

УДК 784.1

Василь Дудар, заслужений артист України, доцент кафедри академічного співу
Львівської національної музичної академії
імені М.В. Лисенка

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ МИХАЙЛА ГЛІНКИ ТА ЇХ РОЛЬ У ВИХОВАННІ СУЧАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО СПІВАКА

Стаття присвячена розгляду важливого аспекту діяльності Михайла Глінки як педагога співу та методиста, який на підставі опанування передового світового досвіду став автором власної оригінальної і продуктивної концепції розвитку співочого голосу, фахівця, що сформував низку комплексів дидактичних матеріалів, узгоджених з індивідуальними відмінностями та особливостями природних вокальних даних вокалістів різних теситур та рівнів підготовки.

Ключові слова: Глінка, вокальна педагогіка, митець, опера, методична спадщина, етюди, вправи.

Статья посвящена рассмотрению важного аспекта деятельности Михаила Глинки как педагога пения и методиста, который на основании овладения передового мирового опыта стал автором собственной оригинальной и производительной концепции развития певческого голоса, специалиста, который сформировал ряд комплексов дидактических материалов, согласованных с индивидуальными отличиями и особенностями естественных вокальных данных вокалистов разных теситур и уровней подготовки.

Ключевые слова: Глинка, вокальная педагогика, художник, опера, методическое наследство, этюды, упражнения.

The article is devoted consideration of important aspect of activity of Michael Glinki as a teacher of singing and methodist, which on the basis of capture of front-rank world experience became the author of own original and productive conception of development of singing voice, specialist, which formed the row of complexes of didactics materials, concerted with individual differences and features of these vocal natural vocalists of different mecumyp and levels of preparation.

Keywords: Glinka, vocal pedagogics, artist, opera, methodical inheritance, etudes, exercises.

Постановка проблеми. Вокальна педагогіка – наука про навчання й виховання професійного співака, галузь знань про природу співочого голосу та використання її можливостей у виконавській практиці. У різні періоди розвитку вокального мистецтва існували різні погляди на природу голосу співака та проблему її застосування у виконавстві. Залежно від цих поглядів та музично-естетичних смаків формувалася теоретична і методична модель вокального мистецтва.

У вокальній педагогіці проблема використання природи співочого голосу в оперному та концертно-камерному виконавстві була і залишається головною. Тому таким важливим видається ознайомлення з основними вокально-педагогічними принципами та різноманітними методами викладання вокалу, здійснення їхнього аналізу. Адже не викликає сумніву той факт, що фіксація й аналіз методичних засад кращих педагогів-вокалістів, як минулого, так і сучасного, їх поглядів на технічне та музично-художнє

виховання співаків є вкрай важливою справою і цінним внеском насамперед в історію вокальної освіти та має велике практичне значення.

Звернення до даної теми визначається необхідністю глибшого осмислення значення вокально-методичної спадщини М.І. Глінки, основоположника російської професійної музики, композитора, виконавця-вокаліста й інструменталіста, науковця, педагога та громадського діяча. Він здійснив надзвичайно цінний вклад у скарбницю музичної культури. Він постає і як сміливий новатор, започаткувавши насамперед вимогу професіоналізму в композиторській майстерності та вокальному виконавстві і педагогіці. Високі фахові орієнтири після нього стають нормою для російських музично-культурних діячів, що послужило причиною принципового якісного переродження характеру композиторської діяльності у Росії і вивело її музичне мистецтво на гідний європейський рівень вже у творчості митців наступної генерації.

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ МИХАЙЛА ГЛІНКИ ТА ЇХ РОЛЬ У ВИХОВАННІ СУЧАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО СПІВАКА

Аналіз основних досліджень та публікацій. Висвітлення досягнень митця було б неповним поза розглядом його вокальної педагогіки і методичної спадщини, що становила істотну частину його практичної мистецької діяльності й мала великий вплив на характер оперного мистецтва та формування російської вокальної школи, що і сьогодні становить значний науково-методичний інтерес. До питань діяльності М. Глінки як педагога-вокаліста зверталися у своїх працях В. Васи́на-Гроссман [1], Б. Гнидь [5], І. Назаренко [8], О. Левашова [7], цінними документальними свідченнями є спогади сучасників [9], публікації та епістолярні матеріали самого композитора [2 – 4].

