

АНОТАЦІЯ

Пен Лю. Вокальне мистецтво Харкова другої половини ХІХ ст. –
Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури, Харків, 2024.

Дисертацію присвячено дослідженню специфіки формування та становлення вокального мистецтва в одному з провідних культурних центрів України – Харкові. Для оптимізації існуючого знання про музичну культуру Харкова, актуальним є дослідження специфіки та ролі вокального мистецтва в цьому місті в різні історичні періоди. З'ясування логіки формування та функціонування тих чи інших ознак професійного відтворення голосом музичного тексту в певних хронологічних і культурних межах сприяє осмисленню феноменів, як вокального мистецтва, так і музичної культури України. Об'єктом дослідження є музична культура Харкова ХІХ – початку ХХ ст. Предметом – специфіка вокального мистецтва Харкова в контексті становлення музичної культури міста в другій половині ХІХ ст.

У дисертації вперше в українській музикології предметом спеціального теоретичного розгляду постало вокальне мистецтво Харкова другої половини ХІХ ст. у системній єдності аспектів музичного виконавства та професійної вокальної освіти. Узагальнені основні чинники формування та осмислення вокального мистецтва Харкова протягом ХІХ ст. в основних сферах його функціонування: освітньому середовищі, концертній практиці міста, оперному виконавстві.

Специфіка культивування професійної вокальної підготовки в Харкові до середини ХІХ ст. зумовлена педагогічною діяльністю в загальних освітніх закладах міста капельмейстерів, які в процесі підготовки співака до колективного музикування застосовували усталену в європейській музичній практиці методику постановки голосу та володіння співочим апаратом. Виконавська та педагогічна діяльність європейських співаків з 1840-х рр.

стимулювала професіоналізацію вокальної підготовки в загальних освітніх закладах Харкова в контексті переорієнтації з колективного на сольний спів. З 1870-х рр. професійна вокальна освіта в Харкові формувалася в межах функціонування освітніх приватних осередків та структур Харківського відділення Російського музичного товариства. В галузі приватної вокальної підготовки провідну роль відігравали професійні вокалісти з досвідом виступів на оперній сцені, для яких результативним орієнтиром була підготовка до співу в опері, що зумовлювало, здебільшого, ремісничий підхід до засвоєння вокальних навичок. Це безпосередньо стосується тимчасової педагогічної практики в Харкові оперних співаків Е. Павловської, Г. Сьоннерберг, А. Калистовського, О. Фюрера, Д. Усатова та ін. В педагогічній діяльності керівників приватних закладів О. Силуянової-Кондиревої, А. Ральф-Агац, А. Легран, К. Прохорової-Мауреллі, В. Тихонова, С. Лапинського, які тривалий термін діяли в Харкові, простежується орієнтація на модель універсального оперного співака, що проявлялося в активному залученні в освітній процес ансамблевого й хорового виконання на сцені, опрацювання, поряд із вокалом, акторських навичок, публічних постановок оперних уривків як важливого практичного компоненту вокально-сценічної підготовки.

Вокальна підготовка як методичний процес осмислювалася в педагогічній діяльності високопрофесійних митців в освітніх структурах Харківського відділення Російського музичного товариства, яка здійснювалася в межах регламентованої системи виховання універсального музиканта. Педагогічна майстерність К. Прохорової-Мауреллі (педагог класу співу з 1871 р. до 1888 р.) та С. Мотте (педагог класу співу з 1885 р. до 1901 р.), зумовлена професіоналізмом мисткинь, оснований на ґрунтовній вокальній підготовці та успішній самореалізації на оперній сцені й концертній естраді, проявлялася в якості підготовки фахівців, спроможних на достатньому професійному рівні успішно здійснювати вокальні виконавську та педагогічну функції. Педагогічна майстерність К. Мауреллі сприяла подальшому самовдосконаленню та успішній оперній кар'єрі сопрано В. Зарудної, К. Коляновської, С. Давидової,

В. Ейген та ін., концертно-виконавській і педагогічній діяльності С. Мотте. Педагогічна майстерність С. Мотте сприяла подальшій успішній самореалізації на оперній сцені сопрано Ю. Рейдер, М. Михайлової, М. Полякової, мецо-сопрано Є. Корецької, Л. Курочкиної та ін.

Періодичність функціонування в Харківському музичному училищі чоловічого класу співу протягом 1888-1899 рр. (Р. Нувель-Норді – 1888-1893, О. Фюрер – 1893-1894, М. Тихонов – 1894-1899) зумовлювала специфіку вокальної підготовки, яка здійснювалася в контексті реалізації освіченими педагогами моделі професійного співака в межах регламентованого освітнього процесу. Зокрема, орієнтація М. Тихонова на відповідність освіченого вокаліста вимогам театральної сцени зумовлювала активне застосування в процесі фахової підготовки публічного відтворення оперної музики. Педагогічна майстерність М. Тихонова сприяла подальшій професійній самореалізації на оперній сцені мецо-сопрано О. Морозової, тенора А. Боначича, баса С. Іванова та ін.

Процес постановки голосу майбутніх співаків здійснювався в контексті опрацювання природних голосових можливостей, яке відбувалося на основі застосування осмислених педагогами в процесі особистої вокальної практики методів роботи зі співочим голосом. Опрацювання голосу ґрунтувалася на засвоєнні інструктивних музичних текстів (вправи, вокалізи тощо) та затребуваного в мистецькій практиці того часу музичного матеріалу, який складали: оперна і камерна вокальна музика, виконання якої давало можливість оцінити якість постановки голосу й опанування культурою співу, та пісенні тексти, зокрема романси як популярний концертний репертуар. Важливим чинником вокальної підготовки була публічна виконавська (сольна, ансамблева, хорова та оперна) практика, яка осмислювалася харківськими критиками в контексті перспективності майбутнього вокаліста.

Основним різновидом виконавської практики в Харкові з 1810-х рр. були благодійні концертні заходи, в яких виступали, як місцеві музиканти, так і гастролери. Професіоналізація концертної вокальної практики в Харкові з 1870-х рр. була зумовлена: якісним функціонуванням у місті освітньої системи,

вихованці якої поповнювали ряди місцевих аматорів; високим рівнем майстерності відтворення музики професійними вокалістами міста й гастролерами; формуванням музичної критики, представники якої демонстрували ґрунтовну обізнаність в специфіці професійного вокалу.

Специфіка функціонування оперного виконавства в Харкові зумовлює характерні ознаки, властиві певним періодам. 1840-1860-ті рр. вирізнялися епізодичними гастролями іноземних оперних труп К. Шмідгофа, Віллі та Барбієрі, Ф. Бергера, Серматеї. Сприйняття харків'янами, вихованими на практиці драматичних труп, вокалу в операх В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Россіні, Дж. Верді, Дж. Меєрбера та ін. як синкретичної складової акторського універсалізму того часу в контексті володіння природними голосовими засобами та виразності відтворення тексту, сприяло осмисленню чинників майстерності оперного співака: наявність позитивних для сприйняття природних зовнішніх і вокальних даних, рівень опрацювання цих можливостей, якість відтворення тексту (вірність і чистота інтонування, дикція, вокальна техніка).

Виокремлення періоду 1870-х – 1890 х рр. зумовлено тим, що в той час оперне виконавство в Харкові здійснювалося провінційними антрепризами, склад солістів яких ґрунтувався на вітчизняних професійних вокалістах, і відзначалося спільними ознаками в репертуарній політиці, спрямованій на демонстрацію змістовно зрозумілих пересічній публіці сценічних творів, та підході до формування складу солістів у контексті залучення: досвідчених обдарованих виконавців, молодих талановитих вокалістів та провідних оперних співаків, частіше, як гастролерів.

Ставлення антрепренерів Ф. Бергера, О. Раппорта, О. Картавова, Е. Еспозито та О. Церетелі до оперної справи в Харкові, як до стаціонарного театру, визначало: адаптацію трупи в культурному житті міста, репертуарну політику, підхід до постановок опер протягом сезону, спрямований на забезпечення постійної уваги харківської публіки. Така спрямованість соціалізації оперних антреприз сприяла вихованню харківської публіки, як у контексті

естетичного сприйняття опери, так і щодо розуміння специфіки її публічного відтворення. Сприйняття Харкова як основного центру розташування трупи було основою розширення діяльності антреприз за рахунок виїздів до ближніх провінційних культурних центрів та створення в 1890-х рр. у весняно-літній період подорожуючих антреприз на основі складу стаціонарної трупи. Прагнення формування постійного складу солістів зумовлювало тривалість виступів на харківській сцені провідних вітчизняних оперних співаків свого часу, зокрема, сопрано Е. Негрин-Шмідт, М. Інсарової, мецо-сопрано О. Каррі, Г. Сюннерберг, тенорів М. Медведєва, О. Борисенка, баритонів О. Виноградова, Я. Світлова, басів О. Антоновського, О. Фюрера та ін. Тривалість комунікації таких митців з публікою сприяла осмисленню харків'янами процесу становлення оперного співака.

Про формування вокального мистецтва Харкова як цілісного мистецького явища в другій половині XIX ст. свідчить, по-перше, системне визначення функціональних сфер, де культивувався професійний спів (галузь професійної музичної освіти, концертна практика та оперні антрепризи), по-друге, плідна творчість репрезентантів вокалу, яка сформувала специфіку цього явища. Виконавська майстерність обдарованих вокалістів, які тривалий час періодично виступали на харківській сцені, сприяла мистецькому сприйняттю харківською публікою та осмисленню місцевою музичною критикою якісних кондицій професійного співу. Художнім орієнтиром виконавської майстерності, як для публіки, так і, для професійних музикантів Харкова були виступи співаків світового рівня Е. Герстер, Л. Нікіта, А. Боргі, М. Зембріх, Дж. Беллінчіоні, Дж. Угетт, Ж. Девойода та ін. Вокальне мистецтво Харкова того часу репрезентовано успішною виконавською та педагогічною практикою місцевих уродженців і вихованців, серед яких: сопрано А. та С. Катрухіни, М. Марціоні, В. Зарудна, М. Михайлова, С. Давидова, О. Детлова, Ю. Рейдер, О. Плачковська-Слатина, П. Верьовкіна, В. Ейген, М. Буковська, М. Полякова, Е. Боброва, мецо-сопрано М. Овчинникова, Є. Корецька, О. Морозова, тенори М. Васильєв,

В. Севастьянов, А. Боначич, А. Лабинський, І. Алчевський, М. Большаков, баритон А. Резников, басы Г. Іткін, С. Іванов та ін.

На основі аналізу матеріалів, який містять рецензії на виступи співаків, з'ясована специфіка розуміння представниками освіченого середовища Харкова вокальної майстерності, критеріями якої є: якість природних вокальних даних (діапазон, сила й повнота звучання, тембр голосу), професіоналізм володіння голосовим апаратом (рівність звучання голосу в регістрах, інтонування, дикція, фразування, відтворення голосом динамічних нюансів, вокалізація, колоратура, естетика співу), естетика виконання (зовнішність, природність поведінки на сцені, емоційність, виразність виконання).

Застосування з початку ХХ ст. узвичаєних форм і практик в сферах: вокальної освіти, провідним репрезентантом якої з 1901 р. був керівник класу співу Харківського музичного училища Ф. Бугамеллі; концертної практики, спрямованої на урізноманітнення програми виступу за рахунок участі 2-3 виконавців з різними за теситурою голосами, та зумовленої уподобаннями пересічної публіки, що вплинуло на поступову актуалізацію в концертному репертуарі вітчизняних пісенних текстів, зокрема, романсів; оперного виконавства в контексті функціонування антрепризи в місті протягом сезону, свідчить про сформованість традицій вокального мистецтва в Харкові протягом другої половини ХІХ ст.

Ключові слова: музична культура, музичне мистецтво, вокальне мистецтво, музично-драматичне мистецтво, творчість, виконавство, вокальне виконавство, артистична традиція, регіоніка, музична культура Харкова, концертна діяльність, стиль, жанр, опера, капельмейстер, вокальна підготовка.

ABSTRACT

Peng Liu. Vocal art in Kharkiv during second half of the XIX century. – Qualifying scientific work in form of a manuscript.

PhD thesis, 025 Music Art. 02 Culture and Art. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2024.

This thesis is dedicated to the exploration of specifics of the formation and development of vocal art in one of Ukraine's major cultural centers – Kharkiv. To optimize existing knowledge about Kharkiv's musical culture, it is essential to investigate the specific features and role of vocal art in this city across various historical periods. Elucidating the logic behind the formation and functioning of specific aspects of professional vocal rendition of musical texts within certain chronological and cultural frameworks contributes to the understanding of both vocal art and Ukrainian musical culture as a whole. The object of this research is the musical culture of Kharkiv during the period from XIX to the early XX century. The subject matter is the specificity of Kharkiv's vocal art in the context of the city's musical culture development during the second half of the XIX century.

For the first time in Ukrainian musicology, the vocal art of Kharkiv in the second half of the 19th century has become the subject of special theoretical consideration in the systematic unity of aspects of musical performance and professional vocal education. The fundamental factors in the formation and comprehension of Kharkiv's vocal art throughout the 19th century are summarized in the main spheres of its functioning: the educational environment, the city's concert practice, and opera performance.

The specificity of professional vocal training cultivation in Kharkiv before the mid-19th century was determined by the pedagogical activities of kapellmeisters in the city's general educational institutions. In the process of preparing singers for collective execution of musical arts, they applied the established European methodological practices of training of singer's voices and teaching the students mastery of the vocal apparatus.

The performing and pedagogical activities of European singers from the 1840s stimulated further professionalization of vocal training in Kharkiv's general educational institutions in the context of a reorientation from choral to solo singing. From the 1870s onwards, professional vocal education in Kharkiv was formed within the framework of the functioning private educational centers and structures of the Kharkiv branch of the Russian Musical Society.

In the field of private vocal training, a leading role was played by professional vocalists with experience of performing on the opera stage, who viewed preparedness of singers for opera performance as the main objective, which, for the most part, determined a craftsmanship approach to mastering vocal skills. This approach was especially advocated by opera singers E. Pavlovskaya, G. Sunnerberg, A. Kalistovsky, O. Furrer, D. Usatov and such, who temporarily worked in Kharkiv at that time.

In the teaching careers of the heads of private institutions O. Siluyanova-Kondyreva, A. Ralf-Agats, A. Legrain, K. Prokhorova-Maurelli, V. Tikhonov, S. Lapinsky, who worked in Kharkiv for a long time, a focus on the concept of a universal opera singer manifests through expanding involvement of ensemble and choral performance on stage in the educational process, and in directing efforts towards development of not only vocal skills, but also acting ones, with performance of opera excerpts being seen as an important practical component of combined vocal and acting performance training.

Vocal training as a methodical process was reflected upon in pedagogical careers of professional artists in the educational structures of the Kharkiv branch of the Russian Musical Society, which was carried out within the framework of an established system of upbringing a universal musical artist. The pedagogical skills of K. Prokhorova-Maurelli (teacher of the Singing course from 1871 to 1888) and S. Motte (teacher of the Singing course from 1885 to 1901), brought further forth by their professionalism based on thorough vocal training and experience on the opera and concert stage, manifested itself in the high skill level of their students, who upon finishing the course were capable both successful vocal performance and teaching the next generation of students at a sufficiently professional level. Exceptional teaching skills of K. Maurelli contributed to the further self-realisation and successful operatic career of sopranos V. Zarudnaya, K. Kolyanovskaya, S. Davidova, V. Eigen, etc., singing and teaching career of S. Motte. In turn, teaching skills of S. Motte contributed to the successful careers in opera of sopranos Y. Reider, M. Mikhaylova, M. Polyakova, mezzo-soprano E. Koretskaya, L. Kurochkyna, etc.

The intermittent operation of the men's singing class at the Kharkiv Music School from 1888 to 1899, under the guidance of instructors R. Nouvel-Nordy (1888-1893), O. Furer (1893-1894) and M. Tikhonov (1894-1899), shaped the specifics of vocal training during this period. This training was conducted within the framework of an established educational process. Notably, M. Tikhonov's emphasis on aligning the training of vocalists with the demands of the theatrical stage led to the active incorporation of public performances of opera music into the curriculum. Tikhonov's pedagogical expertise played a significant role in the subsequent professional success of opera singers, including mezzo-soprano O. Morozova, tenor A. Bonachich, and bass S. Ivanov, among others.

The process of voice development for future singers was closely linked to the refinement of their natural vocal abilities. This training was based on the application of methods for working with the singing voice, carefully selected by the instructors based on their personal vocal experience. Voice development was founded on the mastery of instructional musical texts (exercises, vocalizes, etc.) and musical repertoire relevant to the artistic practices of the time. This repertoire encompassed opera and chamber vocal music, the performance of which provided opportunities to assess the quality of voice placement and mastery of singing culture. Additionally, song texts, particularly romances as popular concert repertoire, were also incorporated into the training. Public performance practice (solo, ensemble, choral, and operatic) served as a crucial element of vocal training. These performances were evaluated by Kharkiv critics in the context of assessing the future prospects of the aspiring vocalists.

Charity concerts, featuring both local musicians and visiting performers, served as the primary form of performance practice in Kharkiv from the 1810s onwards. The professionalization of concert vocal practice in Kharkiv from the 1870s was influenced by several factors: the quality functioning of the educational system in the city, whose graduates joined the ranks of local amateurs; the high level of musical skill exhibited by professional vocalists in the city and touring performers; and the

emergence of music critics, who demonstrated thorough knowledge of the specifics of professional vocal performance.

The specifics of functioning of opera performance as an institution in Kharkiv dictated emergence of distinct characteristics typical of certain periods. The 1840s to 1860s were marked by episodic tours of foreign opera troupes of K. Schmidhof, Villi and Barbieri, F. Berger, and Sermatea. The perception of Kharkiv residents, educated on the performances of drama troupes, of vocal opera performances by V. Bellini, G. Donizetti, G. Rossini, G. Verdi, G. Meyerbeer, and others as a syncretic component of the acting universalism of that time in the context of natural vocal abilities and expressiveness in text rendition, contributed to the academic reflection on factors contributing to the mastery of opera singers, defined at the time as the presence of favorable external appearance, natural vocal talent, a certain level of development of these capabilities, and the quality of text rendition (accuracy and purity of intonation, diction, vocal technique). The period from the 1870s to the 1890s is distinguished by the fact that opera performances in Kharkiv were conducted by provincial combination companies, whose soloist lineup was based on domestic professional vocalists, and was characterized by common features in repertoire policy aimed at demonstrating stage works comprehensible to the average audience, as well as an approach to forming the soloist ensemble by engaging experienced talented performers, young gifted vocalists, and leading opera singers, more often as guest performers.

The approach of impresarios F. Berger, O. Rapport, O. Kartavov, E. Esposito, and O. Tsereteli to opera business in Kharkiv, viewing it as a stationary theater, determined the adaptation of the troupe in the city's cultural life, repertoire policy, and approach to staging operas throughout the season, aimed at ensuring constant attention from the Kharkiv audience. This orientation towards socializing opera enterprises contributed to the education of the Kharkiv audience, both in terms of aesthetic perception of opera and understanding the specifics of its public performance. Kharkiv's perception as the main center of the troupe's location formed the basis for expanding the combination company activities through trips to nearby

provincial cultural centers and the creation of traveling combination companies in the spring-summer period in the 1890s based on the stationary troupe's lineup. The desire to form a permanent soloist ensemble led to the extended performances on the Kharkiv stage of leading domestic opera singers of their time, including sopranos E. Negrin-Schmidt, M. Insarova, mezzo-sopranos O. Karri, G. Syunnerberg, tenors M. Medvedev, O. Borisenko, baritones O. Vinogradov, Ya. Svyetlov, basses O. Antonovsky, O. Fyurer, and others. The prolonged interaction of these artists with the audience contributed to the understanding among Kharkiv residents of the process of the professional development of the opera singer.

The formation of vocal art in Kharkiv as a cohesive artistic phenomenon in the second half of the 19th century is evidenced, firstly, by the systematic determination of functional spheres where professional singing was cultivated (the field of professional musical education, concert practice, and opera), and secondly, by the prolific creativity of vocal representatives that shaped the specificity of this phenomenon. The performing mastery of gifted vocalists, who regularly performed on the Kharkiv stage for an extended period, contributed to the artistic perception by the Kharkiv audience and the understanding by local music critics of the qualitative conditions of professional singing. The artistic benchmark for performing mastery, both for the audience and for professional musicians in Kharkiv, were the performances of world-class singers such as E. Gerster, L. Nikita, A. Borgi, M. Zembrich, G. Bellincioni, G. Ughetto, J. Devojoda, and others. The vocal art of Kharkiv at that time was represented by successful performing and pedagogical practices of local natives and graduates, among whom were sopranos A. and S. Katrukhin, M. Marzioni, V. Zarudna, M. Mykhailova, S. Davidova, O. Detlova, Yu. Reider, O. Plachkovska-Slatina, P. Veriovkina, V. Eygen, M. Bukovska, M. Polyakova, E. Bobrova, mezzo-sopranos M. Ovchinnikova, Ye. Koretska, O. Morozova, tenors M. Vasilyev, V. Sevastyanov, A. Bonachich, A. Labinsky, I. Alchevsky, M. Bolshakov, baritone A. Reznikov, basses G. Itkin, S. Ivanov, and others.

Based on the analysis of materials containing reviews of singers' performances, the specific understanding of vocal mastery by representatives of the educated community in Kharkiv has been clarified, with criteria including: the quality of natural vocal attributes (range, strength and fullness of sound, voice timbre), professionalism in vocal apparatus control (consistency of voice sound in registers, intonation, diction, phrasing, voice reproduction of dynamic nuances, vocalization, coloratura, aesthetic of singing), and performance aesthetics (appearance, natural behavior on stage, emotional expressiveness, clarity of performance).

The adoption from the early XX century of established forms and practices in the fields of vocal education, with the leading representative being the head of the vocal class at the Kharkiv Music School F. Bugamelli since 1901; concert practice aimed at diversifying performance programs by involving 2-3 performers with different vocal tessituras, driven by the preferences of the average audience, which influenced the gradual popularization of domestic song texts, particularly romances, in concert repertoire; and opera performance within the context of the troupes functioning in the city throughout the season, attest to the formation of vocal art traditions in Kharkiv during the second half of the 19th century.

Keywords: musical culture, musical art, musical and dramatic art, creativity, performance, vocal performance, artistic tradition, regionality, musical culture of Kharkiv, concert activities, style, genre, opera, capelmaster, vocal training.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Пен Лю. Специфіка професіоналізації співу в загальних освітніх закладах Харкова до середини XIX ст. // *Культура України*. Вип. 77, 2022. С. 103–111.
2. Пен Лю. Виконавська практика як складова вокальної підготовки в освітньому закладі Харківського відділення Російського музичного товариства 1870-х – 1880х рр. // *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 59. Т. 3. 2023. С. 34–41.

3. Пен Лю. Специфіка вокальної підготовки та педагогічна діяльність С. Ю. Мотте в Харківському музичному училищі (1885-1901) // *Культура України*. Вип. 81. 2023. С. 85–93.

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дослідження:

4. Пен Лю. Вокальне мистецтво та театральні антрепризи в Україні другої половини XIX ст. // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 26-27 листоп. 2020 р.* Харків : ХДАК, 2020. С. 352–354.

5. Пен Лю. Італійська опера в Харкові 1860 – початку 1870-х років // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 18-19 листоп. 2021 р.* Харків : ХДАК, 2021. С. 314–316.

6. Пен Лю. Харківські гастролі Луїзи Нікіта // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих вчених, 19-20 трав. 2022 р.* Харків : ХДАК, 2022. С. 91–93.

7. Пен Лю. Альма Фострем у харківській оперній антрепризі 1893 року // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 17-18 листоп. 2022 р.* Харків : ХДАК, 2022. С. 361–363.

8. Пен Лю. Антрепренерська діяльність Ф. Бергера в Харкові // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих вчених, 18-19 квіт. 2024 р.* Харків : ХДАК, 2024. С. 236–238.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ ХАРКОВА.....	21
1.1. Специфіка професіоналізації співу в загальних освітніх закладах Харкова до середина ХІХ ст.....	21
1.2. Вокальна підготовка та приватні музичні структури Харкова.....	32
1.3. Вокальна підготовка в спеціалізованих освітніх закладах Харківського відділення Російського музичного товариства.....	39
Висновки до розділу	66
РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ ХАРКОВА.....	70
2.1. Вокальне виконавство та благодійні заходи.....	70
2.2. Концертна практика професійних вокалістів.....	83
2.3. Вокальна майстерність концертантів у харківській публіцистиці	97
Висновки до розділу	118
РОЗДІЛ 3. ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО ТА ОПЕРНІ АНТРЕПРИЗИ ХАРКОВА.....	121
3.1. Подорожуючі оперні трупи в Харкові середини ХІХ ст.....	121
3.2. Оперні антрепризи Харкова останньої чверті ХІХ ст.....	134
3.3. Критерії майстерності оперного артиста.....	158
Висновки до розділу	197
ВИСНОВКИ.....	203
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	208
ДОДАТОК.....	240

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Основою світового культурного процесу є культура різних народів, детермінантом яких виступає логіка взаємодії історичних факторів. У цьому контексті, музичне мистецтво України як складова світової культури, існує в межах конкретних історичних періодів з характерними чинниками, взаємовплив яких викристалізовує специфіку функціонування музики. Одним із важливих чинників є суспільство, яке складають групи та верстви, зумовлені різними факторами, серед яких відокремленість суспільств географічно, що поділяє їх на регіони. Тобто, основою музичної культури України є функціонування музики в різних регіонах. Харків є одним із визначальних культурних центрів України, принаймні, з XVIII ст., що зумовлює дослідницький інтерес до музичної історії міста. Для окремих науковців ця тема була провідною. Утім, наявні дослідження оминають специфіку формування та становлення вокального мистецтва, яке відіграло помітну роль в музичному житті Харкова. Адекватність розуміння будь-якого явища зумовлена рівнем осмислення інформації про нього. Отже, для оптимізації існуючого знання про харківську музичну культуру, актуальним є дослідження специфіки та ролі вокального мистецтва в цьому місті в різні історичні періоди. З'ясування логіки формування та функціонування тих чи інших ознак професійного відтворення голосом музичного тексту в певних хронологічних і культурних межах сприятиме удосконаленню процесу осмислення феноменів, з одного боку, музичної культури Харкова, з іншого – вокального мистецтва України.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до комплексної науково-дослідної теми ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (державний реєстраційний номер: 0109U000511), а також теми кафедри теорії та історії музики «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета дослідження — визначити специфіку функціонування вокального мистецтва в музичній культурі Харкова другої половини XIX ст.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність вирішення таких *завдань*:

- дослідити процес становлення вокальної освіти в Харкові протягом XIX ст.;
- визначити змістовну специфіку опрацювання співочого голосу в музичних освітніх структурах Харкова;
- виявити ознаки професіоналізації концертної вокальної практики в Харкові в XIX ст.;
- дослідити специфіку функціонування оперного виконавства в Харкові з середини XIX ст.;
- простежити процеси осмислення вокальної майстерності харківською музичною критикою другої половини XIX ст.;
- висвітлити особливості вокальної творчості провідних митців та визначити їх роль у становленні вокального мистецтва Харкова.

Об'єкт дослідження – музична культура Харкова XIX – початку XX ст.

Предмет дослідження – специфіка вокального мистецтва Харкова в контексті становлення музичної культури міста в другій половині XIX ст.

Матеріалом дослідження стали публікації в харківських періодичних виданнях XIX – початку XX ст.

Методи дослідження. Методологія дисертації зумовлена метою й завданнями дослідження та ґрунтується на поєднанні фундаментальних принципів, загальнонаукових підходів та музикознавчих методів, необхідних для розкриття заявленого проблемного поля. Так, застосування історичного підходу дозволило виявити динаміку становлення та еволюції вокального мистецтва в контексті музичної культури Харкова XIX ст.; системний підхід надав можливості дослідити вокальне мистецтво Харкова як цілісну систему, основою якої є відтворення музичного тексту голосом у різних функціональних сферах, що зумовлює специфічність цього процесу в контексті теоретичних, виконавських та методико-педагогічних компонент; культурологічний підхід забезпечив визначення соціокультурних детермінант вокального мистецтва

Харкова XIX – початку XX ст.; застосування компаративного аналізу сприяло виявленню характерних ознак академічного співу на основі зіставлення інформації, що стосується, як виконавської практики, так і харківської публіцистики другої половини XIX ст.; музикознавчі методи запроваджувалися в процесі з'ясування специфіки репертуарної політики та вокальної майстерності професійних співаків.

Теоретичну основу дослідження склали праці з питань:

– регіоналістики та музичної регіоніки (А Гудаму [2], І. Довжинець [72], І. Коновалова [192], В. Кравчук [181], О. Кравчук [182], К. Кузьмін [185], В. Кук [186], Ю. Лошков [192], Т. Некрасова [326], А. Плетнев [383], І. Польська [386], Р. Розенберг [432]);

– теоретичного, історичного та виконавського музикознавства (С. Горбенко, О. Хижна [57], Т. Грищенко [59], Т. Гусарчук [60], М. Жайворонок [138], М. Загайкевич [139], Ю. Лошков [190; 191], О. Михайличенко [273], М. Рицарева [431], М. Степаненко, Б. Фільц [441], М. Черкашина-Губаренко [730], К. Шамаєва [732], В. Щепакін [737]);

– історії, теорії вокального мистецтва (В. Антонюк [18], М. Варварцев [40], Б. Гнидь [56], Н. Гребенюк [58], Ф. Іванов [160], В. Кавун [165], Т. Калугіна [166], Л. Колчанова [171], О. Небога [325], О. Стахевич [439; 440], В. Щепакін [736]);

– музичної культури Харкова (К. Бацак [23], О. Кононова [172], Й. Миклашевський [270], К. Милославський, П. Івановський, Г. Штоль [271], Л. Цуркан [704], Ю. Щербинін [738], З. Юферова [761]).

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в комплексному осмисленні вокального мистецтва Харкова другої половини XIX ст. як феномену і складової музичної культури одного з провідних українських регіональних центрів.

Уперше:

– простежено історичну динаміку та шляхи професіоналізації вокального мистецтва Харкова до XX ст.;

- виявлено специфіку становлення вокальної освіти в Харкові, основаної на функціонуванні з 1870-х рр. приватних освітніх закладів та освітніх структур ХВ РМТ;

- досліджено змістовні ознаки вокальної підготовки в музичних освітніх структурах Харкова в 1870-х – 1890-х рр.: опрацювання природних вокальних даних, професіоналізм володіння голосовим апаратом, виразність виконання;

- виявлені ознаки професіоналізації концертної вокальної практики в Харкові в ХІХ ст., зумовлені сприйняттям публічного співу, як досвідчених виконавців, так і аматорів, серед яких значний відсоток посідали вихованці місцевих музичних освітніх закладів;

- визначено специфіку функціонування оперного виконавства в Харкові, зумовлену гастрольною діяльністю з середини ХІХ ст. до 1870-х рр. суто іноземних оперних антреприз та функціонуванням переважно вітчизняних труп із середини 1870-х рр.;

- простежено процес осмислення харківською музичною критикою другої половини ХІХ ст. основних критеріїв вокальної майстерності: якість природних вокальних даних, професіоналізм володіння голосовим апаратом, естетика виконання;

- визначено роль провідних вітчизняних оперних співаків того часу Е. Негрин-Шмідт, М. Інсарової, О. Каррі, О. Борисенка, О. Виноградова, О. Антоновського, О. Фюрера, видатних митців Е. Герстер, Л. Нікіта, А. Боргі, М. Зембріх, Дж. Беллінчіоні, вокалістів-педагогів О. Силуянової-Кондиревої, К. Прохорової-Мауреллі, С. Мотте, М. Тихонова, харків'ян В. Зарудної, М. Михайлової, В. Ейген, Е. Бобрової, Є. Корецької, А. Боначича, І. Алчевського, М. Большакова та ін. у становленні вокального мистецтва Харкова;

- до наукового обігу української музикології уведено значний пласт матеріалів з періодичних видань Харкова ХІХ – початку ХХ ст.

Набуло подальшого розвитку:

- визначення специфіки музичного мистецтва одного з культурних центрів України;

– проблеми музичної регіоніки;

Конкретизовано і доповнено:

– уявлення про регіональну специфіку музичної культури Харкова ХІХ ст.

Теоретичне значення та практична цінність дисертації. Теоретичне значення здійсненого дослідження полягає в розширенні мистецтвознавчих підходів до вирішення проблем функціонування вокального мистецтва. Основні положення і висновки дисертації слугуватимуть подальшим науковим розробкам з проблем музичної регіоніки та вокального мистецтва України. Практичне значення роботи зумовлюється можливістю застосування матеріалів та висновків дисертації в науковій, лекторсько-просвітницькій, музично-критичній та музично-педагогічній діяльності; при розробці лекційних курсів з історії, теорії української музики та вокального мистецтва.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації пройшли обговорення на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури, а також під час виступів на 5 наукових конференціях, серед яких, міжнародні: «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2020; 2021; 2022) та всеукраїнські: «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (Харків, ХДАК, 2022; 2024).

Публікації. Основні положення і результати дисертації висвітлені у 8 публікаціях. Серед них: 3 статті в наукових фахових періодичних виданнях, затверджених МОН України (Категорія Б), та 5 тез доповідей у збірниках матеріалів міжнародних і всеукраїнських наукових конференцій.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатку. Загальний обсяг дисертації становить 241 сторінку, з них основного тексту – 207 сторінок. Список використаних джерел складає 763 найменування, з них 2 – англійською мовою.

РОЗДІЛ 1

ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ

ХАРКОВА

Вокальне мистецтво [55] та взагалі музичне життя культурних центрів України активно розвивалося з другої половини XIX ст., формуючи системні ознаки, які стали визначальними для української музичної культури XX ст. Еволюційні процеси в українській музичній практиці XIX ст. відбувалися в безпосередній залежності від соціокультурних чинників. По-перше, переважна більшість українських культурних центрів входила до складу Російської імперії, а їх музичне життя функціонувало за принципом взаємодії периферії зі столицями – Санкт-Петербургом і Москвою. По-друге, музика звучала в різних сферах, серед яких провідну роль відігравали: а) освітнє середовище, де музикування сприймалося, за традицією, як один з чинників морального виховання, б) концертна практика за участі місцевих музикантів і гастролерів, в) театральні антрепризи. По-третє, музична практика залежала від специфіки становлення української культури в часі [377].

1.1. Специфіка професіоналізації співу в загальних освітніх закладах Харкова до середини XIX ст.

Осмислення співу як сфери професійної творчості на основі засвоєння та відтворення системи певних норм, тривалий час на українських землях відбувалося в межах функціонування християнської церкви, і лише з середини XVIII ст. хоровий спів застосовувався в світському середовищі [441]. Саме в межах церковної хорової практики протягом тривалого часу відбувалося осмислення ознак якісного колективного співу, а отже й методики досягнення цієї якості шляхом розвинення вокальних здібностей кожного півчого. Строга регламентація церковних наспівів, що відрізнялися за своїм образно-

інтонаційним строем від народної традиції, вимагала попередньої підготовки церковних півчих.

