституцій – Ужгородського державного

музичного училища імені Д. Є. Задора та Закарпатської обласної філармонії. На викладацьку роботу були запрошені педагоги співу, які здобули вищу освіту у Західній Європі (В. Ромішовська, А. Задор), та фахівці з провідних консерваторій колишнього Радянського Союзу (П. Милославська, В. Мячина, О. Гаєва). Створене співпрацею цих митців поле міжкультурної комунікації стало сприятливим середовищем для виховання нового покоління закарпатських співаків;

− третій етап (1960–1970 рр.) характеризується посиленням українізації краю. При філармонії активно провадять концертно-виконавську діяльність Закарпатський народний хор та «Музичний лекторій»; до роботи в музичному училищі залучаються випускники провідних вищих навчальних закладів УРСР – Київської, Одеської та Львівської державних консерваторій (М. Михайлович, О. Левитська, В. Глодан-Кіш, Г. Бохорська). Гастрольна діяльність закарпатських виконавців уможливлює репрезентацію вокального мистецтва регіону в інших країнах (здебільшого – соціалістичного табору);

− четвертий етап (1980–1990 рр.) пов’язаний із поступовим нівелюванням впливу радянської цензури та настанням державної незалежності України. У цей час значно змінюється репертуарне наповнення виконавських програм, посилюється фестивальний рух, відбувається пожвавлення концертного життя;

− п’ятий етап (від 2000 р. і до сьогодення) характеризується розмаїттям мистецьких взаємозв’язків та інтеграцією закарпатських митців у західноєвропейський культурний простір; відповідно, відбувається значне пожвавлення міжкультурно-комунікативних процесів. Представники молодого покоління співаків здобувають вищу професійну освіту в Словаччині, Угорщині, Франції, Італії, залучаються до міжнародних мистецьких проектів, беруть участь у престижних конкурсах та фестивалях.

5. ***Висвітлено*** організаційні засади поетапної професіоналізації навчання співу на Закарпатті у другій половині XX – на початку XXI століття. Визначальним чинником інтенсивного розвитку вокального мистецтва в регіоні у межах вказаного періоду стало формування фахівців високого рівня в осередках

професійної музичної освіти. Ще у 20-х – першій половині 40-х років XX століття на теренах краю був закладений потужний освітній фундамент. Незважаючи на те, що до 1945 року на Закарпатті не було вищого навчального закладу, більшість митців мали можливість вдосконалювати свою майстерність в університетах Будапешта, Дебрецена, Братислави, Праги, Відня та інших міст Європи. Саме у цей період великого значення набувають міжкультурні зв'язки краю з країнами Західної Європи. Активно провадився обмін творчим досвідом та мистецькими надбаннями.

Друга половина XX століття ознаменувала початок нового етапу розвитку науки і культури. Великим надбанням цього періоду стали реформи, спрямовані на демократизацію освіти. Незважаючи на той факт, що вкрай коротка часова відстань певною мірою перешкоджає об'єктивній оцінці мистецьких процесів, можемо стверджувати, що найвагомішим осередком надання фахової музичної підготовки на Закарпатті з самого початку свого заснування було Ужгородське державне музичне училище імені Д. Є. Задора (з 2017 р. – Ужгородський музичний коледж імені Д. Є. Задора). Виховання митців європейського рівня (Г. Циполи, А. Алексика, Г. фон Бенци, П. Матія та ін.) було результатом наполегливої праці викладачів закладу, діяльність яких так само можна розглядати у концептуальному полі міжкультурної комунікації. Беручи до уваги те, що у 50-х рр. XX століття на Закарпатті бракувало власних кадрів для забезпечення фахової музичної освіти, сюди спрямовували на роботу випускників Ленінградської, Свердловської, Київської, Харківської та Одеської консерваторій. Окрему групу складали викладачі, які здобули професійну музичну освіту в Західній Європі (а саме – у Будапешті, Відні, Празі). Ці вокалісти не тільки брали активну участь у формуванні молодого покоління закарпатських співаків, а й підвищували рівень розвитку вокального мистецтва на Закарпатті якісною концертно-виконавською діяльністю.

6. ***Охарактеризовано*** особливості формування культурних традицій на прикладі діяльності знакових постатей вокального мистецтва краю. Обґрунтовано вплив європейських шкіл співу на становлення закарпатських

митців. Кращі здобутки вокального мистецтва різних національностей акумулювали у своїй виконавській та педагогічній діяльності Андрій Задор, Віра Ромішовська, Георгіна фон Бенца, Віктор Мошшані.

Найбільша частина професійних вокалістів Закарпаття завдячують своїм фаховим становленням регіональному відгалуженню української національної вокальної школи – львівській школі співу, яка у своїй основі також має міцне західноєвропейське підґрунтя. Саме у Львові здобули якісну вищу освіту народні артисти України Марія Зубанич та Петро Матій, народний артист Росії Андрій Алексик, викладачі Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Є. Задора Валерія Глодан-Кіш, Георгіна Бохорська, Наталія Куклишина, заслужений працівник культури України Надія Підгородська, професор Московського інституту сучасного мистецтва Надія Сафронова, а також – молоді перспективні артисти Мар'яна Гаврилко-Лазур, Михайло Подкопаєв, Мирослава Швах-Пекар та багато інших.

Засвоюючи основні засади львівської вокальної школи, закарпатські співаки здобували новий професійний рівень виконавської майстерності. Від своїх наставників – митців високого класу – артисти успадкували природність звукоутворення, рівність усіх регістрів, досконале володіння кантиленою та культуру звуку.

Характерні принципи російської школи співу (артистичність виконання, емоційність та виконавська свобода) знайшли своє відображення у творчій діяльності співаків, які здобули фахову освіту у Росії – В. Штефуци та О. Ільницької-Хархаліс.

На основі вищевикладеного матеріалу можемо стверджувати, що в аспекті пізнання регіональної традиції Закарпаття має своє неповторне мистецьке обличчя саме завдяки явищу міжкультурної комунікації. Опанування засадничих методів та основних принципів різних мистецьких течій закарпатськими співаками сприяли поступовому урізноманітненню та ускладненню прийомів співу у процесі історичного розвитку, усвідомленню генезису вокальної культури та органічному поєднанню національних особливостей різних музичних культур.

7. ***Розглянуто*** аспекти формування професійного вокального мистецтва на Закарпатті у зазначених хронологічних межах, охарактеризовано етапи його становлення і розвитку у виконавському та педагогічному напрямах. На основі проаналізованого матеріалу констатовано вирішальну роль явища міжкультурної комунікації у творчому становленні провідних закарпатських співаків. Високий рівень концертно-виконавської діяльності представників професійного вокального мистецтва краю забезпечувався синтезом кращих надбань української, російської та західноєвропейської традицій співу. Вияви цього поєднання простежуються в різноманітності та оригінальності репертуару артистів, у розумінні стилістики виконуваних творів та у широкому географічному діапазоні їхньої сценічної діяльності. Гастрольні виступи співаків та соціокультурне середовище, яке їх оточувало, здійснювали великий вплив на їхній розвиток та вдосконалення, допомагали відкрити для себе нові творчі горизонти.

8. ***Розкрито*** головні рушійні чинники розвитку професійної майстерності закарпатських співаків шляхом виявлення впливів європейських національних традицій на формування вокального виконавства та педагогіки регіону, аналізу індивідуальних особливостей, що увиразнюють їхню творчу діяльність, а також окреслення фахових якостей найбільш яскравих представників Закарпаття зазначеного періоду.

Таким чином, у нашому дослідженні вперше в історії музикознавства України здійснено спробу цілісно дослідити і системно проаналізувати становлення мистецтва академічного співу й вокальної педагогіки Закарпаття крізь призму явища міжкультурної комунікації; увиразнити особливості формування культурних традицій на прикладі досвіду провідних вокалістів Закарпаття; на основі архівних матеріалів виокремити важливе значення багатогранної діяльності засновників, викладачів та ілюстраторів вокального відділу Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Є. Задора та проаналізувати їхній внесок у формування теоретичних і практичних основ професійного вокального мистецтва.

Апробовані результати дослідження сприятимуть поглибленню знань з історії розвитку вокального мистецтва у виконавському та педагогічному аспектах, а також збагаченню досвіду професійного музичного виховання. Матеріали дисертації не вичерпують усіх питань, пов’язаних із даною проблематикою; вони можуть слугувати подальшому дослідженню історії розвитку професійного вокального мистецтва на Закарпатті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрашкевічус Г. Міжкультурні комунікації в поліетнічному соціумі (на прикладі діяльності Кримського республіканського товариства литовської культури ім. М. К. Чюрльоніса): автореф. дис. … канд. культурології: 26.00.01 / Таврійський нац. університет ім. В. І. Вернадського. Сімферополь, 2009. 23 с.

2. Азарова Л. Методичні принципи формування співацького голосу видатного педагога Ф. Ламперті. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. № 11 (246). Ч. І. Луганськ, 2012. С. 16–20.

3. Аксьонова В. Методологічні засади міжкультурної комунікації в контексті сучасного інформаційного суспільства. *Гілея*. Київ. 2011. Вип. 49. 456 с.

4. Алексик А. Кредо артиста. *Покликання* / упор. І. Чупашко. Львів: Кварт, 2006. С. 142.

5. Андрійцьо В. Український театр на Закарпатті 20-х років XX століття: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Київ, 2012. 20 с.

6. Андрющенко И. Теоретические модели изучения региональной культуры: проблема методологии. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського*. Сімферополь, 2013. Т. 24 (65). № 3. С. 9–16.

7. Антонюк В. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2008. Вип. 1. С. 29–41.

8. Антонюк В. Українська вокальна школа: на перехресті етнокультурних доріг. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2001. Вип. 18. С. 26–36.

9. Антошко М. Мистецьке життя Вінничини 60-х років XIX – першої половини XX століття в контексті художньої культури Поділля: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Київ, 2011. 19 с.

10. Арсеньева Т. Памяти Ольги Благовидовой. *Вечерняя Одесса.* 2011. 10 ноября. №169 (9497).

11. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. Москва–Ленинград.: Музгиз, 1952. 190 с.

12. Атаманюк Ю. Видатній українській співачці Марії Байко – 80. *Час і події.* 2011. 27 квітня. №17.

13. Бакинский музыкальный колледж. *Энциклопедия «Мугама».* URL: http://mugam.musigi-dunya.az/ru/b/baku_mus_collej.html.

14. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії. *Ред.-упор. Р. Мисько-Пасічник, передм. Л. Кияновської; вст. ст. М. Жишкович*. Львів: Апріорі, 2002. 148 с.

15. Баркова Э. Пространственно-временной континуум в онтологии культуры. Волгоград: Издательство Волгоградского университета, 2002. 299 с.

16. Барна В., Дуда І. Марія Байко. *Тернопільський енциклопедичний словник*. Тернопіль: Збруч. Т. 1. 2004.

17. Басса О. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині XX століття: дис. … канд. мистецтвознав. / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 301 с.

18. Бахов І. Міжкультурна комунікація в контексті глобалізаційного діалогу культур. *Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України ім. Б. Хмельницького*. Київ, 2012. Вип. 2. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnadps_2012_2_3.

19. Бацевич Ф. Словник термінів міжкультурної комунікації. Київ: Довіра, 2007. 205 с.

20. Белобородова И. Региональная и локальная самоидентификация в севернорусской культурной традиции (к вопросу о формировании локальных групп). *Этнические стереотипы в меняющемся мире.* Москва: ИЭА РАН, 1998. С. 68–88.

21. Берегова О. Сучасні теорії дискурсу і рефлексів в розробці теорії музичної комунікації. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки.* Київ, 2009. Вип. 2. С. 185–191.

22. Бермес І. Хорове життя Дрогобиччини першої половини XX ст. в контексті духовного розвитку Галичини: авт. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03 /

Дрогобицький державний педагогічний ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2004. 20 с.

23. Бєдакова С. Художньо-естетичні здобутки «Празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX ст.: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / ДАКККіМ. Київ, 2006. 163 с.

24. Библер, В. Культура. Диалог культур (опыт определения). *Вопросы философии.* 1989. № 6. С. 31–43.

25. Бідзіля Ю. Мас-медіа Закарпаття як чинник міжкультурної комунікації. *Науковий вісник Ужгородського національного університету.* Ужгород, 2013. Вип. 1 (29). С. 283–293.

26. Білозуб Л. Національний аспект українського музичного мистецтва. *Наукові записки ТНПУ ім. Володимира Гнатюка.* Тернопіль, 2014. №1. С. 116–122.

27. Більченко Є. Модель освіченої людини в контексті діалогу культур. *Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.* Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009. Вип. 22 (35). С. 26–35.

28. Бобошко В. Золотые голоса. *Киевские ведомости*. 1998. 8 мая. С. 7.

29. Богуцький Ю. Українська культура в європейському контексті. Київ: Знання, 2007. 679 с.

30. Божедомова И. Чешская музыкальная культура XX века. URL: https://revolution.allbest.ru/music/00803089_0.html.

31. Бойко І. Міжкультурні комунікативні процеси як чинник розвитку мистецтва академічного співу в Україні (середина XIX – початок XXI століття). *Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм*. Івано-Франківськ, 2013. С. 253-256.

32. Боржава О. Человек, который сделал себя сам. Європа-Центр, №18. 2003. 3 травня.

33. Браво, Гізела! Україна: Демократ. 1992. 10 березня.

34. Бржестовская Н. Ольга Благовидова – золотой голос Одесской оперы. *Одесская жизнь.* Вып. 40. 2010. 6 октября.

35. Бринканич Н. Співає Ельвіра Готвоні. *Закарпатська правда*. 1983. 15 грудня.

36. Бубер М. Изреченное слово. *Личность. Культура. Общество*. 2008. Т. 10. №2. С. 19–26.

37. Букин А. Культурное пространство и пространства культур (региональный аспект): дис. … канд. филос. наук: 09.00.13 / Читинский государственный университет. Чита, 2006. 150 с.

38. Бурдейна-Публіка Т. Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінничини як складової культури Подільського краю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. – 20 с.

39. Бучковська О. Пріоритети розвитку міжкультурного діалогу в сучасному суспільстві. *Українська культура: перспективи євроінтеграції. Інноваційні процеси в сучасній культурі*: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 7-8 квітня 2016 р.). Київ, 2016. С. 37–40.

40. Бюль-Бюль-оглы. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советский композитор, 1973. С. 632-633.

41. Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї XX – початку XXI століття в контексті міжнаціональних зв’язків: дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 189 с.

42. Васюта О. Музичне життя Чернігівщини XVIII–XIX століть (загальні закономірності та регіональні особливості): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Київський держ. ун-т культури і мистецтв. Київ, 1998. 15 с.

43. Веселовська А. Шляхи розвитку взаємовпливу української і словацької театральних культур: автореферат дис. … канд. мистецтвознав. / Тбілісі, 1988. 17 с.

44. Вечір-бенефіс лауреата всеукраїнських та міжнародних конкурсів Галини Швидків. *Інформаційно-аналітичний портал «Четверта влада»*. URL: http://4vlada.com/rivne/11162.

45. Виписка з протоколу засідання жюрі II туру VI Московського відкритого фестивалю академічного сольного співу «Серебряный голос». 2009. 30 березня. URL: http://www.s-golos.ru/archive/VI_fest_hod_fest_itogi_II_tour.php.

46. Вишневська С. Корифеї вокального мистецтва Прикарпаття (до 40-річчя чоловічого вокального ансамблю «Легінь». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка* / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. №3. С. 108–114.

47. Відділ «Академічний спів» Ужгородського музичного коледжу ім. Д. Є. Задора. URL: http://muzdepartament.uz.ua/index.php?show=static&id=6.

48. Викторова Л. Диалоговая концепция культуры М. М. Бахтина – В. С. Библера. Саранск, 1992. С. 1–4.

49. Волков С. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка: монографія / Інститут культурології НАМ України. Київ, 2010. 248 с.

50. В Ужгороді лунатимуть кращі зразки фольклору різних країн Європи [про Ансамбль солістів «Гармонія»]. 2016. 28 квітня. URL: http://zakarpattya.net.ua/News/155218-V-Uzhhorodi-lunatymut-krashchi-zrazky-folkloru-riznykh-krain-IEvropy.

51. Габорець В. Дебреценське свято. *Новини Закарпаття.* 1991. 26 лютого.

52. Габорець В. Ентузіасти високого польоту. *Культурологічні джерела*. 2012. №3 (19), 4 (20). С. 57–62.

53. Габорець В. Ювілей чарівної перлини Срібної Землі. *Культурологічні джерела*. 2015. №3 (31). С. 46–50.

54. Герасимова-Персидська Н. Італійські впливи в українській музиці XVII століття. *Музична культура Італії і Франції: від бароко до романтизму (проблема стилю та міжкультурних контактів): зб. наук. праць*. Київ, КДК ім. П. І. Чайковського. 1991. С. 17–25.

55. Гізела Ципола: «Я не чекатиму кращої влади, щоб знову співати» / інтерв'ю В. Жлуктенко. *День.* №203. 1998. 23 жовтня.

56. Гізела Ципола: «Я ніколи не співала примітивну музику» / інтерв'ю Я. Іваницької. *День.* 2009. 28 вересня.

57. Глібовицький І. Музичне життя Буковини XIX – початку XX століття як прояв полікультурного середовища: дис. … канд. мистецтвознав. / Львівська нац. музична академія. Львів, 2010. 247 с.; іл.

58. Гнидь, Б. Джерела та передумови виникнення західноєвропейських національних вокальних шкіл. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2003. Вип. 26, кн. 9. С. 193–204.

59. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. *Підручник.* Київ: НМАУ, 1997. – 319 с.

60. Гнидь, Б. Українська вокальна школа в контексті світового виконавського мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 1999. Вип. 2. С. 7–18.

61. Гомоннай В. Антологія педагогічної думки Закарпаття (XIX-XX ст.). Ужгород, 1992.

62. Горлова В. Українська національна ідентичність: компаративний аналіз націоналістичних дискурсів: автореф. дис. … канд. філос. наук: 09.00.12 / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2005.

63. Гошовський В. Були колись літа... *Карпатський край.* 1992. 20 серпня.

64. Гошовский В. Заметки о музыкальной жизни Советского Закарпатья. *Украинская советская музыка. Статьи.* Київ, 1960. С. 164–178.

65. Готвоні Е. Мистецтво тримає світ: / інтерв'ю Л. Кудрявської. *Вісті Ужгородщини.* 1991. 19 жовтня.

66. Грибеник М. Музична культура півдня України на сторінках регіональної преси (1950-1960 рр.). *Наукові праці Чорноморського державного університету ім. Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія».* Київ, 2014. Т. 227. Вип. 215. С. 87–91.

67. Гринь Л. Історичний аспект розвитку української вокальної школи XX сторіччя. *Вісник Запорізького національного університету.* Запоріжжя, 2012. Вип. 1 (17). С. 45–49.

68. Грись Т. Ансамбль солістів «Гармонія» запрошує закарпатців здійснити музичну подорож Європою. *Голос Карпат.* 17 березня 2017 року. URL: https://goloskarpat.info/culture/58cbc3d31e10e/?utm_content=031.

69. Грись Т. В Ужгороді гучно святкуватимуть 70-річчя Ансамблю солістів «Гармонія». 25 травня 2017 року. URL: http://uzhgorod.net.ua/news/110396

70. Грись Т. Георгіна фон Бенца відкриє міжнародний фестиваль в Ужгороді. 2017. 13 квітня. URL: http://vibird.net/georgina-fon-bentsa-vidkriye-mizhnarodniy-festivaly-v-uzhgorodi/.

71. Грись Т. Мирослава Швах-Пекар: «З дитинства зрозуміла, що не зможу жити без естрадного співу». *Новини Карпат.* 15 квітня 2015 року. URL: http://karpatnews.in.ua/news/97894-z-dytynstva-zrozumila-shcho-ne-zmozhu-zhyty-bez-estradnoho-spivu-myroslava-shvakh-pekar.htm.

72. Грись Т. Інтерв'ю із Н. Боднар (Мерцин) – заслуженою артисткою України, вихованкою Н. Г. Затіної. *Учитель зі світлим ім'ям Надія: Матеріали та спогади про Н. Г. Затіну* / Ред.-упор. В. Мадяр-Новак. Ужгород: Ґражда, 2009. С. 127–128.

73. Грицищук Т. Суцвіття мелодій Петра Матія. *Соціал-демократ*. 1999. 6 лютого. №4.

74. Грін О. Д. Є. Задор – родоначальник закарпатського музичного мистецтва. *Молодь – Україні: Наукові записки молодих учених Ужгородського державного університету*. Ужгород, 1994. Т. 3. С. 75–79.

75. Грін О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття XIX – першої половини XX століть: історичний аспект. Ужгород, 2004. 160 с.

76. Грушевицкая Т., Попков В., Садохин А. Основы межкультурной коммуникации. Москва: ЮНИТИ-ДАНА, 2002. 352 с.

77. Губін В. Праця дарує пісню. *Молодь України.* 1967. 8 лютого.

78. Гудз П. Співачка з Ужанської долини. *Закарпатська правда.* 1977. 4 лютого.

79. Гусейнов А. Диалог культур: возможности и пределы. *Вопросы культурологии.* 2008. № 9. С. 8.

80. Данканич Г. Андрій Задор у контексті розвитку міжкультурних зв'язків між Угорщиною та Україною. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 228–238.

81. Данканич Г. Виконавська та педагогічна діяльність С. І. Безюлевої у світлі продовження традицій «еталонної школи співу». *Студії музикознавчі: наук. зб.*

Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. Вип. 35. С. 48–59.

82. Данканич Г. Вокально-виконавська діяльність Андрія Алексика у контексті культурних взаємин між Україною та Росією у другій половині XX століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка.* Тернопіль, 2014. №2. С. 63–70.

83. Данканич Г. Зіставлення явища культурної міграції та збереження зв'язків із вітчизняним мистецтвом (на прикладі педагогічної діяльності професора Надії Сафронової). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка.* Тернопіль, 2014. №3. С. 145–151.

84. Данканич Г. Основні елементи методики викладання вокалу Андрія Задора через призму його власного педагогічного досвіду. *Київське музикознавство: зб. наук. пр. Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського та Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра.* Київ, 2014. Вип. 49. С. 237–243.

85. Данканич Г. Продовження традицій львівської вокальної школи у виконавській діяльності Марії Зубанич. *Музикознавчі студії: наук. зб. Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2014. Вип. 32. С. 43–51.

86. Данканич Г. Світ сценічних образів у оперній творчості Гізели Циполи. *Міжнародний вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Культурологія. Філологія. Музикознавство.* Вип. II (11). Київ: Міленіум, 2018. С. 201–205.

87. Данканич Г. Творча діяльність солістів Закарпатського народного хору у другій половині XX століття через призму досліджень регіональної проблематики. *Музикознавчі студії:* тези Міжнародної науково-практичної конференції. Львів, 2016. С. 49–50.

88. Данканич Г. Творча постать Андрія Задора в контексті розвитку вокальної культури Закарпаття другої половини XX століття. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. пр. Луганської державної академії культури і мистецтв.* Луганськ, 2014. Вип. 27–28. С. 45–53.

89. Данканич Г. Творча постать Г. В. Бохорської та її особистий внесок у розвиток вокального мистецтва на Закарпатті. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття:* тези IV Всеукраїнської науково-практичної конференції. Мукачево, 2015. С. 170–173.

90. Данканич Г. Формування і трансфер фахової культури на прикладі творчого шляху О. Ільницької-Хархаліс. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття:* тези I Міжнародної науково-практичної конференції. Мукачево, 2017. С. 216–219.

91. Данко М. Державна музична освіта на Закарпатті та її досягнення за останні півстоліття. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород: Карпати, 2010. Вип. 2. 504 с.: іл.

92. Данко М. Закарпатська філармонія у 1946–1999 роках. *Професійна музична культури Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород, 2010. Вип. 2. С.27–44.

93. Даценко П. Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у вимірах українського духовного життя XIX – першої третини XX століття: дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / ДАКККіМ. Київ, 2005. 161 с.

94. Девятова Г. Формирование готовности будущих учителей иностранного языка к межкультурной коммуникации: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Магнитогорск: РГБ, 2002. 186 с. URL: http://www. twirpx.com/file/791371/.

95. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. … канд. мистецтвознав. – Київ, 2002. 20 с.

96. Демериева Ю. Научно-художественная концепция диалога культур. *Язык и культура:* материалы первой междунар. конф. Киев: Упр. ин-т междунар. отношений при Киевс. ун-те им. Т. Шевченко, 1992. С. 20–25.

97. Денисенко О. Функціональні аспекти взаємодії музичних культур. *Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка та Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського.* 2002. № 1(8). С. 51–55.

98. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз: автореф. дис. … канд. філософ. наук: спец. 09.00.03 / Південноукр. держ. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. Одеса, 2003. 24 с.

99. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. *Учебное пособие.* Москва: Музыка, 2007. 368 с.

100. Дмитров В. Правда чувств. Творческий портрет. *Пензенская правда.* 1984. 20 июля.

101. До 40-річного ювілею теоретичного відділу (1960-2000) УжДМУ ім. Д. Є.Задора. / упор. І. Попова, В. Теличко. Ужгород: Ліра, 2001.

102. Довганич О. Репресії проти закарпатської інтелігенції у перше повоєнне десятиріччя. *Календар «Просвіти» на 1999 рік*. Ужгород: Просвіта, 1999. С. 196–197.

103. Довганич-Сенченко Л. Педагогічна майстерність професора Надії Сафронової. *Культурологічні джерела*. 2013. №1(21). С. 33–36; іл.

104. До Дня захисту дітей: про концерт вихованки класу професора Н. П. Сафронової Ольги Знаменської в Московській нотно-музичній бібліотеці ім. П. Юргенсона. *Агенство культурних і бізнес-комунікацій «КультКом».* URL: http://www.cultcom.ru/?p=233.

105. Думасенко С. Театри малих форм у контексті культурного розвитку Одеси у першій чверті XX століття: дис. … канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Одеський нац. політехнічний ун-т. Одеса, 2009. 174 с.

106. Євтух В. Зберігаючи українську самобутність: монографія / Ін-т соціології НАН України. Київ: Інтел, 1992. 98 с.

107. Євтух В. Міжетнічна взаємодія у Карпатському регіоні: деякі методологічні проблеми дослідження. *Українські Карпати: етнос, історія, культура*: тези доповідей Міжн. наук. конф., (26 серпня – 1 вересня 1991 р.). Ужгород: Карпати, 1993. С. 210–217.

108. Євтух В. Українська етнічність поза межами України. *Народна творчість та етнографія*. 2010. №4. С. 9–15.

109. Єрмоленко А. Деякі риси українського етосу в світлі сучасних соціально-філософських досліджень. *Феномен української культури: методологічні засади осмислення*. Київ: Фенікс, 1996. С. 279–292.

110. Жишкович М. Артист, Педагог, Людина. До 100-річчя від дня народження Остапа Дарчука. *Мистецька палітра. Дзвін.* 2011. № 4 (798). С. 96–98.

111. Жишкович М. Ігор Кушплер. Творча постать оперного співака крізь призму сценічних виступів та рецензій. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка.* Серія: Мистецтвознавство. №3. Тернопіль, 2014. С. 20–26.

112. Жишкович М. Її місія – нести ідеї високої духовності. До 75-річчя Анни Дашак. *Мистецька палітра. Дзвін.* 2011. № 11–12 (805–806). С. 115–119.

113. Жишкович М. Легенда камерної сцени. Ювілей Марії Байко. *Українська музика*: *науковий часопис*. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2016. Число 2 (20). С. 75–80.

114. Жишкович М. Львівська вокальна школа другої половини XIX – першої половини XX століття: дис. … канд.. мистецтвознав. / Львівська нац. музична академія. Львів, 2006. 246 с.

115. Жишкович М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX ст.): монографія / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: СПОЛОМ, 2012. С. 175–180.

116. Жишкович М. Педагогічна та науково-методична діяльність Одарки Бандрівської в контексті розвитку професійного вокального мистецтва Галичини. Вступна стаття. *Одарка Бандрівська. Науково-методичні праці, статті, рецензії*. Львів: Апріорі, 2002. С.5–13.

117. Жишкович М. Розвиток сучасної львівської вокальної школи (на прикладі вокально-педагогічної спадщини професора І. Ф. Кушплера). *Матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції.* Мукачево, 2017. С. 22–24.

118. Жишкович М. Щаблі артистичної майстерності оперного співака Ігоря Кушплера. *Вісник НАКККіМ*. Київ: Міленіум, 2018. С. 168–172.

119. Жишкович М., Бень Г. Педагогічна діяльність Остапа Дарчука в контексті розвитку львівської вокальної школи. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* № 1. Тернопіль, 2010. С. 91–99.

120. Жишкович М., Гончарик М. Педагогічна діяльність професора Ігоря Кушплера. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. «Вокальне мистецтво: історія та сучасність»*. Частина І. Вип. 24. Львів: Сполом, 2010. С. 190–199.

121. Жугай В. Невідомий Петро Матій. *Старий замок.* 1998. 7 травня.

122. Жукова З. Чудовий концерт. *Закарпатська правда*. 1947. 25 листопада. С. 6.

123. Жулинський М. Національна культура та її роль у сучасному діалозі цивілізацій. *Заявити себе культурою*. Київ: Ґенеза, 2001. С. 284–285.

124. Задор А. Життєрадісне мистецтво великого народу. *Закарпатська правда.* 1959. 11 серпня. С. 4.

125. Задор А. Концерт болгарських артистів. *Закарпатська правда.* 1959. 23 квітня. С. 4.

126. Задор А. Концерт М. Максакової в Ужгороді. *Закарпатська правда.* 1959. 7 березня. С. 4.

127. Задор А. Концерт польських артистів. *Закарпатська правда.* 1958. 25 квітня. С. 4.

128. Задор А. Концерт угорських артистів. *Закарпатська правда*. 1959. 17 грудня. С. 4.

129. Задор А. Майстри угорської естради. *Закарпатська правда.* 1966. 12 липня.

130. Задор А. Угорський ансамбль «Райко». *Закарпатська правда.* 1962. 6 червня. С. 4.

131. Задор А. Чарівно, проникливо! *Закарпатська правда*. 1962. 1 лютого.

132. Задор Д. На концертах «Веселого Будапешта». *Закарпатська правда.* 1959. 9 червня. С. 4.

133. Зайцева В. Вечір російського романсу. *Закарпатська правда.*1983. 21 квітня.

134. Закарпатській філармонії – 10 років. *Закарпатська правда*. 1956. 26 грудня.

135. Захарова Г. Формирование готовности к межкультурной коммуникации у студентов вуза: дис. … канд. пед. наук: 13.00.01 / Нижний Новгород, 2009. 164 с.

136. Захарчук Н. Проблема культури та міжкультурної комунікації у філософо-соціологічному аспекті. *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка*. Київ: Персонал. 2008. № 3. С. 174–178.

137. Звоницкая Ю. Прислушайтесь к этому Голосу... [об А. Алексике].*Челябинский рабочий*. 1989. 30 апреля.

138. Злочевська М. Концептуальний вимір філософії діалогізму. *Вісник НТУУ «КПІ»*. Київ, 2009. №1 (25). С. 32–35.

139. Зуєв С. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова): дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2006. 207 с.

140. Иваницкая Я. Венец певца – венец терновый. *Музыкальная академія*. 2002. №3. С. 89–94.

141. И жизнь, и слезы, и любовь... [о Г. Циполе]. *Бульвар Гордона*. 2005. №31. 22 ноября.

142. І багатьох мистецьких злетів! [про М. Зубанич]. *Новини Закарпаття*. 1999. 27 липня.

143. Історія кафедри сольного співу ОНМА ім. А. В. Нежданової. URL: http://odma.edu.ua/ukr/about/history/solniy_spiv.

144. Кабка Г. Сергій Параджанов і Євгенія Мірошниченко: діалог знакових особистостей культури. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 105. С. 214–223.

145. Кавунник О. Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів XIX – початку XXI століть: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. 16 с.

146. Калакура О. Польська меншина як чинник україно-польської співпраці на сучасному етапі. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?..

147. Калин Р. Вокальна школа як ментальний феномен. *Наукові записки Тернопільського університету ім. В. Гнатюка.* Тернопіль, 2012. №2. С. 114–121.

148. Калин Р. Конвергенція національних вокальних шкіл як феномен музичної культури (на прикладі діяльності українських співаків на сцені Большого театру в Москві у другій половині XX століття): дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 223 с.

149. Карась Г. Українські співаки зарубіжжя у міжкультурній комунікації в сучасній Європі через призму ідентичності. *Наукові записки. Серія «Філософія».* Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія». Вип. 5. 2009. С. 204–215.

150. Караульна О. Південь України XIX – початку XX століття в контексті українського культурно-національного відродження: дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Київ, 2005. 260 с.

151. Касимова Х., Юсифова Л. Вокальная кафедра Бакинской музыкальной академии. URL: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1507.

152. Керимов Н. Бакинское музыкальное училище им. Асафа Зейналлы и его роль в развитии профессионального музыкального образования в Азербайджане: автореф. дис. … канд. искусствовед. / Тбилиси, 1988. 24 с.

153. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. Чернівці: Книги–XXI, 2007. 424 с.

154. Кияновська Л. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини). *Syntagmation: зб. статей. Ред.-упор. Л. Кияновська.* Львів: СПОЛОМ, 2000. С. 87–99.

155. Кияновська Л. Львівська вокальна школа та її міжнародні зв’язки. *Солоспів*. 2011. №1. С. 2.

156. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX століть: автореф. дис. … д-ра мистецтвознав.: 17.00.01 / Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 36 с.

157. Киквадзе С. Вокальное исполнительство как творческий процесс: автореф. дис. … канд. искусствовед. / Тбилиси, 1987. 24 с.

158. Клейман П. Співає Володимир Мельниченко. *Закарпатська правда.* 1971. 20 червня.

159. Кобаль В. Молюся Богу, співаю людям! *Культурологічні джерела*. 2015. №4 (32). С. 49–50.

160. Кобаль В. Через плин років... *Творчі портрети видатних митців Закарпаття*. Ужгород, 2001. 64 с.

161. Ковбасюк А. Педагогічна діяльність співаків другої половини XX ст. в контексті розвитку львівської вокальної школи. *Вісник Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка*. 2013. №10 (269), Ч. І. С. 87.

162. Козак А. Міжкультурна комунікація в контексті діалогу культур. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка.* Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. Вип. 118. С. 106–110.

