

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У
РЕПЕРТУАРІ Є. МІРОШНИЧЕНКО: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО-
СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

Магістерська робота

Пічкур Дар'ї Валеріївни

Науковий керівник:

Цурканенко Ірина Володимірівна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на

відповідне



Пічкур Д.В.

1. ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКІ ВОКАЛЬНІ ШКОЛИ	6
1.1. Огляд життєтворчості Є. Мірошніченко у дослідженнях та статтях науковців.....	6
1.2. Вплив життєвого та творчого шляху М.Е. Донець-Тессейр на формування київської вокальної школи.....	13
1.3. Висвітлення методик навчання та педагогічних підходів школи М.Е. Донець-Тессейр.....	18
1.4. Взаємодія українських композиторів та виконавців.....	20
Висновки до Розділу 1	23
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЄВГЕНІЇ МІРОШНИЧЕНКО	25
1.1. Євгенія Мірошніченко - українське лірико-колоратурне сопрано.....	25
1.2. Секрети довголіття сценічної кар'єри Є. Мірошніченко.....	31
1.3. Порівняльний аналіз інтерпретацій Є. Мірошніченко та інших відомих українських співачок.....	34
Висновки до Розділу 2	49
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	54
ДОДАТКИ	59

ВСТУП

Український спів має свій особливий характер та цікаве розмаїття виконання, багато відомих українських співаків мають незвичайні властивості співу. Але саме лірико-колоратурне сопрано на наш погляд найбільш яскраво представляє українську образність. Величезну кількість концертів, пісень, романсів, оперних партій українські композитори пишуть саме для цього голосу.

У нашій країні багато співачок світової величини, одна з них – це Євгенія Мірошниченко. Її вокальні здобутки – це тема, яка, на мою думку, потребує набагато більшого розкриття та поширення. І необхідність проаналізувати та, нарешті, виявити властивості української камерної творчості цієї великої співачки складають актуальність цієї теми.

Мета дослідження – охарактеризувати українську камерно-вокальну творчість Є. Мірошниченко

Для досягнення поставленої мети необхідне рішення наступних **завдань**:

- здійснити огляд джерел присвячених українській камерно-вокальній музиці, а також постатям українського вокального мистецтва, зокрема Є. С. Мірошниченко;

- дослідити наукові джерела про специфіку академічних вокальних шкіл;
- виконати дослідження щодо співробітництва українських композиторів та виконавців;

- представити огляд основних віх життєтворчості Є. Мірошниченко;
- охарактеризувати риси вокально-виконавського стилю Є. Мірошниченко;

- проаналізувати виконання камерно-вокальних творів українських композиторів Є. Мірошниченко.

Об'єкт дослідження – вокальне мистецтво України другої половини 20 століття.

Предмет дослідження – камерно-вокальний стиль Є. Мірошниченко.

Матеріал дослідження – концертні виконання камерно-вокальних творів українських композиторів Євгенією Мірошніченко.

Методологія дослідження. У даному дослідженні використовується комплексний підхід, що обумовлює звернення до наступних методів:

- *історико-біографічний* який допомагає узагальнити та систематизувати інф про життєтворчість Є. Мірошніченко, в контексті історичних процесів і подій;
- *бібліографічний* пов'язаний з опрацюванням та характеристикою різного роду інформаційних джерел, щодо обраної проблематики;
- *жанрово-стильовий* за допомогою якого здійснюється вивчення жанрово-стильових рис української камерно-вокальної музики в творчості Є. Мірошніченко
- *виконавсько-інтерпретаторський* пов'язаний з аналізом та узагальненням відповідних результатів ,що стосуються виявлення рис вокально-виконавського стилю Є. Мірошніченко.

Теоретичну базу роботи складають:

- дослідження та публікації, присвячені вивченню різних аспектів виконавства Є. Мірошніченко: дисертація Касьяненко М.[25], монографія Швачко Т. [54], статті Вергеліс О. [5], Зоценко М.[17], Швачко Т. Щербина Г.[67];
- роботи присвячені вокальним виконавським школам: Гнидь Б. [11], Романенко Т.[44];
- творчості українських композиторів: Драч І.[20], Мельничук О.[33], Фільц Б.[53];
- джерела присвячені українським вокальним школам, зокрема школи М. Донець-Тессейр: Вотріна В.[7], Гнидь Б.[10], Іванов В.[21], Казарян М.[24], Пархоменко Л.[40];
- наукові розвідки з музичної педагогіки та вокальної майстерності: Антонюк В.[2], Гмиря Б.[8], Гребенюк Н.[14], Костюк П.[27], Мадишева Т.[32], Мустафіна Р.[35], Панасюк Л.[39], Якимченко О.[60];
- роботи присвячені композиторським та виконавським персоналіям: Драч І.[16], Лисенко І.[29], Савченко В.[47].

Наукова новизна одержаних результатів полягає у виявленні стильових аспектів інтерпретацій Є. Мірошниченко та аналізу вокальних рис виконання. Також вперше представлені матеріали інтерв'ю автора даної магістерської роботи з різними діячами вокального мистецтва України.

Апробація дослідження була здійснена на наступних науково-практичних конференціях:

– виступ із доповіддю на науково-практичній конференції «Магістерські читання» 15-16 квітня 2024 року;

– виступ на V Міжнародній науково-творчій конференції Ради молодих вчених "Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі" 18-19 травня 2024 року.

Практичне значення полягає в тому, що ця робота може бути використана як база для подальших досліджень видатних українських виконавиць, а також творчості українських композиторів; у подальших наукових розвідках, присвячених творчості українських композиторів; у навчальних дисциплінах пов'язаних з вивченням «Аналізу музичних творів», «Історії вокального мистецтва», «Історії української музики», «Концертно-камерного стилю», «Музичної інтерпретації», «Основи вокальної методики», «Практикуму з сучасної музики», та інші; у музичній педагогіці та виконавській практиці.

Структура роботи. Дана робота складається з Вступу, двох Розділів з підрозділами та висновків до них, основних Висновків, Списку використаних джерел та додатками.

РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКІ ВОКАЛЬНІ ШКОЛИ

1.1. Огляд життєтворчості Є. Мірошніченко у дослідженнях та статтях науковців.

Зараз є тільки дві великі праці про постать Є. Мірошніченко одна з них монографія Тетяни Швачко «Євгенія Мірошніченко», інша – дисертація Марії Касьяненко «Життя та творчість Євгенії Семенівни Мірошніченко: джерелознавчий аспект» (2018). Ми будемо спиратися на дисертацію Марії Касьяненко, вона на наш погляд найбільш повно відповідає на питання про постать Є. Мірошніченко, інші джерела не розкривають творчу поетику, прийоми, стильові риси, як пише сама Касьяненко: «переважна більшість публікацій про особистість Є. Мірошніченко за жанром є просвітницькими і містять лише базові відомості та компліменти на адресу співачки, не розкриваючи специфіку її творчого феномену»[25]. А монографія Т. Швачко не має наукової бази і будується тільки на спогадах та цитатах самої співачки та її оточення «сьогодні про Є. Мірошніченко написано лише одну монографію – «Євгенія Мірошніченко» Тетяни Олексіївни Швачко. Ця книга не претендує ані на вичерпність інформації, ані на об'єктивність її викладу, ані на створення оригінальної концепції – тобто на неодмінні риси наукового монографічного дослідження»[25].

Отже зосередимося на дисертації М. Касьяненко. Вона учениця Євгенії Семенівни і присвятила свою роботу вивченню та систематизації джерел, що стосуються життєтворчості Є. Мірошніченко. В своїй науковій роботі вона висвітлює проблему несистематизованого архіву нот, аудіо- та відеозаписів, вона зазначає, що «Велика кількість записів виступів Є. Мірошніченко зберігається без зазначення виконуваних творів, що ускладнює користування фондами ЦДКФФА України». Марія Касьяненко знаходить багато розбіжностей у джерелах щодо одних і тих же подій і намагається знайти точні данні у порівнянні їх. Завдяки свідцтвам і спогадам Наталії Бабіч окреслено «харківське коло», Є. Мірошніченко. М. Касьяненко аналізує виступи примадонни у операх «Милана» Г. Майбороди та її коронної партії Лючії з

опери «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті та висвітлює її надзвичайні акторські данні. Досліджує «вокальний родовід» та зв'язки з Соломією Крушельницькою. Виявляє риси інтерпретації народних пісень у порівнянні двох великих співачок. Приділено увагу боротьбі Євгенії Семенівни за створення Київської Малої опери.

У першому розділі розглядаються специфіка понятійного апарату та принципи сучасного наукового дослідження джерел: «Сучасний науковий дискурс культивує уявлення про історію як множинність. Життя і творчість великої людини в історії є множинністю уявлень про неї, множинність тих «відбитків», які залишилися в культурній пам'яті людства», внаслідок цього формуються такі принципи: принцип конкретно-історичного підходу, принцип констеляції, принцип цілісності джерела, принцип репрезентативності, принцип «джерелознавчої критики». Піднімає проблему роботи з джерелами у контексті створення творчої біографії героя: «Специфікувати творчу біографію митця, тобто створити репрезентативний наратив – історично і культурно обґрунтовану інтерпретацію його життя і творчості, надзвичайно складно, не залежно від того, який час віддаляє історика від об'єкта його дослідження».

У цьому ж розділі розглядаються засадні дослідження та публікації щодо Є. Мірошніченко, автор вважає важливими джерелами спогади очевидців, коментарі цінувальників таланту солістки, цитати самої Мірошніченко та її близьких, вони допомагають уявити картину світу у якому творила співачка, але у той ж час наполягає на критичному ставленні до поданої інформації бо вона має певні розбіжності. Також постає проблема професійної користі інших джерел, таких як статті, бо вони не є спеціалізованими.

Також Марія Касьяненко розповідає про проблему відсутності електронного архіву матеріалів українських митців на відміну від Западу: «Сьогодні маємо відкритий доступ до надзвичайно великих електронних архівів таких митців, як В. А. Моцарт, І. С. Бах, К. М. фон Вебер, що, до того ж, постійно поповнюються»; «Загалом надання он-лайн доступу до фондів

архіві сьогодні в Україні є скоріше виключенням із загального правила»[25]. І переходить до архіву Є. Мірошніченко, який на жаль було втрачено і ми маємо про нього відомості завдяки свідченням близьких співачки. Марія Касьяненко зазначає що архів містив в собі ноти, фотографії, документи та учбові щоденники. Після смерті співачки нотний архів хотіли віддати у Київську національну музичну академію, але вони відмовилися, тому цей архів забрала до себе учениця співачки, Римма Шаповалова: «Учениця Є. Мірошніченко Римма Шаповалова забрала його до себе; однак, зв'язатись із нею, на жаль, не вдалося. Родичі співачки наголошують на тому, що всі документи та щоденники також знаходяться у неї»[25]. Завдяки першій учениці Євгенії Семенівни, Валентині Семенової складається загальні відомості про примадонну як про викладача, також завдяки її власному архіву з'ясовується деяка частина архіву співачки: «Оскільки це перша учениця Є. Мірошніченко, ці справи було взято з різних збірок – і більшість з них мають вказівки на першоджерела»[25]. Дуже докладно розбирає усі доступні їй ноти і аналізує їх у ракурсі викладацьких принципів Є. Мірошніченко.

Висвітлюється тема медійності солістки, яка почалася майже з початку її кар'єри, також розглядається загальна проблема міфологізації відомих митців та конкретно Євгенії Семенівни, що створює перешкоду для наукових досліджень. Згадує у своєму дослідженні автор і громадську діяльність солістки: «Євгенія Семенівна після завершення сольної кар'єри самовіддано розпочала музично-громадську діяльність. Її важко було назвати ідеалістом-мрійником, навпроти — вона була людиною-практиком. Саме через цю якість у 2004 році Київська міська рада утворила комунальний заклад «Театрально-видовищний заклад культури “Київська мала опера”»[25]. Проблема відсутності практики для молодих співаків дуже бентежила Є. Мірошніченко і вона доклала усіх зусиль для створення міста, яке будемо мати усе потрібне для творчості студентів. «Студенти-вокалісти, навіть ті, які готували з концертмейстерами партії та мали репетиції з диригентом, не потрапляють на свій спектакль та залишаються без оперної кваліфікації. Викладачі змушені

робити вибір між достойними виконавцями та навмання обирають “перспективнішого”»[25]. Євгенії Семенівні виділили будинок під її задум, але його потрібно було реконструювати, що так і не вийшло. Багато років билася співачка з чиновниками, але все марно: Будинок культури трамвайників на Лук’янівці, об’єкт який мав стати «Малою оперою» піддавався все більших нападків з боку забудовників та претендентів на землі Києва. Зараз там знаходиться арт-площадка для бізнесу, вистав, фотосесій та інш., яка чи випадково чи ні називається «Мала опера»».

У другому розділі досліджується «харківське коло» Євгенії Семенівни. Починає автор дисертації з біографії співачки і окреслює історичні події, які сприяли змінам у житті співачки: вона поїхала з рідного села, стала навчатися у ремісничому училищі, потрапила у хор до Зиновія Заграничного, стала солісткою, поступила до консерваторії і нарешті стала відомою на весь світ співачкою. Розповідає про зв’язки з Валентиною Аркановою, Миколою Стецюном, Костянтином Шешою, Наталією Бабіч, Володимиром Золотухіним та інш.: «Дружбу із харківським колом співачка плекала та примножувала все життя, не зважаючи на гастролі та нечасті зустрічі»[25].

Далі йде мова про італійські враження Євгенії Семенівни під час її річного стажування у 1961 році у «Ла Скала». Вона поїхала у «першому ешелоні», тому це був зовсім новий досвід для обох сторін. Найголовніше надбання цієї подорожі – це враження від «Лючії ді Ламмермур» у виконанні Джоан Сазерленд. Це змінило долю Євгенії Семенівни, головна партія цієї опери стала візитівкою співачки та завдяки їй ця опера повернулася на сцену Київського оперного театру.

У останньому підрозділі цього розділу автор дослідження висвітлює тему творчого віку співачки, ділиться секретами ефективності співачки та розповідає про її педагогічний дар.

Третій розділ починається з дослідження вокального родоводу Є. Мірошніченко. Марія Касьяненко висвітлює творчій шлях Марії Едуардовни Донець-Тессейр, Олександра Пилиповича Мишуги, Валерія Висоцького.