Ранні азбуки для церковного співу, де простежується певна витримана система, що складалася в часи до появи письмових музично-теоретичних праць, є надбанням тривалого процесу осмислення теоретичної основи повсякденної практики культового співу. Динаміку цього процесу забезпечувала природність бажання співаків, які засвоїли практику відтворення музики, теоретично пояснити та обґрунтувати своє мистецтво. Отже, можна стверджувати, що певна методика видобування голосом музичного звуку була поширена в українській православній культурі ще до середини XVIII ст., коли у професійній практиці панівною стала європейська музична система, а методичні підходи до так званої «постановки голосу» стали універсальними і для світської культури [380].

Перші кроки професійного співу в Харкові дослідники пов'язують з діяльністю з 1726 р. в місті духовного навчального закладу – Слов'яно-латинської школи (надалі — колегіуму) [276], де організація навчального процесу продовжувала просвітницькі традиції Києво-Могилянській академії [732, 12], яка, в свою чергу, джерельно поєднана з українськими братськими школами XV-XVII ст., де багато часу відводилося на оволодіння хоровим співом, одержання елементарних знань з музики [437, 7]. Музика і, перш за все, колективний спів традиційно посідав важливе місце в житті духовенства, що зумовлюється щоденною регулярністю церковних служб, побудованих на літургічних піснопівах, які й засвоювалися в процесі здобуття духовної освіти в межах так званих «7 вільних наук» [57]. Програми навчальних закладів, які знаходилися під егідою духовного відомства, включали предмет «Церковний нотний спів», обсяг викладання якого виявлявся достатнім для майбутньої професійної служби регентів та вчителів церковного співу [732, 23]. Так, у «нотному класі» Харківського колегіуму вивчали нотну грамоту та розміри «за абеткою», правила ірмолойного співу, партесний спів та церковну відправу [738]. В дослідженнях специфіки музичної освіти в Київській академії зазначається, що

основним видом офіційних музичних занять в закладі було вивчення нотної ірмолойної грамоти та церковного співу [326], а хорові колективи, в яких постійно або тимчасово співали студенти Академії, відігравали роль, як загально-музичної, так і вокально-хорової школи [182, 6]. Якість музичної підготовки сприяла подальшій професійній самореалізації найталановитіших вихованців. Зокрема, М. Сагайло, який здобував вокальну підготовку в 1750-ті р. в Харківському колегіумі, надалі був солістом кріпацької капели графа М. Трубецького (Петербург), а в 1761 р. був півчим у російському посольстві в Іспанії [189, 481].

Отже, в межах православної культури музика осмислювалася як засіб морального впливу на паству, а її репрезентативні норми індивідуально засвоювалася з метою відтворення текстів, перш за все, голосом під час повсякденного церковного служіння [380]. Моральність музики була основою підготовки півчих у духовних освітніх закладах і протягом XIX ст. Так, вчитель музики, організатор і керівник оркестру та хору Харківської семінарії в другій половині XIX ст. С. Миропольський визначив мету співів як навчального предмета – розвиток естетичної потреби, виховання почуття витонченого і, відповідно до цієї мети, його завдання: розвиток музичного слуху як органу сприйняття; знайомство з нотною грамотою; нагромадження певної суми музичних вражень як запоруки пробудження потреби у, можливо, якнайчастішому спілкуванні з мистецтвом [273, 71].

Необхідно зазначити, що, принаймні, з 1770-х рр. для викладання музики в духовних і світських закладах освіти Харкова, запрошували фахівців – репрезентантів європейського професійного музичного мистецтва, що було пов'язано з культивуванням російським імператорським двором від часів Петра I європейської оркестрової та вокально-інструментальної музики. Навіть у співацькому класі, організованому на початку XIX ст. при архієрейському хорі в Харкові, співаків навчали так званої «нотної музики», правилам гармонії та грі на скрипці [270, 65].

Спрямованість музичної освіти в Глухівській школі, Київській академії, Харківському колегіумі на підготовку професійних кадрів для Петербурзької придворної капели зумовлювала те, що спеціалізовані форми фахової підготовки мали чітку та цільову професійну спрямованість і заклали міцні основи для подальшого розвитку співацької освіти в Україні [160, 25]. У музичних класах була також зацікавлена й місцева влада, оскільки, завдяки музично освіченим вихованцям губерньські капели поповнювалися кваліфікованими співаками та інструменталістами [186].

Музичні класи Харківського колегіуму склалися з малолітніх учнів і дорослих навчених музикантів, які уособлювали співаків та інструменталістів. Про певний рівень професіоналізму дорослих учнів свідчить факт того, що вони отримували платню [738], оскільки безпосередньо займалися з малечею. В цьому контексті, показовою є діяльність привезеного до Харкова в 1796 р. А. Веделем у якості півчого, надалі видатного реформатора церковної музики П. Турчанінова, який водночас навчався, співав у хорі й навчав малолітніх півчих музичної грамоти [186]. Таким же чином відбувалися наприкінці XVIII ст. заняття і в Київській академії, де студенти-регенти навчали хористів нотної грамоти та нотного письма [326]. Подібна методика роботи класів сприяла забезпеченню тих чи інших музичних потреб міста: не тільки дорослі музиканти, а й учні, які досягали певного виконавського рівня, здійснювали музичне оформлення театральних вистав, співали в церкві та на світських урочистостях тощо [186].

Забезпечували цей процес професійні капельмейстери, багатофункціональна специфіка діяльності яких, зумовлена взаємовпливом якісного виконання організаційної, виховної, педагогічної та інших функцій, формувала універсальність таких музикантів [762]. Для успішного здійснення керівництва колективним музикуванням, капельмейстери повинні були знати, як одиниці їх складу (музичні інструменти, голоси за партіями), так і певну методику засвоєння навичок їх застосування. В контексті підготовки інструменталіста або співака до колективного музикування капельмейстер індивідуально займався над засвоєнням учнем професійних норм, необхідних

для якісного відтворення музичного тексту, за методикою, яка базувалася на знаннях та особистому досвіді керівника [380]. Учні, які володіли яскравими музичними даними та краще засвоювали репрезентативні норми, брали участь в культурно-мистецьких заходах в якості солістів або в камерних складах. Зокрема, з початку ХІХ ст. в Києві вокальна та інструментальна музика виконувалася на екзаменах, випусках, диспутах, під час урочистостей в навчальних закладах і користувалася надзвичайною популярністю серед киян [185, 54].

Т. Грищенко наголошувала, що музична освіта першої половини ХІХ ст. формувалася під значним впливом зарубіжних митців [59, 8]. М. Рицарева, аналізуючи віднайдені в архівах хорівий концерт керівника класів вокальної та інструментальної музики при Харківському колегіумі з 1770-х до 1796 р. поляка М. П. Концевича [443], характеризувала його як універсального професійного музиканта [431], педагогічна діяльність якого була спрямована, перш за все, на якісне функціонування музичної капели з учні цих класів. Активна участь капели колегіуму в культурному житті Харкова полягала в обслуговуванні різноманітних урочистостей, до яких М. Концевич створював музику, зокрема хоріву – традиційні на той час концерти, канти [352], – що дає уявлення про музичний матеріал, на якому здійснювалося засвоєння учнями-співаками професійних норм володіння голосом. Факт того, що М. Концевич особисто відбирав учнів, подорожуючи Україною, а процес навчання відбувався виключно на ґрунті практичних вправ у грі на музичних інструментах і співі [26, 63], свідчить про володіння та застосування митцем певної методики постановки голосу.

З 1796 по 1798 р. у класі вокальної музики Харківського колегіуму викладав А. Л. Ведель — випускник Києво-Могилянської академії, керівник професійних хорів церковних півчих, хорівий композитор [60, 42-43]. Під час перебування в Харкові митець активно пропагував свою духовну музику, яка засвоювалася хорівими півчими в нотному класі колегіуму та виконувалася в міських церквах. Він вважався не тільки чудовим регентом, але й відмінним

співачом, який мав дивовижний тенор та виконував цю партію в своїх хороших концертах [172, 79]. М. Чернишов, аналізуючи партитуру А. Веделя 1796 р., писав про музичні «прикраси» в партії тенора: «Найскладніші рулади, швидкі переходи з півтону у півтон, сміливість і хитромудрість обертів свідчить, що голос Веделя був артистично оброблений та не боявся труднощів. Можливо, від цих прикрас церковний спів втрачав характер простоти й молитовного спокою, утім такий був смак у співі, поезії та складанні проповідей. Однак, у Веделя найхитріші рулади та фіоритури не затемнювали головної ідеї в композиції» [731].

Такий професіоналізм митця дає можливість говорити про те, що в педагогічній діяльності він користувався методами роботи зі співочим голосом, що сформувалися в межах церковної хорової практики та були спрямовані на засвоєння окремих, утім, базових для вокалу як рівня володіння голосовим апаратом, норм: постановка голосу, кантиленний спів, чистота інтонування, відчуття метроритму тощо [380].

Музика в початкових або народних школах Харкова, яких у першій половині XVIII ст. в місті було п'ять, вивчалася в контексті засвоєння церковного співу. Ці традиції зберігалися і в заняттях у вокальному класі Головного народного училища, що функціонувало в Харкові з 1789 р. Учні розподілялися в класі за голосами чоловічого хору: у 1804 р. вокальний клас налічував 9 співаків (4 баса та 5 тенорів), які щодня по дві години засвоювали мистецтво співу [270, 97]. Утім, суто хорова специфіка музичної підготовки в училищі не задовольняла керівні освітні органи, які віддавали перевагу універсальному музичному вихованню. Так, члени комітету правління Харківського університету в 1804 р. висловлювали незадоволення діяльністю вчителя вокального класу училища, яким опікувався університет, Снісаревського, оскільки учні вивчають тільки церковний спів, а «вчителю бракує музичного мистецтва в розподілі чи поєднанні тонів, генерал-баса не знає, і навчає по нотах одних наспівів під скрипку» [270, 97]. Тобто, адміністративний орган прагнув до орієнтації на європейську музичну культуру і, в цьому ж контексті, вимагав відповідного рівня професіоналізму від виконавців

таких завдань. Це підтверджує прийнята комітетом постанова: «розучувати й арії, яких різноманітність і вільна грайливість будуть чарувати і вабити учнів, змушуючи їх милуватися своїм талантом у масі голосів і в соло» [270, 97].

Цим же принципом керувалося керівництво і стосовно музичних занять в самому Харківському університеті, запросивши за рік до офіційного відкриття закладу (1805 р.) музичним педагогом капелмейстера І. М. Вітковського, який очолював університетські музичні класи до 1830 р. [270, 66]. Репрезентант європейської музики відомий, зокрема, здійсненням у Харкові публічних постановок ораторій Й. Гайдна, М. Лейдесдорфа та ін. Якщо в університеті музикант викладав тільки інструментальну музику, то в харківському інституті шляхетних дівичь, працюючи з 1820-х рр., І. Вітковський керував хором, репертуар якого складала духовні твори [191, 224].

У середині ХІХ ст. традиції І. Вітковського продовжував освічений німецький митець Ф. Шульц, який протягом 1841-1859 рр. керував музичними класами харківського університету та, водночас, активно популяризував колективне виконавство, здійснюючи публічні постановки ораторій Й. Гайдна, Дж. Россіні, Л. Шпора, Ф. Мендельсона [191, 298]. Харківська преса зберегла ім'я ще одного вчителя музики Валієра – універсала, який брав участь у благодійних концертах як співак і флейтист та керував оркестром [21]. У березні 1851 р. була виконана ораторія Дж. Россіні «Stabat Mater», в постановці якої взяли участь кращі музичні таланти Харкова «з вдячності до Валієра як свого керівника в розвитку музичних здібностей» [393]. В харківському інституті шляхетних дівичь мистецьке виховання (інструментальна музика, співи й танці) відбувалося з початкових класів. Зокрема, в 1824 р. музичну підготовку в закладі здійснювали шість інструменталістів та вчитель співу А. В. Снесаревський [330].

Моральна підтримка у справі культивування серед учнів колективного музикування з боку попечителів або керівників навчальних закладів, якими на той час традиційно були представники аристократичних кіл, сприяли дотриманню професійними музикантами високих просвітніх ідеалів, що

виявлялося в прагненні до виконання художнього класичного репертуару як дієвого засобу естетичного виховання [190]. Безперечно, ця специфіка поширювалася й на процес підготовки до індивідуального музикування, зокрема співу, що підтверджується вокальним репертуаром, представленим у програмах різноманітних культурно-мистецьких заходів. Про значення, яке надавалося очільниками Харківського університету заняттям «вільними мистецтвами», свідчить факт того, що студенти засвоювали норми репрезентації музики під керівництвом педагога щодня по 1 годині [172, 21]. Така щільність графіку занять музикою давала можливість швидко та якісно засвоювати необхідні норми, зокрема, постановку голосу та техніку відтворення голосом музичного тексту.

Аналіз публікацій того часу дає можливість говорити про те, що в різноманітних публічних виступах вихованців українських освітніх закладів як солістів переважала інструментальна музика. Ймовірно, її прерогатива в самореалізації аматорів, принаймні до середини XIX ст., зумовлена ставленням до співу як самородного таланту, який не вимагав значних зусиль в опрацюванні, порівняно з грою на інструменті [380]. Цікаві в цьому контексті спогади В. Пашкова про концерти кінця 1830-х – початку 1840-х рр., в яких, поряд із розлогою похвалою віолончелісту князю М. Голіцину, скрипалю М. Щелкову, піаністу А. Тюріну, скупом зазначено, що «студент Башилов старший добре проспівав дві арії» [270, 133]. Скоріш за все, це були арії з традиційних для тогочасної театральної сцени комічних опер; іншою складовою концертного репертуару були поширені в домашньому музикуванні народні пісні та романси. Так, восени 1841 р. у концерті оркестру курського поміщика П. Денисьєва брала участь улюблениця харківської публіки Львова. Рецензент зазначав, що звуки симфонії Л. ван Бетховена так само веселили його, як і голос співачки, у виконанні якої фольклорні тексти сповнені піднесення, могутнього почуття народності [270, 136].

Якщо в цьому ж контексті згадати тогочасну характеристику гри інструменталістів: «артистична», «гра нагадувала спів чудового контральто й

баритона», «блискуча», «чаруюча», «чарівна» [270, 133], то можна стверджувати, що основним критерієм сприйняття публікою концертних виступів був не професіоналізм відтворення музичного тексту, а натхненність та яскравість виконання. Так, схвалюючи виступ 10-річного сина артистки харківської трупи Полякова, який в антракті спектаклю проспівав народну пісню, рецензент відзначав, окрім сильного й вірного голосу, такі чинники зовнішнього впливу на публіку, як виразність у всіх словах пісні, витончена міміка, грація, комізм [270, 135].

З кінця 1830-х рр. у приватних навчальних закладах Харкові активізується музична підготовка, що проявляється в публічних концертних виступах вихованців – інструменталістів і співаків. Так, у 1840 р. під час публічних іспитів у Харківському інституті благородних дівчат кореспондента вразив «приємний і плавний голос Шатової» та граційність, з якою вона співала каватину з опери Дж. Меєрбера «Роберт-диявол» [342]. У 1841 р. в «чоловічому благородному пансіоні ад'юнкта-професора Сливицького» відзначився, окрім піаніста і скрипаля, співак Риндін, котрий «подарував публіці найприємніші хвилини» виконанням з Беклемішевим дуету з опери «La gazza Ladra» Дж. Россіні та соло арії з опери «Robert le diable» Дж. Меєрбера. Рецензент писав, що, з технічного боку, Риндін виконав арію, як «справжній знавець своєї справи» [270, 105]. В програмі благодійного музичного вечора студентів Харківського університету 1842 р., поряд з інструменталістами, студент Башилов виконав каватину з опери В. Белліні «Сомнамбула» [270, 137]. Тобто, з 1840-х рр. серед харківської молоді набуває популярності прагнення до професійного засвоєння майстерності співу.

З 1840-х рр. до викладання співу в освітніх закладах Харкові залучалися професійні вокалісти – вихованці італійської школи співу. Так, після концерту в 1843 р. залишився в Харкові та пропонував уроки співу італійський оперний співак Конті [270, 138]. Диригент одеської італійської опери, вихованець

Неаполітанської консерваторії Луїджі Джервазі¹ у середині 1840-х рр. обіймав посаду вчителя музики Харківського інституту шляхетних дівочь [705]. У першій половині 1850-х рр. вчителями співу в харківських закладах освіти були вихованець Міланської консерваторії Г. Єрмаков-Форсаті (Форкаті)² [434] та Г. Е. Гоппі [195].

Скоріш за все, італійські музиканти в педагогічній діяльності спиралися на особистий досвід опрацювання норм вокальної творчості, тобто застосовували в заняттях з учнями методи засвоєння, хоч, ймовірно, і не в досконалому вигляді, техніки *bel canto*, утім, безперечно, методику провідної на той час італійської вокальної школи [380]. Так, з появою в Харківському інституті благородних дівочь Л. Джервазі, вихованки стали вивчати окремо церковний та італійський спів [389]. Принаймні, таке розмежування говорить про увагу Л. Джервазі до методики роботи з голосом, пропонуючи особисту, як більш досконалу та ефективнішу в порівнянні з засобами опрацювання співу в хоровому колективі.

Вокальна підготовка здійснювалася на оперному репертуарі. Так, після гастролей італійської оперної трупи Ф. Бергера в 1859 р. у Харкові залишився як вчитель співу Фінокі, учні якого на початку квітня 1859 р. виступали в благодійному концерті, виконуючи номери з опер Дж. Верді («Травиата»), Г. Доніцетті («Addio», «Sonnambula», «Furioso», «Trovatore», «Linda di Chamoni», «Лучия», «Belizario»), В. Белліні («Пуритане»), а також романси [661]. Культивування італійського оперного репертуару свідчить про те, що він був матеріалом, на якому здійснювалося засвоєння вокальної техніки із

1 Л. Джервазі давав у Харкові уроки співу, гри на фортепіано, гармонії (генерал-бас), інструментування й композиції ще в 1876 р., анонсуючи себе як керівника протягом 25 років італійської опери в Одесі, вчителя італійського співу та керівника італійської трупи в Харкові [394].

2 Прийняття італізованих псевдонімів було поширеним серед тих, хто приїжджав навчатися вокалу на батьківщину бельканто та дебютував там на оперній сцені. Такі імена краще сприймалися італійською публікою, а після повернення на батьківщину додавали митцеві авторитету в сфері професійної діяльності. Зокрема, в лютому 1889 р. у Харкові давали концерт «примадонни Белліні та Кареллі» — обидві росіянки, які здобували вокальну майстерність та починали концертну діяльність в Італії [453].

застосуванням відповідної для опрацювання цієї техніки методики роботи з голосом.

У таких умовах відбувалася вокальна підготовка вихованки Харківського інституту шляхетних дівиць А. Кулебаніної, дивовижний голос якої вражав і «заставляв радісно забитися серця» публіки під час випускних іспитів у 1844 р. Постановка голосу дівчини здійснювалася під керівництвом вчителя музики інституту італійця Марі. Надалі вона продовжувала вокальну підготовку. Виступаючи в 1849 р. у рідному місті з концертом, А. Кулебаніна виконала низку романсів і номери з опери Г. Доніцетті «Маріно Фальєро» та продемонструвала «звучність свого голосу», виразність виконання текстів, «м'якість переходів від *forte* до *pianissimo*, котра досягається роками й досвідом». Зауваження місцевого кореспондента, вочевидь не обізнаного в специфіці вокальної техніки, на кшталт того, що А. Кулебаніна відтворила «співучість та гнучкість італійської мови, її грайливі рулади» виконувала швидко, енергійно та чітко, дають можливість говорити про засвоєння вокальної майстерності харків'янкою на базі техніки *bel canto* [164]. Надалі А. Кулебаніна співала в місті під час благодійних заходів, даючи можливість освіченій харківській публіці складати уяву про кондиції професійного співу та знайомитися з європейським вокальним репертуаром. Зокрема, в 1852 р. вона співала німецьку арію «Du dist mein Traum» «з одухотворенням і енергією в узгодженості з перевагами її чудового голосу» [173].

Це уможлиблює висновок, що з 1840-х рр. відбувається професіоналізація вокальної підготовки в загальних освітніх закладах Харкова в контексті переорієнтації з колективного на сольний або камерний спів, а отже й з педагогів – універсальних музикантів на фахівців вокального мистецтва. Професійний рівень викладачів співу загальноосвітніх закладів був достатнім для того, щоб надати талановитій людині необхідні для професійного становлення знання та практичні навички співу [380].

1.2. Вокальна підготовка та приватні музичні структури Харкова

Започаткування професійної музичної освіти в Харкові пов'язано з діяльністю капельмейстерів. Так, у Харкові перші спроби в цій сфері були спрямовані на забезпечення попиту в навчених інструменталістах для кріпацьких оркестрів (1817 – студія вчителя музики Слобідсько-Української гімназії німця І. Кона, 1839 – школа чеха М. Гердлічки [270, 75], 1841 – послуги по навчанню інструментальній грі вчителя музики Харківського університету В. Андрєєва [343]). Ще в другій половині ХІХ ст., як прояв універсалізму, були приклади занять капельмейстерами в Харкові вокальною підготовкою. Так, у другій половині 1860-х р. диригент Харківського театру, а надалі оперної антрепризи Ф. Бергера (1870), композитор-дилетант К. Вільбоа, навчав азам вокалу в організованій ним безкоштовній школі співу [272, 117]. У 1882 р. відомий у Харкові керівник оркестрів А. Паулі пропонував уроки співу, теорії музики та фортепіанної гри [396].

Поряд із тим, з другої половини ХІХ ст. у Харкові формувалася професійна вокальна освіта в межах функціонування, з одного боку, приватних освітніх закладів, з іншого – музичних класів та, надалі, музичного училища Харківського відділення Російського музичного товариства (надалі — ХВ РМТ).

З 1880-х рр. поширювалася приватна педагогічна практика оперних артистів, які тимчасово знаходилися в Харкові у складі антреприз. Піонером такої справи став О. Раппорт – освічений³, з успішною з 1865 р. оперною практикою вокаліст. До відкриття в 1877 р. класу співу в Харкові, О. Раппорт мав авторитет у місцевому суспільстві, як оперний і концертний виконавець. Анонсуючи відкриття класу, кореспондент констатував обмеженість досвідчених і якісних педагогів-вокалістів навіть у столицях та висловлював надію, що харків'яни скористуються можливістю засвоїти постановку й

³ Закінчив музичні класи Московського відділення РМТ та вдосконалював майстерність в Парижі у Франсуа Вартеля.

обробку голосу за якісною методикою, зразком чого є «сам викладач, який чарівно проявляє таємниці чаруючого мистецтва» [727].

У 1882 р. уроки співу (соло й хорів) пропонував артист харківської та київської опери А. Калистовський [395], а в середині 1890-х рр. – відомі оперні співаки Д. Усатов [405], Г. Сьоннерберг [329], Е. Павловська [413]. Це були відомі постаті у вокальному мистецтві того часу. Так, лірико-драматичний тенор Д. Усатов, освічений вокаліст, починав успішну оперну кар'єру в 1870-х рр. на харківській сцені [725], на початку 1890-х рр. викладав у Тифліському музичному училищі; з ним займався вокалом Ф. Шаляпін [189, 555]. Фінська оперна співачка Г. Сьоннерберг в середині 1870-х р. опрацьовувала вокал під керівництвом відомого педагога Фр. Ламперті, а потім з успіхом виступала на оперній сцені, зокрема в 1890-х рр., харківській [545]. Об'ява про відкриття «школи співу» вокалістки в Харкові наголошувала: «Оперна артистка театрів імператорських, а також іноземних: Ковентгардського в Лондоні, Метрополітанського в Нью-Йорку, Міланського, Неаполітанського та інших, Сьоннерберг протягом цього сезону, маючи вільний час, може приділити його для бажаючих скористатися її порадами в мистецтві співу» [329]. Лірико-драматичне сопрано Е. Павловська після закінчення Петербурзької консерваторії по класах фортепіано і вокалу (К. Еверарді) удосконалювала вокальну майстерність під керівництвом Поліни Віардо та в Італії, де з 1873 р. розпочала оперну кар'єру. Сучасники відзначали ґрунтовну вокальну підготовку, досконале володіння кантиленою та колоратурою, сценічну майстерність. З 1892 р. займалася підготовкою вокалістів [189, 412-413].

Наведений перелік дає можливість стверджувати, що талановита харківська молодь мала змогу, не виїжджаючи з міста, опрацьовувати постановку голосу та вокальну техніку під керівництвом освічених та досвідчених педагогів, які мали серйозну практику оперних і концертних виступів.

Деякі приватні вокальні курси співу в Харкові відзначалися тривалістю та якістю професійної підготовки, що демонструвалося в публічних виступах і привертало увагу місцевої преси. Так, з 1880-х рр. у місті функціонували курси

«колишньої артистки імператорських театрів» О. І. Силуянової-Кондиревої [534], яка співала в Харківській оперній антрепризі О. Раппорта в 1879 р. [203]. Рівень професіоналізму О. Кондиревої сприяв успішності її педагогічної діяльності. Констатуючи поширеність не тільки в провінції, а й в столицях приватних класів співу, більшість з яких «має мало спільного з музикою», рецензент писав, що курси О. Кондиревої є виключенням, а їх очільниця завжди «ставилася серйозно до мистецтва співу» [339].

Специфіку вокальної підготовки на цих курсах, певною мірою, можна з'ясувати на основі аналізу публікацій, присвячених концертним заходам, які традиційно влаштовувала О. Кондирева за участі своїх вихованців, разом з якими в 1880-х рр. співала й сама [339]. Під час концерту курсів 29.01.1886 р. у залі дворянського зібрання Харкова О. Кондирева співала романс І. Помазанського «Грузинська пісня» в заключенні заходу, програму якого склали вокальні твори у виконанні Т. Сенцової (арії з опер А. Рубінштейна «Демон» і О. Даргомрижського «Русалка»), Г. Реймерс (номери з опер Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта» та «Фауст»), Л. Карпової (романси М. Глинки та О. Варламова), О. Гурського (романс Ф. Бюхнера), А. Гукова (арії з опер С. Монюшка «Галька» і Ф. Галеві «Жидівка»); прозвучали дуети з опери Дж. Верді «Аїда» (Е. Родзянко, А. Гукова), «Світанок» П. Чайковського (Т. Сенцової та Л. Карпова) [150].

20.03.1888 р. відбувся музичний вечір, який мав публічний резонанс. Відзначаючи тривалість відвідування курсів учасниками концерту, які фігурували в таких же заходах за 3-4 роки до того, рецензент стверджував, що учениці Г. Реймерс, Л. Карпова, Т. Сенцова, Е. Родзянко досягли за цей час успіхів [339]. На нашу думку, тривалість навчання на курсах говорить, принаймні, про зацікавленість учнів у творчому спілкуванні з О. Кондиревою в процесі засвоєння вокальної техніки, результати чого схвально сприймалися харківською критикою. Зокрема, Т. Сенцова вдало з боку техніки виконання співала арію з опери «Семіраміда» Дж. Россіні. Щодо співу ученицею Л. Карповою арії з 2-ї дії опери «Трубадур» Дж. Верді, були відзначені

музикальність, вірне фразування та відмінна дикція відтворення тексту, а виконання речитативу та арії Леонори з тієї ж опери ученицею А. Реймерс рецензент охарактеризував як «досить музикальний» [339].

Отже, учасники концерту, на думку автора публікації, показували певний рівень професіоналізму володіння голосом, зокрема, достатню дикцію та фразування. Серед необхідних умов позитивного сприйняття публічного виступу вокаліста рецензент у даному випадку називав, як якість постановки голосу («переходи з регістру в регістр»), так і відповідний рівень володіння вокальною технікою, зокрема колоратурою («виконання рулад»). По-друге, критик акцентував увагу на такій якості, як «музикальність», тобто виразність, що є також одним з критеріїв професіоналізму співака, який прагне позитивної реакції публіки.

Тогочасний рівень професіоналізму окремих учнів О. Кондиревої привертав увагу музичних аматорських кіл, що реалізувалося в участі курсантів у міських благодійних заходах [244; 338]. 27.01.1889 р. відбулися «оперні вправи учнів» О. Кондиревої, під час яких, за участі хору учнів та невеличкого за кількісним складом оркестру, були представлені один акт опери Дж. Верді «Аїда», 1-а картина 4-ї дії опери М. Глинки «Життя за царя» та 1-й і 3-й акти опери Ш. Гуно «Фауст». Захід позитивно був сприйнятий харківською пресою, яка висловила вдячність керівниці курсів та відзначила, як кращу, Л. Карпову – виконавицю партій Вані та Зібеля, проведених нею «дуже осмислено, як в музичному, так і сценічному відношеннях» [341].

Така висока оцінка, можливо, не позбавлена суб'єктивності, утім дає змогу говорити, що, за сприятливих умов (талант, контакт і порозуміння між учнем і педагогом тощо), О. Кондирева забезпечувала достатній для репрезентативної творчості професійний рівень вокальної підготовки. Вважаємо, вираз «дуже осмислено, як в музичному, так і сценічному відношеннях» говорить про враження рецензента: співачка настільки володіє голосом, вокальною технікою, засобами виразності й артистизмом, що

відтворення художнього образу здійснюється «осмислено», тобто репрезентант повністю контролює процес виконання.

Програми зазначених заходів свідчать про опрацювання вокальної техніки на музичному матеріалі поширеного на той час оперного репертуару, засвоєння якого вимагало професійного рівня володіння голосом. Прагнення педагога відтворювати лише силами курсантів на сцені оперні епізоди, з одного боку, стимулювало О. Кондиреву займатися хормейстерською практикою, прищеплюючи учням навички ансамблевого та хорового співу, з іншого – спричиняло залучення до виконання партій не підготовлених у контексті постановки голосу учнів, що негативно впливало на загальне враження.

Прискіпливу увагу приділила преса учнівському концерту «однієї з найстаріших викладачок співу в Харкові» О. Кондиревої, який відбувся 8.03.1894 р. в залі Дворянського зібрання. Тут виступало вже наступне покоління вихованців – учениці М. Хлопова, Н. Фолькерг, Н. Іванова, А. Ненарочкина, К. Озле та учень В. Мокринський [534]. Серед співаків відзначилися А. Ненарочкина, яка виконанням арії Наташі «Залиште пряжу, сестри» («Русалка») справила на рецензента «враження закінченої співачки», тобто такої, яка має достатній рівень для професійної самореалізації на сцені. Н. Іванова сподобалася красивим співом і «теплим голосом характеру справжнього ліричного сопрано»; «значний ефект» мала К. Озле завдяки голосу – обширному, надзвичайно легкому й дуже гнучкому сопрано красивого тембру, а В. Мокринський баритоном широкого діапазону з успіхом виконав романс К. Баха [535]. Позитивне враження рецензента від більшості учасників концерту може свідчити про певне зростання педагогічної майстерності викладача, зумовлене тривалою професійною практикою.

Як існування курсів О. Силуянової-Кондиревої, так і участь їх вихованців у музичному житті Харкова [408], продовжувалися й на початку ХХ ст. [429]. У 1890-х рр. давали уроки співу в Харкові випускниці курсів Г. Реймерс [402] та Л. Карпова [403], яка в 1897 р. відкрила в місті школу співу [415].

В той же період у Харкові функціонувала приватна музична школа колишньої оперної артистки, випускниці санкт-петербурзької консерваторії А. І. Ральф-Агац [29]. На відміну від суто ремісничої підготовки на курсах О. Кондиревої, в школі учні різного віку обов'язково вивчали теорію музики й сольфеджіо; окрім співу, навчали грі на фортепіано [398], скрипці та віолончелі [70]. Керівник закладу також організовувала публічні виступи учнів на харківській естраді, які «привчали їх вільно, невимушено володіти голосом» перед публікою та сприяли розвитку її музичного смаку й естетичної потреби [70].

Так, в рецензії на концерт співаків і піаністів цієї школи від 7.05.1888 р., який фактично був публічним екзаменом, зазначалося, що серед учасниць концерту були перспективні музиканти. Учениця школи Суковкіна, яка на той час вже виступала в концертах Харківського музичного гуртка, мала красиве й рівне сопрано та відзначалася музикальністю виконання; Н. Курилова мала рідкої краси меццо-сопрано та відзначалася сильним і симпатичним звуком; Обухов з м'яким, рівним і надзвичайно теплим за звуком басом *cantante* зачарував публіку фразуванням та музикальністю інтонації [137]. Після вокально-музичного вечора школи в січні 1889 р. рецензент зазначав, що вокальне відділення концерту пройшло чудово, хоча виконувалися досить складні номери [70]. У вересні 1890 р. кореспондент зазначав, що школа А. Ральф-Агац протягом кількох років зарекомендувала себе з найкращого боку, обумовлюючи це тим, що «досвідчена викладачка й ще недавно надзвичайно симпатична й обдарована оперна артистка встигла за порівняно короткий термін виховати декілька гарно підготовлених учнів» [250].

Такий матеріал дає змогу визначити ознаки вокальної підготовки в музичній школі А. Ральф-Агац. Залучення в навчальний процес теоретичних дисциплін говорить про переконання керівника в їх необхідності у вихованні професійного музиканта і, в тому числі, співака. Про методично осмислену роботу над постановкою голосу свідчать акценти рецензентів на силі та рівності звучання, тембровій визначеності. А схвальні відгуки щодо

артистичності й виразності виконання говорять про орієнтацію в підготовці вокалістів на професійну діяльність оперного співака. Про це свідчить і матеріал, на основі якого опрацьовувалася вокальна техніка – поширений на той час оперний і концертний репертуар. Додамо, як і О. Силуянова-Кондирева, А. Ральф-Агац займалася й хормейстерською практикою, зокрема, з жовтня 1895 р. керувала жіночим хором Харківського товариства любителів хорového співу [259].

Подібна спрямованість вокальної підготовки була притаманна й започаткованим у 1894 р. в Харкові приватним урокам співу «колишньої артистки Королівської Будапештської опери, учениці професора Пацальт-Норіні у Відні» Анни Легран. Програма викладання включала «обробку голосів чоловічих і жіночих за італійською методою, від правильної постановки голосу до ретельного вивчення оперних ролей для вступу на сцену» [404]. В 1896 р., окрім постановки голосу, у А. Легран проводилися артистом харківської трупи Л. Людвиговим уроки драматичного мистецтва [412]. Вважаючи, що самовладання є однією з найнеобхідніших умов для співака, А. Легран ввела драматичний клас, що дало разючі результати – «боязкість і невпевненість майже цілком зникають». Автор статті зазначав, що педагог, з метою «закріпити звичку до публічного виконання», влаштовувала по суботах невеличкі концерти для батьків учнів, які «проходять з відмінним успіхом», відзначаючи «те вдосконалення, якого учениці Легран досягають» [593].

В той же період уроки співу давав харківянин С. Я. Лапинський – випускник Московської консерваторії по класу Дж. Гальвані, а потім вдосконалювався у міланських викладачів [255]. Учні С. Лапинського брали участь у міських концертних заходах [414], що свідчить про відповідний сценічним виступам рівень вокальної підготовки. С. Лапинський і в 1900-ті рр. активно займався вокальною підготовкою в Харкові, практикуючи в традиційних учнівських концертах постановки уривків з опер [128].

Отже, діючі в Харкові в останні десятиліття ХІХ ст. приватні освітні структури, спрямовані на задоволення попиту серед міського населення на

засвоєння професійних норм відтворення музики голосом, достойно виконували цю місію, що уможлиблювалося завдяки, перш за все, фаховим кондиціям педагогів, які мали відповідну освіту та досвід практичної діяльності на оперній сцені. Такі кондиції сприяли осмисленню методики вокальної підготовки в педагогічній практиці, оптимальність якої була зумовлена головною метою педагога-вокаліста – професійно здійснити поставку голосу як основу для подальшого вокального самовдосконалення та творчої самореалізації.