Мета статті – розкрити важливий аспект діяльності Михайла Глінки як педагога співу та методиста, який на підставі опанування передового світового досвіду став автором власної оригінальної і продуктивної концепції розвитку співочого голосу.

Виклад основного матеріалу. Виходець з поміщицької родини з потужними музичними традиціями, М.І. Глінка (1804 – 1857) отримав блискучу приватну вокальну освіту, якій послідовно і цілеспрямовано присвятив значну частину свого життя. У сімнадцятирічному віці він отримав засади вокалу під проводом домашнього вчителя-італійця Тодді, а згодом (за три роки) продовжив заняття у відомого викладача Беллолі, що вважався одним з найкращих тогочасних фахівців у галузі викладання вокалу.

На той час російська вокальна педагогіка була ще несформованою, основу навчання співаків становив метод старої італійської школи (відсутність діафрагмального дихання, застосування фальцету і грудного типу дихання), а найбільш достойними й престижними викладачами співу вважались іноземці. Найпотужнішими осередками вокальної освіти були театральні училища, відкриті в Петербурзі (1779 р. заснування) та у Москві (1780 р.) Це були спеціалізовані навчальні заклади, призначені для підготовки оперних, балетних і драматичних акторів. Провідними педагогами вокалу в глінкінські часи були венеціанець К. Кавос – наставник О. Петрова і А. Петрової-Воробйової та вихованець видатного співака-кастрата Мускетті Іван Рупін – вчитель О. Петрова, М. Степанової, Н. Самойлової (сценічний псевдонім – Джованні Рупіні).

Заняття М. Глінки з Беллолі припадають на період навчання у благородному пансіоні при педагогічному училищі (1818 – 1822). У юні роки

майбутній педагог вокалу відвідував оперні вистави французьких, італійських та німецьких композиторів. Він мав хороші вокальні дані, які один із славетних сучасників музиканта характеризує наступним чином: “Голос Глінки був тенором не надто високим (зрештою, до верхнього ля, іноді сі-бемоль), не надто красивого тембру, але чисто грудний, звучний, іноді на високих нотах металево-різкий і в усьому регістрі надзвичайно гнучкий для пристрасного драматичного виразу. Іноді з’являлись звуки з тембром дещо носовим, але це траплялось завжди доречно, тому навіть не могло вважатися недоліком; вимова слів винятково виразна, декламація щонайточніша, досконала. Глінка “відчеканював у своєму виконанні кожне слово” [9, 29].

Завдяки природним даним, навичкам, набутим під проводом італійських викладачів та акторському хисту, митець брав участь у сценах та виставах італійських майстрів у приватних постановках у дворянських маєтках. “Музику буффа невдовзі почав виконувати дуже вдало <...> – згадував композитор, – умів у цей час (милий час) різноманітно веселити знайомих, особливо вдалим виконанням сцен з опер буффа” [4, 173].

Однак власний виконавський рівень, цілком достатній для вишуканого салонного музикування, не задовольняв вимогливого музиканта, який прагнув справжнього професіоналізму. У 1830 – 1833 рр. разом із славетним кріпосним співаком-тенором Миколою Кузьмичем Івановим М. Глінка здійснює подорож до Італії (насамперед до потужних осередків оперного мистецтва – Мілану, Риму, Венеції та Неаполя) з метою вдосконалення вокальної освіти. Відвідує оперні вистави славетних театрів “La Scala” та “Carpino”, знайомиться з творами Дж. Россіні, Г. Доніцетті, В. Белліні (з цим композитором Глінка був близько знайомий особисто, як і з Дж. Мейєрбером, Ф. Мендельсоном та Г. Берліозом), має нагоду слухати найвидатніших оперних виконавців того часу, серед яких – сопрано Дж. Паста, тенор Дж.Б. Рубіні, меццо-сопрано Джулітта і Джулія Грізі, Тамбуріні.