163. Козак А. Поняття «культура» у контексті феноменології міжкультурної комунікації.
URL: http://ea.donntu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/24021/1/kozak.pdf

164. Кононов І. Етнос. Цінності. Комунікація (Донбас в етнокультурних координатах України). Луганськ: Альма-матер, 2000. 280 с.

165. Концерт В. К. Ромишовской. *Русская земля.* 1924. 21 февраля.

166. Концерт. На днях прибыла в Ужгород известная концертная певица (сопрано), свободный художник Вера Карловна Ромишовская. *Карпато-русский вестник*. 1923. 18 февраля. С. 17.

167. Концерт учащихся музыкальных курсов В. К. Ромишовской. *Русская земля.* 1932. 13 июля. №20. С. 21.

168. Копієвська О. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX – початок XXI ст.).: дис. … д-ра культурол.: 26.00.06 / Нац. академія керівн. кадр. культ. і мист. Київ, 2018. 487 с.

169. Корчук І. 80 років з піснею по житті (інтерв'ю з народною артисткою України Марією Байко). *Високий замок.* 2011. 18 березня. №210 (4834).

170. Костюк Ю. Майстер своєї професії. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород: Карпати, 2005. 420 с.: іл.

171. Котляревська О. Феномен «діалогу» в культурологічному контексті. *Культурологічні проблеми української музики: наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. №16. С. 123–130.

172. Кравченко А. Українська музична культура в контексті дослідження проблем культурологічної регіоніки. URL: http://archive.nbuv.gov.ua.

173. Кравченко О. Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації: монографія / Харків: ХДАК, 2011. 287 с.

174. Кудрявська Л. Музиці – простір! *Закарпатська правда*. 1965. 7 вересня.

175. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.:17.00.03 / Київ, 2001. 17 с.

176. Кульбацька (Сотер) М. Співвідношення понять «міжкультурна» та «мультикультурна» комунікація у наукових джерелах: матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції (16-17 квітня 2015 року, м. Херсон): у 2 ч. Херсон: КВНЗ «Херсонська академія неперервної освіти», 2015. Ч. І. С. 166–170.

177. Кульчицький О. Риси характерології українського народу. *Енциклопедія українознавства*. Мюнхен–Нью-Йорк, 1949. Т. 1. С. 708–718; Передрук: Кульчицький О. Світовідчування українця. *Українська душа*. Київ: Фенікс, 1992. С. 48–65.

178. Курсы пения свободной художницы В. Ромишовской. *Русская земля.*1924. 11 января.

179. Кушнір В. Теоретико-методологічні основи системного аналізу педагогічного процесу вищої школи : автореф. дис… д-ра пед. наук: 13.00.04 / Ін-т педагогіки і психології проф. освіти АПН України. Київ, 2003. 39 с.

180. Лабунець Ю. Міжкультурна комунікація як засіб розуміння ментальних особливостей різних культур. *Вісник психології і педагогіки: збірник наук. праць* Пед. ін-ту Київського унів. ім. Бориса Грінченка, Ін-ту психології і соціальної педагогіки Київського унів. ім. Бориса Грінченка. Київ, 2012. Вип. 7. URL: http://www.psyh.kiev.ua/Збірник_наук._праць._-_Випуск_7.

181. Лазаревич А. Коммуникативно-диалогические основы преодоления социальной деструктивности. *Філософія спілкування.* 2010. № 3. С. 56–62.

182. Лань О. Повернувся бас від Сусаніна до Бульби. *Високий замок*. 1998. 18 червня.

183. Лапко В. Вивчення проблеми діалогу культур у науковій літературі. *Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор*: матеріали Міжнародної науково-творчої конференції (Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв України, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, Варшавський музичний університет Фридерика Шопена). Одеса-Київ-Варшава, 2016. С. 196–199.

184. Ластовецька-Соланська З. Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі України: автореф. дис. … канд. мистецтвознав. / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 20 с.

185. Лауреата і дипломанта фестивалю «Молода Гвардія» В. Мельниченка удостоїли звання дипломанта. *Молодь України*. 1969. 2 грудня.

186. Левінскі В. Вражаюча зустріч з Шостаковичем / Wiesbaden Tagblatt. 1982. 29 квітня.

187. Леонтович О. Русские и американцы: парадоксы межкультурного общения. Москва: Гнозис, 2005. 351 с.

188. Литвиненко А. Музична культура Полтавщини XIX – початку XX століття в аспектах регіонального джерелознавства: дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 207 с.

189. Личковах В. Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка / Чернігів, 2011. 167 с.

190. Лімін В. Формування вокальної культури у студентів інститутів мистецтв на засадах художньо-мистецьких традицій. *Молодь і ринок.* 2011. №10 (81). С. 159–162.

191. Луценко Є. Шлях у мистецтво. *Закарпатська правда*. 1965. 31 грудня.

192. Мадяр-Новак В. Визнана народом артистка. *Культурологічні джерела*. 2017. №1 (37). С. 30–32.

193. Мадяр-Новак В. Віра Карлівна Ромішовська – до 130-річчя від дня народження. *Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2015 р*. Ужгород, 2014. С. 79–85.

194. Мадяр-Новак В. Музикант європейського рівня. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород: Карпати, 2016. Вип. 3. С. 122–155.

195. Мадяр-Новак В. Учитель зі світлим ім'ям Надія / ред. та упор. В. Мадяр-Новак. Ужгород: Ґражда, 2009. 260 с.; 48 с. іл. – С. 9.

196. Мак-Квейл Д. Теорія масової комунікації / пер. з англ. О. Вольна, Г. Сташків. Львів: Літопис, 2010. Вид. 4. 538 с.

197. Мальчик Н. Інтерв'ю з народною артисткою СРСР і України Гізелою Циполою. *Караван історій*. Київ: Бліц-Прінт. 2006, березень. С. 102–118.

198. Мамедова Л. Становление и развитие хорового исполнительского искусства в Азербайджане (до второй половины XX века): автореф. дисс. … канд. искусствовед. / Баку, 2005. 28 с.

199. Маринін В. Осінні акорди. *Закарпатська правда.* 1962. 15 вересня.

200. Маркова Е. Полинациональная музыкальная аура Одессы и место в ней польской и русской составляющей. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. / ред.-упор. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Київ, 2007. Вип. 69. Книга 13. С. 6–13.

201. Мартиненко О. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження): автореф. дис. … канд. мистецтвознав. / Київ, 2001. 20 с.

202. Мартинів Л. Музичне життя Дрогобича в 1970-х: персоналістичний вимір. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2016. Вип. 12. С. 201–212.

203. Мартинюк Т. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників в явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я XIX–XX століть): дис. … д-ра мистецтвознав.: 17.00.01 / Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 512 с.

204. Маслова Ю. Українська вокальна школа в контексті музичної культури України: автореф. дис. … канд. мистецтвознав. / Київ, 2012. 16 с.

205. Матій П. Перевесла моєї долі. Документальна повість-сповідь. Ужгород: Карпати, 2013. 236 с., іл.

206. Мар'яна Гаврилко-Лазур. URL: http://zaholovok.com.ua/dosje/mar%E2%80%99yana-gavrilko-lazur.

207. Медюх Ю. Закарпатський камерний хор «Кантус»: становлення, перемоги, плани. *Закарпатський кореспондент.* 2017. 15 вересня.

208. Межуев В. Идея культуры. Очерки по философии культуры. Москва: Прогресс-Традиция, 2006. 408 с.

209. Мельник А. Вокальная школа как художественно-методическая парадигма. *Вісник Міжнародного Слов'янського університету.* Харків, 2012. Т. XV, № 1. С. 17–27.

210. Мелякина Е. Вокальное искусство Мордовии в историческом контексте: автореф. дисс. … канд. искусствовед. / Саранск, 2011. 182 с.

211. Мигалина Н. Пісня вмирає останньою. *Ужгород*. №9. 1999. 27 березня.

212. Микуланинець Л. Етнокультурні виміри становлення та розвитку професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини XX століття: монографія / Ужгород: Карпати, 2012. 212 с.

213. Микуланинець Л. Поняття «регіонознавство», «регіоналістика» та «регіоніка» у сучасному вітчизняному мистецтвознавстві. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття:* зб. матеріалів II Всеукраїнської наук.-прак. конф. (Мукачеве, 14–15 березня, 2013 р.). Мукачеве: МДУ, 2013. С. 148–150.

214. Микуланинець Л. Становлення та розвиток професійної музичної культури Закарпаття другої половини XX століття: етнокультурні аспекти: дис. … канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2011. 224 с.

215. Миронова И. Формирование межкультурной компетентности студентов в процессе обучения профессионально-ориентированному общению: дис. … канд. пед. наук: 13.00.08 / Санкт-Петербург, 2008. 218с.

216. Миронова О. Музичне життя в полікультурному середовищі м. Стрия та регіону Стрийщини (ІІ пол. ХІХ ст.. – 1939 р.): дис. … канд. мистецтвознав. / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 185 с.

217. Митці Закарпаття (довідник) / відп. за випуск В. М. Беца, К. Є. Стельмах. Ужгород, 1994. 120 с.

218. Мишланова С. Межкультурная парадигма и перспективы межкультурной коммуникации. URL: http://www.russcomm.ru/rca_biblio/m/mishlanova-permyakova.shtml.

219. Міжкультурна комунікація: межі соціального функціонування: матеріали доповідей та виступів міжнародної наукової конференції (Київ, 12–13 квітня 2006 р.). Київ: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2006. 149 с.

220. Мірчук І. Напрямки української культури / за ред. М. Шафовала. Український Вільний Університет. Серія: Varia Nr. 50. Мюнхен, 2003.

221. Міщенко М. Сучасна культура України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.). Харків: НТУ «ХПІ», 2014. 156 с.

222. Мокану Л. Свято оперної музики. *Культурологічні джерела.* 2007. №2 (18). С. 30–33.

223. Морозов В. Биофизические основы вокальной речи. Л.: Наука, 1977. 231 с.

224. Морозов В. Искусство резонансного пения. *Учебно-методологическое издание для вокалистов.* Московская гос. консерватория, Институт психологии РАН. Москва, 2002. 495 с.

225. Москвічова Ю. Особливості міжкультурної комунікації в поліетнічному просторі Вінниччини. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 1. С. 47–51.

226. Москвічова Ю. Тематичні напрями й методологія сучасних досліджень регіональної культури України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи*

розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2013. Вип. 19 (2). С. 239–244.

227. Мосолова Л. Регионалистика и аксиология. *Этическое и эстетическое: 40 лет спустя*: мат. научной конф. (26–27 сентября 2000 г.). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С.101–103.

228. Мошненко О. Перспективи європейської інтеграції музичної культури та освіти України в контексті аналізу феномена відчуження (на прикладі музичної культури сучасної Німеччини): автореф. дис. … канд. мистецтвознав. / Київ, 2012. 20 с.

229. Мошшані В. Вчителька, що вплинула на мою долю. *Учитель зі світлим ім'ям Надія*: матеріали та спогади про Н. Г. Затіну / ред.-упор. В. Мадяр-Новак. Ужгород: Ґражда, 2009. С. 154–155.

230. Мурзина И. Феномен региональной культуры: бытие и самосознание: дис. ... д-ра культурологических наук: 24.00.01 / Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2003. 237 с.

231. М'язова І. Ієрархія соціальних та індивідуальних цінностей в контексті міжкультурної комунікації. *Науковий вісник Чернівецького університету*. 2006. Вип. 309–310. С. 155–158.

232. М'язова І. Міжкультурна комунікація: зміст, сутність та особливості прояву (соціально-філософський аналіз): автореф. дис. … канд. філософських наук: 09.00.03 / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. Київ, 2008. 15 с.

233. М'язова І. Особливості тлумачення поняття «міжкультурна комунікація». *Філософські проблеми гуманітарних наук*. 2006. № 8. С. 108–113.

234. М'язова І. Про місце та роль мультикультуралізму в комунікативному просторі. *Філософські проблеми гуманітарних наук.* 2008. № 13. С. 156–160.

235. Назаренко И. Искусство пения. Москва: Музыка, 1968. 622 с.

236. Нариси історії Закарпаття. Ужгород, 2003. Т. 3 (1946-1991). 648 с.

237. Немеш М. Етюд до портрета Дезидерія Задора. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород: Карпати, 2005. 420 с.: іл.

238. Новости: Второй годичный показательный концерт учащихся музыкальной школы г-жи В. К. Ромишовской. *Русская земля*. 1931. 18 июня. №24. С. 4.

239. Обух Л. Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (поч. XX – XXI століття): дис. … канд. мистецтвознав. / Івано-Франківськ, 2014. 273 с.

240. Околович І. Вокальна школа Дрогобиччини: минуле і сучасність. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірник наукових праць*. Київ, 2012. Вип. XXVIII. С. 350–358.

241. Оленюк Д. Західноєвропейська вокальна традиція та її вплив на українську культуру оперного співу (XIX – початок XX століття). URL: http://www.stattionline.org.ua/obraz/33/1960-zaxidnoyevropejska-vokalna-tradiciya-ta-%D1%97%D1%97-vpliv-na-ukra%D1%97nsku-kulturu-opernogo-spivu-xix-pochatok-xx-stolittya.html.

242. Ольга Знаменська: біографія співачки. URL: http://olgaznamenskaya.ru/?cat=4.

243. Омелянчук І. Ольга Пасічник: «Я не збираюся змінювати українське громадянство». *Урядовий кур'єр.* 2013. №27.

244. Оппельд Л., Шабардіна А. Сучасні тенденції міжнародної інтелектуальної міграції в умовах євроінтеграції. *Ефективна економіка.* 2013. 6 березня.

245. Павленко Г. Діячі історії, науки і культури Закарпаття. *Малий енциклопедичний словник*. Ужгород: Патент, 1999. 196 с.

246. Павлюткина И. Мистер «Калинка» [о В. Штефуце]. *Красная звезда*. 2006. 17 января.

247. Панченко В. Особливості міжкультурних комунікацій: елементи, етапи, стратегії розвитку: магістер. робота: 8.02010501 / Тернопільський національний економічний університет, навчально-науковий інститут інноваційних освітніх технологій. Тернопіль, 2017. 131 с.

248. Панченко М. Молодої весни гонці. *Закарпатська правда*. 1977. 31 травня.

249. Панченко М. Початок. *Закарпатська правда.* 1978. 7 жовтня.

250. Панченко М. Співає Андрій Алексик. *Закарпатська правда*. 1981. 18 березня.

251. Панчук Н. Завжди в голосі. *Новини Закарпаття*. 1991. 9 лютого.

252. Паперная Н. Формирование готовности будущего учителя к межкультурной коммуникации: дис. … канд. пед. наук: 13.00.01 / Москва, 1995. 189 с.

253. Педагогічна поема музиканта / упор. Л. Середа. Ужгород: Ліра, 2009. 240 с.: іл.

254. Пекар М. Пісня і сцена – її життя. *Новини Закарпаття*. 1999. 9 лютого.

255. Первый концерт симфонического оркестра Закарпатской филармонии. *Закарпатская Украина*. 1947. 27 июня. С. 7.

256. Персикова Т. Межкультурная коммуникация и корпоративная культура. Москва: Логос, 2002. 224 с.

257. Петров П. Музыкальные «воскресенья». *Закарпатская Украина*. 1947. 25 апреля. С. 4.

258. Підгородська Н. На сцені філармонії – випускниця Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Є. Задора. URL: http://www.muzdepartament.uz.ua/articles/2017/04/21/na-sceni-filarmoniyi-vipusknicya-uzhgorodskogo-derzhavnogo-muzichnogo-uchilishha-imeni-d.%D1%94.-zadora.

259. Піцур Н. Іштван Мартон – творчий портрет. Ужгород, 1998. 54 с.

260. Плужник И. Формирование межкультурной коммуникативной компетенции студентов гуманитарного профиля в процессе профессиональной подготовки / автореф. дис. ... док. пед. наук. / Тюмень, 2003. 46 с.

261. Покляцька К. Аналіз методологічних засад міжкультурної комунікації. *Образ.* 2015. Вип. 1 (16). С. 84–89.

262. Полищук В. Первый концерт. *Закарпатская Украина*. 1946. 20 июня. С. 4.

263. Поліха П. Олександр Товт: «Вірю, що й на Закарпатті можна себе реалізувати...». *Старий Замок «Паланок»*. 26 травня 2010 року. URL: http://zakarpattya.net.ua/Zmi/62596-Oleksandr-Tovt-Viriu-shcho-i-na-Zakarpatti-mozhna-sebe--realizuvaty...

264. Пономаренко В. Божою милістю – людина і співак [про А. Алексика]. *Покликання /* авт. і упор. І. Чупашко. Львів: Кварт, 2006. 142 с.

265. Пономарьов О. Логіка спілкування та його гносеологічні аспекти. *Філософія спілкування*. 2009. № 2. С. 28–35.

266. Попова Л. Оксана Ільницька: «Від постійної усмішки у мене втомилися м'язи на обличчі…». *Закарпатська правда*. 2002. 20 березня – 3 квітня. №11. С. 7.

267. Попович М. «Музичне сузір'я Закарпаття» засяє завтра в Ужгороді / *Новини Закарпаття*. 1999. 14 серпня. №№117-118 (1718-1719). С. 15.

268. Рак Я. Творчий портрет Дезидерія Євгеновича Задора. Ужгород: Закарпаття, 1997. 56 с.

269. Ржевська М. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: дис. … доктора мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 378 с.

270. Римар Р. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина XIX – початок XXI століття): автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Львів , 2008. 20 с.

271. Рогачева М. Русская вокальная школа как феномен культурного синтеза (XVI – первая половина XIX века) / URL: http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/russkaya-vokalnaya-shkola-kak-fenomen-kulturnogo-sinteza-xvi-pervaya-polovina-xix-veka-ma.

272. Романенчук Г., Скунць П. Петро – скала, Петро – добро. *Карпатська Україна*. Ужгород, 2000.

273. Ромішовська В.: документальний фільм. *Дзеркала епохи*. Ужгород: ОДТРК, 2015.

274. Росул Т. Біографія як соціокультурний вимір історії. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI ст.*: зб. матеріалів III Всеукр. наук.-практ. конф., (Мукачеве, 13–14 берез. 2014 р). Мукачеве: МДУ, 2014. С. 113–116.

275. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20-30-х років XX століття: монографія. Ужгород: ПоліПрінт, 2002. 208 с.

276. Росул Т. Полікультурне середовище як чинник формування музичної культури Закарпаття. *Science and Education – Наука і освіта*: науково-практичний

журнал Південного наукового центру АПН України. 2008. №7. С.165–168.

277. Росул Т. Розвиток музичної освіти на Закарпатті у 20-30-ті роки XX століття. *Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка.* Тернопіль, 2002. Вип. 1 (8). С. 55–59.

278. Росул Т. Становлення професійного музичного мистецтва Закарпаття як етнорегіональної ланки культури України / IV Міжнародний конгрес україністів, (Одеса, 26-29 серпня 1999 р.). Одеса–Київ: Видавництво Асоціації етнологів, 2001. Книга 2. С. 414–424.

279. Сабадаш Ю. Онтологічна константа європейської інтеграції гуманістичної культури. *Інформаційне суспільство: глобальні виклики та особистісний вимір*. Маріуполь: МДУ, 2012. С. 43–58.

280. Сабольчі Б. Історія угорської музики (пер. з угор.). Будапешт, 1964. С. 71–74.

281. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. музична академія України ім. П. І.Чайковського. Київ, 2003. 36 с.

282. Самотос М. Українське концертно-камерне вокальне виконавство в оптиці музикознавчої думки. *Вісник Прикарпатського університету*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 359–364.

283. Середа В. Регіональні виміри українського соціуму: історичне минуле і національні ідентичності. *Агора. Україна – регіональний вимір*. Київ: ТОВ Стілос, 2006. Вип. 3. С. 29–42.

284. Сімеонов К. Співає Г. Ципола. *Музика*. 1985. №5. С. 6.

285. Скубішевська Т. Роль мовних стратегій у міжкультурній комунікації. *Мультиверсум*: філософський альманах. 2004. № 43. URL: https://www.filosof.com.ua/Jornel/M_43/Skubishevska.htm.

286. Слабченко М. Музична культура Херсонщини у контексті регіональних культуротворчих процесів (кінець XIX – початок XX століть): дис. … канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2011. 224 с.

287. Слющинський Б. Міжкультурна комунікація як регулятор міжособистісних відносин суспільства. *Нова парадигма: збірник наукових праць Національного*

педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2017. Вип. 130. С. 82–91.

288. Сніца Т. Міжкультурна комунікація як суспільний феномен. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2014. Вип. III. С. 146–153.

289. Солтис Р. Львівське струнно-смичкове виконавство як полікультурний феномен: дис. … канд. мистецтвознав. / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 270 с., іл.

290. Сорокин П. Система социологии, социальная мобильность. Москва, 1992. С. 429.

291. Сотер М. Сутність поняття «міжкультурна комунікація». *Збірник наукових праць Херсонського державного університету. Педагогічні науки*. Херсон, 2016. Вип. 69 (1). С. 73–78.

292. Співає Віра Баганич / Дослідницький центр Видавництва В. Падяка; упор. нар. пісень В. Баганич (Гамага); вступ. нарис М. Логойди-Тимкович; вступ. ст. М. Алмашія. Ужгород: Вид-во В. Падяка, 2001. 72 с.

293. Стадник Г. Свято музики. *Закарпатська правда.*1976. 3 березня.

294. Сугробова Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід): монографія. Сімферополь: Видавничий центр КДМУ, 2012. 352 с.

295. Теличко В. Дзвінкоголосий співець Карпатського краю. *Новини Закарпаття*. 1992. 17 жовтня.

296. Теличко В. Ужгородське державне музичне училище ім. Д. Є. Задора (65-річчя від дня створення (1946). *Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2011 рік*. Ужгород: вид-во В. Падяка, 2010. 460 с.

297. Тер-Минасова С. Язык и межкультурная коммуникация. Москва: Логос, 2000. 234 с.

298. Тетерюк-Кінч Ю. Творити добро. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород: Карпати, 2016. Вип. 3. С.288–292.

299. Тимчук Т. Забуте ім’я Віри Ромішовської. *Молоді музикознавці України*: тези X Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2014. С. 176–177.

300. Тихонова А. Уникальность региональной культуры Среднего Поволжья в культурологическом измерении: автореф. дис. … д-ра культурологии: 24.00.01 / ГОУВПО «Ульяновский гос. ун-т». Саранск, 2007. 24 с.

301. Товтин Н. Становлення музичної культури Закарпаття XX століття (джерелознавчі аспекти). *Вісник Львівського університету.* 2016. Вип. 17. С. 45–52.

302. Толерантність як принцип міжкультурної комунікації: матеріали наукової конференції [«Філософія гуманітарних наук: актуальність та перспективи розвитку»], (Чернівці, 5–6 жовтня 2006 р.) / Чернівці: «Рута», Чернівецький національний університет ім. Юрія Федьковича, 2006. 263 с.

303. Тодоров Ц. Цивилизованный диалог [пер. с англ. И. Сащенковой]. URL: http://n-europe.eu/article/2008/06/10/tsivilizovannyi_dialog.

304. Требст Ш. Культура пам’яті у посткомуністичних суспільствах Східної Європи, спроба загального опису та категоризації. Ab Imperio. 2004. № 4. С. 50–56.

305. Троєльнікова Л. Художньо-освітній простір як культуротворчий чинник розвитку українського суспільства у XX столітті: дис. ... д-ра мистецтвознав.: 26.00.01 / Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 423 с.

306. Туркевич В. Зірка на ім’я Гізела Ципола. *День.* 2009. 18 березня. № 45.

307. Убейволк О., Компанієць Л. Актуальні проблеми міжкультурної комунікації в контексті діалогу культур. *Innovative solutions in modern science*. 2016. №3 (3). С. 1–12.

308. Ульева И. Если Вы любите петь: монография. URL: http://belcanto-2004.narod.ru.

309. У театрі Гізелу Циполу морально знищували / інтерв’ю Мирослави Кочіш. *Газета по-українськи*. 2007. 25 жовтня.

310. Фединишинець В. Співає Марія Зубанич. *Наш рідний край*. 1998. №2. С. 28–29.

311. Фединишинець В. Чи серцем чуєте Оксану? [про О. Ільницьку-Хархаліс]. *Новини Закарпаття.* 1997. 6 березня. №35 (1247). С. 7.

312. Федоришина Л. В Ужгороді презентують знамениту світову оперу за мотивами роману Дюма-сина. *Новини Закарпаття.* 4 листопада 2013 року. URL: http://karpatnews.in.ua/news/72286-v-uzhhorodi-prezentuiut-naipopuliarnishu-operu-v-sviti-za-motyvamy-romanu-diuma-syna.htm.

313. Федорків О. Динаміка професіоналізації української музичної освіти в Галичині І пол. ХХ століття: дис. … канд. мистецтвознав. / Івано-Франківськ, 2014. 254 с.

314. Федун Т. Фортепіанне мистецтво Західної України ХІХ – першої половини ХХ століття в контексті полікультурних процесів: дис. … канд. мистецтвознав. / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 316 с.

315. Філіпчук Н. Розвиток особистісних якостей майбутніх музикантів-педагогів у вищих навчальних закладах Західної України (перша половина ХХ століття) / Чернівці: Зелена Буковина. 2011. 192 с.

316. Фурманова В. Межкультурная коммуникация и лингвокультуроведение в теории и практике обучения иностранным языкам. Москва, 1995. 189 с.

317. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Москва: Весь мир, 2003. 416 с.

318. Хананаєва В. Формування професійно-педагогічної спрямованості виконавця в музичному вузі: автореф. дис. … канд. мистецтвознав. / Львів, 1985. 20 с.

319. Ханас У. Аксіологічний зміст міжкультурної комунікації у сучасному трансформаційному суспільстві. *Грані: Філософія*. 2015. № 2 (118). С. 6–10.

320. Хланта І. До найвищих мистецьких осяянь. *Культурологічні джерела*. 2015. №4 (32). С. 31–35.

321. Хланта І. Пісня над Карпатами: державний заслужений Закарпатський народний хор. Ужгород: Карпати, 1994. 85 с.; іл.

322. Цайтц В. Звіт молодих митців. *Закарпатська правда*. 1970. 2 липня.

323. Цебрій І. Взаємодія італійської та національної традицій у педагогічних системах Валерія Висоцького та Олександра Мишуги. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*. Львів, 2013. Вип. 7. С. 314–322.

324. Цехмістро О. Синтез у сучасній українській вокально-симфонічній музиці: культурологічний аспект. *Культура України*. 2013. Вип 43.

325. «Це чудове мецо-сопрано…» [про О. Ільницьку-Хархаліс]. *Жінка*. 2000. 1 лютого. С. 11.

326. Ципола Гізела Альбертівна. *Жінки України:* біограф. енциклоп. слов. / голов. ред. М. А. Орлик. Київ: Фенікс, 2001. С. 486–487.

327. Ципола Гізела Альбертівна. *Мистецтво України:* біограф. довід. Київ: Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. С. 624–625.

328. Ціннісний аспект міжкультурної комунікації: матеріали міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих вчених [«Шевченківська весна. Сучасний стан науки: досягнення, проблеми та перспективи розвитку»], (Київ, 1-4 березня 2007 р.). Київ: Принт-центр, Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2007. 354 с.

329. Цуркан Л. Сучасна харківська вокальна школа: формування, розвиток, досягнення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2006. Вип. 39, кн. 6. С. 62–70.

330. Чамокова Э. Художественные коммуникации и язык: герменевтические и этнометодологические концепции. *Теории, школы, концепции (критические анализы): художественная коммуникация и семиотика* / отв. ред. Ю. Б. Борев. Москва, 1986. С. 44–59.

331. Че А. Мирослава Швах-Пекар: «Приятно, что поддержали совсем незнакомые люди». 18 октября 2015 г. URL: http://starlife.com.ua/posts/miroslava-shvah-pekar-priyatno-26539.html.

332. Чен Д. Формування вокальних навичок майбутнього вчителя музики на традиціях Китаю та України: дис. ... канд. педагогічних наук: 13.00.02 / Київ, 2013. 259 с.

333. Чигер О. Діяльнісна сутність вокального мистецтва української діаспори ХХ століття: історико-культурологічний контекст: дис. … канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2017. 454 с.

334. Чужая О. В Ужгороде состоялся дебют молодой певицы Мирославы Швах-Пекар. *Закарпаття Онлайн*. 16 червня 2009 року. URL: http://zakarpattya.net.ua/News/42093-V-Uzhhorode-sostoialsia-debiut-molodoi-pevyts%D1%8B-Myroslav%D1%8B-Shvakh-Pekar.

335. Чупашко І. Інтерв'ю із завідувачем відділу новітньої історії Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, доктором історичних наук, професором Юрієм Юрійовичем Сливкою. *Покликання* / авт. і упор. І. Чупашко. Львів: Кварт, 2006. 142 с.

336. Чупашко І. Покликання. Львів: Кварт, 2006.142 с.

337. Шевченківські лауреати 1962-2007: енциклопедичний довідник / автор-упор. М. Лабінський. 2-е видання. Київ: Криниця, 2007. С. 276–277.

338. Школа Задора і зараз допомагає мені триматися у формі (інтерв'ю Л. Деяк із Н. Підгородською). Ужгород. 2008. 24 березня. №13 (479).

339. Штокхаузен Юлиус. *Музыкальный энциклопедический словарь* / гл. ред. Г. Келдыш. Москва: Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.

340. Шульгіна В., Кравченко А. Теоретико-методологічні аспекти культурологічної регіоніки. *Вісник Львівського університету.* 2015. Вип. 16, ч. 1. С. 3–11.

341. Шульгіна В. Міжкультурний діалог у теорії та історії культури (за матеріалами діяльності кафедри теорії, історії культури і музикознавства). *Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність:* зб. мат. Міжн. наук.-творч. конф., (Одеса–Київ–Варшава, 2–3 травня 2012 р.). Київ: НАКККіМ, 2012. 248 с. С. 3–5.

342. Шуневич Є. Етапи становлення і формування української національної вокальної школи. *Наукові записки Тернопільського університету ім. В. Гнатюка.* Тернопіль-Київ, 2003. №2 (11). С. 52–58.

343. Шуневич Є. Розвиток професійного вокального мистецтва на Західній Україні у другій половині XIX – XX столітті. *Наукові записки Тернопільського університету ім. В. Гнатюка.* Тернопіль, 2004. №1(12). С. 57–62.

344. Щербина В. Міжкультурна комунікація у сучасному соціокультурному просторі. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Політологія. Соціологія. Право*. 2013. № 2. С. 70–75.

345. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. Москва: Музыка, 1974. 263 с.

346. Юшманов В. Акмеологические основы певческой подготовки оперных артистов. *Акмеология. Научно-практический журнал*. № 3. Москва, 2003. С. 88–101.

347. Юшманов В. Вокальная техника и ее парадоксы. *Монография.* СПб.: Деан, 2001. 128 с.

348. Юшманов В. Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов: дис. … д-ра искусствовед.: 17.00.02 / Санкт-Петербург, 2004. 262 с.

349. Янг К. Диалектика культурного плюрализма: концепция и реальность. *Этничность и власть в полиэтнических государствах*. Москва: Наука, 1994. С. 120–134.

350. Якимчук О. Становлення музичного життя Луганщини І пол. XX століття: виконавство, театрально-концертна діяльність, педагогічні школи: автореф. дис. … канд. мистецтвознав. / Харків, 2010. 19 с.

351. Яковлев О. Культурологічні виміри синергетики регіональних ідентичностей в сучасній Україні. *Аркадія.* Одеса, 2012. № 4 (35). С. 41–44.

352. Яковлев О. Синергетика національних ідентичностей у культурному континуумі України кінця XX – початку XXI століття: дис. … д-ра культурології: 26.00.01 / НАККіМ. Київ, 2016. 468 с.

353. Яковлева А. Русская вокальная школа. Исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия: учебное пособие к лекционному курсу «История вокального искусства». Москва, 1999.

354. Янів В. Проблеми психологічного окциденталізму Україн. *Нариси до історії української етнопсихології.* / упор. М. Шафовал. Київ: Знання, 2006. Передрук за виданням: Мюнхен, 1993. С. 183–197.

355. Ярославцева Л. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII-XX векав. Москва: Золотое Руно, 2004. 200 с.

356. Ясперс К. Общая психопатология [пер. с нем. Л. О. Акопяна]. Москва: Практикум, 1997. 1053 с.

357. Яцков О. Музична культура Криму 1900–1980 років в аспекті регіоніки: автореф. дис. … канд. мистецтвознав. / Київ, 2012. 15 с.

Іншомовні публікації:

358. Blume F., Finscher L. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik; Personenteil, 12*. Kassel: Bärenreiter, 2004.

359. Boniszlavsky T. Magyarzenei élet Kárpátalján. *Intermix kiadó*. Ungvár–Budapest. 1993. 87 old.

360. Bozeman K. Practical Vocal Acoustics: Pedagogic Applications for Teachers and Singers. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2013.

361. Byram M. Teaching and assessing intercultural communicative competence. Clevedon: Multilingual Matters LTD, 1997. 121 p.

362. Clark T. N. On communication and Social Influence. Collected essays of Gabriel Tarde. Chicago: Chicago University Press, 1969. 243 p.

363. Coffin B. Historical Vocal Pedagogy Classics. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2002.

364. Csizi B. Auseinem Gastspielwurdefestes Engagement. *Die Rheinpfalz, Kultur Regional*. №10. 2002. 12 Januar.

365. Dayme, M. Dynamics of the Singing Voice. Wien: Springer, 2009.

366. Dörnyei László. Magyarságismeret. *Zenetörténet*. Budapest–Ungvár, 1993.

367. Evans A., Suklun H. Workplace diversity and intercultural communication: a phenomenological study. *Operations, information & technology: Research article.* Cogent Business & Management. 2017. P. 1–9.

368. Eyck T. A. Processing Information: Interpersonal and Mass Mediated Communication and the Modern Self. *The Edge*: *The E-Journal of Intercultural Relations*. 1998. Vol. 3. №3.

369. Gänsbacher Jozef. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL)*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1957. Bd. 1. S. 389.

370. Gonçalves S., Majhanovich S. Art and Intercultural Dialogue. *Comparative and international education: A Diversity of Voices.* University of Western Ontario, Canada. Volume 39. 2016. 23 p.