Далі порівнюються інтерпретації українських народних пісень у виконанні Соломії Крушельницької та Євгенії Мірошніченко та приділяється увага саме національним подібностям, національному генному коду у співі. Автор зазначає яку велику значимість мала народна пісня у творчості співачок. Про Соломію Крушельницьку пише автор: «Змалку увібравши інтонаційність української народної пісні, співачка навіть після щільної роботи з найкращими зразками західноєвропейської музики не дозволяла собі зверхнього ставлення до фольклору та народної традиції, з якої вона вийшла»[25] та «Хоча різні типи голосу двох співачок зумовлюють несхожість репертуару, і, як наслідок, дещо різний підхід до виконання народних пісень, основа їх інтерпретацій залишається незмінною. Це відкрите емоційне сприйняття, чесність і душевність, правда, тобто те, що не прораховується. Таким чином виявляється кордоцентризм української ментальності, українського фольклору»[25].

Також автор дисертації розповідає про бароковий вокальний репертуар для учениць Є. Мірошніченко. Наводить приклади арій у виконанні знаменитих співачок-учениць Євгенії Семенівни: Ольги Безсмертної, Олени Белкіної, Уляни Алексюк, Марини Зубко, самої Марії Касьяненко, Ольги Пасічник. Згадує уважність професора до кожної, та прагнення досліджувати щось нове для допомоги студенткам: «Так, Євгенія Семенівна протягом усього життя шукала нові методи та сучасні підтвердження дієвості давніх підходів до вокального навчання»[25]. Марія Касьяненко зауважує: «Бароковий репертуар у її педагогічній діяльності мав засадниче значення, оскільки дозволяв засвоїти ази професії майбутнім оперним співакам»[25].

У четвертому розділі приділяє увагу головній парії усього творчого життя Євгенії Семенівни, а саме Лючії ді Ламмермур у екранному відтворенні. Розповідає про перші виступи та докладно розбирає критику. Не минає увагою ще одну коронну партію співачки – Віолетту. Порівнює записи цих партій та зазначає: «Ці різні виконання, між якими часова дистанція у шістнадцять років, показують безупинний професійний ріст співачки. Вокально-технічні та акторські завдання, візуальні й акустичні особливості партії, що максимально

відповідає композиторському задуму, обидва рази відточені до досконалості»[25].

Описує геніальну акторську гру Євгенії Семенівни і як співачка з природньо поєднує своїх два великі таланти без обмеження одного іншим. Докладно описує Марія Кась'яненко «стильові домінанти» у творчості Гаetano Доніцетті, пастки для вокалістів в оперних партіях композитора та переходить до самої опери «Лючія ді Ламмермур». Розповідає про появу опери у кіноіндустрії та життя вистави на українських сценах. Ще раз зазначає про труднощі для вокалістів: Вокальні партії в опері надзвичайно складні, вони потребують від виконавців бездоганної вокальної техніки; досить сказати, що виконавиця партії Лючії повинна взяти три верхніх мі-бемоль, Едгар — два верхніх ре- бемоль. При цьому тут традиція *bel canto* покликана своєю складністю і віртуозністю створювати ефект «заповнення» всесвіту звуками оперного світу, поринання у всесвіт почуттів, що втілюються магією звуків» і особливо зазначає про труднощі партії Лючії у акторському ракурсі: «Образ Лючії ді Ламмермур має свою яскраву емоційну еволюцію — від безтурботного щастя до потрясіння зрадою та божевілля. Це один з найскладніших образів на світовій оперній сцені: і у вокальному, і у театральному сенсі»[25]. Докладно аналізує виконання цієї партії у інтерпретації Євгенії Семенівни та підсумовує: «Отже, художнє втілення Є. С. Мірошниченко образу Лючії ді Ламмермур у фільмі-опері за оперним твором Г. Доніцетті може розглядатися як цілком достовірне джерело-«свічадо», в якому зафіксований досвід опанування естетики бельканто»[25].

На прикладі виконання арії Йолан з опери «Милана» Г. Майбороди автор дослідження підкреслює «українськість» Євгенії Семенівни порівнює виконання на оперній сцені та камерній та зазначає, що співачка використовувала різні художні прийоми для підсилення потрібного емоційного та естетичного результату.

Наприкінці Марія Кась'яненко розповідає про монооперу «Ніжність» Віталія Губаренка та сценічну інтерпретацію образу Є. Мірошниченко: «Як

пишуть рецензенти, героїня моноопери В. Губаренка у виконанні Євгенії Мірошниченко «з'являлася на сцені ніби “крізь димку печалі”. Це була жінка, яка схожа на сон. Вона з'являлася, немов в уяві свого адресата Луї, якого зображував розташований біля роялю манекен»[25]. Докладно розбирає та аналізує автор «втручання» Євгенії Семенівни у композиторський текст та приходиться до висновків, що все це було заради більшої художньої виразності.

Нажаль нам не вистачило розкриття специфіки саме камерно-вокальної творчості Євгенії Семенівни, зокрема на українську тематику, підкреслення та висвітлення її стильових вокально-виконавських рис і у нашій роботі ми намагаємося проаналізувати саме ці сторони творчих надбань співачки.

У нашій роботі ми користуємося джерелами стосовно вокальних шкіл, це і робота Б.П. Гнидь «Виконавські школи України», і В. Іванова «Українська вокальна школа, розглядаємо інтерпретаційні напрямлення», Казарян М. І. «Історія українського виконавського мистецтва», аналізуємо праці стосовно вокальної методології, а саме: підручник «Вокальна педагогіка: сольний спів» В. Г. Антонюк, «Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр» В.В. Вотріной, «Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти» Н. Є. Гребенюк; також досліджуємо праці стосовно виконавської майстерності співака: Катрич О. Т. «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця», П.В. Костюк «Вокальна майстерність: проблеми та досягнення», Т.П. Мадішева «Співак і мова (культура співу мовою оригіналу: теорія і практика)». Розглядаємо праці стосовно музичної інтерпретації: Ю.В. Ніколаєвська «Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть», С. Шип «Музична форма від звуку до стилю». Приділяємо увагу монографіям стосовно митців, композиторів, діячів культури України: В. Рожок «Стефан Турчак». Досліджуємо безпосередньо статті та роботи про Є. Мірошниченко: статті В. Бібіка, О. Вергеліса, робота М. Зоценко «Мистецтво співу Євгенії Мірошниченко», В. Мішалов «Спогади про Євгенію Мірошниченко»; Г. Щербина «Як стають примами сцени» та інш. Зосереджуємося на творчих здобутках українських композиторів: І.С. Драч

«Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності», Ю.П. Кресак «Зиновій Заграничний», стаття О. Мельничук «Музична інтерпретація поезії Тараса Шевченка у творчості композиторів ХІХ–початку ХХ століття»

1.2. Вплив життєвого та творчого шляху М.Е. Донець-Тессейр на формування київської вокальної школи.

Якщо роздивлятися витoki українських вокальних шкіл, то бачимо, що усі школи мають італійське коріння, усі відомі українські співаки обов'язково навчалися у Франческо Ламперті, Камілло Еверарді, Умберто Мазетті та інші. Тому ми робим висновок, що і одеська, і харківська, і львівська, і київська вокальні школи хоча і розвивалися різними шляхами, але мають однакову суть. ми хочемо висвітлити зародження вокальної школи на прикладі становлення київської вокальної школи М.Е. Донець-Тессейр.

На початку 20 століття з'явилась людина, яка стала символом нової віхи в історії українського сольного співу. Ця людина - це Марія Едуардівна Донець-Тессейр, яка випестила, виростила цілу плеяду послідовників: видатних оперних вокалістів та викладачів. Видатна співачка мала лірико-колоратурне сопрано, володіла легким, від природи рухливим голосом та віртуозною вокальною технікою. За часів своєї сценічної праці Донець-Тессейр прозвали соловейком української сцени.

За двадцять років виконавської діяльності М. Донець-Тессейр була солісткою Українського театру опери та балету (1915-1948 роки) Київського оперного театру (1915-1922 та 1927-1948 роки), Харківської опери (1923-1924 роки), Свердловської, нині Єкатиренбурзької (1924-1926 роки) та Одеського оперного театру. У репертуарі співачки були камерно-вокальні композиції різних стилів, національних шкіл та історичних періодів, народні пісні.

З яким пилом славетна співачка віддавала себе на сцені, з тим же горінням вона передала всі свої напрацювання, увесь досвід своїм таким же славетним учням. Почесний професор Київської консерваторії мала дуже

високі досягнення у педагогічній практиці, її методика викладання оперного співу дійшла до нас завдяки її багатьом відомим учням, таким як: І. Масленикова, М. Звездіна, Т. Петрова, Є. Мірошніченко, Н. Куделя, Р. Колесник, М. Міщенко, А. Савченко, М. Малій, Р. Науменко, М. Єгоричева, Н. Макарова, Р. Зінич, М. Лепихова, Г. Блажко та ін., які вдосконалювали творчі та педагогічні засади свого викладача.

І перш ніж перейти безпосередньо до педагогічних надбань Марії Едуардівни ми перш хотіли би висвітлити творчій шлях співачки, та джерела вокальних принципів Донець-Тессейр.

Марія Едуардівна народилася 5 травня 1889 року в сім'ї скрипаля Київського симфонічного оркестру Едуарда де Тессейра. Француз за походженням, він був різнобічно обдарованою людиною. У матері Марії Едуардівни було чудове сопрано, і вдома вона співала. Вже з п'ятирічного віку маленьку Марію почали навчати гри на скрипці. Коли дівчинці виповнилося дев'ять років, її віддали до інституту шляхетних дівчат, а потім перевели в пансіон при Фундукліївській гімназії, де вона співала у церковному хорі. Після закінчення гімназії дівчина задумалася, щоб продовжувати серйозно займатися вокалом. Першим педагогом Марії став І. Массані, який помилково припустив, що дівчина має мецо-сопрано. Прозаймавшись у Массані кілька місяців 1907 року Марія Едуардівна вступила до Київської музично-драматичної школи під керівництвом М.В.Лисенка. Ось тут доля молодій співачки-початківці і визначилася. Їй дуже пощастило — адже вона опинилася в класі відомого українського тенора, співака зі світовим ім'ям — Олександра Пилиповича Мишуги. Прослухавши молоду співачку, професор засміявся і сказав: «Ви співаєте, як хлопчисько в хорі, у вас немає ніякого мецо-сопрано! Ваш справжній голос – ліричне сопрано».

Олександр Пилипович був вихованцем італійської вокальної школи *bel canto*, і визнавав лише італійське звучання! Навчатися співу він розпочав у Львівській консерваторії у знаменитого басу Валерія Висоцького, який навчався в Італії у Ф. Ламперті. Після закінчення Львівської консерваторії,

Мишуга був відправлений до Мілана удосконалюватися у професора М. Джованні. В 1883 він дебютує в місті Форлі, потім з успіхом співає в Мілані, у Відні, Берліні, Варшаві, Лондоні, Парижі. Слава Мишуги поширюється по всій Європі. Поети присвячували артистові вірші, народ писав про нього легенди. Співак Мишуга мав те, про що говорив великий Камілло Еверарді: «Не звук співає — душа співає!». Чудова співоча кар'єра його тривала понад двадцять років. З 1900 починається його педагогічна діяльність. Він викладає у Києві, Варшаві, Римі, Мілані. Мишуга виховав велику плеяду відомих співаків та педагогів. Хотілося б відзначити деякі методичні принципи Мишуги: він дотримувався грудно-діафрагматичного дихання з чіткою та м'якою атакою, не дозволяв форсувати звук, займався на *mezza-voce*, порівнював голос зі скрипковим звучанням, де дихання відіграє роль змичка. Він вважав, що вміле розкриття глотки та рота більше сприяє правильній постановці голосу. Мишуга був вимогливим до учнів. Якщо учень був на урок непідготовленим, то двері класу відчинялися, і в коридор летіли спочатку ноти, а потім випихався і учень, який потім не мав права увійти до класу кілька днів, поки гнів педагога не вщухне. Професор не давав учню спокою, поки не домагався від нього необхідного звучання. І він умів добиватися! Цю важливу якість педагога прийняла у своїй практиці і Тессейр.

Тут ми хотіли б зробити відступ і заглибитися у спогади Є. Мірошниченко про уроки з Марією Едуардівною. Вона згадує як часто плакала на уроках, тому що не могла змиритися з тим, що її педагог змушує співати кілька разів одну і теж вправу і починала плакати, тоді Донець-Тессейр діставала величезну хустку і говорила «йди поплач». Євгенія Семенівна вибігала з кабінету, плакала, а потім Марія Едуардівна відчиняла двері і казала «поплакала? А тепер давай займатись». Ось цю суворість та водночас материнську турботу про учня педагог успадкувала від свого педагога, Олександра Пилиповича і передала далі, як естафету вже самої Є. Мірошниченко.

Марія Едуардівна мала цінні якості для співака-початківця — величезна вимогливість до себе і цілеспрямованість. Після закінчення школи Тессейр приймають до оперного театру, але від дебюту молода співачка відмовилася, оскільки вважала себе недостатньо підготовленою для оперної сцени. І в 1911 році Марія Едуардівна вирушає вчитися далі до Музичної академії у Відень. Вона вступає на четвертий курс клас професора Ф. Форстена. Форстен був представником німецької вокальної школи, дещо «важкої» за звучанням. А італійський звук позиційно значно вищий і легший. І співачка помітила, що співати їй стало важче, почали пропадати дзвінки верхні ноти. Сам Форстен співав надто «перекритим» та «гудкоподібним» звуком.

І Марії Едуардівні порадили вирушити до Мілана до італійського педагога Вітторіо Ванцо.

Вітторіо Ванцо не був співаком, але багато років працював диригентом театру «Ла Скала». Прослухавши молоду співачку, він сказав: Почнемо все з початку! І знову треба було вчитися дихати, атакувати звук. Працювала Марія Едуардівна цілеспрямовано та наполегливо. Постійно відвідувала вистави уславленого міланського театру. Завдяки своїй чудовій музичній пам'яті, Тессейр легко схоплювала та фіксувала особливості італійського звукознавства, виконавський стиль, прийоми *bel canto*.

Тут ми хочемо підкреслити важливу річ. В умовах, коли соліст вміє співати тільки правильно і не знає інших відчуттів, то навряд чи він спроможний буде допомогти співакам у вирішенні якихось проблем із голосом. А Марія Едуардівна пережила час, коли вона втратила вірне налаштування голосом, а потім змогла повернути втрачене, тому тепер вона має досвід як саме вилікувати голос і які відчуття повинні буди у співака, якими сама методами можна легко і природньо досягти вірного результату. Після того як вона вернулася до ідеального звуковидобування завдяки заняттям із Вітторіо Ванцо, вона зрозуміла, що найбезпечнішим та найефективнішим шляхом буде використання саме італійської моделі

співу, особливо для українських співаків, так як ми маємо схожі фонemi та однакову артикуляційну модель.