1.3. Вокальна підготовка в спеціалізованих освітніх закладах Харківського відділення Російського музичного товариства

З 1870-х рр. провідну роль у формуванні вокального мистецтва Харкова відігравала освітня структура ХВ РМТ, яка була започаткована у формі музичних класів 1.10.1871 р. Основними напрямками діяльності класів визначалися: а) надання «кожному любителю музики, без різниці статі, звання й стану» загальної музичної освіти [198], що зумовлено просвітньою настановою – розвивати у публіки естетичний смак та правильне сприйняття класичної музики; б) забезпечення методично виваженої професійної освіти, яка базується на систематичному й всебічному вивченні музичного мистецтва з метою підготовки до педагогічної діяльності та вступу в консерваторію [328]. Отже, основою діяльності музичних класів ХВ РМТ стали головні критерії академічного музичного мистецтва: ґрунтовне, систематичне й всебічне виховання на нормах професійної музики з метою подальшого культивування цих норм у процесі самореалізації. У відповідності до цього, учні протягом трьох років, окрім гри на музичних інструментах і співу, вивчали елементарну теорію музики й гармонію, практикувалися в сольфеджіо та хоровому співі [198].

Значне місце у професійній вокальній підготовці належало виконавській практиці. З часів започаткування музичних класів, з метою якісної підготовки

до репрезентативної діяльності щорічно відбувалися публічні іспити учнів. Органічність концертної практики в музичній освіті зумовлена ідейними настановами музичного товариства: «особливою, педагогічною метою» концертів ХВ РМТ наголошувалося надання любителям та учням класів можливості слухати й вивчати краще музичне надбання [328].

Окрім публічних іспитів, двічі на рік проводилися учнівські концертні заходи «з метою розвитку змагання між учнями, поступового приучення їх до публічних виконань та спостереження за їх прогресивним розвитком» [356, 6]. Тогочасна преса наголошувала, що публічна виконавська практика збуджувала в майбутніх музикантах самолюбство як дієвий стимул мистецького самовдосконалення [335] та давала певний аналітичний матеріал для оцінки педагогічної майстерності викладачів [238]. Вищим рівнем концертних виступів учнів була участь в музичних зібраннях ХВ РМТ, де, як правило, виступали педагоги закладу та виконавці-гастролери.

З початку функціонування освітньої структури ХВ РМТ майже 20 років викладачем класу сольного співу була Ксенія Олексіївна Прохорова-Мауреллі (1836-1902) (*надалі – К. Мауреллі*). Вона здобула ґрунтовну вокальну підготовку, займаючись з 1862 р. у Петербурзі на вокальних курсах учениці відомого педагога М. Гарсія-сина Г. Ніссен-Саломан, та вдосконалюючи майстерність в Італії у Фр. Ламперті, після чого з успіхом виступала на імператорській оперній сцені, гастролювала за кордоном як концертна співачка [189, 446].

І в Харкові К. Мауреллі брала активну участь в музичному житті, виконуючи оперну музику, зокрема, Дж. Мейєрбера, Ш. Гуно [226], Дж. Верді, Ф. Галеві, А. Тома, Дж. Пачіні, та вокальні твори композиторів-сучасників Ф. Мендельсона, Е. Гріга, Р. Шумана [358, 11; 451]. Після співу К. Мауреллі в програмі концерту учнів її класу в квітні 1888 р. рецензент відзначав високохудожнє відтворення романсів Е. Гріга «Рожевий бутон», «Вона бліда й гарна», «Порада твоя гарна», виконуючі які, співачка «кожному слову надавала відповідного забарвлення». Рівень виконавської майстерності вокалістки

критик безпосередньо поєднував з освітньою практикою, пропонуючи К. Мауреллі виконувати концертні програми з вокальних творів Ф. Шуберта, Р. Шумана та інших визнаних митців, і наголошуючи, що такі виступи для учнів «більше, ніж урок» [335]. Отже, рівень володіння голосом, практичне знання академічного концертного репертуару, виразність та емоційна відповідність співу визначалися в творчій постаті К. Мауреллі як необхідні чинники педагогічної майстерності.

Вихованці К. Мауреллі часто виступали в публічних заходах ХВ РМТ, а матеріалом для відтворення були зразки тогочасного європейського та російськомовного вокального репертуару. Європейська оперна та камерна вокальна музика в кращих її зразках була на той час вже класичною й показовою щодо рівня професійного опрацювання голосу репрезентантом. Російськомовний же вокальний репертуар з середини ХІХ ст. тільки формувався, починаючи з творчого надбання М. Глинки, О. Даргомижського та інших, на тлі чого відбувалося його поширення в мистецькій практиці відділень РМТ. Сценічна репрезентація такого репертуару відповідала основним цілям товариства: підготовка вокалістів на основі засвоєння відповідних регламентованих текстів та вплив на культурний рівень публіки шляхом популяризації високохудожнього репертуару, де російськомовні тексти своєю змістовною зрозумілістю сприяли сприйняттю професійної вокальної музики [376].

Виконавська практика учнів К. Мауреллі була спрямована як на сольне, так і ансамблеве (дуети, терцети, квартети тощо) відтворення музики, що окреслює результативну мету вокальної підготовки – спроможність подальшої професійної самореалізації, як на концертній, так і на оперній сцені. У 1870-ті – на початку 1880-х рр. учні класу співу виконували, зокрема, номери з опер С. Меркаданте «Il Giuramento», Ф. Флотова «Марта», К. М. Вебера «Freischutz», Дж. Россіні «Семирамида», Ш. Гуно «Сафо» і «Фауст», Д. Чимарози «Таємний брак», Г. Спонтіні «Весталка», В. Белліні «Пуритани», Г. Доніцетті «Лукреція Борджіа» та «Анна Бoleйн», Дж. Мейєрбера «Динора», «Африканка», «Роберт-диявол» [355, 9-10; 356, 9-19], які були репертуарними з середини ХІХ ст.

Камерна музика представлена вокальними творами: видатних оперних композиторів С. Меркаданте, Дж. Россіні, Г. Доніцетті, Ш. Гуно, Дж. Мейєрбера [196; 355, 10; 356, 11-17], представників музичного романтизму Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Р. Шумана, Ж. Дюпрато, Й. Дессауера, популярних сучасників Дж. Верді, Ж. Массне, П. Віардо [356, 10-19].

Про спрямованість на опрацювання учнями-співаками специфіки оперного виконавства можна говорити на прикладі концерту класу К. Мауреллі 27.03.1878 р., в якому, окрім самої співачки, виступали учениці В. Зарудна, С. Мотте, Е. Кноблох та ін. В анонсі заходу програма не наводилася, утім участь хору з учнів класу співу, яким диригувала К. Мауреллі, та театрального оркестру під керівництвом капельмейстера Грація [197] уможливило виконання в концерті сцен або номерів з опер. В програмі 10-го музичного зібрання ХВ РМТ 17.04.1882 р. вихованками К. Мауреллі М. Римською-Корсаковою, Ю. Кнепфер, С. Прохоровою, С. Давидовою та хором з учениць класу сольного співу, разом із струнним оркестром під керівництвом І. І. Слатина, були репрезентовані сцена й хор дівчат з 1-ї дії та сцена Клеопатри і трьох рабинь з 2-ї дії опери А. Рубінштейна «Маккавеї». В цьому ж заході у виконанні учениць класу прозвучав хор змови з опери «Il Groggiato» Дж. Мейєрбера [356, 19].

Педагогічний універсалізм К. Мауреллі зумовлював активне залучення хорового співу в процес підготовки вокаліста, про що свідчить постійна участь в публічних заходах хору учнів вокального класу. Зокрема, в програмі музичного зібрання ХВ РМТ 1.02.1882 р. учениці виконувала ансамблеві та хорові номери: Величання царя з опери М. Римського-Корсакова «Псковитянка», Весільний хор з опери А. Рубінштейна «Фераморс», Молитву з опери Г. Спонтіні «Весталка» та Choeur Dialogue з опери Ш. Гуно «Цариця Савська» [356, 16-17]; схвальний відгук у пресі мало виконання учнями К. Мауреллі хору та квартету з духовного піснеспіву Дж. Россіні «Stabat Mater» в програмі концерту в квітні 1888 р. [335].

Вокальна підготовка в музичних класах ХВ РМТ орієнтувала на подальше вдосконалення майстерності володіння голосом. Зокрема, харківська преса анонсувала концерт класу К. Мауреллі 10.01.1882 р. за участі піаніста Р. Геніки, учнівського хору та учениць А. Денченко, Ю. Кнепфер, С. Мотте, С. Прохорової, М. Римської-Корсакової, Б. Фриз. Рецензент писав, що захід, програму якого складали сцени з опер, зібрав численну публіку та мав успіх, оскільки в учениць зроста виконавська майстерність і вони, не дивлячись на помітне хвилювання, «досить вільно подолали складні у вокальному відношенні п'єси». Автор публікації висловлював сподівання, що чудові голоси учасниць заходу «отримають надалі остаточну музичну обробку» [226].

Такий шлях професійного становлення пройшли відомі вихованки К. Мауреллі в музичних класах ХВ РМТ. Зокрема, ліричне сопрано В. Зарудна після навчання в класах (1876-1879) закінчила в 1882 р. Петербурзьку консерваторію, де її викладачами з вокалу були Г. Ніссен-Саломан та К. Еверарді [172, 48]. Протягом 1883-1893 рр. В. Зарудна співала в Тифліській опері та викладала в місцевому музичному училищу [189, 209].

Колоратурне сопрано Катерина Йосипівна Коляновська протягом 1884-1886 рр. вдосконалювала вокальну майстерність у видатної співачки й вокального педагога Поліни Віардо в Парижі, що стало вагомим підґрунтям подальших успіхів К. Коляновської (сценічне ім'я – Катерина Богорія) на італійській оперній сцені [455]. Кореспондент висловлював свої враження від концерту К. Коляновської в 1889 р. у Харкові: «Витонченість, смак та музикальність, які були постійними перевагами молодой співачки ще тоді, коли вона була ученицею нашого музичного училища, зараз розвилися в якості талановитої артистки, яка знає свою силу» [457].

Колоратурне сопрано С. Мотте брала участь в учнівських концертних заходах з 1878 р. [197] по 1882 р. [219], а з кінця 1881 р. – і в музичних зібраннях ХВ РМТ, виконуючи вокальні твори Ф. Ліста, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, П. Чайковського, А. Рубінштейна, Дж. Мейєрбера, Й. Дессауера, Ж. Массне, П. Віардо та ін. [356, 13-19]. Надалі, її вчителем

протягом кількох років була Поліна Віардо, що сприяло розвиненню кращих рис таланту харківської вихованки як концертної співачки [43].

Реорганізація музичних класів ХВ РМТ в 1883 р. у вищій за професійним статусом заклад – училище, не змінила спрямованості й наповненості практичної вокальної підготовки в класі К. Мауреллі. Серед кращих її учениць, які починали навчання в класах, а закінчували в Харківському музичному училищі (*надалі – ХМУ*), випускниця 1884 р. Юлія Кнепфер, яка з кінця 1870-х рр. виступала в учнівських концертах, здобувши репутацію талановитої вокалістки [226], що сприяло запрошенню її до участі в 1882 р. у кількох музичних зібраннях ХВ РМТ 1882 р. [356, 14-19].

З 1881 р. в учнівських концертах успішно виступала Софія Давидової [356, 8, 12]. У лютому 1885 р. випускниця під час симфонічного зібрання ХВ РМТ співала арію «І жар, і спека змінили ночі тінь» з опери М. Глинки «Руслан і Людмила». Навчаючись на останньому курсі, С. Давидова з успіхом дебютувала в сезоні 1884/1885 р. на харківській сцені в операх «Русалка» О. Даргомижського, «Життя за царя» М. Глинки і «Фауст» Ш. Гуно та була запрошена на майбутній сезон до складу тифліської оперної трупи [357, 6]. З кінця 1880-х рр. [358, 30-31] і, принаймні, до 1896 р. харків'янка співала в Імператорській московській опері [363, 38].

Аналіз концертних виступів представників класу К. Мауреллі в ХМУ засвідчує незмінність репертуарної політики, основаної на опрацюванні актуальних для подальшої професійної самореалізації вокаліста музичних текстів. Так, її учні репрезентували номери з опер В. А. Моцарта, К. М. Вебера, Ф. Флотова, Дж. Россіні, Ш. Гуно, Г. Доніцетті, Ф. Галеві, С. Монюшка, А. Бойто, А. Рубінштейна, О. Серова [357, 30-33; 358, 44-50]. Вокальний репертуар постійно поповнювався номерами з нещодавно презентованих опер, наприклад, «Джоконда» А. Понкьеллі, «Снігуронька» М. Римського-Корсакова [358, 46-47]. Серед камерних вокальних творів переважали пісні та романси європейських композиторів Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Дж. Мейєрбера, Б. Годара, Ж. Массне [357, 32-33; 358, 44-51] і російських авторів

О. Даргомижського, П. Чайковського, В. Пасхалова, Г. Дютша, П. Щуровського [357, 30; 358, 46-53].

Акцентуємо увагу на принципі застосовування К. Мауреллі музичного матеріалу в процесі вокальної підготовки: на етапі роботи над постановкою голосу засвоювалися простіші тексти (наприклад, романси), нескладність мелодійної лінії яких дозволяла акцентувати увагу на осмисленні можливостей співочого голосу, та спів в ансамблі; за умови успіху учня в оволодінні базовими вокальними навичками, в репертуар залучалися оперні номери [376].

Такий підхід простежується, зокрема, на прикладі згадок про учнів К. Мауреллі. Так, баритон Марк Геркевич після вступу в ХМУ в жовтні 1884 р. в учнівському музичному вечорі виконував романс О. Даргомижського «Чаруй, чаруй мене» [357, 30]. Його концертний репертуар на завершальній стадії навчання складала: арії з опер А. Рубінштейна «Демон» та «Маккавеї», О. Даргомижського «Кам'яний гість» [358, 44; 237]. Після публічного іспиту класу в 1888 р. М. Геркевич, за виразом рецензента, гарним виконанням арії Сіндіа з опери «Король Лахорський» Ж. Массне та романсу А. Рубінштейна довів, що під досвідченим керівництвом К. Мауреллі він досяг задовільних результатів у музичній освіті [320]. Вступник 1887 р. баритон Муравйов на початковому етапі співав романси О. Даргомижського, П. Щуровського, Г. Дютша, Дм. Столипіна [358, 46-53]. Рецензент відзначав широту звучання та густоту тембру голосу учня й констатував, що Муравйов виконав свої номери з художнім смаком і, коли продовжуватиме сумлінно працювати над своїм голосом та зверне увагу на витончену вимову слів, буде успішним професійним співаком [333]. Талант учня та успіхи в опрацюванні голосу сприяли залученню з наступного року в репертуар Муравйова оперних номерів, зокрема успішно виконаної в концерті арії Онегіна з опери П. Чайковського [320].

Наявність у класі К. Мауреллі жіночих і чоловічих голосів давала можливість активно опрацювати репертуар для змішаного складу. Так, у 1880-ті рр. у виконанні учнів класу звучали: дует Ш. Гуно (В. Ейген з Котляром) [358, 52], тріо К. Куршмана (М. Попова, О. Рибчинська та

І. Коробкин) [357, 31-33], квартети зі «Stabat mater» Дж. Россіні (Ю. Кнепфер, С. Прохорова, учні Юмашев і В. Дербушев) [356, 17], опер «Марта» Ф. Флотова (Е. Зифферт, С. Прохорова, І. Коробкин і А. Вербов) [357, 33] та «Євген Онегін» П. Чайковського (С. Зильберман, Тризна, учні Котляр і М. Геркевич) [358, 52].

Отже, рівень педагогічної майстерності К. Мауреллі дозволяв успішно здійснювати вокальну підготовку не тільки жінок, а й чоловіків, що сприяло їх подальшій професійній самореалізації. Так, випускник К. Мауреллі 1883 р. В. Грицай в тому ж році дебютував у Харкові в трупі М. Кропивницького і надалі виступав в українських музично-драматичних трупах [189, 134-135]. У різні роки в трупі Тифліського оперного театру співали А. Вербов [241] і М. Геркевич [183, 36-37].

Серед кращих вихованок К. Мауреллі другої половини 1880-х рр. колоратурне сопрано Віра Григорівна Ейген, яка, виступаючи під час навчання в ХМУ в концертних заходах, репрезентувала, перш за все, оперну музику Г. Доницетті, С. Монюшка, Ф. Галеві, Дж. Верді [358, 47, 50; 451] та ін. Преса позитивно висловлювалася щодо рівня вокальної майстерності В. Ейген. Так, після виконання арій з опер «Вільгельм Тель» Дж. Россіні та «Демон» А. Рубінштейна в квітні 1888 р. рецензент відзначав, що вокалістка співала «зі звичайним для неї успіхом» [314]. Талановита співачка з 1890 р. вдосконалювала вокальну майстерність в Парижі та виступала там у симфонічних концертах і на сцені театру «Гранд-Опера». Надалі В. Ейген виступала, здебільшого, на українській оперній сцені, зокрема, в Києві, Катеринославі, Одесі [189, 188].

На засіданні дирекції ХМУ в травні 1888 р. було прийнято рішення про заборону залучати учнів до участі в приватних концертних заходах, зокрема, які проводили педагоги училища, на підставі негативних тенденцій «передчасного виходу з училища обдарованих учнів у зв'язку з ранніми й незаслуженими успіхами як виконавців перед сторонньою публікою, та, як наслідок, недбале ставлення ще незрілих сил до засвоєння загальної музичної

освіти». Ця вимога дирекції викликала незадоволення та вихід зі складу педагогів ХМУ деяких митців, серед яких була і К. Мауреллі [358, 5, 7].

З 1.09.1888 р. співачка відкрила в Харкові приватну музичну школу [447]. Такий крок сприяв реалізації проєктів К. Мауреллі публічної репрезентації оперної музики. Так, 25.03.1889 р. відбувся оперний спектакль-концерт її учнів, програму якого склали сцени з опер «Життя за царя» М. Глинки, «Русалка» О. Даргомижського, «Джоконда» А. Понкьєллі, «Євген Онегін» П. Чайковського, «Трубадур» та «Травіата» Дж. Верді. Для виконання чоловічих партій був запрошений баритон Київської опери Дм. Коросташевського, а жіночі партії співали випускниці К. Мауреллі – сестри Римські-Корсакови, О. Рибчинська та В. Ейген [460]. Через рік на сцені харківського драматичного театру відбувся «італійський оперний спектакль» школи К. Мауреллі, під час якого прозвучали: 2-а й 3-я дії опери «Аїда» Дж. Верді, 2-й акт і сцена 3-го акту опери «Роберт диявол» Дж. Мейєрбера, опера В. Белліні «Норма» та фінал з незакінченої опери Ф. Мендельсона «Лорелей» [468]. 11.12.1890 р. К. Мауреллі влаштувала черговий оперний спектакль, де були представлені сцени з опер Дж. Верді «Трубадур» і «Ріголето», В. Белліні «Норма» [477]. З 1891 р. К. Мауреллі жила в Києві та викладала в музичній школі С. М. Блуменфельда [189, 446].

Отже, аналіз виконавської практики учнів музичного освітнього закладу ХВ РМТ 1870-х – 1880-х рр. свідчить про зумовленість репертуарної політики в класі співу спрямованістю педагога – К. Прохорової-Мауреллі у постановці голосу та засвоєнні вокальної майстерності на підготовку фахівця в сфері, як концертної, так і оперної репрезентації музики, що складає актуальний для мистецької практики репертуар [376].

У 1885 р. на посаду викладача класу співу ХМУ була запрошена С. Ю. Мотте – одна з найталановитіших учениць К. Прохорової-Мауреллі, під керівництвом якої протягом 10 років здійснювалася кропітка робота над постановкою голосу (колоратурне сопрано) майбутнього педагога [233]. У 1879 р. харківський критик зупиняв особливу увагу на здібностях С. Мотте, «свіжий

та сріблястий голос котрої не раз вже доставляв артистичну насолоду нашій публіці. Дівчина, не дивлячись на молодість, з дивовижним мистецтвом вміє справлятися зі всіма технічними труднощами» [204]. Після закінчення музичних класів ХВ РМТ, С. Мотте займалася професійним самовдосконаленням, за традицією того часу, в Італії. Преса зазначала в 1885 р., що запрошена в ХМУ педагог вокалу є «ученицею вищої школи співу», оскільки її наставником протягом кількох років була П. Віардо [43].

Про рівень вокальної майстерності нової викладачки співу ХМУ дає уявлення розлога рецензія на її сольний концерт у Полтаві 8.12.1885 р. Відзначаючи широту репертуару С. Мотте, критик писав, що в інтерпретації співачки виявилися кращі риси вокальної школи: «безумовна правильність дикції, впевнена інтонація, рівність звуків голосу з недоторканим середнім регістром, чистота гам, легкість колоратурних прикрас при м'якому і округлому звуці й, нарешті, те почуття міри і та художня стриманість у виконанні, що складають відмінні риси музикантів, які отримали досить правильне й серйозне музичне виховання». Рецензент, характеризуючи вплив співу незнайомої для полтавської публіки мисткині, писав, що «аудиторія боялася проронити найменший з відтінків музичної думки у виконанні артистки», яка досягла такого сприйняття «не шляхом поступок натовпу у вигляді маленьких і великих ефектів», а витонченістю співу, «і по своєму внутрішньому змісту, і по своїй античній красі» [43].

Отже, С. Мотте не просто засвоювала вокальну майстерність на батьківщині бельканто, а настільки сумлінно її опрацювала, що справила враження високопрофесійної репрезентантки італійської вокальної школи з досконалою вокальною технікою та серйозною сценічною практикою [379]. Таке реноме співачка продовжувала підтримувати на концертній сцені в період своєї роботи в ХМУ, репрезентуючи під час виступів вокальні твори різних жанрів: оперну музику Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Б. Марчело, В. Массе, Ш. Гуно, Е. Направника, мініатюри П. Чайковського, Ц. Кюї, Б. Годара, Н. Іомеллі,

П. Віардо; в березні 1888 р. співала партію соло в кантаті Ш. Гуно «Галлія» [358, 10, 12; 359, 13-16].

31.01.1888 р. в залі дворянського зібрання відбувся сольний виступ С. Мотте, визнаний пресою найвдалішим концертом тогорічного зимового сезону в Харкові. Концертантка виконала понад 10 номерів італійською, російською, німецькою і французькою мовами, зокрема, арії «Non mi dir» з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта та «Non je ne veux pas chanter» Н. Ізуара, романси Кл. Шуман, Л. Деліба, П. Віардо, Е. Гріга. Рецензент відзначав, що голос С. Мотте чудово опрацьований, «найскладніші пасажі були ясні, як на інструменті», її трель зачаровувала, а у виконанні арій співачка продемонструвала блискучу техніку [334].

Духовну музику С. Мотте виконувала, здебільшого, в щорічних концертах братів Юр'янів, які традиційно проходили в Євангелічно-лютеранській церкві Харкова. Після одного з таких заходів рецензент – викладач ХМУ Р. Геніка зазначав, що виконані співачкою «зі строгим релігійним почуттям» арії Г. Ф. Генделя й, особливо, «Sei still» І. Раффа «глибоко вразили слухачів» [54].

Отже, осмислення С. Мотте в педагогічній діяльності методики роботи з голосом відбувалося на основі, як особистої якісної вокальної підготовки, зокрема, досконалого володіння технікою *bel canto*, так і безпосередньої сценічної практики [379]. Визначити специфіку методичних підходів педагога-вокаліста в роботі над постановкою голосу дає можливість аналіз репертуару, який репрезентували учні С. Мотте в концертних заходах ХМУ.

Основу репертуару складали актуальні для тогочасної оперної та концертної практики твори, а значний його відсоток посідала хрестоматійна для професійного вокалу європейська музика: номери з опер В. А. Моцарта, Дж. Россіні, К. М. Вебера, Г. Доніцетті, В. Белліні, Ш. Гуно, Дж. Мейєрбера, камерні твори Г. Доніцетті, Ш. Гуно, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Й. Дессауєра [312; 358, 44-50; 359, 52-58]. З метою досконалого оволодіння вокальною технікою, учні С. Мотте засвоювали віртуозні тексти, зокрема «Шепіт, боязке дихання», «Квітка» П. Віардо, «Carnaval de Venis»

Дж. Бенедикта [358, 45, 49; 359, 54]. Тобто, опрацювання учнями співочого голосу здійснювалося на матеріалі, який, водночас, ставав основою особистого репертуару для публічних виступів. В цьому ж контексті, увага приділялася новим на той час творам: звучали номери з опери «Лакме» Л. Деліба, Елегія Ж. Массне, Арабська пісня Б. Годара [358, 48; 359, 55].

Необхідно зазначити, що С. Мотте, реалізуючи особистий досвід опрацювання музики композиторів попередніх епох з часів навчання у К. Прохорової-Мауреллі, досить активно застосовувала такий репертуар в процесі вокальної підготовки учнів. Зокрема, в їх концертних виступах звучали номери з опер «Оронтеа» А. Честі, «Тамерлан» Г. Ф. Генделя, «Орфей та Евридіка» Й. Гайдна, камерні твори композиторів епохи бароко А. Лотті, А. Страделли, класиків Й. Гайдна, Л. Бетховена [358, 50; 359, 52-58; 452]. Логічно, що такий репертуар застосовувався С. Мотте з метою виховання в учнів, з одного боку, культури звуковидобування, з іншого – професійного універсалізму, тобто володіння навичками відтворення текстів різних епох і стилів.

Харківські музичні критики досить уважно стежили за професійним становленням учнів С. Мотте. Так, у 1888 р. газета «Південний край» повідомляла про виступ випускниці класу співу меццо-сопрано Марианіли Попової в Севастополі, де місцева преса відзначала достатню силу звучання її красивого голосу, гарне й ясне фразування; наголошувала на бездоганному виконанні деяких номерів [222]. Утім, після харківського концерту М. Попової 27.10.1888 р. критик, відзначивши досить приємний голос учениці С. Мотте, наголосив, що для публічних виступів їй «необхідно ще багато вчитися». Висловлюючи негативне ставлення до випускників музичних училищ і консерваторій, які «уявляють себе закінченими артистами та не думають про подальше вдосконалення», рецензент зазначав, що здобуття освіти в таких закладах дає тільки професійну базу, а «досконалість в мистецтві досягається лише працею впродовж всього життя» [340].

Стосовно виконання в концертному заході арії з опери Г. Доніцетті «Фаворитка» іншою ученицею С. Мотте того часу Стремоуховою, рецензент

відзначав виразність та натхненність співу, невластиву для учениці другого року навчання. Позитивне враження справили на критика, за його висловом, природні якості таланту молодої співачки – тембр голосу («звук його такий теплий, проникаючий, що мимоволі зачаровуєшся») та самобутнє фразування («як, дай Бог, будь-якій артистці»). Утім, якість фразування у Стремоухової, беззаперечно, необхідно віднести до наслідків роботи з педагогом, як і відзначену рівність, «виключаючи поки що крикливі верхні ноти», її мецо-сопрано [248]. Така констатація критика говорить про те, що С. Мотте професійно впливала на опрацювання ученицею регістрів її голосу, хоча цей процес на час виступу Стремоухової в концерті тільки розпочинався. Розуміння ж рецензентом специфіки публічних виступів учнів ХМУ зумовлювала й характер їх оцінювання, основою якого було визначення перспектив виконавців. Так, наголошувалося, що голос Стремоухової «молодий, не зміцнілий і не розвинутий щодо інтенсивності звуку, отже говорити про його силу ще зарано», а недосконалість виконання сприймалася з розумінням [248].

З позиції перспективи професійної реалізації вокальних здібностей висловлювався рецензент щодо випускниці класу С. Мотте 1889 р. контральто Марії Будної. Так, після публічного іспиту в травні 1888 р., де у виконанні М. Будної прозвучала сцена Ратмира з опери М. Глинки «Руслан і Людмила», рецензент писав, що молода співачка, яка має свіжий, чистий, симпатичний голос та, безсумнівно, значну музичну обдарованість, під належним керівництвом здатна блискуче й яскраво розвинути та стати прикрасою оперної сцени [312].

Приклади М. Попової, Стремоухової та М. Будної дають можливість говорити про осмислення С. Мотте в другій половині 1880-х рр. педагогічних підходів до викладання вокалу, що спричиняло, зокрема, критику певних професійних вад у виступах її вихованок у публічних концертних заходах. Разом із тим, характеристики рецензентів свідчать, що молодий педагог у повній мірі відповідав освітнім вимогам музичного училища, професійно

розкриваючи і вдосконалюючи ознаки природної обдарованості, здійснюючи постановку голосу та закладаючи основи вокальної техніки [379].

Зокрема, ґрунтовну підготовку в класі С. Мотте отримала сопрано Юлія Рейдер. Вже в перші роки навчання в класі співу вона виконувала під час учнівських вечорів, як камерні твори А. Страделли, А. Лотті, М. Глинки, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ш. Гуно, А. Тома, О. Даргомижського, так і оперну музику М. Честі, В. А. Моцарта, К. М. Вебера, Дж. Мейєрбера, А. Рубінштейна [358, 47-50; 359, 52-58; 452]. Рецензенти відзначали чудове володіння вокалісткою симпатичним і звучним голосом, як в технічному, так і в мистецькому планах [469]. Надалі Ю. Рейдер вдосконалювала вокальну майстерність, зокрема, в Італії, після чого певний час була солісткою оперного театру в італійському місті Анелія, співала на оперній сцені Москви, Петербургу, Харкова, Києва тощо [189, 456], а згодом плідно займалася педагогічною діяльністю в Одесі [325, 6].

У жовтні 1892 р. в оперній трупі Харкова дебютувала в партії Амнеріс опери Дж. Верді «Аїда» місцева вихованка меццо-сопрано Є. М. Корецька [503]. У 1880-х рр. вона співала в Харкові в оперному хорі [189, 274] та певний час навчалася в ХМУ в класі С. Мотте, «захоплюючи всіх відвідувачів учнівських вечорів своїм чудовим голосом і музичною обдарованістю». Надалі, після кількох років артистичної діяльності й занять з видатним вокальним педагогом К. Еверарді, Є. Корецька «сформувалася в оперну співачку, яка мала величезний успіх в Петербурзі, Вільно та Києві» [503].

Після навчання в класі С. Мотте лірико-колоратурне сопрано Марія Михайлова протягом кількох років вдосконалювала вокальну майстерність в Петербурзі, Мілані та Парижі [189, 368-369]. Завдяки концертним виступам молодій співачки, харків'яни мали можливість спостерігати за її професійним зростанням. Так, М. Михайлова як солістка петербурзького Маріїнського театру виступала в лютому 1893 р. в Харкові з концертом, після якого критик зазначав, що виконання співачки свідчить про безсумнівний музичний смак і чудову школу [518]. Заняття з європейськими педагогами та активна сценічна практика

мали значний вплив на рівень виконавської майстерності М. Михайлової. Після її концерту в Харкові у березні 1896 р. критик писав, що вокалістка оволоділа своїм голосом настільки, що може вважатися однією з найспроможніших співачок Маріїнського театру. Таке твердження автор рецензії обґрунтовував характеристикою вокальної майстерності М. Михайлової: «голос її рівний у всіх регістрах, свіжий і особливо симпатичний за своїм тембром, звучність його видатна. Молода артистка співає з дійсним смаком, витончено й виразно фразує; техніка її більш ніж задовільна для ліричної співачки, якою, власне, й необхідно вважати Михайлову за об'ємом її голосу та настрою» [579]. Після харківського концерту М. Михайлової в 1904 р., вже як примадонни Маріїнської опери, критик наголошував, що її голос є рідким явищем у вокальному мистецтві [188].

Отже, наведені приклади професійної самореалізації випускниць С. Мотте кінця 1880-х рр. свідчать про те, що рівень вокальної підготовки, досягнутий під її керівництвом, сприяв, за умов подальшого вдосконалення майстерності, успішній кар'єрі в музичній галузі [379].

В 1890-х рр. учні класу С. Мотте продовжували активно й успішно виступати в концертних заходах ХВ РМТ, репрезентуючи широкий жанровий спектр вокальної музики. Властивістю цього періоду є творча співпраця вихованок С. Мотте з класом вокальної підготовки чоловіків, очолюваного в різні роки співаками Р. Нувель-Норді, О. Фюрером і М. Тихоновим, що проявилось в активному опрацюванні оперної та камерної ансамблевої музики В. А. Моцарта, Г. Доніцетті, Ж. Б. Фора, Дж. Верді, О. Даргомижського, П. Чайковського [360, 14-16; 361, 17].

Серед талановитих учениць С. Мотте початку 1890-х рр. Марія Полякова, яка після закінчення ХМУ здобувала вокальну освіту в Московській консерваторії (клас Є. Лавровської). В квітні 1895 р. вона привернула увагу столичної преси виконанням партії Ноемі в опері М. Іполітова-Іванова «Руфь» в консерваторському спектаклі. Рецензент характеризував її голос, як «досить звучне, приємне й повне за тембром високе меццо-сопрано драматичного

характеру з відмінними середніми й низькими нотами та менш красивим і рівним верхнім регістром»; та зазначав, що «співає вона музикально, вдумливо» [563]. Надалі М. Полякова вдосконалювала майстерність під керівництвом відомого оперного співака і вокального педагога І. Прянишнікова, після чого впений час співала в Харківській опері [379].

У 1893 р. клас С. Мотте закінчила меццо-сопрано Лідія Курочкина. На останньому курсі навчання її вже запрошували до участі в концертних зібраннях ХВ РМТ. Так, у програмі камерного ранку 23.02.1892 р. вона виконала романси Р. Шумана «Ясних днів моїх могила», «Тихе кохання», «Чи можу щастю повірити» та «Я не серджуся» [15]. Рецензент, відзначав, що симпатичний, достатньо сильний і рівний у всіх регістрах голос співачки, хоча ще не зовсім випрацьований, свідчить про чудову, серйозну школу, а романси були виконані бездоганно, як з технічного боку, розумно, з ясною дикцією, так і з виконавського – «із захопленням, відповідно духу Шумана» [15]. Після виступу Л. Курочкиної в програмі камерному ранку 13.12.1892 р. критик писав, що учениця С. Мотте «показала себе цілком достойною виступати поряд із закінченими артистами», а романси Ф. Шуберта «Скиталець», К. Давидова «У воріт обителі святої» та «Єврейську мелодію» А. Рубінштейна виконала з «дійсним музичним смаком і задушевністю» [17]. У 1893-1896 рр. співачка брала участь у мистецьких заходах у Харкові, зокрема, в січні 1895 р. у благодійній оперній виставі «Русалка» О. Даргомижського [406]. За відомостями 1896 р., Л. Курочкина, яка взяла собі сценічний псевдонім Лідіна, співала в петербурзькій оперній антрепризі [183, 40-41].

Наведені приклади дають можливість говорити про якість методики роботи С. Мотте над постановкою голосу, яка сприяла подальшому вдосконаленню вокальної майстерності, що повністю відповідало меті музичної підготовки в спеціалізованому освітньому закладі – забезпечення методично вірного засвоєння норм технології репрезентації музики як основи для подальшого творчого самовдосконалення [379].