371. Habermas J. Moral Consciousness and Communicative Action. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995. P. 18–19.

372. Hall E. T. Beyond Culture. Anchor Books, 1989. 298 p.

373. Halmos S. A «karbantartás» mestere. *Táj-Kép*. 1995. 5 januar.

374. Hey J. Deutscher Gesangs-Unterricht. *Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1884.

375. Hinner M. B. The importance of intercultural communication in globalized world. 1998. URL: http://www.bwl.tu-Freiburg.de/english/forschung/Global/pdf.

376. Hirsch E. D. The New Dictionary of Cultural Literacy. Boston, 2002. 467 p.

377. Jindrák J. Česká vokálně interpretační škola a její syntetizující význam. URL: http://www.ziva-hudba.info/files/2014/04/140403185144_pdf_0.pdf.

378. Keyton J. Communication and organizational culture: A key to understanding work experience. *Thousand Oaks, CA*: Sage, 2011. 22 p. URL: http://en.booksee.org/book/1243816. – Title from the screen.

379. Komunikacja miedzykulturowa: zblizenia i impresje / pod red. Aliny Kapciak, Leszka Korporowicza i Andrzeja Tyszki. Warszawa: Instytut Kultury, 1995. 200 p.

380. Kroeber A. Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions. Cambridge, 1952. 223 p.

381. McKimm-Vorderwinkler J. Can Music Play a Role in Intercultural Dialogue? *Essay for Philosophical Issues in Intercultural Studies*. Dublin City University. 2010. P. 1–19.

382. Miller R. National Schools of Singing: English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited. Lanham, MD: Scarecrow Press, 1997.

383. Miller R. Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers. Oxford: Oxford University Press, 2004.

384. Miller R. The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique. Boston: Schirmer Cengage Learning, 1996.

385. Rádió Bp., I. (549.5 m): Vasárnap. *Kossuth Népe*. 1945. 24 június.

386. Rosário Sousa M. Music, Arts and Intercultural Education: The Artistic Sensibility in the Discovery of the Other. *CITAR: Research Centre for Science and Technology of the Arts*. Portuguese Catholic University. Porto. 2010. P. 38–48.

387. Samovar L., Porter F. Intercultural Communication: A Reader. Belmont: Wadsworth, 1994. 387 p.

388. Singer M. R. Intercultural Communication: A Perceptual Approach. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1987. 258 p.

389. Spousta V. Vývojové proměny české a slovenské hudby 20 století. Universitas. *Kultura a umění*. 2, 2012. S. 33–45.

390. Stockhausen J. Das Sänger-Alphabet oder Die Sprachelemente als Stimm-Bildungsmittel. Leipzig: B. Senff, 1901. S. 29.

391. Stockhausen J. Gesangstechnik und Stimmbildung: mit Vorw. Leipzig: Peters, 1954. S. 117.

392. Taylor Orlando L. Cross-Cultural Communication: An Essential Dimention of Effective Education. Revised and reprinted, 1990.

393. Triandis H. Psychologia miedzykulturowa: rozwoj i dokonania. *Przeglad Psychologiczny*, 1991. №1. S. 12.

394. Whitener J. The German School of Singing: A Compendium of German Treatises 1848–1965. *Thesis for the degree Doctor of Music, submitted to the faculty of the Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements*. Indiana University. 2016. 172 p.

395. Zádor Endre. Módszertani elveim az énektanításban. *Parlando*. 1988. 7 szám. júl-aug.

Матеріали з архіву Ужгородського музичного коледжу ім. Д. Є. Задора:

396. Автобіографія викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора А. Є. Задора.
397. Автобіографія викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора В. А. Глодан-Кіш.
398. Автобіографія викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора В. А. Мячиної.
399. Автобіографія викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора Г. В. Бохорської.
400. Автобіографія викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора К. О. Левитської.
401. Автобіографія викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора М. А. Михайлович.
402. Автобіографія викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора О. Ф. Мізун.
403. Автобіографія викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора С. В. Глеби.
404. Автобіографія викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора С. І. Безюлевої.
405. Автобіографія ілюстратора УжДМУ ім. Д. Є. Задора О. С. Шугаєва.
406. Копії атестаційних листів викладача Н. М. Куклишиної (2002, 2007, 2012 рр.).
407. Копії атестаційних листів викладача О. Ф. Мізун (2002, 2007 рр.).
408. Копії атестаційних листів викладача С. В. Глеби (2005, 2012 рр.)
409. Копії атестаційних листів викладача С. І. Безюлевої (2005, 2010 рр.).
410. Копії атестаційних листів викладача Ю. Ф. Дідик (2002, 2005 рр.).
411. Копії посвідчень В. А. Глодан про підвищення кваліфікації (Факультет підвищення кваліфікації викладачів музичних училищ при Київській державній консерваторії: 1979, 1981 рр.).
412. Копії свідоцтв Н. М. Куклишиної про проходження курсів підвищення кваліфікації при Інституті післядипломної освіти ДАКККіМ (2002, 2007) та НАКККіМ (2012).
413. Копії свідоцтв С. І. Безюлевої про підвищення кваліфікації при Інституті післядипломної освіти НАКККіМ (2002, 2007, 2012 рр.).
414. Копії характеристик викладача А. Є. Задора (1969, 1972 рр.).
415. Копії характеристик ілюстратора І. Т. Палфі-Задор (1969, 1971 рр.).
416. Копія атестаційного листа викладача К. О. Левитської від 5 квітня 2002 року.
417. Копія відгуку про проходження викладачем К. О. Левитською курсів при ФПК Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського.

418. Копія диплому В. А. Глодан-Кіш про отримання вищої освіти (закінчення Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка).

419. Копія диплому В. А. Мячиної про отримання вищої освіти (закінчення Свердловської державної консерваторії ім. М. Мусоргського).

420. Копія диплому з відзнакою Г. В. Бохорської про отримання вищої освіти (закінчення Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка).

421. Копія диплому К. П. Терещенко про отримання вищої освіти (закінчення Київського музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка).

422. Копія диплому Н. М. Куклишиної (Кириловської) про отримання вищої освіти (закінчення Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка).

423. Копія диплому О. М. Гаєвої про отримання вищої освіти (закінчення Харківської державної консерваторії).

424. Копія диплому О. О. Левитської про отримання вищої освіти (закінчення Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової).

425. Копія диплому з відзнакою С. В. Глеби про отримання вищої освіти (закінчення Вищого державного музичного інституту ім. М. В. Лисенка).

426. Копія диплому С. І. Безюлевої про отримання вищої освіти (закінчення Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової).

427. Копія диплому Ю. Ф. Дідик про отримання вищої освіти (закінчення Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського).

428. Копія особової картки викладача Ю. Ф. Дідик.

429. Копія посвідчення Г. В. Бохорської про проходження курсів підвищення кваліфікації при Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського (25 жовтня-20 листопада 1982 року).

430. Копія посвідчення Е. В. Готвоні про присвоєння їй почесного звання заслуженої артистки УРСР.

431. Копія посвідчення С. В. Глеби про присвоєння їй почесного звання заслуженої артистки України.

432. Копія свідоцтва Ю. Ф. Дідик про проходження курсів підвищення кваліфікації при Інституті післядипломної освіти ДАКККіМ (2007).

433. Копія трудової книжки заслуженої артистки України Е. В. Готвоні.

434. Копія характеристики викладача В. А. Глодан від 14 лютого 1985 року.

435. Копія характеристики викладача В. А. Мячиної від 3 серпня 1966 року.

436. Копія характеристики викладача Г. В. Бохорської від 20 квітня 1976 року.

437. Копія характеристики викладача К. О. Левитської від 25 квітня 1972 року.

438. Копія характеристики викладача М. А. Михайлович від 3 червня 1968 року.

439. Копія характеристики ілюстратора О. С. Шугаєва від 20 травня 1967 року.

440. Матеріали з особової справи викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора В. А. Глодан-Кіш.

441. Матеріали з особової справи викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора А. Є. Задора.

442. Матеріали з особової справи викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора Г. В. Бохорської.

443. Матеріали з особової справи викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора К. О. Левитської.

444. Матеріали з особової справи викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора Л. П. Лихожон.

445. Матеріали з особової справи викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора Н. М. Куклишиної.

446. Матеріали з особової справи викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора О. М. Гаєвої.

447. Матеріали з особової справи викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора О. Ф. Мізун.

448. Матеріали з особової справи викладача УжДМУ ім. Д. Є. Задора С. І. Безюлевої.

449. Матеріали з особової справи ілюстратора УжДМУ ім. Д. Є. Задора Г. П. Євглевської.

450. Матеріали з особової справи ілюстратора УжДМУ ім. Д. Є. Задора Ж. І. Гелетіної.

451. Матеріали з особової справи ілюстратора УжДМУ ім. Д. Є. Задора І. Т. Палфі-Задор.

452. Матеріали з особової справи ілюстратора УжДМУ ім. Д. Є. Задора К. П. Терещенко.

453. Матеріали з особової справи ілюстратора УжДМУ ім. Д. Є. Задора О. М. Шолох.

454. Матеріали з особової справи ілюстратора УжДМУ ім. Д. Є. Задора Т. А. Ходак.

Матеріали із особистого архіву доньки А. Є. Задора Єви Задор:

455. Копія афіші концерту за участі А. Є. Задора у Великому залі Закарпатської обласної філармонії (22 липня, рік – невідомий).

456. Копія диплому А. Є. Задора про отримання вищої освіти (закінчення Угорської державної королівської академії музичного мистецтва ім. Ф. Ліста).

457. Копія довідки про те, що А. Є. Задор дійсно працював художнім керівником Закарпатської обласної філармонії з 16 грудня 1965 року /наказ №78 § 2 від 18 грудня 1965 р./ до 10 червня 1971 року /наказ №39 від 10 червня 1971 року/ Закарпатська обласна філармонія, 10 квітня 1973 року.

458. Копія документу про вступ А. Є. Задора до Угорської державної королівської академії музичного мистецтва ім. Ф. Ліста на вокальний факультет.

459. Копія посвідчення артиста-співака А. Є. Задора (Угорський державний оперний театр, 1945 р.).

460. Копія програми концерту за участі А. Є. Задора в Угорській державній королівській академії музичного мистецтва ім. Ф. Ліста (Будапешт, 24 квітня 1941 року).

461. Копія програми концерту за участі А. Є. Задора в Угорській державній королівській академії музичного мистецтва ім. Ф. Ліста (Будапешт, 26 січня 1944 року).

462. Копія програми Міжнародного вокального конкурсу ім. Ференца Еркеля, що проводився 22 вересня – 2 жовтня 1960 року в Будапешті.

463. Копія наказу Голови Народної Ради Закарпатської України від 31 липня 1945 року про призначення А. Є. Задора референтом Управління в справах мистецтва при Народній Раді Закарпатської України.

464. Копія трудової книжки А. Є. Задора.

Неопубліковані матеріали

465. Данканич Г. Інтерв'ю з народною артисткою СРСР та України Гізелою Циполою (с. Гать Берегівського р-ну на Закарпатті, вересень 2011 року).

466. Данканич Г. Інтерв'ю з артисткою Закарпатського народного хору Людмилою Байрак (Ужгород, вересень 2011 року).

467. Данканич Г. Інтерв'ю з народним артистом Росії Андрієм Алексиком (Львів, жовтень 2011 року).

468. Данканич Г. Інтерв'ю з професором Московського інституту сучасного мистецтва Надією Сафроновою (м. Ужгород, березень 2013 року).

469. Данканич Г. Інтерв'ю з головою циклової комісії «Академічний спів» УжДМУ ім. Д. Є. Задора Наталією Куклишиною (Ужгород, жовтень 2013 року).

470. Данканич Г. Інтерв'ю з оперною співачкою Світланою Безюлевою (Ужгород, серпень 2014 року).

471. Данканич Г. Інтерв'ю з заслуженою артисткою України Оксаною Ільницькою-Хархаліс (Ужгород, липень 2016 року).

472. Данканич Г. Інтерв'ю з заслуженою артисткою України Надією Мерцин-Боднар (Ужгород, березень 2017 року).

473. Данканич Г. Інтерв'ю з заслуженим працівником культури України Надією Підгородською (Ужгород, квітень 2018 року).

ДОДАТОК А

1. Перелік представників професійного вокального мистецтва Закарпаття – продовжувачів традицій співу Західної Європи, України та Росії

	Співаки, що здобули фахову освіту у Західній Європі	Випускники вищих навчальних закладів України	Представники Львівської регіональної вокальної школи	Випускники вищих навчальних закладів Росії
Викладачі УжДМУ імені Д. Є. Задора	**В. Ромішовська** (Празька консерваторія, Віденська Королівська й Кайзерівська академія музики і виконавського мистецтва, Тифліська консерваторія) **А. Задор** (Угорська королівська музична Академія імені Ф. Ліста)	**О. Гаєва** (Харківська державна консерваторія) **О. Левитська** (Одеська державна консерваторія імені А. В. Нежданової) **С. Безюлева** (Одеська державна консерваторія імені А. В. Нежданової) **С. Глеба** (Вищий державний музичний інститут імені М. В. Лисенка)	**В. Глодан-Кіш** (Львівська державна консерваторія імені М. В. Лисенка) **Г. Грабар-Бохорська** (Львівська державна консерваторія імені М. В. Лисенка) **Н. Куклишина** (Львівська державна консерваторія імені М. В. Лисенка) **Н. Підгородська** (Львівська державна консерваторія імені М. В. Лисенка)	**П. Милославська** (Санкт-Петербурзька державна консерваторія імені М. А. Римського-Корсакова) **В. Гандловська-Мячина** (Свердловська державна консерваторія імені М. Мусоргського)

(продовження таблиці 1)				
Ілюстратори УжДМУ імені Д. Є. Задора		**К. Ускова-Терещенко** (Київський музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка) **О. Шолох** (Харківський інститут мистецтв імені І. Котляревського) **Ю. Дідик** (Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського)	**Ж. Гелетіна** (Львівська державна консерваторія імені М. В. Лисенка)	
Солісти Закарпатської обласної філармонії		**О. Садварій** (Київська духовна семінарія)	**М. Зубанич** (Львівська державна консерваторія імені М. В. Лисенка) **П. Матій** (Львівська державна консерваторія імені М. В. Лисенка) **М. Швах-Пекар** (Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка) **М. Подкопаєв** (Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка)	**О. Ільницька-Хархаліс** (Московський державний музично-педагогічний інститут імені Гнєсіних)

(продовження таблиці 1)				
Співаки, які працювали за межами Закарпаття та здобули всеукраїнське і міжнародне визнання	**В. Мошшані** (Вища музична школа м. Дебрецен, Угорщина) **Г. фон Бенца** (Музична академія ім. Ф. Ліста – м. Будапешт, Угорщина) **Р. Меденці** (Музична академія ім. Ф. Ліста – м. Будапешт, Угорщина)	**Г. Ципола** (Харківський інститут мистецтв імені І. Котляревського)	**А. Алексик** (Львівська державна консерваторія імені М. В. Лисенка) **Н. Сафронова** (Львівська державна консерваторія імені М. В. Лисенка) **І. Строїн** (Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка) **Г. Гаврилко** (Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка) **М. Гаврилко-Лазур** (Львівська державна \музична академія імені М. В. Лисенка)	**В. Штефуца** (Московська державна консерваторія імені П. І. Чайковського)

2. Перелік співаків, які здобули фахову освіту в Ужгородському державному музичному училищі імені Д. Є. Задора

Викладачі УжДМУ імені Д. Є. Задора	Ілюстратори УжДМУ імені Д. Є. Задора	Солісти Закарпатського народного хору та Закарпатської обласної філармонії	Вокалісти, які працювали і працюють за межами Закарпаття
О. Левитська В. Глодан-Кіш О. Мізун Н. Куклишина Н. Підгородська С. Глеба Г. Данканич	І. Палфі-Задор Л. Лихожон Ю. Дідик М. Зубанич П. Матій Н. Куклишина Н. Підгородська С. Глеба М. Швах-Пекар Г. Данканич	К. Сєрая М. Парфьонова В. Петрецький М. Форіш Н. Гораль Н. Мерцин-Боднар Е. Готвоні М. Нейметі П. Матій М. Зубанич М. Швах-Пекар М. Подкопаєв	Г. Ципола В. Штефуца Л. Васильченко Л. Златова А. Алексик В. Мельниченко М. Маркович Ю. Ондич Є. Газда К. Левицький В. Мошшані Г. фон Бенца А. Дашак В. Микулка-Голубнича Р. Меденці І. Строїн М. Швах-Пекар М. Подкопаєв

ДОДАТОК В

Методична стаття А. Задора «Módszertani elveim az énektanításban» («Методологічні принципи викладання співу»)

В цій статті я хочу ознайомити всіх із своїми принципами викладання співу, найкращими, на мою думку, методами, які я застосовував протягом всієї своєї педагогічної діяльності. Я хотів би означити найкращі методи викладання, щоб ними могли користуватися як учні, так і педагоги.

Насамперед я вважаю, що займатися співом треба поступово, проникливо, систематично і по можливості з першого заняття добиватися природності звуку. Використання різних вправ для поступового, але якнайкращого розвитку співака викладач повинен застосовувати з урахуванням його здібностей та характеру.

Формування правильного звукоутворення – це найдовший і найважчий процес (як для педагога, так і для учня). Для того, щоб звук став гарним, а з професійної точки зору – правильним, потрібно дуже багато працювати над ним. Звукоутворення і звуковедення багато в чому залежить від установки й дихання; якщо ці навички не сформовано, робота над звукоутворенням навряд чи буде успішною. Формувати в голосі співака співучість, навчити його «тягти» звук – одне з головних завдань вокального виховання. Починаючи з першого уроку, педагог повинен дати основу вокального вміння. Складність формування співацьких навичок у тому, що початківцям важко проаналізувати навчальне завдання, побачити зв’язок між окремими навичками, що формуються в комплексі, перенести досягнуті результати з вивченого завдання на нове. Через це на початку навчання треба намагатися якомога краще пояснити учневі поставлене завдання, яке він зможе свідомо використати, набираючи досвід у майбутньому. На уроках співу ми повинні розвивати дитину всебічно гармонійно, і в цьому викладач повинен бути прикладом для неї. Любов до музики, до роботи, скромність, відповідальність, точність педагога, повага до колег – усе це впливає на учня.

На уроках слід створювати спокійну і серйозну атмосферу, розмова повинна стосуватися виключно теми уроку (адже кожна хвилина заняття є дуже важливою). Під час уроків слід звертати увагу на виховання цілеспрямованості, працелюбності, скромності та самокритики. До класу я дозволяю заходити тільки на перервах, щоб відвідувачі не заважали учневі та мені у творчому процесі. Так виховується повага до роботи між учнем та викладачем. Акуратно, гарним словом потрібно вказувати помилки, яких допустився початківець, і пояснювати, як правильно їх виправити. Педагог повинен виховувати в дитині самокритику, заохочувати ходити на концерти, де можна почути інших і проаналізувати їхні виступи. На уроках викладач обов'язково повинен зважати на настрій учня; сконцентрований він або незібраний, спокійний чи стривожений, пасивний чи збуджений.

Особисто я завжди вимагаю від учнів максимальної активності. Часто кажу їм, що на уроки вони повинні приходити життєрадісними, бо гарний голос – це дар Божий, який дається далеко не кожному. Піднесений настрій і активність забезпечують якісну роботу і продуктивний розвиток вокалістів-початківців.

На свої заняття я намагаюсь запрошувати весь свій клас. При цьому важливо пильнувати, щоб студенти, які на уроках є пасивними слухачами, не втрачали уваги. Я слідкую, чи вони мене слухають, чи уважні, чи можуть вони сказати, де помилився і яку помилку зробив учень, який співає. Таким чином я підсвідомо формую у них навички педагогічної діяльності. Зрозуміло, що під час подібних занять потрібно постійно підбирати слова, які нікого не ображають і водночас є зрозумілими для всіх. Такі уроки виховують у студентів більшу увагу, дають змогу правильно аналізувати виконавську майстерність, розвивають вокальний слух. Таким чином у них поступово розвивається музичний смак та загальна уява про якісний звук.

Усі ці принципи розвиваються тільки тоді, коли ми наполегливо, систематично, з використанням різних вокальних технік застосовуємо їх у своїй педагогічній практиці.

На уроках педагог повинен уникати підвищення тону голосу, залякування.

Неприпустимо говорити студенту, що він не має здібностей або що він говорить казна-що. Особливо це стосується початківців, бо перші уроки для них є доволі проблематичними. Часто буває, що учень, який вперше прийшов до нового педагога, через певний психологічний комплекс не може розкрити своїх можливостей, проявити свій талант. Це може бути викликано невпевненістю у собі або переживанням. У таких випадках викладач повинен його підтримати, заохотити і допомогти йому звикнути до нового класу та педагога. І тільки в тому випадку, коли це вдасться, можна приступати до роботи над постановкою голосу. Голос викладача завжди повинен бути тихим, але в той же час – конкретним та енергійним; тільки так можна позитивно вплинути на учня. Викладач є тією особою, яка скеровує студента, допомагає йому сконцентруватися на потрібних завданнях. І лише таким чином поступово можуть розкритися його приховані здібності. Я впевнений: все, що ми опануємо у дитинстві, зможемо пізніше легше використати в зрілості.

Вже з перших уроків необхідно пояснити учневі основи елементарної вокальної техніки, без якої мистецтво співу є неможливим. До цих основ умовно можна віднести:

1. Розвиток відчуття опорного звуку, його протяжність та співучість. Формувати звук необхідно як на *piano*, так і на *forte*.
2. Праця над точним інтонуванням та чіткою артикуляцією.
3. Грамотне пояснення ролі резонаторів.
4. Регулювання і контроль регістрів голосу.

Вже з перших кроків навчального процесу педагог повинен уточнити для себе діапазон початківця та створити найкращі умови для його розвитку. Таким чином, дитина з перших занять розвиває свою звукову координацію, з’являється свідоме звукоутворення, розвивається музичний і вокальний слух.

Вокальне дихання.

Для того, щоб засвоїти основи правильного дихання, педагог із самого початку занять повинен ретельно контролювати цей процес. Адже правильне співацьке дихання є основою вокальної техніки. На мою думку, головною

запорукою вдалого вокального дихання є економне видихання під час співу і розподіл повітря на тривалість цілої музичної фрази. Для здійснення цього процесу необхідно систематично виконувати різні вправи і працювати над різноманітним репертуаром. З перших уроків слід пильно контролювати процес природності вдихання та видихання, і поступово доводити його до автоматизму. Ознайомлюючись із фізіологічними даними учня, педагог повинен насамперед звертати увагу на його дихання. При цьому слід просити свого вихованця набирати повітря спокійно, легко, невимушено.

Якщо учень набирає повітря неправильно, тобто неприродно підіймає свої ключиці (так зване «ключичне» дихання, яке зовнішньо виражається у підійманні плечей), або вдихає занадто шумно, то слід показати йому на власному прикладі, як це робиться.

Велику увагу я звертаю на правильну співацьку поставу. Корпус під час співу повинен бути рівним, не напруженим, голову слід тримати прямо. Неприродна постава призводить до напруження тіла, що, в свою чергу, не дає можливості правильно активізувати голосовий апарат. І навіть в естетичному плані це виглядає не дуже гарно. Вимога правильної вокальної постави спонукає учнів до правильного розподілу м’язових сил під час співу. Правильний вдих я розглядаю так: нижні ребра розсуваються трохи вбік, живіт ледь помітно випинається уперед. Для контролю цього процесу початківцям в основному слід одну руку ставити вище стегна, а іншу – на груди; так вони зможуть тактильно проконтролювати процес вдиху і видиху. Вдихати треба навчитися як через ніс і рот, так і комбіновано. В тому випадку, коли учні набирають повітря дуже «високо», я пропоную їм певний час вдихати через ніс. Надзвичайно корисним я вважаю відчуття легкого позіхання. Це відчуття розширює глотку і готує форму резонаторів.

Педагог повинен враховувати, що часом при співі порушується злагоджена робота співацького апарату: дихання стає напруженим, судомним, м’яке піднебіння опускається, груди западають. У таких випадках я нагадую студентам, що грудну клітку слід завжди тримати в тонусі; вона не повинна бути опущеною,

як дірявий мішок. Можливість для правильного розміщення грудної клітки дає природна, ненапружена постава корпусу. Вдих повинен бути безшумним. Я часто кажу своїм вихованцям: «Щоб я не бачив і не чув, як ви набираєте повітря».

Учень повинен фіксувати у своїй пам'яті так само і позитивні моменти – ті миті, коли він робить щось вірно. Таким чином у нього розвивається добра вокальна пам'ять, він внутрішньо усвідомлює якість звуку і його правильне формування. Перші завдання на заняттях повинні бути легкими і доступними, щоб учень встигав запам'ятовувати вірні м'язові відчуття.

Глибина вокального вдиху, як правило, повинна дорівнювати довжині музичної думки. На початковому етапі важливо вибирати твори з короткими музичними фразами. Якщо те чи інше музичне речення виявилося для початківця надто довгим, то у процесі розучування його можна трохи прискорити. А пізніше, у процесі освоєння твору, сповільнити до потрібного темпу.

Під час вдиху необхідна невелика затримка дихання, потім починається поступовий видих. Відсутність моменту затримки дихання, потрібної для накопичення необхідного тиску під голосовими складками, викликає інтонаційно неточний звук.

У співака повинне бути таке відчуття, ніби він майже не видихає повітря під час співу. Це – відчуття «опори», співу «на диханні». При збереженні під час видиху вдихального відчуття голос звучить соковито і наспівно (незалежно від нюансу). І навпаки: спів на залишковому диханні позбавляє звучання цих якостей, робить його в'ялим і позбавленим тембру.

Великою помилкою я вважаю підсвідоме бажання учнів «економити» своє повітря під час видиху. Це нерідко призводить до затиснення гортані, і в результаті порушує процес звукоутворення. Особливо це стосується початківців. У цих випадках я завжди пропоную вправи: вдих на опорі, затримка, повне звільнення – і видих. І так – декілька разів. Головне тут – пояснити учневі, що не треба поспішати, все необхідно робити спокійно і без затиснення.

З допомогою викладача поступово розвивається непомітне, дуже спокійне і, перш за все, – швидке дихання. З початківцями всі вправи слід виконувати дуже повільно: паузи між ними дають учням можливість звільнитися.

Регулярні заняття та поступове підвищення складності завдань дає можливість опанувати всі види техніки вокального мистецтва. Педагог постійно повинен вчити студентів слухати свій звук, і, помилившись, намагатись відразу самостійно виправити свою помилку.

Атака звуку.

Перший момент утворення звуку повинен бути м'яким, але точним. Зважати треба на те, щоб атака звуку була чистою, щоб звук з'являвся відразу і без жодного *glissando*. Для точності атаки звуку педагог та учень постійно повинні перевіряти себе. Дуже важливим у цій справі є хороший слух початківця. Якщо викладач почув, що звук взятий неточно або учень не вміє рівномірно розподілити своє дихання, слід негайно зупинитися і виправити це. Не можна дати вуху звикнути до фальшивого або недбало взятого звуку. Ясна річ, що під час співу може трапитися всіляке, і зупиняти учня на початку кожної фрази теж не варто. Необхідно уважно ставитися до учня, прислухатися до його внутрішнього стану. Студент під час заняття може бути або хворим, або втомленим, або схвильованим чимось, і це слід розуміти. Але у будь якому випадку до початку співу слід ставитися з відповідною повагою – адже з тиші народжується новий звук.

Атака звуку повинна бути точною і чіткою – приблизно такою, як у піаніста, коли він натискає на клавішу. Точна атака звуку – це початок точного інтонування. Дуже корисно наперед уявити звучання звуку в голові. Ніби цей звук, ще не народившись, уже звучить у повітрі, і завдання співака – просто озвучити його, надати йому форми і змісту. Випрацьовуючи атаку звуку, педагог повинен вчити своїх вихованців робити це спокійно, без напруги. Якщо початківець починає співати «на горлі» чи затискає голосові складки, я прошу його «відпустити» дихання – щоб він не думав про звук, а просто випустив повітря. Таким чином я свідомо підмінюю слово «звук» словом «повітря»,

переключаючи увагу учня. Завдяки цьому мої студенти поступово забувають про труднощі, пов'язані із затисненням голосових складок.

Стан гортані.

Гортань є невід'ємним органом людського тіла і, водночас, невід'ємним органом голосового апарату співака. Вона є своєрідним музичним інструментом, за допомогою якого можна видобувати звук. Незважаючи на те, що про гортань учневі слід розповісти ще на початку занять, не варто дуже спинятися на цій темі. Особливо це стосується початківців. Здебільшого акцент уваги на гортані призводить до її затискання. Постійні вправи з часом створюють найсприятливіші умови для продуктивної співпраці дихання та гортані.

Гортань є спокійною лише тоді, коли забезпечується контроль над правильним диханням. З цього виходить, що правильна техніка дихання є ключовим елементом для правильної постановки гортані. Майже вся робота над цією постановкою залежить насамперед від студента – від його здібностей, терпіння, любові до співу, від його внутрішнього світу і психіки. Хороше здоров'я, активність, увага, здорова самокритика, життєрадісність, добре мислення, швидкість реакції – все це є запорукою правильної вокальної постановки, яка, в свою чергу, в результаті створює гармонійну співпрацю всіх внутрішніх органів. Через це я на всіх своїх уроках вимагаю від учнів хорошого настрою і активності. Розвиток техніки дихання може здійснюватись також завдяки хорошому вокальному слуху. Для викладача ж головне – бачити розвиток своїх вихованців у перспективі, обирати для них індивідуальні шляхи їхнього особистого творчого зростання; м'яко, але рішуче скеровувати їх у потрібному напрямку. Враховуючи здібності і психіку свого учня, педагог повинен наперед знати, які вправи потрібні йому для кращого розвитку. Зрозуміло, що ця справа не є простою – вона вимагає доброго знання психології і педагогічної майстерності.

М'язи гортані від постійних занять тренуються, стають сильнішими. Завдяки диханню і резонуванню гортань набуває нових властивостей – вона стає сильною, рухливою, гнучкою, пружною. Щоб горло не затискалось, потрібно

застерігати своїх студентів від неправильного дихання і затисненого звуку. Велике значення має вільна нижня щелепа і м'який язик. Часто через затиснення язика затискається і маленький язичок, що призводить до напруження гортані в цілому. Щоб виправити ці помилки, я використовую вправи із складом «ре». Цей склад звільняє язик і не дає можливості затиснути гортань, адже завдяки цій вправі вона набуває правильного положення. Корисно, якщо учень під час подібних вправ має змогу дивитися на себе в дзеркало. Вільні щелепи, м'який, не затиснений язик, невеличка усмішка дуже допомагають нормальній роботі гортані.

Резонування звуку.

Перша головна вимога до правильного звуку – це висока позиція. Я часто використовую на початку розспівування вправи на *mormorando* (спів різних за висотою звуків закритим ротом). Ці вправи допомагають відчути вільне опускання щелепи, резонування звуку та специфіку звукоутворення взагалі. Правильна вокальна позиція заокруглює форму ротової частини голосового апарату, що сприяє утворенню легкого і невимушеного звуку. Для пошуків високої позиції та залучення до роботи верхніх резонаторів слід застосовувати так звану «мішану резонацію» – мається на увазі використання резонаторів голови та грудей. При цьому треба починати із засвоєння відчуттів високої позиції, переходячи на відчуття верхніх і нижніх резонаторів. В подальшому слід поступово намагатися звернути увагу на грудні резонатори, адже саме з ними пов'язані тембральні якості голосу.

Резонатори (від лат. „*resonare*" – звучний) – це гортанні, ротові, носові і гайморові порожнини, у яких звук проходить відповідну обробку, змінюючи своє забарвлення. У дітей грудний резонатор практично не розвинений: переважає головний резонатор, тому голос у них дзвінкий. Широта і повнота звуку пов'язані з положенням гортані і ротової порожнини. Зменшення ротової порожнини в обсязі затемнює звук, при збільшенні – робить його яскравішим. Надмірно закритий надає звукові тьмяності і глухоти, надмірно відкритий – дає ефект некрасивого «білого» звуку (у співацькому побуті його називають

«відкритим»). Естраді, наприклад, властиве більш «відкрите» звучання, але ця «відкритість» повинна мати свої межі, не перетворюючись у вульгарність.

Співацька дикція.

Співацька дикція – це ясність, розбірливість і правильність вимови тексту у співі. Вона є наслідком знання і розуміння тексту, відчуття музичного образу і бажання донести його до слухачів. Дикція пов'язана насамперед із звукоутворенням, музичним та вокальним розвитком учня.

Вокальна дикція вимагає активності артикуляційного апарату, який складають собою голосоутворюючі органи – губи, язик, м'яке піднебіння, щелепи, гортань із голосовими складками, зуби.

Млявість артикуляції є однією із основних причин поганої дикції при співі – голосні і приголосні не мають необхідної ясності та чіткості, звук набуває одноманітного й невиразного характеру. Іноді спостерігається й інший недолік – перебільшена дикція, яка позбавляє голос необхідної наспівності, протяжності, вокальної наповненості. При цьому деякі учні ніби не співають, а декламують текст того чи іншого дорученого їм твору.

Початківці зазвичай погано відкривають рот при співі. У них малорухлива нижня щелепа, напружені м'язи, які її піднімають; це стає причиною горлового призвуку. При затиснутій нижній щелепі неможлива хороша вокальна дикція, оскільки ротова порожнина є занадто малою для вірного формування вокальних голосних.

Для того, щоб учні під час співу добре відкривали рота, слід пояснити їм кілька речей. По-перше, вони повинні самі добре розуміти зміст слів. По-друге, вони повинні хотіти донести цей зміст до кожного слухача у концертному залі. Саме тому корисно під час заняття запропонувати їм уявити себе на оперній сцені, а слухачів – на останньому ряду гальорки, і попросити учня співати так виразно, щоб у процесі співу не загубилося жодне слово.

Я постійно нагадую своїм учням про те, що слова мають бути чіткими, а звук в той же час мусить бути протяжним, не розірваним. Приголосні звуки

прошу вимовляти швидко і впевнено, переносячи їх, по можливості, до наступного складу.