Початок світової війни 1914 року змусив її повернутися до Києва. І з 1915 по 1939 роки сценічна діяльність Тессейр протікала на батьківщині.

Тессейр одружилася з відомим українським оперним співаком, володарем розкішного басу, Михайлом Івановичем Дінцем (1883-1941), і стала відома надалі як Донець-Тессейр. З 1935 року Марія Едуардівна починає вести клас сольних співів у Київській консерваторії, де працює з високими жіночими голосами. Основний вокальний репертуар консерваторії склали твори італійських композиторів та старих майстрів, які завжди виконувались італійською мовою. Під час уроків Донець-Тессейр завжди панувала жива, творча обстановка, заняття проходили з великим емоційним підйомом. На першому ж уроці вона розповідала учневі про типи дихання під час співу та його особливості, показувала малюнок розрізу голови, говорила про резонаторів, пояснювала, як влаштований голосовий апарат. Перший рік навчання проходив неквапливо, ретельно, обережно, щоб не нашкодити молодому голосу. Високі ноти вона дозволяла брати тільки на старших курсах, коли у студента були вироблені основні навички, і ідеально звучала середина голосового діапазону. Вона стежила не лише за голосознавством учениці, а й за її манерою триматися, правильною поставою, становищем рук, виразом очей, обличчя. Якщо вона помічала у студентки найменші відхилення від звичайного звучання голосу, то негайно відправляла учня до лікаря зі словами: «Краще ти на три дні пізніше станеш знаменитою співачкою, ніж отримаєш крововилив у зв'язку або несмикання і вийдеш з ладу на три місяці!» У класі Донець-Тессейр під час уроків завжди було ще кілька учениць. Такий навчальний прийом дозволяв розвивати вокальний слух учня та привчав студентів уважно слухати один одного, аналізуючи співи. "Я люблю вислів К. Еверарді, що секрет правильного викладання полягає у вусі вчителя", - говорила Марія Едуардівна.

Донець-Тессейр не мала своїх дітей, але всі сили та любов її були віддані педагогічній справі та дорогим ученицям. Увага до своїх студенток не обмежувалася заняттями в класі. Вона продовжувала спілкуватися з ними після закінчення консерваторії. За долею кожної з них Донець-Тессейр стежила, листувала з тими, хто знаходився від неї далеко, давала життєві та професійні поради, всіляко допомагала молодим співачкам.

Євгенія Семенівна згадує: «Вона була наш старший друг, вона не обмежувалася інтересами педагога та претензіями, вимогами у рамках педагогічних, ні. Це обов'язково були і вимоги суто людські, суто жіночі. Вона виховувала особистість та людину у співачці... Я вважаю себе просто невігласом в порівнянні з Марією Едуардівною. Я володію, практично, тільки школою і тими знаннями, які встигла отримати».

1.3. Висвітлення методик навчання та педагогічних підходів школи М.Е. Донець-Тессейр

В наш час все частіше звертаються до вокально-педагогічних принципів М. Донець-Тессейр, які ми хочемо висвітлити у цьому підрозділі.

Марія Едуардівна Донець-Тессейр - є засновником української вокальної школи високих жіночих голосів. Вона наслідувала принципу своїх викладачів О. Мишуги та В. Ванцо.

Провідні методи педагогічної діяльності у вокальному класі М. Е. Донець-Тессейр: **метод показу голосом**, сутність якого полягала у «формуванні вірності співочого тону, набуття дзвінкого насиченого обертонами звуку, підтриманого дихання»; **метод репертуарного забезпечення** – поступове зростання ступеня складності вокальних творів; **метод відчуття міри** - студент має самостійно знайти свої кроки на шляхи вокального становлення, виховання у майбутніх співаків відчуття *міри* викладач вважала важливим елементом вокального навчання; **метод викладання** - *практичний показ* голосом, тобто живий приклад того, як потрібно співати з *імітацією неправильного* співу. Українська співачка Г.

Ціпола вважає цей метод «абсолютно переконливим, бо звичайно молоді вокалісти не вміють себе самокритично слухати. Вони прагнуть гарно співати і це їм вдається завдяки якісному викладанню»; **принцип індивідуального підходу** – Донець-Тессейр працювала з кожним студентом окремо, враховуючи його вокально-технічну підготовку та музичний смак; **принцип поступовості та системності** - вокальні вправи слід підбирати покроково ускладнюючи вокальні завдання, вони повинні сприяти розвитку, легкості та гнучкості голосу, природності та свободі звукодобування. Ці вправи мають бути направлені на вирівнювання голосового регістру, на розвиток уміння користуватися різними відтінками голосу та обов'язково враховувати його індивідуальні особливості.

Цікаво, як М. Донець-Тессейр готувала учнів до виступів на сцені:

Відомо, що співаки-початковці через сценічне хвилювання не завжди «виносять» вивчене на сцену та через страх часто втрачають ці напрацювання. Тому Тессейр **радила**: не слухати до свого виступу інших співаків; розмову та спів інших сприймати пасивно, поторюючи про себе вокальний текст, за день до виступу, перед сном, *проспівати* про себе твори, уявляючи звучання голосу; у день концерту прослуховувати великих співаків, але які мають однаковий тип голосу зі студентом. Основні постулати, які має виконувати учені під час виступу це: донести до слухача авторський задум, уявити образ героя або природні картини, надихнутися, увійти у творчий стан.

Після виступу у класі студенти разом з викладачем та концертмейстером лишалися та аналізували успіхи та нідолики свого виступу, слухали враження інших студентів. Так М. Донець-Тессейр розвивала *критичне* та *творче* ставлення до результатів концертного виступу.

М. Донець-Тессейр є однією з засновників практики проведення відкритих уроків для вокалістів, де вона щиро та відверто ділилася секретами своєї методики не тільки з учнями, а й з колегами.

Марія Едуардівна також приділяла увагу науковій роботі. Вона упорядкувала кілька збірників вправ для розвитку рухливості легких голосів,

а також кілька збірок педагогічного репертуару. Ці напрацювання використовують декілька плеяд її учнів у своїй концертній та педагогічній діяльності.

1.4. Взаємодія композиторів та виконавців.

Завдяки якісному, методологічному та систематичному навчанню в нашій країні з'явилося багато видатних співаків, відомих не тільки на українській землі, але і за кордоном, які володіли високою технікою, великим діапазоном, багатим тембром, широким спектром емоційного наповнення. Композитори мали змогу писати твори для співаків, не оглядаючись на технічні можливості. Тепер вони могли висловити всі свої задуми не акцентуючи увагу про можливостях співаків, а думаючи тільки про смислове наповнення та розкриття почуттів героїв. Зокрема для лірико-колоратурного сопрано, яке є втіленням української дівочої душі. Всі самі виразні та емоційні, ностальгічні та печальні, залихватські та веселі твори композитори писали саме для цього голосу.

«Та особливо сильним у Київській опері був склад колоратурних сопрано. Ціла плеяда співачок: Чавдар, Руденко, Мірошніченко, Чконія, Куделя, пізніше Стеф'юк — феєрія співачок з унікальними прозорими голосами, що легко перекривали весь простір оперної зали аж до верхніх ярусів, з таким благородним металом неймовірних верхніх нот, з такою високою технікою співу, що аж захоплювало дух, здавалось нереальним. Недарма цих співачок називали «українськими соловейками». Наче сама лірична душа українського народу виливалась у їхніх трелях. Георгій і Платон Майбороди, Філіпенко, Шамо, Білаш, Кос-Анатольський та багато інших композиторів писали все нові й нові шедеври для цих голосів: арії, романси, популярні пісні» [59] - із статті Григорія Щербини.

Так з'вилися: «Концерт для голосу з оркестром» Р. Глієра, «Концерт для голосу з оркестром» Г. Майбороди та величезна кількість пісень О. Білаша, М. Кропівницького, А. Кос-Анатольського та інші.

Цікаво те, що композитори тепер зверталися до співачок, щоб зробити деякі уточнення, цікавились як краще або як зручніше буде зробити який-небудь фрагмент. Часто бувало, що співачки самі ускладнювали собі партію, але робили це не щоб показати голос, а тому що цього вимагала музика чи текст.

Так співпрацювали В. Губаренко та Є. Мірошніченко і підсумком цієї роботи стала моноопера «Ніжність».

"Листи кохання" ("Ніжність") - моноопера для сопрано та оркестру, була створена у 1971 році. Вона відзначається відсутністю сценічних подій та зовнішніх ефектів. В основі опери - вокальні монологи головної героїні - чотири листи, які вона адресує своєму коханому Луї після їхнього розлучення. Не здатна подолати цю розлуку, вона вирішує завершити своє життя. Але в спогадах про коханого вона хоче лишатися живою, тому датує свої листи майбутнім часом. Ці листи він прочитає після її смерті - на наступний день, через рік, через одинадцять і через двадцять років. Увага зосереджена на душевному стані головної героїні, де переважає образ безмежної ніжності, що пронизує всю музику твору.

Дружина В. Губаренка зазначає: «Цей твір повністю зобов'язаний Є.С, оскільки писався спеціально для неї, з розрахунком на її голос. І вона була готова вивчити такий складний сучасний твір. Вона вивчила і відбулася вистава, там досить складна сучасна музична мова. Цей твір у творчій біографії мого чоловіка виявився найуспішнішим»

Негарна історія склалася із присвятою цього твору: «Саме так, на титульній сторінці партитури стояло в присвяті ім'я Євгенії Мірошніченко. Згодом у виданому клавирі адресат присвяти було змінено. Тепер опус «дарувався» Валентині Соколик. Подвійність присвяти відразу обросла плітками. Виникла запекла полеміка, хто із співачок яскравіше «прочитав» губаренківський твір і, зрештою, пальму першості у навколотеатральних кулуарах присудили Валентині Соколик. Композитор не заперечував, оскільки Євгенія Мірошніченко, як це відтворює звукозапис, досить вільно

поставилася до композиторського тексту, у деяких місцях змінюючи вокальну партію» [29]. І. Драч пише, що композитор намагався написати зручну партію для співака, і вокальна партія відносно нескладна, особливо для такої співачки як Євгенія Семенівна: теситура у півтори октави, зручна для сопрано теситура, мелодичний малюнок у межах «ладово ускладненої тональності». Тому зміни вокальної партії у виконанні примадонни були зроблені заради повного занурення у художній образ. Є. Мірошниченко - професіонал і її інтерпретаторський талант є безумовним. Її відчуття повинні резонувати з музичним наповненням, тому деякі уточнення у ритмічному та музичному плані не є неповагою до композитора, а тільки бажанням покращити, удосконалити твір, що мати змогу якнайкраще донести композиторську думку, ідею до глядачів.

«Як пишуть рецензенти, героїня моноопери В. Губаренка у виконанні Євгенії Мірошниченко «з'являлася на сцені ніби “крізь димку печалі”. Це була жінка, яка схожа на сон. Вона з'являлася, немов в уяві свого адресата Луї, якого зображував розташований біля роялю манекен» [25].

У виставі за участю Є. Мірошниченко, яка відбулася 29 листопада 1972 року відчувалося деяке протиріччя між постановою та музичним світом: «Спроба зорозв'язати чотири листи ввійшла в конфлікт із наскрізним симфонічним розгортанням музичної ідеї» [25]. Солістка відчула цю невідповідність, тому вона не могла на сцені відчути себе органічно. Але вона повністю віддала себе новому образу, пропустила крізь себе усі почуття стражденної та люблячої жінки, М. Гордійчук писав: «Мірошниченко створила образ високої поетичності, образ одухотворений, сповнений ніжності й чарівливої безпосередності» [16]. Вона відкрила нові грані свого таланту, та змогла досягти нових вершин у володінні своїм голосом: «у виконанні Євгенії Мірошниченко досягається гранично можлива тиха звучність» [25].

І хоча цей твір, за підсумком, композитор присвятив іншій співачці, але не відмінює той факт, що саме Є. Мірошниченко була натхненницею. Вона самостійно змінила деякі місця, які вважала недостатньо відповідними

емоціям персонажу і хоча композитор одразу не міг прийняти ці зміни, згодом, переслуховуючи записи у виконанні Євгенії Семенівни стало зрозуміло, що її уточнення якнайкраще відповідають характеру та почуттям героїні.

Висновки до Розділу 1

У цьому розділі ми висвітлили основні роботи стосовно постаті Є. Мірошниченко. Основним джерелом для нас є дисертація Марії Касьяненко, яка основну увагу приділила джерелознавчому аспекту. Вона висвітлила проблеми міфологізації митців та пов'язані із цим труднощі для науковців у дослідженні реальних фактів із життєтворчості досліджуваних, зокрема Євгенії Семенівни. Приділила увагу медійності співачки та порівняла її інтерпретації з інтерпретаціями Соломії Крушельницької, дослідила «вокальний родовід» примадонни та зосередилася на аналізі виконання співачкою арії Йолан з опери «Милана» Г. Майбороди на оперній та концертній сценах, дослідила, що Євгенія Семенівна користувалася різними вокальними та художніми прийомами за для точної передачі образу у залежності від сценічних умов. Також автор дисертації досліджує виконання співачкою партії Коханої з моноопери «Листи кохання» В. Губаренка, тут аналізуються зміни, які внесла примадонна у партію. Ми, в свою чергу, в цьому ж розділі зосереджуємося на постаті Марії Едуардівни Донець-Тессейр: на її творчому шляху; на її педагогах – це і Олександр Мишуга, всесвітньовідомий тенор, і Вітторіо Ванцо, який багато років був диригентом Ла Скала. Тут ми «бачимо» витоки вокальної школи Донець-Тессейр, яка своїм «корінням» доходить до італійської вокальної школи. Олександр Мишуга навчався у Валерія Висоцького, який у свою чергу увібрав в себе школу Ф. Ламперті. Вітторіо Ванцо, який хоча і не був співаком (як і Ф. Ламперті), але він нащадок італійської школи *bel canto*, та усіх вокальних традицій. Які він і передав Донець-Тессейр під час навчання, хоча краще сказати «реабілітації». Коли Марія Едуардівна поїхала підвищувати свій рівень у Відень і потрапила до німецького педагога вона зрозуміла, що

німецька школа не підходить і некорисна для неї, вона майже втратила свої голосові налаштування, але завдяки Вітторіо Ванцо, його порадам та бережному поступовому виправленню вад, вона знайшла вірний підхід до постановки голосу і тепер мала досвід у вирішенні проблем із голосовим апаратом, а також зрозуміла, що саме італійський підхід є єдиним вірним для співаків. На базі цього, згодом вона заснувала свою власну методику виконання поєднану з українською мелодикою слова, що дозволило забезпечити максимального ефекту, підтвердженням цього є велика кількість славетних учениць Марії Едуардівни.

