

Розділ 3.

**ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ.**

*До 105-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського*

УДК 784.071.2 (477) (092)+784.071.5

DOI 10.34064/khnum1-60.11

***Маркович Михайло Іванович***

старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: Markovych.info@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-6541-6953

**ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ  
МИКОЛИ МАНОЙЛА**

*Мета статті* – виявити творчі принципи М. Ф. Манойла, народного артиста СРСР, як видатного представника харківської вокальної школи на ґрунті аналізу його виконавської та педагогічної діяльності. Висвітлюються творча генеалогія співака і домінуючі ознаки його виконавства, сформовані за 40-річну працю на сцені Харківського театру опери та балету імені М. Лисенка. **З’ясовано**, що компендіум принципів майстерності М. Ф. Манойла як артиста-інтерпретатора містить положення, що в подальшому розвинулись в систему вокальної педагогіки: установка на *bel canto* як еталон звучання голосу; пошук індивідуального прочитання ролі (твору); культура співоного слова; єдність співацьких технологій та жанрово-стильових засад музичного твору; психологічна достовірність; здатність до самоаналізу; принцип показу та особистісно-орієнтований підхід до репертуару. Як приклад інтегральності виконавського мислення

*співака розглядається образ Ріголетто з однойменної опери Дж. Верді. Наголошується, що випускники класу М. Ф. Манойла успадкували творчу методичку Вчителя, який, спираючись на усталені співацькі традиції, разом з тим, вчив їх прислухатися до власної природи.*

**Ключові слова:** вокальне мистецтво; творча особистість; вокально-сценічний образ; педагогічні принципи; концертний репертуар; універсалізм.

**Постановка проблеми.** В музичному мистецтві, яке є засобом спілкування та духовного єднання людей, існують свої закони, своя багатозарова історія, а в ній – власні міфи, що зберігають пам'ять про легендарних музикантів-виконавців, улюблених публікою в той чи інший час. На слобожанському небокраї сяяло чимало «золотих голосів» – співаків, які народились у Харкові, отримали вищу освіту в Харківській консерваторії та талантом і плідною діяльністю (іноді уже за межами слобожанської землі) прославили не лише своє ім'я, але й українське мистецтво: Борис Гмиря, Євген Іванов, Андрій Дубинін, Нонна Суржина, Владислав Верестников, Ірина Журіна, Микола Коваль.

Серед визначних постатей слобожанського мистецького простору середини ХХ ст. одне з перших місць посідає володар яскравого баритону Микола Федорович Манойло (1927–1998) – оперний і концертний співак, народний артист СРСР (1976), виконавець усіх баритонових партій класичного оперного репертуару Харківського театру опери та балету імені М. Лисенка, а також незабутній інтерпретатор української народної пісні та перший виконавець багатьох творів українських композиторів: Д. Клебанова, І. Ковача, П. Гайдамаки, Г. Жуковського, Б. Яровинського. Завдячуючи своєму голосу, таланту та акторській харизмі, спираючись на могутню працездатність та духовну жагу, Микола Манойло стрімко і впевнено зійшов на сцену ХАТОБу і звідти – в історію музично-театрального мистецтва України як один із корифеїв української вокальної школи (радянської доби).

Його «зірковий» час припав на 60–70 роки минулого століття. Втім і досі харківці пригадують блискучий темперамент та вокально-сценічну вдачу оперних героїв, втілених М. Манойлом. Творчого

універсалізму співак набув на сцені протягом чотирьох десятиріч плідної праці в ХАТОБі. Засади вокальної майстерності він передавав своїм учням, коли прийшов на кафедру сольного співу Харківського університету мистецтв (1982–1983 навчальний рік) та очолив її (1988–1994). Спираючись на власний досвід навчання в класі сольного співу Миколи Федоровича (випуск 1988 р.), автор статті пропонує *досвід науково-методичного усвідомлення творчих принципів вокальної педагогіки Вчителя, акцентуючи його роль як надзвичайного співака*. Актуальність окресленої теми обумовлена нагальною потребою вокальної педагогіки сьогодення поновити традицію наукової рефлексії стосовно творчих контактів різних поколінь та репрезентації класичних настанов артиста-вокаліста.