З 1894 р. творча взаємодія жіночого й чоловічого класів відбувалася в контексті ініціатив нового педагога-вокаліста М. Тихонова: учениці С. Мотте отримували виконавську практику, співаючи в сценічних постановках монументальних музичних творів, зокрема, драматичної поеми Р. Шумана «Манфред» для оркестру, хору й солістів [362, 11], «Реквієму» В. А. Моцарта [409], кантати для солістів, хору й оркестру, написаної скрипалем-педагогом ХМУ К. Горським до 25-річного ювілею ХВ РМТ [364, 15].

23.05.1895 р. під час публічного іспиту за ініційованим М. Тихоновим класом ансамблів і оперних вправ учениці С. Мотте С. Гесс-де-Кальве, М. Киш, М. Маурер, В. Федорова брали участь в постановці третіх актів з опер К. М. Вебера «Freischutz» і Ш. Гуно «Фауст», сцени Княгині з 2-ї дії опери О. Даргомижського «Русалка» та сцени в саду з опери П. Чайковського «Євген Онегін» [362, 36]. На початку березня 1896 р. ці учениці в оперному театрі виконували сцену з опери О. Даргомижського «Русалка» та, «з не багатьма пропусками» [183, 27], оперу П. Чайковського «Євген Онегін». В березні – на початку квітня 1897 р. в Харківському драматичному театрі двічі з успіхом пройшла вистава комічної опери В. А. Моцарта «Cosi fan tutte» за участі учнів ХМУ, зокрема В. Федорової (Фьорділіджі), Л. Диздиревої (Дорабелла), М. Киш (Деспіна) [364, 19].

Випускниці класу С. Мотте другої половини 1890-х рр. здебільшого поповнювали ряди харківського мистецького середовища. Так, А. Мецнер, М. Киш, М. Кузяєва, яка закінчувала вокальну освіту за кордоном, у 1900-х рр. брали участь в концертному житті Харкова [623]; дві перші були солістками Харківського товариства любителів хорового співу [629].

У 1890-ті рр. С. Мотте систематизувала вимоги до випускної програми вокаліста, яка складалася з інструктивного матеріалу, відтворення якого дає можливість з'ясувати професіоналізм володіння голосом; арій, якість виконання яких свідчить про рівень готовності до самореалізації на оперній сцені; самостійно вивчених вокальних творів. Так, програму випускного іспиту Мирви Монне у 1892 р. складала: Вокалізи № 1 Ф. Ламперті, Арія «Non, je ne voux pas chanter» з опери

Н. Изуара «Billet de loterie» та, як самостійно вивчений твір, «Ouvre tes yeux bleus» Ж. Масне [360, 73]. Аліса Мецнер у 1894 р. співала: 1. Exercices (2-й зошит) П. Біардо, 2. Вокаліз Ф. Зібера, 3. Арію Ратміра «І жар, і спека» з опери М. Глинки «Руслан і Людмила»), 4. Арію Сліпої з опери А. Понкьєллі «Джоконда»), 5. Заклинання Ульрики з опери Дж. Верді «Бал Маскарад» [361, 73]. У програмі випускниці наступного року Марії Маурер звучали: 1. Вокаліз № 3 Лаури Чінті-Даморо (Cinti Damoreau), 2. «Ах, зітхати й ридати» з опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар». 3. Сцена й каватина Аліси з опери Дж. Мейєрбера «Роберт-диявол». 4. Романс П. Чайковського «Забути так скоро». 5. «Chant de Mai» Дж. Мейєрбера [362, 64].

Такий обсяг програми враховував, як вимоги до професійного рівня вокаліста – випускника музичного училища (вокалізи та арії), так і творчі прагнення самого учня, що втілювалися в самостійно обраних для репрезентації на кваліфікаційному екзамені творах. Такий зміст випускної програми вокаліста стає надалі в ХМУ традиційним. Це стосується, як програм випускників класу М. Тихонова — колеги С. Мотте по ХМУ [365, 78-79], так і її наступника на посаді керівника вокального класу ХМУ Ф. Бугамеллі [368, 90; 369, 87]. Отже, протягом 1890-х рр. у межах функціонування класу співу ХМУ відбувалося осмислення вокальної підготовки в межах регламентованої ідейно-просвітніми настановами системи виховання універсального музиканта [379].

З вересня 1901 р. С. Мотте, за сімейними обставинами, звільнилася з ХМУ, стосовно чого керівництво ХВ РМТ зазначало, що «училище втратило талановиту і достатньо віддану справі викладачку, яка завжди зі старанністю і любов'ю ставилася до виконання своїх обов'язків». Шкодуючи про таку втрату, дирекція висловлювала С. Мотте «щирю вдячність за її багаторічну і плідну художню діяльність на користь музичного училища» [367, IV].

Періодично в ХМУ діяв чоловічий клас співу. Так, після звільнення К. Прохорової-Мауреллі керівництво ХВ РМТ запросило для роботи з чоловічим вокалом тенора Ричарда Нувель-Норді, який здобував вокальну освіту у професорів Петербурзької консерваторії Дж. Корсі та П. Репетто, надалі – в

Парижі у П. Віардо (в процесі засвоєння оперних партій користувався її порадами [324]) та в Італії, де з успіхом співав на оперній сцені. Кореспондент, знайомлячи читача з мистецькою особистістю нового викладача, наводив висловлення столичних музичних критиків, які відзначали широкий вокальний репертуар співака російською, французькою та італійською мовами [221], симпатичний голос та приємність, осмисленість співу, наявність художнього смаку. Критики характеризували «добре оброблений» голос Р. Нувель-Норді як досить сильного звуку та значного діапазону баритонального тембру тенор. Стосовно рівня вокальної майстерності відзначалися чудове, вельми витончене фразування, рухливість голосу, красиве ріано, непідробну теплоту співу [446].

Працюючи в ХМУ, Р. Нувель-Норді брав активну участь в концертному житті Харкова, зокрема в камерних і симфонічних зібраннях ХВ РМТ. А. Юрьян писав про значний успіх Р. Нувель-Норді в програмі камерного ранку ХВ РМТ 15.11.1892 р., виконання яким арії «*Versez tous vos chagrins*» з опери Е. Мегюля «Стратоніка», романсу А. Шульца-Евлера «Спускалося сонце» та серенади «О, дитя!» П. Чайковського «було перейнято дійсним музичним смаком, відмінним фразуванням, пристрасстю» [6]. Отже, дирекція ХВ РМТ запросила на посаду викладача класу співу високопрофесійного фахівця з ґрунтовною вокальною освітою, здобутою під керівництвом авторитетних знавців *bel canto*, та успішною виконавською (оперною і концертною) практикою. Таке підґрунтя сприяло позитивному опануванню специфіки педагогічної діяльності.

Клас співу Р. Нувель-Норді складався, здебільшого, з хлопців, утім він займався і з дівчатами [359, 41; 360, 51-52]. Зокрема, в січні 1890 р. в програмі концерту на користь студентів Харківського технологічного інституту виступила колишня учениця К. Мауреллі Розенфельд, яка, за визначенням рецензента, за рік занять з Р. Нувель-Норді досягла серйозного успіху: «зникла вібрація голосу, він зміцнів і достатньо вирівнявся в регістрах, звук видобувається вільно, а верхні ноти звучать наповнено» [465]. 30.09.1890 р. в оперетковій антрепризі Ю. Ліанова дебютувала в ролі старої циганки («Циганський барон» Й. Штрауса) учениця

Р. Нувель-Норді С. Розанова. Вокалістка твердо, чисто й точно виконала свою партію, як соло, так і ансамблі. Відзначалося, що притаманні співацькі якості – ясне й чітке фразування, музикальність та смак – яскраво проявилися під час відтворення ролі, зокрема, дозволивши дебютантці цілком пристойно триматися на сцені [471].

Отже, педагогічний хист Р. Нувель-Норді дозволяв протягом року занять ефективно долати недоліки в постановці голосу учнів та сприяв успішності дебюту талановитих співаків на професійній сцені, що дає можливість стверджувати ґрунтовну осмисленість митцем методики роботи зі співочим голосом. Серед талановитих учнів Р. Нувель-Норді Я. Стрельцов, який після закінчення ХМУ в 1893 р. продовжив вокальну освіту в Московській консерваторії [183, 42-43] та баритон А. Резников, який в 1892 р. дебютував у харківській оперній трупі О. Картавова [494].

У зв'язку зі звільненням Р. Нувель-Норді, в 1893-1894 навчальному році вокальну підготовку учнів чоловічої статі в ХМУ здійснював досвідчений оперний бас О. Фюрер, який здобув вокальну освіту в Празькій консерваторії та з 1867 р. успішно співав, як на провінційній, так і на столичних оперних сценах [384]⁴.

До кінця вересня 1894 р. вакантне місце викладача класу співу (чоловічі та жіночі голоси) зайняв Михайло Іванович Тихонов, який навчався в петербурзькій консерваторії в класі відомого вокального педагога С. І. Габеля [362, 34] та отримав диплом «вільного художника», а з 1893 р. з успіхом виступав у столичних концертах. Кореспондент зазначав, що запрошення молодого педагога відбулося за рекомендаціями консерваторії, яку закінчив співак, та «осіб, компетентних у музичному світі» [258]. З початку своєї роботи в ХМУ М. Тихонов виправдовував надані йому рекомендації, зокрема,

⁴ Педагогічною практикою в Харкові О. Фюрер займався і на початку 1900-х рр. під час виступів в місцевій оперній антрепризі. Анонси класу співу О. Фюрера наголошували про комплексну підготовку до оперної сцени, яку складали, окрім постановки голосу: «точне розучування оперних партій, вправи в ансамблях, викладання міміки та пластики, повчання до гриму і сценічні вправи» [428].

успішними концертними виступами. В січні 1895 р. він взяв участь в камерному зібранні ХВ РМТ, присвяченому пам'яті А. Рубінштейна, виконавши вокальні твори митця: Епіталаму з опери «Нерон» та романси «Блищить роса» і «Азра». В рецензії на концерт відзначався чудовий, свіжий, приємного тембру баритон, яким вокаліст володів «вміло, тому спів його доставляв справжнє задоволення»; критик робив висновок, що М. Тихонов «пройшов чудову школу», та висловлював побажання почути виконання вокаліста в супроводі оркестру [550].

Це бажання здійснилося під час симфонічного зібрання 26.02.1895 р., де М. Тихонов, окрім виконання з оркестром арії князя Ігоря з однойменної опери О. Бородіна, співав з оркестром, хором та учнями свого й класу С. Мотте одну з сольних партій в драматичній поєми Р. Шумана «Манфред» [362, 11]. Концертна практика М. Тихонова була досить активною: він співав у різноманітних благодійних заходах [49], у січні 1896 р. з учнями їздив до м. Суми, де вони виступили разом з місцевими аматорами в благодійному концерті [442], а 18 лютого того ж року М. Тихонов разом із піаністом Р. Генікою давав концерт в залі міського клубу Сімферополя [576]. Отже, активна й успішна концертна практика М. Тихонова після приїзду в Харків свідчить про ґрунтовне володіння співаком вокальною технікою та засобами виразності на рівні оперного артиста, що, безперечно, вплинуло на якість педагогічної діяльності молодого митця.

Першим випускником М. Тихонова в ХМУ став у 1895 р. Віктор Чорнуха – уродженець Валок, де отримував перші виконавські навички, співаючи в церковному хорі [189, 585]. Після здобуття вокальної освіти в ХМУ, В Чорнуха – володар надзвичайно красивого «колоратурного тенору» – співав у церковних хорах Харкова, зокрема, в хорі архієрейських півчих під керівництвом М. С. Ведринського [411]. Наступного року клас М. Тихонова закінчив бас Сергій Іванов [581]. С. Іванов (сценічний псевдонім – Варягін) вдосконалював вокальну майстерність в Італії, а з 1897 р. співав на провінційній, сцені [189, 223], зокрема – харківській [445]. Талановитий співак на початку 1900-х рр.

гастролював у Дрездені, Берліні й Мілані [189, 223]. Учень М. Тихонова А. Боначич надалі здобув вищу освіту в Петербурзькій консерваторії (клас С. Габеля)⁵ та зв'язав свою подальшу долю з оперної сценою, співаючи в 1901-1903 рр. у Харківській, в 1903-1905 рр. у Київській опері, а з 1905 до 1920 р. – в трупі Большого театру [189, 60; 172, XXXII].

Наведений матеріал свідчить, що, на відзнаку від попередників, М. Тихонов, протягом всього процесу роботи зі співочим голосом, застосовував, як матеріал для опрацювання вокальних норм відтворення тексту, репертуар, основою якого була оперна музика, що зумовлено орієнтацією педагога на відповідність випускника-вокаліста вимогам театральної сцени.

Такі методичні орієнтири зумовили ініціативу М. Тихонова щодо започаткування нового навчального курсу, зміст якого був спрямований безпосередньо на опрацювання навичок співу в опері. 3.01.1895 р. за ініціативою і під керівництвом М. Тихонова для вокалістів був започаткований клас ансамблів та оперних вправ, в якому майбутні вокалісти вивчали оперні партії та сцени. В травні того ж року в цьому класі відбувся перший публічний екзамен, під час якого учні М. Тихонова та С. Мотте представляли фрагменти з опер К. М. Вебера «Freischutz», Ш. Гуно «Фауст», О. Даргомижського «Русалка» та П. Чайковського «Євген Онєгін». Про успішність заходу свідчить повтор цих постановок 25.05.1895 р. вже на міській сцені [362, 36]. Акцентуючи на чудовій відвідуваності публікою заходу, рецензент наголошував, що результати виступу вокалістів ХМУ підтвердили рентабельність класу оперних вправ [575].

На початку березня 1896 р. кореспондент писав, що травневий успіх надихнув учителів і учнів ХМУ на «постановку справжньої опери в театрі та з акомпанементом оркестру» [578]. Ця кореспонденція анонсувала «публічні оперні вправи» учнів ХМУ 5.03.1896 р. у харківському оперному театрі,

⁵ Термін перебування А. Боначича в Петербурзькій консерваторії, вказаний в енциклопедії І. Лисенка «Співаки України», потребує уточнення, оскільки немає жодних згадок, ні в архівах, ні в пресі, про можливість одночасного навчання талановитого співака в столиці та ХМУ.

програму яких склали сцена з опери О. Даргомижського «Русалка» та, «з не багатьма пропусками», опера П. Чайковського «Євген Онєгін». Зазначалося, що сценічні твори розучені під керівництвом С. Мотте і М. Тихонова [410], утім, скоріш за все, відсутність у С. Мотте оперної практики уможливило припущення про обмеження її участі в постановках засвоєнням учнями музичних текстів, а основне їх спілкування стосовно відтворення ролей відбувалася з М. Тихоновим. Це, певним чином, підтверджують і висловлювання рецензента на захід, який, констатує: «багато й за заслугами викликали Мотте і Тихонова, викладацька праця яких увінчалася таким блискучим успіхом», наголошував, що режисерську функцію виконував М. Тихонов [752].

Участь у постановці директора ХМУ І. І. Слатіна як диригента хору й оркестру свідчить про позитивне сприйняття новацій М. Тихонова керівництвом ХВ РМТ. Виконання супроводжувалося значним успіхом та схваленням харківської публіки і преси: «Цей перший оперний спектакль за виключної участі учнів ХМУ показав, що невтомні турботи дирекції та матеріальна підтримка з боку співчуваючих справі не залишилися безплідними» [183, 26-27]. Автор публікації, присвяченої «оперним вправам», писав, що ХМУ – перше після столичних консерваторій та училища московського філармонічного товариства поставило оперний спектакль виключно учнівськими силами, не враховуючи чотирьох викладачів і шести музикантів, які грали в оркестрі. Він відзначав, що «смілива й рішуча спроба» ХМУ поставити оперу своїми силами сприймалася багатьма, як задум «сміливий та самовпевнений», утім виступ мав успіх. Узагальнюючи свої враження від постановок, рецензент писав: «Це було свято ХМУ у повному значенні цього слова, яке захопило самих холодних і байдужих до музики осіб» [752].

Аналогічні враження висловлювалися в пресі й стосовно постановки в програмі симфонічного концерту ХВ РМТ 27.02.1896 р. «Реквієму» В. А. Моцарта, де солістами були учні класів співу ХМУ [409]. Харківський

критик, хоч і писав про величезне враження, яке справило виконання «Реквієму» на публіку, зазначав, що солісти були слабкі: «вони виконали свої партії старанно, особливо бас, утім, між їх співом, боязким, невпевненим, мало одухотвореним, і хором, котрий був бездоганний, відчувалася велика різниця» [760]. Висловимо думку, що ці негаразди зумовлені відсутністю у М. Тихонова та С. Мотте серйозної практики відтворення сольних партій в масштабних музичних полотнах, що спричинило недооцінку звукового співвідношення між солістами й великими за чисельністю оркестром і хором. Разом із тим, відсутність такої практики в учнів вплинула на їх схвильованість, що мало негативні, в мистецькому плані, наслідки. Разом із тим, критичні оцінки в пресі свідчать, з одного боку, про застосування харківськими рецензентами професійних критеріїв до якості виконання партій учнями, з іншого — про певним чином, авантюрну сміливість М. Тихонова, який, заради досягнення головної мети — публічне відтворення монументального твору, задіяв виконавцями ролей учнів. В принципі, подібний підхід не заперечувався; кореспондент формулював завдання таких спектаклів – показати, наскільки досконало й цілеспрямовано ведеться викладання співу в училищі та які результати існування нещодавно відкритого оперного класу [578]. Утім, ці випадки вказують на методично адекватний моделі виховання оперного співака педагогічний підхід М. Тихонова.

У грудні 1896 р. кореспондент повідомляв, що оперний клас ХМУ під керівництвом М. Тихонова готує до постановки «зі всією обстановкою» та виключно за участю учнів училища опери В. А. Моцарта «*Così fan tutte*» [594], яка була публічно представлена двічі з успіхом у березні 1897 р. В афіші зазначалося, що опера була розучена під керівництвом педагогів-вокалістів, а ансамблі та сцени поставлені М. Тихоновим [172, XXIV]. Рецензент писав про «струнке» виконання оркестру й хор, які склалися виключно з учнів, а партії солістів були «чудово розучені з викладачами», завдяки яким виконання було з «відповідними відтінками передачі». Автор рецензії, зауважуючи, що від учнів не можна вимагати ні гарної гри, ні артистичної свободи у відтворенні партій,

наголошував, що спектакль показав професійний рівень вокальної підготовки та уважне ставлення до своїх завдань викладачів [444].

Отже, активне залучення М. Тихоновим у процес підготовки вокалістів у ХМУ їх практичної участі в оперних постановках продовжило перші спроби К. Мауреллі початку 1880-х рр. Цих же принципів дотримувався в своїй педагогічній діяльності на початку ХХ ст. Ф. Бугамеллі. Зокрема, програма концерту його класу 25.05.1905 р. складалася зі співу випускників того року (I-е відділення) та виконання учнями класу оперних сцен (II-е відділення) [369, 88].

Під час засідання 29.04.1899 р. дирекція ХМУ звернула увагу на нерентабельності класу співу, відкритого в 1888 р. спеціально для чоловічих голосів та прийняла рішення про його закриття з 1899/1900 навчального року [366, V]. Ймовірно, обурений таким рішенням, М. Тихонов звільнився з ХМУ ще до закінчення навчального року – в травні 1899 р. [366, 37].

Невдовзі М. Тихонов відкрив у Харкові приватні музичні курси. В анонсах наголошувалося, що навчання на курсах здійснювалося за програмами музичних училищ РМТ та консерваторій. На відзнаку від освітнього процесу в ХМУ, в програмі курсів були відсутні так звані наукові предмети (закон Божий, арифметика, географія), які не мали відношення до музичної освіти, утім була запроваджена естетика, як предмет, необхідний для світогляду художника. Предмети на курсах, випускники яких отримували свідоцтво, розподілялися на обов'язкові (теорія, сольфеджіо, естетика та італійська мова) і спеціальні (спів соло, фортепіано) [418]. З 1.11.1900 р. в програму курсів включений клас сценічного мистецтва (виразне читання, міміка і пластика) під керівництвом артиста драматичного театру А. Петровського [399], що, вочевидь, було спрямовано на якісну підготовку до професійної самореалізації на оперній сцені та не було передбачено в ХМУ, де акцентувалося на суто вокально-технічній підготовці.

Це підтверджує спрямованість репрезентативної діяльності, яка здійснювалася в оперному класі курсів [629] з метою забезпечення учнів практикою, як публічного виконання оперних арій, так і сценічної гри [349].

Так, 30.03.1900 р. у Харківському оперному театрі, за виключної участі відвідувачів курсів, була поставлена опера Ф. Буальдьє «Біла дама» [421]; в тому ж році в харківському комерційному клубі М. Тихоновим були з успіхом поставлені сцени з різних опер «у відповідних костюмах і декораціях» [349].

Проблеми з вокалістами-чоловіками керівник курсів вирішував, залучаючи до участі в оперних постановках офіцерів численних військових підрозділів, які тривалий час перебували в Харкові та мали змогу приватно займатися академічним співом. Так, 4.03.1901 р. у залі Військового зібрання «за участі учнів М. Тихонова та офіцерів-любителів» відбувся оперний спектакль, в якому були поставлені сцени з опер М. Глинки «Руслан і Людмила», О. Даргомижського «Русалка», П. Чайковського «Євген Онегін» [349]. Через рік у тій же залі були поставлені сцени з опер Ш. Гуно «Фауст», М. Глинки «Життя за царя», П. Чайковського «Мазепа». Рецензент зазначав, що, «не дивлячись на незручність зовнішньої обстановки, відсутність оркестру, заміненого роялем, малу сцену, відсутність гарної акустики», всі номери прозвучали на достатньому виконавському рівні [267]. 20.03.1901 р. в оперному театрі Харкова курсами М. Тихонова була представлена постановка комічної опери Д. Обера «Фра-Дияволо». Рецензент писав, що вистава наочно показала успішність викладання в оперному класі та відзначав чудове знання партій солістами, що сприяло їх вільній грі на сцені [629].

Висловивши спільне з публікою чудове враження від спектаклю, рецензент окремо відзначав спів мецо-сопрано Ольги Морозової – «найбільш закінченої серед учениць Тихонова», висловлюючи свої враження від, «здається, невеликого за регістром», утім досить сильного, якісно поставленого голосу з гарною технікою [629]. 22.02.1902 р. О. Морозова дебютувала в Харкові в партії няні в опері П. Чайковського «Євген Онегін». Рецензент зазначав, що, не дивлячись на невелику роль, молода артистка показала «свіжий, сильний, приємного тембру голос і достатню школу» [635].

Щодо започаткованої М. Тихоновим музичної школи, як приватної освітньої структури з метою практичної і теоретичної підготовки вокалістів до

професійної самореалізації на оперній сцені, то тут, з одного боку, простежується наступність організаційних пошуків попередників, зокрема, А. Ральф-Агац; з іншого – орієнтація на комплексне виховання співаків керівниками приватних освітніх закладів у Харкові початку ХХ ст.. Зокрема, в 1902 р. в місті почали функціонувати музично-драматичні курси А. Соколова, програма яких, за анонсами, відповідала обсягам училищ РМТ. На курсах викладали: спів соло, фортепіано, скрипку, драматичне мистецтво, а також теорію і гармонію музики, дикцію, декламацію і мелодекламацію, ансамблевий та оперний класи; зазначалося, що для учнівських вправ спеціально була влаштована сцена [427].

Отже, отриманий досвід роботи в системі музичної освіти, культивованої ІРМО з метою створення в мистецькому просторі прошарку універсальних музикантів-професіоналів, вихованих за уніфікованою програмою підготовки, стимулював осмислення М. Тихоновим відповідності наповнення навчального обсягу в ХМУ професійним потребам вокаліста, орієнтованого на подальшу творчу самореалізацію на оперній сцені.

Відновлення набору хлопців для здобуття вокальної освіти в ХМУ відбулося з приходом на посаду викладача класу співу Ф. Бугамеллі. Необхідно акцентувати на спільності в основних аспектах професійної самореалізації викладачів класу співу ХМУ. Як і його попередники, Ф. Бугамеллі мав ґрунтовну вокальну освіту, практичний досвід в оперному театрі, хоча й не співацький, та, навіть, успішний досвід педагогічної роботи в Болоньї, «де завжди утримувалися класичні традиції старовинної італійської школи співу» [736]. Знайомство харків'ян з італійським митцем відбувалося на концертній естраді [108]; Ф. Бугамеллі також застосовував у процесі вокальної підготовки хорівий спів [645]; його випускники по ХМУ також продовжували своє подальше професійне вдосконалення [643]. Отже, Ф. Бугамеллі продовжив традиції, сформовані в ХМУ з 1870-х рр. виконавсько-педагогічною діяльністю його попередників у класі співу училища.

Висновки до розділу

Отже, до середини XIX ст. вокальне мистецтво культивувалося в загальних освітніх закладах Харкова капелмейстерами, багатofункціональна специфіка діяльності яких зумовлена взаємовпливом якісного виконання організаційної, педагогічної та інших функцій в межах керівництва музичними колективами. В процесі підготовки співака до колективного музикування капелмейстер, по-перше, користувався методами постановки голосу як осмисленого та опрацьованого в європейській музичній практиці засобу відтворення музичного тексту; по-друге, забезпечував засвоєння базових для вокалу як рівня володіння голосовим апаратом, норм: постановка голосу, кантиленийний спів, чистота інтонування, відчуття метроритму тощо. Виконавська та педагогічна діяльність європейських співаків з 1840-х рр. стимулювала професіоналізацію вокальної підготовки в загальних освітніх закладах Харкова в контексті переорієнтації з колективного на сольний спів. Завдяки педагогічній діяльності француза Г. Брісса, італійців Конті, Л. Джервазі та ін. в вокальному репертуарі починає переважати над народною піснею та романсом, для виконання яких було достатньо природного таланту, музичних здібностей та виразності, оперна музика, відтворення якої вимагає професійного опрацювання голосу.

З 1870-х рр. професійна вокальна освіта в Харкові формувалася в межах функціонування приватних освітніх осередків та освітніх структур ХВ РМТ. В галузі приватної вокальної підготовки провідну роль відігравали професійні вокалісти з досвідом виступів на оперній сцені, для яких результативним орієнтиром була підготовка до співу в опері, що зумовлювало, здебільшого, ремісничий підхід до засвоєння вокальних навичок. Це безпосередньо стосується тимчасової педагогічної практики в Харкові оперних співаків Е. Павловської, Г. Сюннерберг, А. Калистовського, О. Фюрера, Д. Усатова та ін. Ширший спектр вокальної підготовки притаманний приватним співочим освітнім осередкам, які тривалий термін діяли в Харкові, а очолювали їх

освічені вокалісти з успішним досвідом виступів на оперній сцені. О. Силуянова-Кондирева в своїй педагогічній діяльності орієнтувалася на функціональну специфіку оперного співака, тому, окрім роботи над опрацюванням вокальних можливостей голосу, активно застосовувала ансамблеве й хорове виконання на сцені. А. Ральф-Агац розуміла якісну підготовку оперного співака як тандем вокальної практики й теорії, а А. Легран – як опрацювання, поряд із вокалом, акторських навичок. Окрім традиційних у діяльності приватних співочих курсів Харкова останньої чверті ХІХ – початку ХХ ст. учнівських концертів, провідні педагоги-вокалісти К. Прохорова-Мауреллі, В. Тихонов, С. Лапинський здійснювали публічні постановки оперних уривків як важливий практичний компонент вокально-сценічної підготовки для подальшої успішної самореалізації на сцені.

Специфіка вокальної підготовки в освітніх структурах ХВ РМТ формувалася педагогікою високопрофесійних митців, яка здійснювалася в межах регламентованої ідейно-просвітніми настановами системи виховання універсального музиканта. Педагогічна діяльність К. Прохорової-Мауреллі з 1871 до 1888 р. відрізнялася професіоналізмом у поєднанні з універсалізмом — традиційними, за естетичними вимогами того часу, рисами, притаманними кращим представникам вокальної педагогіки. По-перше, професійна освіченість мисткині, як за знаннями, так і на основі особистого виконавського досвіду, зумовлювала основу методики постановки голосу на засвоєнні затребуваного в культурній практиці того часу музичного матеріалу. Успішне застосування в концертному репертуарі музики представників епохи бельканто дає змогу говорити про педагогічний хист К. Мауреллі, спроможної, за збігу певних обставин (голосові дані учня, його зосередженість та сприйнятливність в опрацюванні голосу), якісно підготувати до подальшої професійної самореалізації на концертній та оперній сцені. Універсалізм К. Мауреллі простежується, зокрема, в професійній спроможності опрацювання співочого, як жіночого, так і чоловічого голосу, та в застосуванні в концертній практиці всіх форм відтворення музичного тексту: спів соло, в ансамблі та хорі, в

постановках уривків з опер. Педагогічна майстерність К. Мауреллі сприяла подальшому самовдосконаленню та успішній оперній кар'єрі сопрано В. Зарудної, К. Коляновської, С. Давидової, В. Ейген, баритона М. Геркевича, баса А. Вербова, концертно-виконавській і педагогічній діяльності С. Мотте.

Під час викладацької діяльності в ХМУ протягом 1885-1901 рр. С. Мотте проявила педагогічний хист, виховуючи протягом визначеного терміну й у межах регламентованого освітнього процесу фахівців, спроможних на достатньому професійному рівні успішно здійснювати вокальні виконавську та педагогічну функції. Такий рівень виховання забезпечувався опрацюванням голосу на музичному матеріалі, який складали: інструктивні тексти (вправи, вокалізи) і популярний на концертній сцені камерний репертуар, які забезпечували технологію постановки голосу й опанування культурою співу, та європейська оперна музика як критерій вокальної майстерності. Педагогічна майстерність С. Мотте сприяла подальшій успішній самореалізації на оперній сцені сопрано Ю. Рейдер, М. Михайлової, М. Полякової, мецо-сопрано Є. Корецької, Л. Курочкиної та ін.

Періодичність функціонування в ХМУ чоловічого класу співу протягом 1888-1899 рр. (Р. Нувель-Норді – 1888-1893, О. Фюрер – 1893-1894, М. Тихонов – 1894-1899) зумовлювала специфіку вокальної підготовки, яка здійснювалася в контексті реалізації освіченими педагогами моделі професійного співака в межах регламентованого освітнього процесу. Педагогічна діяльність Р. Нувель-Норді протягом 5 навчальних років ґрунтувалася на застосуванні узвичаєних у ХМУ практичних форм роботи зі співочим голосом: особисті виступи в публічних заходах як орієнтир майстерності для учнів, застосування актуального оперного й камерного репертуару як матеріалу для засвоєння вокальних навичок, публічне відтворення учнями музичних текстів соло і в ансамблі (від дуетів до квінтетів). Педагогічна майстерність Р. Нувель-Норді сприяла подальшій професійній самореалізації на оперній та оперетковій сцені С. Розанової, А. Резникова та ін.

Педагогічна діяльність М. Тихонова протягом 5 навчальних років, окрім застосування узвичаєних у ХМУ практичних форм роботи зі співочим голосом,

відзначалася активним застосуванням в освітньому процесі практики здійснення постановок оперних уривків в контексті орієнтації педагога на відповідність випускника-вокаліста вимогам театральної сцени. Можливість публічного відтворення оперної музики забезпечувалася наявністю в структурі ХМУ необхідних складових оперної вистави: солістів-вокалістів та хору з класів співу М. Тихонова і С. Мотте, оркестру з учнів і педагогів училища. Спрямованість на застосування в процесі вокальної підготовки практики оперних постановок простежується і в функціонуванні приватних вокальних курсів М. Тихонова з 1899 р. Педагогічна майстерність М. Тихонова сприяла подальшій професійній самореалізації на оперній сцені мецо-сопрано О. Морозової, тенора А. Боначича, баса С. Іванова та ін.

Застосування узвичаєних у ХМУ форм і методів вокальної освіти простежується в педагогічній діяльності керівника класу співу з 1901 р. Ф. Бугамеллі, що свідчить про сформованість традицій професійної вокальної підготовки в Харкові протягом 1870 – 1890-х рр.

РОЗДІЛ 2

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ ХАРКОВА

2.1. Вокальне виконавство та благодійні заходи

Якщо публічні культурно-мистецькі заходи, під час яких здійснювалася виконавська практика, в освітніх закладах Харкова організовувалися у відповідності до специфіки їх функціонування протягом навчального року, то концертні виступи, що проводилися зусиллями як музикантів-професіоналів, так і аматорів, відбувалися у певні періоди міського життя. Так, у 1810-х рр. перші благодійні концерти в Харкові відбувалися під час великого посту [170]. Г. Гесс де Кальве констатував, що на початку XIX ст. в Харкові, як і в інших провінційних культурних центрах, зокрема Києві та Одесі, відбувалися «дуже гарні концерти» [167, 76]. З другої чверті XIX ст. театральному-музичному життю Харкова поштовхувалося завдяки проведенню в місті ярмарок, що спричинило суттєве збільшення потенційної публіки. Статус Харкова як провінційного культурного (промислового, освітнього, комунікаційного) центру із значним, за кількістю мешканців, населенням зумовив остаточне формування періодизації публічної мистецької практики, яка ґрунтувалася, перш за все, на церковному календарі й наявності в місті публіки, та стала традиційною для другої половини XIX ст. Так, харківський музичний критик В. Сокальський наприкінці того століття писав: «Сезон музичний не співпадає з гранями року календарного, влітку будь-яка серйозна музична діяльність завмирає надовго, весь рік розподіляється на кілька різних періодів: з нового року до великого посту – закінчується оперний і концертний сезон попереднього року, великий піст – це час переважно концертів; пасхальний та Фоміна тиждень є іноді часом короткого весняного сезону, за яким тягнеться тривала літня пауза, аж до вересня, коли відкривається новий зимовий сезон» [131].

До середини XIX ст. стосовно вокального мистецтва в Харкові зберіглося мало відомостей і ті мають суто фактологічний характер, що дозволяє лише

констатувати виступи співаків – аматорів, професіоналів, гастролерів – у різноманітних заходах. Так, окрім того, що в опері магістра Харківського університету О. Шумана «Палац розваги», поставлений в 1811 р. на сцені місцевого театру, виступала молода актриса пані Люба, яка в різних ролях показала відмінні обдарування [270, 81], більше ніякої інформації немає. Такою ж обмеженою є інформація про виконання сольної вокальної партії в ораторії М. Лейдесдорфа «Свята Цецилія» (січень 1825 р.) «відомою в Україні своїм чарівним співом Нальотовою⁶» [191, 186].

Відсутність аналітики в надаваній у харківській пресі інформації стосовно музичних подій міста зумовлена, скоріш за все, тим, що в Харкові на той час не було музичного критика, спроможного на якісному рівні рецензувати виступи, зокрема, вокалістів. Так, відлунням на виступи примадонни одеської італійської оперної трупи Пасторі в серпні 1840 р. була констатація виконаних нею номерів з опер Дж. Россіні «Севільський цирульник», В. Белліні «Норма», Г. Доніцетті «Sanciodi Castiglia». Стосовно виконання каватини з останньої опери рецензент висловив враження, що «приємний, звучний та вірний голос» Пасторі проникав до глибини душі [176; 174]. Оминула увагою харківська преса і концерт у серпні 1843 р. італійського співака, першого тенора імператорських санкт-петербурзьких театрів Конті [270, 138]. Отже, обмеженість інформації стосовно професійного співу в Харкові як провінційному культурному центрі першої половини ХІХ ст. спричинила суто фактологічний характер відомостей, які збереглися на шпальтах тогочасної преси. Цей матеріал свідчить про тогочасну музичну практику, утім не дає уявлення про рівень майстерності виконавців.