У результаті, завдяки якісному навчанню в Україні з'явилося багато славетних співаків, особливо високих сопрано, таких як Євгенія Мірошніченко, Надія Куделя, Бела Руденко, Діана Петриненко, Марія Стеф'юк, Валентина Арканова, Єлизавета Чавдар, Ламара Чконія та інші. Тепер композитори могли не озираючись на технічні можливості співака писати твори. Так з'явилося багато нових концертів, опер, романсів. І композитори почали радитися к співаками, питаючи про спірні моменти, чи співаки самі зверталися до композиторів з деякими поправками. Відомою колаборацією є співпраця Євгенії Мірошніченко та Віталія Губаренка. Примадонна стала натхненницею композитора, він написав цей твір саме для її голосу. Завдяки їх спільній праці з'явилася моноопера «Ніжність» («Листи кохання»). Співачка повністю пропустила образ героїні крізь себе і удосконалила твір відповідно своїм почуттям. І хоча спочатку композитор був не дуже рад деяким змінам, але згодом стало ясно, що інтерпретація Є. Мірошніченко повністю співпадає із задумом Віталія Губаренка.

РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРИТАЦІЯ ЄВГЕЇ МІРОШНИЧЕНКО

2.1 Євгенія Мірошніченко - українське лірико-колоратурне сопрано

Для того, щоб мати змогу як можна об'ємніше розкрити усю величину творчої постаті співачки треба почати із самих витоків. А саме як починалась історія Є. Мірошніченко, як формувалась її особистість.

Співачка народилася у маленькому селі, яке тоді називалося Перше Радянське, а зараз відновили дореволюційну назву: Графське. Коли почалася війна маленькій Жені було 10 років, а батько загинув у 1943 році. По радіо дівчинка почула, що дітей-сиріт набирають у Спеціальне жіноче ремісниче училище і вмовила свою маму відправити її туди. В училище співачка поїхала зі своєю старшою сестрою, але сестра через півроку повернулася додому – не витримала воєнних дисципліни та розпорядку. А Євгенія Семенівна залишилась і провчилася до кінця. Вже тут, на зорі життя, співачка показала завзятість та силу духа. Бувши підлітком Євгенія Семенівна мріяла бути балериною, почала ходити до танцювальних колективів, але почувши спів дівчинки колективи їй «оголосили бойкот»: не приймали та казали «Женя, твоє місце в хорі». Харківський композитор Зиновій Заграничний побачив талант у дівчинці та переконав її долучитися до його хору. Там вона була не тільки «хористкою», але і солісткою. Перший виступ на великій сцені у Мірошніченко був у складі системи Трудових резервів СРСР. Кращих з кращих дітей збирали по усіх училищах у ансамблі по всій Україні, привозили у Київ, там серед усіх дітей обирали найталановитіших, збирали у єдиний колектив. Такі колективи збирались від кожної республіки та їхали у столицю на «Огляд художньої самодіяльності». Цей Огляд проходив обов'язково на сцені Великого театру перед Сталіним та урядом. У ті часи то була велика відповідальність: за будь-які негаразди могли постраждати керівники колективів. Але Євгенії Семенівні було тільки чотирнадцять і вона як каже сама: «розуміла що співаю так, як ніхто не співає.... хвалько була» і

вона співаючи «Вечірню пісню» Кирила Стеценка прямо на сцені, перед повним залом, керівництвом та Сталіним, змінила кульмінацію щоб «показати свій голос». Доки думала про кульмінацію протягом твору Євгенія Семенівна переплутала куплети, але не турбувалась про це, «слів ніхто не знає», а в цей час її вчителю, Зиновію Заграничному вже надавали першу медичну допомогу.

У консерваторію Євгенія Семенівна потрапила завдяки диригенту та, водночас, ректору київської консерваторії Климову Олександрові Ігнатовичу. Він почув її спів на одному з концертів у Києві та сказав дівчині, що їй потрібно навчатися співу професійно. «До консерваторії мене привели силоміць, я не хотіла вчитися співати, я казала, що я і так співаю, навіщо мені вчитися?» - так згадує про це співачка. Так Є. Мірошніченко поступила до Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (зараз Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського). Співачка спочатку не потрапила у клас М.Е. Донець-Тессейр, але потім вона перевелася до неї і тепер їх шляхи завжди були поруч. Постать Марії Едуардівни відіграє велику роль у творчому та особистому житті Є. Мірошніченко. У кожному своєму інтерв'ю співачка з теплом пригадує Донець-Тессейр, згадує її настанови, випадки з життя, поради. Згадує також, що саме завдяки учительці вона змогла випестувати та огранити свій талант: «Перш ніж говорити про мене як про співачку треба спочатку говорити про Марію Едуардівну, про мою вчительку, єдину вчительку, яка ввела мене в академічний, класичний світ співу. Тепер я вчу співу дітей у цьому ж класі, де викладала Марія Едуардівна... Її дух, її жертвне служіння майстерності вокалу. Вона передала це практично всім своїм студентам, хто закінчував навчання. І я вважаю себе в цьому сенсі щасливою людиною» Завжди Марія Едуардівна казала: «ти стоїш у інструмента – ти стоїш вже на сцені. Усе. Та неси правду того, про що співаєш»[38]. І звідси, звичайно, дикція, артикуляція». Євгенія Семенівна часто дарувала своїй вчительці листівки з зізнаннями у коханні та подяками: «Марія Едуардівна, я все ж люблю Вас сильніше за всіх»[66].

Випускний екзамен у консерваторії став дебютом Євгенії Мірошниченко на сцені Київського театру опери та балету. Тоді вона виконувала партію Віолетти в опері Джузеппе Верді «Травіата» і зуміла вразити слухачів не тільки своїм чудовим колоратурним сопрано, але й тонким відчуттям композиторського стилю, гнучкою вердівською кантиленою, а найголовніше – щирістю та правдивістю у переданні глибоких почуттів героїні.

Цікаво, що в історії світового оперного мистецтва майже немає випадків, коли улюблена вокальна партія, зокрема партія Віолетти з «Травіати», залишалася в репертуарі артистки протягом чотирьох десятиліть. Поряд із Мірошниченко, подібним могла похвалитися, мабуть, тільки італійська співачка XIX століття Аделіна Патті, чий фантастичний вокальний стаж перевищував півстоліття.

Співацька кар'єра Мірошниченко розпочалася і розвивалася переважно на одній сцені – у Київському театрі опери та балету імені Т.Г. Шевченка. Тут вона працювала з видатними виконавцями, такими як народні артисти СРСР Борис Гмиря, Михайло Гришко, Дмитро Гнатюк, Микола Ворвулев, Юрій Гуляєв, Єлизавета Чавдар, Лариса Руденко та інші. Їй також пощастило співпрацювати з талановитими режисерами – Михайлом Стефановичем, Володимиром Склярєнком, Дмитром Смоличем, Іриною Молостовою, а також з диригентами Олександром Климовим, Веніаміном Тольбою, Стефаном Турчаком.

У 1961 році Євгенія Семенівна відправилась на стажування у Ла Скала. І там вперше почула оперу «Лючія ді Ламмермур» Г. Доницетті у виконанні Джоан Сазерленд і цей спектакль дуже вразив примадонну. Євгенія Семенівна одразу написала у Київ Віктору Гонтарю, директору Київської опери, про цю дивовижну оперу, а він у відповідь написав, що вони включають її у репертуар. Також написав, щоб Є. Мірошниченко вивчила партію Лючії в Італії. Сама співачка в одному інтерв'ю сказала так: «без перебільшення, над образом Лючії я працювала все своє життя».

Тут ми би хотіли проілюструвати серйозний та скрупульозний підхід Євгенії Семенівни до підготовки до ролі. Ось як розповідає про це сама співачка: «Я була в Ла Скала на стажуванні – там я готувала цю партію – приїхала сюди і коли мені треба було наблизитися до акторського образу Лючії... я ніколи не бачила людини не в собі, із зниковівшим розумом, ну ось не довелося мені. Марія Едуардівна послала мене до Якова Павловича Фрункіна – це був головний лікар нашої психіатричної лікарні – з проханням допомогти мені. Я поїхала до психіатричної лікарні імені Павлова, зайшла до Якова Павловича... і коли я йому розповіла про свою проблему: «скажіть, у Вас є такі хворі, які на ґрунті нерозділеного кохання або в стані афекту вчинили вбивство коханої людини чи нелюба». А він каже: «Я знаю дорога, я знаю, що Вас хвилює. Якщо я покажу Вам моїх хворих - вони завдадуть Вам величезної шкоди, Вас це поведе в зовсім інший бік. Ваша героїня, що помутилася розумом, повинна бути красива. У кращому випадку вона має викликати у слухача Вашого прямо біль у серці. Їм має бути шкода Вас, але Ви не повинні шкодувати себе. Я вам покажу альбом...». У нього такі величезні були альбоми. І там як кіноплівка фотографія: поступовий поворот голови, поступовий погляд – це мені дуже допомогло...»[38].

Постановка «Лючії ді Ламмермур» на київській сцені, здійснена Іриною Молостовою та диригентом Олександром Рябовим, стала однією з найкращих завдяки втіленню Мірошніченко образу головної героїні, який був дійсно неперевершеним. Режисер також знайшла найкраще сценічне рішення, що дозволило розкрити ідею вірної та всепереможної любові, закладену композитором і лібретистом. У сцені божевілля Лючії Мірошніченко досягла трагічних вершин. В «арії з флейтою» вона демонструвала віртуозне володіння голосом, гнучку кантилену, конкуруючи з інструментом, і блискуче передавала тонкі нюанси почуттів героїні.

В операх «Травіата» та «Лючія ді Ламмермур», які стали своєрідними візитівками Мірошніченко, співачка часто вдавалася до імпровізації. Вона знаходила нові відтінки в музичних фразах, експериментуючи з мізансценами.

Акторська інтуїція допомагала їй реагувати на індивідуальність партнера, збагачуючи відомий образ новими барвами. Ці опери стали тими, де співачка досягла вершин своєї майстерності та рідкісного поетичного дару передавати образні риси героїв вдячним слухачам.

Не дивлячись на славу, величезну кількість прихильників та почесні звання Євгенія Семенівна залишалася простою на доброю людиною. А ще вона була авантюристкою і мала легкий на підйом характер. Вона сама розповідала одну історію, яка доказує усі вищеперераховані якості: «Народна артистка вже була, приїхала до села... сусід [запропонував]: «Женько, поїхали за яблуками до Стариці, там якийсь піддослідний сад» - на мотоциклі сіли рвонули туди, в сорочку за пазуху яблука ці піддослідні поклати і ми тікали, а дід заряджав ... сіллю патрони, бігти не може - без ноги, на дерев'яшку - і як засмажив! Ми з берега в річку ці яблука спливли і попливли річкою...» [38].

Не забувала Євгенія Семенівна і людей, які допомогли їй у становленні як співачки, людини, митця: «Люди, які допомогли мені відбутися – Зиновій Давидович Заграничний-харківський композитор та професор Харківської консерваторії; Микола Степанович Лубенський – киянин, хор, який організував колись при Будинку вчителя, і де я завжди була солісткою, коли я навчалася у консерваторії і зараз цей хор існує: «Орлятко». У театрі це Турчак Стефан Васильович, вважаю це подарунком долі: зустрітися з таким диригентом...» [38].

Стефан Турчак – це винятковий український диригент, він багато років присвятив Київському державному академічному театру опери та балету ім. Т. Шевченка (зараз Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка). На цій сцені він поставив майже сорок вистав. Він керував виставами на гастролях театру та його слава розійшлася далеко за межі України. Його думку поважали композитори, режисери, диригенти, співаки. У світі він шанується на рівні з Клаудіо Аббадо, Гербертом фон Караяном, Леонардом Бернштайном. Багато він співпрацював з Є. Мірошніченко і під його керівництвом вона заспівала і Віолетту з «Травіати»

Дж. Верді, і Лючію з «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті тощо. «Теплі стосунки склалися у мене з диригентом Стефаном Турчаком, він був людиною високих душевних якостей, ми з ним дихали начебто одним повітрям у нього була вроджена культура спілкування» - згадує Євгенія Семенівна.

А ось **Зиновій Заграничний** був поряд із Євгенією Семенівною, ще в її дитячі годи. Саме завдяки йому вона почала свій шлях співачки. Зиновій Заграничний – харківський хормейстер, композитор та диригент, один із фундаторів харківської диригентської школи, художній керівник самодіяльності трудових резервів у Харкові.

Завдяки своєму багатому досвіду та винятковому таланту, Євгенія Семенівна продовжувала відігравати важливу роль у культурному житті України. Вона ставила перед собою високі ідеали та прагнула виховувати в своїх учнях ті ж самі цінності. Під її керівництвом молоді співаки не лише вдосконалювали свою техніку, але й навчалися передавати свої емоції, вкладати душу у кожен виступ.

У циклі «Немеркнучі зірки: Євгенія Мірошніченко» співачка з великою гордістю, з материнською любов'ю розповідає про своїх учениць та про їх досягнення. На зйомки покликали студенток Євгенії Семенівни і співачка серед них виглядала дуже щасливою, відчувалося що це одна сім'я, що вони дуже цінують один одного. «Що не дівчина, то індивідуальність яскрава. Голосова перш за все, зовнішня, виконавська» [38] - так про свої студенток каже Євгенія Семенівна.

Є. Мірошніченко завжди наголошувала на важливості патріотизму та любові до рідної землі. В інтерв'ю вона каже: «Наша нація – найталановитіша! Після Італії таких голосів як на Україні просто немає!» [38]. Вона мріяла, щоб українська оперна школа здобула світове визнання і що українські артисти могли б працювати вдома, не покидаючи рідної країни. Ця мрія надихала її до кінця життя, і хоча Малий оперний театр у Києві не був створений за її життя, її зусилля та вклад у розвиток оперного мистецтва залишаються безцінними.

Серед її численних учнів є багато видатних оперних співаків, які успішно виступають на міжнародних сценах, це і Сусанна Чахоян, і Олена Белкіна, і Оксана Пасічник та інші.

Євгенія Семенівна Мірошніченко стала символом самовідданості мистецтву та культурного надбання України. Її життя та творчість надихають багатьох молодих музикантів, і її ім'я залишається синонімом високого професіоналізму, творчої наснаги та безмежної любові до музики.