**Мета статті** – виявити творчі принципи Миколи Федоровича Манойла як видатного представника харківської вокальної школи на ґрунті аналізу його виконавської та педагогічної діяльності.

**Аналіз праць за темою дослідження.** Творча постать М. Ф. Манойла досі не отримала серйозного висвітлення у вітчизняному музикознавстві. Існуючі джерела – це дуже стислі біографічні описи у довідниках та енциклопедіях (Манойло Николай, 1976: 433), невеличка добірка спогадів у раритетній антології вокального мистецтва «Українські співаки у спогадах сучасників» упорядника І. Лисенко (Лисенко, 2003: 688–695), нотатки в пресі (Григорьев, 2013) або згадка його імені в джерелах, присвячених подіям мистецького життя міста Харкова – Харківського театру опери та балету імені М. Лисенка (Чепалов, 2012) та Харківського національного університету мистецтв (Цуркан, 2007).

**Методи дослідження.** Для розкриття пропонованої мети застосовано декілька підходів, взаємодія яких сприятиме системному викладу матеріалу. *Історіографічний* підхід допомагає узагальнити відомості про славетного співака в цілісну картину; *біографічний* – добрати фактичний матеріал, що уможливує оцінку творчої діяльності співака в світлі сучасної теорії вокального мистецтва; *виконавський* – встановити єдність технічних та художніх завдань створення музично-сценічного образу, *феноменологічний* – скеровує на осмислення особистості співака та його місії в системі вокально-сценічного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Принципи вокальної педагогіки М. Ф. Манойло успадкував від П. В. Голубєва (1883–1966), видатного майстра своєї справи, славетного педагога, який працював у Харківській консерваторії в якості завідувача кафедри сольного співу (від 1930 до 1953 року) і був «живим» спадкоємцем класичної школи італійського співу бельканто (як учень Ф. А. Бугамеллі, який на запрошення І. І. Слатіна став першим вокальним педагогом Харківського училища, плідно пропрацювавши на ниві формування української культури від 1901 до 1918 року (Цуркан, 2007: 57). За час навчання в класі П. В. Голубєва М. Ф. Манойло неодноразово виборював лауреатські звання на престижних конкурсах того часу (Всеукраїнський конкурс вокалістів у Києві, 1957 та 1959 рр.; 1957 – ще й друга премія Всесоюзного конкурсу в Москві).

Найвідомішим з учнів П. В. Голубєва був Борис Гмиря. Їхні імена стоять в історії поруч. Ось що написав славетний співак про свій вокальний «родовід» в листі від 29 серпня 1947 року до шанувальників, які розпитували про його творчу біографію: «...консерваторію закінчив у Харкові по класу професора Голубєва, учня Бугамеллі, а цей останній був учнем Мазетті. Природно, при такому “родоводі” вокальна школа є італійською, якщо мати на увазі *прийоми в ідеальній перспективі* – *bel canto*, тобто “красивий спів”. Ось я в міру моїх сил і можливостей і стараюсь здійснити це...» [*курсив наш* – М. М.] (Гмиря, 1975: 171).

Ці слова про вокальний родовід можна цілком віднести й до співу М. Ф. Манойла, бо вони відповідають положенню речей. Гарний спів – то правильний спів, за законами природної постановки голосу, без «затиску» й інших похідних від нього технічних вад, коли володар прекрасного голосу здатен надати не тільки естетичну насолоду, а й торкнутись струн серця слухача. Отже, сільський парубок з Харківщини<sup>1</sup> зумів прославити ім'я своїх предків та слобожанську землю, від якої його талант підживлювався здоровим ставленням до цінностей людського буття, коли пісня надає не стільки естетичне задоволення (як

---

<sup>1</sup> М. Ф. Манойло народився 8 грудня 1927 в селі Манили теперішнього Валківського району Харківської області.

на концертній сцені), скільки радість, відчуття сили людського духу, глибинного зв'язку з корінням матінки-землі. І ця тонка енергетична сутність співацького голосу є утаємниченою, тому писати про «вокальну кухню» професії досить складно. Ще складніше пояснити, в чому «ключі» майстерності великого співака.