Концертне життя Харкова другої половини ХІХ ст. відбувалося в контексті традиційних з першої половини того ж століття виступів професійних музикантів та благодійних мистецьких заходів, участь в яких брали, як оперні

⁶ У сучасній довідниковій літературі К. В. Нальотова характеризується як драматична актриса та співачка (сопрано) без професійної музичної освіти, сценічні виступи якої були пов'язані з Полтавою (аматорські вистави під керівництвом І. Котляревського, виступи в кріпацькому театрі князя О. Лобанова-Ростовського) та трупою М. Щепкіна початку 1820-х рр., після чого вона виступала в Харківському театрі [189, 385-386].

співаки – учасники місцевих труп та гастролери, так і місцеві музиканти-любители. Необхідно зазначити, що для значної частини талановитих українських співаків – представників заможних і, перш за все, аристократично-дворянських кіл, спів не був професією; вони отримували вокальну підготовку, керуючись власним бажанням мати арсенал виконавських навичок, достатній для опрацювання та подальшого публічного відтворення репертуару за їх уподобанням.

Так, під час благодійного концерту 23.03.1849 р., окрім інструментальних творів, у виконанні харківських аматорів звучали романси О. Варламова (дівиця Дейш) та арія з опери «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, яку співав Алферакі та своїм «художнім» виконанням, «як чарівник, переніс публіку під чудове небо Італії». Кореспондент, ймовірно, не маючи змоги самотійно кваліфіковано оцінити спів Алферакі, навів слова ініціатора концерту – чеського скрипаля-віртуоза і композитора Е. Несвадби [737, 184], який своє захоплене аплодування обумовлював виразом: «Я розумію, як він виконує!» [163]. На нашу думку, цей приклад свідчить про поширеність в аматорському середовищі Харкова професійного ставлення до сценічного співу, що зумовлювало опрацювання співаками-любителями, серед іншого, європейського оперного репертуару.

Аналітичне значення має рецензія на постановку в Харкові 21.02.1852 р. ораторії Л. Шпора «Падіння Вавилону», автор якої приділив значну увагу солістам, що дає уяву про рівень їх вокальної підготовки. Так, стосовно виконавця партії Кіра баритона Рашке кореспондент наголошував на чистоті й звучності голосу та класичній манері співу, якою відзначалася й виконавиця партії Єврейки сопрано Грекова. Остання також продемонструвала майстерне володіння чудовим голосом, «якому могла би позаздрити й столиця», а її виконання привело публіку у захват [62]. Ці враження доповнює характеристика виконання Грековою в тому ж році під час благодійного концерту романсу «Шуми, шуми, слухняне вітрило», на підставі якого

рецензент окреслив переваги її співу: «чистий, звучний, повний почуття голос, чудова метода, простота виконання» [173].

Зважаючи на дилетантизм автора статті щодо професійних норм вокалу, наголосимо на відповідності таких характеристик, як «точність і правильність» співу, якісному інтонуванню, а «чистота й звучність голосу» та «чудова метода» свідчать про наявність постановки голосу. Висловимо думку, що наголос рецензента на «класичній манері співу» стосується не стільки ознак академічного вокалу, скільки адекватності репрезентації образній сфері ораторії, тобто авторському задуму. Про це свідчить і характеристика відтворення Грековою образного строю романсу: з почуттям, простота виконання.

У концертах, влаштованих у листопаді та грудні 1857 р. студентами Харківського університету «на користь бідних товаришів», брали участь запрошені артисти і любителі. Зокрема, вчитель музики місцевого інституту шляхетних дівчат Гільдебрандт співав баладу Ф. Шуберта «Лісний цар», а студент Жаворонков – романс О. Варламова «Ангел» [279]. У березні 1862 р. відбувся музично-літературний вечір пам'яті Т. Шевченка, інструментально-вокальну програму якого виконували студенти. Зокрема, Пучков співав українську народну пісню «Ой, у полі криниченька, з неї вода протікає» [32].

З другої половини ХІХ ст. простежується зростання зацікавленості професійним співом серед харків'ян. Так, у середині 1870-х рр. місцевий рецензент писав, що «не раз помічав у наших меломанів значну перевагу та симпатію до вокальної музики» [177]. Взагалі, необхідно говорити про професіоналізацію концертної вокальної практики в Харкові в останні десятиліття ХІХ ст., яка була зумовлена, зокрема, остаточним формуванням освітньої системи (освітня структура ХВ РМТ і приватні курси), вихованці якої поповнювали ряди місцевих музикантів, для котрих музична діяльність не була професією, утім вони брали активну участь у концертному житті міста, поступово стаючи виконавською основою благодійних заходів.

В останні десятиліття XIX ст. постійну участь у благодійних заходах брали учениці: К. Мауреллі – В. Зарудна, О. Рибчинська [717; 338], С. Мотте – Є. Корецька, А. Мецнер, М. Киш [236; 245; 629], О. Силуянової-Кондиревої – Л. Карпова, Г. Реймерс, К. Реймерс, О. Гурський [397; 245, 450; 251], А. Ральф-Агац – Суковкіна, Н. Курилова [137; 458], Р. Нувель-Норді – А. Резников [256], Д. Усатова – С. Дессауер [574], С. Лапинського – В. Шиленко [414] та ін. Хоча вони і вважалися аматорами, порівняно з оперними співаками, утім мали певний рівень професійної підготовки, і їх виступи складали основу концертних програм, якщо не виступали професійні музиканти.

Автори рецензій на благодійні концерти того часу, здебільшого не здійснювали аналізу виконавської майстерності учасників, що, на нашу думку, зумовлено, з одного боку, благодійною метою таких заходів, з іншого – відповідністю співу аматорів професійним нормам. З 1880-х рр. характеристика співу любителів, хоча й поповнилася теситурним визначенням голосу, залишалася на рівні сприйняття музики пересічною публікою. Так, виконання баритоном Колтуновським українського романсу «Сонце низенько» було сприйняте як «толкове і з великим почуттям» [688]. Після благодійного концерту на початку 1889 р. рецензент визначав виконання Г. Реймерс і О. Рибчинської як «гарний спів» [338]. 9.03 1898 р. у вечорі в пам'ять С. Надсона і Т. Шевченка, співали Н. Іванова-Кондирева, О. Зубашова, С. Севастьянов, К. Бутримович, А. Кришна. Дон Дієз писав, що «всі вони, по мірі своїх сил, були непоганими» [89].

Утім, наприкінці 1880-х рр. специфіка виконання вокальної музики аматорами, яка полягала в наявності у них певної професійної підготовки, а отже й відтворення текстів голосом здійснювалося у межах професійного вокалу, наштовхнула харківських музичних критиків на осмислення традицій провінційної концертної практики. Так, у 1888 р. автор «Музичних нотаток» розподіляв мистецькі заходи на:

а) концерти з благодійною метою, які критика, або обходить увагою, або оцінює дуже поблажливо; про виконання в таких концертах, або зовсім

замовчується, або згадується з похвалою; зовнішньою відзнакою таких заходів була багаточисельність публіки, значна частка якої, керуючись лише благодійною метою, інші концерти не відвідувала;

б) професійні концерти, перш за все, оперних співаків, які характеризувалися критиком, як «обставлені в усіх відношеннях художньо, утім без слухачів».

Відзначаючи практику виступів у благодійних концертах співаків-дилетантів, критик висловлював думку, що такі виступи негативно впливають на зацікавленість слуханням музики та псують естетичний смак публіки. Як підтвердження своїх думок, автор аналізував виступ не професійної співачки, представниці аристократично-дворянських кіл графині Санта-Марині. Зазначаючи, що її голос «не позбавлений приємності, утім недостатньо опрацьований, а у виконанні її мало музикальності», критик конкретизував: «Верхні звуки її голосу крикливі, нижні – слабкі; тільки середні від «до» до «соль» другої октави гарні та звучні», Санта-Марині часто форсувала ноти, неякісно інтонувала [334].

Ще більш нищівною була рецензія цього ж автора на концерт іншої титулованої дилетантки – княгині Н. Орбеліані. Визначаючи тон своєї статті: «Біда, коли починають концертувати люди, які не мають нічого спільного з таким мистецтвом, як музика», критик характеризував специфіку співу княгині, починаючи з осмислених автором вимог до рівня професіоналізму виступаючих у публічних заходах: «Для того, щоб мати сміливість виступати публічно виконавцем на одному з інструментів, безсумнівно, необхідно мати інструмент, техніку та розуміння змісту твору, що виконується; для того, щоб публічно виступати як співачка, перш за все, необхідно мати голос й, до відомого рівня, музикальність». Відсутність таких чинників у Н. Орбеліані критик зумовлював тим, що вона «не може вимовити своїм голосом жодного музичного звуку, тобто звуку з певною висотою звучання; тембр її голосу неприємний, вимова слів така, що незрозуміло, на якій мові вона має намір співати», та резюмував:

«з такими даними про хоч трохи музичне виконання не може бути й мови, воно було нижче будь-якої критики» [332].

Таке ставлення, основане на зростанні рівня розуміння вокального мистецтва, призвело до суттєвого скорочення участі в благодійних концертах дилетантів – співаків без вокальної підготовки, а їх епізодичне залучення в концертні програми регламентувалося критеріями професіоналізму співу. Про це свідчить, зокрема факт того, що, якщо в 1870-х рр. у благодійних заходах ще брали участь, поряд із професійними музикантами та кращими учнями приватних вокальних курсів, любителі з аристократично-дворянських кіл, то протягом останніх десятиліть ХІХ ст. професіоналізація благодійних концертів призводить до майже припинення публічного концертування таких дилетантів. Поодинокі випадки пов'язані, перш за все, з якістю співу, а отже й рівнем вокальної підготовки. Так, 16.02.1893 р. у концерті піаніста Р. Геніки співала учениця С. Мотте дворянка Софія Бельгардт. Критик характеризував голос співачки як «чудове, повне» мецо-сопрано, відзначав чуйний музичний смак та тонке, не перебільшене фразування [523].

Взагалі, виступи перспективних у професійному сенсі молодих аматорів привертали увагу харківський рецензентів. Так, після благодійного художнього вечора в березні 1897 р. автор великої статті зазначав, що співачка Озле, яка виконувала «з художніми подробицями» такі «капітальні номери», як арія з перлами з опери Ш. Гуно «Фауст» та його ж Серенада, «Змилуйся» з опери Дж. Меєрбера «Роберт-Диявол», мала «чудовий голос, цілком придатний для великої сценічної кар'єри», володіння яким стало кращим у порівнянні з виступами до тривалої перерви, під час якої Озле, ймовірно, проходила вокальну підготовку. Щодо Н. Кондиревої, в якій відзначалися «цілком оперний голос» та виконання номерів «з великим смаком», рецензент писав, що молода співачка проходить вокальну підготовку, готуючись до сценічної кар'єри [598].

Необхідно зазначити, що в благодійних концертах з 1890-х рр. досить часто виступали педагоги приватних вокальних курсів, зокрема С. Лапинський,

Г. Штрейхер-Немеровська, О. Фюрер [617; 264], що, звичайно, підвищувало професійний рівень таких заходів. Тоді ж до когорти харківських співаків-любителів з вокальною підготовкою, здобутою у вже сформованій протягом 1870-1880-х рр. музичній освітній системі, яку складали місцеві приватні вокальні курси та музичне училище ХВ РМТ, приєднувалися оперні співаки, які з певних причин оселялися в Харкові. Так, у місті залишилася учасниця харківських оперних антреприз 1880-1890-х рр. М. Вафей, ймовірно, у зв'язку зі вступом у шлюб, оскільки в 1892 р. вона вже іменувалася як М. Ломиковська-Вафей. Припинивши професійну сценічну практику, артистка час від часу співала в благодійних концертах [609]. За таких же умов залишилися в Харкові Е. Сушкова-Белоусова – «колишня професійна співачка з іменем», спів якої відрізнявся «художнім нюансуванням», та Г. Штрейхер-Немировська, які з кінця 1890-х рр. брали участь як аматорки в благодійних концертах [261; 636].

Роль професійних музикантів у взаємодії з аматорами яскраво простежується в рецензії на народний концерт Харківського музичного гуртка 17.10.1899 р., де виступав 60-річний оперний артист і педагог О. Фюрер. Рецензент, висловлюючи враження від виконання співаком романсу Р. Шумана «Два гренадери» та балади Мефістофеля з 2-ї дії опери Ш. Гуно «Фауст», писав, що О. Фюрер, голос якого звучав потужно й чисто, «довів, що істинний талант не боїться і не знає віку та завжди з юнацьким жаром спроможний пробивати собі доступ до сердець слухачів». В цьому вислові простежується специфіка розуміння ідеалу вокаліста на сцені: вокальна майстерність, незалежно від віку співака, як чинник слухового враження, в єднанні з виразністю та емоційністю виконання – основним критерієм візуального сприйняття. Отже, для співаків-аматорів взірцевий рівень майстерності О. Фюрера, який виступав поряд з ними, був мистецьким орієнтиром. До виступу в тому концерті він підготував октет аматорів, які виконали дві пісні А. Лядова [52]. Тобто, окрім сприйняття виконання, любителі в безпосередньому творчому спілкуванні з митцем ще й отримували певні методичні поради щодо вдосконалення співу.

Серед харківських співаків-аматорів певну частку займали студенти місцевих закладів вищої освіти, зацікавленість яких у вокальній підготовці стимулювало постійне проведення під егідою таких закладів благодійних заходів. Зокрема, в 1890-х рр. у таких заходах брали участь студенти Харківського університету М. Ковальов і Ю. Данилович. Стосовно першого відзначалися гарні вокальні дані, утім наголошувалося на необхідності «ще багато вчитися»; виконання ж Ю. Даниловича цілком задовольняло, оскільки він «співав музикально та з гарною дикцією» [466]. У заході Харківського університету 26.05.1899 р. брали участь студенти: І. Євстаф'єв (арія Ленського з опери П. Чайковського «Євген Онегін»), Сластін (арія Руслана з опери М. Глинки «Руслан і Людмила»), М. Павловський (каватина з опери О. Даргомижського «Русалка») [392]. Така ж практика притаманна й початку ХХ ст.; 1907 р. у благодійному концерті Харківського технологічного інституту брав участь студент цього закладу бас Ю. Губанов [22]. Відповідність співу студентів-аматорів вокальним нормам сприяла запрошенню їх до участі в міських благодійних заходах [262; 294]. З кінця 1890-х р. у благодійних заходах брав участь студент технологічного інституту бас О. Лавров. Після його виступу разом із іншою харківською аматоркою ліричним сопрано С. Аркадьєвою 26.01.1899 р. в концерті з творів Е. Грига, Дон Дієз відзначав, що симпатичні голоси співаків справляли відмінне враження [91].

Специфіка харківського музичного і, перш за все, вокального аматорства сприяла започаткуванню в останні десятиліття ХІХ ст. двох організацій, сфера діяльності яких орієнтувалася на спільноту музикантів-любителів: Харківського музичного гуртка (*надалі* – ХМГ) та Товариства любителів хорового співу (*надалі* – ТЛХС). ХМГ виник за ініціативи відомого музично-громадського діяча П. І. Кравцова з метою популяризації мистецтва серед найбідніших верств населення у 1884 р. [180], утім його публічна, зокрема концертна діяльність суттєво активізувалася наприкінці наступного десятиліття. Так, з початку 1898 р. ХМГ періодично проводив сімейно-музичні вечори, в яких брали участь професійні музиканти-інструменталісти та вокалісти-аматори Ларина,

Е. Сушкова, Замятіна, Лапинська, О. Зубашова, Н. Кондирева, І. Євстаф'єв, В. Шихов та ін. [291; 262]. В той же час були започатковані «народні концерти», мета яких полягала в просвітництві серед бідних прошарків містян: ремісників, робітників промислових підприємств, дрібних чиновників і прикажчиків, залізничників нижчих рангів, прислуга [88].

Така мистецька ініціатива привернула увагу провідного на той час музичного критика Харкова В. Сокальського [761], який формулював завдання аматорських гуртків – «готувати публіку до серйозніших і піднесеніших художніх насолод», розвивати здатність до сприйняття музичних вражень», за умови, що члени таких гуртків «широко люблять і поважають мистецтво» [88]. Рецензуючи народний концерт ХМГ 25.01.1898 р. Дон Дієз писав, що серед співаків було не мало студентів, а їх виконання відзначалося відвертістю, захопленістю, свіжістю й красою. За визначенням критика, найбільший успіх мали О. Зубашова, А. Флорина, Н. Кондирева, І. Євстаф'єв і В. Шихов. Підсумовуючи свої враження, В. Сокальський писав: «Всі ці молоді люди з гарними, свіжими голосами, серед яких тільки Кондирева володіла технікою співу та співала вільно й впевнено» [88]. Під час народного концерту ХМГ 7.10.1899 р. гучний успіх мав любитель Д. Снисаревський – ліричний тенор «дуже приємного металевого тембру з легким баритональним забарвленням в середньому й нижньому регістрах». Рецензент писав, що аматор «співав не тільки з почуттям, але й з толком, вникаючи у сутність твору й ілюструючи його характер відповідним музичним фразуванням, експресією та витонченим нюансуванням» [52].

Тоді ж ХМГ презентувало декілька ювілейних заходів. Так, 20.03.1899 р. відбувся концерт, присвячений творчості О. Даргомижського. Рецензент відзначав, що серед виконавців було тільки двоє професійних артистів Е. Сушкова і С. Лапинський, а інші – музиканти-любители, «багато хто з яких давно користується відомістю серед місцевої публіки» [617]. У тому ж році в літературно-музичних вечорах пам'яті О. Пушкіна та Ф. Шопена брали участь аматори М. Гончарова, Л. Синельникова, С. Добросердова, Е. Голуб, О. Лавров,

Д. Снисаревський та професійні співаки Е. Сушкова, Г. Штрейхер-Немеровська, О. Фюрер, С. Лапинський [416; 264].

У 1899 р. члени ХМГ почали здійснювати постановки дитячих опер, спочатку М. Лисенка «Коза-Дерева» [94] та Е. Хумпердінка «Сім козликів» (Театр и музыка. ЮК. 1899. 27.04). 7.11.1899 р. для дитячої аудиторії були поставлені опера І. Калашникова та М. Брянського «Кіт, козел і баран, або витівки kota Васьки», де партії виконували Плюто, Удодова, О. Лавров і Двукрась, та «Музична казка» Е. Хумпердінка, де співали М. Гончарова і Златогоров [96]. 5.03.1900 р. ХМГ презентував дитячі опери М. Брянського «Музиканти» та В. Сокальського «Ріпка» [420].

Основа на мистецьких силах місцевих аматорів притаманна діяльності ХМГ і з початку ХХ ст. Так, В. Сокальський у музичному огляді за 1900 р. писав, що ХМГ, як і раніше, влаштовував народні концерти, музичні вечори та дитячі ранки, де виступали, головним чином, любителі [76]. 21.10.1902 р. під час сімейно-музичного вечора ХМГ виступали любителі піаніст і композитор М. Ренчицький, скрипаль Фурманов, віолончеліст Шапкар; баритон Златогоров співав баладу М. Ренчицького «Чуже горе»; вперше виступала перед публікою учениця Г. Штрейхер-Немеровської Ардт, яка мала свіже й красиве за тембром низьке мецо-сопрано (майже контральто); «викликав бурю схваленень любимець харківської публіки О. Лавров», баритон якого звучав красиво, а виконання було повним смаку та темпераменту; Е. Сушкова-Белоусова, «колишня професійна співачка з іменем», спів якої відрізнявся «художнім нюансуванням» [636]. У 1907 р. вийшла велика стаття, присвячена 10-літтю ХМГ, в якій зазначалося, що виконавцями гуртка були, перш за все, любителі, учні музичних освітніх закладів Харкова; наголошувалося, що за 10 років виступило 177 співаків, найталановитіші з яких, зокрема, М. Алешко, Л. Шафранек, Ганшесва, І. Алчевський, А. Боначич, О. Лавров, Борисов та ін., потім виступали на оперній сцені [63].

З кінця 1890-х рр. активну концертну діяльність проводило ТЛХС, створене в 1895 р. за ініціативи випускника ХМУ хормейстера М. М. Новикова

[132]. Так, 28.09.1897 р. у «вокально-музичному вечорі» цього товариства брала участь А. Кришна-Светловська, яка співала соло арію з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» і романс О. Варламова «Що ти рано травичка пожовкла», та, в тріо із Сабліним і Клименком, романси О. Даргомижського «Ночувала хмаринка золота» і «Прийди до мене». В тому ж заході І. Євстаф'єв виконав романси Л. Денца «Якщо б ти мене кохав» та Ю. Блейхмана «Чи пам'ятаєш ти» [603]. У концерті ТЛХС на користь сліпих 6.02.1898 р. брали участь М. Вафей-Ломиковська, Н. Кондирева, М. Маурер, К. Бутримович, Г. Дружинін, І. Євстаф'єв, колишній артист харківської опери Г. Петров та вихованець училища сліпих В. Голубов [609].

На кшталт «народних» концертів ХМГ, ТЛХС з кінця 1898 р. влаштувало «загальнодоступні» концерти. У такому концерті 13.12.1898 р. брали участь Т. Полтавцева, Е. Єрофалова, Ю. Данилович [294]; 26.02.1899 р. співали «любителі солісти» Н. Кондирева, М. Киш, Тамарович та Ю. Данилович [616]. І з початку ХХ ст. виступи співаків-аматорів склали основу концертних заходів ТЛХС. Так, 16.02.1900 р. виконання «солісток любительок Т. Полтавцевої, А. Мецнер і М. Киш відрізнялося витонченістю виконання» [179]. В загальнодоступних концертах 1901-1902 рр. виступали М. Киш, А. Мецнер, Е. Смирнова, В. Шихов, І. Євстаф'єв, О. Линицький, І. Гудзь, Б. Гуров, М. Павловський, П. Пасечников, Д. Кондратьєв [423; 348].

Активна практика публічних виступів харківських співаків-любителів стимулювала прагнення до вдосконалення володіння голосом. Про професійне визнання майстерності співу С. Аркадьєвої свідчить її сольний концерт 30.01.1899 р., де взяли участь артисти харківської опери Г. Сьоннерберг та Я. Светлов. В анонсі концерту кореспондент писав, що харківські відвідувачі заходів місцевих музичних гуртків «не раз мали можливість оцінити симпатичну обдарованість молодій співачки, її свіжий, надзвичайно приємного тембру голос та вільний і виразний спів». С. Аркадьєва співала в концерті досить складні у вокальному сенсі твори: сцену листа з опери П. Чайковського «Євген Онєгін», романс з опери А. Тома «Міньон», Серенаду Г. Браги [615].

Наприкінці 1890-х рр. якість виконавської діяльності харківських музикантів-любителів застала змінити погляди на музичне аматорство В. Сокальського. Якщо ще в 1897 р. він писав, що музичне життя міста проявляється, головним чином, у трьох видах: заходи ХВ РМТ, концерти гастролерів та діяльність оперного театру [131], то в 1900 р. він вже зараховував музичне аматорство до «джерел, які вгамовують музичну спрагу харківських обивателів». Відзначаючи «аристократичний» характер діяльності ХВ РМТ, критик наголошував на просвітницькій ідеї аматорських гуртків популяризувати музику в «середніх класах» [99] і, разом із тим, на функції таких гуртків, як осередків для творчої самореалізації «талановитих натур» [102].

У періоди, коли в Харкові виступали оперні трупи, їх артисти долучалися до участі в благодійних заходах. Про традиційність такої практики свідчить участь у благодійних заходах у січні 1886 р. співаків італійської оперної трупи: Казартеллі, Пельц, Крамбергер, Е. Сонкі та Баккі-Перего [702; 703], які виконували номери з опер А. Рубінштейна «Демон» (французькою мовою), Ж. Массне «Король Лахорський», Дж. Верді «Сила долі» й «Ріголетто», А. К. Гомеса «Сальватор Роза», Дж. Меєрбера «Динора» та «Гугеноти», Ж. Векерлена «Рюї Блаз» [147; 149].

Вітчизняні оперні артисти орієнтувалися в концертному репертуарі, здебільшого, на уподобання пересічної публіки. Зокрема, рецензент писав, що найбільші оплески під час благодійного концерту в листопаді 1881 р. отримали виконавиці романсів примадонни Н. Запольска і Л. Небельска та співаки О. Байц і Е. Милославський, які виконали дует К. Вільбоа «Моряки» [673]. У 1882 р. у благодійних «художньо-музичних вечорах» оперна співачка Н. Пальміна, разом з оперними аріями, виконувала романси [227; 678] 13.11.1882 р. у літературно-музично-танцювальному вечорі учасник харківської оперної антрепризи М. Медведєв «спричинив фурор» виконанням кількох українських пісень М. Лисенка, розучених співаком під керівництвом самого композитора [231].

Практика виступів у благодійних заходах поряд професійних співаків і аматорів увійшла в ХХ ст. Так, у січні 1900 р. у Харківській хірургічній клініці відбулися два концерти для хворих, у яких брали участь оперний артист О. Каміонський та аматори Л. Диздирева-Сидоренко, Смирнова, І. Євстаф'єв, Сластін, Семенов [265]. Продовжували брати участь в благодійних заходах оперний бас О. Фюрер та аматори Т. Полтавцева, О. Зубашева, А. Мецнер, М. Киш, Ю. Данилович, М. Павловський [347; 266]. Прикладом співдружності О. Фюрера з аматорськими музичними організаціями Харкова став його сольний концерт 18.02.1900 р., у програмі якого, поряд із оперними співаками, співали аматори М. Гончарова і Гурович [419]. Тобто, забезпечення потреб у співаках-солістах, як затребуваних учасниках благодійних заходів, на основах поєднання професіоналізму та аматорських засад музикування, увійшло в практику ХХ ст. як вже узвичаєний в останні десятиліття ХІХ ст. підхід.

2.2. Концертна практика професійних вокалістів

Високим рівнем майстерності відтворення музики відзначалися концертні заходи професійних музикантів – оперних виконавців. Взагалі, з середини ХІХ ст. осмислення професійних кондицій сценічного співу в освіченому середовищі Харкова актуалізується саме в контексті активізації гастрольної діяльності носіїв італійської вокальної школи. Так, протягом травня-червня 1852 р. в Харкові співала «примадонна італійських театрів» Карбіні, яка вразила автора рецензії голосом дивовижної сили [433]. Після концерту в 1854 р. однієї з провідних оперних співачок того часу, а надалі видатного педагога, Генрієтти Ніссен-Саломан харківський кореспондент, висловлюючи враження від техніки *bel canto*, написав, що співачка «заливалася солов'їною піснею» [371]. У 1859 р. у Харкові дали два концерти вихованки Міланської консерваторії сестри Рита (сопрано) і Катерина (контральто) Пелліні, які виконували соло та дуетом номери з опер Н. Паганіні «Сафо», Г. Доницетті «Фауст», «Роберт Девре», «Фаворитка», Дж. Верді «Жанна д'Арк» і «Трубадур»

[71]. Рецензент писав, що їх голоси приємні, опрацьовані, і дівчата мистецьки володіють ними, «легко виконуючи всі артистичні труднощі» [662].

З середини XIX ст. харківські рецензенти починають оцінювати якість співу гастролерів. Так, у 1857 р. у Харкові виступала Шарлотта фон Тіфензе. 31 травня вона співала в драматичному театрі в антрактах спектаклю, виконавши під власний акомпанемент на фортепіано велику арію «Involami» з опери Дж. Верді «Ернані», Alpen-lied Фр. Лайнера та романс О. Гурильова «Матінко, голубонько». Рецензент писав, що чудовий спів артистки привів у захват публіку [663]. В сольному концерті 4 червня співачка виконала, зокрема, арію з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні, велику арію «Casta Diva» з опери «Норма» В. Белліні, Варіації для голосу Г. Проха, Анданте з сонати «Liebesabnung» Л. ван Бетховена. Рецензент характеризував голос співачки, як приємний за тембром, з широким діапазоном і «надзвичайно опрацьований», а манеру співу чарівною, та зазначав, що «подібний спів, ймовірно, не скоро можна буде почути в Харкові» [327].

У 1860 р. у Харкові відбувся концерт співаків одеської італійської опери: баса Митровича, який з успіхом співав у Флоренції, його дружини Терези Аздрубалі й тенора Поццоліні. Рецензент наголошував на таланті вокалістів, особливо Митровича, який відзначався чудовою метою та достатньо драматичною грою [42]. Влітку 1872 р. в концерті виступала співачка Пальма [175]. Вона ж під час камерного зібрання ХВ РМТ у березні 1873 р. співала Полонез з опери В. Белліні «Пуритани». Рецензент писав, що Пальма – молода співачка, вихованка петербурзької та варшавської консерваторій, яка потім за державний кошт продовжувала вокальну підготовку в консерваторії у Флоренції, після закінчення якої дебютувала на оперних сценах Флоренції, Болоньї, Мілана. У професійній характеристиці вокальної майстерності, наданій місцевим критиком, зазначалося, що голос співачки – приємне, високе сопрано, дуже гнучке й відмінно пристосоване до блискучих партій, а її «вільне і впевнене виконання, експресія, манера та вимова відповідали італійському граціозному стилю» [277].

Отже, з 1850-х рр. простежується осмислення професіоналізму в сценічному співі в контексті: а) якостей співочого голосу («приємний за тембром, з обширним діапазоном», «приємне, високе сопрано», «краса сопрано злита з драматичною виразністю *contralto*»), б) обов'язковості вокальної підготовки, зокрема, постановки голосу та техніки володіння ним («опрацьованість» голосу, «метода», «гнучкість і вільність» відтворення текстів, володіння технікою *bel canto* як вищий рівень майстерності), в) виразності виконання («манера співу», його експресивність тощо).

Необхідно зазначити, що концертні виступи вокалістів, де виконувалася, здебільшого, музика на іноземні тексти, змістовно не зрозумілі пересічній харківській публіці того часу, не сприяли її зацікавленості, орієнтованій на зовнішню виразність відтворення зрозумілого за змістом тексту. Разом із тим, преса відзначала скептицизм освіченої частини публіки щодо концертів гастролерів, спричинений професійною недобросовісністю. Рецензент характеризував тогочасну гастрольну практику в провінції, осмислення якої дало привід для висловлення: «знаємо ми цих артисток італійської опери, московських і петербурзьких театрів та ін. З'явиться яке-небудь, виключене з імператорських театрів за бездарністю або за поведінку, створіння та й проголосить себе в афішах артистом столичної сцени, а публіка вдається в оману!» [658].

У 1857 р. харківський кореспондент, зазначаючи рясність концертів на той час, писав, що жодний з них не міг похвалитися чисельністю публіки [279]. Наступного року, за відсутності публіки, не відбувся концерт співака Віденської придворної опери Антона Вормзера [372]; за таких же причин у березні 1870 р. не відбувся концерт провідного артиста Санкт-Петербурзьких імператорських театрів Ф. Комісаржевського [45]. Автор газетної публікації зумовлював таку ситуацію низькою музичною культурою місцевої публіки: «для розуміння класичної музики необхідна серйозна музична підготовка, серйозна освіта» [50]. Утім, це стосувалася не тільки харківської публіки. У

1859 р. одеський кореспондент зазначав, що на оперних виставах театр завжди повний, а «бідні концертанти страждають від пустих залів» [41].

На протилежність від музичної культури Одеси, де з часів зростання міста, постійно функціонувала італійська оперна трупа, що сприяло обізнаності місцевого освіченого прошарку зі специфікою професійного співу, харківська пересічна публіка середини XIX ст. сприймала мистецтво в контексті зрозумілості змісту. Це спричиняло більшу увагу харків'ян до заходів, де звучала україномовні та російськомовні тексти. Так, у 1863 р. у театральному дивертисменті виступала Н. Сливицька – володарка «гнучкого, опрацьованого й надзвичайно приємного» голосу, яка співала українські пісні «Ой, ти живеш за горою» та «Коло мене хлопці в'ються». Рецензент писав: «Ми пам'ятаємо виконання Сливицькою італійських п'єсок і признаємося, що, не дивлячись на переваги того виконання, спів нею наших рідних пісень справляє більше враження, що цілком зрозуміло, якщо згадати, що пісні – вираження відчуття, а, отже, життя і побуту, нам найближчих» [27].

В останні десятиліття XIX ст. європейська вокальна, зокрема, оперна музика звучала в концертах професійних співаків як матеріал, якість виконання якого засвідчувала рівень вокальної майстерності; на задоволення уподобань місцевої публіки іншу частину репертуару таких концертів складали російсько та україномовні вокальні твори. Так, 8.12.1876 р. у залі Дворянського зібрання давав концерт ліричний тенор О. Раппорт, у виконанні якого звучали номер з опер Дж. Верді, Д. Обера, Ф. Флотова, «Венеціанська баркарола» Ф. Мендельсона та романси П. Чайковського, Ф. Бюхнера, харківського митця В. Сокальського «Коли б не невиразне хвилювання» [726]. Основу репертуару концертів солістів Київської опери сопрано Л. Люценко і тенора Ю. Закржевського у вересні 1881 р. складали номери з опер Дж. Россіні «Вільгельм Тель», Ш. Гуно «Фауст», Дж. Меєрбера «Гугеноти», Дж. Верді «Бал-Маскарад» і «Аїда», С. Монюшка «Галька», А. Тома «Міньон», Ф. Галеві «Жидівка» та російськомовні романси [670]. Професійну універсальність Ю. Рафаель-Махвиць рецензент обґрунтовував репертуаром її виступу в

концерті 11.04.1882 р., зазначаючи, що артистка презентуватиме себе, як класична співачка (арія «Chefaro» з опери «Орфей» К. В. Глюка), вокалістка (мазурка «Aime moi» Ф. Шопена) та лірична співачка (романс Е. Бевіньяні «Si Tu m'aimais») [218].

Попит провінційної публіки на сприйняття зрозумілих за змістом вокальних творів зумовив прерогативу в концертному репертуарі професійних співаків російсько-україномовної вокальної музики та активізацію виконавської практики вітчизняних артистів столичних і провінційних оперних труп. Так, у квітні 1869 р. виступали бас П. Радонежський та тенор В. Гордєєв, концертний репертуар яких складала вокальна музика О. Даргомижського та М. Глинки [44]. У 1870 р. з ними в концерті співали «перше контральто Санкт-Петербурзької російської опери» А. Латишева та її чоловік М. Латишев [46]. Під час концерту в 1874 р. вони співали, окрім творів означених композиторів, «деякі з кращих малоросійських пісень» [48].

Практика сольних концертних виступів була явищем поодиноким. Зокрема, в листопаді 1882 р. контральто Є. Лавровська співала соло під акомпанемент оркестру оперного театру драматичні сцени «Жанна Д'арк» Ф. Листа та «Агар у пустелі» А. Рубінштейна, пісню Леля з нещодавно написаної М. Римським-Корсаковим опери «Снігуронька», баладу Ф. Шуберта «Лісовий цар», романси та українську пісню «Ой, казала мені мати» [286]. 29.03.1888 р. виступав тенор М. Медведєв, виконуючи арії з опер П. Чайковського, Ф. Галеві; з хором прозвучала сцена з опери М. Римського-Корсакова «Майська ніч» [240]. У лютому 1889 р. виступав із сольним концертом «придворний співак Імператора Австрійського і короля Пруського» В. Мержвинський, який виконував номери з опер Ж. Бізе «Кармен», А. Понкьеллі «Джоконда», Дж. Россіні «Карл Сміливий», Дж. Меєрбера «Пророк» [249]. Співачка берлінського придворного театру в 1870-1880-х рр., а надалі педагог музичних класів Одеського відділення ІРМО Н. Дарьялі-Корганова 25.11.1890 р. співала «Гімн Христу» А. Адана, «Вечірню зірку» з

опери Р. Вагнера «Тангейзер», романси Ф. Шуберта і П. Чайковського, «Заклинання» П. Віардо тощо [475].