Ми гадаємо, що Гізела Ципола якнайкраще описала постать Є. Мірошніченко: «Її повторити ніхто не міг. Мистецтво на першому місці, а потім все інше. Її репертуар включав найвищі вимоги від співачки, яким вона, мабуть, єдина відповідала: це величезний діапазон зі вставними нотами, прекрасними зовнішніми і внутрішніми якостями, з її колосальними акторськими даними» [66]. І це абсолютна правда, коли слухаєш спів Євгенії Семенівни, то повністю занурюєшся у світ, який вона створила. Вона повністю захоплювала глядацьку увагу своєю харизмою, великою душею, чітким розумінням що саме вона хоче сказати глядачу. І як сказала Лідія Андріївна Стецюн «голос-це інструмент щоб виговорилася душа». Так, голос Є. Мірошніченко невимовно прекрасний, але душа її ще прекрасніше!

Цікавий факт, що Євгенія Семенівна вважала, що якби не спів, вона би пішла вчитись на лікаря і що ця професія, на її думку, одна з найблагородніших. Тут ми хочемо загострити увагу на цінностях Мірошніченко. Яка дивовижна людина! Для неї має значення ні зарплатня, ні слава, ні можливість мати якісь привілеї. Ні. Для неї має значення, насамперед, допомога людям, докладання зусиль не для самого себе, а для спасіння людського життя. І, гадаємо, якщо вона вирішила посвятити себе музиці, то заради того, щоб лікувати людей духовно.

2.2. Секрети довголіття сценічної кар'єри Є. Мірошніченко

Цікаво каже про спів Євгенії Семенівни Володимир Атлантов: «Для неї та її голоса видатного, не було труднощів у нашому вокальному мистецтві. Вона робила все що вона хотіла, і з музичної точки зору і з вокальної точки

зору ... я в житті такої свободи співу вже не чув» [66]. Але було так насправді? У вокальному мистецтві співак не повинен показувати, що десь йому складно співати і як каже сама співачка: «для мене не існувало проблем у голосовому вираженні технічних місць або якихось кольорів голосових» [38]. Але у іншому інтерв'ю, де в неї питають, а чого вона так рано пішла зі сцени, співачка відповідає, що було легко тільки у перші десять років сценічної кар'єри, а потім з кожним десятиріччям їй все важче було утримати ту планку, яку вона одразу поставила. Хочемо зазначити, що вона витримала цю планку з честю. Зазвичай співачки, котрим вже важко співати високу теситуру переходять на репертуар для нижчого типу голоса.

Зараз ми можемо тільки завдяки аудіо- та відеозаписам скласти уявлення про якість голосових даних співачки, але апаратура не здатна уловити усіх деталей звукоутворення. Навіть зараз, коли звукозаписувальна техніка набагато далі просунулася у можливостях прийому звукових коливань, і програвачі зараз безперечно кращі ми не можемо стовідсотково отримати такий самий звук як наживо. Особливо важливим недоліком є недостовірною передача сили, чи вірніше польотності голосу. Звукозаписувальна техніка однаково гучно запише і польотний голос, і непольотний. У наше цифрове століття ми дивимось багато вистав, конкурсів, концертів у онлайн форматі і може здаватися, що цього достатньо, але звук наживо і звук у запису можуть відрізнитися кардинально! І якщо, наприклад, ви маєте змогу дивитись онлайн якийсь конкурс і дивуватись, що журі можуть немовби занижувати оцінки і недооцінювати когось з конкурсантів, то коли ви прийдете на живий концерт цього конкурсанта – ви почувете, що голос зовсім не такий польотний, не такий яскравий, і взагалі якийсь не такий багатий тембрально та виразний як на запису. І навпаки – «аутсайдер», на вашу думку, наживо може співати просто геніально! Ось такий парадокс. Тому так важливо мати педагога, який буде слідкувати за вокалом саме в акустиці.

Тут треба роз'яснити що саме означає такий поширений термін у професійному колі, як «польотність»? Це володіння співаком власними

резонаторами, і чим краще він їх відчуває і може «посилати» у них звук, тим польотніше голос. Є ще одна головна функція резонаторів яка особливо нас цікавить у контексті довговічності сценічної практики співака– це захисна функція. Наші резонатори здатні посилити первинний звук голосових зв'язок у сотні разів. Тому завдяки підвищенню ККД (коефіцієнт корисної дії) голосового апарату співак не перенавантажує гортань для більшої сили голосу, витрачає мінімум зусиль та якнайдовше зберігає свій голосовий апарат. Коли кажуть «співати відсотками», то мають на увазі, що треба перекласти зусилля по звукоутворенню з голосових зв'язок на резонатори.

Основоположне значення має резонанс у співі. Завдяки йому у співака виникають такі характеристики голосу як тембр, дзвінкість, сила, польотність і довговічність. Спочатку звук, який голосові складки народжують ізольовано від усього організму, відрізняється різким та неприємним тембром. Саме резонатори перетворюють його в об'ємний та приємний на слух звук. І тих співаків, які змогли опанувати техніку резонансного співу, ми знаємо як неперевершених майстрів. Одним із важливих маркерів володіння цією технікою є гарна дикція. Ще Гельмгольц у своїх працях виявив, що мовотворними є не тільки такі органи як язик, піднебіння та губи, зуби тощо. Вилучення різних голосних звуків безпосередньо залежить від зміни обсягів порожнин-резонаторів. Два резонатори в ротоглотковій порожнині утворюються шляхом часткового її поділу язиком на більшу та меншу частини. Саме вони посилюють характерні для кожної голосної обертона. У 1860 р. Г. Гельмгольц створив «розмовляючу машину», яка складалася з резонаторів різних об'ємів, тобто резонують на різні тони і збуджувані звуком електричного зумера. Включаючи резонатори, що відповідають характерним тонам (формантам) голосних, Гельмгольц змусив машину «говорити», тобто утворювати звуки різних голосних. Виходячи з перелічених вище даних ми можемо провести паралель зі співом Є. С. Мірошніченко. Її спів відрізняється чудовою дикцією. Навіть у високій теситурі виразні абсолютно всі звуки і це

ще одне підтвердження того, що співачка на високому рівні вміє керувати всім резонаторним комплексом.

Євгенія Семенівна знала як користуватись якнайкраще цими «помічниками» вокаліста, тому вона могла похвалитися і «польотним», «пробивним» голосом, і великим строком концертного життя. Останній спектакль в неї був у 63 роки і пішла вона з театру не тому що, вже не могла співати - вона вважала, що треба дати дорогу молоді. І якщо докази другого ми маємо завдяки аудіо-та відеоматеріалам (в YouTube є запис останнього спектаклю Є. Мірошніченко, який дотується 1994 роком) то перше важче засвідчити з тієї причини, що, як ми і казали вище, у цьому плані ми не можемо цілком покластися на записи.

На щастя, ми можемо поспілкуватись з очевидцями, та спитати їх враження від співу Є. Мірошніченко:

Стецюн Лідія Андріївна - Заслужена артистка України та доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки у ХНУМ імені І. П. Котляревського розповідає: «Євгенія Семенівна завжди приїздила до нас у Харків давати концерти, і співала вона в оперній залі, зараз це зал філармонії, і чутно її було у кожному куточку вона дуже легко перекривала оркестр - такий був дзвінкий та сильний голос».

2.2. Порівняльний аналіз інтерпретацій Є. Мірошніченко та інших відомих українських співачок

Стиль Євгенії Семенівни вирізняється своєю особливою поетикою для якої притаманні такі риси як філіровка, рухливі темпи, інструментальна точність колоратур, кантиленність.

Філіровка звуку - це поступова зміна гучності на одній довгій ноті. Їх існує три види: від P до F, від F до P, та P- F -P. Манчіні у своїй праці відмічає, що *messa di voce* (тобто філіровку) слід робити на кожній довгій ноті. Але при використуванні філіровки може бути відсутнє однорідне наростання чи зменшення гучності, коли процес йде поштовхами, спочатку повільно і

плавно, а потім несподівано різко. Це властиво співакам, які ще не вміють належним чином користуватися своїм диханням. І хоча Манчіні писав про необхідність *messa di voce* у моцартовські часи, але і у наш час ця техніка не втратила актуальності. Навпаки – довгі ноти без застосування філіровки втрачають наповненість життям за рахунок відсутності внутрішнього розвитку.

У своїй практиці Євгенія Семенівна філігранно виконує цю техніку, дуже влучно і у відповідності з характером виконуваного твору. Особливої уваги гідний той факт, що співачка може на верхній ділянці діапазону співати не просто *piano*, вона може «віддалятися» до ледь чутного *pianissimo*. Ця можливість, котра не підвладна багатьом співакам, є показником бездоганного володіння всім комплексом голосового апарату, особливо це стосується дихання, вона є візитівкою Євгенії Семенівни.

Рухливі темпи. Колоратурне сопрано завжди отримувало від композиторів твори не тільки з великою кількістю орнаментальних прийомів, але й з жвавішим темпом. Тип голосу це не тільки про теситуру, діапазон та тембр та рухливість голосу, це, якщо можна так сказати, психологічний портрет, це призма через яку співачка бачить світ.

Звернемо увагу на любов Євгенії Мірошниченко до незначного прискорення темпу в роботах, де вона вважала за потрібне і необхідне це робити. Як пише Касьяненко у своїй дисертації : «легкий і надзвичайно світлий тембр Є. Мірошниченко дещо обмежував її у виборі народних пісень; і цілком природно, що в її репертуарі переважають зразки жартівливого, стрімкого характеру, навіть якщо за тематикою вони є безумовно ліричними. Наприклад, співаючи «На вулиці скрипка грає», Євгенія Семенівна немов би підкреслює грайливий характер сюжетної ситуації» [25], її тип голосу надзвичайно підходить до веселих і жартівливих пісень. Але Євгенія Семенівна не пришвидшується заради того, щоб зробити собі милицю у вигляді темпу. Ні, у неї чудове почуття форми, і якщо послухати її виконання «Дніпровського вальсу» Ігоря Шамо, того ж « На вулиці скрипка грає», або,

наприклад, «Пливе моя душа» Михайла Жербіна, яка вирізняється у цьому рядку своїм ліричним характером, можна почути, який саме внутрішній спокій вона зберігає і що зміна темпу не є самоціллю - було проведено глибокий аналіз текстів, смислів та настрою, і сукупність цих висновків призвела до певних темпових змін. Це ще й єдність думки, і широта душі, і завзятий настрій (в залежності від характеру твору), і якщо технічні дані голосу Мірошниченко дозволяють застосувати в житті, не втрачаючи естетики, а навпаки, покращуючи твір, новий темп, то для нас велике щастя, що ми можемо почути в записі удосконалені твори у виконанні великої співачки.

Інструментальна точність колоратур. «Колоратура – віртуозний крок вокальної мелодії. В історії музики є приклади колоратури, написаної композиторами, та інших, імпровізованих співаками. Зазвичай це вокалізації на окремих складах, дуже довга послідовність нот, яка майже завжди виконується зі значною швидкістю. Колоратура є однією з найпоширеніших стилістичних особливостей в італійському бельканто, настільки, що вона дала назву деяким «типам» голосу. Наприклад, ми говоримо про колоратурне сопрано, щоб визначити той голос сопрано, який здатний правильно виконувати велику кількість цих віртуозних дій.»

Колоратури для співаків – це необхідна навичка, котра не тільки відображає емоції, почуття, настрої, характер персонажа, але й є показником цілого комплексу вмінь співака: володіння голосовим апаратом, фразуванням, інтонаційною точністю, ритмічним та ладовим чуттям.

Людський голос не є темперованим інструментом, тому точність колоратур потребує кропіткої праці.

Техніка Євгенії Семенівни бездоганна, усі вищезазначені вміння у співачки на вищому рівні: інтонація, фразування, рівне дихання, ритмічна точність. Звісно, що перш за все можливість виконувати колоратури на такому рівні – це природою дана фізіологія, але, як каже сама співачка, усіх технічних

навичок вона навчилася у класі Донець-Тессейр. Тобто її колоратури – це довга та упорна праця.

Кантиленність. У словнику ми побачимо декілька тлумачень цього терміну, але ми тут зазначим той, що стосується звуковидобування, а саме: «Кантилена (іт. *cantilena* — спів, розспівування) — здатність вокаліста до злитого звукоутворення та фонації на широкому диханні, найважливіший компонент співацької майстерності». Якщо подивитись у іншомовні ресурси, а саме на італійській та французьких мовах, то побачимо що це такий різновид пісні: у італійському тлумачному словнику це - *canto lento e prolungato su un motivo musicale semplice e poco variato* та *intonazione uniforme e monotona della voce* (повільний та тривалий спів на простому та незмінному музичному мотиві; рівномірною та монотонною інтонацією голосу); У французькому - *chanson monotone, sorte de complainte sentimentale* (монотонна пісня, сентиментальний плач). Тобто в історичних витоках кантилена - це жанр пісні, яка схожа за характеристикою на *aria lamento*. Такому типу арії притаманні низхідний рух мелодії, це скорбні, плачучі інтонації. Тепер, якщо згадати наші народні пісні, то вони часто жалібного характеру, також помітно відрізняються кількістю пісні зі слова «ой», яке починається у верхньому діапазоні та далі йде низхідна мелодія. Тобто ми можемо стверджувати, що характеристики притаманні арії *lamento*, а також кантиленному жанру - є властивостями наших народних пісень. Ми можемо завдячувати українській мові, що вона така лірична та співоча. Як і в італійській мові так і в нашій потрібно щоб усі голосні та приголосні були чіткими, нередукованими, вони мають середненебну зону резонування. Різниця між розмовними та співочими фонемами незначна – і це є великою перевагою для наших співаків. Євгенія Семенівна увібрала в себе усю суть, органіку нашої мови та перенесла у співочій простір.

Перш ніж перейти безпосередньо до аналізу інтерпретацій ми би хотіли дати загальні відомості про співачок, з інтерпретаціями яких ми будемо порівнювати виконання Є. Мірошніченко:

Перш за все це **Бела Руденко** (1933-2021), лірико-колоратурне сопрано, навчалася в Одеській консерваторії (зараз Одеська національна музична академія імені Антоніни Нежданової) у Ольги Благовидової, у якої навчалася і наша харківська Людмила Цуркан. Спочатку дебютувала 1955 році у Одеському театрі опери та балету (зараз Одеський національний академічний театр опери та балету), а через рік стала солісткою Київської опери (зараз Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Г. Шевченка) де їх шляхи із Євгенією Семенівною перетнулися, потім у 1973 поїхала до Великого театру, де, після двох десятиріч, і завершила свою кар'єру співачки. «Бела Руденко — одна з найвидатніших представниць сучасного радянського виконавського мистецтва. Рідкісне багатство тембрового і динамічного нюансування, пластичність і виразність вокальних фарб дозволяють Б. Руденко передавати всі різноманітності емоційного і психологічного змісту, ледь вловимі душевні рухи і настрої» пише Т. Швачко. У своїй монографії «Бела Руденко. Творчий портрет » (1982). Нагороди та звання: Заслужена артистка УРСР, Народна артистка СРСР, орден Леніна, орден Дружби народів, Державна премія СРСР, орден «За заслуги» III ступеня.