Сформулюємо творчі принципи М. Ф. Манойла – *артиста-інтерпретатора*, що складають компендіум його майстерності:

- установка на загальноприйнятний *еталон* звучання голосу (*bel canto*);
- наполегливий *пошук індивідуального прочитання* ролі на шляху постійного музично-інтелектуального самозростання;
- *культура вокального* мовлення; точне відтворення вокальної інтонації в єдності зі словом-логосом;
- єдність технології звукоутворення та художньо-естетичних засад музичної композиції, що виконується, обумовлених її жанровою та стильовою природою;
- *психологічна достовірність* (власний досвід «входження» в образ і його «проживання») та *здатність співака до самоаналізу*;
- *ментально-психологічні риси артистичної особистості* – щирість, сердечність, емоційність, помножені на велику наполегливість і силу характеру, бажання дійти до вищої точки творчої самореалізації (*акме*).

«Знаменником» виконавського стилю М. Ф. Манойла слугує такий критерій художньої цінності таланту, як **стильність** – установка виконавця на вірність композиторові (автору музики, що відтворюється співаком). Звідси тенденція до *автороцентризму*, яка у Манойла завжди переважала. Хоча є свідчення, що в 60 роки минулого століття Манойло буквально панував на сцені Харківської опери. «Тоді харківці до театру ходили “на Манойла”» (Лисенко, 2003: 689). Укладач антології «Українські співаки у спогадах сучасників» пише: «... під час наших зустрічей Манойло власне давав мені уроки вокального мистецтва. Ми торкалися суто професійних питань, як вирівнювати регістри, як формувати перехідні ноти чи досягати різноманітного тембрального забарвлення» (Лисенко, 2003: 689). Усі, хто пам'ятають виступи співака, згадують неймовірну силу його особистого впливу

на слухача через відповідність його інтерпретації композиторському стилю та усталеному в суспільній свідомості *художньо-виконавському еталону* оперної класики. Наведемо приклад інтегральності виконавського мислення М. Манойла.

Серед багатьох яскравих героїв оперної класики, відтворених співаком на сцені ХАТОБу імені М. Лисенка майже за три десятиліття, одне з перших місць посідає Ріголетто з однойменної опери Дж. Верді. Цей образ був для Манойла винятково любимим, оскільки дозволяв йому максимально розкрити вокальну обдарованість і артистичний темперамент. Співак розгортав наскрізну лінію образу через драматургію твору та в динаміці вокально-сценічного дійства: від слуги-блязня (в першій дії опери Ріголетто виказує Герцогу свою відданість) до люблячого батька та месника, який бажає покарати зло. Так, в знаменитій арії другої дії «Куртизани» слухачі відчували ненависть героя до кривдників його доньки; в дуєті з Джилідою артист інтонаційно-тембровими перетворюваннями свого голосу закарбовував «кардіограму серця» (вираз Б. Покровського); а в сцені зради щирість почуттів змінювалася на палкий драматизм, ніжність – на рішучість до помсти. Врешті-решт, образ Ріголетто формував ідеальний вокал М. Манойла, в єдності з акторською грою.

Інтерпретації М. Манойла завжди відрізняла чітка дикція (вимова), коли проспіване слово «виліплює» характер героя, що наділяло вокальне звучання декламаційною експресією та пластичністю. Разом із відчуттям партнерських стосунків в цілісній драматургії опери, в гармонії симфонічного звучання, це давало слухачеві повне розуміння сценічного дійства. Принцип контрасту, втілюваний через різні душевні стани, обумовлював темпоритм спектаклю, сприяючи його цілісності.

Арія Ріголетто є дуже складною, як за вокальними якостями, так і за сценічними завданнями, тому в класі вокалу професор М. Манойло нечасто дозволяв своїм учням брати її до репертуару, зокрема, щоб не нашкодити незрілому голосовому апарату. Втім, він часто звертався саме до цього матеріалу, щоб через геніальну музику Дж. Верді продемонструвати один із заповітів вокального мистецтва – *єдність техніки та образу*.