Оскільки сольне виконання концертної програми вимагає від співака серйозної фізичної витримки, яка дає впевненість щодо якісного контролю голосового апарату, в останні десятиліття XIX ст. для професійних концертів стає традиційним кооперація двох або трьох вокалістів. Виступали в парі «артистки імператорської російської опери» Є. Мравіна (сопрано) і М. Долина (контральто). Стосовно Є. Мравіної рецензент висловлював радість від можливості вперше почути в Харкові «любимицю петербурзької публіки». М. Доліну ж кореспондент анонсував, як володарку обширного приємного тембру голосу, яка вважалася на петербурзькій сцені на той час «головним і єдиним» контральто [459]. На думку критика, їх концерт 3.03.1889 р. був одним з найкращих у сезоні, оскільки співачки, які мали чудові, свіжі голоси, продемонстрували і вокальну майстерність, вклавши у виконання «багато почуття» [461]. Ці вокалістки давали концерт 7.03.1890 р., зачаровуючи харківську публіку «прекрасним, неутрираним виконанням» [9].

В анонсі концерту 4.11.1900 р. рецензент зазначав, що в особі Є. Мравіної «щасливо поєднуються прекрасний голос, висока школа та вогник, блискучий, як у виконанні високохудожнього серйозного музичного твору, так і в невеличкій легенькій штуці, яка нікчемна в звичайному виконанні». В тому концерті, разом із Є. Мравіною, виступав молодий харків'янин тенор М. Большаков; програму концерту склали номери з опер П. Чайковського «Євген Онегін» та «Чародійка», Ж. Массне «Дон Сезар де Базан», М. Римського-Корсакова «Снігуронька», сцени з останньої дії опери Дж. Верді «Травіата» та камерна музика [626]. Харків'янка, солістка Маріїнського театру сопрано О. Плачковська-Слатина 14.01.1898 р. давала концерт, в якому також брав участь баритон М. Бабурін. Окрім сольних номерів, співаки виконали дуети «Crucifix» Ж. Б. Фора, з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан» та «Яка ніч тиха» Г. Гьотце [608].

При обранні партнерів для концертів титуловані та популярні у харківської публіки по попередніх виступах в оперних антрепризах співаки керувалися принципом контрасту, запрошуючи до виступів виконавців з іншими за теситурою голосами, частіше – іншого полу, та молодих вокалістів, які ще знаходилися на шляху до майстерності. Цікавим явищем у цьому контексті були концерти, виконавці яких були в родинних стосунках. Так, у 1872 р. виступали з концертом харків'янки, сестри А. та С. Катрухіни, які виконували в 1-му відділенні італійські оперні арії, а в 2-му – вокальні номери з опер та романси С. Артемовського, С. Монюшка, А. Рубінштейна [268]. Через два роки вони співали, як соло й дуети з опер Дж. Россіні «Cazza Laura», Дж. Верді «Троваторе», Г. Доніцетті «Linda di Chamuni», О. Серова «Рогнеда», так і романси М. Глинки, О. Варламова, О. Даргомижського, А. Рубінштейна, С. Артемовського «Ой, мамо, мамо» та українську народну пісню [707]. Рецензент концерту зазначав, що чудові голоси сестер могли б стати прикрасою будь-якої оперної сцени, та пояснював їх успіх, окрім мистецтва виконання, новизною п'єс і тим, що різноманітні за змістом і написані зрозумілою пересічній публіці мовою твори відповідають естетичним запитам харків'ян [187].

18.02.1882 р. концерт давало подружжя співаків сопрано Е. Павловська і баритон С. Павловський, пропонуючи слухачам у виконанні соло й дуєтом номери і сцени з опер Ш. Гуно, Дж. Россіні, Дж. Верді, П. Чайковського, А. Рубінштейна та романси [677]. Під час концерту 12 квітня того року Е. Павловська репрезентувала номери з опер «Фауст» Ш. Гуно, «Африканка» Дж. Меєрбера, «Аїда» та «Ріголетто» Дж. Верді, «Галька» С. Монюшка, а бас О. Ляров, який терміново замінив чоловіка Е. Павловської, виконав Adagio з опери О. Даргомижського «Русалка», арію Сусаніна з опери М. Глинки «Життя за царя», романс Р. Шумана «Два гренадери» та українську пісню М. Лисенка [681]. У концерті напередодні, 11.04.1882 р. О. Ляров співав романси Ф. Шуберта «Притулок», О. Даргомижського «Я пам'ятаю глибоко», серенаду Дон Жуана П. Чайковського, баладу Г. Лишина «Вона реготала», арію з опери

Дж. Верді «Дон Карлос». У тому ж концерті співала мецо-сопрано Ю. Рафаель-Махвиць. Акцентуючи на універсальності мисткині, критик зазначав, що Ю. Рафаель-Махвиць виступала в концерті як класична (арія «Chefaro» з опери «Орфей» К. В. Глюка), колоратурна (мазурка «Aime moi» Ф. Шопена) та лірична (романс Е. Бевіньяні «Si tu m'aimais») співачка. Дуєтом співаки виконали номер з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан» [679].

З 1880-х рр. у Харкові давало концерти подружжя оперних співаків сопрано Медея і лірико-драматичний тенор Микола Фігнери. Зокрема, в 1888 р. вони репрезентували оперну музику: М. Фігнер (аріозо з опери П. Чайковського «Євген Онегін» і Г. Лишина «Іспанський дворянин», арія з опери Г. Доницетті «Dusa d'Alba», каватини з опер Ш. Гуно «Фауст» і О. Даргомижського «Русалка», арія з опери Дж. Верді «Отелло»), Медея Мей (номери з опер А. Понкьєллі «Маріон Делорм», Дж. Меєрбера «Роберт Диявол», А. Бойто «Мефістофель», Е. Направника «Гарольд»), співали дуєтом «Не спокушай мене без потреби» М. Глинки та номери з опер А. Понкьєллі «Маріон Делорм», А. Бойто «Мефістофель», А. Каталані «Едмея» [247].

Акцентуємо, що участь в концерті двох вокалістів давала можливість урізноманітнювати репертуар за рахунок виконання дуєтів. Поряд із тим, зрідка практикувалися виступи вокалістів з інструменталістами. Так, 14.10.1890 р. у концерті, разом із О. Детловою, яка виконувала оперну музику Дж. Верді, К. Гомеса, «Sancta Maria» Ж.-Б. Фора та романси, виступав скрипаль Д. Ахшарумовим [473]. Розширення кількості учасників концерту зумовлювало застосування різноманітного репертуару, що сприяло зацікавленості публіки. Так, у програмі виступу солістів Київської опери К. Силиної і М. Медведєва 23.03.1886 р. брав участь оперний хор, що було зумовлено виконанням, окрім оперних арій, «Думки» та пісні Левка з опери М. Лисенка «Майська ніч» [157].

У березні-квітні 1888 р. виступали в Харкові з концертами оперні артисти М. Дейша-Сіоницької (сопрано), харків'янин М. Васильєв (тенор) та Муратова (бас), що зумовлювало наявність в програмі ансамблевих номерах. Так, поряд із соло: Муратов (арія з опери Р. Вагнера «Тангейзер»), М. Дейша-Сіоницька (арія

з опери К. М. Вебера «Freischutz», серенада з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан», «Козак» С. Монюшка), М. Васильєв (аріозо з опери П. Чайковського «Євген Онегін», романс О. Варламова «Травиця»), звучали дуети Г. Форе «Crucifix» (М. Дейша-Сіоніцька, Муратов), А. Бойто з опери «Мефістофель» (М. Дейша-Сіоніцька, М. Васильєв) та тріо О. Даргомижського з опери «Русалка» і «Ночувала хмаринка золота» [239]. 4.04.1888 р. у концерті цих співаків, де також брав участь харківський хор під керівництвом О. Литинського, окрім соло і дуетів, звучали номери з хором: «Душеньки-дівчата» О. Даргомижського (М. Дейша-Сіоніцька), «Не осінній дрібний дощик» В. Соколова (О. Муратов), дует А. Дерфельда «То не травиця» (М. Дейша-Сіоніцька, М. Васильєв) [313]. У 1895-1896 рр. у Харкові концертували артисти імператорської московської опери лірико-драматичне сопрано О. Маркова, драматичний тенор Л. Донський та бас С. Власов, програму виступів яких складав сольний та ансамблевий спів оперної і камерної музики [559; 407]. Таку ж специфіку мав концерт артистів Московської приватної опери В. Еберле (сопрано), А. Секар-Рожанського (тенор) та Ф. Шаляпіна (бас) 28.03.1897 р. [596].

Структурною специфікою професійних вокальних концертів, яка осмислювалася протягом другої половини ХІХ ст. і стала традиційною для концертної практики, принаймні, з 1880-х рр., керувалися й на початку ХХ ст. Таким чином проходив концерт 24.02.1901 р. іспанського співака, який тривалий час брав участь у провінційних антрепризах, Р. Астіллеро з молодого артисткою харківської опери А. Светлановою та «молодим співаком-любителем, який володіє чудовим тенором», харків'янином І. Алчевським [628]. 5.03.1902 р. виступали з концертом колишні учасники харківської оперної трупи тенор М. Большаков, баритон Я. Светлов і сопрано Асланова [425]. 10.04.1907 р. давали благодійний концерт артисти С.-Петербурзької опери Н. Ланська та М. Большаков [642]; 10.03.1908 р. М. Большаков співав із артистом імператорських театрів О. Брагіним [125].

Перелік виконуваних творів дає можливість говорити про те, що з 1870-х рр. формується принцип складання репертуару вітчизняних співаків-

концертантів, в якому поєднуються прагнення, як професійного визнання індивідуальної майстерності, так і популярності у пересічної публіки. На перше спрямовано виконання оперного репертуару та камерної музики; на друге – вітчизняних пісенних текстів, перш за все, романсів. Висловимо думку, що популярність романсів у пересічної публіки зумовлена зрозумілістю змісту, що давало їй можливість отримувати враження на рівні співпереживання з виконавцем. Основним критерієм майстерності відтворення таких текстів була не вокальна техніка, а виразність, емоційність співу, завдяки чому романси ставали «родзинкою» концертних виступів і виконувалися на *bis*. Так, після виступу Г. Бічуріної в 1881 р. рецензент писав, що у виконанні романсів було відсутнє тонке, художнє оздоблення [224]. Після концерту М. і М. Фігнерів у травні 1888 р. харківський кореспондент висловлював незадоволення запропонованим репертуаром, наголошуючи на недоречності виконання в концертах оперних арій, і пропонуючи співати більше романсів, виконання яких подружжям мало найбільший успіх [178].

Акцент в концертному репертуарі на пісенному матеріалі ставав для деяких оперних співаків пріоритетом. В цьому контексті примітною є концертна практика контральто М. Доліної. Ще в 1890-х рр. харківський рецензент писав, що співачка зачаровувала слухачів не стільки своїм симпатичним, об'ємним і звучним контральто, скільки «істинно художньо закінченим виконанням» [523]. Ймовірно, саме виразність співу стала основним стимулом переходу надалі М. Доліної у концертній практиці на вітчизняний пісенний репертуар. 9.11.1908 р. вокалістка, разом з артистом Петербурзької опери баритоном Ф. Поляєвим, пропонувала харків'янам вечір романсів [430], а в квітні 1909 р. концерт співачки проходив вже під егідою її проекту – вечорів «слов'янської пісні». Рецензент зазначав, що співачка змінила оперу на вільну концертну діяльність, популяризуючи слов'янську вокальну музику [75].

У березні 1896 р. у Харкові виступав артист імператорської петербурзької опери І. Тартаков, якого рецензент називав рідкісним концертним співаком, оскільки основу програм його виступів складала не оперні арії, а романси, у

відтворенні яких, на думку автора публікації, на той час кращими у Російській імперії були І. Тартаков та М. Фігнер. Критик обґрунтовував свою думку досконалістю володіння І. Тартаковим своїм «красивим, чудесним за тембром» голосом: «у нього справжнє *bell canto*; але не у вокальній перевазі таїться секрет чарівності цього артиста. Він митець, який витончено малює мініатюри, що справляють то ласкаве і миротворче, то глибоко драматичне враження» [579].

На нашу думку, така концертна практика оперних співаків зумовила процес входження демократичного щодо вокального професіоналізму естрадного жанру в академічну сферу: академічні за освітою і вихованням оперні співаки, виконуючи в концертах вітчизняний романс, керувалися кон'юнктурою, розуміючи, що такий репертуар буде прихильно сприйнятий адептами академічної музики за умови майстерної репрезентації. Це, в свою чергу, стимулювало визнання пісенної естради представниками академічних кіл складовою професійної музичної культури, на відзнаку від попереднього сприйняття цієї розважальної сфери, як «низького мистецтва», притаманного простонародному середовищу.

Реакція на цей процес музичної критики була неоднозначна. З одного боку, у представників преси викликало негативну реакцію застосування не академічного репертуару. Так, спів міщанських пісень, на кшталт «Відчиніть мені темницю», в концерті 1879 р. О. Пусковою охарактеризований рецензентом, як прагнення оперної співачки до успіху у пересічній публіки [370]. В 1901 р. моральний критерій застосовував критик у рецензії на виступ К. Копосової, яка наприкінці концерту «дещо зіпсувала враження виконанням популярного, утім вульгарного в музичному сенсі романсу Ю. Блейхмана» [632]. Після концерту М. Фігнер з артистом імператорської Санкт-петербурзької опери тенором О. Давидовим 11.04.1909 р. критик негативно висловлювався щодо співу циганського романсу «Відійди» [293]. Висловимо думку, що виконання таких текстів оперними співаками в академічних, тобто просвітніх заходах, якими на той час були публічні концерти, свідчить про

недостатній рівень осмислення деякими вокалістами морально-виховних засад академічного музичного мистецтва, представниками якого, за здобутою освітою, були професійні музиканти, принаймні з кінця ХІХ ст.

З іншого боку, рецензенти намагалися надавати професійні характеристики майстерності співаків, які не мали вокальної підготовки. Так, в анонсі концерту оперного співака Ф. Поляєва з модною на той час виконавицею циганських романсів і російських пісень Н. Дулькевич, яка вокальну практику набувала в розважальних закладах, наводилися враження столичної преси про «гарно розроблений голос, вміле фразування та справжню музикальність» [646]. В контексті цього процесу на академічній концертній естраді і, навіть, в опері на початку ХХ ст. виступала виконавиця російських і циганських романсів А. Вяльцева [112; 292].

Отже, аналіз концертного життя Харкові другої половини ХІХ ст. дає можливість простежити процес осмислення оперними співаками структурної специфіки вокальних концертів. Традиціоналізація виступів 2-3 артистами з різними за теситурою голосами, спричинена прагненням раціонального застосування вокальних можливостей, зумовлювала й осмислення концертного репертуару. Рівень професійної майстерності, виконавський досвід і прагнення до публічного визнання були основними чинниками виконання на концертній естраді оперної і камерної вокальної музики та вітчизняного пісенного репертуару. Популярність останнього у пересічній публіки стимулювала акцент концертантів на романсах як найбільш привабливих для слухачів номерах, аж до переорієнтації деяких оперних співаків на пісенний репертуар у концертній практиці, та визнанням академічними колами повноправності на концертній естраді, як пісенного репертуару, так і непрофесійних, утім вправних виконавців таких музичних текстів.

З часів заснування ХВ РМТ оперні співаки виступали в симфонічних і камерних зібраннях, залучення до участі в яких здійснювалося керівництвом харківського товариства у контексті морально-виховної ролі музики; тобто рівень майстерності запрошених музикантів вважався відповідним зразковому.

Так, протягом 1870-х – 1880-х рр. у музичних зібраннях ХВ РМТ брала участь видатна вокалістка і педагог Є. Лавровська. Зокрема, в симфонічному зібранні 30.11.1874 р. вона виконувала арію з опери Г. Ф. Генделя «Арміда», баладу Ф. Шуберта «Лісовий цар» та романс М. Глинки «Тільки взнав тебе» [711]. У концерті 17.11.1876 р. К. Лавровська з оркестром під керівництвом І. Слатина виконувала класичні оперні зразки: арію пажа з опери Дж. Меєрбера «Гугеноти», сцену з квітами з опери Ш. Гуно «Фауст», арії з опер Дж. Россіні «Семіраміда» та М. Глинки «Руслан і Людмила»; звучали також камерні вокальні твори Р. Шумана «Ich grolle nicht», Ф. Шопена «Бажання», А. Рубінштейна «Азра» [724].

Висловимо думку, що участь вокалістів у музичних зібраннях ХВ РМТ, керівництво якого в репертуарні політиці зосереджувалися, перш за все, на інструментальній музиці, зумовлювалася пошуками шляхів привернення уваги пересічної публіки, яка традиційно краще сприймала змістовно зрозуміле мистецтво. Ймовірно, саме цим зумовлена участь в симфонічному концерті ХВ РМТ 8.12.1880 р. популярної у харківської публіки учасниці тогорічної оперної трупи Є. Кадміної – однієї з останніх універсальних артисток, які виступали, і на оперній, і на драматичній сцені [223]. Її виконання мало неоднозначну оцінку харківської музичної критики. Так, автор статті висловлював думку, що вокальні номери з музики М. Глинки до трагедії Н. Кукольника «Князь Холмський» не придатні для симфонічного концерту, наводячи приклад пісні Іллівни, виконаної Є. Кадміною «відповідно характеру твору, з шиком циганським». Утім, цей номер, розрахованої на сценічну постановку, «дивно звучав на концертній естраді та уносив слухачів у зовсім іншу, далеку від класичної музики область». Щодо виконання Є. Кадміною романсів, рецензент відзначав чудове втілення їх характеру, утім акцентував увагу на вадах професійної вокальної підготовки, зазначаючи, що співачка «не володіє ні рівністю регістрів голосу, ні однаковою силою звуку», якостями, особливо необхідними, на думку критика, на концертній естраді. Згадуючи виконання на

bis Є. Кадміною романсу Р. Шумана «*Jch grolle nicht*», критик писав, що верхнє *la* було різким і крикливим з подальшим детонуванням [4].

Професійні вокалісти виконували в концертах ХВ РМТ, здебільшого, оперну музику. Так, у камерному зібранні 31.10.1881 р. артист місцевої оперної трупи О. Байц виконував арію князя Синодала з опери А. Рубінштейна «Демон» [672]. В такому ж зібранні 1.02.1882 р. брав участь Е. Милославський, виконавши арію Гремїна з «Євгена Онегіна» П. Чайковського [676]. Під час музичного зібрання 12.11.1883 р. Т. Любатович виконувала арію Фідес з опери Дж. Меєрбера «Пророк» та пісню Леля з опери М. Римського-Корсакова «Снігуронька» [697]. Камерна вокальна музика в таких заходах звучала на початку 1880-х рр. як виключення з поступовим збільшенням надалі відсотку виконуваних творів. Так, у камерному зібранні 20.11.1882 артист харківської опери В. Махалов з успіхом виконував твори П. Чайковського – арію Гремїна з опери «Євген Онегін» та Серенаду [288]. 18.12.1882 р. М. Медведєв у програмі симфонічного зібрання «з почуттям і виразністю» співав арію Ленського з опери П. Чайковського «Євген Онегін» [290], а через рік мав значний успіх, виконавши «з властивими йому талановитістю й музикальністю» два романси [699].

Така специфіка притаманна й 1890-м рр.: у камерних зібраннях 22.10.1892 р. С. Лишицька співала арію з опери Дж. Меєрбера «Динора», Елегію Ж. Массне та Колискову пісню Е. Направника [254], 29.01.1895 р. Е. Вільом виконувала арію з опери Ж. Массне «Сид» та романси О. Винклера [553]. Керівництво ХВ РМТ і надалі продовжувало запрошувати для участі в своїх концертних заходах оперних співаків. У симфонічних зібраннях початку ХХ ст. виступали контральто О. фон Брьомзен [101], мецо-сопрано Л. Бакмансон [422], лірико-драматичний тенор М. Большаков [424], італійська співачка Амелія Греко, яка гастролювала в харківській оперній трупі [426], володар «дивовижного ніжного» тенору Є. Долинін [119; 124].

Серед учасників концертних заходів ХВ РМТ помітне місце посідали молоді талановиті співаки, особливо вихованці освітнього закладу при місцевому музичному товаристві. Так, у камерному зібранні 6.04.1888 р. брала

участь випускниця ХМУ, артистка імператорської опери П. Верьовкіна [242]. У такому ж зібранні 10.01.1898 р. випускниця ХМУ, солістка Маріїнського театру О. Плачковська-Слатина співала «Liebeslied» А. Скарлатті, арію Лізи з опери П. Чайковського «Пікова дама», Шведську пісню Е. Грига [87].

2.3. Вокальна майстерність та концертна практика в Харкові

У контексті концертних виступів провідних оперних співаків в останні десятиріччя ХІХ ст. важливими є тогочасні рецензії, в яких характеризується вокальна майстерність, що дає можливість з'ясувати вимоги до рівня професіоналізму вокалістів у той час. Значну увагу критики приділяли вокальній підготовці концертантів, здобутих, або в консерваторіях, або під керівництвом визнаних майстрів вокалу, і їх виконавській практиці, як підтвердженню якості професійної підготовки. Так, в анонсі виступу оперних артистів Баженова та К. Алелекова у вересні 1870 р. наголошувалося, що вони вихованці Московської консерваторії 1-го випуску [28]; останній виступав у 1871 р. вже як «перший тенор імператорських московських театрів» [47]. Після концертів у Харкові вихованок Московської консерваторії сестер А. та С. Катрухіних [268], остання продовжила вокальну освіту за кордоном у Дж. Корсі та автора праці «Мистецтво співу» Фр. Ламперті й мала надзвичайний успіх на французькій оперній сцені, підтвердженням чого є думка композиторів С. Давида і К. Сен-Санса, які «давно не чули такого сильного і красивого голосу» [206]. О. Красовська, яка виступала в Харкові в 1873 р., закінчила Петербурзьку консерваторію та протягом 1871-1872 рр. співала в Київському театрі [269]. У червні 1876 р. виступала ще одна харків'янка М. Марціоні, яка отримала освіту в Петербурзькій консерваторії, вдосконалювала майстерність в Італії і з успіхом виступала в публічних заходах у Мілані [723].

В анонсі дебюту на харківській концертній сцені Ю. Рафаель-Махвиць 11.04.1882 р. зазначалося, що вона вчилася у Г. Ніссен-Саломан, вдосконалювала

майстерність в Італії під керівництвом Фр. Ламперті та вдало дебютувала на сцені міланського «La Scala», після чого співала в Лондоні разом із такими видатними оперними співачками, як А. Патті, Х. Нільсен, С. Требеллі [679]. Учасниця камерного зібрання ХВ РМТ 26.11.1883 р. молода співачка В. Полянська (сопрано) займалася у відомої німецько-австрійської викладачки співу Матильди Маркесі, а потім вдосконалювала майстерність в Італії [698]. У 1894 р. стосовно Є. Мравіної зазначалося, що після занять з І. Прянишниковим вона працювала над вдосконаленням своїх голосових даних в Італії, Німеччині та Франції під керівництвом європейських майстрів вокалу, а в багатьох операх готувала свої партії під керівництвом авторів, зокрема Ш. Гуно, Ж. Масне, А. Тома, Л. Деліба. Подібне вдосконалення вокальної майстерності схвально сприймалося в професійних колах. Рецензент наголошував: «Природно, що, отримавши таку солідну освіту, хоча і не в консерваторії, Мравіна зразу зайняла чільне місце серед оперних примадонн» [162].

У 1896 р. кореспондент, анонсуючи виступ оперної артистки контральто О. Святловської, зазначав, що з початку 1890-х рр. співачка з великим успіхом давала концерти за кордоном, зокрема в Парижі, Відні, Амстердамі, Брюсселі, Берліні, Лейпцигу, Лондоні тощо [584], що, принаймні, для освіченої публіки, було підтвердженням високого рівня професійної майстерності співачки. У 1901 р. у симфонічному концерті Ф. Кучери в саду Комерційного клубу брала участь учениця В. Зарудної лірико-колоратурне сопрано К. Копосова, яка після консерваторії вдосконалювала вокальну майстерність в Парижі у відомої оперної співачки Дезіре Арто і професора оперних класів Паризької консерваторії Жироде [630].

Отже, вже з 1870-х рр. музичні критики, як виразники розуміння вокального професіоналізму академічними колами харківського суспільства, акцентувала на важливості ґрунтовної, методично оптимальної вокальної підготовки для успішної співочої самореалізації. В цьому контексті, негативно сприймалися випадки неякісної промоції, спрямовані на підняття зацікавленості публіки.

Разом із тим, вагоме значення надавалося самовдосконаленню вокаліста, як одному з необхідних чинників професіоналізму, та майстерності педагога в опрацюванні співочого голосу. Так, після концерту Є. Лавровської в квітні 1882 р. критик писав, що співачка належить до «талантів, про які можна без обмежень сказати, що вони зробили все, до чого призвані», «вона працювала над собою, дбала про завершеність свого обдарування, тобто про те, про що більшість майже ніколи не дбає» [286]. У 1900 р., відзначаючи «чудову школу», яку пройшов харків'янин М. Большаков під керівництвом видатного вітчизняного педагога І. Прянишнікова, В. Сокальський писав, що молодий співак є наочним прикладом серйозної, дійсно художньої обробки та чудових результатів, котрих може досягти тільки вчитель досвідчений і досконально знаючий всі тонкощі своєї складної справи [103].

Взагалі, особистість педагога, його професійний хист, осмислений на основі особистої вокальної практики та методично вивірених підхід до роботи зі співочим голосом, завжди мали вирішальне значення у формуванні вокаліста. Тому успішна педагогічна діяльність у сфері вокального мистецтва постійно привертала увагу та цінувалася. Так, анонсує концерт відомого харків'янам по успішних виступах на місцевій оперній сцені та концертній естраді І. Прянишнікова, кореспондент докладно інформував читачів про партнершу співака по концертній програмі молоду й талановиту примадонну-сопрано Тифліського оперного театру О. Іозефович, «яка для співаків, особливо учнів, повинна мати значний інтерес» [241]. Дівчина близько двох років займалася на приватних курсах учениці італійського співака й педагога С. Маркезі В. Полянської в Одесі, а після професійного вдосконалення під керівництвом І. Прянишнікова в 1887 р. з успіхом виступала на сцені Тифліської опери, директором якої на той час був співак. І. Прянишников займався з О. Іозефович протягом літа, готуючи її «до сцени» [241], тобто вдосконалення вокальної майстерності здійснювалося на конкретному матеріалі – партіях опер з репертуару тифліської трупи. Після концерту рецензент наголошував, що у виконанні О. Іозефович «відбилися всі якості її вчителя: тонке фразування, відмінна

дикція, вірне розуміння кожного музичного твору» [246]. Серед учениць І. Прянишникова була харків'янка, ліричне сопрано О. Дейтер-Замятіна, яка в 1896 р. дебютувала під сценічним псевдонімом Ларіна на петербурзькій сцені в головній партії в опері Р. Шумана «Геновева» [580].

Якість вокальної підготовки визначалася критиками як наявність «школи». У січні 1879 р. виступала колоратурне сопрано О. Александрова – учениця відомих педагогів-вокалістів німця Г. Тешнера та італійця Ф. Ронконі, яка на час виступу в Харкові вже майже 15 років очолювала клас співу Московської консерваторії. Анонсуючи її виступ, кореспондент наголошував, що О. Александрова відрзнялася «строгою школою співу, надзвичайною музикальністю і довершеністю всього того, що вона співає» [202]. У виконанні Ю. Рафаель-Махвиць під час концерту 11.04.1882 р. рецензент відзначав «відмінну школу» [680]; після співу Медеї Мей у 1888 р. критик наголошував, що її голос «носить сліди гарної італійської школи» [319].

Про зміст терміну «школа» дає уявлення вислів В. Сокальського, який після виступу 6.04.1899 р. у симфонічному зібранні співачки Е. Сушкової-Белоусової (колоратурне сопрано) писав, що вокалістка показала «відмінну школу, яка сказалася і в постановці голосу, всі регістри якого гарно вирівняні й опрацьовані, і в стилі виконання, який завжди відрізнявся рельєфним фразуванням, тонкими нюансами, і витонченістю обробки всіх деталей» [95]. Отже, наявність «школи» у співака означала якісну постановку голосу та майстерність володіння ним.

Характеристика майстерності співака здійснювалася критиками за такими критеріями «школи», як особливості співочого голосу та рівень їх професійного опрацювання. Так, після концерту О. Красовської у 1873 р. рецензент визначав її голос як чудовий і симпатичний контральто з «рідкісним» (*ймовірно, за широтою – П. Л.*) діапазоном, та «надзвичайно повним і густим» тембром голосу в нижньому регістрі й «чистим і сильним» у верхньому [269]. Після концерту О. Пускової 6.03.1879 р. критик відзначав широкий діапазон її контральто: «у нижній частини його переважають блискучі контральтові ноти, повні густоти й

приємності за тембром; середній регістр значно слабкіший за тембром, хоча й він, по суті, не має пробілів, зате у верхньому регістрі знов чарують чудові металеві звуки». Автор рецензії наголошував також на якості володіння голосом, зокрема, чудовому фразуванні [205].

У вересні 1881 р. після концертів солістів Київської опери Л. Люценко і Ю. Закржевського критик характеризував Л. Люценко як одну з найвідоміших співачок у Росії з «чудовою школою», якій притаманні «м'якість, співучість голосу разом із задушевністю й майстерністю виконання». Характеризуючи голос Ю. Закржевський як «свіжий, могутній у верхньому регістрі тенор *di forza*», критик відзначав майстерність – «велике вміння співати», обґрунтовуючи тим, що співак «легко керує своїм голосом, немов би грає ним, перехід від форте до піано і піаніссімо на найвищих нотах чарівний і вражаючий ... у нього чудове *mezzo-voce*» [671]. Після концертного виступу 11.04.1882 р. оперної співачки Ю. Рафаель-Махвиць рецензент, характеризує обширне *mezzo-soprano drammatica* співачки, відзначав чудові середні й світлі головні звуки, витончену та благородну вокалізацію, «у вищій мірі вірну інтонацію» та бездоганну дикцію [218; 680].

Отже, серед природних особливостей голосу акцентувалося на діапазоні, регістровому тембрі («повнота», «густота», «чистота», «забарвлення», «приємність» та «красота»), силі звучання. Серед професійних ознак визначалися постановка голосу, на якій ґрунтується вокальне опрацювання регістрів та якість звуковидобування, сформованість дихання («легкість»), вокальна техніка (мелодичність – «м'якість, співучість», вокалізація), інтонування, фразування, майстерність застосування динаміки («від форте до піано і піаніссімо»). Демонстрація професійного опрацювання природних можливостей голосу і лежала в основі визначення наявності у співака «школи», або якісної вокальної підготовки.

Поряд із якістю вокальної підготовки важлива увага приділялася виразності відтворення музичного тексту. Термін «виразність виконання» розумівся критиками, як важливий чинник впливу на художнє сприйняття

публіки, а якість передачі зовнішніми ознаками внутрішніх якостей, тобто відтворення характеру художнього образу виконуваного твору, зумовлювалася відповідністю рівня володіння голосом і осмислення змісту тексту. Так, характеризуючи виступ Г. Бічуріної у 1883 р., критик, поряд із майстерністю володіння голосовим апаратом («блискуче фразування, завидне вміння розпоряджатися голосовими засобами»), відзначав, як ознаку виразності, «рідкісну музикальність» виконання, наголошуючи, що це якості, які далеко висувають Г. Бічуріну поміж всіма «провінційними знаменитостями» [689].

В той же час, виразність, емоційність виконання мала прерогативу над професіоналізмом. Оперний співак Ю. Закржевський нагадував рецензенту популярного колись у харківських меломанів С. Раппорта, оскільки справляв враження «не стільки голосом, скільки умінням співати, й, так би мовити, артистичним шиком» [671]. Після концертів у березні-квітні 1888 р. М. Васильєва, М. Дейши-Сіоніцької і Муратова критик наголошував на виконавській майстерності М. Дейши-Сіоніцької, яка співала арію з опери Ж. Бізе «Кармен» «з пікантністю та ясністю», а стосовно співаків зазначив, що, хоча вони і є «артистами імператорських театрів», утім виявилися «пересічними другорядними співаками», оскільки їх виконання було «блідим і без музичної експресії» [336]. Після концертів солістів Маріїнського театру Миколи Фігнера і Медеї Мей у 1888 р. критик писав, що М. Фігнер «робить чудеса» зі своїми скромними голосовими можливостями: «обробка голосу майстерна, що доводить його чарівне *pianissimo*, а особливо *messa di voce*». Характеризуючи голос М. Мей, як сильне, дзвінке, приємне драматичне сопрано, добре оброблене у всіх регістрах, критик відзначав витончений музичний смак, що позначився у фразуванні й нюансах, та «вельми виразну манеру співу». Разом із тим, висловлювалося зауваження щодо якості інтонування: «вона помітно підвищувала». Підсумовуючи свої враження, рецензент наголошував, що Медея Мей – «краща з тих італійських співачок другого рангу, котрих у різні часи багато перебувало в Харкові» [178; 319]. Тобто, такі чинники професійного вокалу, як якісні голосові дані та інтонування, поряд із виразністю виконання, не впливали на позитивність враження.

Характеризуючи майстерність концертантів у 1895 р., критик відзначав, що О. Маркова справляла «велике враження своїм рідкісним за приємністю тембру, рівністю, об'ємом та чистотою, голосом, чому сприяли виразність дикції та майстерна передача співачкою голосових відтінків». Зважаючи на спів О. Марковою віртуозної «Мазурки» Ф. Шопена, фраза рецензента про те, що найбільш вдало були виконані номери, які не відрізняються технічними труднощами, може свідчити про певне незадоволення критика колоратурою співачки. Щодо Л. Донського рецензент також певним чином завуалював критику, наголосивши, що молодий, чистий і сильний тенор співака настільки красивий, що майже нівелює такий недолік, як дуже помітне вібрування. Відзначалося вільне володіння співаком голосом, «високий регістр якого відрізнявся невимушеністю і слухався легко, а вміле фразування, як стосовно музичних нюансів, так і ясності відтворення тексту сприятливо впливало на слухача. Найбільше сподобався автору рецензії С. Власов – володар «чудового голосу, якому властиві приємність, значний обсяг, рівність і м'якість у всіх регістрах». Критик відзначав «вміле й зовсім вільне» володіння голосом, природне, без напруження та крику, звучання високих нот [560]. В 1896 р. концерт цих співаків мав гучний успіх; відзначалося, що О. Маркова, яка досягла безперечних успіхів, чудово співала, «чаруючи свіжістю свого голосу та красою тембру», Л. Донський демонстрував майстерність володіння своїм прекрасним голосом, С. Власов співав «зі звичайною для себе силою і енергією» [577].