Діана Петриненко (1930-2018) мала лірико-колоратурне сопрано, закінчила Київську консерваторію ім. П. Чайковського (зараз Національна музична академія імені П. І. Чайковського). Співала у різноманітних жанрах, але популярності досягла завдяки виконанню українських пісень: «Глибока криниця», «Ой лугом іду, голосок веду», «Чотири воли пасу», «Чи я вплила», «Ой піду я до млина» тощо. Діана Петриненко відома своїм чистим голосом, емоційним виконанням та вірністю національним музичним традиціям. Нагороди та звання : Народна артистка УРСР, Державна Премія УРСР імені Тараса Шевченка, Народна артистка СРСР, Орден княгині Ольги III ступеня.

Гізела Ципола (1944) - лірико-драматичне сопрано, за національністю угорка, але все життя провела в Україні та співала не тільки прославлені закордонні твори, але й українську музику. Закінчила Харківський інститут мистецтв (зараз Харківський національний університет мистецтв імені І.П.

Котляревського) по класу Т. Веске. Дебютувала у Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка (зараз Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка) у партії Чіо-Чіо-сан в опері «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні і саме із цією партією вона стала відома на увесь світ. Коли вона поїхала на конкурс вокалістів «Мадам Батерфляй» у Токіо де була визнана однією з кращі виконавиць цієї ролі. В історії конкурсу це єдиний випадок, коли співачка стала володаркою всіх трьох кубків — золотого, срібного та бронзового, а також титулу «Найкраща Батерфляй світу» та «золотого» кімоно. Подароване співачці кімоно було виготовлено спеціально для неї та розшито нитками із натурального золота, аналога якому у світі не існує. Пішла з Київського театру опери та балету після смерті свого першого чоловіка Стефана Васильовича Турчака у 1988 році, але продовжила свою сценічну діяльність, хоча вже не так активно. Нагороди та звання: Народна артистка УРСР, Народна артистка СРСР, лауреат Державної премії Грузинської ССР ім. З. Паліашвілі, лауреат Всесоюзного конкурсу вокалістів ім. М. Глінки (1-а премія), лауреат Міжнародного конкурсу вокалістів у Токіо (1-а премія).

Надія Куделя (1936-2022) - колоратурне сопрано. Освіту здобула у Київській консерваторії (зараз Національна музична академія імені П. І. Чайковського) навчалася у класі М.Е. Донець-Тессейр. Підвищувала свою кваліфікацію на стажуванні у Римській музичній академії Санта Чечилія де, за її словами, пізнала секрети італійського *bel canto*. Майже 20 років віддала себе Київському театру опери та балету імені Тараса Шевченка. Лариса Тарасенко, музикознавець розповідає про свої враження: «Завдяки неповторним особливостям свого голосу, у тонкої душі Надії Куделі був свій вірний, вдячний слухач, який йшов у театр саме на неї, жив образами численних оперних партій, які Надія так бездоганно виконувала, слухав чудове її виконання камерної класики та народних пісень у концертах». А ще цікаво пояснює факт меншої слави, порівняно із іншими прославленими співаками, у своїй статті Григорій Щербина : «У цьому «солов'їному хорі» (на фоні

Єлизавети Чавдар, Белли Руденко, Євгенії Мірошниченко) Надія Куделя не була лідером. «Розкрутити» всіх прим опери на один рівень популярності, мабуть, не було потреби. Головні лаври доставались лідерам. Та завдяки неповторним особливостям свого голосу, тонкої душі, Куделя мала свого вірного, вдячного слухача, який ішов у театр саме на неї, жив образами численних оперних партій, які Надія так досконало виконувала, слухав чудове її виконання камерної класики та народних пісень у концертах». Мала звання Народної артистки України.

Людмила Колос (1950) –лірико-колоратурне сопрано. Закінчила Національну музичну академію України імені П. І. Чайковського по класу Є. Чавдар після закінчення була запрошена до Великого театру БССР де й залишилась одною з головних солісток. Стажувалась у центрі Удосконалення оперних співаків у Ла Скала, керівником була Джульєтта Сімонато. Звання: Заслужена артистка БССР.

Оксана Степанюк (1997) – лірико-колоратурне сопрано. Вона є однією з найяскравіших представниць сучасного оперного мистецтва. Закінчила Національну музичну академію України імені П.І. Чайковського, навчалася у класі Є. Мірошниченко. У 2003 році була запрошена до Імператорського палацу Японії. Гастролює Україною, Польщею, Німеччиною, Францією, Італією, Чехією, Іраном та Японією (японське турне налічує близько 700 сольних концертів). У 2010 році отримала безстроковий контакт Токійської опери Фудзівара. Завжди на гастрольях виконує українську музику, знайомлячи публіку нашої культурою та традиціями. Звання: Заслужена артистка України.

А. Кос-Анатольський. Ой, піду я межі гори у виконанні Є. Мірошниченко, Бели Руденко та Марії Стеф'юк.

Слова цього твору написав сам Кос-Анатольський у 1958 році. Він описує природу Закарпатської України та поєднує так з музикою, що вона немов з'являється перед очима слухача. Щемлива, зворушлива, неймовірно прониклива музика занурює нас у сюжет романсу. Мелодія романсу розгортається у коломийку та завершується насиченими колоратурними

пасажами інструментального типу. Цей твір став чудовим надбанням таких видатних українських співачок як: Бела Руденко, Діана Петриненко, Марія Стеф'юк та Євгенія Мірошніченко.

Одразу можна помітити, що зазвичай цю пісню виконують у вільному темпі, ніхто не дотримується темпів, що пов'язано з індивідуальною інтерпретацією. Ми не знаємо хто був першим виконавцем, але у цьому порівнянні записів першою була Бела Руденко(1966 р.), потім Євгенія Мірошніченко(1978 р.) і останньою Марія Стеф'юк(1981 р.).

В інтерпретації **Є. Мірошніченко** оркестр грає швидше ніж позначений композитором темп *moderato*. Оркестр тут виступає як повноцінний партнер співачки, втілюючи образ природи, і солістка вступає у першу «ой» так м'яко немовби це продовження оркестру, як птах, який є невід'ємною частиною світу живої природи. Вона співає цей вигук майже у два рази довше, ніж Є.С транслює нескінченне почуття свободи та щастя. Далі, попри рівні «восьмі» у нотах, виконавиця дотримується ритміки вірша і відхиляється від ритму. Тому майже усюди вона робить *tempo rubato* заради емоційної виразності та підкреслення опорних слів у фразі. У середньому розділі починається коломийка і ось тут Є. Мірошніченко робить ідеально рівний ритм і це контрастом дуже яскраво виділяє цю частину. У колоратурному розділі твору співачка бездоганно виконує усі вказівки композитора: настільки ритмічно та інтонаційно точно, немов інструмент. Остання нота немовби вливається у загальне звучання оркестру. У кульмінації замінює *staccato* однією довгою ноту мі третьої октави, дуже м'яко її пов'язує з ля другої октави та різко обриває її наче це вигук від щастя. На всіх довгих останніх нотах Євгенія Семенівна філігранно робить *diminuendo*.

До інструментовки у запису **Бели Руденко** додана флейта, імітуюча спів птаха, темп *moderato*, як і позначено у нотах. Після вигуку «ой», на словах «піду я межі гори, смерекові ліси бори» солістка робить *morcato*. Бела Руденко співає *tempo rubato* протягом усього твору. Коли починається коломийка співачка сповільнює темп у двічі, тут дуже чітко можна побачити різницю

інтерпретування цієї частини між Мірошниченко та Белою Руденко, вони обидві підкреслили інакшість цієї мелодичної лінії. Але Є.С. зробила це контрастним рівним ритмом, а Б. Руденко зміною темпу. Колоратури виконавиця співає дуже м'яко, не дотримуючись точно музичного тексту і останню ноту вона посилює і обриває різко, наче це такий порив душі. Кульмінацію співачка розширює: спочатку мелодичний малюнок співає легато, потім *staccato*, її дублює флейта, це як дует дівчини та пташки. І останню ноту Бела Руденко не обриває, а доспіває разом з акомпанементом.

Інтерпретація **Марії Стеф'юк** дуже відрізняється від перших двох зразків. Співачка має інший тип голосу, більш плотний, не такий рухливий; соковитий грудній регістр. Тому для неї характерні зовсім інші прийоми: багато *marcato*, уповільнень; тверда атака. Співачку супроводжує народний оркестр, він грає у темп *moderato*. Солістка співає більш насичено ніж перші дві виконавиці. Також мелодичну лінію співає *tempo rubato*, але набагато більше відхиляється від ритму. Динамічні відтінки від *mf* до *f*, на довгих нотах не робить *diminuendo*. Перед коломийкою уповільнюється, а саму коломийку Марія Стеф'юк підкреслює більш швидшим темпом. Колоратури співає повільніше ніж Мірошниченко та Руденко, це обумовлено типом голосу. Також співачка обрала другий варіант кульмінації, це не вихід на мі третьої октави, а *staccato* на сі другої октави і потім останню ноту ля вона різко обриває. Загалом Марія Стеф'юк заспівала цей твір широкими мазками, соковито, потужно.

Інтерпретація твору залежить не тільки від бачення виконавця, але й від його технічних можливостей, які в свою чергу обумовлюються типом голосу.

О. Білаш. Журавка виконанні Є. Мірошниченко, Діани Петриненко, Гізели Циполи та Людмили Маковецької.

Цей вірш 1975, прочитав на своєму творчому вечорі Василь Юхимович у Київській державній філармонії, де серед слухачів були родичі, друзі та творі побратими. Василь Лукич був поетом широкого профілю: лірик, гуморист, знавець фольклору, народних звичаєв та обрядів. На його слова

писали Платон Майборода, Ігор Шамо, Іван Сльота, багато інших композиторів. З Олександром Білашем написано понад двадцять пісень. Після творчого вечора, наступного ранку Білаш подзвонив Юхимовичу: «Ти знаєш Васю, ніч не спав, думав про твою «Журавку». Ну до чого ж гарний вірш!» Того ж вечора композитор знову по- телефону вже наспівував готову пісню. А невдовзі її підхопили, та вивели в люди талановиті виконавці: Гізела Ципола, Євгенія Мірошніченко, Раїса Кириченко, Діана Петриненко.

Твір розповідає про трагічну історію кохання молодої дівчини, яка так щиро кохає, що готова бути ким завгодно для свого коханого, аби бути поряд з ним. Твір пронизаний тугою та болем, але у той ж час великою любов'ю та надією на щасливий кінець.

Для **Є. Мірошніченко** грає народний оркестр. Про будь-який твір у виконанні Євгенії Семенівни можна сказати, що вона співає кантиленно, але саме у цьому творі ця якість одразу пронизає тіло слухача. Вона як повноводна річка несе нас своїм безперервним звуком. Особливо пронизливим є стон у голосі на протязі усього твору. Співачка теплим, м'яким тембром починає співати «чом журавка» У 19 такті у 2 та 3 куплетах змінила ритм, замість восьмої та чверті співає дві восьмі, а далі уповільнює наступні тривалості. У 21 такті кульмінація звучить дуже піднесено та ніжно завдяки довгій ферматі на ноті сі. У 23 такті робить розширення та змінює мелодію, але не змінює ритмічний малюнок: до-ре-мі-фа – до третьої октави з ферматою і далі у 24 такті сі другої октави. Остання нота невимовно прекрасна! Вона звучить з великою надією та любов'ю, вона відкрита та щира. Співачка співає рухливо, енергійно її внутрішній «потяг» ні на мить не зупиняється.

Для **Гізели Циполи** грає естрадний ансамбль з барабанами. У композитора стоїть примітка «вільно, схвильовано», але початок звучить рівно, та чітко, що також підкреслюється тарілками в ударних. Співачка має щільний звук, усі фа першої октави співає у грудному режимі, завдяки цьому, деяким прийомам вокалізації та обробці акомпанементу складається образ естрадного співу. Ритмічний малюнок у 9 та 10 тактах кожного куплету згладжується.

У другому куплеті ритм прискорюється та у 15 такті замість «стежки» співає «шляху». Замість 3 куплету звучить начебто програш, який наприкінці уповільнюється та затихає, а потім контрастом починається 4 куплет: різко, та люто, з внутрішньою біллю. У кульмінації також робить на сі фермату, але в Ципола вона звучить безнадійно, та у завершенні це почуття досягає піку.

У запису **Діани Петриненко** теж грає акомпанемент естрадний ансамбль, де на тарілках чіткий ритм, та це не співпадає зовсім із стилем твору, увесь твір йде настільки рівно, що нема ніякого розвитку: не темпового, не динамічного. У співачки різкий вступ, і загалом тверда атака на протязі усього твору. Трішки «рване» виконання, вихід на сі у 21 такті різкий, що є помилкою запису. У 23 такті, у кульмінації додає ноту до і потім тільки співає сі тихесенько і цей звук зникає у акорді ансамблю.

У цілому дуже мало динамічних відтінків, тому складається враження одноманітного виконання. Ми вважаємо, що співачка була хвора на момент запису, тому не могла показати усю палітру своїх технічних здобутків.

А ось **Людмилі Маковецькій** акомпанує народний оркестр, дещо повільно якщо звернути увагу на позначення темпу композитором, а саме «вільно, схвильовано», але дуже зворушливо. Людмила Маковецька починає співати теплим, об'ємним соковитим тембром, ним вона озвучує увесь свій діапазон, хочу зауважити, що багатство фарб у верхньому діапазоні свідчить про повний зв'язок головного та грудного регістрів, верхні ноти «заливаються» і у слухача виникають теплі відчуття у грудях.

Дуже м'яко звучить вступ, благородно та сердечно. У другому куплеті підвищується напруга за рахунок більш твердої атаки, зміни темпу та гучності. Між другим та третім куплетами програш, на відміну ...