Якщо образ Ріголетто був показовим для зрілого періоду творчості співака, то втілення образу Фігаро з опери Дж. Россіні – одне з досягнень молодого Манойла. Цей вокально-сценічний образ – один з найскладніших у світовій оперній музиці. Технічна складова – швидкі темпи, віртуозні пасажі; художня – образно-сюжетні модуляції – різка зміна реплік та станів героя, при втіленні яких співакові важливо утриматись від штампів поведінки. І тут має бути присутнім гарний смак і почуття гумору. Все це було притаманне М. Манойлу від природи. Наприклад, він відмовлявся співати в театрі партію Євгенія Онегіна з однойменної опери П. Чайковського, «аргументуючи»: мовляв, який з мене, сільського парубка, може бути Онегін?!

Студенти класу М. Ф. Манойла, з одного боку, мріяли успадкувати творчу вдачу свого професора (наслідуючи його манеру звукоутворення, акторського підходу до інтонації, образу в цілому). З іншого боку, ми дотримувалися іншої настанови Вчителя – *прислухатися до власної природи*, не йти проти неї. Він ставив на перше місце *закоханість* у свою справу (коли віддаєш на вівтар мистецтва співу все, що маєш), *наполегливість* в розбудові стратегії вокально-сценічного образу. Вчив бачити кінцеву мету обраного шляху, а не «камінці під ногами». Одного разу він покликав нас додому послухати платівку із записами Івана Реброва, яка в той час була рідкістю. Радіючи чудовому співу, він тоді багато над чим розмірковував: звернув увагу на неймовірний діапазон голосу співака (в три октави), співацьке дихання як запоруку правильного співу. Таким чином, вокальна педагогіка М. Ф. Манойла формувалися на ґрунті **творчого процесу в класі сольного співу** (без «скидки» на природні дані студента), а також базувалася на синтезі загальних і особистісно-орієнтованих принципів, таких як:

1) *культура звука* (однорідність побудови всього співацького діапазону; гнучкість, сила, польотність голосу; технічна складова співацького мистецтва – використання мішаного регістру, округлення, прикриття);

2) *культура вокального мовлення*; увага до дикції, що походить від розуміння цілісного образу; отже, артикуляція – функція мозку, а не язика, це якість вокальної інтонації – а не просто вимова;

3) *стильність виконання* – вплив на слухача через авторитет композитора (автороцентризм співацької інтерпретації);

4) *психологічна достовірність образу*, створена співаком, яка є досвідом його осмислення психології *Іншого* через механізм «привласнення»;

5) *високий художній смак* як складова *співацької естетики*, що формується через справжню музикальність, темпоритм музичного руху, виконавську драматургію ролі (і тут добір репертуару є незамінною передумовою);

6) *інтелектуальне самозростання* студента («Якщо не знаєш, до якої історичної доби дотичний твір з твого репертуару, його теоретичні засади – тоді слід читати, поринати в невичерпний світ людської думки», – про таке йшлося під час процесу розучування в класі вокалу); ідеальним він вважав тип Б. Гмірі, якого П. Голубєв називав інтелектуальним музикантом, а не просто співаком;

7) *довіра інтуїції*; слід постійно займатися безпосереднім прослуховуванням аудіо-записів великих співаків, перевіряти ratio «внутрішньою чуйкою».

Важливим матеріалом виховання технічних засад співацького мистецтва були і залишаються розспівування та вокалізи. Втім, головними для М. Манойла були не вони, а послідовний процес відбору та виконання класичного репертуару, який він вважав базисом еволюції учня, тобто точкою відліку подальшої фахової самоідентифікації співака. І тут домінував *принцип показу!* Кожний урок завершувався виконанням твору (не наспівуванням – справжнім співом!) у вигляді соло або в ансамблі з учнем.