Коли учень вже більш-менш опановував елементарні навички щодо вокальної дикції, слід вирівняти формування голосних та приголосних звуків. Голосна «а» є найважчою серед інших. Але якщо учні з самого початку вимовляють цю голосну непогано, то її можна використовувати як основну, підключаючи до неї приголосні звуки «м», «н», «л». Для відчуття звільненого язичка, як вже було сказано вище, слід використовувати склад «ре». Звичайно, на самому початку занять склад «ре» може звучати не дуже вдало, але згодом учень потроху пристосовується і починає вимовляти його гарним, чистим звуком. «Ре» у високій позиції звучить гарно і світло, сприяє підняттю м'якого піднебіння і вірному положенню гортані при округлості звуку, створює відчуття позіхання, допомагає зняттю скутості.

Наскільки добре студент опанує склад «ре», настільки легшим для нього буде вправляння інших приголосних. Часто я використовую також склад «зі» та звук «я». Склад «зі» застосовується для активізації голосу і «наближення» звуку до верхніх зубів. Якщо голос вже на початку уроку з тих чи інших причин затискається з утворенням горлового призвуку, я пропоную студентам звук «я».

У високій теситурі я дозволяю своїм учням не виспівувати усіх приголосних занадто добросовісно. Тут слід звертати увагу на м'яке протяжне звучання і відпрацьовувати точність інтонації. Підсвідомо я скеровую увагу студентів на гарний, кантиленний звук і на те, щоб під час вимови голосних та приголосних звук залишався однаково чистим, протяжним і м'яким.

Система вправ та розспівок.

У навчальному процесі педагоги використовують спеціальні вокальні вправи, які завдяки своїй стислості дають можливість повторювати їх багато разів і тим самим закріплювати певні позитивні навички. На самому початку занять першочерговою метою вправ є розвиток вірного звукоутворення.

Вправи повинні бути доступними за мелодичним і ритмічним малюнком, легко запам'ятовуватися. Спочатку вправи виконуються в помірному темпі, який

надалі може змінюватися в залежності від навчальних цілей. Вправи для розспівування доцільно будувати у вигляді модулюючої секвенції по півтонах, спрямовуючи їх догори і донизу. Спів кожної нової поспівки на початку можна підтримувати легким мелодичним акомпанементом. Коли інтонація учнів стане стійкішою, можна залишити лише гармонічну підтримку. Наступна сходинка, яка є дуже корисною, – спів вправ без підтримки інструмента, з попередньою ладовою настройкою.

Вправи з низхідним рухом мелодії сприяють поширенню високого головного звучання на нижню частину діапазону; тим самим вони вирівнюють його, допомагають досягненню мікстового звукоутворення, виховують якість дзвінкості та «летючості» звуку. Якщо ж співати вправи з висхідним напрямом мелодії, то грудне звучання, здобуте на низьких звуках, і пов’язану з ним манеру звукоутворення студенти переносять у верхню теситуру, для якої це звучить неприродно.

Я розподіляю усі види вправ на 4 групи:

1. Вправи, які настроюють голос на процес співу та активізують його. Це розспівки, що звертають увагу учня на правильне дихання, на атаку та вірне формування звуку (вправи номер 1, 2, 3, 4, 6 і 8).
2. Вправи, які допомагають засвоїти рівномірність звучання, точну інтонацію, опорні звуки, співпрацю гортані з диханням (вправи номер 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20 і 21).
3. Вправи, що містять у собі елементи арпеджіо та ламаних акордів. Головною метою цих вправ є вільне і незатиснене звуковидобування (номер 22, 23, 24, 25, 26, 27 і 28).
4. До цієї групи належать більш складні вправи, які вже вимагають певної підготовки. Насамперед, це – вправи для протяжності звуку, для розвитку майстерного філірування (вправи 61 – 69).

На початковому етапі я завжди розспівую своїх учнів у середньому регістрі. Вважаю, що формування навички правильного звукоутворення доцільно розпочинати в зоні примарних звуків. Примарними називаються звуки, які в

голосі людини звучать найбільш природньо і вільно. При співі примарних звуків у роботі голосового апарату з'являється правильна від природи координація між усіма його сполучними ланками.

Коли учень виходить на якісно новий рівень звуковидобування, я поступово розширюю його діапазон і залучаю нові звуки до розспівок.

Гами, тризвуки та ламані акорди спочатку слід співати в повільному темпі на *legato* і *piano*. Під час їх засвоєння можна поступово збільшувати динаміку до *forte* і поступово додавати швидкості виконання. При переході з *forte* на *piano* я вимагаю від своїх учнів збереження відчуття опорного звуку, незважаючи на зміну динамічних контрастів.

- ***Початкові вправи***

Мова йде про вправи номер 1, 2, 3, 4 і 5. Їх слід виконувати в повільному темпі – співати на *legato*, рівномірним звуком, і пильнувати за чистотою інтонації. Плавно переходимо з одного звуку на інший, слідкуючи, щоб не з'являвся ефект глісандування. Велику увагу необхідно звертати на спокійне вдихання. Слідкувати, щоб учень між фразами не поспішав набирати повітря. Мелодичний малюнок тут дуже простий – це спів двох або трьох звуків почергово, один за одним. Педагог постійно повинен координувати вдих та видих учня. Під час видиху повітря необхідно випускати повільно, і грудна клітка не повинна западати. З початківцями ці вправи по можливості слід повторювати декілька разів. Співаки-початківці зазвичай швидко втомлюються, тому слід намагатися правильно використовувати відведений для уроку час і розрахувати сили учня наперед. Ці вправи можна почати співати на *mormorando*, а потім використовувати голосні «і» та «е». Пізніше додаємо до цих голосних приголосні звуки «м», «л», «н», «з», «р». Якщо голосна «а» не звучить низько і учень співає її, не затискаючи гортані, то вправи можна почати і з неї. Якщо студент затискається чи співає «на горлі», то бажано застосовувати для розслаблення склад «ре». Коли учень співає пасивно або у нього переривається дихання, то треба попросити його спочатку співати на *non legato* (майже на *staccato*) а потім уже плавно перейти на *legato*. Якщо таких помилок немає, тоді залишається

єдине завдання: перший звук потрібно проінтонувати правильно і залишати його в позиції та на опорі – як на *forte*, так і на *piano*.

Вправу І. 7. використовуємо вже тоді, коли учень опанував елементарні навички дихання, і в повільних темпах не має труднощів із інтонацією.

Вправа І. 9. буде корисною для тенора та сопрано, в яких погано звучать низькі регістри. Учні ставлять невелике *tenuto* на перший звук, інколи два чи три рази повторюючи його – для того, щоб відразу привчитися до атаки звуку та до чистої інтонації. Починаючи гаму в низхідному русі, слід намагатися втримати позицію верхньої ноти. Верхній звук можна починати з «ре» другої октави в повільному темпі. Треба зважати на рівномірність звуку та на *legato*.

Вправа І. 8 б. Цю вправу співаємо, об'єднуючи одним диханням кожні чотири звуки. Тут дуже важливим є атака та втримання позиції першого звуку. Ця вправа дає можливість добре прослідкувати за опорою вокального звуку студента. Особливістю цієї вправи є те, що учень може відчути гармонійну співпрацю головних та грудних резонаторів. Окрім того, можна використовувати октавний рух згори донизу та навпаки. На верхньому звуці можна запропонувати учневі зробити невелику фермату, а пізніше – *decrescendo*. За умови чистого звучання октави учень повинен зафіксувати легку, не затиснену позицію нижніх звуків, і втримувати цю позицію протягом всієї вправи.

Вправи І. 6 та IV. 29 використовуються для засвоєння кантилени співу і є доброю основою для вправляння прохідних звуків.

- ***Гами***

Я вважаю, що спів гам бажано завжди починати з повільного темпу і робити при цьому невелику фермату на верхніх звуках. Спочатку на *mezzo forte*, потім на *piano*. Коли я чую, що голос розігрівся, тоді дозволяю проспівати гами два–три рази у швидших темпах. Гами, які складаються із 9–ти і більше звуків, є непростими для виконання, через це я використовую ці вправи тільки після невеличкої розспівки. Перший звук у них треба розпочинати дуже уважно; слід наперед відчути позицію верхнього звуку. Учнів треба застерігати від затиснення і постійно контролювати цей процес. Це досягається тільки тяжкою працею та

великою увагою.

Вправа номер 11 вимагає від студента точного початку звуку та втримання дихання. Повітря можна перехопити тільки після 4–го такту. Цю вправу треба виконувати у досить рухливому темпі.

Вправа номер 14 допомагає при засвоєнні легкого, рухливого звучання. Окрім того, поступове наростання музичних фраз та темпу сприяє виробленню автоматизації дихання.

Гами номер 15, 16, 17 і 18 відповідають за силу, техніку і гнучкість звуку. Ці гами я пропоную тільки тим студентам, які вже засвоїли елементарні навички вокального мистецтва. Тут штрих *legato* чергується із *staccato*, що, у свою чергу, дуже добре розвиває гучність звуку та інтонацію. Використання гам є невід'ємною частиною вокального мистецтва: вони дуже корисні для голосу, для чистого інтонування і для розвитку техніки. Гами спонукають співаків до швидкого та легкого розподілу свого повітря на цілу музичну думку.

- ***Арпеджіо***

Вправи номер 22, 23 і 24 – це розспівки, які готують учнів до виконання арпеджіо. На початку всі тризвуки можна співати на окремому диханні, на *legato* та на *mf*. Пізніше слід співати всі тризвуки на одному диханні. На високих нотах можна робити невеликі затримки. Головне, щоб верхні звуки звучали впевнено, бо в основному всі кульмінації у творах базуються саме на таких звуках. Тризвуки розвивають діапазон та чистоту інтонації. Це сприяє відчуттю впевненості, яке з часом набуває великого значення (і особливо – в оперному співі).

Вправи номер 26, 27, 28 і 74 – це арпеджіо по ступеням мінорного тризвуку. Вони розвивають м'яке звучання та висхідний рух. Добре використовувати їх для учнів, які мають проблеми із затисненням гортані.

Вправу номер 32 я пропонував тільки розвинутим студентам. Вправа номер 35 має в собі модуляції з мажору в мінор. Виконується вона в повільному темпі, верхні звуки слід брати на *piano* і закінчувати легким *staccato*.

Вправи номер 31, 32 і 33 – це хроматичні гами. Спочатку треба виспівати їх

у повільному темпі, а пізніше – закріпити успіх у швидкому. Вони так само використовуються для розвитку інтонації.

Вправа номер 37 використовується для розвитку нижньої ділянки діапазону. Таким чином, основним завданням всіх вправ та гам є засвоєння техніки дихання, розвиток діапазону голосу, точне інтонування, розвиток голосових складок та формування професійних навичок.

Розвиток діапазону.

Я впевнений у тому, що за допомогою певних вправ та терпіння діапазон голосу можна розширити дуже сильно. Якщо учень має відповідні фізіологічні задатки і відповідний звуковий апарат, то єдиною перешкодою розвитку діапазону може служити тільки затиснення та неправильне дихання. На мою думку, для розвитку верхніх звуків студент повинен спочатку добре володіти середньою ділянкою діапазону.

Педагог постійно повинен зважати на те, щоб учень внутрішньо розумів значення незатисненої гортані і м’якого звуку. Необхідно контролювати помилки своїх вихованців і привчати їх до того, щоб вони вміли виправляти себе самі. Якщо учень від природи має затиснені верхні звуки, то педагог повинен повільно розвивати їх.

На початку занять я ніколи не намагаюся будь-якою ціною отримати гарний і гучний звук. Слід звертати увагу тільки на правильне дихання. Тільки після того, як студент починає правильно інтонувати нові звуки, я пропоную йому звернути увагу на поєднання грудного та головного резонаторів. Пізніше заохочую співати ці звуки гучніше, на *forte*. Засвоїти техніку співу високих звуків не так легко, але цього можна досягнути систематичними заняттями. Професійний, широкий діапазон можна розвинути тільки поступово. Спішити з цим не можна, щоб не зашкодити голосові.

Для розвитку діапазону можна використовувати розспівки на *portamento* (вправи номер 24 – 27). Перший звук починаємо на опорі у високій позиції; ідучи догори, додаємо більше повітря – зважаючи на те, щоб не втратити відчуття першого звуку. Під час вправ добре затримувався на верхніх звуках. Комусь із

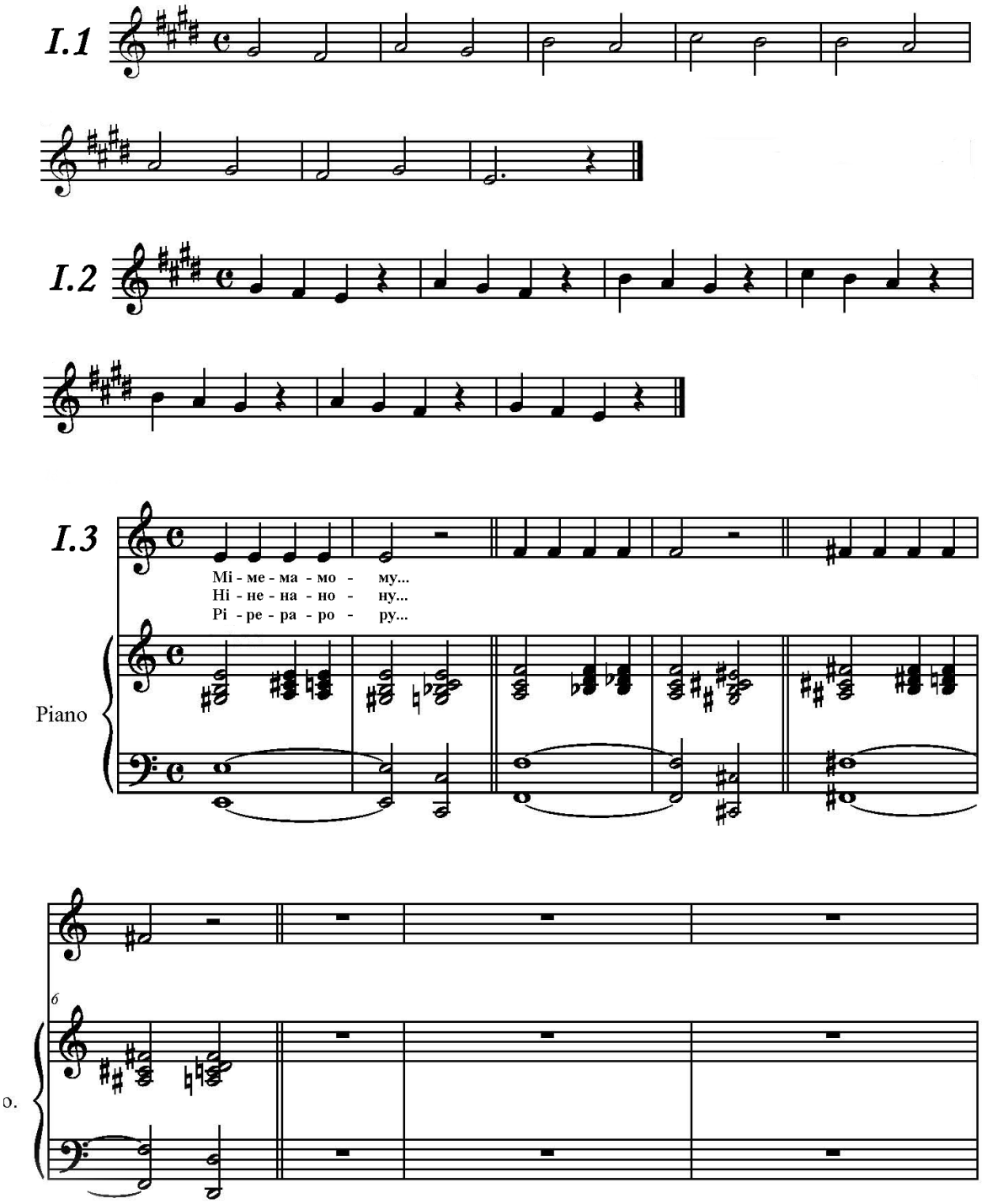
учнів легше співати висхідні пасажі на *forte*, комусь – на *piano*; декому легше співати в швидкому темпі, декому – повільніше. Це відносно і індивідуально.

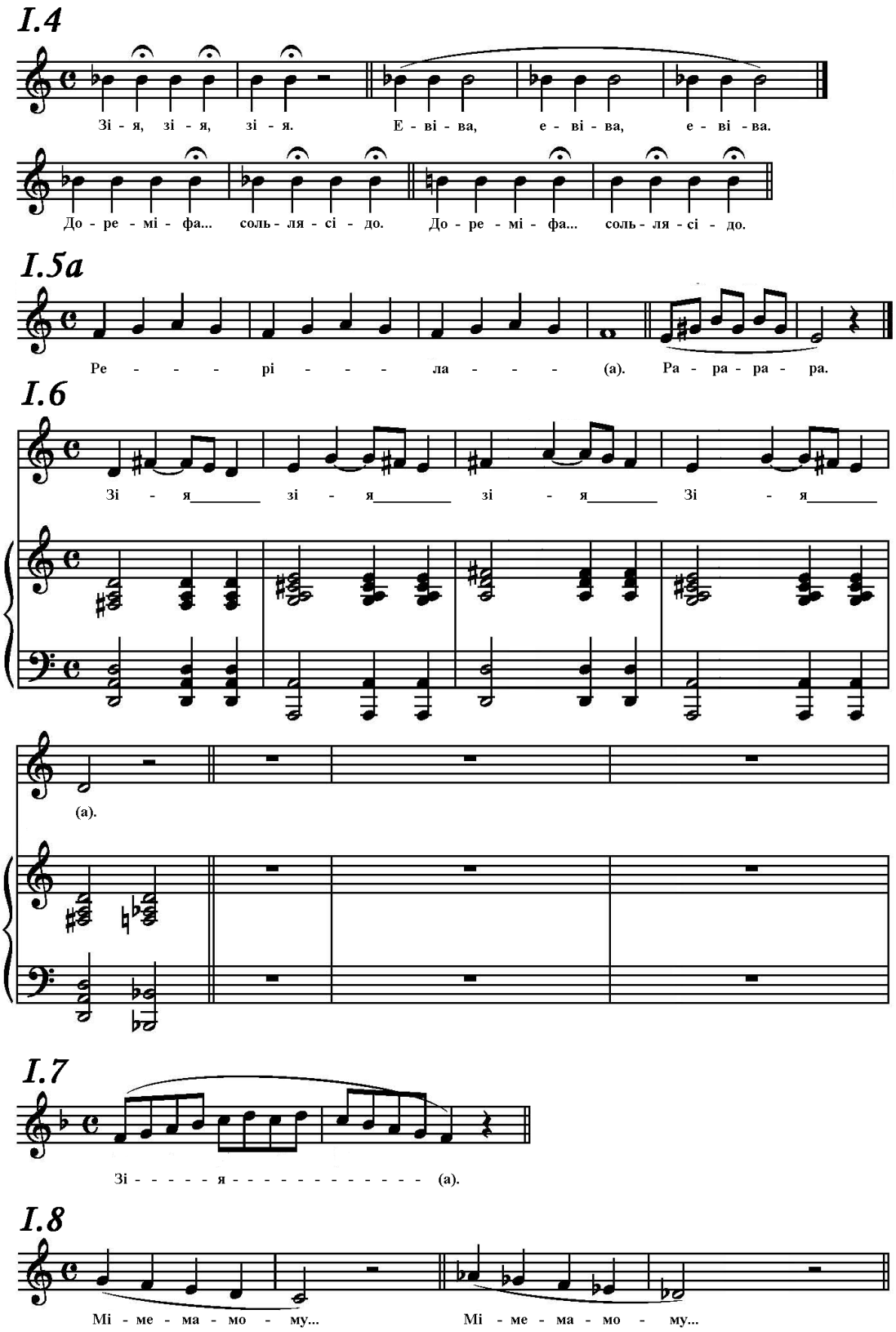
Я переконаний, що кожен учень є особливою і неповторною індивідуальністю. Викладач повинен завжди відповідно підлаштовуватись під своїх вихованців, шукати до кожного свій потаємний ключик. Адже не буває двох однакових учнів: вони всі відрізняються один від одного. Викладачі постійно повинні помічати всі недоліки своїх учнів і вміти їх коректно виправляти. Саме це, на мою думку, і забезпечує швидкість та якість засвоєння складного вокального мистецтва.

Статтю було опубліковано 7 серпня 1988 року в угорському музичному журналі «Parlando». Переклад на українську мову здійснив Андрій Зан. Нотні приклади, які ілюструють зміст статті, розміщено у Додатку С.

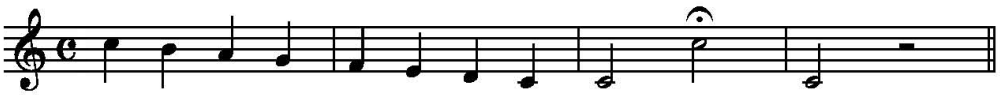
ДОДАТОК С

Комплекс вправ для голосу, розроблений А. Є. Задором



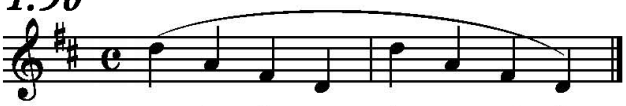

I.4
Зі - я, зі - я, зі - я. Е - ві - ва, е - ві - ва, е - ві - ва.
До - ре - мі - фа... соль - ля - сі - до. До - ре - мі - фа... соль - ля - сі - до.
I.5a
Ре - - - рі - - - ла - - - (а). Ра - ра - ра - ра.
I.6
Зі - я зі - я зі - я Зі - я
(а).
I.7
Зі - - - - - я - - - - - - - - - - - - (а).
I.8
Мі - ме - ма - мо - му... Мі - ме - ма - мо - му...