У третьому куплеті невеликі *partamento* у 9 та 10 куплетах на ноті фа, це стон, від болю та жалю по коханому. Кульмінацію співає у гучно, заливає повним тембром усі ноти у 22 такті сповільнюється та у 23 такті немов зовсім погасає.

Людмила Маковецька інтерпретувала кінець і взагалі увесь твір як болісну сповідь покинутої дівчини, усю гіркоту чутно напротязі усього твору і фінал тільки підтверджує нашу думку.

М. Скорик. Якби мені черевики виконанні Є. Мірошніченко, Надії Куделя та Людмили Колос.

Найраніші відомості про вірш на який написано цей твір датуються 1849 роком, тоді Тарас Шевченко переписав вірш у «Малу книжку, а у 1858 році він переніс твір до «Більшої книжки» трохи змінив текст у 13 рядку.

Богдана Фільц у своїй статті розглядає творчість Мирослава Скорика, який у 1960-х роках створив збірку із трьох романсів на вірші Тараса Шевченка, що виділялися своїм новаторським підходом. Перші два романси були опубліковані вже у 1963 році. Скорик зумів вдало поєднати народну стилістику з сучасною композиційною технікою, а також інтерпретувати поезію Шевченка з нового ракурсу. У своїй збірці, яка складається із чотирьох романсів, він використав самобутню ритміку гуцульського фольклору та новаторську інтонаційно-ладову гармонію, поєднуючи народну стилістику з сучасною модернізованою гармонією.

У романсі "Якби мені черевики", Скорик використовує протиставлення двох настроїв героїні - від трагічного до меланхолійного. Він також надає художньому образу два кульмінаційних розвитку, які показують безвихідність ситуації. Композитор допомагає глибше зануритися в художній образ за допомогою хроматичних ходів та стрибків на зменшені та збільшені інтервали.

Поміж різноманіттям образів Шевченківської поезії, Мирослав Скорик зосередився на споглядально-пейзажній та жанрово-побутовій ліриці. Перший романс, "Якби мені черевики", створює образ побутової сцени, яку підсилюють танцювальні ритми, у поєднанні з драматичною сповіддю героїні. Ця творчість Шевченка, що увійшла в музичне мистецтво, отримала нову інтерпретацію від Мирослава Скорика. Він уникає прямого контрастного протиставлення двох планів дій, а досягає їх синтезу.

Акомпанує **Є. Мірошниченко** народний оркестр, композитор зазначив темп *andante rubato*, у цьому творі дуже важливе вільне трактування тексту та змісту, кожен раз це новий настрій та нові відчуття. Євгенія Семенівна дуже ясно виражає свої почуття у даному композитором музичному тексті, вона зображає дівчину яка не має змоги розважатися та насолоджуватися життям, тому що вона знедолена сирота і їй потрібно працювати, але вона дуже хоче цього і червні черевиками це символ цього безтурботного життя. У вступі (6 та 7 такт) композитор поставив дві фермати, а Є. Мірошниченко додала також ще дві і разом вони звучать як стон чи плач. У 10 такті співачка сповільнює увесь такт та робить фермату на слові «горенько», з 16 такту повторюється перша мелодична лінія, але вже у іншому ритмі, а на словах «а музика грає, грає» виконавиця трохи пришвидшується, показуючи бажання дівчини дістатись до танців. У середньому розділі (26 такт) Євгенія Семенівна трохи уповільнюється і співає слова «ой піду я боса полем, пошукаю свою долю» зі стоном, жалібно, а потім навпаки пришвидшується «глянь на мене чорнобриву, моя доле неправдива» у розпачі. У репризі на слова «у червоних черевиках» співає з придыхом, немов із сльозами і доспіває трагічні слова у «застиглому» стані, з біллю у голосі.

А ось **Людмила Колос** співає під фортепіано. Вона немов співає трохи у іншому внутрішньому темповому вимірі. Енергія її виконання немов застигла. Це підтверджує й хронометраж записів: у Людмили Колос це 3:00 чистої музики, а в Євгенії Семенівни – 2:30. Дуже уповільнює середній розділ, повільніше ніж зазначив композитор (*andante*). Підкреслює деякі склади наприклад «жалю завдає» «бесталанная», «я світом нуджу», «у наймах зношу». Дуже гарно робить філіровку, фразування, точна інтонація, але твір дещо перенавантажен технічними прийомами, що відволікає від суті.

Надія Куделя співає під фортепіано. Спів цієї співачки доказує, що навіть при більш повільному темпі можна співати енергійно і справа не в тривалості запису, а у внутрішньому руху: запис по хронометражу співпадає з попередньою співачкою, але, не дивлячись на це, виконання має енергію,

внутрішню «циркуляцію». Невимовно прекрасно робить філіровку: печально, із внутрішнім болем, наприклад у 22 такті на слові «жалю», у 51 такті на слові «зношу», також майже усюди у кінці фрази вона робить *diminuendo*. Вона немов прислуховується до своїх почуттів, співає так акуратно і тендітно, що виникає образ тоненької як тростини ніжної дівчини. Деякі слова співає з придыхом: «жалю» у 24 такті, «доленько» у 30 такті, «дівчаточка» у 39 такті.

Також у деяким місцях співає немов трохи у народному стилі, що додає українського стилю ще більше. На слові «горенько» у 12 такті робить *portamento*, у 26 такті акцентує, проспівує у виклику «ой» приголосну «й».

І якщо порівнювати їхній рух, енергію із водою, то Людмила Колос немов прозоре, нерухоме озеро, Надія Куделя – ніжний струмочок, а Євгенія Мірошниченко - віруючий потік.

Жербін. Пливе моя душа у виконанні Євгенії Мірошниченко та Оксани Степанюк.

Акомпанує народний оркестр, у композитора стоїть темп *andante espressivo* і Євгенія Семенівна якнайкраще відчула цю енергію. Вона співає енергійно із внутрішнім рухом, створюється враження, що вона не співає мелодію, а навпаки слова мають свою висоту. Це так прекрасно: кожне слово в неї інтоноване та значиме. Вона співає зміст і заради цього внутрішньої ритміки слів вона дещо зміщує мелодійний ритм та в деяких тактах співає *rubato*. Цікаво, що в 33 такті скорочує свою останню ноту, обриває її і співачку підхоплює оркестр схвильовано відіграючи своє соло і тут видно наскільки оркестр та співачка злились воедино, їх почуття зрезонували. Твір має двочастинну форму з репризою і. Якщо подивитись у ритмічну структуру твору, то там можна побачити лише рівні восьмі, яким був би нецікавий твір, якщо його заспівати чітко по нотах, але у цьому й полягає мистецтво інтерпретатора, вміння уловити саму суть музичної думки композитора присвоїти її собі та донести до людей як свої. І Євгенія Семенівна відчула як саме повинен звучати цей твір саме від її лиця і так гарно це вийшло, як точно проінтоноване кожне слово. Є одна велика відмінність від думки композитора

і це репризний розділ. Взагалі Біші Шеллі написав цей твір про чоловіка який хоче своєю душею дістатися до коханої, що померла, тому, на нашу думку, композитор написав цей розділ у *ріано*, щоб підкреслити порив невагомої, незримої душі. Але Євгенія Семенівна цю частину інтерпретувала зовсім інакше: цей розділ вона співає на *mf* і на слові «душа» на сі другої октави вона співає *forte*, і ця нота в неї виходить сповнена коханням, вона немов би обіймає цим звуком свого коханого здалека. І останню філіровану у *ріано* ноту *мі* вона заповнює невимовно теплим оксамитовим тембром, що відгукається у серцях слухачів.

У той ж час **Оксана Степанюк** заспівала цей твір ностальговано і водночас болісно, це немов це внутрішня розмова. Співачка майже на протязі усього втору співає із закритими очами, що тільки підтверджує нашу попередню думку. На відміну від Євгенії Семенівни виконавиця заспівала усі тривалості як і вказав композитор і це створило скорботний відтінок твору. Лише у одному місці співачка заспівала *tempo rubato* на словах «за голосом твоїм у даль, за голосом твоїм» (31-33 такти) тут її підхоплює фортепіано, але воно грає майже без руху, що створює статичний стан музики, у репризі співачка співає як і написано композитором *ріано*, але на слові «душа», на сі другої октави співає навпаки *forte* у контексті настрою усього твору, це немовби болісний стон-виклик, і останню ноту Оксана Степанюк співає на *mf*, що звучить як ствердження усього того, що було заспівано.

На нашу думку у деяких місцях співачка заспівала трохи інтонаційно низько, та на звуку «о» вона деколи затискала щелепу.

Цей твір є яскравою ілюстрацією того, що інтерпретація співака може кардинально змінити настрій, зміст, «присмак» твору. Якщо у Євгенії Семенівни, завдяки її енергетиці, внутрішньої рухливості, спеціальної ритміки слів створюється образ дівчини, що біжить назустріч коханню. То у інтерпретації Оксани Степанюк, завдяки рівному ритму, майже статичному руху, стону у голосі співачки, ми бачимо горе і біль, які наповнюють кожне слово.

Висновки до 2 розділу

Багатогранність співочого дару Євгенії Семенівни обумовлена її непростим життєвим шляхом і її працездатності. Вона завжди має свій власний погляд, тому її інтерпретації завжди унікальні, вона пропускає крізь себе музику, повністю занурюється у творчий задум композитора, і повністю віддає себе йому. Завдяки досконалим технічним можливостям перед Євгенією Семенівною не стоїть питання як зробити той чи інший виконавський елемент, тому вона вільна у своїх пошуках вірного прийому. Завдяки людям, що зустрічалися на її шляху вона постійно удосконалювалася, це і Зиновій Заграничний, і Марія Донець-Тессейр, і Стефан Турчак. Серйозність підходу до аналізу твору та його втілення ілюструється розповіддю Євгенії Семенівни про її підготовку до образу Лючії ді Ламмерур: вона поїхала у психіатричну лікарню щоб побачити людину, яка збожеволіла. Кропітку працю Євгенії Семенівни підтверджують й її інтерпретації таких творів як «Ой, піду я межі гори» А. Кос-Анатольського, «Журавка» О. Білаша, «Якби мені черевики» М. Скорика, «Пливе моя душа» М. Жербіна, котрі ми проаналізували у цьому дослідженні у порівнянні з іншими співачками. Тип голосу обумовлює ті прийоми якими користуються співаки, отже інтерпретація безпосередньо залежить від можливостей голосу. Євгенія Семенівна має природню рухливу гортань, вона розвила цей дар и тому вона має на увесь світ відому колоратури: інтонаційно точні, ритмічно рівні, стрімкі. Її вокальному стилю також притаманні бездоганна філіровка, кантиленність, яка має італійське коріння та внутрішня енергійність (рухливість). Ці якості притаманні її виступам та в результаті примадонна створює невимовно прекрасні нові світи у свої виступах.

ВИСНОВКИ

Ми дослідили декілька основоположних праць, які висвітлили постать Є. Мірошниченко, це і монографія Т. Швачко , і багато статей стосовно творчості, життєвого шляху, зв'язків співачки: В. Бібіка, О. Вергеліса, В. Іванова, Г. Щербини та інших. Але основним джерелом на який ми опиралися — це дисертація М. Касьяненко, яка, на наш погляд, зібрала найповніші відомості про життєтворчість примадонни, але висвітлила творчий шлях співачки лише у оперному ракурсі, та у ракурсі аналізу інтерпретації народних пісень у порівнянні з Соломією Крушельницькою. Також дослідили роботи стосовно творчості українських композиторів та митців, це і робота В. Рожка про Стефана Турчака, і монографія Ю. П. Кресака про життєтворчість Зиновія Заграничного, і монографія І. Драч про композитора Віталія Губаренка та інші.

Завдяки дослідженню життєтворчості Євгенії Семенівни ми занурилися у «вокальний родовід» Є. Мірошниченко та висвітлили італійське коріння вокальної школи за якою вона навчалася, а саме школи М.Е Донець-Тессейр, яка сама була наступницею О. Мишуги, а той, в свою чергу, наслідував Валерію Висоцькому, ученику Ф. Ламперті. З іншого боку італійських «предків» це Вітторіо Ванцо, який хоча і не був співаком, але довгі роки працював у Ла Скала і знав як саме повинно звучати *bel canto*, саме завдяки йому Марія Донець-Тессейр змогла відновити свій голос і свої навички після втрати вірного налаштування голосового апарату. Ми висвітлили методику за якою навчалися студентки в класі Донець-Тессейр, це і метод показу голосом, і метод репертуарного забезпечення, і метод відчуття міри, і метод викладання, принципи індивідуального підходу, поступовості та системності. Задля більш глибокого занурення у методичні принципи академічного вокалу ми здійснили огляд таких праць Б. Гнидь, Н. Гребенюк, Т. Романенко, Л. Пархоменко, М. Яценко та інших.

Завдяки якісному навчанню, в нашій країні з'явилося багато співаків, які не мали перешкод у вигляді технічних труднощів, тому композитори мали

змогу писати музику не оглядаючись на можливості співака. Композитори радилися із виконавцями стосовно деяких місць і співаки самі могли звернутися до композитора та запропонувати якесь рішення, яке краще, на думку виконавця, передаватиме почуття героя. Яскравим прикладом такої колаборації є співпраця Є. Мірошниченко та В. Губаренка, який написав для голосу співачки монооперу «Ніжність» («Листи кохання»). Євгенія Семенівна, як дуже чутлива людина пропустила крізь себе цю складну сучасну музику, та зробила декілька виправлень, щоб мати змогу якнайкраще передати почуття героїні. І хоча композитор у той час був не дуже задоволений такими змінами, з часом стало зрозуміло, що інтерпретація примадонни краще передає емоційне наповнення музики.