В клас заходили усі охочі послухати, поспілкуватися з великим майстром вокальної справи; отже, буденними уроки М. Манойла не назвеш. Навпаки, уроки були святом, насолодою: ще б пак, відчувати причетність до великого мистецтва, яке можна відчуті «тут і зараз!» Хоча іноді, внаслідок дистанції між учнем і народним артистом СРСР, після уроку й відчувалась психологічна виснаженість, невпевненість в своїх силах, що дидактично не могло нам, студентам, йти на користь. Масштаб і велич обдарування Майстра були настільки вразливими, що виникав «затиск», який необхідно було подолати.

І допомагав в цьому Вчитель, оскільки він був не лише харизматичним лідером в своїй професії, але й дуже доброю людиною, чуйним партнером на складних шляхах вокальної педагогіки. «Чого ти боїся? – його слова. – Я і сам був такий. Але з твоїм голосом не можна зволікати. Співай, співай і співай! І все вийде!». Коли вийшло друком нотне видання «Арії, романси та пісні з репертуару Миколи Манойла» (для голосу в супроводі фортепіано), професор підписав примірник особисто мені: «Михайло Іванович! Перевершити педагога – ось твій девіз. Хочу бути переможеним! 3 березня 1987 рік». У цьому побажанні міститься його метод: треба не лише точно **знати** й не мати сумнівів щодо того «що, як і коли» робити, слід **мати віру** в талант кожного, хто прийшов до нього за майстерністю: і це *вражало*, й *накладало відповідальність за таку його віру*.

Назва нотного збірника начебто академічна, однак його зміст більш глибокий – в ньому закладено *творче кредо* того, чий портрет прикрашає обкладинку видання, – вірність *європейським* традиціям академічного співу та *вітчизняним* пріоритетам складання репертуару (увага до опери, пісні, солоспіву).

До речі, усі фотопортрети співака, наявні в приватних архівах, або надруковані, завдячуючи публікаціям І. Лисенка (Лисенко І., 2003) та О. Чепалова (Чепалов О., 2017), дуже вдало відтворюють його харизматичний образ. Високе чоло, вражаючий погляд блакитних очей, вольова виразність нижньої частини обличчя з чуттєвою посмішкою втілюють *маскулінний тип* співака, в якому чоловічі риси домінують. Артистична врода, оксамитовий тембр лірико-драматичного баритону (з широким діапазоном, якого він не втратив до останніх кроків на сцені) – все зачаровувало у його виступах з першої ноти! Слухачеві було важко не закохатися в його спів через харизматичну силу характеру артиста і вольовий посыл його яскравого голосу. І такими ж мужніми й вольовими були в основному усі його сценічні герої: Фігаро з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник», Яго з опери «Отелло» та Ріголетто з однойменної опери Дж. Верді, Скарпіо з опери «Тоска» Дж. Пуччині, Ігор з опери О. Бородіна «Князь Ігор», Демон з однойменної опери А. Рубінштейна, Грязной в «Царевій нареченій» і Мизгир в «Снігуроньці» М. Римського-Корсакова, Томський

з «Пікової дами» та Князь Курлянтєв з «Чародійки» П. Чайковського, Остап у «Тарасі Бульбі» М. Лисенка, Гнат із «Назара Стодолі» К. Данькевича. У той же час, як бачимо, стильовий діапазон оперних партій М. Манойла був досить широким і розмаїтим, як і належить справжньому майстру великої сцени.

Співака часто згадують і як неперевершеного майстра інтерпретації української народної пісні, яка була його талісманом на творчому шляху. Слухати записи пісень «Дивлюсь я на небо», «Гам, де Ятрань круто в'ється», «Повій вітре на Україну» було справжньою насолодою, божественним одкровенням! І. Лисенко (2003) свідчить, що в розмовах з видатним митцем вокальної сцени той часто наголошував, що оперним співаком його зробили українські народні пісні, які він виконував навіть вдома. На останній зустрічі, яка відбулась восени 1997 року в рідних Валках Харківської області на ювілеї письменника-земляка Віктора Гамана, він співав народну пісню «*Ой, зійди, зійди, зіронька вечірняя*» з таким натхненням, «стільки було в його співі тепла, поезії і ніжності, що в багатьох з нас з'явилися хусточки, якими ми витирали зволожені очі <...> Під час перерви <...> ми довго говорили про долю нашої пісні, вокальну культуру та гірку історію нашого народу, який, без сумніву, заслуговує іншої долі» (Лисенко, 2003: 690–691). Отже, співак був справжнім патріотом вітчизняної культури та державності. Патріотична пісня у бездоганному виконанні М. Ф. Манойла посідала помітне місце в репертуарних програмах Українського державного радіо; баритон співака лунав на телебаченні, вечорах відпочинку (існує запис пісні про Харків «*Город, в котором я рос*» з ансамблем «Харків'яка» під орудою Олександра Літвінова). Полюбляв він добрі жарти та надзвичайно гарно виконував романси-гуморески (які для нього писали композитори-харків'яни Д. Клебанов та Т. Кравцов).