Митець брав участь у приватних музичних вечорах як вокаліст та піаніст-виконавець, писав на замовлення оперних співаків вставні арії, витримані в італійських традиціях, варіації для фортепіано на теми з італійських опер. Твори Глінки цього періоду публікувались найбільшим італійським видавництвом Ріккорді, що є свідченням визнання їх художньої вартості і професіоналізму. Але найважливішим надбанням цієї подорожі є заняття з видатними співаками і

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ МИХАЙЛА ГЛІНКИ ТА ЇХ РОЛЬ У ВИХОВАННІ СУЧАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО СПІВАКА

провідними італійськими педагогами-професорами Біанкі, Нодзарі та співачкою російського походження Жозефіною Фодор. У книзі автобіографічних спогадів “Записки” М. Глінка зазначав: “Пані Фодор Мейнвіль <...> залишила сцену в зв’язку зі слабкістю здоров’я та поселилась у Неаполі <...> Я Nozzari і Фодор зобов’язаний більше від усіх інших маестро моїми пізнаннями у співі” [4, 127].

У передмові до вокального посібника М. Глінки “Вправи для вирівнювання і вдосконалення голосу” Н. Компанейський (музичний теоретик, публіцист, церковний композитор, учень О. Петрова, автор монографії, присвяченої його творчому і життєвому шляху) писав з приводу відвідин митцем Італії: “Від цієї подорожі він отримав величезну користь. Часте спілкування з першокласними співаками і співачками практично познайомило його з капризним і важким мистецтвом керувати голосом і спритно писати для нього” [цит. за 8, 29].

Глінка, як майстер вокального виконавства, завдяки наполегливій роботі і невтомному пошуку та прагненню результату досягає яскравих успіхів. У “Спогадах про Михайла Івановича Глінку” талановитий музичний критик О.М. Серов дає оцінку його вокальному обдаруванню і майстерності: “Могутньо-геніальний як творець музики, він був настільки ж геніальним і виконавцем вокальному <...> Хто не чув романсів Глінки, виконаних ним самим, той не знає цих романсів <...> У Глінці щасливим чином поєднувались дари природи, які необхідні у своїй сукупності для справді вишуканого співу, але, як правило, розподіляються поодиноці між зовсім різними людьми і роблять тому ідеал істинного співака винятковою рідкістю, а саме: талант до управління голосом, вміння технічно ним розпоряджатися, – вміння розвинене обдуманістю і наукою, і нарешті, по-третє – вище, художнє розуміння музики, її духу, засобів і мети, до самої її глибини, недоступної для організацій менш артистичних, і, зрештою, – найвища досконалість декламації і музичного виконання взагалі” [9, 27].

Значною мірою формуванню художньої особистості посприяли яскраві музичні враження під час подорожей митця у Відень, Дрезден, Берлін та заняття з відомим музикантом-теоретиком Зігфрідом Деном, послідовником т. зв. “паризької школи” гармонії та контрапункту, до якої близькою була також творчість Луїджі Керубіні.

Вокально-педагогічна діяльність М. Глінки розпочинається одразу після повернення з тривалої зарубіжної подорожі у 1834 р. Це приватні