I.8б



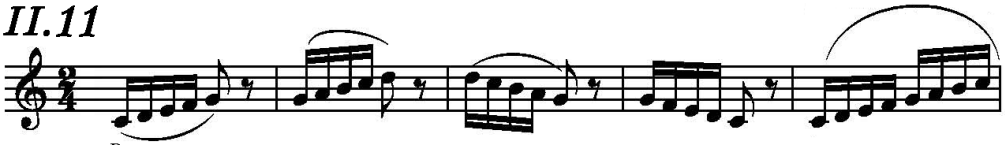
I.9а

I.9б

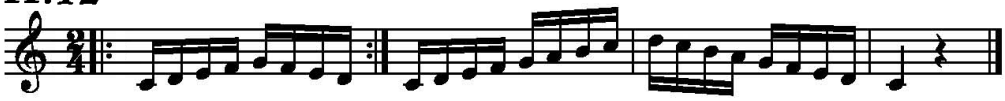


II.10

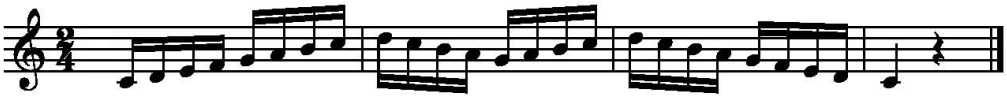
II.11



II.12

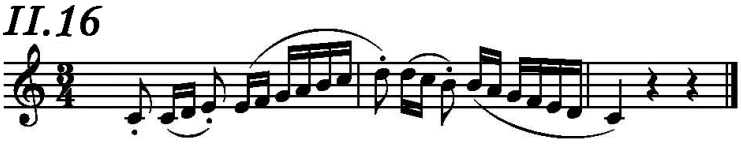


II.13

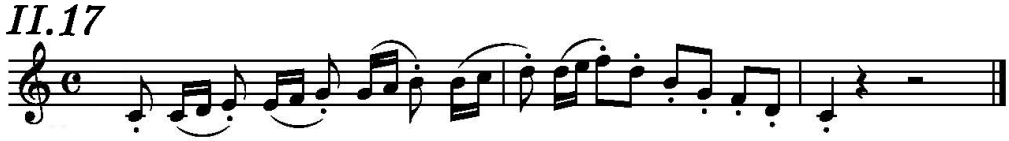


II.15

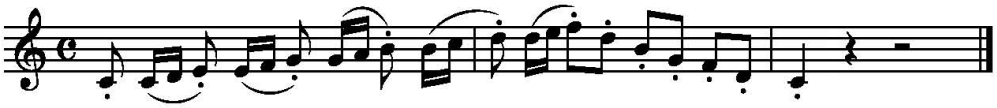
II.16



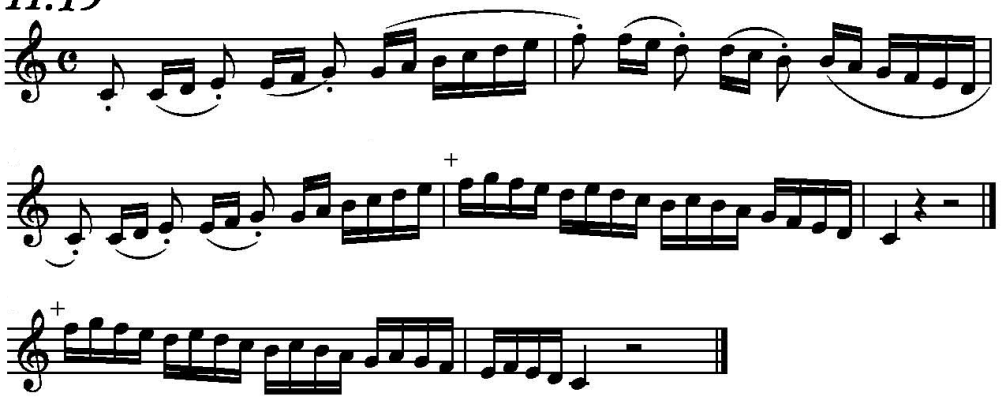
II.17



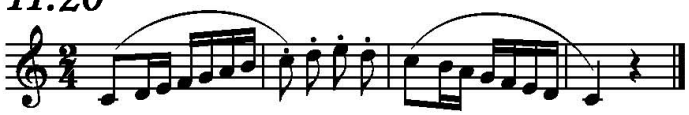
II.18



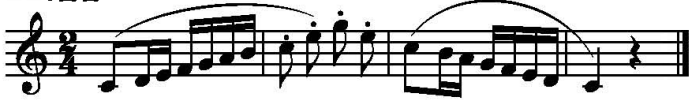
II.19



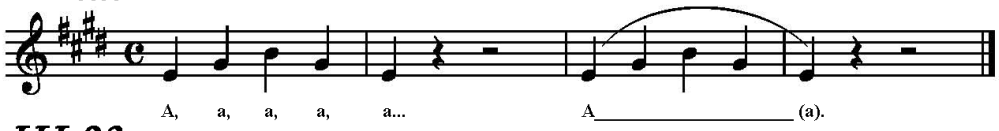
II.20



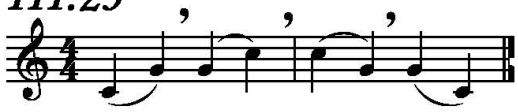
II.21



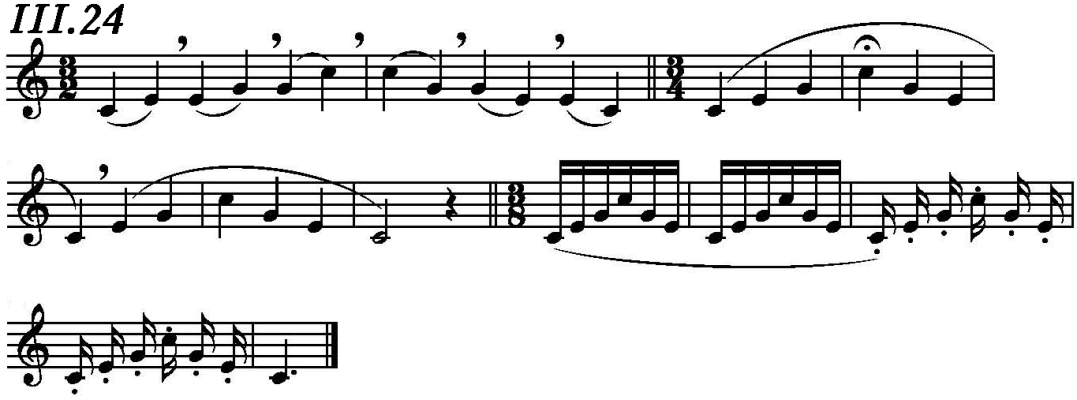
III.22



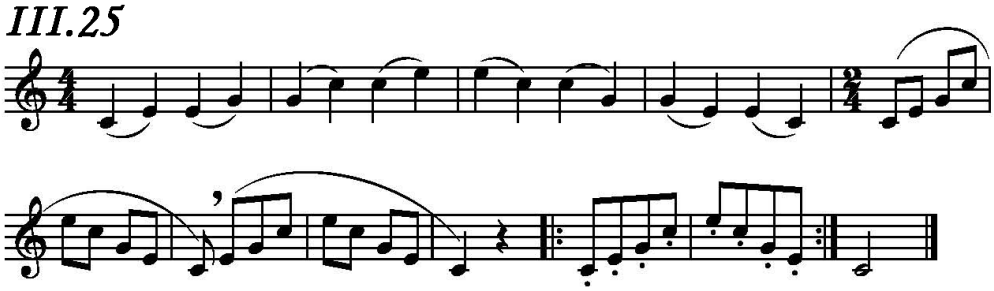
III.23



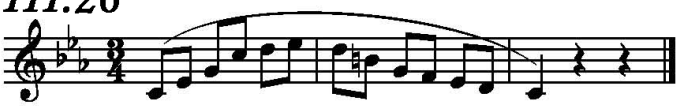
III.24



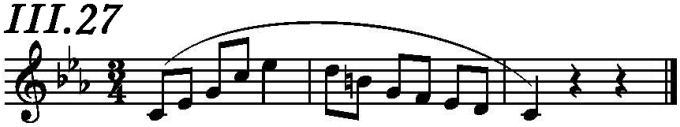
III.25



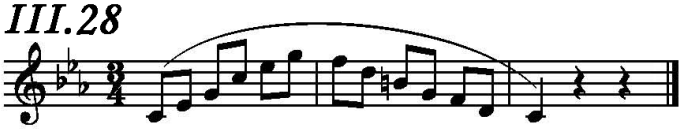
III.26



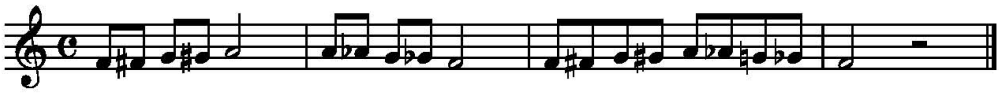
III.27



III.28



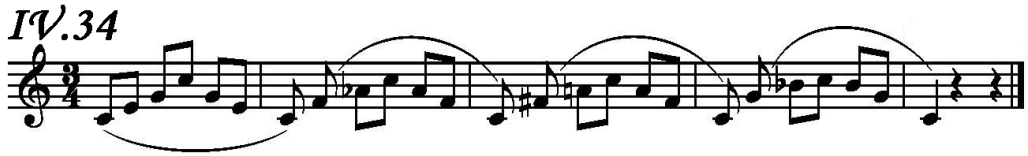
IV.31



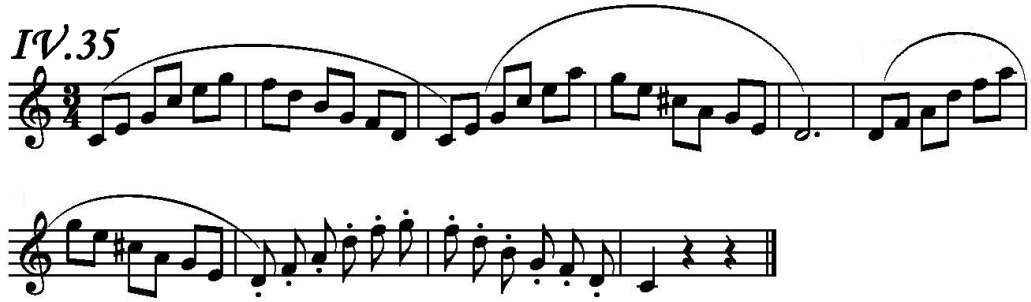
IV.32

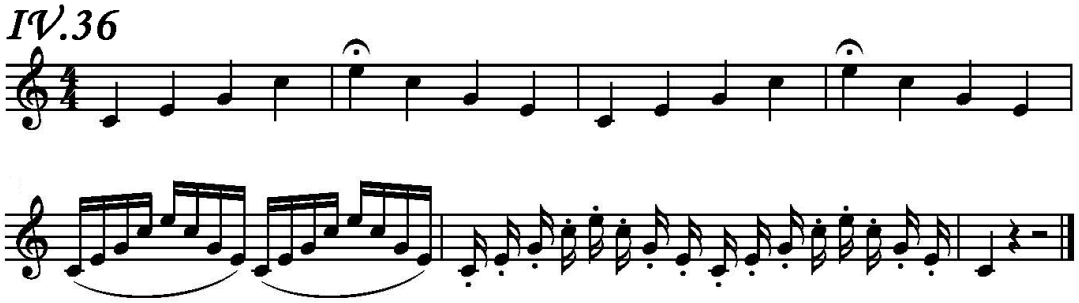
IV.33

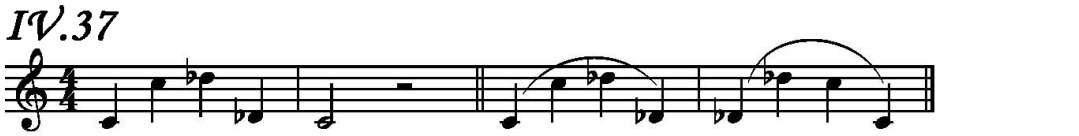
IV.34

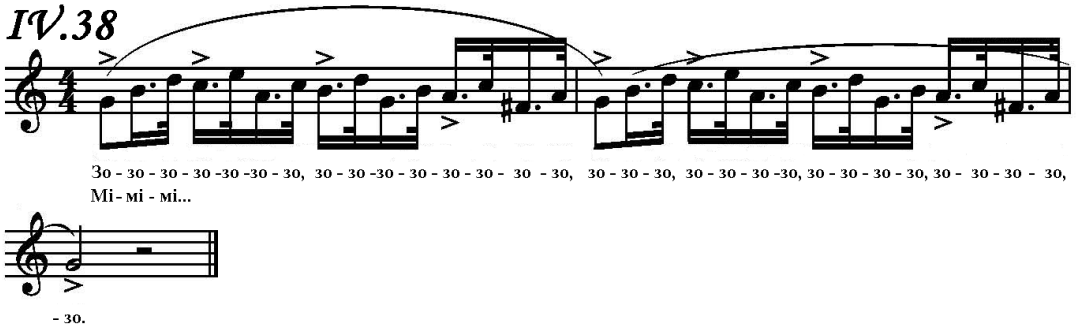


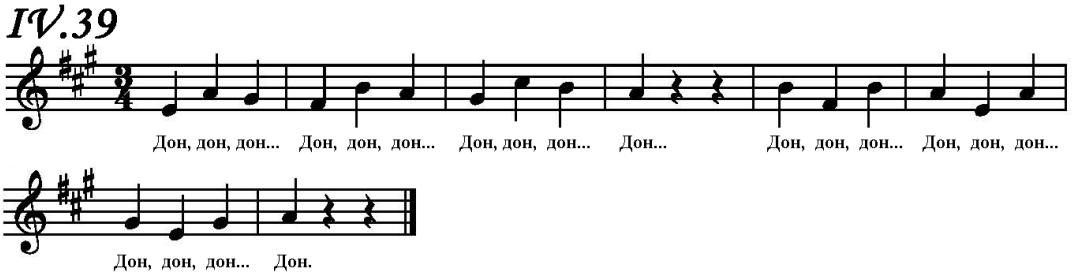
IV.35

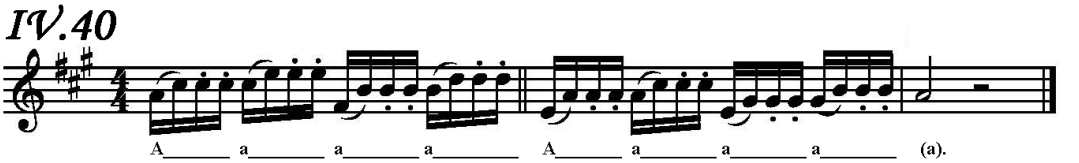


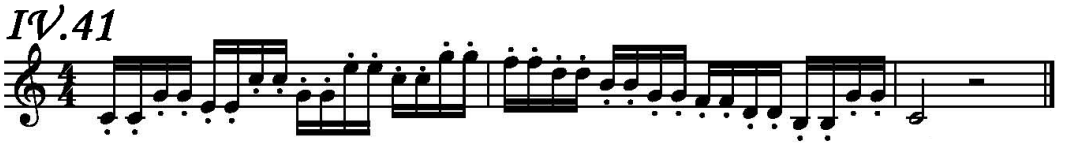

IV.36

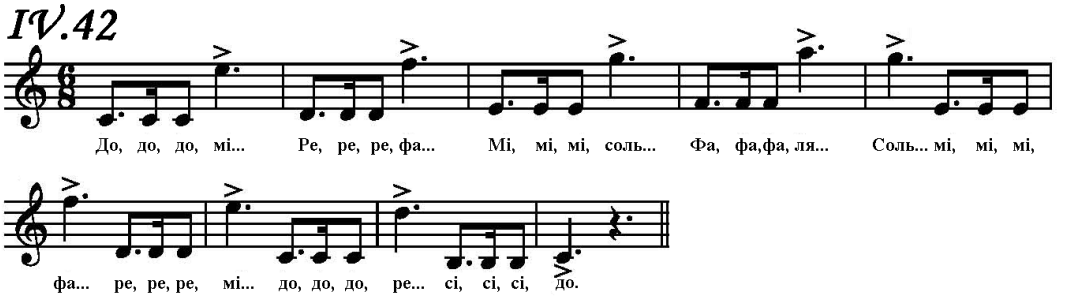

IV.37

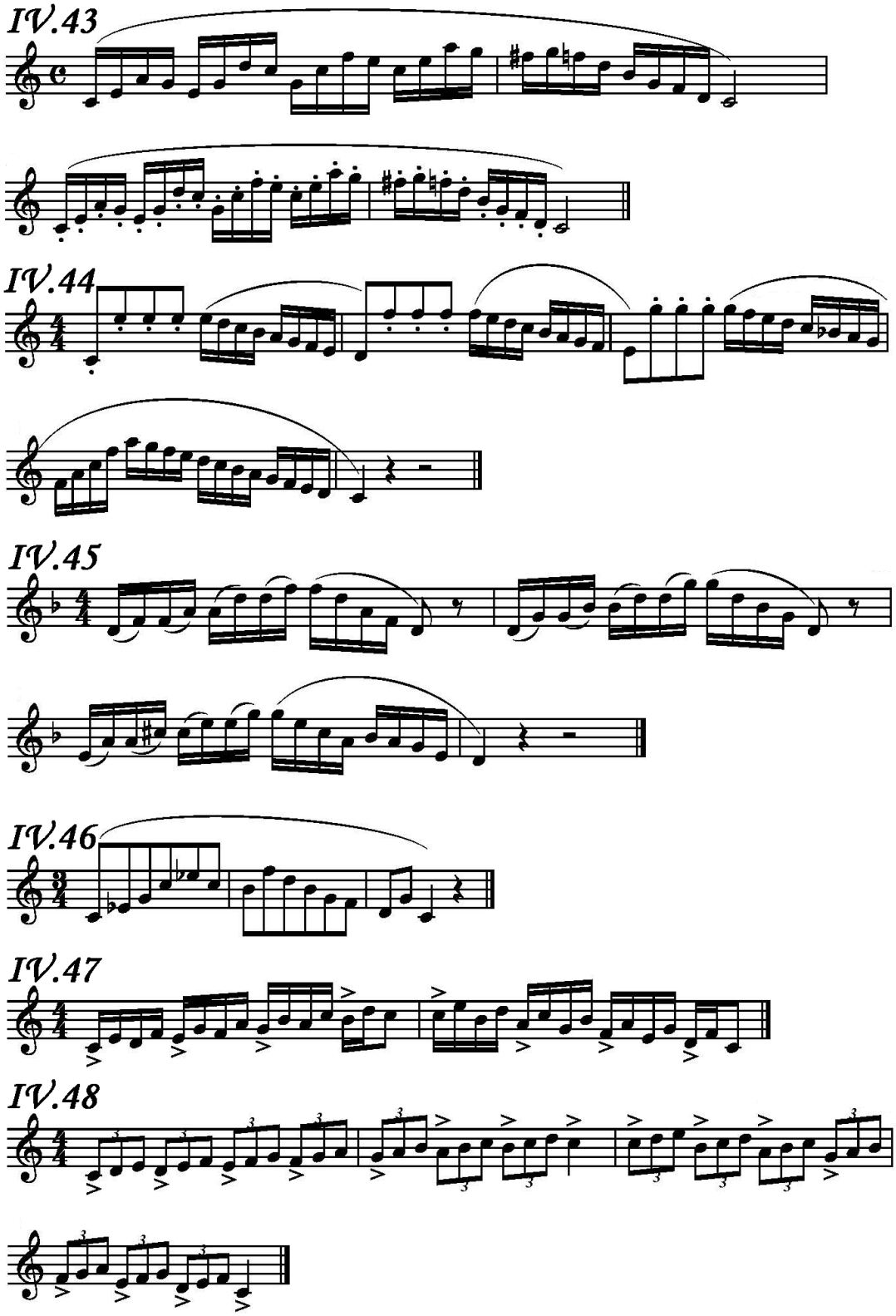

IV.38
Зо - зо - зо - зо -зо -зо - зо, зо - зо -зо - зо - зо - зо - зо - зо, зо - зо - зо, зо - зо - зо -зо, зо - зо - зо - зо, зо - зо - зо - зо,
Мі - мі - мі...
- зо.

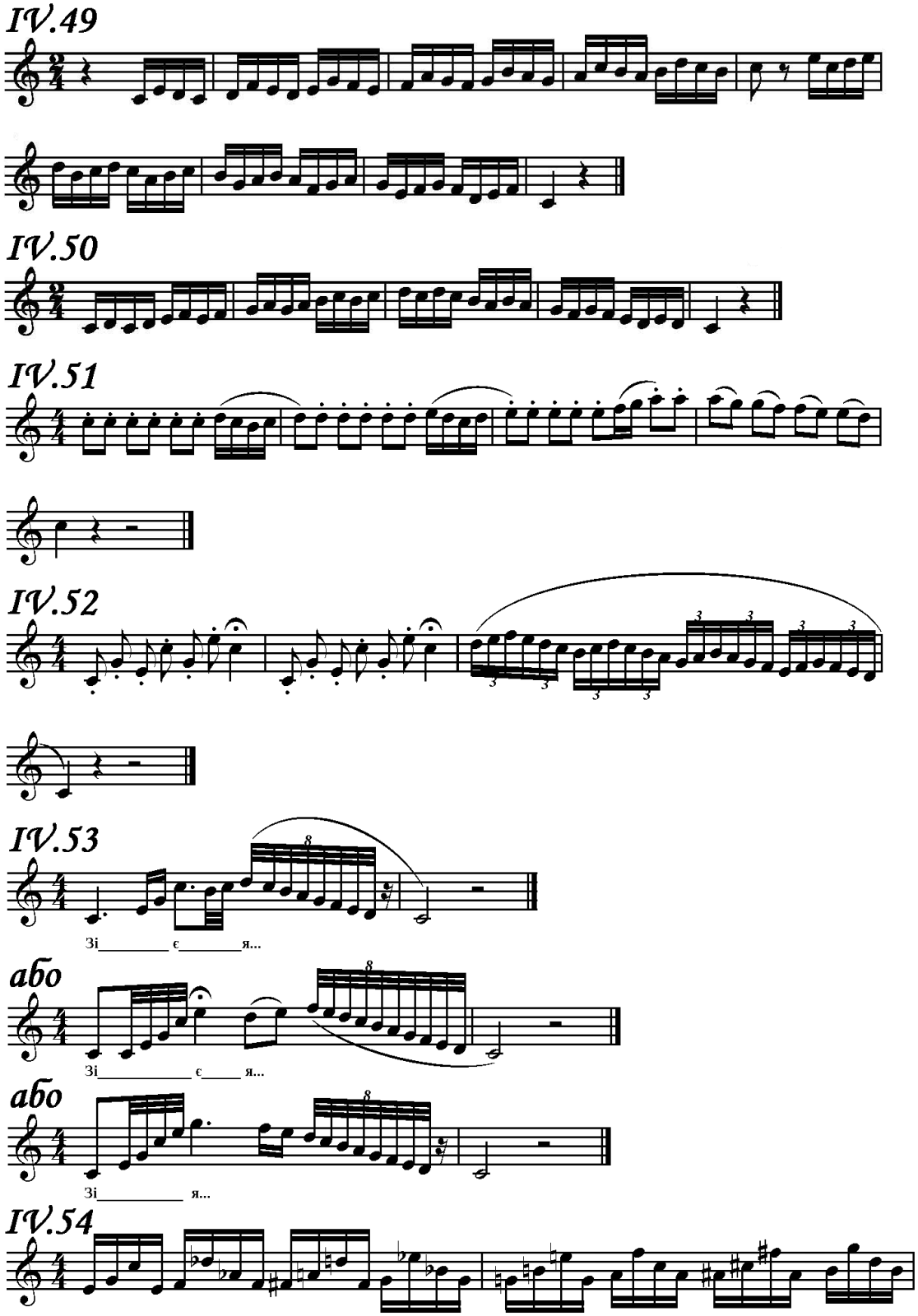

IV.39
Дон, дон, дон... Дон, дон, дон... Дон, дон, дон... Дон... Дон, дон, дон... Дон, дон, дон...
Дон, дон, дон... Дон.

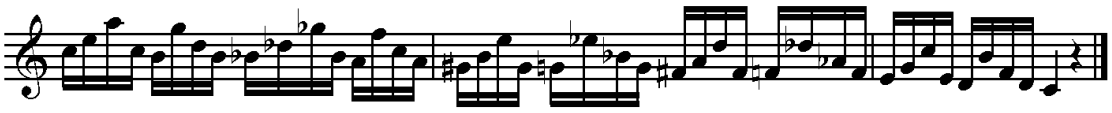

IV.40
А_____ а_____ а_____ а_____ А_____ а_____ а_____ а_____ (а).


IV.41

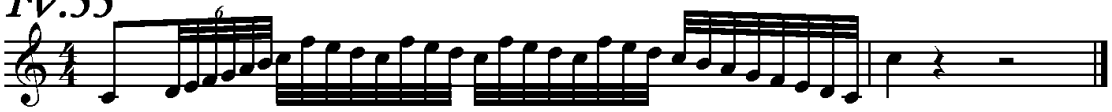

IV.42
До, до, до, мі... Ре, ре, ре, фа... Мі, мі, мі, соль... Фа, фа,фа, ля... Соль... мі, мі, мі,
фа... ре, ре, ре, мі... до, до, до, ре... сі, сі, сі, до.


IV.43
IV.44
IV.45
IV.46
IV.47
IV.48

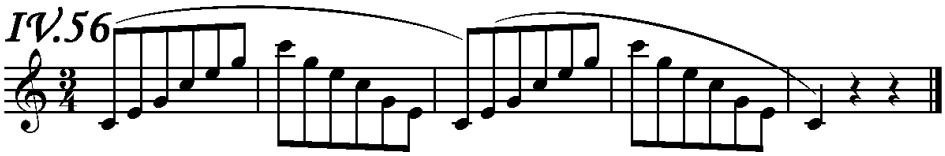

IV.49
IV.50
IV.51
IV.52
IV.53
Зі_____ є_____ я...
або
Зі_____ є_____ я...
або
Зі_____ я...
IV.54



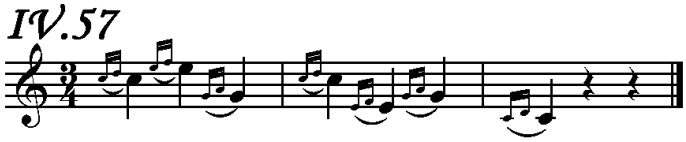
IV.55



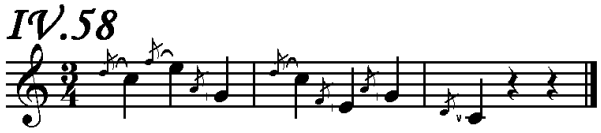
IV.56



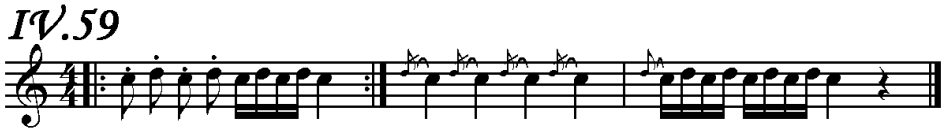
IV.57



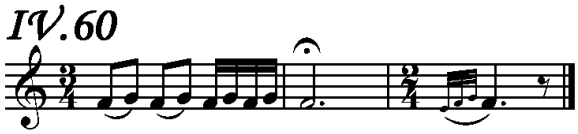
IV.58



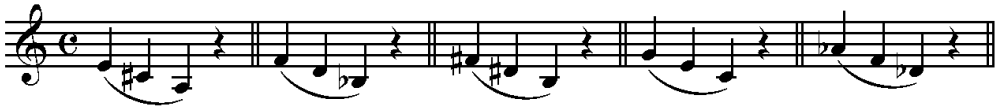
IV.59

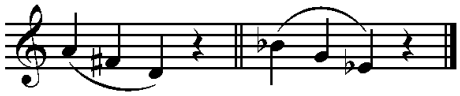


IV.60

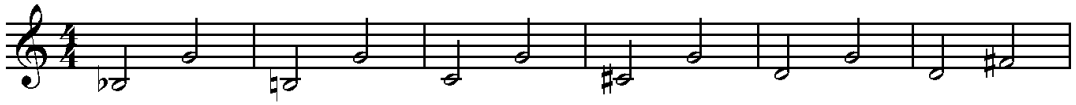


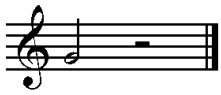
IV.61

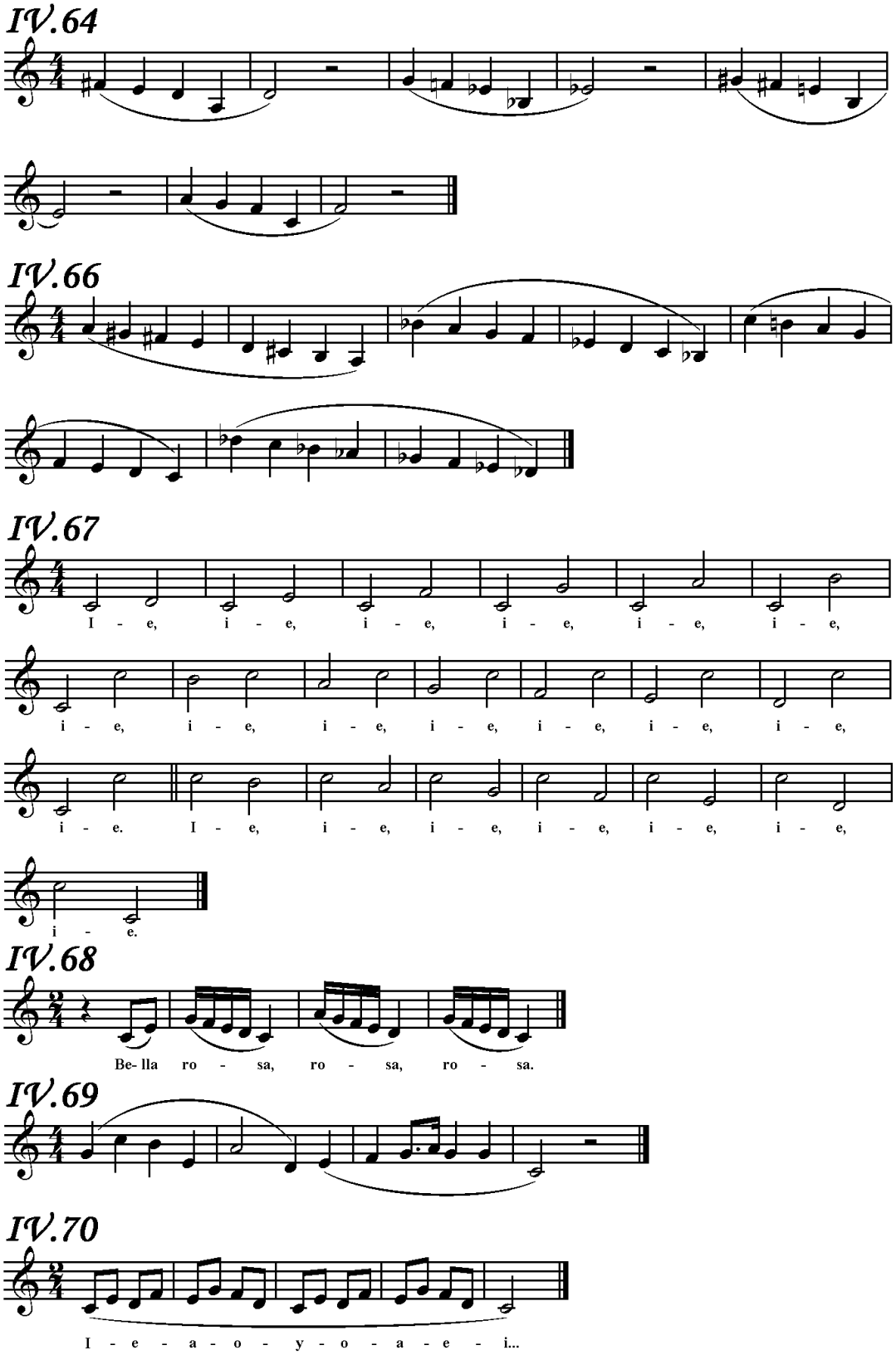




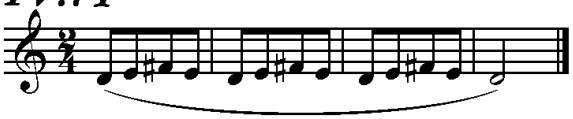
IV.63



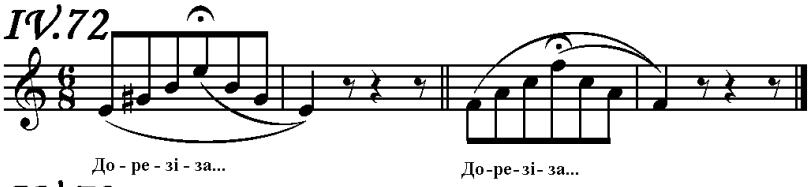



IV.64
IV.66
IV.67
I - e, i - e, i - e, i - e, i - e, i - e,
i - e, i - e, i - e, i - e, i - e, i - e, i - e,
i - e. I - e, i - e, i - e, i - e, i - e, i - e,
i - e.
IV.68
Be- lla ro - sa, ro - sa, ro - sa.
IV.69
IV.70
I - e - a - o - y - o - a - e - i...

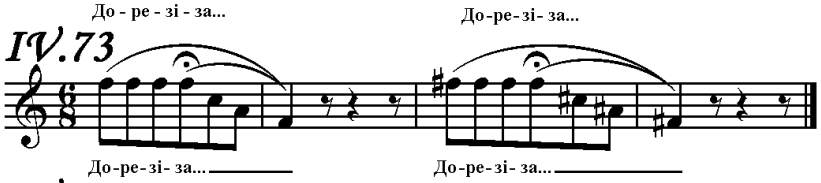
IV.71



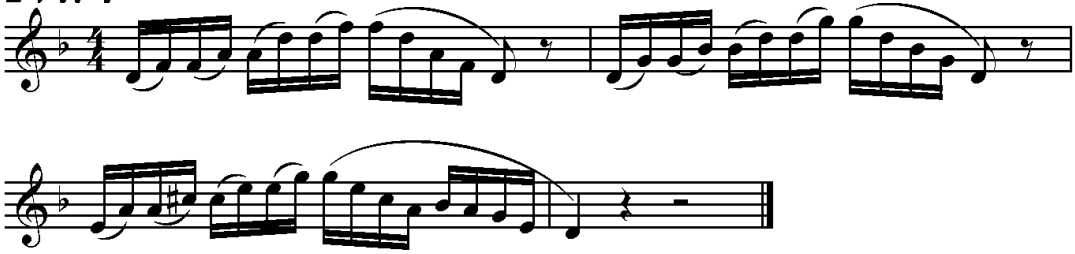
IV.72



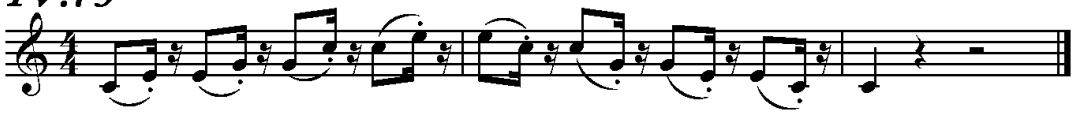
IV.73



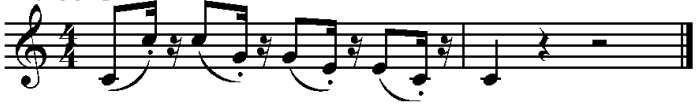
IV.74



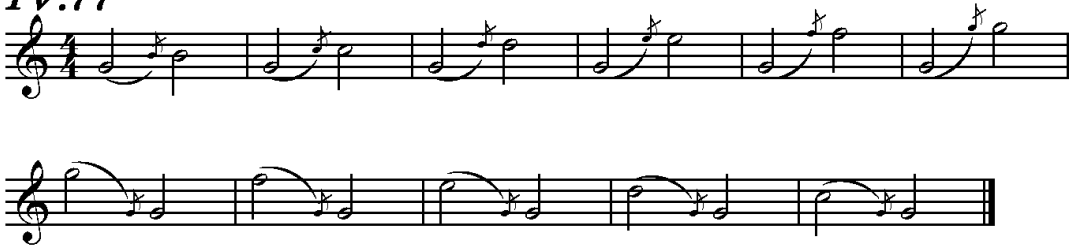
IV.75



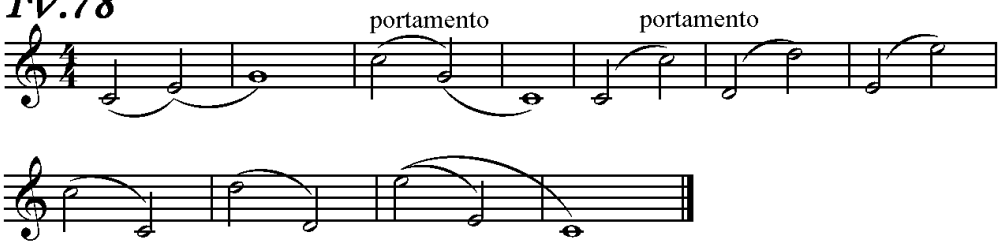
IV.76

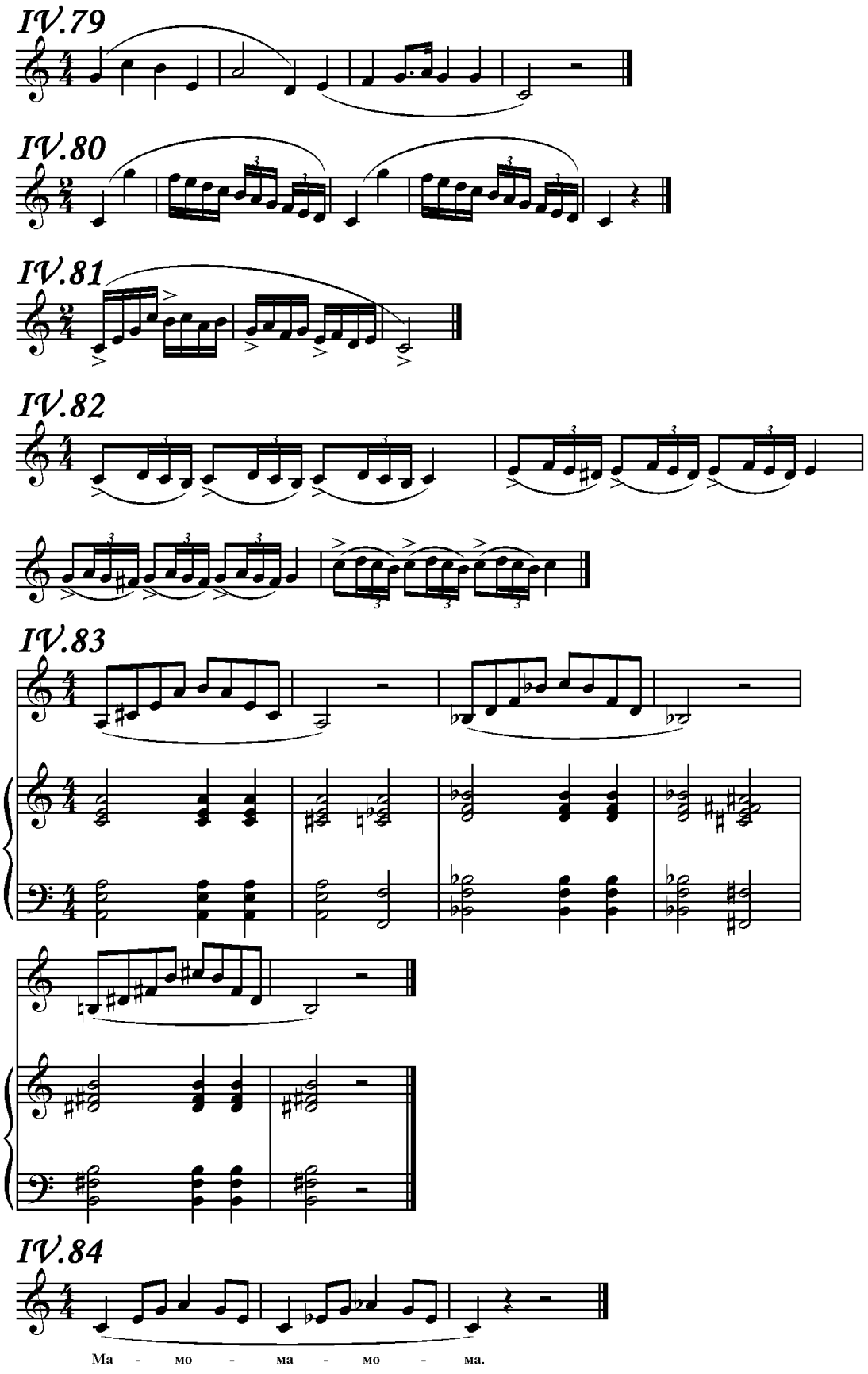


IV.77



IV.78




IV.79
IV.80
IV.81
IV.82
IV.83
IV.84
Ма - мо - ма - мо - ма.

ДОДАТОК D

ІНТЕРВ'Ю З ВИЗНАЧНИМИ ПРЕДСТАВНИКАМИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ

1. ІНТЕРВ'Ю З НАРОДНОЮ АРТИСТКОЮ СРСР ТА УКРАЇНИ Г. А. ЦИПОЛОЮ

- Гізело Альбертівно, як розпочалося Ваше творче сходження до вершин вокального мистецтва?

- Можливістю свого стрімкого професійного зростання я завдячую насамперед Андрію Євгеновичу Задору. Саме за його порадою я у 1961 році стала студенткою Ужгородського державного музичного училища. Цей викладач, якого по праву вважають корифеєм вокального мистецтва Закарпаття, вперше почув мене на обласному фестивалі в Мукачеві, де я на той час навчалася. Після мого виступу він у захопленні казав: «Це неймовірно! Адже у цієї дівчинки – природня постановка голосу». Підійшов до мене і запропонував продовжувати професійне навчання. Я ніколи не мала сумнівів у виборі свого життєвого шляху. Пізніше я розповідала А. Задору, як мені з дитинства подобалося слухати радіопередачі опер і оперет, а потім – вивчати складні оперні партії на слух.

- Розкажіть про період Вашого вокального зростання в Ужгородському державному музичному училищі імені Д. Є. Задора.

- Я навчалася у цьому закладі з 1961 по 1963 рік. Мій педагог, А. Задор, був прекрасною людиною і добрим психологом. Він міг навчити своїх студентів дуже багатьом речам, а не просто вокалу. Звичайно, викладач не втручався в особисте життя своїх учнів, але вмів зробити так, ніби все позитивне відходило від нас самих.

Якщо Андрій Євгенович помічав, що студент справді прагне розвинути

свій талант, то він ніколи не шкодував для цієї справи свого вільного часу. Я завжди любила приходити до нього ввечері, на останній урок, щоб мати можливість позайматися довше. Відносно вибору репертуару для мене не було обмежень. Зазвичай я опановувала вимоги програми досить швидко, тому ми ніколи не зупинялися на досягнутому, а вивчали все нові і нові оперні партії. До речі, саме у класі Андрія Євгеновича я вперше ознайомилася із оперою Дж. Пуччіні «Чіо-Чіо-сан», і саме тоді вивчила майже всі сольні місця у партії головної героїні. Пізніше, перед конкурсом у Японії, мені потрібно було довчити всього кілька речитативних фрагментів. Увесь нотний матеріал був уже виспіваний і пережитий мною раніше.

- **Було б цікаво дізнатися про особливості вокально-педагогічної роботи Андрія Задора. Які його поради допомогли Вам у творчому вдосконаленні?**

- Андрій Євгенович був педагогом від Бога. Адже є багато співаків, які прекрасно володіють голосом, але не можуть пояснити, як їм це вдається. І, відповідно, навчити інших вокальному мистецтву. Андрій Задор умів знайти підхід до кожного з нас, своїх вихованців. Розспівування він завжди проводив так, щоб від самого початку заняття налаштувати своїх студентів на позитивні емоції. У деяких вправах викладач пропонував виконання арпеджіо, причому не на якісь абстрактні склади, а на слова, приємні для кожної людини. Іноді він використовував у якості розспівок фрагменти музичних творів (арій чи романсів), які були проблемними для кожного конкретного студента, і відпрацьовував ці місця. Велику увагу під час уроку звертав на співацьку поставу.

- **Творче виховання вокаліста охоплює як вокально-методологічну, так і емоційно-вольову сфери. Як А. Задор налаштовував Вас у психологічному плані?**

- Маєте рацію. Як правило, талановиті люди є дуже чутливими до оточуючого світу. Андрій Євгенович добре розумів, що для забезпечення успішного

навчального процесу насамперед треба створити особливий, піднесений настрій, інакше початківець не зможе яскраво себе проявити. Пригадую, що на своїх уроках А. Задор ніколи не підвищував голосу. Він умів м'яко, але впевнено налаштувати кожного студента на потрібний стан. Пригадую, одного разу я прийшла до нього на урок у пригніченому стані. Андрій Євгенович запитав: «Я не розумію: ти справді хочеш стати кимось, чи ти хочеш іти пасти гусей?». Я розсміялася, і урок продовжився вже у зовсім іншому настрої. Взагалі, А. Задор намагався виховати у своїх студентів міцну творчу волю. Він казав: «Якщо тобі погано і ти сумніваєшся у виборі життєвого шляху – не піддавайся таким думкам. Завжди пам'ятай, що ти робиш важливу справу. Потрібну справу. Завжди йди тільки вперед і не звертай уваги на дрібниці». Ці слова я зберігаю у серці протягом цілого життя.

- Після періоду початкового вокального становлення в Ужгороді Ви продовжували здобувати фахову освіту у Харкові. Чим Вам запам'яталося навчання у Виші?

- Я була студенткою вокального факультету Харківського інституту мистецтв імені І. Котляревського з 1963 по 1969 рік, навчалася у класі професора Тамари Веске. Це була пора стрімкого професійного зростання. Саме у цей період я була неодноразовим лауреатом престижних вокальних конкурсів: на IV курсі навчання здобула першу премію на Всесоюзному конкурсі камерних виконавців, на V – першу премію на Всесоюзному конкурсі імені М. Глінки.

- Які партії стали для Вас дебютними на сцені Київської опери?

- Під час свого першого сезону роботи в театрі я підготувала та виконала чотири провідні партії – Чіо-Чіо-сан з однойменної опери Дж. Пуччіні, Мімі з «Богеми» цього ж композитора, Тетяни з опери «Євгеній Онєгін» П. Чайковського та Дездемони з «Отелло» Дж. Верді.

- Чи можете Ви назвати найбільш близькі Вам оперні образи?

- Мої улюблені партії – жіночі образи з опер Дж. Пуччіні «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй» (відповідно – партії Мімі, Флорії, Чіо-Чіо-сан). Я взагалі вважаю себе веристською співачкою. Глибоким драматизмом позначена також партія Катерини з опери «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича. Особливим для мене став образ Етері в опері «Абессалом та Етері» З. Паліашвілі.