**Висновки.** Творчі принципи вокальної педагогіки М. Ф. Манойла пов'язані не тільки із надбаннями методики сольного співу професора П. Голубева, але й з його особистісним досвідом оперного співака. Як спадкоємець італійської школи співу, М. Ф. Манойло репрезентував у своїй виконавській діяльності (усіх її жанрах) такі якості, як правильне дихання (вільне проходження усіх резонаторних зон), красиво оформлений, якісний співацький тон, театральний голос, що

мав перекривати звучання оркестру, дзвінкість, летючість, округлість і рівність усього діапазону (за Л. Дмитрієвим, 1976: 72). Отже, компендіум принципів майстерності М. Ф. Манойла як *артиста-інтерпретатора* складається з класичних настанов та вимог, які стали підґрунтям його вокальної педагогіки.

З боку ж вітчизняної співацької парадигми, до портфоліо М. Ф. Манойла слід додати інші ознаки його артистично-виконавського стилю, які у подальшому стали основою його педагогічних настанов молодим співакам. Серед них:

- *речитативно-мовленнєва «огранка» вокальної інтонації*; збагачення процесу вокалізації декламаційним рельєфом;
- поєднання при співі тембральних фарб голосу з мелодичним рухом, засноване на відстеженні «внутрішнім слухом» їх співвідношення;
- *чітка дикція* як наслідок уваги до *смыслу музики через слово*, що виспівується – змістовно навантажений «логос», що має дійти до розуму та серця і встановити діалог автора і слухача;
- *спрямованість на кордоцентризм* – напружений *внутрішньо-емоційний* тонус виконання як уособлення «філософії серця», «туги за втраченим раєм» (за Г. Сковородою).

Таким чином, творчі засади вокальної педагогіки М. Ф. Манойла пов'язані з його особистісним досвідом оперного співака чи не в більшій мірі, ніж зі «шкільною» методою оволодіння технічними азами вокалу.

Отже, наслідком її вивчення є усвідомлення **типу особистості** Майстра як носія *інтегративного, універсального виконавського мислення*, під яким ми розуміємо поєднання поетичного світобачення, інтонаційної чистоти та яскравості сценічно-артистичного іміджу співака. І, якщо над-метою музики (за Аристотелем) є ентелехія, то **співацька техніка – спосіб її досягнення**. Таке розуміння співацької майстерності було універсальним підґрунтям вимог М. Ф. Манойла до студентів свого класу сольного співу, як власне і до самого себе – в кожній репрезентації високого вокального мистецтва, від народної української пісні до баритонових партій світового оперного репертуару.