уроки, викладання у Петербурзькій придворній капелі (1837 – 1839), інститутах, театральному училищі. У придворній капелі музикант обіймав посаду капельмайстера. Здійснюючи за наказом Миколи I у 1838 році набір півчих на Україні за допомогою асистентів – вчителя співу Дмитра Палагіна та півчого Нафанаїла Шеїнова – М. Глінка провів прослуховування хлопчиків та юнаків з хору полтавського архієрея Гедеона у Переяславі (11 з них, з винятковими вокально-музичними даними, було відібрано для капели), Харкові (3 особи), Чернігові (5 осіб), басів – В. Бальбінського та В. Крупицького, а також вихованця духовної семінарії з хору Михайлівського монастиря у Києві баса-баритона С. Гулака-Артемівського. Майбутнього видатного українського композитора і провідного соліста Маріїнської опери (баритональний бас) наставник поселив у себе на квартирі. З ним митець займався вокалом особисто і великою мірою посприяв можливості вдосконалювати вокальну майстерність у Італії. Серед його учнів назвемо також: О. Петрова, М. Степанову (першовиконавиця партії Антоніди у опері “Іван Сусанін” та Людмили у “Руслані і Людмили”), А. Петрову-Воробйову (в її виконанні прзвучали партії Вані і Ратміра в прем’єрних виставах), камерну вокалістку А. Білібін, видатну оперну співачку і викладачку вокалу Д. Леонову (яка гастролювала з М. Мусоргським), відомого тенора О. Лодія, М. Іванова (Кабраченського), всього – близько 40 співаків. Саме для потреб своїх вихованців М. Глінка створив виняткові за новаторським підходом та значенням дидактичні матеріали: “Вправи для вирівнювання і вдосконалення голосу” (для О. Петрова), “Школа співу” (для А. Кашперової), етюди і вокалізи (для Д. Леонової і сестри – Н. Гедеонової).

У своїх вокальних творах М. Глінка виявляє і широко застосовує глибоке знання виразових можливостей співочого голосу (адже як педагог він працював практично з усіма типами голосів).

Новаторство Глінки в оперному жанрі з точки зору сольного вокалу плягала у відмові від невинуватної ефектності, підпорядкування значних вокальних труднощів і технічної майстерності художньо-виразовим завданням на противагу панівній італійській традиції. Більшість провідних партій обох опер Глінки були написані з розрахунку на конкретних виконавців – співаків, з якими митець працював за власною методикою: О. Петрова (Сусанін, Руслан), М. Степанову (Антоніда, Людмила), Л. Леонova (Собінін, Фінн), А. Воробйову (Ваня, Ратмір). За теситурою і виконавською традицією (амплуа, диханням і

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ МИХАЙЛА ГЛІНКИ ТА ЇХ РОЛЬ У ВИХОВАННІ СУЧАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО СПІВАКА

складністю вокальної техніки) вони орієнтовані на кращі європейські зразки оперного жанру, тому ставлять перед співаком серйозні професійні, технічні та акторсько-художні завдання.

Методичні засади Глінки в роботі над вокалом формувались на підставі глибокого вивчення цілого ряду положень і шкіл знаних італійських та французьких педагогів, власній виконавській практиці, обширному педагогічному досвіді. Власне методика навчання вокаліста була одним з найважливіших аспектів дослідження музиканта під час подорожі Італією у 30-ті рр. XIX ст. У мистецтві італійських майстрів Глінка вбачав поєднання класичної стрункості, “чіткості” виконання з невимушеною грацією (“*grâce naturelle*”), тобто саме ті риси, які надалі будуть притаманними його власному вокальному стилю.

“Ця подорож дала йому можливість познайомитися з різноманітними методами та відомими професорами співу. Він скоро розчарувався у їх пізнаннях і добросовісності, підозрюючи в них умисно обдумане шарлатанство і, зрештою, зненавидів італійських співаків і модну італійську музику, – зазначав у передмові до вищезгадуваних “Вправ” Н. Компанейський. Критично ставиться Глінка і до типово італійського “*sentimento brillante*” – блискучого і ефектного вираження почуття, і це зумовлює усвідомлення необхідності перенесення італійської традиції на національний ґрунт: “Я щиро не міг бути італійцем. Туга за батьківщиною привела мене поступово до думки писати по-російськи” [3, 145].

Музикант високо цінував педагогічні принципи Ж. Фодор-Мейнвіль, Нодзарі, Маурі, у яких культура співочого тону, вокальна техніка поєднувалась з високими художніми вимогами, однак критично ставився до опрацювання лише техніки звуковидобування (як це робилось, наприклад, за школою Тодді), способів роботи над вокалізацією сольфеджуванням і складами, притаманні французькій школі (наприклад Бандераллі).