- Розкажіть про Ваші уподобання у камерно-концертній вокальній музиці. Наскільки мені відомо, до Вашого репертуару входять твори різних національних композиторських шкіл…

- Це справді так. З угорської музики я виконувала музику Ференца Ліста, Золтана Кодая, Бели Бартока, Ференца Еркеля; з німецької класики – пісні Франца Шуберта, Роберта Шумана, Йоганнеса Брамса. Співала також маловідомі твори Антоніна Дворжака та Мануеля де Фальї. Надзвичайно люблю романси Петра Чайковського та Сергія Рахманінова. З української вокальної класики мені найбільш до душі твори композиторів Анатолія Кос-Анатольського та Юліуса Мейтуса.

- Успіх вокаліста забезпечується талантом, даним від Бога, і особистою наполегливою працею. Скажіть, що саме зіграло більш значну роль у Вашому професійному зростанні?

- Насправді – все від Бога: і талант, і здатність працювати та вдосконалюватися. Я вдячна Творцеві за свою долю.

с. Гать Берегівського району Закарпатської області,

19 вересня 2011 року

2. ІНТЕРВ'Ю З НАРОДНИМ АРТИСТОМ РСФСР А. А. АЛЕКСИКОМ

- **Андрію Андрійовичу, розкажіть про Ваше вокальне становлення у класі А. Задора.**

- Мені завжди щастило на добрих учителів. З Андрієм Євгеновичем Задором мене познайомив шкільний учитель мови і літератури, він же – керівник дитячого і сільського хорів Омелян Іванович Копчак. Це сталось у 1958 році (на той час мені виповнилося 19 років). Після прослуховування мені запропонували поступати Ужгородське музичне училище, і А. Задор став моїм творчим наставником. Пригадую також композитора Іштвана Мартона – концертмейстера, з яким впродовж чотирьох років навчання було вивчено, художньо опрацьовано і заспівано багато творів світового класичного та народного-пісенного репертуару. Я досі зберігаю у серці слова А. Задора: «Співає не голос. Співає душа». Вже в училищі викладач доручав мені виконання оперних арій. Разом ми працювали над романсом Фієско з опери «Симон Бокканегра» Дж. Верді та арією Кривоноса з опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича.

- **Чи була у Вас можливість активно займатися концертно-виконавською практикою у період навчання?**

- Звичайно. Андрій Євгенович часто організовував виїзні концерти своїх вихованців, тож ми мали можливість виступати у різних містах та селах Закарпаття. Це було чудовою практикою. Викладач завжди повторював мені: «Андрію! Співай, де тільки можеш». В училищі силами студентів уперше вдалося поставити «Наталку Полтавку» М. Лисенка; у супроводі оркестру, перед початком сеансів у кінотеатрах я виконував народні пісні. Спочатку звиклі до естради люди дивувалися, потім почали сприймати це із захопленням.

У 1959 році відбувся мій дебютний виступ на сцені Закарпатської обласної філармонії. У супроводі оркестру народних інструментів я виконав обробку закарпатської народної пісні «Пішов Іван в полонину косити». Також я був

учасником Закарпатського народного хору (керівником колективу на той час був М. Кречко). У 1960 році ми разом виступали у Колонній залі Московського Будинку союзів. Це був незабутній концерт.

- Як склалася Ваша подальша творча доля?

- У 1962 році відбувся призив у армію. Служив я спочатку в Дрогобичі, потім мене забрали у ансамбль Прикарпатського військового округу до Львова. Разом зі мною служили народний артист Богдан Ступка, прекрасний баритон Микола Чайковський, диригент Тарас Микитка, хормейстер Федір Гриньо. А у 1965 році, після служби в армії, я став студентом Львівської консерваторії, де навчався у класі Остапа Йосиповича Дарчука.

- Мабуть, саме у цей час Ви вперше відчули особливе прагнення до оперного виконавства…

- Маєте рацію. В консерваторії мене більш за все приваблював оперний клас. Диригентом-постановником в оперній студії тоді був народний артист України Ігор Лацанич. Моєю першою серйозною роботою стала партія Алєко в однойменній опері С. Рахманінова. Саме тоді я полюбив оперу всім серцем. В той час я також опанував партії Андрія в опері «Октябрь» В. Мураделі та Сенеки в опері «Коронація Поппеї» К. Монтеверді (постановку останньої з названих опер ініціювала Стефанія Павлишин).

Величезною радістю також було запрошення на посаду соліста Львівської опери ще в студентські часи. Першою відповідальною для мене оперною партією стала роль Мельника в «Русалці» Даргомижського – одна із найбільш психологічно і вокально складних партій в оперній літературі. З тих пір я не розлучався із Мельником – виконував його пізніше і в Горьківській опері, і в Челябінську.

- Чому Ви вирішили продовжувати свою оперну кар’єру саме у Росії?

- Мій творчий наставник, Остап Йосипович Дарчук, дізнався про потребу у басах

у Горьківській опері, тому порекомендував мені поїхати туди. У Горькому я дебютував у партії Мельника, і зразу ж був прийнятий до провідної групи солістів театру.

- Які оперні партії Ви виконували у цей період?

- Репертуар театру був дуже різноманітним. Я виконував Князя Галицького і Кончака в опері О. Бородіна «Князь Ігор», Коллена в «Богемі» Дж. Пуччіні, Короля Рене в «Іоланті» та Грєміна в «Євгенії Онєгіні» П. Чайковського, Пімена у «Борисі Годунові» М. Мусоргського, а також Рамфіса в «Аїді», Феррандо в «Трабадурі» та Монтероне в «Ріголетто» Дж. Верді.

- Розкажіть про Вашу оперно-виконавську діяльність у Челябінську.

- Мій переїзд туди був пов'язаним із тим, що головний режисер Горьківського театру Георгій Соломонович Міллер отримав запрошення на посаду режисера Челябінської опери. Він запропонував мені їхати туди разом. Однією з моїх перших робіт на цій сцені була роль свата Кецала в опері «Продана наречена» Б. Сметани; також я виконував партію Базіліо в «Севільському цирульнику» Дж. Россіні. Але улюбленою для мене залишається партія Івана Сусаніна із однойменної опери М. Глінки.

- Ваша праця отримала високе визнання – у 1985 Вас було нагороджено званням народного артиста РСФСР…

- Найвищим званням для артиста я вважаю звання «соліст опери». Усі інші нагороди – тільки для публіки. Хоча, визнання заслуг у сфері оперного мистецтва особисто мене завжди спонукало до ще більш інтенсивної праці.

- Чи продовжували Ви творчий шлях оперного співака після повернення на Батьківщину?

- Так. У 1991 році я приїхав до Львова, де мені запропонували роботу в театрі. Повернувся із задоволенням. Співав Ландграфа у опері «Тангойзер» Р. Вагнера,

Карася в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, ще – Пацюка у «Різдвяній ночі» М. Лисенка. Партії Базіліо і Монтероне виконував трьома мовами.

- Чи виступали Ви з гастрольними поїздками у країнах Західної Європи?

- Звичайно. Пригадую, у 1996 році відбулися незабутні виступи у Римі (Італія) та Мюнхені (Німеччина). Там ми презентували кращі шедеври української музики.

- Розкажіть про Ваші мистецькі уподобання у камерно-вокальній музиці. Які твори були Вам найбільше до душі?

- Якщо залишити осторонь оперний репертуар, то мушу зізнатися, що я віддаю перевагу українським ліричним пісням: «Повій, вітре, на Вкраїну», «Там, де Ятрань круто в'ється»... Для оперного співака виконувати ці твори дуже непросто. Потрібно шукати відповідні характерні барви для звукопису зовсім іншого плану. Пам'ятаю, що у Росії великий успіх під час моїх концертів завжди мали пісні «Дивлюсь я на небо», «Взяв би я бандуру» та інші.

- Чи маєте Ви мистецьке кредо?

- Девізом свого творчого шляху я обрав вислів І. Франка: «Пісня і праця – великі дві сили, їм я бажаю довіку служить!».

м. Львів, 7 жовтня 2011 року

3. ІНТЕРВ'Ю ІЗ ЗАСЛУЖЕНОЮ АРТИСТКОЮ УКРАЇНИ О. П. ІЛЬНИЦЬКОЮ-ХАРХАЛІС

- **Розкажіть про Ваше перше знайомство з професійним мистецтвом співу.**

- Я захоплювалася музикою з раннього дитинства. Свій професійний шлях обрала самостійно. У 1977 році поступила до Мукачівського педагогічного училища, де вперше почала професійно знайомитись із мистецтвом вокалу та диригування. Однак найбільшим моїм захопленням у той час була основна спеціальність – гра на баяні. Викладач спеціальності Давиденко Володимир Іванович був фахівцем високого рівня, тому підкорював своєю професійністю та авторитетом. Тільки на третьому курсі я зрозуміла, що хотіла б пов'язати свій творчий шлях із професійним вокальним мистецтвом.

- **А хто був Вашим творчим наставником по вокалу?**

- Я навчалася співу у чудової викладачки Сабов Лідії Дмитрівни.

- **Чи була у Вас можливість поєднувати навчання з концертно-виконавською діяльністю?**

- У студентські роки я була незмінною учасницею студентського хору Мукачівського педагогічного училища, і саме на ІІІ курсі мені почали доручати соло. Пам'ятаю концертний успіх твору О. Пахмутової «Беловежская пуща»… Також неодноразово виконувала сольні партії у композиціях П. Чеснокова.

- **Який період охоплює Ваше навчання у Мукачеві? Як склалася Ваша подальша творча доля?**

- Роки мого навчання в Мукачівському педагогічному училищі – 1977–1981. Згадую, що на IV курсі посилено займалася вокалом, свідомо обравши свій шлях. Серед багатьох опанованих у той час творів мені запам'яталися романс Зібеля з опери «Фауст» Ш. Гуно, романс «Я ли в поле да не травушка была» П. Чайковського, «Чотири воли пасу я» А. Кос-Анатольського. Закінчивши

навчання в Мукачеві, я отримала кваліфікацію вчителя співів та музичного вихователя. Однак, як і у всіх молодих людей, у мене були сміливі плани на майбутнє. Не бажаючи зупинятись на досягнутому, я поступила до Рівненського державного інституту культури.

- **Мабуть, і тут Ви неодноразово виконували сольні партії у складі студентського хору…**

- Звичайно. На той час хором студентів у цьому закладі керував Володимир Павлович Пекар – видатний хоровий диригент та педагог, заслужений діяч мистецтв України, колишній художній керівник та головний диригент хорової капели «Трембіта». Він також доручав мені сольні партії. У цей час я навчалася співу у талановитого викладача Людмили Згурської. Саме цій чудовій людині я завдячую формуванням співацької майстерності у нелегкий проміжковий період професійного становлення. У Рівненському державному інституті культури я здобувала освіту з 1981 по 1985 рік; після закінчення навчання мене запросили на посаду солістки музичного лекторію Закарпатської обласної філармонії.

- **І все-ж таки Ви вирішили не зупинятися на досягнутому і продовжувати вокальне вдосконалення…**

- Саме так. Незважаючи на те, що я вже мала місце роботи за обраною спеціальністю, усе-таки відчувала велику потребу у подальшому професійному вокальному зростанні. До речі, тут не обійшлося без щасливого збігу обставин. Сталося так, що в Ужгороді було організовано спільний проект камерного оркестру Закарпатської обласної філармонії під керівництвом Й. Гарчара та хору студентів Московського музичного училища імені Жовтневої революції (тепер – Московський державний інститут музики імені А. Г. Шнітке) під керівництвом Л. Гофмана. Колективи спільно виконували відомий циклічний твір Дж. Перголезі *«Stabat Mater»*. У цьому проекті мені доручили сольну партію мецо-сопрано (партію сопрано виконувала Ельвіра Готвоні). А після спільного концерту мені було запропоновано продовжити вокальну освіту в Московському

державному музично-педагогічному інституті імені Гнєсіних (тепер – Російська академія музики імені Гнєсіних). Незабаром я стала студенткою вокального відділу цього закладу.

- Хто став Вашим творчим порадником у професійному опануванні мистецтвом співу?

- Моїм викладачем і найкращою творчою наставницею стала заслужена артистка Російської федерації, професор Ніна Миколаївна Шильникова – випускниця ДМПІ імені Гнєсіних, яка свого часу стажувалася в Римській музичній академії Санта-Чечилія (клас викладача І. Маньоні, 1971–1972 рр.).

Будучи моїм викладачем по класу сольного та камерного співу, вона звертала особливу увагу на виховання тонкого художнього смаку, ділилася професійними знаннями, допомагала опанувати тонкощі італійської вокальної школи. Своєю вокальною майстерністю я найбільше завдячую саме Ніні Миколаївні. Вона завжди підкреслювала, що основними положеннями правильного співацького звукоутворення є опорне звучання, якісна робота дихання та артикуляційного апарату. Між нами існував напрочуд тісний психологічний контакт, і я на все життя запам’ятаю її як музиканта високого ґатунку. Принагідно хочу згадати про ще одну непересічну особистість – відомого піаніста Михайла Олександровича Аркадьєва, який на той час працював у класі Ніни Миколаївни концертмейстером.

- Цікаво було б дізнатися більше про репертуар, над яким Ви працювали під час навчання у Москві. Які твори Вам запам’яталися найбільше?

- Ніна Миколаївна завжди дбала про різносторонній розвиток своїх вихованців. Саме тому вона пропонувала нам до виконання кращі зразки вокальної творчості вітчизняних та зарубіжних композиторів. Разом ми підготували вокальний цикл Р. Шумана «Любов і життя жінки», цикл М. де Фальї «Сім іспанських пісень», арії з опер К. Сен-Санса, Г. Доніцетті, Ж. Бізе, Р. Щедріна, сольні номери із «Страстей по Матвію» Й. С. Баха, романси Х. Вольфа, П. Чайковського,

С. Рахманінова. Пам’ятаю, що я часто привозила до Москви ноти закарпатських народних пісень в обробках Д. Задора та І. Мартона. Вона охоче включала ці твори до мого репертуару, і навіть на державному іспиті мені пощастило виконувати відому закарпатську народну пісню в обробці Д. Задора «Серед села дичка». У 1990 році я отримала диплом про закінчення повної вищої освіти за спеціальністю «Сольний спів» і здобула кваліфікацію концертного співака та викладача.

- Розкажіть про Вашу концертну діяльність після повернення на Закарпаття. Наскільки мені відомо, Ви продовжували працювати солісткою «Музичного лекторію» Закарпатської обласної філармонії…

- Саме так. Тут моя творча діяльність тісно переплелась із концертною роботою талановитих закарпатських співаків, серед яких – Олександр Теліга (бас), Петро Матій (баритон), Марія Зубанич (сопрано), Надія Підгородська (драматичне сопрано). У 1989 році, колектив «Музичного лекторію» виїхав на святкування декади українського мистецтва у Казахстан. Це була цікава і дуже яскрава гастрольна поїздка.

- Яким було тематичне спрямування концертних програм?

- У звичайному робочому графіку артисти лекторію давали понад 14 концертів щомісяця. Це були здебільшого тематичні програми – пісні Великої вітчизняної війни, вечори російських романсів, пісні для дітей, фольклорні програми. Чималу частину репертуару займали також пісні обов’язкового у радянську добу ідеологічного спрямування. Колектив лекторію виступав у школах, на підприємствах, на сценічних майданчиках численних санаторіїв. Багато концертів організовувалось для ветеранів війни.

- Щойно Ви згадували імена талановитих закарпатських артистів, з якими Вам пощастило працювати у колективі «Музичного лекторію». Чи виникали у Вас спільні творчі проекти?

- Тісна творча дружба пов’язала мене з видатною закарпатською співачкою, вихованкою М. Я. Байко, тепер – народною артисткою України Марією Зубанич. Наші голоси чудово поєднувалися у тембральному плані, тож ми дуже часто виступали у складі дуету. Разом підготували і записали програму з оригінальних дуетів П. Чайковського, виконували твори зарубіжних і вітчизняних композиторів, співпрацювали з камерним оркестром філармонії та хором хлопчиків і юнаків Мукачівської хорової школи під керівництвом В. Волонтира (зокрема, у спільному проекті виконання відомого твору *«Gloria»* А. Вівальді). З Марією Зубанич я виступала з самодостатніми концертними програмами і в Києві, і в філармонії міста Сату-Маре (Румунія). У 2000 році наш дует нагородили званням лауреата Міжнародного фестивалю «Інтер-ліра» (м. Будапешт, Угорщина).

- **Розкажіть про Ваші творчі вподобання.**

- Я віддаю перевагу вокальній музиці композиторів, які з непідробною щирістю відображають сильні людські почуття. Спектр епох і музичних напрямків у моєму репертуарі є досить широким – від старовинної музики Середньовіччя та Відродження до сучасних творів. Я неодноразово готувала сольні концерти з творів старовинної німецької, італійської та англійської музики, вечори італійського романсу. Активна творча співпраця пов’язує мене із діяльністю ансамблю старовинної музики *«Castrum Hung»* (керівник – С. Тихоненко). У 1997 році підготувала сольну концертну програму, що мала назву «Вокальна музика композиторів XX століття». До програми увійшли романси К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Пуленка, а також вокальний цикл Г. Малера «Пісні про померлих дітей». За цю програму мене було нагороджено званням лауреата обласної премії імені Д. Задора.

- **Ваше ім’я є знаним не тільки на Закарпатті, але й далеко за його межами. Цікаво було б дізнатися більше про Ваші гастролі в Україні та за кордоном…**

- У 2002 році відбулася яскрава гастрольна поїздка містами України – творчий результат співпраці з Луганським симфонічним оркестром під керівництвом К. Шмідта. Колектив виступав у Одесі, Луганську, Сімферополі; у їхньому супроводі я виконувала арії з оперет. Пізніше виконувала сольні партії у «Месі» Ф. Шуберта та *«Gloria»* А. Вівальді у французькому місті Парей-ле-Моньяль (під керівництвом Юргена Мюллера). У 2005 році відбулися чергові гастролі у Франції – цього разу в Парижі. Спільно з хоровою капелою «Дударик» та камерно-симфонічним оркестром *«Leopolis»* (м. Львів) я взяла участь у виконанні «Реквієму» В. А. Моцарта та ораторії «Сім слів Христа» Х. Глюка (диригував Жан П'єр Лоре).

Не з меншим успіхом минули гастролі в Північній Італії (2004–2005 рр.). Ми виступали разом із солістом Московського академічного музичного театру імені К. Станіславського та В. Немировича-Данченко Оганесом Георгіяном (тенор), солістом Львівського національного академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької Віталієм Войтко (тенор) та народним артистом України Петром Матієм (баритон); основу концертних програм складали оперні арії та італійські народні пісні.

- **Яка з останніх гастрольних поїздок запам'яталася Вам найбільше?**

- Мабуть, варто згадати виступ у рамках проведення фестивалю *«Bach-Fest»* (м. Суми, 2012). У супроводі ансамблю старовинної музики *«Castrum Hung»* у моєму виконанні прозвучали твори епохи Ренесансу, які увійшли до збірки під назвою «Кодекс Яноша Кайоні».

- **Напевно, протягом такого тривалого і насиченого творчого шляху доля не раз зводила Вас із талановитими, непересічними концертмейстерами. Кого з них Ви можете згадати?**

- Серед концертмейстерів, з якими мені доводилося співпрацювати, варто виокремити Олену Пилявську, Вікторію Соколовську та Віру Боднар – про цих піаністів я досі згадую із вдячністю. Також виступала з Михайлом

Олександровичем Аркадьєвим – він приїздив до Ужгорода на гастролі. Разом з цим видатним російським піаністом ми виконали вокальний цикл Р. Вагнера «5 пісень на вірші Матільди Везендонк» (концерт відбувся у 2001 році в залі Закарпатської обласної філармонії). У 2012 році разом з талановитою піаністкою Етеллою Чуприк (нині – народна артистка України) я підготувала сольну програму з романсів С. Рахманінова.

- **Повернімося у минуле: ще у 1985 році Ви пов'язали своє сценічне життя з музичним лекторієм Закарпатської обласної філармонії. Яким був репертуар колективу на той час?**

- У часи радянської влади, враховуючи ідеологічні вимоги тогочасної доби, артисти ансамблю не мали змоги компонували репертуар виключно із кращих зразків зарубіжної та вітчизняної вокальної музики чи високохудожніх обробок народних пісень. Нерідко у їхньому виконанні звучали заідеологізовані та пропагандистські твори. На даний момент я вже понад десять років очолюю цей колектив. Нині він носить назву ансамблю солістів «Гармонія» та з успіхом розв'язує поставлені перед ним творчі завдання, сприяючи актуалізації академічного вокального мистецтва не тільки на теренах рідного краю, але й за кордоном.

- **Які твори становлять основу виконавського доробку ансамблю?**

- Основу репертуару ансамблю солістів «Гармонія» складають твори зарубіжної та вітчизняної вокальної класики, обробки народних пісень, твори закарпатських композиторів, романсова лірика. Протягом останнього десятиліття колектив щороку готує по дві нові тематичні програми. Найбільш яскравими підсумками інтенсивної сценічної діяльності артистів у різні роки були концертні програми «Романтична арія» (з творів італійських і французьких композиторів), «Український романс», «Вокальна музика бароко» (у супроводі органу), *«O sole mio»*, «У римті танцю», «Пісні Олександра Білаша» та багато інших. Із великим зацікавленням співаки ставляться також до музики закарпатських композиторів.

Високим рівнем виконавської майстерності була позначена концертна програма «Карпатська мозаїка», до якої увійшли твори кращих композиторів краю – Дезидерія Задора, Іштвана Мартона, Віктора Теличка, Василя Гайдука та ін.

- **Чи поповнюється склад колективу співаками молодого покоління?**

- На даний час поруч із досвідченими колегами до вершин вокального мистецтва йдуть молоді співаки – випускник Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Михайло Подкопаєв (бас) і Марина Лавра-Гальовчик (сопрано), що навчається в магістратурі Мукачівського державного університету.

м. Ужгород, липень 2016 року

4. ІНТЕРВ'Ю ІЗ ЗАСЛУЖЕНИМ ПРАЦІВНИКОМ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ, ГОЛОВОЮ ЦИКЛОВОЇ КОМІСІЇ «АКАДЕМІЧНИЙ СПІВ» УжМК ІМ. Д. Є. ЗАДОРА Н. М. ПІДГОРОДСЬКОЮ

- Надіє Миколаївно, розкажіть про Ваші перші кроки у вокальному мистецтві.

- Я народилася у селі Стричава Великоберезнянського району на Закарпатті. Сталося так, що моє життя було пов'язаним зі сценою із раннього дитинства. Мати, яка за професією була дільничним лікарем, у вільний час захоплювалася сценічними постановками, а також співала і добре грала на гітарі. Вона знаходила серед місцевої молоді талановитих юнаків та дівчат і залучала їх до своїх вистав. Результатом цієї діяльності стали найперші аматорські постановки творів відомих класиків на Березнянщині. Мій батько також був здібним до музики – володів гарним тембром голосу, грав на скрипці та мав абсолютний слух. Можна припустити, що схильність до музикування передалася мені у спадок.

- Як відбувалося Ваше професійне вокальне вдосконалення?

- Обравши спів своєю спеціальністю, я вирішила поступити до Ужгородського державного музичного училища імені Д. Є. Задора. Навчалася у класі викладача Валерії Аладарівни Глодан-Кіш. Пам'ятаю також неоціненні поради видатного вокального педагога Андрія Задора, завдяки яким досі тримаю голос у формі. З тих часів найяскравіше мені запам'яталося виконання державної програми, адже під час проведення випускних іспитів із спеціальності у залі УжДМУ був присутній народний артист СРСР, професор Павло Петрович Кармалюк. Саме він запропонував мені продовжувати навчання у Львівській державній консерваторії.

- Розкажіть про період навчання у виші. Хто був Вашим творчим наставником?

- Протягом року я навчалася по спеціальності у В. І. Підоріної, а пізніше за власним бажанням перевелася до класу заслуженого діяча мистецтв України, професора Остапа Йосиповича Дарчука. На той час О. Й. Дарчук займався переважно з чоловіками. Пам'ятаю, що у нього навчалися Петро Матій, Василь Дудар, Андрій Алексик та ін. На той час на кафедрі сольного співу працювали кращі представники львівської вокальної школи – М. Байко, П. Кармалюк, Т. Карпатська, В. Кобржицький, В. Підоріна та інші видатні педагоги.

- Які вокальні настанови Остапа Йосиповича запам'яталися Вам найбільше?

- Я вважаю О. Дарчука справжнім майстром староіталійської школи співу. У своїй роботі він часто застосовував методичний прийом показу та наслідування. Своїм студентам Остап Йосипович радив співати з опущеним коренем язика та гортанню, залишаючи звук у високій позиції та досягаючи прозорого, яскравого звучання. Він був переконаний у тому, що головною якістю співацького голосу є його летючість. Цікавими були його поради щодо сценічного налаштування співаків перед виступом. Я досі пам'ятаю його настанову: «Не думай про те, що тобі вдалося на сцені, а що – ні. Головне – як сприймає тебе публіка».

- Який репертуар був опрацьований Вами у консерваторії?

- Діапазон мого голосу вже тоді дозволяв О. Й. Дарчуку включати до програмового репертуару твори досить високого рівня складності. Улюбленими для мене стали арії Іоанни з опери «Орлеанська діва» П. Чайковського, Попелюшки з однойменної опери Дж. Россіні, Еболі з опери «Дон Карлос» Дж. Верді та ін. Також пам'ятаю, що виконувала цикли романсів С. Прокоф'єва та Д. Шостаковича. До речі, саме цикл Д. Шостаковича «З єврейської народної поезії» (*op. 79*) пізніше приніс мені перемогу на Всеукраїнському конкурсі «Шолом, Україно».

- **Чи була у Вас можливість поєднувати навчання із безпосередньою професійною діяльністю?**

- Так. Ще під час навчання я працювала солісткою оперної студії при Львівській державній консерваторії. Пам'ятаю, що на той час керівником студії був І. Лацанич. Також у цей час мені вдалося влаштуватися на посаду солістки оркестру Палацу культури залізничників «Рокс».

- **Які партії були опановані Вами під час роботи в оперній студії ЛДМА?**

- Це були переважно партії з опер російських та українських композиторів. Я виконувала партії Земфіри з опери «Алеко» С. Рахманінова, Лаури та Няні з опери «Іоланта» П. Чайковського, Вакханки та Цвікуна з опери «Ноктюрн» М. Лисенка (партію Цвіркунки виконувала Надія Петренко – колоратурне сопрано, у майбутньому – народна артистка України).

- **Хто був Вашим викладачем по класу камерного співу? Яким творам камерно-концертного плану Ви віддавали перевагу?**

- Мені пощастило навчатися у талановитої співачки та піаністки Ніни Костянтинівни Чубарової, яка свого часу здобула фахову освіту у Санкт-Петербурзькій державній консерваторії імені М. Римського-Корсакова. Разом з нею я готувала вокальні цикли талановитих радянських композиторів – М. Мінкова («Плач гітари» на сл. Г. Ф. Лорки), К. Молчанова та ін. Пригадую, що Ніна Костянтинівна ніколи не втручалася у методику постави голосу. Натомість вона ретельно працювала над нюансуванням та була вимогливою щодо мистецтва контрольованого володіння голосом. «Нехай емоції та почуття ніколи не переважають силу розуму» – наголошувала Н. Чубарова.

- **Які твори Ви підготували до державного іспиту із спеціальності?**

- Під час випускного іспиту в консерваторії я виконувала досить складну і різнопланову програму, до якої увійшли арія Мандрівника з ораторії «Тріумфуюча Юдіф» А. Вівальді, арія Азучени з опери «Трубадур» Дж. Верді,

арія Ольги з опери «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, арія Женьки з опери «Зори здесь тихие» К. Молчанова… Родзинкою моєї державної програми стало виконання відомої народної пісні-балади «Летів пташок понад воду» в обробці Д. Задора.

- **Як склалася Ваша подальша творча доля?**

- Здобувши вищу освіту, у 1982 році я отримала скерування Управління культури на роботу до музично-драматичного театру в Ужгороді. На цій посаді я працювала протягом півтора року. А потім звільнилося місце у Закарпатській обласній філармонії. Для мене цей шанс мав великі перспективи, оскільки група артистів музичного лекторію постійно концертувала. Окрім того, це означало можливість співпрацювати із симфонічним оркестром філармонії (на той час колектив очолював Йосип Гарчар). Також згадую творчий тандем із Ельвірою Готвоні – разом із цією чудовою співачкою ми не раз виступали разом, виконуючи вокальні дуети з репертуару світової класики.

- **Розкажіть про особливості Вашої концертної діяльності в умовах поліетнічного середовища Закарпаття. Чи чинило воно вплив на процес добору репертуару?**

- Звичайно. Пісні різних національностей займають важливе місце у моєму репертуарі. Я співала із циганським ансамблем «Романі яг», неодноразово була лауреатом конкурсів ромської музики в Будапешті та Варшаві. Отримала перемогу на одному із міжнародних конкурсів за краще виконання словацької пісні. На Всеукраїнському конкурсі «Шолом, Україно» я виконувала пісню єврейською мовою. Наш край є багатонаціональним; тому кожен митець, який прагне осягнути та засвоїти кращі надбання інших культур, може суттєво збагатити свій репертуар та розширити творчий кругозір.

- Наскільки мені відомо, останнім часом Ви досить тісно співпрацюєте з італійським музичним інститутом імені Луїджі Боккеріні. Які творчі відкриття Ви зробили для себе у процесі цієї міжнародної співпраці?

- Музичний інститут імені Луїджі Боккеріні знаходиться в італійському місті Лукка; цей заклад входить до низки найстаріших музичних шкіл Італії. Я брала участь у проведенні кількох майстер-класів, де познайомилася із відомими італійськими майстрами вокалу. Зокрема, можу назвати Сюзанну Рігаччі – випускницю Флорентійської консерваторії імені Луїджі Керубіні. До речі, свого часу ця співачка займалася співом з італійською зіркою Іріс Адамі Коррадетті. Я вважаю Сюзанну Рігаччі неперевершеною виконавицею творів майстрів італійського бароко (А. Вівальді, Д. Чімарози, Дж. Перголезі, А. Страделли, Ф. Гаспаріні). В Італії мені пощастило виконувати з нею дует Ольги і Татьяни з опери П. Чайковського «Євгеній Онєгін». А взагалі я повинна зауважити, що італійська школа співу відрізняється від наших вокальних традицій більшою увагою до імпровізаційності. Важливе значення надається постановці сучасних італійських опер; а щодо особливостей вокальної роботи мушу визнати, що італійці шукають геніальність у простоті.

м. Ужгород, 23 квітня 2018 року

5. ІНТЕРВ'Ю З СОЛІСТКОЮ ХАРКІВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ІМЕНІ М. ЛИСЕНКА С. І. БЕЗЮЛЕВОЮ

- Розкажіть про Ваше дитинство і перші спроби у вокальному мистецтві.

- Я народилася 10 квітня 1944 року в м. Алма-Ата. Батько, Іван Андрійович, був військовим, тому сім'я часто переїжджала. Співом я захоплювалася з дитинства. У школі займалася вокалом, брала участь у концертах хорових колективів, часто відвідувала огляди художньої самодіяльності, знайомилася із закарпатськими мистецькими колективами, цікавилася піснями, народними мелодіями, танцями.

Батьківщина матері – м. Себеж Псковської області. Там у будинку піонерів я співала у складі вокального тріо. Це було ще під час навчання у школі. Пізніше, у віці 19 років, поступила в Бакинське державне музичне училище імені Асафа Зейналли на вокальний відділ (вечірня форма навчання).

- Хто був Вашим творчим наставником під час навчання в Бакинському музичному училищі?

- Мені пощастило навчатися у класі педагога Ахундової Ельміри Агаєвни, солістки Азербайджанського державного академічного театру опери та балету ім. М. Ф. Ахундова. Свого часу Ельміра Агаєвна здобула вокальну освіту в Азербайджанській державній консерваторії імені У. Гаджибекова. Вона була вихованкою народного артиста СРСР, видатного оперного співака Муртуза Мамедова – лірико-драматичного тенора, відомого за псевдонімом «Бюль-Бюль-огли» («Син солов'я»). Я ж навчалася у Бакинському музичному училищі з 1963 по 1967 рік.

- Чи була у Вас можливість поєднувати навчання з практичною вокальною діяльністю?

- Так. У 1966 році Едуард Новрузов організував Азербайджанську державну хорову капелу. До її складу увійшли високопрофесійні співаки, випускники вокального та хорового факультетів Азербайджанської державної консерваторії. Ще під час навчання мене запросили на роботу в цю капелу. Робочий графік був наступним: з 11.00 до 14.00 я працювала, ходила займатися до Ельміри Агаєвни додому (ми здебільшого опановували вокальні вправи), а ввечері ходила по розкладу на заняття.

- **Як склалася Ваша творча доля після закінчення навчання у Баку?**
- На державних іспитах в музичному училищі був присутній завідувач кафедри сольного співу Азербайджанської державної консерваторії Камал Керімов – заслужений артист АРСР, соліст Азербайджанського державного академічного театру опери та балету, ще один колишній вихованець Муртуза Мамедова. Він пропонував членам комісії зарахувати мене до складу студентів консерваторії без проходження вступних іспитів. На жаль, через сімейні обставини мені знову довелося повернутися до Ужгорода.

- **Отже, вищу фахову вокальну освіту Ви здобули в Україні?**
- В Ужгороді я насамперед звернулася до видатного місцевого педагога-вокаліста Андрія Задора. Після прослуховування викладач порадив мені поїхати на консультацію до Львівської консерваторії. Так я познайомилася з П. Кармалюком, який оцінив мою вокальну підготовку і порадив готуватися до вступу. На жаль, того року у вступних іспитах брало участь дуже багато обдарованих співаків-мужчин, і мене не зарахували до складу студентів, віддавши перевагу саме їм.

Однак я ніколи не зупинялася на досягнутому. Дещо пізніше О. Дарчук порадив мені поступати до Одеси. Це було в 1968 році. Я звернулася туди, і незабаром отримала офіційний лист особисто від завідувачки кафедрою сольного співу Одеської консерваторії, народної артистки України Ольги Миколаївни Благовидової з пропозицію приїхати на консультацію. На прослуховуванні

виконувала романс Антоніди з опери «Життя за царя» М. Глінки; у результаті мене було зараховано на II підготовчий курс Одеської консерваторії ім. А. Нежданової (вечірня форма навчання). Наступного року я вже стала студенткою I курсу – таким чином, навчання в Одесі тривало 6 років (1968–1974).