**Перспектива подальшої розробки теми.** За межами статті залишилися фото- та аудіоматеріали сімейного архіву доньки співака Олени Миколаївни, викладачки Харківського музичного училища. Працюють на професійній сцені театрів Харкова та у вищих навчальних музичних закладах України інші учні професора М. Ф. Манойла. Тому продовження збирання матеріалів, присвячених мистецтву видатного співака, подальше їх опрацювання в різних жанрах наукової творчості є запорукою продовження діалогу нових поколінь харківської вокальної школи з історичною традицією та її славетними носіями.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Арії, романси та пісні з репертуару Миколи Манойла* (1987). Ковач, І. (Вступ. ст.). Київ: Музична Україна.
- Аспелунд, Д. А. (1952). *Развитие певца и его голоса*. Москва; Ленинград: Музгиз.
- Гмиря, Б. Р. (1975). *Статті, листи, спогади*. Київ: Музична Україна.
- Голубев, П. (1983). *Поради молодим педагогам-вокалістам*. Київ: Музична Україна.
- Григорьев, А. (2013, 12 янв.). Н. Ф. Манойло – народный артист СССР. *Слово ветерана*, с. 8.
- Дмитриев, Л. Б. (1976). О воспитании певцов в центре усовершенствования оперных артистов при театре «Ла Скала». В кн. *Вопросы вокальной педагогики*, вып. 5, сс. 61–90. Москва: Музыка.
- Лисенко, І. (2003). (Упоряд., передмова). *Українські співаки у спогадах сучасників*. Київ: Рада; Київ–Львів–Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.
- Манойло Николай (1976). *Музыкальная энциклопедия*. (Тт. 1–6). Т. 3, с. 433. Москва: Советская энциклопедия.
- Петрова, О. (1978). Из спогадів про П. Голубєва. *Українське музикознавство*, 13, 171–175.
- Цуркан, Л. Г. (2007). Вірність традиціям: кафедра сольного співу. В кн. *Pro Doto Mea: нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*, сс. 56–75. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського.
- Чепалов, А. (2012). Запевала (Н. Манойло). В кн. *Записки «призрака оперы»*, сс. 102–104. Харьков: Золотые страницы.

***Mykhailo Markovych***

Senior Lecturer at the Department of Solo Singing and Opera Training,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
e-mail: Markovych.info@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-6541-6953

**CREATIVE PRINCIPLES  
OF MYKOLO MANOILO'S VOCAL PEDAGOGY**

***Statement of the problem.*** *The article is devoted to the outstanding figure of vocal art of Slobozhanshchyna Mykola Fedorovych Manoilo (1927–1998), the opera singer, who was awarded the title of “People’s Artist of the USSR” (1976) for impeccable performance of baritone parts of the classical repertoire on the stage of Kharkiv Theatre of Opera and Ballet, as well as of the chamber repertoire compiled of Ukrainian folk songs and works by Ukrainian composers. Based on his own experience of studying in the class of solo singing of M. Manoilo (1988), the author of the article offers the experience of scientific and methodological generalization of creative principles of vocal pedagogy of the teacher, while emphasizing the role of Manoilo as a unique singer. **The relevance of the topic and its practical significance** are stipulated by the urgent need of vocal pedagogy to form a tradition of scientific reflection on the specialization of the vocalist, the representation of classical guidelines and methods in the modern dimension, establishing creative contacts of different generations. **The purpose of the article** is to reveal the pedagogical principles by M. Manoilo as an outstanding representative of the Kharkiv vocal school, genealogy and dominant features of his performing creative work.*

***Analysis of recent research and publications.*** *The creative figure of M. Manoilo has not yet received serious coverage in the domestic musicology yet. Existing sources are brief biographic descriptions in reference books and encyclopaedias, the anthology “Ukrainian singers in the memoirs of contemporaries, compiler I. Lysenko (2003), or mentions of his name in books on the artistic life of Kharkiv (O. Chepalov, 2012; Tsurkan, 2013). **The methodology** contains a number of interrelated approaches to the study of the phenomenon of the singer’s artistic personality: historiographical, biographical, performing, and phenomenological.*

**Presentation of basic research material.** *M. Manoilo inherited the principles of vocal pedagogy from P. Golubev, who taught at the Kharkiv Conservatory (1930–1953) and was the successor of the classical school of Italian bel canto singing, as a student of F. Bugamelli, which was involved by I. Slatin in teaching vocals at the Kharkiv Music College (1901–1918).*

*The creative principles of the artist-interpreter M. Manoilo are a compendium of his mastery: ● orientation on the generally accepted standard of sounding of a voice (bel canto); ● persistent search for individual reading of the role on the path of constant musical and intellectual self-growth; ● word culture; ● unity of sound-forming technology and artistic and aesthetic principles of a musical work, due to its genre and stylistic nature; ● psychological authenticity (own experience of “entering” the image and its “living-through”) and the singer’s ability for self-analysis; ● mental and psychological signs of artistic personality – great persistence and strength of character, the desire to reach the highest point (acme) of creative self-representation. The “denominator” of M. Manoilo’s performing skills is the **style** – the performer’s orientation for the accuracy of the composer’s text.*