Важливе значення в методиці М. Глінки мали способи роботи над вокалізацією та виробленням рухливості голосу, тісно пов’язані із засадами класичної італійської традиції. Основою вокалізних вправ М. Глінка радив обирати округле позиційне виконання літери “А”. Велику увагу приділяв роботі над розвитком трелі – прийому, який великою мірою сприяє розвитку здатності голосу до швидкого точного переміщення зі збереженням інтонаційної та ритмічної чіткості. Для тембрового вирівнювання трелі необхідно чергувати акцитування нижньої і верхньої нот.

Вправи М. Глінки призначені і для розвитку ладового чуття на основі гам, етюдів і творів з текстом, причому основна увага зосереджена на діатоніці у найрізноманітніших ступеневих та інтервальних чергуваннях. Найрадикальніше новаторство музиканта виявилось у пропаганді навчання співу а capella, він був першим з педагогів, хто запроваджував виховання цих навичок як невід’ємну складову освіти вокаліста. Потреба у такій практиці очевидна, адже світова оперна музика містить чимало розділів сольних партій, виконуваних без оркестрового супроводу. А для подолання виконавських труднощів такого типу в сольному співі необхідні певні технічні навички. Підтвердженням методичної позиції М. Глінки служить те, що абсолютна більшість його дидактичних робіт, за винятком “Семи етюдів”, призначена саме для акапельного виконання.

Надзвичайно важливе значення для художнього і технічного розвитку співака має правильний добір навчального репертуару. Дидактичний принцип, обраний педагогом, повинен підпорядковуватись досягненню цілого вираженого комплексу виховних цілей за принципом поступового зростання труднощів навчальних завдань. На початкових етапах важливим є закріплення навичок оперно-концертного звукоутворення, співочого тону, робота над legato, легкістю, рухливістю, дикцією, що найкраще здобувати на творах італійських композиторів. М. Глінка зазначав: “Хоча мені й не до смаку італійщина, але вона необхідна для обробки голосу” [2, 211].

Положення і поради педагога щодо гігієни голосу наведені у коротких коментарях до “Школи співу”. Зasadничим є положення про дидактичний принцип “від простого до складного”: вимога щодо систематичності щоденних занять, тривалість занять повинна залежати від перших ознак втоми голосового апарату, чергування занять з відпочинком (особливо в роботі над пасажами), необхідність поступового оволодіння темпом у роботі над пасажами, уникання поштовхів голосовими складками.

Методична спадщина М. Глінки включає:

1. “Школу співу” (бл. 1856 р. створення), призначену для А. Кашперової (сопрано) – дружини композитора, співачки і педагога вокалу.

2. “Вправи для вирівнювання та вдосконалення голосу”, написані М. Глінкою для О. Петрова (для баса, 1835 – 1936 рр.), вперше видані учнем О. Петрова Н. Компанейським у 1903 р. з докладною передмовою. Друк здійснило видавництво Юргенсона у трьох випусках.

3. “Сім етюдів” (1830 р.) для сестри митця –

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ МИХАЙЛА ГЛІНКИ ТА ЇХ РОЛЬ У ВИХОВАННІ СУЧАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО СПІВАКА

Наталії Іванівни Геденової (для контральта), вперше видані у 1864 р. Стелловським підназвою “Сольфеджио – Vocalises” (інший варіант назви при подальших перевиданнях – “Вокалізи-сольфеджио”).

4. “Шість етюдів” – написані у 1833 – 1834 рр. у Берліні. Вперше видані у редакції Ю. Кочурова лише у 1952 р., а у 1963 р. – з фортепіанним супроводом В. Шебаліна.

5. “Чотири екзерзиси” без супроводу написані для учениці Т. Александрової у 1840 – 1841 рр.