- **У кого Ви навчалися співу?**

- Спочатку я навчалася у класі викладача Ольги Миколаївни Благовидової, пізніше – у її вихованки, солістки Одеського державного театру опери та балету Зінаїди Іванівни Тарасової-Добродєєвої.

- **Чи можете Ви порівняти особливості вокального виховання в Україні та Азербайджані? Наскільки суттєвою була різниця у методиці викладання співу?**

- Наскільки я пригадую, у способі викладання вокалу між викладачами музичного училища м. Баку і Одеської консерваторії особливої різниці не було. Звичайно, рівень консерваторії висував нові, якісно вищі вимоги щодо програми. Значно вищим був і рівень самого викладання. Однак загальновідомо, що у академічному вокалі найважливішим, уніфікуючим поняттям є так звана «еталонна школа співу». Я вважаю, що до її головних положень варто відносити насамперед правильну роботу співацького дихання та поєднання високої позиції з використанням грудного регістру голосу.

- **Розкажіть про Вашу виконавську діяльність після здобуття професійної вокальної освіти.**

- У 1974 році, після закінчення Одеської консерваторії, я отримала скерування на роботу в Академічний хор ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України (Хор Українського радіо). Пізніше працювала солісткою Київського державного театру оперети. А ще згодом, за пропозицією першого заступника Міністра культури УРСР Ярослава Вітошинського, мене було переведено на

посаду солістки до Харківського державного академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка.

- **Які партії увійшли до Вашого оперного репертуару?**

- Дебютною для мене стала партія Джильди в опері Дж. Верді «Ріголетто». Серед інших яскравих оперних образів можу назвати партії Віолетти («Травіата» Дж. Верді), Лючії ді Ламмермур з однойменної опери Г. Доніцетті, Розіни («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Іоланти з однойменної опери П. Чайковського, Оксани («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського). Партії з опер зарубіжних композиторів спочатку виконувалися у перекладі на російську мову, пізніше – мовою оригіналу. Багато партій вивчала у творчому тандемі з талановитим концертмейстером Інною Черничко.

- **Наскільки швидко Ви адаптувалися до специфіки роботи в оперному театрі?**

- Доволі швидко. Щоправда, на самому початку роботи між мною і тодішньою солісткою Харківської опери, народною артисткою УРСР Валентиною Федорівною Аркановою (колоратурне сопрано) відразу виникла своєрідна творча конкуренція, однак з часом ми суттєво зблизилися і не раз допомагали одна одній. До прикладу, одного разу Валентину Федорівну потрібно було замінити у опері «Царева наречена» М. А. Римського-Корсакова, і про цей факт стало відомо тільки за дві години до вистави. Я погодилася виступати замість неї і з успіхом виконала партію Марфи.

- **Який період охоплює Ваша виконавська діяльність на сцені Харківської опери?**

- Я працювала у Харківському державному театрі опери та балету протягом 20 років, а точніше – з 1974 по 1994 рік.

- Протягом такого тривалого творчого шляху Ви виступали з багатьма видатними вітчизняними артистами. Хто з них Вам запам'ятався найбільше?

- В той час я дуже товаришувала із солісткою Київського театру опери та балету, видатною співачкою Євгенією Семенівною Мірошниченко. Наше знайомство відбулося під час репетиції опери Й. Штрауса «Казки Віденського лісу», де я виконувала знаменитий «Вальс». У ході репетиції раптом пролунав голос із залу: «Добре співаєш!». Це була Є. Мірошниченко. Я і досі вважаю її своєю найкращою творчою подругою і наставницею. Пригадую, що Є. Мірошниченко була дуже доброзичливою, чуйною людиною, але у питаннях творчості – надзвичайно безкомпромісною і вимогливою.

- Розкажіть про Вашу концертну діяльність після повернення на Закарпаття.

- До Ужгорода я повернулася знову ж таки за сімейними обставинами, щоб підтримати стару матір. Спочатку мені запропонували посаду солістки Закарпатського народного хору (тоді керівником колективу був Петро Петрович Сокач). У цей час багато подорожувала з гастролями по Європі – співала в Чехословаччині, Австрії, Німеччині, Італії, Франції. Особливо запам'ятався виступ у Домському соборі в Ризі (Латвія), де я виконувала знаменитий твір Дж. Каччіні *«Ave Maria»*. Часто доводилося виступати разом із співачками М. Зубанич, О. Хархаліс-Ільницькою, Н. Підгородською. Пізніше майже протягом року викладала вокал в Ужгородському училищі культури.

- Отже, Ви вирішили поєднувати виконавську діяльність з педагогічною?

- Так. З 1994 року я почала працювати ілюстратором в Ужгородському державному музичному училищі імені Д. Є. Задора, і вже через півроку мене запросили сюди на основну викладацьку роботу. Тоді відділ «Академічний спів» очолювала Георгіна Бохорська.

В училищі я так само пропрацювала 20 років, аж до 2014 року. Георгіна

Василівна дуже допомагала мені у роботі із студентами. Згодом тісна творча дружба пов'язала мене з викладачем Наталією Куклишиною, яка пізніше очолила вокальний відділ УжДМУ, та Оксаною Левитською.

- Розкажіть про своїх вихованців. Кого з них Ви вважаєте найбільш яскравими співаками-солістами?

- Насамперед – солістку Київського національного академічного театру оперети Галину Григорчак (сопрано), солістку Харківського театру опери та балету імені М. В. Лисенка Христину Король (лірико-колоратурне сопрано), оперну співачку та викладача вокалу у м. Лондон Адріану Пилип (сопрано), заслужену артистку України Квітославу Добромільську-Гігу (досягла успіху у естрадному вокалі), співака та організатора музичних фестивалів Івана Пилипця (тенор), студентку ОНМА імені А. Нежданової Іванну Свиду (лірико-колоратурне сопрано), та багатьох інших.

- Якими основними принципами виховання співацького голосу Ви керувалися у своїй викладацькій роботі?

- Я завжди дуже уважно ставилася до природних голосових якостей студента і вважала неприпустимим виконання занадто складних програм. На мою думку, голос повинен розвиватися дуже поступово, але з незмінною тенденцією до покращення. Те, що було вчора, сьогодні повинно звучати хоча б на пів-відсотку краще.

Велику увагу я звертала на виконання вправ і вокалізів, радила збільшувати співацьке навантаження поступово. Водночас, ніколи не пропонувала своїм вихованцям занадто простих творів – адже для початківців якісне виконання мініатюр є досить непростим завданням.

Формуючи репертуар, я завжди опиралася на кращі зразки української та зарубіжної класики, обробки народних пісень. Усі програмові вимоги підпорядковувала індивідуальним можливостям і здібностям студентів. Вважаю, що велику користь несе прослуховування записів якісного виконання оперних

арій та романсів майстрами вокального мистецтва.

- **У чому, на Вашу думку, полягає основна концепція виховання молоді у напрямку продовження традицій еталонної школи співу?**

- Рівень розвитку співака насамперед залежить від якості його вокальної техніки та тембральної краси голосу. Надзвичайно важливим є питання вирівнювання регістрів та досконалої роботи дихання; окрім цього, справжній митець повинен добре орієнтуватися у стилістиці виконуваних творів, розуміти їхні особливості. Під час роботи над програмовими творами слід із великою повагою ставитися до авторського тексту – як поетичного, так і музичного. Я вважаю, що під час трактування того чи іншого образу насамперед варто зважати на першоджерела.

- **Яку настанову Ви хотіли б передати молодому поколінню співаків?**

- Спів – найважчий вид мистецтва, а наступний – балет. Мій девіз – «співати душею і серцем, і берегти свій талант».

м. Ужгород, 29 серпня 2014 року

6. ІНТЕРВ'Ю ІЗ ГОЛОВОЮ ЦИКЛОВОЇ КОМІСІЇ «АКАДЕМІЧНИЙ СПІВ» УЖГОРОДСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО МУЗИЧНОГО УЧИЛИЩА ІМ. Д. Є. ЗАДОРА Н. М. КУКЛИШИНОЮ

- Наталіє Миколаївно, Ви усе своє життя присвятили вокальному вихованню молоді. Що вперше надихнуло Вас і спричинилося до вибору саме цього життєвого шляху?

- Напевно, родина і те оточення, у якому я зростала. Я народилася 13 вересня 1948 року в Ужгороді, однак дитинство моє минуло у містечку Оротукан Магаданської області. Наша родина була інтелігентною: мати, Людмила Михайлівна Кириловська, здобула вищу освіту в Ужгородському державному університеті і стала медиком, а батько, Микола Миколайович Кириловський, свого часу закінчив Харківський торговельно-економічний інститут та здобув кваліфікацію інженера-економіста. Окрім основної спеціальності, тато захоплювався також музикою і грав на трубі. В містечку Оротукан він навіть брав участь у естрадному ансамблі, проте професійної музичної освіти не мав.

- Коли Ви розпочали займатися музикою професійно?

- Це відбулося у 1958 році, вже після повернення до Ужгорода. Моєю першою наставницею у мистецтві співу стала Валентина Андріївна Мячина-Клєпікова, яку по праву можна вважати однією з ведучих педагогів новоствореного у 1946 році вокального відділу Ужгородського державного музичного училища. Свій творчий шлях я розпочала як піаністка – займалася в Ужгородській дитячій музичній школі №1 та відвідувала музичну студію при училищі, де вивчала сольфеджіо та теорію музики. Саме у цей час мені пощастило займатися по класу фортепіано у видатного закарпатського піаніста, диригента, композитора Дезидерія Євгеновича Задора. З глибокою вдячністю згадую також Надію Григорівну Затіну, викладача музично-теоретичних дисциплін. Також я охоче

відвідувала заняття з хору, де мені нерідко доручали виконання сольних партій. Остаточно обравши професію музиканта, я почала готуватися до вступу на фортепіанний відділ УжДМУ.

- **Однак обставини склалися так, що Ви здобули саме вокальну освіту. Як це трапилося?**

- Справа у тім, що бажаючі поступити на фортепіанний відділ УжДМУ вже тоді повинні були відповідати високим вимогам закладу. У той час вступні випробування складалися із трьох турів, останній з яких був своєрідною перевіркою технічного рівня піаніста. Оскільки я почала займатися музикою досить пізно, у десятирічному віці, мені не вдалося скласти вступні іспити на належному рівні. Тоді директор училища Л. Ф. Клєпіков, знаючи про мої вокальні дані, порадив мені спробувати поступити на вокальний відділ. Саме так і розпочався мій професійний творчий шлях.

- **Розкажіть про період Вашого вокального становлення в УжДМУ.**

- Я навчалася в музичному училищі з 1964 по 1968 рік. Відділ академічного співу тоді очолював Андрій Євгенович Задор, і саме він викладав у мене клас ансамблю. Особливості сольного співу я опановувала у класі викладача Валерії Аладарівни Глодан-Кіш, яка на той час була солісткою ансамблю «Угорські мелодії». До речі, я стала першою ученицею цієї артистки. Об’ємний голос доволі широкого діапазону вже під час навчання в училищі дозволяв мені виконувати досить складні вокально-технічні твори, серед яких – арія Іоланти з однойменної опери П. Чайковського, аріозо Сантуцци з опери «Сільська честь» П. Масканьї, арія Тоски з однойменної опери Дж. Пуччіні, романси Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, К. Дебюссі. У той час разом зі мною навчались Ельвіра Зіброва, Василь Мигович, Юдіта Йожеф, Марія Поприк та Алла Мягкова. Наш курс був дуже дружнім; усі ми обрали свій шлях не випадково, тож старанно вивчали фахові предмети, охоче співали у ансамблі, із захопленням слухали платівки із записами кращих солістів оперних театрів Києва, Харкова, Москви.

Головою державної кваліфікаційної комісії під час випускних іспитів в училищі був відомий український композитор, народний артист України Анатолій Йосипович Кос-Анатольський. Він схвально оцінив виступи студентів вокального відділу та побажав нам усім подальших успіхів у професії.

- **Тож Ви вирішили не зупинятися на досягнутому і продовжувати фахове вдосконалення у виші?**
- Звичайно. У мене ніколи не існувало жодних сумнівів з цього приводу. Однак обставини склалися так, що з 1968 по 1969 рік я працювала артисткою заслуженого Закарпатського народного хору, а через рік мене прийняли на роботу до Державної заслуженої хорової капели України «Трембіта». Це був незабутній період гастролей і яскравих концертних виступів у містах Грузії, Вірменії, Азербайджану, Білорусі, Молдовії та інших країн. Пам'ятаю, тоді капелу очолював заслужений діяч мистецтв України Володимир Павлович Пекар; він не раз доручав мені виконання сольних партій. Із захопленням згадую виконання «Реквієму» Дж. Верді в Одесі, численні концертні програми пам'яті Т. Шевченка, І. Франка та С. Людкевича у Львові, відкриття Львівського будинку органної та камерної музики, де виступала капела. Для мене це стало колосальним виконавським досвідом.

- **І все-таки Ви прагнули здобути вищу вокальну освіту, обравши для цього саме Львівську державну консерваторію імені М. В. Лисенка. Чи допомагав Вам хтось у підготовці до вступних іспитів?**
- Так. Готуючись до вступу на вокальний відділ Львівської консерваторії, я займалася з Поліною Лазарівною Скібінською – випускницею Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, талановитою піаністкою та вокальним педагогом. Пригадую, що до війни П. Скібінська навчалася вокалу в Італії. Я на все життя зберегла глибоку вдячність і повагу до цієї людини, яка стала моєю справжньою наставницею у вокалі і завжди допомагала порадою у потрібний момент.

- **Чим запам’ятався Вам період навчання у Львові?**

- Мене було зараховано до складу студентів у 1971 році. Завідувачем кафедри сольного співу на той час був народний артист СРСР Павло Петрович Кармалюк. По спеціальності я потрапила до класу доцента Валентини Іларіонівни Підоріної, а клас камерного співу викладала вихованка О. Бандрівської Ніна Костянтинівна Чубарова. Це була вимоглива людина високопрофесійного рівня; їй був притаманний тонкий мистецький смак. Разом ми готували романси П. Чайковського, пізні вокальні шедеври О. Даргомижського, цикли романсів зарубіжних та вітчизняних композиторів, і нерідко Н. Чубарова проводила додаткові заняття у себе вдома. В консерваторії разом зі мною навчалися майбутні народні артисти України Петро Матій, Марія Зубанич, Лідія Кондрашевська, Олександр Громиш, заслужена артистка України Ольга-Галина Гавриш, Людмила Григор’єва, Геннадій Колодієв…

- **Чи була у Вас можливість здобувати сценічно-виконавський досвід?**

- Звичайно. Мабуть, найбільше виконавських умінь і навичок формувалося під час виступів у виставах оперної студії, яку очолював народний артист України Ігор Васильович Лацанич. Улюбленими під час навчання в консерваторії для мене стали партії Тетяни з опери «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, Донни Анни з опери «Дон-Жуан» В. А. Моцарта, Флори з опери «Травіата» Дж. Верді, Мімі з опери «Богема» Дж. Пуччіні. Учасники оперної студії мали можливість виступати на сцені Львівського академічного театру опери та балету імені І. Франка (тепер – Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької) – у той час щопонеділка влаштовувалися безкоштовні вистави для мешканців міста. Не менш охоче ми виступали у Львівському академічному обласному театрі ляльок та Львівському драматичному театрі ім. М. Заньковецької. Це був період стрімкого творчого зростання і самовдосконалення.

- **Як склалася Ваша творча доля після здобуття вищої фахової освіти?**
- Після закінчення навчання у Львові я повернулася до Ужгорода. Тут спочатку працювала викладачем вокалу та солісткою заслуженого Закарпатського народного хору (на той час його очолював Микола Попенко). Колектив багато гастролював: у його складі я відвідала з концертними поїздками Угорщину, Чехословаччину, Румунію, Німеччину, Польщу. У 1981–1982 рр. я виступала також з артистами музичного лекторію Закарпатської обласної філармонії; у супроводі інструментального квартету ми часто виступали в найрізноманітніших куточках Закарпаття. Не раз доводилося співати в дуеті з П. Матієм; наші спільні виступи завжди були дуже успішними.

- **Коли Ви вирішили присвятити своє життя педагогічній роботі?**
- Це сталося у 1981 році; саме тоді я почала викладати вокал в Ужгородському державному музичному училищі імені Д. Є. Задора.

- **Наскільки мені відомо, Ви успішно поєднували викладання з концертно-виконавською діяльністю…**
- Так. Насамперед, з першого ж року роботи мені довірили непросте завдання – ілюструвати програми з концертмейстерського класу під час проведення державних іспитів. Були роки, коли я мала до десяти випускників-піаністів; окрім того, доводилося брати участь у їхніх виїзних звітних концертах по області. Не менш інтенсивно я займалася особистою виконавською діяльністю, готуючи сольні концертні програми. Серед них особливо яскравою була програма з творів І. Дунаєвського. Акомпанувала Тетяна Тен, у концерті також взяла участь Віола Білей. Особливо цікавим із стилістичної точки зору став вечір старовинної музики, ми підготували разом з піаністкою Анною Данилівною Петке. А ще я завжди була активною учасницею щорічних звітних концертів викладачів училища.

- Чи пам’ятаєте Ви своїх колег-ілюстраторів, які також долучилися до розвитку вокально-виконавського мистецтва Закарпаття у цей період?

- Так. В Ужгородському державному музичному училищі ніколи не бракувало талановитих співаків. Ще до початку моєї викладацької діяльності у цій сфері працювали Таїсія Ходак (сопрано). Мені пригадується її майстерне виконання арії Оксани з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та романсу М. Лисенка на слова О. Олеся «Айстри». Прекрасним тенором був Олександр Шугаєв, який провадив активну концертну діяльність та сприяв розвитку міської художньої самодіяльності. Не раз із успіхом виконував на концертах арію Хосе з опери «Кармен» Ж. Бізе. Яскраво презентувала високий рівень виконавської майстерності випускниця Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка Жанна Гелетіна (мецо-сопрано).

- Вам пощастило працювати разом з кваліфікованими, досвідченими закарпатськими вокалістами. Можливо, пригадаєте їхні поради чи настанови щодо розвитку співацького голосу?

- Маєте рацію. Кожен митець повинен навчатися улюбленій справі протягом усього життя. У мене була гарна можливість перейняти викладацький досвід від справжніх корифеїв вокального мистецтва Закарпаття. У 1981 році вокальний відділ УжДМУ очолювала Оксана Левитська; з 1984 року завідувачем стала Георгіна Бохорська. На відділі також працювали Валерія Глодан-Кіш, Ольга Мізун, Лія Лихожон. Викладачі підтримували мене, і особливо – Георгіна Бохорська. Вона давала влучні поради, ділилася своїм багатим досвідом, допомагала з вибором педагогічного репертуару. Її настанови довгий час допомагали мені у роботі. Саме від Г. Бохорської я успадкувала уважне ставлення до голосу студентів. Слід насамперед працювати над середньою ділянкою діапазону, і розширювати його межі дуже поступово.

- **Розкажіть про Ваші вокально-педагогічні переконання та методи роботи над поставою голосу.**

- Я ніколи не дозволяла виконувати студентам надскладних програм, натомість звертала увагу на розвиток тембрових якостей голосу. Вважаю, що студенти можуть звучати по-справжньому тільки тоді, коли усвідомлюють процес звукоутворення; а більшість з них починає розуміти сутність правильного співу тільки у кінці третього року навчання. Я ніколи не доручала своїм вихованцям твори консерваторського репертуару. Натомість, віддавала перевагу аріям старовинних майстрів та кращим зразкам камерно-вокальної творчості зарубіжних і вітчизняних композиторів. Зручними для розвитку вміння співати на *legato* вважаю ранні романси Д. Січинського, К. Стеценка, О. Даргомижського, О. Гурільова. А от романси М. Лисенка та М. Глінки є досить складними; я не радила б виконувати їх на початковому етапі навчання.

- **Як Ви вдосконалювали свою професійну майстерність у період викладання?**

- Як правило, це відбувалося у процесі проходження курсів підвищення кваліфікації. Пам’ятаю, у Києві я була присутньою на відкритих заняттях найвидатніших майстрів українського вокального мистецтва – Є. Мірошниченко, З. Христич, О. Петриненко, Є. Чавдар та ін. Безумовно, це дуже збагатило мій власний педагогічний досвід.

- **Протягом тривалого часу Ви очолюєте вокальний відділ УжДМУ. Розкажіть про особливості Вашої діяльності як голови циклової комісії «Академічний спів».**

- Радію тому факту, що під час мого керування відділом значно зріс показник якісної успішності студентів. Вони вчаться писати музично-виконавські аналізи програмових творів, вдумливо займаються педагогічною практикою, організовано відвідують концертні заходи. Активно проводиться профорієнтаційна робота, завдяки чому на вокальний відділ поступає багато

бажаючих навчитись професійному мистецтву співу. На базі шкіл естетичного виховання області запроваджено щорічне проведення тематичних семінарів, що стосуються специфіки викладання вокалу і роботи з початківцями. Також налагоджено гнучку систему взаємовідвідування занять, у ході яких старші педагоги передають свій досвід молодшим викладачам. Детально обговорюються індивідуальні програми студентів та планування роботи всіх викладачів відділу.

- **Назвіть прізвища Ваших найбільш здібних вихованців.**

- Мої студенти неодноразово ставали лауреатами всеукраїнських та міжнародних вокальних конкурсів. Багато з них донині продовжують займатися обраною спеціальністю в Україні і за кордоном. Серед них – Ігор Строїн, Олена Ісак, Олександр Товт, Андрея Кабакова, Олена Кунакова, Богдана Скільська, Тетяна Гудачок, Віра Данько, Алла Сімчера, Наталія Рубіш, Корнелія Чолан, Олеся Савко, Лілія Кукульнік, Ніна Ластівка, Ольга Бойсак, Мирослава Мішкулинець, Анна Кравченко та ін.

м. Ужгород, 10 жовтня 2013 року

7. ІНТЕРВ'Ю З ВИКЛАДАЧЕМ ВОКАЛУ МОСКОВСЬКОГО ІНСТИТУТУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА Н. П. САФРОНОВОЮ

- **Надіє Петрівно, під час навчання в Ужгородському музичному училищі Вашим наставником у мистецтві співу був Андрій Євгенович Задор. Як Ви можете охарактеризувати його?**

- Згадую Андрія Євгеновича як надзвичайно доброго, чуйного і терплячого педагога. Водночас, він був дуже вимогливим, і якщо давав мені певне зауваження, я намагалася до наступного уроку неодмінно виправити його. Окрім того, Андрій Євгенович любив свою роботу і нерідко забував про час. Заняття дуже часто продовжувалися до пізнього вечора. Саме тому до закінчення навчання в училищі у мене було накопичено чимало репертуарних творів для вступу до консерваторії. Андрій Євгенович дуже підтримував мене під час підготовки державної програми, і був твердо переконаний в тому, що я неодмінно впораюся із вступними випробуваннями. Завдяки його невтомній праці я закінчила училище з відзнакою.

- **Як склалася Ваша подальша творча доля?**

- Після отримання диплому молодшого спеціаліста я поїхала до Львова і потрапила на консультацію до Одарки Карлівни Бандрівської, племінниці і вихованки Соломії Крушельницької. Пам'ятаю її як чудового, високопрофесійного та людяного викладача. Варто згадати хоча б красномовний випадок, який відбувся під час вступних іспитів: я несподівано застудилася, і Одарка Карлівна зробила все можливе для мого швидкого одужання.

- **Пригадуєте твори, які виконували під час вступних випробувань?**

- Усієї програми наразі не пригадаю, але пам'ятаю, що співала речитатив і арію Вані з опери «Життя за царя» М. Глінки («Бедный конь в поле пал…»).

Незважаючи на великий конкурс (100 абітурієнтів на 5 місць), абсолютно не відчувала сценічного хвилювання. Після успішного проходження двох турів вступних випробувань мене було зараховано студенткою до класу доцента Одарки Карлівни Бандрівської.

- **Розкажіть про етап Вашого професійного вдосконалення у Львові.**

-. Період навчання у Львівській консерваторії тривав із 1956 по 1964 рік. У цей час я відчувала велику жагу до опанування вершин вокального мистецтва, і саме це сприяло налагодженню тісного творчого контакту з моїм викладачем із фаху. Можу стверджувати без перебільшення, що материнське піклування Одарки Карлівни у майбутньому позначилося також на моїх відносинах з учнями. Викладачів Львівської консерваторії я і досі згадую з теплотою. Це були представники старої інтелігенції, які мали колосальні знання, володіли багатьма мовами, розумілися на стильових напрямках. Після закінчення навчання я отримала кваліфікацію оперної та концертно-камерної співачки, а також – викладача вокалу. Окрім того, з 1959 року у мене з'явилася нагода працювати солісткою Львівської філармонії і оперної студії при Львівській консерваторії.

- **Отже, на початку свого творчого шляху Ви віддавали перевагу виконавській діяльності?**

- Так, я завжди захоплювалася концертною роботою. Мені подобалося дарувати слухачам щирі почуття, знайомити їх із музикою різних композиторів. Протягом усієї творчої діяльності я підготувала понад 350 сольних концертів. Доволі часто була нагода співпрацювати з симфонічними, народними, духовими та естрадними оркестрами України, Росії, Чехії, Польщі, Угорщини… Також неодноразово доводилося брати участь у вокальних конкурсах.

- **Чи вдавалося Вам поєднувати виконавську та педагогічну діяльність під час викладання у Рівненському інституті культури?**

- Звичайно. Більше того, у цей період я активно займалася організацією різноманітних вокальних проектів. Було багато натхнення і сил, тож у 1972 року я стала ініціатором та режисером постановки опери М. Лисенка «Ноктюрн». Виставу було поставлено силами студентів, але я також виконувала у опері одну з головних партій. А ще через рік у Рівному було проведено урочистий ювілейний вечір, присвячений 100-річчю від дня народження Соломії Крушельницької. У концертній програмі виступила моя наставниця, доцент Львівської державної консерваторії Одарка Бандрівська. Великою честю для мене була можливість виконати на цьому концерті кілька обробок українських народних пісень з репертуару С. Крушельницької.

- **Повернімося до Вашої викладацької роботи. Кого із своїх вихованців Ви вважаєте найбільш яскравими послідовниками львівської вокальної школи?**

- У мене було багато здібних, талановитих учнів. Серед них варто виокремити заслужену артистку України Наталію Свободу та Валерія Кириченка, які стали солістами Львівського оперного театру. Ще один мій випускник, народний артист України Василь Чепелюк, став солістом Волинської філармонії. Пишаюся Ольгою Пасічник – солісткою Варшавської камерної опери ім. В. А. Моцарта. Важко пригадати усіх… Професійному вокальному мистецтву присвятили себе Сергій Панасюк, Микола Головатюк, Микола Фенглер, Лариса Ковальова, Микола Швидків, Роман Марчак, Олег Дзюба та інші.

- **Якими методичними принципами Ви керуєтеся у процесі виховання вокалістів?**

- Найнеобхіднішим для розвитку вокально-технічних навиків я вважаю виконання вокалізів. Надзвичайно корисними є вокалізи Н. Ваккаї, Г. Адена,

Г. Зейдлера, Ф. Абта; особливою художністю позначені вокалізи І. Вілінської та М. Завалишиної. Іноді я і сама складала вокалізи для своїх студентів. Вони були невеликими за обсягом, але завжди відповідали голосовим якостям моїх вихованців і слугували усуненню їхніх особистих недоліків у звучанні. На початковому етапі роботи із студентами я формувала репертуар із творів старовинних майстрів та класиків; здебільшого це була камерна музика. Корисним для розвитку вокального слуху та виховання сценічної витримки вважаю ансамблеве музикування. Студентам старших курсів я пропонувала до виконання твори Ш. Гуно, С. Монюшка, Дж. Пуччіні, П. Чайковського. М. Лисенка, С. Гулака-Артемовського. Я і досі вважаю, що справжній співак повинен бути всебічно розвиненою особистістю. Теорія, сольфеджіо, музична література – дисципліни, обов'язкові для вокалістів! Для педагога-вокаліста, як і для соліста-виконавця, дуже важливим є відчуття вокального слуху. Його можна поступово виробити. Вокальний слух допомагає викладачеві співу точно визначити тип голосу, а це необхідно для розвитку співацьких здібностей у правильному руслі.

- **Розкажіть про Вашу викладацьку діяльність за кордоном.**

- У 1993 році мені запропонували роботу викладача вокалу у Московському інституті сучасного мистецтва. Це була гарна пропозиція, яка відкривала переді мною нові цікаві перспективи. Молоді співаки, які приїздили до столиці Росії з метою професійного вдосконалення, у результаті нашої співпраці досягали значних результатів. Серед моїх вихованців, які стали лауреатами міжнародних конкурсів вокалістів в Україні, Фінляндії та Італії – Юлія Ільїна, Ольга Пищуліна-Знаменська, Марина Кримська. Згадую Ірину Дегтерьову – лауреата IV Всеросійського фестивалю-конкурсу ім. О. Кошиця, Анастасію Бондарєву – дипломанта конкурсу вокалістів «Серебряный голос-2009», Тетяну Лоскутову – аспірантку Російської академії мистецтв ім. Гнєсіних та багатьох інших.

- **Хочеться висловити Вам щиру вдячність за те, що Ви не забуваєте про Закарпаття і продовжуєте охоче ділитися своїми знаннями із студентами Ужгородського державного музичного училища імені Д. Є. Задора…**

- Я ніколи не забуваю рідного закладу. На Закарпатті буваю досить рідко, але щоразу радію найменшій можливості поділитися власним досвідом у вокальному мистецтві. Незважаючи на тривале проживання і роботу за кордоном, я і досі ідентифікую себе послідовницею вокальної школи Соломії Крушельницької, а у педагогічній роботі із студентами застосовую поради своїх колишніх викладачів Одарки Бандрівської та Андрія Задора. Нещодавно мені випала чудова нагода проведення майстер-класів із студентами Ужгородського державного музичного училища та педагогічного факультету Мукачівського державного університету. Дуже сподіваюся на те, що у майбутньому ще не раз зможу відвідати Закарпаття та передати свої знання молодому поколінню талановитих співаків Срібної Землі.

м. Ужгород, березень 2013 року

8. ІНТЕРВ'Ю ІЗ ЗАСЛУЖЕНОЮ АРТИСТКОЮ УКРАЇНИ, СОЛІСТКОЮ ЗАСЛУЖЕНОГО АКАДЕМІЧНОГО ЗАКАРПАТСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ Н. В. МЕРЦИН-БОДНАР

- Надіє Василівно, розкажіть про своє дитинство та перше захоплення мистецтвом співу.

- Я народилася 4 листопада 1946 року в селі Олешник на Виноградівщині. Батько мій, Василь Георгійович, володів приємним голосом та здобув освіту в Ужгородській півцо-учительській семінарії. Після закінчення навчання став дяком, одночасно працював секретарем сільської ради. Перше зацікавлення музикою запам'яталося мені ще з дитячого садка. Незабутні враження у мене викликав великий чорний рояль у актовій залі, котрий ніби запрошував до гри. Співати я почала ще в ранньому дитинстві, коли разом із батьком, матір'ю та старшим братом дякувала у церкві. У 1956 році мій батько став священиком і отримав парафію на Рахівщині, в селі Верхнє Водяне. Життя у гірському селі було складним. Родина мріяла про переїзд до Ужгорода і навіть збудувала тут будинок, але у 1961 році житло було конфісковано радянською владою. Сім'я змушена була орендувати житло у Дравцях.

- Що Ви можете розповісти про свої перші кроки у професійному музичному мистецтві?

- Професійно займатися музикою я розпочала тільки в Ужгороді. На той час мені вже виповнилося 13 років. 1961–1965 – роки навчання в Ужгородській вечірній музичній школі. Згадуючи цей період свого життя, хочу насамперед назвати ім'я Надії Григорівни Затіної, яка відкрила мені шлях у світ професійної музики. Ця чудова людина, яка свого часу так само була артисткою заслуженого академічного Закарпатського народного хору, у 1961 році стала моєю першою вчителькою із сольфеджіо та музичної літератури. Окрім того, під час мого навчання у вечірній музичній школі Н. Г. Затіна була керівником учнівського

хору. Пам’ятаю свій перший творчий досвід під час виконання соло у дитячій пісеньці «Про струмок». До речі, мої найперші записи на закарпатському радіо були здійснені саме у цей період, і відбулись вони під керівництвом Н. Г. Затіної.

- Хто був Вашим творчим наставником із сольного співу?

- Мені пощастило навчатися у дружини тодішнього керівника Закарпатського народного хору П. Милославського – Поліни Антонівни Милославської. Ця непересічна особистість стояла біля витоків заснування вокального відділу УжДМУ. Будучи професіоналом найвищого ґатунку (свого часу вона здобула професійну вокальну освіту у Санкт-Петербурзькій державній консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова), ця співачка присвятила вокально-педагогічній діяльності усе своє життя. Окрім роботи в училищі, Поліна Антонівна працювала викладачем вокалу у Закарпатському народному хорі. Саме вона порадила мені продовжувати професійний шлях співачки на посаді артистки Закарпатського народного хору. Але спочатку я все-ж таки вирішила здобути фахову освіту, тому в 1966 році стала студенткою УжДМУ імені Д. Є. Задора.

- Цікаво було б дізнатися більше про вокально-методичні погляди П. А. Милославської. На що вона звертала увагу у процесі занять?

- Поліна Антонівна присвячувала багато уваги роботі дихання. Кантиленне виконання удосконалювала у ході процесу розспівування та під час виконання вокалізів італіських майстрів. Вона вміла гарно налаштувати своїх вихованців на сценічний виступ. Працюючи у Закарпатському народному хорі викладачем вокалу, Поліна Антонівна постійно водила своїх юних вихованців на репетиції колективу, де вони мали можливість знайомитися із улюбленим мистецтвом на професійному рівні.

- Розкажіть про період навчання в Ужгородському державному музичному училищі імені Д. Є. Задора.