Фактично, в цих характеристиках простежується модель публічно успішного вокаліста, яка ґрунтується на якості: а) володіння природними можливостями співочого голосу (тембр, сила звучання тощо), б) вокальної підготовки та в) виразності виконання. В межах поняття «виразність виконання» увага акцентувалася на чинниках, які сприяли отриманню публікою враження від сценічної дії: з одного боку, зумовлених професіоналізмом вокалу (дикція, інтонування, фразування тощо), з іншого – пов'язаних з емоційністю співака, як фактору візуального сприйняття публікою.

З виразністю виконання щільно пов'язана культура відтворення тексту, оскільки застосування зовнішніх засобів безпосередньо спрямоване на сприйняття публіки. Так, після сольного концерту М. Медведєва 29.03.1888 р. критик, відзначаючи, що співак виступав на імператорській московській сцені та в Тифліському казенному театрі, тобто його вокальний професіоналізм визнавався на рівні провідних оперних труп Російської імперії, писав, що голос артиста став повнішим, утім культура виконання не змінилася: «він надмірно форсує на високих нотах і утрирує нюанси, що робить його виконання солодким, сентиментальним» [335]. У 1888 р., відзначаючи музикальність співу М. Фігнера, критик наголошував на «надмірному затягуванні верхніх нот» [178], а в 1892 р. – на зловживанні фальцетом [8]. Після концерту «артиста імператорської опери» баритона Л. Яковлев 10.03.1890 р. критик відзначав як недолік акцент на ефектності (надмірне форсування у вимовлянні слів та затягування на верхніх нотах), подолання якого, на думку критика, дозволить долучити співака до кращих баритонів» [10].

Висловимо думку, що застосування у виконавській практиці співаками подібних зовнішніх ефектів було спрямовано на пересічну публіку і сприймалося нею позитивно. Музичні ж критики в своїх зауваженнях ґрунтувалися на академічності відтворення текстів: зовнішні ефекти справляли враження на публіку, тобто застосовувалися не з виховною метою.

Якісне відтворення тексту вокалістом у межах демонстрації професійного володіння можливостями голосового апарату, вокальної майстерності та виразності виконання в межах культури співу сприймалося як мистецтво. Так, висловлюючи в 1882 р. вдячність Е. Павловській за естетичну насолоду, доставлену харків'янам, критик зупинявся на майстерності концертного відтворення співачкою арії з опери Дж. Меєрбера «Африканка». Відзначаючи художній рівень виконання Е. Павловської, рецензент писав: «на концертній естраді, в двох кроках від публіки, без декорацій та гриму, талановита співачка передала цю граціозну арію так, що, здавалося, перед нами лежав Васко, якого Селіка заколисує, співаючи цю чудову річ», та висловлював думку, що це

виконання «надовго ще залишиться в пам'яті зачарованих слухачів». Арія з «Аїди» Дж. Верді була виконана так же красиво й осмислено, а «граціозна штучка» М. Лисенка «Утоптала стежечку» проспівана з блиском і витонченістю [681]. Наголошуючи на зразковості виконання Ю. Рафаель-Махвиць арії «Chefaro» з опери «Орфей» К. В. Глюка, критик писав: «такої закінченості в музичному й технічному відношенні не часто можна зустріти; стиль цієї всесвітньовідомої арії був суворо дотриманий» [680].

Після виступу 23.05.1882 р. О. Пускової критик писав про «високу естетичну насолоду», отриману завдяки майстерності співачки, яку складали: феноменальний контральто з потужними, глибокими нотами, повнота та звучність прекрасного, металевого тембру (професійно опрацьовані природні можливості голосу), витончене та просте фразування (можливе за умови якісної вокальної підготовки), виразне музикальне виконання та глибоке непідробне почуття. Автора статті наголошував: «Рідко публіка виходила із концертної зали під таким глибоким враженням» [220]. Після концерту примадонни Г. Белохи в 1888 р. рецензент писав, що співачка «виправдала свою славу» завдяки якості голосу («симпатичне повне контральто, особливо в середньому регістрі») та майстерності виконання («музикальність, точність фразування, відмінна дикція») [336].

Концерт М. Фігнера 11.04.1896 р. критик Ю. Бабецький називав «найвидатнішим за останній час у місті за художнім рівнем і задоволенням естетичних запитів публіки». Співак приділяв багато уваги художності відтворення тексту, що, завдяки енергії, пристрасті та витонченості, сприяло публічному успіхові. Глибоке враження мали виконані М. Фігнером передсмертна арія Ленського з опери П. Чайковського «Євген Онегін», аріозо з опери Р. Леонковало «Паяци». Рецензент відзначав, що артист, «фразуючи чудово і шляхетно в цих невеликих творах, висловлює стільки глибоких і різноманітних почуттів, дає таку картину, тонко і витончено виписану в найдрібніших деталях, що публіка слухає вражена, повністю підпавши під чарівність артиста» [748].

12.11.1898 р. виступала мецо-сопрано Л. Бакмансон (Краснова). Визначаючи концерт, як «рідкісний за своєю художністю», рецензент писав, що «дивне, достатньо опрацьоване мецо-сопрано» співачки «проникало в душу слухача та доставляло справжню насолоду» [613]. Після виступу О. Плачковської-Слатиної у камерному зібранні 10.01.1898 р. В. Сокальський писав, що співачка має голос не дуже сильний, утім надзвичайно приємний, «співає вільно, з великою теплотою та задушевністю», що доставляло публіці задоволення [87]. Після виступу колишньої співачки харківської оперної антрепризи Е. Сушкової-Белюсової в симфонічному зібранні 6.04.1899 р., критик відзначав: «до своїх наша публіка завжди суворіша, ніж до чужих. Розсіяти її звичайну недовіру і недоброзичливість, розтопити її холод і байдужість не так легко. Якщо це вдалося Сушковій, то це свідчить про те, що в її особі місто наше має видатну артистичну силу» [95].

Така специфіка оцінки вокального професіоналізму простежується і з початку ХХ ст. Позитивно оцінюючи спів лірико-колоратурного сопрано К. Копосової у 1901 р., критик виокремлював природні дані співочого апарату виконавиці («незначний, утім свіжий і приємний голос»), рівень володіння голосом («вміє співати дуже мило») та виконавської майстерності («з великим смаком») [632]. У 1905 р. з концертами виступали «прем'єри імператорської петербурзької опери» тенор А. Лабинський [189, 305] і бас В. Касторський. Успіх співаків у публіки в дебютний їх виступ у Харкові в квітні сприяв зацікавленості концертом у травні, і нетрадиційна для середини місяця, коли значна кількість містян – публіки вже виїжджала з міста, наповненість концертної зали була акцентована рецензентом. Характеризуючи співаків, критик відзначав у обох чудові, м'якого тембру, звучні голоси, виразне фразування й чітку дикцію, «обидва молоді та співають із захопленням». Інформуючи про харківське коріння А. Лабинського, рецензент звертав увагу на те, що на той час Харків «дав двох чудових тенорів» – А. Лабинського та І. Алчевського [74].

Отже, протягом другої половини XIX ст. у вокальному мистецтві Харкова визначалися критерії виконавської майстерності, на основі яких сприймалися концертні виступи оперних співаків. В межах такого сприйняття актуалізувалося проблема фізіологічного стану вокаліста і його голосового апарату як один з факторів виконавської майстерності.

В цьому контексті виокремлюються виступи в концертах молодих талановитих співаків, які характеризувалися з оглядом на професійні перспективи. Так, протягом 1888 р. у концертах відомого скрипаля Г. Фримана брала участь молода співачка ліричне сопрано М. Шавловська. Після концертів у лютому критик характеризував її як співачку з приємним, утім недостатньо опрацьованим голосом [339]. У вересні критик відзначав позитивні зміни в співі М. Шавловської за півроку: «Голос молоді і симпатичної артистки зміцнів, змужнів і став стійкішим, манера співати відповідно до цього також змінилася на краще. Найскладнішу колоратурну арію з «Лючії» артистка, відносно технічного блиску й чистоти, виконала бездоганно, зберігаючи той необхідний спокій, який вимагають умови концертної естради [448]. Ця ж арія стала основою для оцінки якості співу М. Шавловської іншим рецензентом, який писав, що вокалістка «показала гнучкість голосу, легкість пасажів і блиск трелей та стакато», що, в купі зі «щасливою для артистки зовнішністю», сприяло значному публічному успіхові [323].

Після концерту 15.01.1889 р. уродженця Харкова, учня італійського професора Дж. Гальвані в Московській консерваторії Г. Іткина рецензент писав, що молодий співак володіє приємним чистим і свіжим басом, в якому особливо гарні й сильні високі ноти, має дійсний талант з гарною вокальною підготовкою, який, утім, ще вимагає подальшого опрацювання [449]. 14.10.1890 р. виступала вихованка харківської приватної гімназії Д. Оболенської О. Детлова, яка повернулася з Італії, де з успіхом співала в Мілані та інших містах [472]. Критик характеризував голос О. Детлової, як «воістину прекрасне драматичне сопрано, якщо ще не повністю опрацьоване, то, у всякому разі, з гарною школою» [474].

1.10.1892 р. у залі Дворянських зборів був влаштований концерт харків'янкою М. Овчинниковою з метою збору кошти для подальшого здобуття вокальної освіти. Кореспондент зазначав: «видатний голос цієї молоді дівчини повинен викликати особливу участь» місцевої публіки в сприянні надалі стати співачці «гордістю опери» [497]. Автор рецензії на концерт підтверджував, що у М. Овчинникової дійсно феноменальний, чудової краси голос і виключні здібності, та висловлював впевненість в артистичному успіхові співачки [498]. Докладний аналіз концерту провів викладач ХМУ та музичний критик А. Юрьян. Також відзначивши рідкісні та видатні вокальні дані, рецензент акцентував увагу на значному діапазоні: «судячи по виконаних у концерті творах, голос її більше походить на мецо-сопрано, хоча, запевняють, що він досягає «фа» третьої октави». Окрім цього, голос М. Овчинникової відрізнявся «повнотою, блискучим і приємно ласкавим тембром, рівністю звучання у всіх регістрах». Відзначаючи природний слух співачки («за виключенням зайвого підвищення в деяких епізодах на «мі» та «фа» другої октави, все було виконано чисто та впевнено»), критик наголошував на відсутності професійної підготовки («не може ще бути мови про правильне фразування, темп, нюанси») та висловлював впевненість в тому, що завдяки серйозній вокальній освіті М. Овчинникова зможе стати «видатною співачкою». Після півторарічних занять з Камілло Еверарді в Київському музичному училищі [498], направляючись для завершення вокальної освіти в Париж, М. Овчинникова в залі Дворянського зібрання виступала «вже не як тільки-но починаюча співачка, а в якості артистки, яка отримала належну підготовку» [536].

12.01.1896 р. в залі Дворянського зібрання відбувся концерт 21-річної учениці К. Еверарді харків'янки [583] Е. Бобрової (колоратурне сопрано) [189, 51], про яку київські газети давали схвальні відгуки [569]. Рецензент зазначав, що молода співачка «доставила публіці дійсно рідке задоволення» своїм чудовим голосом, який «чарував красою тембру, сріблястою й кристалічною чистотою та прозорістю». Він наголошував, що Е. Боброва «досягла значного успіху, а з подальшим технічним вдосконаленням прийде й дійсна колоратурна

віртуозність» [570]. Тобто, критик вважав, що Е. Боброва ще знаходиться в процесі професійного становлення, відзначаючи, що у неї є всі дані, щоби реалізувати себе на оперній сцені, утім, за умови подальшого вдосконалення майстерності.

Наприкінці серпня того року Е. Боброва брала участь в симфонічному концерті Київського відділення РМТ під керівництвом О. Виноградського, де виконала вихідну арію з опери Дж. Верді «Травіата» [387]. Харківський музичний критик Є. Ембе наголошував, що Е. Боброва продемонструвала «дивовижно чистий, легкий і приємний голос», широту та повнозвучність свого голосу, «виблиснучши у фіналі високими *mi-bemol*». Резюмуючи, що Харків в особі Е. Бобрової «не посоромив себе», рецензент висловлював думку, що «кар'єру Бобрової, як артистки, тепер можна вважати забезпеченою» [745]. Після цього вокалістка концертувала 31.10.1896 р. у Харкові. Критик відзначав подальші успіхи Е. Бобрової в оволодінні вокалом: «голос помітно вирівнявся і деякі ноти стали широкими та повнозвучними. У виконанні видна гарна школа, а нервовість і теплота почуття додають співу молодій артистці вираз щирості та захоплення» [589].

У лютому 1896 р. для приватної учениці Д. Усатова 16-річної Софії Дессауер, яка «мала голос рідкої краси та була обдарована значними музичними здібностями» був влаштований концерт з метою збору коштів на подальше навчання [574]. Через три роки у залі ХМУ відбувся концерт «співачки Віденської консерваторії» С. Магазінер (вона ж – Дессауер), в анонсі якого наголошувалося на вокальному універсалізмі вокалістки: «свіжий і гнучкий голос широкого діапазону дозволяє співачці з однаковим талантом виконувати і бравурні арії, і ніжні романси» [263]. 9.09.1900 р. С. Дессауер, вже як вихованка Віденської консерваторії, давала в Харкові концерт, в анонсі якого наводилися узагальнені враження віденських і польських газет, де особливо наголошувалося на звучності, свіжості та гнучкості голосу, «чудовому опрацюванні школою», виразності й теплоті співу, загальній цілісності та закінченості виконання [624].

В харківських концертах Є. Мравіної брали участь молоді перспективні вокалісти, що дає можливість мати уяву про їх рівень майстерності на шляху до подальшого визнання. Після виступу 25-річного артиста італійської опери баритона Еудженіо Джиральдоні в концерті 1896 р. критик характеризував його як молодого співака з чудовим, гарно опрацьованим голосом, у виконанні якого «відчувався темперамент і добре спрямоване музичне чуття», та писав, що навіть такі заспівані до вульгарності твори, як Епіталама з опери А. Рубінштейна «Нерон» і куплети Тореадора з опери Ж. Бізе «Кармен», були виконані вокалістом «з тонкими нюансами та рельєфною закінченістю» [747]. В концерті 4.11.1900 р. співав М. Большаков. Характеризуючи рівень майстерності молодого харківського співака, критик писав: «Свіжий, приємний, правильно поставлений голос, манера співу, далека від будь-якої манерності та афектації (академізм вітчизняний на відзнаку від академізму італійського), проста, повна природності й шляхетності, ясна й виразна вимова слів, музичне фразування, витримане завжди правильно і зі смаком, нарешті, різноманітні відтінки в співі – все це якості, які і тепер вигідно відрізняють Большакова з натовпу співаків-початківців. Йому, щоправда, не вистачає ще повної свободи у розпорядженні всіма ресурсами співака, повної впевненості в самому собі, немає ще вміння надати п'єсі належний рельєф і закінченість. Утім, Большаков довів вже, що вміє працювати над тим, що дала йому природа, і тому можна бути спокійним за майбутнє співака, котрий починає так гарно» [103].

Для виконавської практики значної кількості вокалістів, які самореалізовувалися на оперній сцені, властиво те, що їх концертна діяльність у провінції активізувалася вже на схилі їх професійної кар'єри, спричиненому конкуренцією: постійним омолодженням рядів оперних співаків, голоси яких були «свіжі» для публіки, що сприяло зацікавленості оперними спектаклями. Так, після концерту молодої вокалістки М. Шавловської, критик обумовлював значний успіх співачки: «Після звичайних концертів знаменитостей, які втратили протягом свого життя частину голосових можливостей, приємно було

слухати молодий, свіжий, надзвичайно гнучкий та достатньо добре оброблений голос» [235].

Питання збереження вокальних кондицій актуалізувалося під час обговорення виступів співаків «поважного» віку, який, на той час, починався після 30 років. Відлунням на концертний виступ Є. Лавровської в 1882 р. були нотатки рецензента щодо впливу на якість вокалу віку артиста. Наводячи коментарі відомого оперного співака й педагога Ф. Комісаржевського, який наголошував, що в молоді роки голос Є. Лавровської був феноменальним за красою й обсягом (ставив вокалістку в один ряд з А. Патті: «Голос Патті, сріблястий, дзвінкий, і голос Лавровської, оксамитовий, задушевний – явище виключне»), а наприкінці 1870-х рр., коли співачці було 34-35 років, вже не мав колишньої свіжості, оксамитовості та задушевності, харківський критик висловлював свої враження. Зазначаючи, що не чув Є. Лавровську до того, автор публікації висловлював захоплення чарівним звучанням голосу 37-річної співачки: «Коли слухаєш його ласкаві звуки, мимоволі підкоряєшся чарівності його м'якого тембру, розумієш силу впливу, який справляє гарний голос на людей, чуйних до краси звуку. Можливо, низький регістр його дещо збліднів, утім, здається, цим і обмежуються усі сліди часу» [286].

26.01.1890 р. Є. Лавровська виступала в Харкові зі своєю ученицею Е. В. Герц. Цікаво, що, анонсуючи виступ співачки, місцевий кореспондент писав: «Високе положення, яке посідає в російському артистичному світі наша землячка дає право гордитися нею всім харків'янам», та наголошував, що її концерти, безсумнівно, є однією з найкрупніших подій в суспільному житті [463]. Маючи на увазі вік співачки (45 років), критик зауважував: «було б неприродним стверджувати, що голос пані Лавровської зберіг всю свою колишню свіжість», утім, наголошував на високій майстерності артистки: «виконання її кипить життям і задушевністю, захоплює слухача з якоюсь невідомою силою та змушує його відчувати все те, що виражають слова її співу» [464].

Протягом кінця 1880-х – 1890-х рр. у Харкові виступав з концертами В. Мержвинський. У 1889 р. рецензент наголошував на першості 41-річного співака серед тогочасних тенорів, обумовлюючи це якістю його майстерності: «голос однаково сильний та прекрасний, як в нижньому, так і в середньому і верхньому регістрах»; діапазон понад дві октави (верхнє до приводило публіку в захват), опрацьований найкраще [454]. Через 7 років, у лютому 1896 р., анонсуючи виступ «знаменитого *tenor di forza*» В. Мержвинського, Ю. Бабецький зазначав, що співак вдосконалював свою майстерність у Парижі, та наводив враження варшавського кореспондента, який наголошував, що голос В. Мержвинського став краще, а управління ним удосконалилося настільки, що досягаються будь-які відтінки, як у звучанні, так і у виразності [746]. Утім, ймовірно, реальність не відповідала хвалебним анонсам, оскільки офіційна харківська критика обійшла концерт увагою. Лише харківський літописець Шпилька згадував у своїх віршованих есе негативне сприйняття співу 48-річного В. Мержвинського [735].

У 1892 р. стосовно якості виконання 33-річної М. Фігнер (1859 р. н.) рецензент писав: «Не дивлячись на те, що її голос вже трохи тремтить, скромність, простота й задушевність виконання захоплювали слухачів» [8]. У квітні 1894 р. у Харкові виступала співачка петербурзької опери мецо-сопрано 40-річна М. Каменська. Рецензент писав: «Невблаганний час наклав на голос помітний відбиток, котрий, утім, майстерно приховується артисткою, завдяки її досвіду й умінню співати та користуватися голосовими засобами» [537].

Отже, з останніх десятиліть ХІХ ст. харківські музичні критики констатували погіршення деяких вокальних кондицій у співаків «поважного» віку, акцентуючи на позитивному сприйнятті рівня виконавської майстерності в контексті враження, яке справляли виступи досвідчених артистів. Тому, хоча рецензенти й відзначали негативні зрушення у професіоналізмі, утім через призму привабливих для сприйняття ознак співу.

В межах цих критеріїв (реалізація природних вокальних даних, професіоналізм володіння голосовим апаратом, виразність виконання, вік і

сценічний досвід співака) формувалося враження від гастрольних виступів провідних представників світового вокального мистецтва. Виступи співаків світового рівня відігравали важливе значення для становлення вокального мистецтва Харкова з 1880-х рр. Їхня майстерність була не тільки взірцем для місцевих співаків, а й мірилом якості вокальної творчості для освіченої публіки, та, зокрема, музичних критиків. Певних митців харків'янам пощастило дивитися в оперних виставах, окремі видатні оперні співаки виступали лише в концертних заходах.

Серед таких виконавців відомий італійський тенор Еміліо Ноден (1823 р. н.), який 4 і 6.12 1881 р. дав у Харкові два концерти [674]. Протягом 1860-х – 1870-х рр. співак з успіхом виступав у Європі, зокрема, в Паризькій опері та Королівському оперному театрі Лондона [136]. Рецензент писав, що не дивлячись на більш ніж 60-річний вік, Е. Ноден вражав слухачів, як властивостями свого прекрасного голосу, так і артистичним вмінням володіти ним. «Взяте артистом верхнє *la* відрізнялося такою міццю, повнотою звуку, яку зрідка зустрінеш у наших молодих тенорів; нам сподобалося блискуче, чудове фразування Нодена». Критик стверджував, що виконання першокласного співака й видатного музиканта відповідало найсуворішим естетичним вимогам [675].

У лютому 1883 р. з двома концертами виступила «придворна співачка Його Величності Імператора Германського» сопрано Етелька Герстер. Анонсуючи її виступ, кореспондент наводив враження від співу вокалістки рецензента київської газети «Зоря»: «як актриса, Герстер повинна бути поставлена врівень з П. Луккой і Х. Нільсон, а, в порівнянні з А. Патті, «дуже, дуже небагато поступається в техніці та значно поступається в силі й рівності голосу». Киянин додавав: «Якщо не порівнювати, голос Герстер чудовий, ласкавий, оксамитовий, спроможний на дивовижно тонку передачу ніжних почуттів прагнучої душі. Фіоритура, трелі, прикраси – верх досконалості; флажолети, (до верхньої *fis*) фермати та *piano* – безподібні ... грає вона артистично, витончено, осмислено й талановито» [685]. Після концерту 11 лютого рецензент у захваті писав: «всі друковані відгуки, які

вихваляють диву, бліднуть у порівнянні з тим, що дає дійсність»; її виконання «доведено до такого високого рівня досконалості, що слухачеві залишається тільки захоплюватися й дивуватися. Словом, таку співачку Харків чує вперше» [729].

Після концерту 28.03.1889 р критик писав, що 34-річна Е. Герстер залишилася все тією ж першокласною співачкою, «вона сміливо бере, як верхні ре, так і мі-бемоль», утім не погоджувався з твердженням, що «голос її ні скільки не загубив своєї свіжості». Наголошуючи, що «мистецтво співу, головним чином, полягає у вмінні застосовувати голосові засоби для художнього виконання», рецензент відзначав бездоганну техніку, витончене фразування та тонкі неутрировані відтінки. В цьому контексті, автор статті висловлював думку, що виступи таких майстрів, як Е. Герстер, корисні для тих, хто вивчають вокал, оскільки представляється можливість перейняти високі якості виконання [462].

У травні 1884 р. в Харкові співав видатний італійський співак тенор Енріко Тамберлік. На час виступу артисту було вже 64 роки, що суттєво відобразилося на його вокалі [23], охарактеризований рецензентом, як «старечий нерівний голос, який нагадував гру надтріснутого органу». Утім, Е. Тамберлік вразив виразністю співу, «пронизаного юнацькою пристрасстю». Публіка «не помічала неприємної вібрації голосу соліста, зачаровано слухаючи його захопливий спів» [143].

5 та 8.02.1886 р. в залі Комерційного клубу відбулися концерти «однієї з перших знаменитостей європейського вокального світу» «придворної співачки короля Португальського» 28-річної Марчелли Зембрих [146]. Відзначаючи, що виступи видатної вокалістки спричинили в Харкові ажіотаж, рецензент писав, що це перший такий успішний концерт з часів виступів Е. Герстер. Порівнюючи майстерність співачок, критик писав, що, поступаючись Е. Герстер у драматизмі й силі виконання, М. Зембрих, як віртуозка, була, безсумнівно, кращою, та обґрунтовував свою думку характеристикою вокалу: бездоганна техніка, «на самих високих нотах вона відтворює найскладніші фіоритури без будь-якої

напруги». Програму виступів складала, здебільшого, оперна музика, зокрема співачка виконала майже всю партію Травіати з першої дії однойменної опери Дж. Верді; звучала також камерна музика, зокрема віртуозні твори для колоратурного сопрано О. Аляб'єва «Соловей», Тема з варіаціями Г. Проха тощо [152; 153]. М. Зембрих концертувала в Харкові в 1891 та 1892 рр. та мала «винятково гучний успіх» [508].

14.02.1886 р. концерт давала «придворна співачка королеви Італії» 25-річна Аліса Барбі, яка виконувала арії Л. Бетховена «Ah! Perfido», Дж. Перголезі «Se tu m'ami», «Stai vicino al bell'doll» Сальватора Роса, канцонету Н. Йомеллі «La Calandrina», романси Ф. Шуберта «Trockne Blumen» і «Heidenroslein» та Ж. Массне «Nuit d'Espagne» [389]. Кореспондент наголошував, що в співі А. Барбі, як виключення з вокального загалу Італії, головне не фіоритури та віртуозний блиск, а художність і адекватність відтворення авторському тексту; характеризував голос вокалістки як «чудової якості *mezzo-soprano*, один з кращих голосів, якими пишається сучасна Італія» [155]. Після концерту 27.03.1886 р., програму якого склали твори майстрів XVII-XVIII ст. Е. Асторги, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Н. Йомеллі та композиторів «нового часу» Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, критик писав: «Спів пані Барбі відрізняється чудовою витонченістю і благородством, та виявляє в артистці велику здатність перейматися духом виконуваних творів, різноманітних за характером: від легкого романсу до класичного, молитовного творіння. Голос її не такий сильний та мелодичний, як у Зембрих або інших знаменитостей, утім задоволення від її співу не нижче» [158].

7 та 10.12.1888 р. у Харкові відбулися концерти «придворної співачки Імператора Австрійського, Короля Пруського і примадонни італійської опери Ковент Гарден у Лондоні» Мінні Гаук. Критик побудував свою рецензію на характеристиці кондицій вокалу М. Гаук, як співачки поважного віку – 37 років. Він погоджувався з твердженням про те, що М. Гаук, як оперна артистка, посідала одне з провідних місць, оскільки мала привабливу сценічну зовнішність та володіла навичками акторської гри, застосовувала виразну міміку. Щодо

вокальної майстерності співачки, рецензент писав: «не дивлячись на те, що вона співає вже понад 20 років, голос ще зберігся дуже гарно; вона, наприклад, не тремолоє, що не часто буває після стількох років артистичної діяльності, утім, його вже не можна назвати свіжим. Звуки верхнього та нижнього регістрів мають характер здавлений з горловим відтінком, а середній регістр слабкий. Програма її не уявляла нічого надзвичайного, як у технічному, так і художньому відношеннях. Все вищезазначене ми говоримо, ставлячись до М. Гаук, як до співачки першої величини» [331].

29.02.1892 р. давав концерт «знаменитий італійський тенор» одеської трупи Антоніо Арамбуро. Критик характеризував «дуже сильний, утім такий, що втратив свою свіжість» голос 52-річного А. Арамбуро: «він не виблискує ні звучністю, ні м'якістю, ні красою тембру; гірше за все виходять нижні й середні ноти, які він бере нудотно-солодкуватим *tenore di grazia*; верхні ноти збереглися в нього краще інших, і коли справа доходить до них, Арамбуро миттєво перетворюється на *tenore di forza*». Зважаючи на численну публіку, яка «захоплено завивала і аплодувала», рецензент ретельно зупинився на негативних чинниках співу Арамбуро, який був «нижче всілякої критики»: мелодію, ритм і задум композитора виконавець «буквально рвав на клаптики заради дешевих ефектів суто опереткового штибу»; безперервні та різкі переходи від піано до форте; крик, підкреслення, надзвичайна розв'язність та різні саморобні прикраси на кшталт сміху та інших «виправлень» і «доповнень» музичного тексту [493].

Вважаємо, що принципова позиція харківських музичних критиків заслуговує позитивної оцінки та свідчить про дотримання критеріїв вокального професіоналізму і в ситуації виступу співаків, які мали світову славу, утім виступали в Харкові не в кращий період своєї творчості. І зовсім інший характер мали рецензії, коли видатні співаки, навіть і в «поважному віці», демонстрували вищі мистецькі злети. Так, 16 та 18.04.1895 р. виступав італійський співак Анжело Мазіні (1844 р. н.) – «король тенорів», прозваний «божественним» завдяки дивовижному голосу, що становить феноменальне явище природи, і вражаючій

колоратурі [561]. Характеризуючи майстерність співака, критик у захваті писав: «Складно сказати, у чому проявляються з більшою силою індивідуальні особливості Мазіні. Незвичайна м'якість, легкість і гнучкість голосу, хоча з дещо сипатим тембром, але западає глибоко в душу і пестить слух – складає явище феноменальне; до цього необхідно додати цілком своєрідну манеру передачі творів, яка іноді порушує справжність тексту, але завжди чарівну, сповнену художнього смаку та блиску. Невимушеність і свобода співу при надзвичайно розвиненому диханні, вражають всіх, утім Мазіні майже не користується цією своєю перевагою і зрідка, тільки там, де це доречно, робить фермати. Про чудесне *pianissimo*, рівне, без будь-якої вібрації, можна сказати лише одне: той, хто не чув його, не може собі й уявити, до чого можна довести мистецтво управління людським голосом [562].

Визнана виконавиця вагнерівських партій, які вимагають «величезної сили голосу і значного декламаційного мистецтва», сопрано Фелія Литвин співала в Харкові в травні 1900 р., а через 9 років вона виступала вже в ранзі «примадонни паризької Grand Opera» та виконувала вокальні твори Р. Вагнера, Л. Бетховена, К. Сен-Санса та ін. [647]. Критик Є. Ембе відзначав, що чудовий голос 49-річної артистки «залишився поза будь-яким впливом часу», та вигукував: «Що значить школа та бережливе ставлення до голосу!» [749]. Тобто, і надалі Харків як один з провідних культурних центрів не оминався оперними співаками світового рівня під час їх гастрольних подорожей. Зокрема, в 1908 р. виступав знаменитий баритон Густав Берналь Реске (Рескі), володар рідкісного голосу й досконалий співак, який володів справжнім *bel canto* [644]. У 1909 р., як визнаний в Європі вокаліст, виступав разом із також артистами Паризької Опери колоратурним сопрано Поліною Дональдо та баритоном Полем Севельяком, харків'янин Іван Алчевський [648].

Отже, протягом останніх десятиліть XIX ст. у Харкові концертували популярні на той час у світі оперні співаки, одна частина яких демонструвала зразковий рівень вокальної майстерності: молоді, від 20 до 30 років, артисти, які знаходилися на піку своєї вокальної творчості (М. Зембрих, А. Барбі) та

визнані й досвідчені виконавиці, яким було за 30 років – час, коли починали простежуватися негативні прояви у володінні голосовим апаратом, утім це не стосувалося їх майстерності (Е. Герстер, М. Гаук). Іншу категорію прославлених виконавців представляли митці поважного віку, які, у кращому випадку, залишались на художньому рівні майстерності (Е. Ноден, А. Мазіні, Ф. Литвин); в інших випадках – боролися зі зниженням голосових кондицій (Е. Тамберлік, А. Арамбуро).

Висновки до розділу

Наведений у розділі матеріал свідчить про професіоналізацію концертної вокальної практики в Харкові з 1870-х рр., яка була зумовлена, по-перше, остаточним формуванням освітньої системи (освітня структура ХВ РМТ і приватні курси), вихованці якої поповнювали ряди місцевих музикантів, для котрих музична діяльність не була професією, утім вони брали активну участь у концертному житті міста, поступово стаючи виконавською основою благодійних заходів. По-друге, високим рівнем майстерності відтворення музики відзначалися концертні заходи професійних музикантів – представників ХВ РМТ та гастролерів – провідних оперних виконавців. Ще одним чинником професіоналізації вокального мистецтва Харкова стало формування музичної критики, представники якої проявляли ґрунтовну обізнаність в специфіці професійного вокалу. Кваліфіковані характеристики у місцевій пресі вокальної майстерності виконавців, які виступали перед харківською публікою, сприяли формуванню уявлень останньої про професійний спів.

Публічні заходи, в яких виступали співаки, за своєю спрямованістю, поділялися на благодійні та професійні концерти. Постійний контингент учасників заходів, що проводилися з благодійною метою, складали харківські аматори, для яких спів не був професією, утім вони мали певний рівень вокальної підготовки: слухачі та педагоги приватних курсів, випускники освітнього закладу при ХВ РМТ, колишні оперні співаки. Поряд із такими

аматорами на сцені виступали професійні вокалісти – оперні артисти, які, за традицією, перебуваючи в Харкові, брали участь у благодійних заходах.

Завдяки, перш за все, активному функціонуванню в Харкові з 1870-х рр. освітніх осередків вокальної підготовки, у 1990-х рр. формування кількісно значного прошарку любителів співу зумовило організацію їх виконавської творчості в межах діяльності двох просвітніх закладів: Харківського музичного гуртка та Товариства любителів хорового співу, які на постійній основі проводили в місті музичні вечори, «народні» та «загальнодоступні» концерти та інші мистецькі заходи. Такі фактори, як постійна концертна практика та щільне спілкування з професійними співаками, сприяли вдосконаленню виконавської майстерності учасників благодійних заходів, що, в свою чергу, зумовило визнання представниками академічних музичних кіл Харкова з початку ХХ ст. ролі аматорських гуртків, як просвітніх центрів, так і осередків для творчої самореалізації.

Просвітня спрямованість благодійних заходів та достатній рівень володіння голосом їх учасників зумовлювали відсутність конструктивного аналізу якості співу з боку харківської преси. Концертна практика оперних виконавців з середини ХІХ ст. сприяла осмисленню в освіченому середовищі українського культурного центру професійних кондицій сценічного співу: а) якість співочого голосу, б) наявність вокальної підготовки, в) виразність виконання.

У межах здійсненого в розділі аналізу фактологічного матеріалу простежується специфіка концертної діяльності оперних співаків, яка, з одного боку, була спрямована на урізноманітнення програми виступу, що забезпечувалося участю двох-трьох виконавців з різними за теситурою голосами (часто, жінок і чоловіків), завдяки чому вокальна музика звучала соло, дуєтом та тріо; з іншого – спрямованість в репертуарній політиці на уподобання пересічної публіки, яка позитивно сприймала спів за умов зрозумілості тексту та емоційності виконання. В контексті останнього чинника з 1870-х рр. у концертних програмах професійних співаків простежується

поступове превалювання над європейською вітчизняної (російсько та україномовної) вокальної музики і, перш за все, пісенного репертуару, зокрема, романсів, що з початку ХХ ст. стимулювало переорієнтацію в концертних програмах на пісенний репертуар, та визнанням академічними колами його повноправності на концертній естраді.

Завдяки достатнім знанням харківських музичних критиків у сфері вокалу, аналіз фактологічного матеріалу, який містять рецензії на концертні виступи оперних співаків (гастролерів – артистів столичних труп, учасників харківських антреприз та молодих, перспективних для оперної сцени виконавців), дав можливість з'ясувати специфіку розуміння представниками освіченого середовища міста, так би мовити, «моделі якісного вокаліста». Визначено, що основними критеріями такої моделі були: реалізація природних вокальних даних, професіоналізм володіння голосовим апаратом, виразність виконання, вік і сценічний досвід співака. Мірилом якості вокальної творчості для харківської освіченої публіки, та, зокрема, музичних критиків, були виступи співаків світового рівня.