Етюди М. Глінки постали до того, як його власний метод викладання був остаточно сформованим. Вони призначені для роботи над якістю канилени, рухливості голосу, сприяють згладжуванню крайнього регістру діапазону. В етюдах переважає штрих legato, у них охоплені тривалості від цілих до шістдесятчетвертих з тріолями включно. Для виконання цих збірок-етюдів М. Глінки необхідний широкий діапазон, отже вони призначені не для виховання початківців, а для вдосконалення навичок сформованих професійних виконавців. У “Семи етюдах” (для контральта) використовується “фа” малої – “фа” (“фа діз”) другої октави, у “Шести етюдах” для сопрано – верхня межа – “соль-ля” другої октави. У “Екзерзисах” для сопрано верхньою межею є “мі” другої октави, “соль” зустрічається лише як прохідне. У цих дидактичних посібниках широко використовуються вправи на широкі стрибки (від септими до квартдецими).

“Чотири екзерзиси” написані в обмеженому діапазоні з переважанням поступенового руху без супроводу, що, поза сумнівом, є найціннішим для співаків-початківців.

“Вправи для вирівнювання та вдосконалення голосу” були написані спеціально для виняткового за своїми голосовими даними баса Осипа Афанасійовича Петрова (дві з половиною октави). Сам співак надавав цим вправам великого значення і займався за цим методичним посібником протягом 40 років, до останніх днів (останній виступ співака відбувся у віці 72 роки за три дні до смерті), а також працював за ним зі своїми учнями. Композитор і педагог у коментарях до збірки обґрунтував необхідність розробки середнього відділу діапазону голосу, починаючи від звуків, що беруться без жодних зусиль і поступового вдосконалення інших звуків (тобто таких, які вимагають зусилля грудей чи напруги горла) – тобто постановки голосу. Наступними етапами роботи повинні бути вдосконалення гнучкості голосу і рулад.

“Вправи” складаються з двох частин: 18 основних вправ і 10 додаткових на трель і мордент. Вважаємо доцільним подати стислий опис вправ першої частини:

№№ 1, 2. Рух по сусідніх ступенях у межах терції.

№ 3. Висхідні та низхідні терції.

№ 4. Матеріал №1 у вигляді групетто.

№ 5. Висхідний та низхідний рух звуку голосу на кварту.

№№ 6 – 8. Матеріал № 1 у вигляді трелі.

№ 9. Висхідний та низхідний рух голосу на квінту.

№10. Матеріал №1 у межах кварти.

№ 11. Висхідний та низхідний рух голосу на сексту.

№ 12. Матеріал № 1 у межах квінти.

№ 13. Висхідний та низхідний рух голосу на септиму.

№ 14. Матеріал № 1 у межах сексти.

№ 15. Висхідний та низхідний рух голосу на октаву.

№ 16. Матеріал № 1 у межах великої септими.

№ 17. Висхідний та низхідний рух голосу на секунду.

№ 18. Діатонічні гами.

Друга частина складається з трелей і мордентів, побудованих за принципом поступового прискорення темпу зі збереженням точності й чистоти інтонації.

Необхідно звернути особливу увагу на те, що більшість вправ базуються на інтонуванні в межах терції (найбільш зручного для інтонування інтервалу), вправи на секунди та септими митець вважав найскладнішими, при чому інтонування секунд – винятково корисним для вирівнювання голосу, натомість септими рекомендувалося співати рідко. Широкі стрибки у вправах заповнюються середніми тонами. Засадничими вимогами в роботі композитор вважав точність інтонування і дотримання правильності вокально-технічних прийомів.

Висновки. На підставі вищевикладеного матеріалу можна зробити деякі узагальнюючі висновки. Значення вокально-педагогічної діяльності Глінки надзвичайно важливе. Він вперше розробив і методично обґрунтував принципово новий метод вокального виховання співака (т. зв. концентричний метод), який дав виняткову можливість працювати над удосконаленням голосу як вокалістам-початківцям так і сформованим професіоналам, зберігати якість вокальної постановки і тембру значно триваліший період життя. Його багатогранна педагогічна діяльність, методичні принципи, викладені у коментарях до “Вправ для вирівнювання і вдосконалення голосу” та дидактичні матеріали (вправи, етюди-екзерзиси, вокалізи для різних типів голосу) стали важливою

СОЛОСПИВИ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

складовою російської вокальної педагогічної літератури і послужили підставою для виховання цілої плеяди славетних вокалістів національної та європейської слави і формування нової російської національної вокальної школи.