Є. Мірошниченко свою співочу кар'єру розпочала у хорі Зиновія Заграничного, де швидко стала солісткою, брала участь у Огляді художньої самодіяльності «Трудових резервів» у 14 років, поступила до київської консерваторії де зустрілася з М. Донець-Тессейр, у якої, за її словами, і навчилася усього, що потрібно співаку, і не тільки у технічному плані, але й у людському, і «суто жіночому». Їздила на стажування до Італії у театр «Ла Скала», і її найголовнішим здобутком у цій поїздці стала опера «Лючія ді Ламмермур» Г. Доницетті. Ця опера так захопила співачку, що вона одразу написала директору Київської опери про неї і просила долучити цей твір до репертуару. Так і вийшло, в кінці кінців роль Лючії червоною ниткою пройшла крізь життя Євгенії Семенівни, вона була її коронною партією довгі роки. Завдяки правильному налаштуванню голосового апарату примадонна довгі роки співала так, немов вона юна дівчина. Так свій останній спектакль вона відіграла у ролі Віолети з «Травіати» Дж. Верді і ніхто б із глядачів не подумав би що вона вже доросла жінка. Жодного разу вона не показала, що їй важко співати, вона заспівала так легко немов усі пасажі, теситура, тривалі монологи нічого не коштують для неї. Часто співачки ближче до завершення своєї творчій кар'єри переходять на партії, які співають трохи нижчі голоси, тому що вже не мають того діапазону, що був, та не витримують теситуру. І тільки

співачки, які співали правильно із точки зору ККД організму, які вміють користуватися своїми резонаторами, не форсують тільки вони надовго зберігають свій голос. Таких співачок не так багато, і Євгенія Семенівна одна із них. Але виконавиця була талановитою не тільки як співачка, але й як педагог. Методику своєї вчительки, Донець-Тессейр, співачка не тільки ввібрала, але й передала своїм ученицям: співати на *mezze voce*, шукати «резонаторні точки», вміти користуватися диханням, довіряти вуху свого педагога, індивідуальний підхід – це одні з головних принципів, які використовувала примадонна на своїх заняттях зі студентами.

Аналізуючи інтерпретації Є. Мірошниченко романсів українських композиторів у порівнянні з іншими виконавицями ми помітили деякі риси стилю притаманні співачці: **колоратури** – просто бездоганні, інтонаційно вірні усі найдрібніші ноти, і точність ритму у пасажах наводить на думку, що Євгенія Семенівна надлюдина; **філіровка** звуку – філіровка складна не тільки тим, що володіння диханням повинно бути бездоганим, але й тим, що потрібно не втратити тембр; **рухливість** (внутрішня енергійність) – Євгенія Семенівна живе у іншому темповому просторі, вона стрімко мислить та просто палає енергійно, тому створюється враження, що вона швидко співає, до речі для легких голосів композитори завжди намагалися писати стрімкі арії, тому що високі голоси вони як калібрі, не можуть без руху; **кантиленність** - у співі Євгенії Семенівни не буває пауз, бо вона навіть їх співає, ця м'якість, безкінечність її співу захоплює.

Романси які ми проаналізували, а саме «Ой, піду я межі гори» А. Кос-Анатольського, «Журавка» О. Білаша, «Якби мені черевики» М. Скорика, «Пливе моя душа» М. Жербіна показали унікальність Є. Мірошниченко, не тільки як співачки, але й як виняткової душі. Вона пропустила крізь себе почуття з цих творів, та повністю, не шкодуючи себе віддавала себе глядачу. Цю самовідданість дуже цінували і цінують прихильники примадонни. Творчість Євгенії Семенівни – це показник високого професіоналізму як співачки, як інтерпретатора, як акторки, як педагога. Співачка багато зробила

для виникнення Київської Малої опери, щоб було місце, де студенти б могли практикуватися, ставити опери й боролася за цю ідею до самої її смерті. Ось така людина була Євгенія Семенівна, вона жила не для себе, а для мистецтва, поклала життя задля розвинення українського мистецтва у світі і для підтримки співаків на Батьківщині.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович В. Б. Моя сповідь : виб. іст. та публ. твори. Київ : Либідь, 1995. 816 с. URL: <http://litopys.org.ua/anton/ant.htm> (дата звернення: 02.10.2023).
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. 2-ге вид. Київ : LAT & K, 2012. 192 с.
3. Архангельська Н. Свято таланту. Вечір. Київ. 1981. 12 черв.
4. Бібік В. Народна артистка. *Вечір*. Харків. 1972. 25 квіт.
5. Вергеліс О. Євгенія Мірошниченко. *Дзеркало тижня*. 2006. 10 черв.
6. Вергеліс О. Мала опера в Києві. *Дзеркало тижня*. 2007. 3 листоп.
7. Вотріна В. В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр. Київ : НМАУ, 2001. 272 с.
8. Гмиря Б. Р. Бесіди про вокал. Борис Гмиря : ст., листи, спогади / відп. ред. Б. С. Буряк. Київ, 1975. С. 68—85.
9. Гнатюк Я. С. Український кордоцентризм у конфлікті міфологій та інтерпретацій : монографія. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2010. 184 с.
10. Гнидь Б. П. Виконавські школи України: кафедра сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського (1971—2001). Київ, 2002. 94 с.
11. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
12. Гнидь Б. П. Провідні співочі школи, режим навчання та методичні принципи виховання співаків в Італії XVII—XVIII ст. Історія вокального мистецтва. Київ, 1997. С. 23—29.
13. Говорухіна Н. О. Значення харківського періоду у вокально-виконавській творчості Б. Р. Гмирі. Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 39.
14. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
15. Демченко М. Стежте за чистотою співу. *Вечір*. Київ. 1974. 3 листоп.

16. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : Сум. держ. пед. ун-т, 2002. 228 с.
17. Зоценко М. Мистецтво співу Євгенії Мірошниченко. Київ : Муз. Україна, 1985. 120 с.
18. Іванов В. Голос і сценічний образ. Уряд. кур'єр. 1997. 25 січ.
19. Іванов В. Живе мистецтво. *Музика*. 1971. № 4. С. 23—25.
20. Іванов В. Мистецтво співу. *Музика*. 1975. № 6. С. 14—18.
21. Іванов В. Українська вокальна школа. Київ : Музична Україна, 1997. 112 с.
22. Іванов В. Школа співу. *Культура і життя*. 1973. 16 трав.
23. Іванченко І. Мистецтво бути собою. *Культура і життя*. 2002. 22 черв.
24. Казарян М. І. Історія українського виконавського мистецтва. Київ : Музична Україна, 2004. 235 с.
25. Касьяненко М.А. Життя та творчість Євгенії Мірошниченко: джерелознавчий аспект : дисертація Харків 2018.
26. Коротка О. Голос, який не забути. *Культура і життя*. 2006. 28 черв.
27. Костюк П. В. Вокальна майстерність: проблеми та досягнення. Київ : Мистецтво, 1995. 256 с.
28. Кресак Ю. П. Зиновій Заграничний. Луцьк : Волин. держ. ун-т, 1997. 80 с.
29. Лисенко І. М. Співаки України. Енцикл. вид. Київ, 1997. 470 с.
30. Лисенко І. М. Сторінки української музичної культури. Київ : Муз. Україна, 1998. 208 с.
31. Лисенко І. М. Український театр. Київ : Либідь, 2006. 295 с.
32. Мадишева Т. П. Співак і мова (культура співу мовою оригіналу: теорія і практика). Харків : Штрих, 2002. 160 с.
33. Мельничук О. Музична інтерпретація поезії Тараса Шевченка у творчості композиторів ХІХ–початку ХХ століття. Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2014. С. 81–88.

34. Мішалов В. Спогади про Євгенію Мірошніченко. Музика. 2006. № 3. С. 30—33.
35. Мустафіна Р. І. Основи вокальної педагогіки : навч. посіб. для вищ. та серед. спец. муз. навч. закл. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2012. 155 с.
36. Ніколаєвська Ю. В. Нові виміри музикознавства ХХІ століття : досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. № 131. С. 8—25.
37. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
38. Немеркнучі зірки. Євгенія Мірошніченко : авт. цикл кінореж. О. Бійми. Укртелефільм, 1999 р. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pQ_mxqLomZg (дата звернення: 09.11.2023)
39. Панасюк Л. М. Вокальні вправи: методика використання. Київ : НМАУ, 2002. 67 с.
40. Пархоменко Л. Становлення і розвиток вокальної школи в Україні. Київ : Муз. Україна, 1997. 288 с.
41. Петро Турянський. Поезія Тараса Шевченка у вокальній творчості українських композиторів.
42. Розум О. М. Школа сольного співу : навч. посіб. Київ : НМАУ, 2007. 150 с.
43. Рожок В. Стефан Турчак. Київ : Либідь, 2013. 241 с.
44. Романенко Т. Як співають у Римі. Культура і життя. 2003. 25 жовт.
45. Рябченко Л. Педагогічні погляди. Укр. муз. газ. 2006. № 2 (6). С. 10—12.
46. Садовський Б. Т. Словник вокальних термінів. Київ : НМАУ, 2000. 75 с.
47. Савченко В. І. Легенди української вокальної школи. Львів : Літопис, 2002. 304 с.

48. Сивокінь Г. Принципи педагогіки вокалу. Вісн. Київ. ун-ту. Серія мистецтвознавство. 2002. С. 45—49.
49. Смоляр Л. Доля артистки. *Музика*. 2005. № 4. С. 22—25.
50. Стрілецький О. Життя на сцені. *Вечір*. Київ. 1998. 18 черв.
51. Теліга І. Українська вокальна школа: традиції і сучасність. Вісн. Київ. ун-ту. Серія мистецтвознавство. 2004. С. 75
52. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
53. Фільц Б. Поезія Тараса Шевченка у романсовій ліриці українських композиторів. Київ : Студії мистецтвознавчі, 2006. С. 107—110.
54. Швачко Т. Євгенія Семенівна Мірошніченко. Київ : Муз. Україна, 2011. 312 с.
55. Швачко Т. З турботою про майбутнє. *Музика*. 2006. № 6. С. 14—15.
56. Швачко Т. Зірка — Герой України. *Мистецькі обрії*. 2006. № 8—9.
57. Швачко Т. Легенда української опери. *Музика*. 2009. № 3. С. 32.
58. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
59. Щербина Г. Як стають примами сцени. *День*. 2006. 11 листоп.
60. Якимченко О. Г. Методика викладання співу в школі. Київ : Мистецтво, 2003. 150 с.
61. Яременко М. С. Теорія вокального мистецтва. Львів : Літопис, 2005. 180 с.
62. Яременко М. С. Феномен голосу : монографія. Київ : НМАУ, 2001. 240 с.
63. Яценко М. І. Вокальні традиції в Україні. Харків : ХДАК, 1997. 130 с.
64. Яценко І. Є. Педагогіка вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1999. 220 с.
65. Giambatista Mancini. *Pensieri, riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. In Viena 1774; 188p.

66. IL DOLCE SUONO - Фільм про Євгенію Мірошніченко. 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qZgubpwrNNQ&t=3308s> (дата звернення: 10.06.2023).

67. Hermann von Helmholtz. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig, 1863; 698p.

ДОДАТКИ**Євгенія Мірошніченко****Бєла Рудєнко**



Марія Стеф'юк



Надія Куделя



Людмила Маковецька



Людмила Колос



Оксана Степанюк



Стефан Турчак



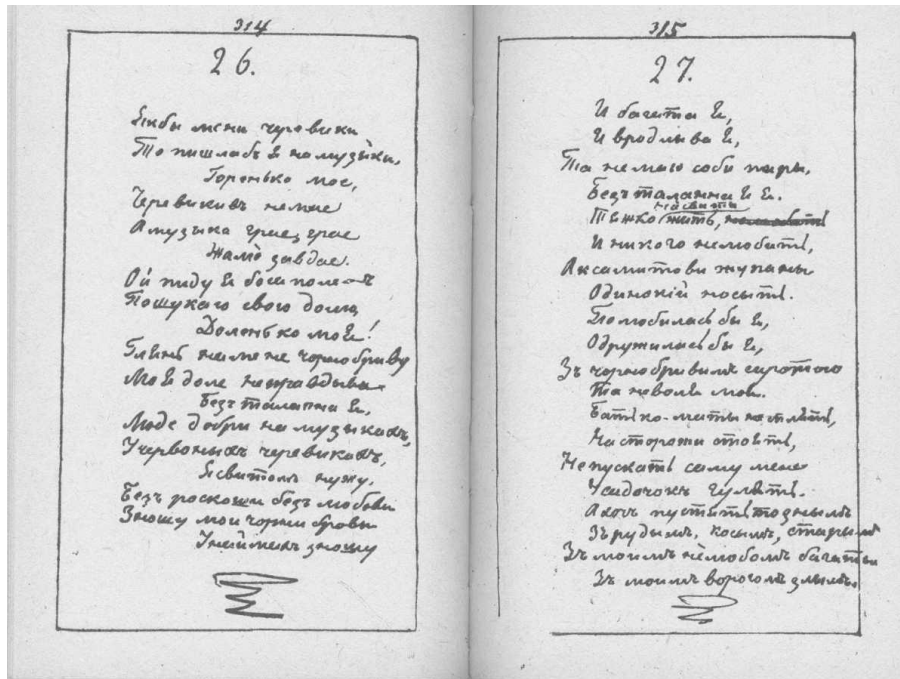
Зиновій Заграничний



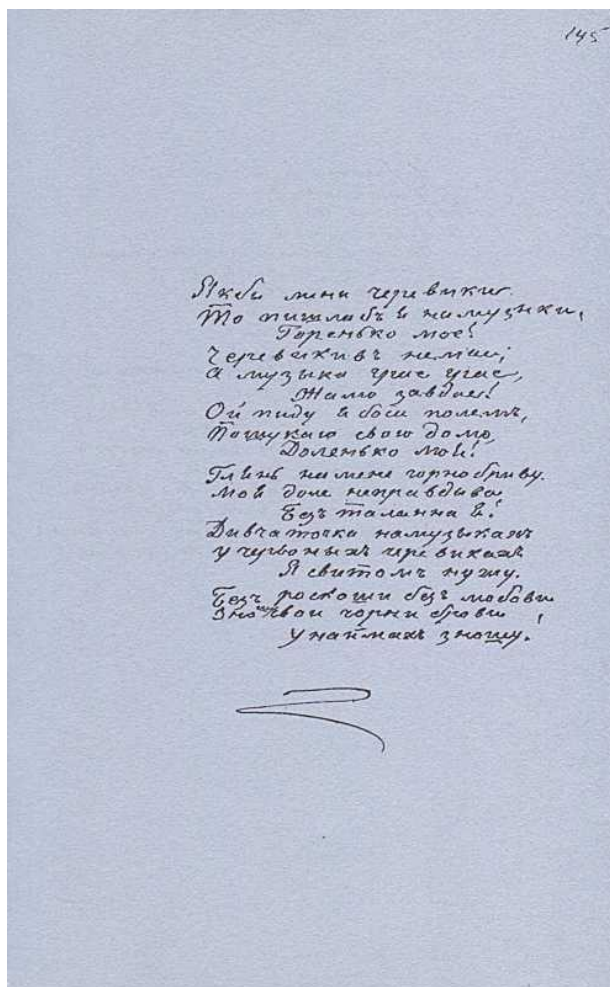
М.Е. Донець—Тессейр



Київська опера



«Якби мені черевики» з «Малої книжки» Т.Г. Шевченка



«Якби мені черевики» з «Великої книжки» Т.Г. Шевченка