- Я навчалася на відділі «Хорове диригування». Пригадую, спеціальність у мене вів Й. Й. Сулінчак. У мистецтві співу моїми наставницями стали Валерія Аладарівна Глодан-Кіш та Валентина Андріївна Мячина. Навчання мені вдавалося поєднувати з роботою – у 1969 році М. Кречко запропонував мені посаду артистки у заслуженому академічному Закарпатському народному хорі, і в тому ж році відбулася моя перша гастрольна поїздка з колективом містами Кавказу.

- У яких творах з репертуару Закарпатського народного хору Ви виконували партію соло?

- Мені запам'яталися закарпатські народні пісні «Паде дощ», «Та як мені не співати», чудова обробка М. Данкулинця «Колишу, колишу». Також виконувала соло у румунській народній пісні «Вийду з хати погуляти» та авторському творі М. Я. Попенка «Грай, трембіто». Я була солісткою колективу протягом довгого часу, цікавих творів було дуже багато. Але мені доручали не тільки сольні партії: до прикладу, пам'ятаю виконання партії сопрано у тріо М. Машкіна «Тобі, вівчарю» (разом зі мною співали М. Іванців та Г. Бохорська).

- Хто у той час був для Вас прикладом для наслідування?

- Важко відповісти… Я завжди працювала в оточенні надзвичайно талановитих та відданих мистецтву особистостей. Пригадую, що завжди захоплювалася глибоким, наповненим голосом солістки Закарпатського народного хору Магдалини Андріївни Михайлович. Саме вона була першою виконавицею альтового соло в обробці відомої закарпатської народної пісні «Ой, на плаю». Майстерна робота дихання співачки та її володіння кантиленою у цій пісні були без перебільшення феноменальними.

м. Ужгород, 17 березня 2017 року

9. ІНТЕРВ'Ю З АРТИСТКОЮ ЗАСЛУЖЕНОГО АКАДЕМІЧНОГО ЗАКАРПАТСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ Л. І. БАЙРАК

- Людмило Іванівно, як розпочався Ваш шлях у професійне вокальне мистецтво?

- Я любила співати з дитинства. У юності була активною учасницею художньої самодіяльності. Коли мені виповнилося двадцять років, відбувся доленосний для мене виступ: на урочистостях, присвячених відкриттю Будинку культури у м. Великий Березний, мене помітили і порадили вчитися співати професійно. Тож у 1960 році я приїхала до Ужгорода, де потрапила на прослуховування до композитора Дезидерія Задора. Саме він запропонував мені посаду артистки в Закарпатському народному хорі, але я відмовилася, оскільки хотіла спочатку отримати професійну вокальну освіту. Тоді він порадив мені звернутися до свого молодшого брата – Андрія Євгеновича.

- Яку роль відіграв А. Задор у Вашому професійному становленні?

- Можна сказати – ключову. Він повірив у мій творчий потенціал із перших хвилин нашого знайомства. Пам'ятаю, що через неймовірну педагогічну завантаженість А. Є. Задора я була змушена прийти на перше прослуховування до нього додому. Почувши мій голос, Андрій Євгенович відразу обнадіяв мене словами: «Вважайте, що Ви вже є студенткою музичного училища». І справді, він суттєво допоміг мені при складанні вступних іспитів. Оскільки до цього часу я не навчалася у жодній музичній школі, мені було надзвичайно важко здати при вступі обов'язкові музичні дисципліни. Тож на іспиті із сольфеджіо Андрій Євгенович запропонував мені ще раз виконати вступну програму по фаху. Саме так комісія змогла оцінити мої музичні дані та чистоту інтонування, і цей іспит було зараховано.

- Наскільки мені відомо, під час навчання в УжДМУ Ваше вокальне становлення відбувалося саме під керівництвом Андрія Євгеновича. У чому полягали особливості його педагогічної діяльності?

- Андрій Євгенович був надзвичайно скромною людиною, але, попри те, слава про нього як про педагога поширювалася дуже швидко. В той час він був відомим не тільки на Закарпатті і в Угорщині – до нього приїздили займатися вокалом навіть із Америки. Пам'ятаю його невтомність та самовіддачу. Займатися співом із студентами А. Задор міг без кінця – і вдень, і пізно увечері (майже кожного дня – аж до десятої години вечора), ніби не відчуваючи втоми. При цьому на його уроках завжди було дуже цікаво. Навіть процес розспівування він умів організувати так, щоб зацікавити студента і налаштувати його на позитивний творчий стан. Жодна хвилина роботи не марнувалася. Якщо траплялося так, що котрась із студенток за об'єктивних причин у певні дні не могла співати, він ніколи не витрачав часу даремно. Миттєво перелаштовувався розклад, і на час уроку «декретної» співачки могли приходити інші учні. Таким чином, у кожного студента з'являлася можливість додаткових занять по вокалу, за які педагог не брав ніяких грошей.

- Отже, він був справжнім ентузіастом своєї справи?

- Так. Він дуже любив свою роботу. Особливо тоді, коли бачив реальну віддачу від своїх вихованців. До прикладу можу навести хоча б заняття з однією із найяскравіших його вихованок – Гізелою Циполою. У період навчання майбутня оперна зірка вміла застосовувати поради Андрія Євгеновича на практиці відразу, причому не втрачала жодного відсотку цих здобутків на сцені. Вже у юності Гізела Ципола вирізнялася феноменальною пам'яттю, тому швидко вивчала тексти оперних партій на різних мовах. Зрештою, жоден з учнів Андрія Задора на той час не міг змагатися з нею у сфері вивчення нотного і вербального текстів. Ясна річ, що вона була однією з його улюблених учениць, хоча він ніколи не показував цього зовні і ставився до всіх студентів свого класу із надзвичайною уважністю і доброзичливістю.

- Справді, Андрія Євгеновича пам'ятають не тільки як висококваліфікованого майстра, але і як людину із золотим серцем...

- Для своїх вихованців він був більше, ніж педагогом – він був майже батьком. У ті скрутні часи він намагався допомагати нам у всьому. Слідкував за тим, щоб всім було добре, щоб жоден студент не приходив на уроки голодним. Пам'ятаю, одного разу я прийшла на заняття, не снідавши. Відразу здогадавшись про це із мого загального стану під час співу, Андрій Євгенович спитав: «Ангелику, а що ти сьогодні їла?» (він мав звичку по-батьківськи доброзичливо називати своїх вихованців «ангеликами»). Пізніше дав мені власних грошей і попросив піти пообідати в буфет училища, після чого я повернулася на урок. Навіть із цього маленького епізоду можна зробити висновки про людяність і доброту Андрія Євгеновича, про його батьківське ставлення до своїх студентів.

- Розкажіть про особливості занять з вокалу у класі А. Є. Задора. Які твори викладач пропонував до виконання своїм вихованцям?

- Розспівки були найрізноманітніші: від простеньких, в межах квінти, до складних октавних стрибків (які, очевидно, вживалися для згладжування регістрів), арпеджіо і стакато. Твори були досить серйозними для студентів рівня музичного училища: наприклад, арія Антоніди з опери «Іван Сусанін», арія Манон з однойменної опери Массне... Можливо, ці твори для загальної маси учнів були б і заскладними, але Андрій Євгенович тонко відчував особистий рівень кожного студента і підбирав твори відповідно до можливостей його голосового апарату. А. Задор прагнув долучити своїх вихованців до традицій італійської школи *bel canto*. Його студенти часто виконували твори видатних італійських композиторів – Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні… Також Андрій Євгенович обов'язково включав до репертуару романси П. Чайковського, С. Рахманінова, Р. Глієра, Е. Гріга; народні пісні (часто – у оригінальних обробках свого брата Дезидерія). При цьому він завжди враховував особисті уподобання своїх вихованців, і ніколи не змушував їх співати те, що не

подобалося. Він, як тонкий психолог, занадто добре розумів, що в такому разі досягнути успіху неможливо.

- **Ви згадували, що до вступу на вокальний відділ УжДМУ не мали жодної музично-теоретичної підготовки. У чому полягав секрет швидкого опанування досить складних програм із спеціальності?**

- Попри те, що студенти А. Задора здебільшого були обдаровані яскравими вокальними якостями, вони, як і я, часто не мали жодної попередньої музичної освіти, і Андрій Євгенович не шкодував ні часу, ні сил для того, щоб вечорами вчити з нами оперні партії буквально на слух. Із часом ми опановували нотну грамоту, але перші кроки на цьому шляху були зроблені нами разом із нашим талановитим і відданим педагогом. У класі Андрія Євгеновича неможливо було співати статично, просто так, для учбового процесу. Кожен урок відбувалися творчі знахідки, створювалися нові неповторні образи. На уроках у Андрія Задора ніколи не було нудно. Він умів заохотити нас, запалити своєю творчою енергією і яскравим талантом педагога-інтерпретатора художніх образів.

- **У італійській вокальній школі існує традиція не тільки сольного, але й колективного вокального виховання. Чи знайшла вона відображення у вокально-педагогічній діяльності Андрія Задора?**

- У Андрія Євгеновича завжди було багато студентів, але кожну хвилину занять він умів зробити використати з найбільшою ефективністю. Ясна річ – уроки з сольного співу були індивідуальними. Але на них майже завжди були присутніми його студенти всіх курсів. Вони слухали одне одного, раділи успіхам своїх сокурсників і робили для себе висновки із їхніх помилок. Це була надзвичайно цікава та результативна практика. А ще такі заняття надзвичайно єднали клас, і ми відчували себе єдиною великою родиною. Часто Андрій Євгенович влаштовував концерти свого класу, а ще частіше його вихованці брали участь у студентських вечорах в обласній філармонії, виконуючи суто академічну музику.

- **Як склалася Ваша творча доля після здобуття вокальної освіти?**

- Після закінчення училища у 1965 році я отримала скерування на роботу до Закарпатського народного хору і пропрацювала там тридцять років, час від часу співаючи соло в окремих творах. З особливою теплотою згадую численні гастролі хору по Радянському Союзу, які залишили по собі незабутні враження. Такою цікавою творчою долею я насамперед завдячую своєму чудовому педагогу і керівнику – Андрію Євгеновичу Задору.

м. Ужгород, 5 вересня 2011 року

ДОДАТОК Е

СВІТЛИНИ, ДОКУМЕНТИ, АФІШІ

1. Віра Карлівна Ромішовська

Hudební škola

při O. S. U.,
již byla povolena výnosem min. škol. a nár. osv. čís. 1688565, 20. XII.—29.

VĚRY ROMIŠOVSKÉ
(absolventka konservatoře).

Vyučovací předměty:
klavír, housle, zpěv, cello a teorie hudby, jako povinný předmět.

Zápis žáků

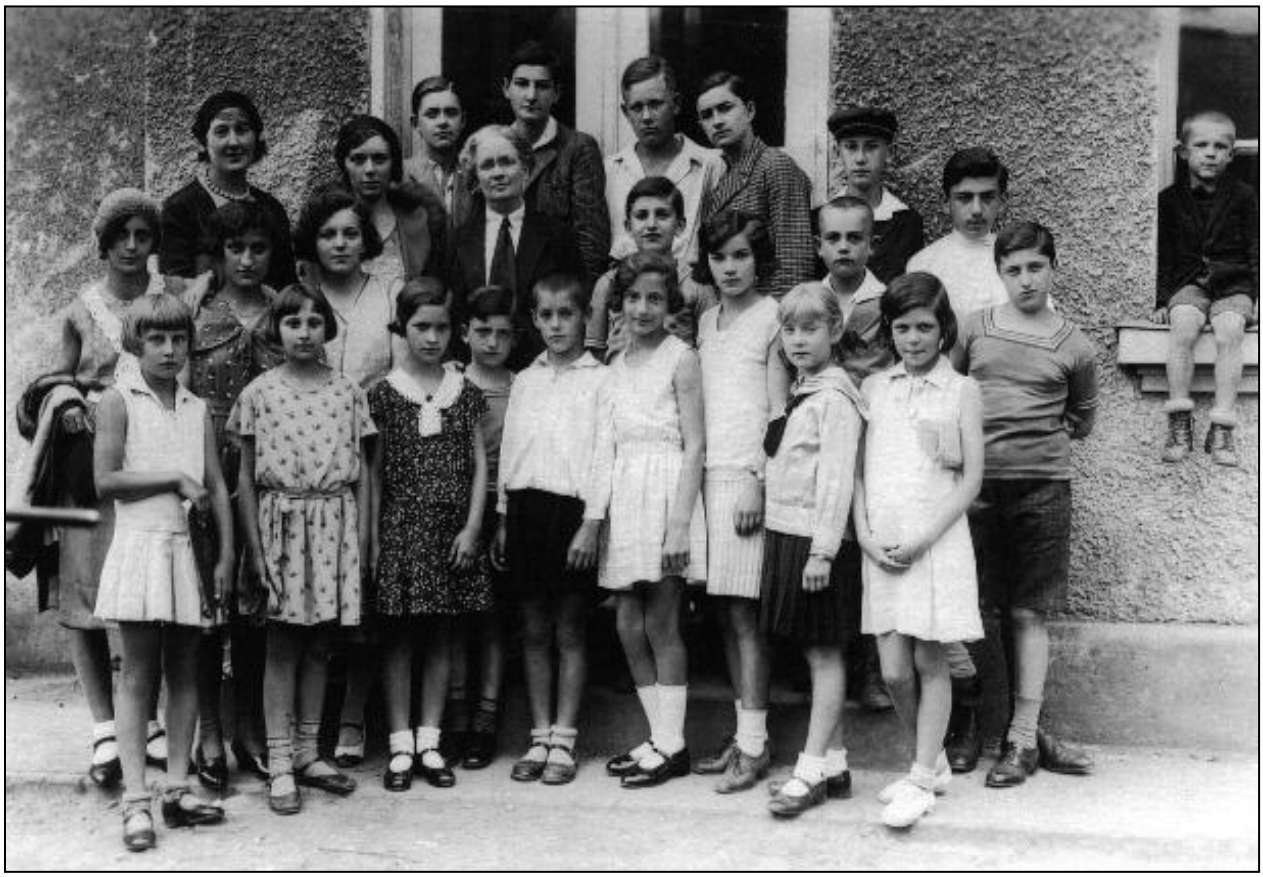
Музыкальная школа
при П. Р. У.
В. К. РОМИШОВСКОЙ
(окончавшей консерваторію)
Открыта съ разрѣшеніемъ мин. нар. просв. подъ Н-ромъ 1688565, 20./XII.

Классы: рояль, скрипка, пѣніе, віолончель и обязательный предметъ теорія музыки.

ROMISOVSZKA VERA
(konzervatoriumot végzett)
ZENEISKOLÁJA
az U.K.E. mellett,
mely az isk. és népj. min. 1688565. sz. 1929 évi XII. hó 20. kelt határozatával lett megengedve.

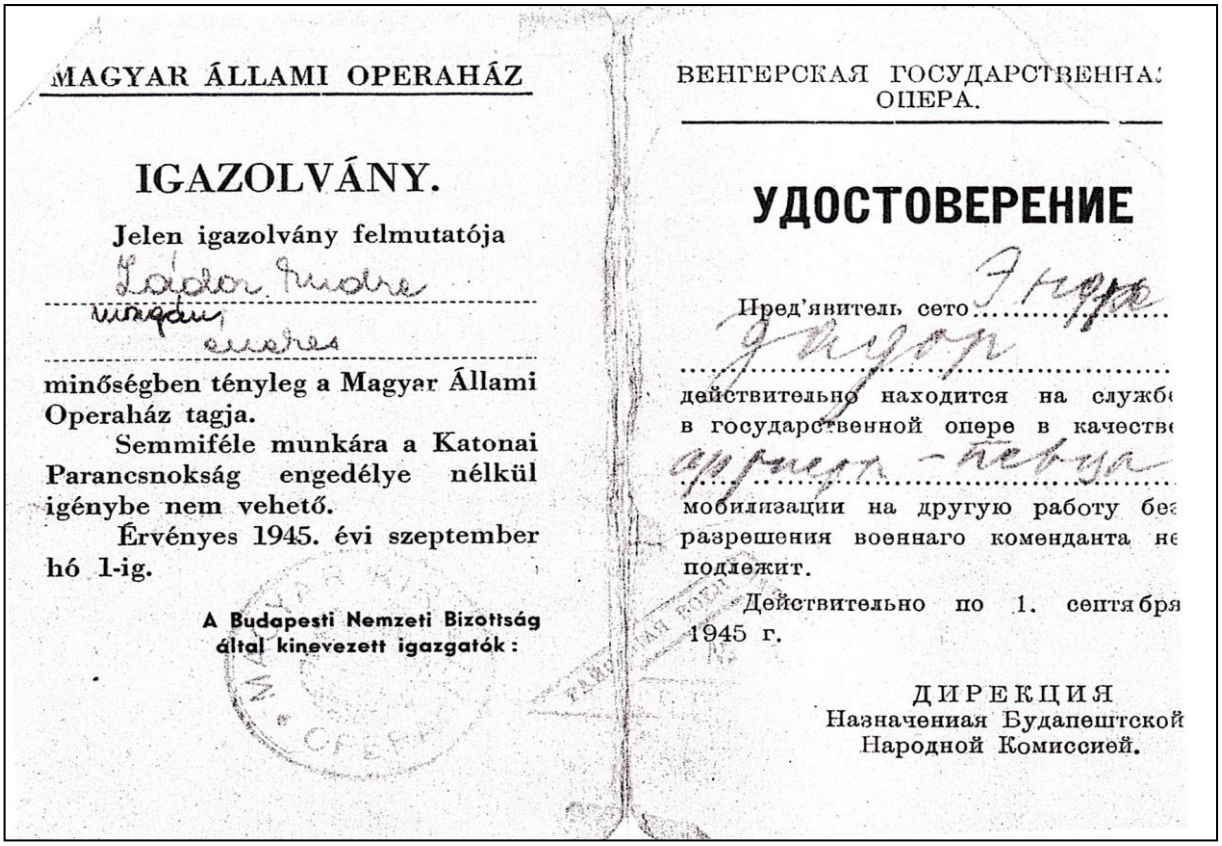
Tantárgyak: ének, zongora, hegedű és csello. (Zeneteoria, mint kötelező tantárgy minden tanuló részére).

2. Оголошення про відкриття приватної музичної школи В. Ромішовської



3. В. Ромішовська із своїми вихованцями

4. Андрій Євгенович Задор



MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ

IGAZOLVÁNY.

Jelen igazolvány felmutatója

Ládor Andre

minőségben tényleg a Magyar Állami Operaház tagja.

Semmiféle munkára a Katonai Parancsnokság engedélye nélkül igénybe nem vehető.

Érvényes 1945. évi szeptember hó 1-ig.

A Budapesti Nemzeti Bizottság által kinevezett igazgatók:

ВЕНГЕРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ОПЕРА.

УДОСТОВЕРЕНИЕ

Пред'явитель сего Задор

действительно находится на службе в государственной опере в качестве

мобилизации на другую работу без разрешения военнаго коменданта не подлежит.

Действительно по 1. сентября 1945 г.

ДИРЕКЦИЯ
Назначенная Будапештской Народной Комиссией.

5. Посвідчення А. Задора – соліста Угорської державної опери

6. Фрагмент афіші концерту за участі А. Задора та О. Левитської

7. Заняття вокалу у класі А. Задора

8. Спільне музикування (зліва – направо: І. Мартон, С. Арпа, А. Задор)

9. Андрій Євгенович Задор – викладач УжДМУ імені Д. Є. Задора

10. Валентина Андріївна Гандловська-Мячина

11. Валерія Аладарівна Глодан-Кіш

12. Концертний виступ В. А. Глодан-Кіш

13. В. А. Глодан-Кіш із колегами та вихованцями свого класу

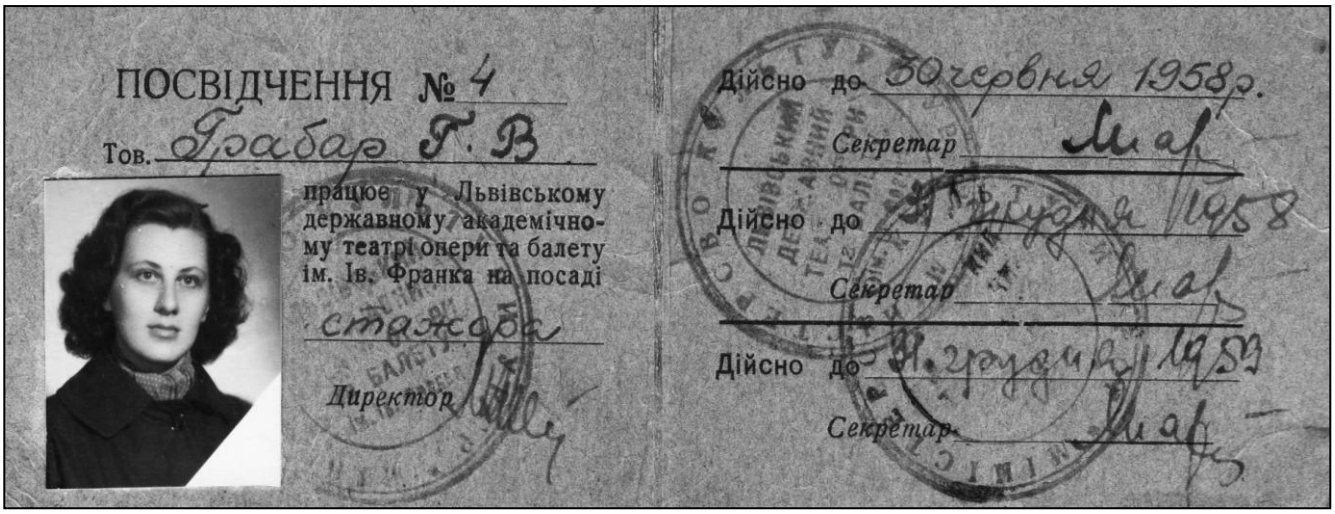
14. В. А. Глодан, Г. В. Бохорська та О. О. Левитська (троє по центру) після виступу студентів вокального відділу УжДМУ імені Д. Є. Задора

15. Оксана Олексіївна Левитська – випускниця ОДМА імені А. В. Нежданової

16. О. О. Левитська – викладач УжДМУ імені Д. Є. Задора

17. Георгіна Василівна Грабар у період навчання у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка

18. Г. В. Грабар-Бохорська – викладач УжДМУ імені Д. Є. Задора



ПОСВІДЧЕННЯ № 4

Тов. Грабар Г. В.

працює у Львівському державному академічному театрі опери та балету ім. Ів. Франка на посаді стажера

Директор

Дійсно до 30 червня 1958 р.

Секретар

Дійсно до 31 грудня 1958

Секретар

Дійсно до 31 грудня 1959

Секретар

19. Посвідчення Г. В. Грабар про стажування у Львівському державному академічному театрі опери та балету імені І. Франка

20. Випускниця класу Г. Грабар-Бохорської,
заслужена артистка України
Юдіта Ондич

21. Ольга Федорівна Мізун

22, 23. Наталія Миколаївна Куклишина у роки навчання
у Львівській державній консерваторії

24. Н. М. Куклишина (зліва) – артистка Закарпатського народного хору

25. Н. М. Куклишина – викладач УжДМУ імені Д. Є. Задора

26. Викладачі вокального відділу УжДМУ імені Д. Є. Задора (зліва – направо: О. Мізун, О. Левитська, Н. Куклишина, О. Ільницька, Г. Бохорська)

27. Викладачі та ілюстратори УжДМУ імені Д. Є. Задора (2000 рр.) (зліва – направо: Н. Куклишина, Ю. Дідик, Н. Підгородська, О. Мізун, П. Матій, О. Ільницька, С. Безюлева)

28. Світлана Іванівна Безюлева

29. С. І. Безюлева зі своїми вихованцями

30. Надія Миколаївна Підгородська

31. Н. М. Підгородська – студентка ЛДК імені М. В. Лисенка

32. Співає Н. М. Підгородська

33. Виступ Н. М. Підгородської у супроводі оркестру народних інструментів УжДМУ імені Д. Є. Задора (керівник – С. І. Стегней)

34. Світлана Василівна Глеба

35. Співає С. В. Глеба

36. Таїсія Андрївна Ходак

37. Лія Петрівна Лихожон

38, 39. Ізабелла Тиборівна Палфі-Задор

40. Жанна Іванівна Гелетіна

41. Юстина Федорівна Дідик

42. Іванна Синенька-Іваницька

43. Фрагмент титульної сторінки праці І. Хланти «Пісня над Карпатами»

44. Співає дует у складі К. Лабик та О. Поляк

45, 46. Солістка Закарпатського народного хору Надія Мерцин-Боднар

47. Вокальне тріо у складі К. Боршобаняй, М. Іванців, Г. Бохорської

48. Терезія Бартфай

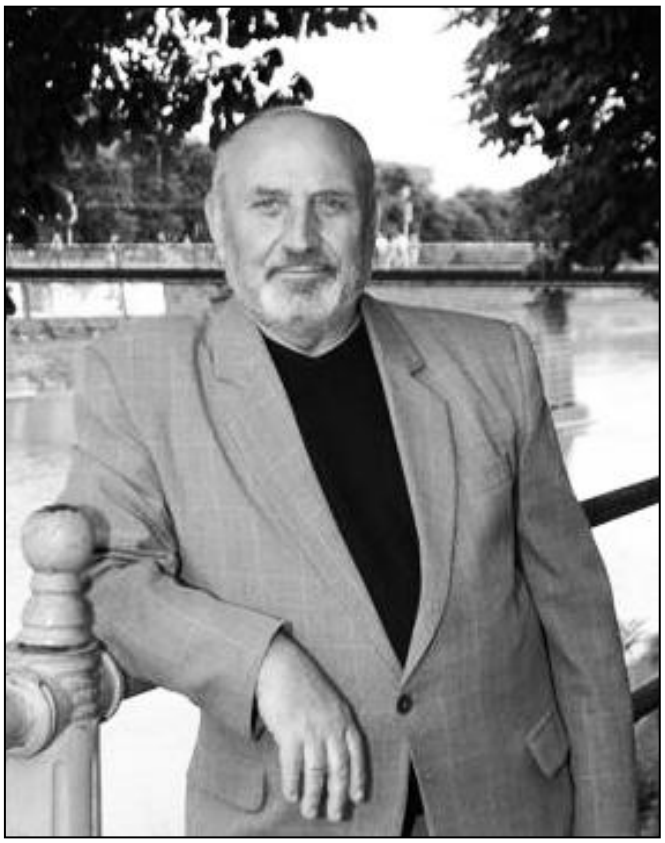
49. Надія Гораль

50. Микола Форіш

51. Ельвіра Готвоні

52. Випускниця УжДМУ імені Д. Є. Задора Марія Зубанич

53. М. І. Зубанич – народна артистка України



54, 55. Народний артист України Петро Матій

56. Виступ П. Матія на сцені Закарпатської обласної філармонії

57, 58. Солістка Закарпатської обласної філармонії Оксана Ільницька-Хархаліс

59. Співає О. Ільницька-Хархаліс

60. Виступ О. Ільницької-Хархаліс із ансамблем старовинної музики «Castrum Hung» (керівник – С. Тихоненко)

61. Співає вокальний дует у складі О. Ільницької-Хархаліс та М. Зубанич (акомпанує М. Бровді)

62. Мирослава Швах-Пекар

63. Артисти ансамблю солістів «Гармонія» М. Подкопаєв та М. Швах-Пекар

64. Виступ ансамблю солістів «Гармонія» (зліва – направо: М. Подкопаєв, М. Швах-Пекар, О. Товт, О. Ільницька-Хархаліс, П. Матій)

65. Афіша концерту ансамблю солістів «Гармонія» Закарпатської обласної філармонії

66. Афіша постановки опери Дж. Верді «Травіата» в Мукачеві

67. Мар'яна Гаврилко-Лазур

68. Олександр Садварій

69. Яна Садварій

70. Гізела Альбертівна Ципола

71. Г. Ципола в образі Чіо-Чіо-сан (опера Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй»)

72. Г. Ципола – Манон («Манон Леско» Дж. Пуччіні)

73. Г. Ципола в образі Татьяни (опера П. Чайковського «Євгеній Онєгін»)

74, 75. Андрій Андрійович Алексик

76. А. Алексик – Гремін (опера П. Чайковського «Євгеній Онєгін»)

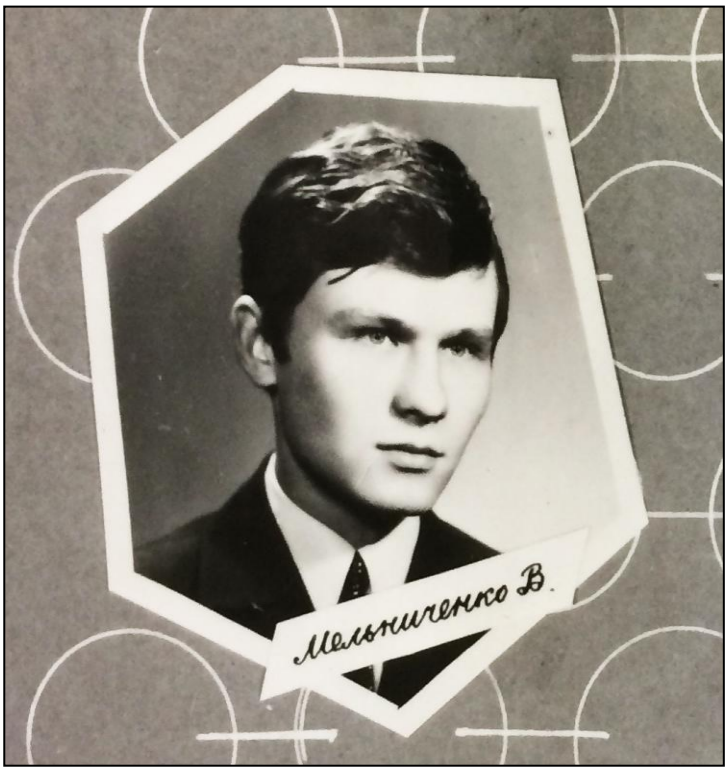
77. А. Алексик в образі Івана Сусаніна (опера М. Глінки «Життя за царя»)

78. Василь Штефуца

79. Людмила Васильченко

80. Надія Сафронова

81. Н. Сафронова – студентка Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка

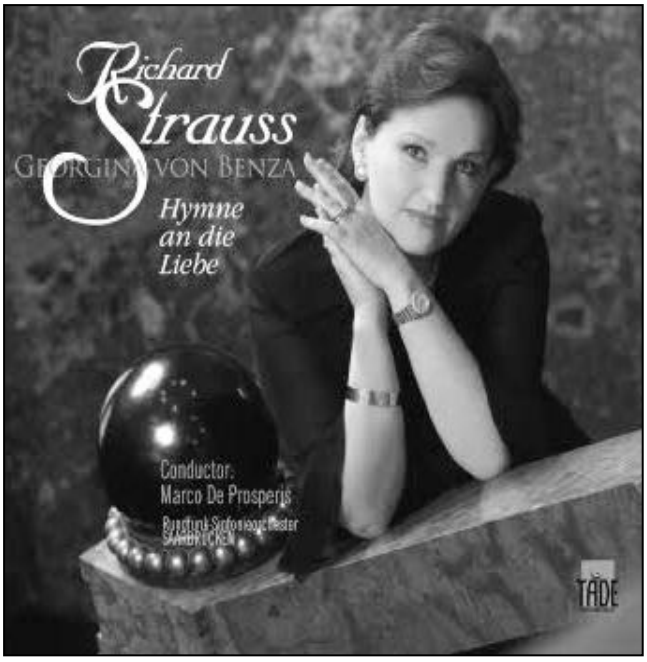


82, 83. Випускники класу А. Задора – Н. Сафронова та В. Мельниченко

84. Співає Віктор Мошшані

85. В. Мошшані – соліст Віденської опери

86. Георгіна фон Бенца



87. Обкладинка компакт-диску Г. фон Бенци («Гімни кохання» Р. Штрауса)

88. Співає Георгіна фон Бенца

89. Афіша концерту Г. фон Бенци у рамках фестивалю «Музика без кордонів» (Закарпатська обласна філармонія, 2017 рік)

ДОДАТОК F

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях:

1. Данканич Г. Вокально-виконавська діяльність Андрія Алексика у контексті культурних взаємин між Україною та Росією у другій половині XX століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка*. Тернопіль, 2014. №2. С. 63–70.
2. Данканич Г. Зіставлення явища культурної міграції та збереження зв'язків із вітчизняним мистецтвом (на прикладі педагогічної діяльності професора Надії Сафронової). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка.* Тернопіль, 2014. №3. С. 145–151.
3. Данканич Г. Основні елементи методики викладання вокалу Андрія Задора через призму його власного педагогічного досвіду. *Київське музикознавство: зб. наук. пр. Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського та Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра*. Київ, 2014. Вип. 49. С. 237–243.
4. Данканич Г. Продовження традицій львівської вокальної школи у виконавській діяльності Марії Зубанич. *Музикознавчі студії: наук. зб. Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2014. Вип. 32. С. 43–51.
5. Данканич Г. Творча постать Андрія Задора в контексті розвитку вокальної культури Закарпаття другої половини XX століття. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. пр. Луганської державної академії культури і мистецтв.* Луганськ, 2014. Вип. 27–28. С. 45–53.
6. Данканич Г. Виконавська та педагогічна діяльність С. І. Безюлевої у світлі продовження традицій «еталонної школи співу». *Студії музикознавчі: наук. зб. Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2015. Вип. 35. С. 48–59.

Статті в міжнародному науковому періодичному виданні:

7. Данканич Г. Світ сценічних образів у оперній творчості Гізели Циполи. *Міжнародний вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Культурологія. Філологія. Музикознавство.* Вип. II (11). Київ: Міленіум, 2018. С. 201–205.

Статті в інших наукових збірках та збірках матеріалів конференцій:

8. Данканич Г. Андрій Задор у контексті розвитку міжкультурних зв'язків між Угорщиною та Україною. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 228–238.

9. Данканич Г. Творча постать Г. В. Бохорської та її особистий внесок у розвиток вокального мистецтва на Закарпатті. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття:* тези IV Всеукраїнської науково-практичної конференції. Мукачево, 2015. С. 170–173.

10. Данканич Г. Творча діяльність солістів Закарпатського народного хору у другій половині XX століття через призму досліджень регіональної проблематики. *Музикознавчі студії: тези Міжнародної науково-практичної конференції.* Львів, 2016. С. 49–50.

11. Данканич Г. Формування і трансфер фахової культури на прикладі творчого шляху О. Ільницької-Хархаліс. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття*: тези I Міжнародної науково-практичної конференції. Мукачево, 2017. С. 216–219.