1. Васина-Гроссман В.А. Михаил Иванович Глинка. / В.А. Васина-Гроссман. – М.: “Музыка”, 1979. – 104 с.
2. Глинка в воспоминаниях современников: [сб. статей]. – М.: Музгиз, 1955. – 483 с.
3. Глинка М.И. Литературное наследие. / М.И. Глинка. – М.: Музыка, 1973. – Т. 1. – 524 с.
4. Глинка М.И. Литературные произведения и

переписка / М.И. Глинка. – М.: Музыка, 1973, 1975, 1977. – ТТ. I, II а, II б.

5. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: підручник / Б.П. Гнидь. – К.: НМАУ, 1997. – 320 с.

6. Келдыш Ю. История русской музыки / Ю. Келдыш. – М.-Л.: Музгиз, 1948. – Ч. 1. – 472 с.

7. Левашева О.Е. и др. От древнейших времен до середины XIX века / О.Е. Левашева // История русской музыки. – М.: Музыка, 1980. – Т. 1. – 623 с.

8. Назаренко И.К. Искусство пения / И.К. Назаренко. – М.-Л.: Музгиз, 1948. – 384 с.

9. Серов А.Н. Критические статьи / А.Н. Серов. – М., 1895. – Том 3. – 186 с.

Стаття надійшла до редакції 14.01.2010

УДК 784(477)

**Марія Лев, доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка**

СОЛОСПИВИ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

У статті розглядається сторінка творчості українського композитора Анатолія Кос-Анатольського як солоспів. Звертається увага на популяризацію цього жанру.

Ключові слова: Анатолій Кос-Анатольський, творчість, вокальний мелодизм.

В статье рассматривается страница творчества украинского композитора Анатолия Кос-Анатольского как солопения. Обращается внимание на популяризацию этого жанра.

Ключевые слова: Анатолий Кос-Анатольский, творчество, вокальный мелодизм, солопения.

The page of creation of the Ukrainian composer Anatolia Kos-Anatol'skogo a solo singing is examined in the article. Attention applies on popularization of this genre.

Keywords: Anatoliy Kos-Anatol'skiy, creation, vocal melody, a solo singing.

Постановка проблеми. Відзначаючи 100-річний ювілей Анатолія Кос-Анатольського (1909 – 1983), видається актуальним звернути увагу на його багатогранну творчу діяльність, а особливо на солоспіви, що вирізняються своєрідною, глибокою лірикою, щирим почуттям, ладово-гармонічними особливостями, галицьким колоритом.

Мета статті – проаналізувати та охарактеризувати особливості вокального письма композитора у солоспівах.

Виклад основного матеріалу. У музичній спадщині України композитор Анатолій Кос-Анатольський (1909 – 1983) займає гідне місце. Вірний син своєї землі і народу, він був багатогранною особистістю, юрист за першою освітою, піаніст, композитор, педагог жив та навіть дихав, в повному розумінні цього слова, музикою.

Творчий доробок Кос-Анатольського настільки багатий, що служить великим прикладом для молодих композиторів та музикантів.

“Найважливішим для митця повинно бути усвідомлення того, що його творчість знаходить відгук у серці народу”. Ці слова були життєвим кредом Анатолія Кос-Анатольського.

Композитор черпав своє натхнення у вірі житті, в народній пісні, у долях людських і звичайно у світовій класиці. Кажуть, що людина котра у своєму житті нічого не пережила і не страждала не здатна творити. А в житті Анатолія була війна, голод і холод; на різних західноукраїнських землях угорські, румунські, австрійські, польські поневолювачі, котрі хотіли знищити національну свідомість українського народу. Юнак виховувався в шляхетній родині, де панувала любов і взаємоповага, звучала народна пісня, романси, фортепіанна музика. На формування особистості