**The results obtained.** *The principles of M. Manoilo’s vocal pedagogy were based on the basis of generalization of own scenic experience as a system of generally acquired and personality-oriented principles:*

– *sound culture (uniformity of construction of the singing range; flexibility, strength, flight of voice, use of mixed register; rounding, covering); sound word culture; attention to diction;*

– *author-centrism of the singer’s interpretation of the vocal-stage image;*

– *high artistic taste, which is formed through the education of musicality, diverse repertoire, and a sense of performance drama;*

– *high artistic taste, which is formed through the education of musicality, diverse repertoire, and a sense of performance drama;*

– *trust in intuition, which the singer should constantly “check” with his/her own intellect according to the composer’s text.*

**Conclusions.** *As the heir of the Italian tradition of singing, in all genres of performance M. Manoilo represented such qualities as: proper breathing (free passage of all resonator zones), beautifully designed, high-quality singing tone, theatrical voice, which was overlapping the sound of the orchestra, sonority, flight, equality of the whole range. From the domestic singing paradigm one should add to Manoilo’s artistic portfolio the following:*

- *recitative-speech cut of vocal intonation (melodic nature of singing is enriched by the relief of declamatory vocalization);*
- *clear diction of the word being sung to reach the minds and hearts of listeners and establish a dialogue with the author;*
- *cordocentrism – a particularly intense intra-emotional tone of performance as a personification of the Ukrainian “philosophy of the heart” (H. Skovoroda);*
- *integrative type of performing thinking – the unity of poetic-intonation and stage-artistic image of the singer.*

*If a super-goal of music is, according to Aristotle, the entelechy, then singing technique is a way to achieve it. Such was the universal basis of M. Manoilo's requirements of to himself, as well as to the students of his solo singing class.*

**Key words:** *vocal art; creative personality; vocal-stage image; pedagogical principles; concert repertoire; universalism.*

#### REFERENCES

- Arias, romances and songs from the repertoire of Mykola Manoilo* (1987). Kovach, I. (Introductory article). Kyiv: Muszychna Ukraina [in Ukrainian].
- Aspelund, D. A. (1952). *Development of a singer and his voice*. Moscow; Leningrad: Muzgiz [in Russian].
- Chepalov, A. (2012). Singer (N. Manoilo). In *The notes of “Phantom of the Opera”*, pp. 102–104. Kharkov: Zolotye stranitsy [in Russian].
- Dmitriev, L. B. (1976). On the upbringing of singers at the Opera Artists' Training Center at the *Teatro alla Scala*. In *Questions of vocal pedagogy*, 5, pp. 61–90. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Grigorev, A. (2013, January 12). N. F. Manoilo – People's Artist of the USSR. *Veteran's word*, p. 8 [in Russian].
- Hmyria, B. R. (1975). *Articles, letters, memoirs*. Kyiv: Muszychna Ukraina [in Ukrainian].
- Holubiev, P. (1983). *Counsels for young vocal teachers*. Kyiv: Muszychna Ukraina [in Ukrainian].
- Lysenko, I. (2003). (Compiled ed., preface). *Ukrainian singers in the memories of contemporaries*. Kyiv: Rada; Kyiv–Lviv–New York: ‘M. P. Kots’ Publishing House [in Ukrainian].

- Manoilo Nikolay (1976). In *Musical encyclopedia*. (Vols. 1–6). Vol. 3, p. 433. Moscow: Sovetskaya entsiclopediya [in Russian].
- Petrova, O. (1978). From memories of P. Holubiev. *Ukrainian Musicology*, 13, 171–175 [in Ukrainian].
- Tsurkan, L. H. (2007). Loyalty to traditions: the department of solo singing. In *Pro Domo Mea: essays. To the 90th anniversary of the founding of Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky*, pp. 56–75. Kharkiv: KhDUM named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 11 вересня 2021 р.*