РОЗДІЛ 3

ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО ТА ОПЕРНІ АНТРЕПРИЗИ ХАРКОВА

3.1. Подорожуючі оперні трупи в Харкові середини ХІХ ст.

З останніх десятиліть ХVІІІ ст. спів відігравав значну роль на харківській театральній сцені, де, окрім драматичних творів, відбувалися постановки так званих комічних опер [352]. Взагалі, для провінційного театру Російської імперії до середини ХІХ ст. притаманний змішаний музично-драматичний тип із синтетичним актором, який володів не тільки виразним сценічним словом, а й умінням співати, танцювати тощо. Утім, головним завданням актора, зокрема, і в насичених співом виставах, було відтворення життєво переконливого для публіки сценічного образу.

Аналізуючи спів як складову професійної діяльності акторів Харкова першої половини ХІХ ст., Ю. Лошков та І. Коновалова доводили, що в грі провінційних труп з їх різножанровим репертуаром домінував аматорський рівень вокального виконавства з акцентуацією ознак емоційної «почуттєвості» у виконавській стилістиці, зумовлюючи це невибагливістю тогочасної театральної публіки до інтонаційної якості акторського співу [192]. Тобто, розуміння співу як природної (наявність голосу, слуху) складової акторського універсалізму того часу не стимулювало професіоналізацію вокалу в середовищі провінційних акторів.

Необхідно зазначити, що осмислення професійних якостей сценічного співу в середовищі харківських меломанів пов'язано з гастрольними виступами в місті іноземних оперних труп. З серпня 1845 р. до початку 1846 р. у місті виступала польська трупа Карла Шмідгофа, репертуар якої складався з комедій, водевілів та опер, які виконувалися польською мовою. В Харкові трупа показала опери Ф. Буальдє «Жан паризький», Ф. Герольда «Цампа», Д. Обера «Фра-Дияволо» та ін. [659]. Влітку 1845 р. і з січня 1846 р. цей колектив виступав у Києві та демонстрував опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» та «Щасливий обман»,

А. Адана «Поштар з Лонжюмо», Ф. Буальдьє «Біла дама» (польською мовою), польського композитора Ю. Дамсе «Перша любов» та «Антоній і Антоніна», перекладені з французької російською мовою Дм. Ленським опери-водевілі «Кетлі або повернення у Швейцарію» і «Дезертир, або туга по вітчизні» тощо [140]. Отже, репертуар трупи К. Шмідгоф складався з актуальних на той час сценічних творів.

Тогочасні рецензенти майже однакові в оцінці професійного рівня трупи К. Шмідгофа, що дає можливість охарактеризувати цей театральний феномен. Зокрема, відвідувач одного зі спектаклів трупи в Харкові український літератор Є. Гребінка відзначав, як музику, що звучала рівно, чисто й приємно, так і, взагалі, дуже порядне виконання опери [373]. Щодо першого, після приїзду трупи в Харків, спектаклю 21.08.1845 р. (опера Ф. Буальдьє «Жан паризький»), рецензент засвідчував чудовий виконавський ансамбль: «все так струнко, складно, точно, вірно»; наступна опера Ф. Герольда «Цампа» також була «чудово обставлена та виконана» [659]. Подібні схвальні враження висловлював київський кореспондент зазначаючи, що основні виконавці «знають музику, співають дуети, терцети, речитативи в ансамблі з оркестром, а іноді, й з гріхом навпіл», і, взагалі, трупа К. Шмідгофа захоплювала київських театралів настільки, що вони віддавали перевагу опері перед драматичною трупою, яка виступала в той же період у місті [140].

Про професіоналізм артистів оперної трупи свідчить і факт постановки та виконання, разом із харківськими артистами, фундаментальних творів Л. Бетховена – 7-ї симфонії та ораторії «Христос на Маслинній горі» [373], а антрепренера К. Шмідгофа харківський рецензент через кілька років (тобто, була можливість аналітичного порівняння) називав «глибоким знавцем і любителем класичної музики» [62]. Висловлюючи враження від гастролей польської трупи, рецензент характеризував голос маючого майже чвертьвіковий сценічний стаж К. Шмідгофа як приємний тенор, що «вже не мав колишньої свіжості й сили» [184]. Кореспондент харківської газети, відзначаючи «живу гру» та «чудову манеру співу», жалкував, що співак вже

втрата голосу [373]. Про якісну вокальну підготовку антрепренера писав київський рецензент, характеризує голос К. Шмідгофа як «гарний тенор з обробленою манерою», а спів — приємний, хоча «не чіпає душі, й захоплюватися зовсім нічим», та відзначав досвід виступів артиста у Віденському і Дрезденському театрах, де він «співав чудово, хоча давно» [140].

«Оброблений» голос мали і його жінка Анна та дочка Єва (обидві сопрано), гру яких рецензенти часто порівнювали. Київський кореспондент зазначав, що жінка й, особливо, донька К. Шмідгофа можуть бути прикрасою будь-якої трупи; перша – тільки співом, друга – і співом і чарівним зовнішнім виглядом [140]. В Харкові, окрім виконання партій у виставах, Є. Шмідгоф співала в антрактах спектаклів, зокрема, арії з опер «Le postillo de Lonjumeaux» А. Адана [19] та «Аліна» Ф. Буальдьє, демонструючи «всю гнучкість та красу свого рідкісного голосу» [659]. Київський кореспондент писав, що у Є. Шмідгоф приємний *soprano*, верхній діапазон якого доходить до *si-bemol*; «манера опрацьована, рулади, фіоритури та трелі у неї дуже вірні, чисті й приємні для слуху». Рецензент, висловлюючи надію, що голос молодій дівчині з рокам розвіється та «буде чудовим явищем на сценах провінційних театрів», водночас застерігав від перебільшених похвал, якими можна погубити обдарованість [140].

Наведені висловлювання щодо виконавської майстерності представників родини Шмідгоф дають змогу говорити про те, що, принаймні, вже в 1840-х рр. в освічених колах любителів музики провінційних культурних центрів і, зокрема, Харкова осмислювалася специфіка вокального мистецтва. Застосування таких характеристик, як «манера співу», «оброблена, опрацьована манера», «звучність голосу», «метода співу» тощо, свідчать про розуміння якості звучання поставленого (обробленого, опрацьованого) голосу та необхідності професійної підготовки на основі методично грамотного засвоєння норм відтворення музичного тексту голосом. Рецензенти показували обізнаність не тільки щодо розуміння характеристик вокальних голосів та якості відтворення тексту (вірність і чистота інтонування), а й основних критеріїв стилю *bel canto*:

вокалізація як техніка плавного переходу між звуками, та колоратура як віртуозна техніка [440].

Віддаючи належне вокальній майстерності, рецензенти акцентували увагу на акторських даних виконавців. Характеристика гри К. Шмідгофа як «живої», першість Є. Шмідгоф перед мачухою саме в «граціозній та невимушеній» грі на сцені, де «вона молода, чудової зовнішності, струнка, спритна» [140], і, навіть, вигук стосовно Є. Шмідгоф: «Як захоплююче співає!» [659], свідчить про прерогативу для поціновувачів театрального мистецтва майстерності зацікавити публіку, завдяки таланту впливу на її почуття. Позитивне сприйняття такого відтворення ролі є в руслі тогочасної реформи – впровадження як основи акторської творчості, реалізму відтворення образу, побудованому на принципах природності, живості та життєвості [383, 86], ініціаторами якої вважають видатних артистів харківської сцени М. С. Щепкіна, В. К. Соленика, Л. І. Млотковську та ін. Саме завдяки цим якостям, а не вокальним даним, спів М. Щепкіна мав успіх у публіки [658].

Тогочасний рецензент писав: «Уособлення в руках розумного й гарного художника завжди матиме набагато жвавіше враження на глядача, ніж мертва літера (*або спів у опері – П. Л.*)», дія якої віддана на свавільне уявлення читача (*глядача – П. Л.*)» [135]. Спільність розуміння акторського мистецтва, як для драми, так і для опери, простежується, зокрема, в характеристиці гри в 1851 р. у Харкові провідного на той час артиста драми В. Самойлова. Рецензент, відзначаючи в особі митця «проблиски драматичного таланту та полум'яну любов до мистецтва», наголошував, що актор «зіграв свою роль чітко й добре, чому багато сприяли: оброблений і звучний голос, правильна дикція та жестикулювання, й благородні пози» [61].

Подібні характеристики мали й видатні майстри імператорської оперної сцени, вихідці з України С. Артемовський (баритон) та О. Петров (бас). Автор рецензії 1851 р. відзначав, що виконавець ролі Сусаніна у петербурзькій постановці опери К. Кавоса «Іван Сусанін» О. Петров у патетичних сценах «своєю грою був неповторним», а стосовно виконання С. Артемовським арії

Руслана «О, поле, поле ... » в опері М. Глинки «Руслан і Людмила» наголошував: «тут кожне слово повне аналізованим почуттям та дивовижною чистотою звуків» [24]. Стосовно виступу Лазарева (високий баритон) в опері О. Верстовського «Аскольдова могила» кореспондент, відзначаючи велику силу, звучність голосу та якісне інтонування співака, наголошував на «музичній аксіомі – співака не складає один голос» [388]. Саме в цьому контексті, з середини ХІХ ст. застосовувався для характеристики гри на сцені, як позитивний, термін «розв'язність» [651] – тобто, не скована, емоційна гра.

Вважаємо, що в цих характеристиках простежується схожість вимог для успіху на сцені. Публіка повинна розуміти сюжет, тобто текст, ступінь сприйняття якого зумовлює рівень зацікавленості. Звідси «чіткість», тобто виразність відтворення тексту як умова комунікації артиста з публікою, є одним із критеріїв публічного визнання; тобто, це не тільки позитивна риса, а й рівень професіоналізму актора, як драматичного, так і оперного. Ця складова зумовлюється природними ознаками голосу, та рівнем володіння ним, тобто осмисленістю відтворення голосом засвоєних професійних норм, до яких, зокрема належить чітка дикція, задля оволодіння якою застосовується опрацьована тривалою практикою методика, властива як драмі, так і опері. Як для драматичного, так і для оперного артиста рівень його виконавської майстерності визначається не тільки володінням арсеналом професійних норм відтворення тексту, а й спроможністю впливати нормами візуальної комунікації на сприйняття публіки, завдяки чому актуалізується більш якісний чинник впливу – виразність відтворення тексту сприяє емпатії.

Приклад польської трупи К. Шмідгофа говорить про тенденцію до професіоналізації провінційних європейських театральних антреприз, основаної на прагненні задоволення потреб публіки, однією з яких була зацікавленість оперою. Професіоналізація відбувалася в контексті осмислення необхідності розподілу для відтворення драматичного і музичного репертуару на основі вимог до майстерності репрезентантів, чинниками сценічного успіху яких ставали, з

одного боку, ґрунтовна професійна підготовка, з іншого – зосередження на конкретних сценічних амплуа.

З іншого боку, осмислювалися вимоги до акторської гри, як прерогативи перед співом. Так, рецензент звертався до молодої талановитої актриси харківської трупи Червинської з «ґарним і захоплюючим голосом»: «Природа наділила вас відомим ступенем таланту ... утім, не забудьте, у нас не оперна трупа, у водевілі, драмі й комедії голос не головний» [141]. Про ставлення рецензентів до співу як невід’ємної складової універсальності актора опосередковано свідчить і висновок Й. Миклашевського, який відсутність матеріалу стосовно специфіки виконання партій в тогочасних операх пояснював тим, що обмаль згадок про музику опер та їх виконання зумовлена зосередженістю критиків тільки на драматичному боці вистави [270, 138].

На відзнаку від традиційних на той час подорожуючих на теренах Російської імперії театральних антреприз з акторів, спроможних грати в будь-яких жанрах, від трагедії до водевілю та комічних опер, гастрольні італійські оперні трупи були зорієнтовані тільки на один жанр, що зумовлювало професійне володіння артистами таких труп вокальною технікою *bel canto* [139, 338]. Так, з весни до серпня 1847 р. в Харкові виступала подорожуюча італійська трупа Віллі та Барбієрі [40], у виконанні якої «вельми задовільно, навіть місцями з витонченістю» прозвучали опери «*Somnambula*» В. Белліні, «*Lucia de Lamermoor*» Г. Доніцетті, «Севільський цирульник» Дж. Россіні [1].

Цікаво, що в спектаклях італійської трупи брав участь тенор Леонов, який виступав на харківській сцені з 1845 р., з успіхом виконуючи в антрактах романси [192]. Ймовірно, що Леонов займався постановкою голосу з педагогом, який володів італійською методикою вокальної підготовки. Можливо, з Л. Джервазі, який саме в 1845 р., коли Леонов з’явився в харківській трупі, пропонував свої уроки співу; можливо в іншому місті, оскільки, згадуючи Леонова, кореспондент називав його «прибулим у Харків артистом». Принаймні, окрім романсів, Леонов співав арії з опер В. Белліні «Сомнамбула» та С. Меркаданте «Еліза і Клаудіо» [658].

Харківський кореспондент писав: «Ми пам'ятаємо схвалення, котрими так часто осипали нашого юного співака п. Леонова. Утім, подивіться на цього Леонова, коли він береться за виконання якої-небудь ролі в цій трупі. Голос його, сам по собі досить оброблений та приємний, знесилюється, тремтить и втрачає всю свою привабливість і цей улюбленець харківської публіки виявляється не більше, ніж учень» [1]. Це зауваження рецензента дає змогу, з одного боку, говорити про рівень вокальної «школи» італійських співаків, який яскраво проявляється в співставленні з виконавськими спробами талановитого, утім без відповідної підготовки, співака. З іншого боку, заслуговує на увагу і постать самого Леонова, який, по-перше, ймовірно вже мав певну вокальну підготовку, оскільки рецензент зазначав, що його голос «досить оброблений»; по-друге, його участь у виставах трупи Вілли та Барбієрі говорить про знання відповідних вокальних партій, скоріш за все, італійською мовою.

У 1858-1859 рр. у місті виступала одеська трупа антрепренера Ф. Бергера [185,126], репертуар якої складала опери Г. Доніцетті, Дж. Верді та ін. До складу трупи входили: сопрано Мансуї, контральто Едер, тенор Фіскеті, баритон Ф. Бергер та Фінокі [302]. Перед приїздом до Харкова з серпня 1858 р. антреприза Ф. Бергера виступала в Полтаві, де місцевий критик характеризував голос Мансуї як приємний, утім слабкий. Відзначаючи успішне виконання ролі Розіни в опері Дж. Россіні «Севільський цирульник», рецензент наголошував на «чіткості й натуральності» відтворення художнього образу. Щодо Ф. Бергера автор публікації писав, що, хоча репертуар першого баса-коміка невеликий, утім гра його неповторна, а в ролях дона Паскуале та доктора Бартоло він мав би успіх і на столичній сцені. Рецензент характеризував голос Фінокі, як «сильний, звучний і обширний» бас. Незадовільність візуальної складової спектаклів трупи («бідні костюми», обмеженість декорацій) спричинила швидке вщухання інтересу публіки, яка, навіть, не прийшла на прем'єру нової вистави [169].

З 1864 по 1871 рр. вистави італійських оперних труп у місті проходили щорічно протягом кількох місяців, що уможливило характеристику того періоду вже тогочасними рецензентами «золотим віком» італійської опери в Харкові. На

той час репрезентацію оперних вистав у Харкові здійснювали співаки одеської постійно діючої італійської опери антрепренера Серматеї [378]. З останньої третини квітня до кінця червня 1864 р. трупа дала один концерт та 33 оперні вистави, демонструючи харків'янам твори Дж. Россіні («Севільський цирульник» та «Ченерентолла»), В. Белліні («Норма»), Г. Доніцетті («Лючія ді Ламмермур» і «Фаворитка»), Дж. Верді («Ернані», «Травіата», «Трубадур», «Макбет», «Бал Маскарад», «Ріголетто»). Серед учасників трупи були співачки Ноель Гвіді, Серматеї, Сарторі (сопрано), Каталоні (альт) та співаки Готарді (тенор), Джаніні (баритон). Ковізаго (бас-буф) та Манфреді (бас), який мав у публіки найбільший успіх завдяки вокальним даним і драматичному таланту [303].

Критик, характеризуючи «свіжий» голос Ноель Гвіді, як чудовий та обширний мецо-сопрано, верхні ноти якого взагалі не сильні, утім дуже приємні, а низькі «у вищій мірі симпатичні й вірні», відзначав акторські дані співачки («щасливу сценічну зовнішність», «прості й неопозбавлені грації рухи») та прогнозував співачці успішну кар'єру, якщо вона «придбає досвідченість і гарну школу, котрої їй не вистачає». Каталоні була «колись примадонною Нью-Йоркського театру». Рецензент вагався у визначенні голосу співачки: «не контральто і не мецо-сопрано, оскільки в регістр її голосу не входять ні низькі ноти контральто, ні верхні мецо-сопрано», утім відзначав «відмінну школу», конкретизуючи її чинники: опрацьованість голосу, вірність інтонації, досконалість вокалізація, «доведеної до інструментальних тонкощів» [193].

Майстерністю володіння вокалом та акторською грою відзначався Манфреді, інші ж учасники антрепризи не справляли позитивного враження: сопрано Серматеї мала різкий і неопрацьований голос; тенор Готарді був також мало обробленим, що впливало на якість звуковидобування; маючи «сильний і досить приємний» баритон, Джаніні мав проблеми з інтонуванням та застосовував у відтворенні ролей рутинні прийоми; Кавізаго вже втратив голос. Рецензент писав, що більшість харків'ян «їздила не слухати, а дивитись оперу»,

зумовлюючи цим зменшення вдвічі публіки на повторах вистав, а останні спектаклі давали вже нікчемні збори [193].

З 9 квітня по 20 червня 1865 р. харків'яни відвідали 41 виставу італійської трупи, репертуар якої поповнили шість опер, що не йшли у попередньому сезоні: «Капулетті і Монтеккі» В. Белліні, «Лукреція Борджія» та «Марія де Роган» Г. Доніцетті, «Іоанн ді Гусман» і «Віктор Пізані» Дж. Верді та «Даліла» невизначеного автора. Місцева преса виділяла серед італійських співаків примадонни сопрано Н. Гвіді, Катінарі та Сарторі, контральто Флорі, тенора Морелі, баритона Вандемія, басів Ленці та Ковізаго. Майже за той же період 1866 р. італійці, серед яких вирізнялися сопрано Моро, Зангері, Серматеї, Зантагано і тенор Кантоні, дали в Харкові 57 спектаклів, вперше познайомивши місцевих меломанів з операми «Отелло» Дж. Россіні, «Пуритани» В. Белліні, «Велізарій» та «Дон Пасквале» Г. Доніцетті, «Ломбардці», «Атілла» Дж. Верді, «Кріспіно та кума» Л. і Ф. Річчі [303].

З жовтня 1866 р. до кінця лютого 1867 р. трупа, до якої входили: примадонни – сопрано Зангері, Беллаті та Серматеї, контральто Фабріні, тенори Кантоні й Кампанілі, баритон Ельтон та бас-буф Ковізаго, дала 74 вистави. На цей раз харків'яни вперше почули опери «Роберт Диявол» Дж. Меєрбера, «Марко Віконті» Дж. Верді, «Жидівка» Ф. Галеві та «Арольдо» невизначеного автора. Протягом квітня та червня 1867 р. італійці знов виступали у Харкові, репрезентувавши під час 33 спектаклів 15 опер. Навесні-влітку 1867 р., окрім Зангері та Беллаті, значний успіх мали примадонни-сопрано Корані та Моро [303].

Наступного разу італійська трупа гастролювала в Харкові з кінця вересня 1868 р. до початку березня 1869 р. та дала 75 спектаклів. З 16 опер 5 були представлені вперше: «Любовний напій» і «Дочка полку» Г. Доніцетті, «Фауст» Ш. Гуно, «Обидва Фоскарі» та «Луїза Міллер» Дж. Верді. Прикрасою цієї трупи були примадонни-сопрано Боема та Лізарі, примадонна-контральто Феріні, тенор Франкіні, баритон Джотті, бас-буф Розоні та бас Кроті. Найкращою була визнана харківським критиком Боема, яка мала шалений успіх

у місцевої публіки [275]. Повернувшись через два місяці італійська опера протягом 25 квітня – 5 травня поставила «Норму» В. Белліні, «Лукрецію Борджіа» та «Лючію ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Трубадура» і «Травіату» Дж. Верді. Утім, харківська публіка перестала відвідувати спектаклі. Рецензент писав, що навіть прем'єра опери Дж. Паччіні «Сафо» проходили перед майже пустою глядацькою залюю [274].

З початку квітня до червня 1871 р. італійська трупа ставила вже традиційний репертуар з опер Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Ш. Гуно, Дж. Верді та познайомила харків'ян з оперою Е. Петрелли «Іона або останній день Помпеї». До складу трупи, зокрема, входили: примадонни-сопрано Сантіні та Фалькєро Корсі, примадонна-контральто Альбіна Фальконі, тенори Абруньєді, Чигері та Кієсі, баритон Боніфос, баси Мальїні й Днеосеніо Домінічі [278; 303]. Ця ж італійська трупа у листопаді — грудні того року дала декілька вистав, серед яких вперше прозвучали опери «Графиня Д'Амалфі» Е. Петрелли та «Джемма ді Верджі» Г. Доніцетті. Замість Сантіні та Абруньєді у трупі співали, відповідно Джиованіна Монті та Антоніо Патієрно [649]. Після чотирьох спектаклів критик аналізував професійний рівень співаків трупи. Так, примадонна Ф. Корсі, як вдала виконавиця ролей в комічних операх, не справила враження в партії Аміні в опері В. Белліні «Сомнамбула», що спричинено, на думку рецензента, вузьким амплуа актриси. Відсутність гарного враження від «старанного» співу тенора *di grazia* Фрілі рецензент зумовлював неякісною постановкою голосу: «звук його виключно горлового голосу досить рідкий». Відзначаючи прагнення контральто Фальконі до самовдосконалення («вона впродовж літа займалася»), критик констатував, що «голос її залишився без змін, сухий, розбитий». Стосовно баритона Д. Домінічі акцентувалася увага на випадках відсутності контролю за звуковидобуванням («були місця, коли він починав кричати, скоро вгамовувався, усвідомлюючи, що крик не є співом») [650].

Докладно зупинявся автор рецензії на чинниках неправильної постановки голосу драматичного сопрано Дж. Монті, серед яких – неякісне звуковидобування («від значних зусиль будь за що розширити діапазон голос її

певним чином втратив чистоту і ясність звуку»), відсутність рівності в регістрах («вона має декілька сильних нот, що збереглися у верхньому регістрі, середні ж та нижні ноти її слабкі»), що, логічно, спричиняло, певним чином, неухважність співачки до вокалізації («недостатньо поступовості в переходах від *piano* до *forte*»), дикції (досить не чітка вимова), недостатню осмисленість фразування. Стосовно акторської гри Дж. Монті, в якій мало почуття, утім є впевненість, яка спричиняє афектацію рухів, критик зумовлював саме цим «досить сильне враження» співачки на публіку та додавав, що її успіхові в Харкові сприяли «щасливі зовнішні якості» [650].

Кращим співаком трупи критик вважав А. Патієрно, який мав звучний і красивий голос приємного тембру, утім недосконалий для якісного тенора діапазон («ноти нижнього регістру у нього чудові за округлістю та повнотою звуку, верхніх нот він у своїй партії ніде не наважувався брати, не доходив навіть до *la*). Якість вокальної підготовки А. Патієрно визначалася в «простоті й свободі» співу, «без форсування та афектації», «твердій та ясній вимові». Рецензент наголошував, що співак може мати успішну оперну кар'єру, якщо серйозно опрацюватиме акторське мистецтво, оскільки «у нього на сцені недостатньо живості та лінива жестикуляція» [650].

З квітня 1876 р. у Харкові виступала італійська трупа з Таганрогу: примадонни сопрано Крені та Гріллі, мецо-сопрано Вератті, контральто А. Фальконі; тенори Кастеллі й Клименті, баритони Россі де Руджієро і Тіріні, бас Манчіні. Трупа мала хор і оркестр [718]. Після першої представленої опери «Трубадур» Дж. Верді критик висловлював свої враження від співаків трупи, зокрема, виконавиці ролі Леонори Крені, «високе сопрано якої долало всі складні міста партії; співачка з надзвичайною легкістю брала *re-bemol*». Блискуче виконання примадонни зумовлювалося, як майстерністю володіння голосом, так і осмисленою й відповідною характеру персонажа грою, «не дивлячись на те, що грі артистки дещо заважала повнота її фігури». Приємне враження на публіку справила виконавиця ролі Азучени Вератті, хоч і мала «незначні голосові засоби»; відзначався також виконавець партії Манріко тенор

di forza Кастеллі, який демонстрував «всю могутність свого голосу». Стосовно виконавця партії графа ді Луна Р. Руджієро рецензент писав про майстерність володіння «не свіжим і не великим» голосом та відсутність пристрасності, яка притаманна молодим виконавцям цієї ролі [719].

Перші спектаклі італійців у Харкові мали значний успіх у харківської публіки, яка отримувала естетичне задоволення від постановок «Норми» В. Белліні, «Ернані» Дж. Верді, «Іони» Е. Петрелли, «Le Gouesux» Л. Канепа [720]. Захоплені відгуки були на виконану з «чудовим ансамблем, стрункністю й розкішною обстановкою» оперу Дж. Верді «Бал-маскарад», де головні ролі співали Крені (Аделла), Вератті (Оскар) і Кастеллі (Річард). Відзначаючи, що зовнішні чинники постановки були задовільними, навіть, за мірками столичних сцен, рецензент соромив місцеву публіку, яка перестала відвідувати вистави італійської опери [722].

Взагалі, харківські рецензенти відзначали незацікавленість місцевої публіки європейською оперою. У 1847 р. виступи оперної трупи не мали успіху у харків'ян, вихованої на сприйнятті театральної вистави як зрозумілої, а отже й цікавої для пересічної публіки сюжетної дії [1]. Осмислюючи таке положення, місцевий рецензент зазначав, що італійські тексти опер «знищили для цієї публіки будь-яку зацікавленість виставами» [373]. Сприймаючи перші постановки як видовище, відвідувачі надалі втрачали інтерес до вистав італійських труп. Так, у 1869 р., за ігнорування харківською публікою спектаклів, антреприза Серматеї передчасно закінчила гастролі в Харкові; італійська опера також не користувалася попитом у харківської публіки в 1871 р. та 1876 р. [303].

Необхідно говорити, що і харківські рецензенти сприймали італійські оперні трупи негативно. Так, у 1865 р. кореспондент В. Любин, пишучи про приїзд до Харкова італійської трупи, задавав питання: «Навіщо ця італійська опера? Хто і що розуміє в ній? Кому вона потрібна? Хто просить про неї?» [194]. Така позиція відповідала естетичним поглядам тогочасної музичної критики Російської імперії, представники якої «захищали й пропагували

російське музичне мистецтво» [432]. Рецензенти зумовлювали антипатію пересічної публіки, з одного боку, зниженням якості персонального складу італійських труп, з іншого — прихильністю меломанів до вітчизняної опери, знайомство з якою відбулося в 1868 р., коли протягом квітня-червня дала 39 спектаклів «російська оперна трупа» Ф. Бергера [374].

До складу антрепризи Ф. Бергера входили професійні співаки, зокрема колишня примадонна-сопрано Петербурзької імператорської опери В. Біанкі, примадонна-контральто Н. Михайловська [189, 369], тенор Кравцов, який мав сценічний досвід, баритон Блажевич, бас С. Лавров та ін.⁷ Хоча основу репертуару антрепризи складала актуальна на той час європейська опера («Кріспіно та кума» Л. і Ф. Річчі, «Норма» В. Белліні, «Цампа» Ф. Герольда, «Freischutz» К. М. Вебера, «Лукреція Борджія» і «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Трубадур» Дж. Верді), харків'яни сприймали професійне відтворення змістовно зрозумілих російськомовних опер «Аскольдова могила» О. Верстовського, «Наташа» К. Вільбоа та «Життя за царя» М. Глинки [303]. Зокрема, в постановці опери О. Даргомижського «Русалка» критиками відзначався чудовий виконавський ансамбль: сопрано Ю. Платонова (Наташа), тенор Ф. Комісаржевський (князь), бас Петров⁸ (мельник) [282].

Отже, виступи іноземних, перш за все італійських оперних труп, виконавська майстерність котрих базувалася на акторах з відповідною вокальною підготовкою, з середини ХІХ ст. відіграли в музичному житті Харкова помітну роль, оскільки, з одного боку, сприяли осмисленню професійних стандартів сценічного співу в провінційному культурному центрі, з іншого — проторували шляхи для вітчизняних оперних антреприз.

⁷ Залишилися уривчасті відомості про гастролі в Харкові в 1842 р. оперної трупи з кріпаків курського поміщика, яка «зі сцени зробила позорище, гідне співчуття» [302]. Стосовно виконавської майстерності співаків Душиної, Козодавлевої, Погребицької, Безматного, Яковлева, Склярова тогочасний рецензент виголошував: «яка гра, який спів та яка чіткість у виконанні своїх ролей!» [436]

⁸ Оскільки харківські рецензенти часто не надавали імена, або ініціали співаків, складно говорити, який бас Петров виступав у 1868 р. у трупі Ф. Бергера в Харкові. Це могли бути, або О. А. Петров, який співав на оперній сцені до кінця свого життя в 1878 р. [189, 426], або Г. Ф. Петров, який виступав в оперній антрепризі А. Пальчинського в сезон 1882-1883 рр., після чого залишився в Харкові [609].

3.2. Оперні антрепризи Харкова останньої чверті XIX ст.

Якщо до 1870-х рр. харківська публіка отримувала враження від оперного мистецтва, спостерігаючи за виставами іноземних подорожуючих труп (окрім виступів антрепризи Ф. Бергера 1868 р.), то з останньої чверті XIX ст. переважну більшість складали оперні трупи, до основного складу яких на початковому етапі входили, як іноземні, так і вітчизняні вокалісти, з подальшим зниженням відсотку іноземних співаків аж до їх епізодичних виступів у якості гастролерів.

Так, у 1874 р. Харків вітав «появу ліричної сцени»: Ф. Бергер будував у місті оперний театр, спроможний задовольняти функціонування повноцінної оперної трупи. Ентузіазм і захоплення харків'ян рецензент співставляв з «одностайністю та енергією киян», де в 1865 р. Ф. Бергер започатковував постійний оперний театр [710]. Репертуар трупи складали перекладені російською мовою опери Д. Обера «Фра-Дияволо», Дж. Россіні «Севільський цирульник», Ф. Флотова «Алесандро Страделла» і «Марта», Г. Доніцетті «Дочка полку», «Лінда ді Шамуні», «Лючія ді Ламмермур», Ш. Гуно «Фауст», Дж. Верді «Трубадур» та сценічні твори М. Глинки «Життя за царя» й «Руслан і Людмила», О. Верстовського «Аскольдова могила», О. Даргомижського «Русалка», О. Серова «Рогнеда» [706].

До складу оперної трупи входили, як вихідці з Європи (сопрано Рубіні та контральто Альбіні, баритон і буфа Гладік, бас О. Фюрер), так і вітчизняні співаки – сопрано Е. Абрас, мецо-сопрано М. Милорадович, контральто В. Байкова, тенори О. Раппорт, М. Васильєв і Д. Усатов, басы С. Лавров і Чернявін та ін. [142; 652]. На початку 1876 р. у Харківському оперному театрі гастролювала видатна оперна співачка Дезіре Арто, яка захоплювала місцеву публіку в ролі Азучени («Трубадур» Дж. Верді) [719] та висловлювала приємні враження від місцевих артистів [712].

Після смерті Ф. Бергера в 1875 р. Харківський оперний театр очолив «вкрай некомпетентний керівник» В. Пащенко, що стало причиною припинення

діяльності оперної трупи наприкінці березня 1876 р. [660]. Утім, за керівництва В. Паценка вперше в Харкові у виконанні вітчизняних співаків прозвучали опери К. М. Вебера «Freischutz», Ж. Герольда «Цампа», Дж. Россіні «Севільський цирульник», Ф. Галеві «Жидівка», Дж. Меєрбера «Роберт-диявол» (1 акт) та «Гугеноти» [36].

Тоді ж рецензент висловлював аналітичні думки щодо ролі молодої опери в харківському суспільстві, наголошуючи, що, «навіть в ситуації певної художньої недосконалості, спричиненої впливом смаків публіки, оперна трупа, функціонуючи третій рік у місті, виховувала меломанів». Відзначалося, зокрема, що «публіка вітала й цінувала не стільки авторитетність і сценічний досвід якогось виконавця, скільки старанність та тверді кроки дебютантів», оскільки, на думку рецензента, публіка сприймала молодих, талановитих початківців як «основу майбутнього успіху місцевої ліричної сцени» [714].

Відновив діяльність Харківського оперного театру в 1878 р. колишній співак трупи Ф. Бергера О. С. Раппорт, який забезпечував оперну антрепризу в місті протягом двох сезонів. До складу нової трупи увійшли: сопрано Руніна, Мінаєва, О. Горію, Е. Абрас, Паулі; контральто і мецо-сопрано Надєїна та Глинська; тенори О. Раппорт, Калистовський, Сергєєв; баритони Волнов та Александров; бас-кантанте П. Борисов, бас-профундо Ю. Шакуло та ін. [728].

Основу репертуару трупи О. Раппорта протягом двох зимових сезонів складала європейська музика, зокрема сценічні твори Ш. Гуно («Фауст»), Ф. Галеві «Жидівка», Дж. Верді («Трубадур», «Травіата», «Гугеноти»); вперше в Харкові були поставлені опери С. Монюшка «Галька», Дж. Верді «Бал-маскарад», «Ріголетто» та «Аїда» [36; 200; 209]. Продовжувалася русифікація іноземного репертуару: в зимовий сезон 1879-1880 рр. була поставлена вперше російською мовою опера Дж. Меєрбера «Роберт-диявол» [759]. Харківський рецензент акцентував на підході провінційних труп до дебютних спектаклів, який полягав у тому, що для співаків обиралися ті п'єси, партії яких давали змогу демонструвати свої артистичні таланти [31]. Дебюти нових для харків'ян вокалістів сприяли зацікавленості місцевої публіки оперними спектаклями, які на початку сезону не

відрізнялися виконавським ансамблем, оскільки репетиції вокалістів перед сезоном у діяльності провінційних антреприз не застосовувалися, і співки здійснювалися в перших виставах. Такий початок сезону став надалі традиційним, принаймні в Харкові.

Однією з позитивних рис трупі О. Раппорта називалася орієнтації в складі на молодих виконавців. Така позитивність обґрунтовувалася тим, що сценічна практика в Харкові сприяла подальшому самовдосконаленню «молодих консерватористів, для яких столичні сцени не завжди справедливі, доступні та привітні» [37; 200]. Окрім того, склад харківської трупі досить часто оновлювався, як молодими співаками, так і досвідченими майстрами. Так, у вересні 1878 р. у харківській трупі дебютували примадонни: сопрано Н. Зикова та контральто О. Силуянова-Кондирева [199]. Після перерви, пов'язаної з заборонаю видовищ під час «великого посту», в квітні 1879 р. у харківській оперній трупі дебютували сопрано Е. Павловська та Борецька, контральто О. Пускова, баритони М. Павловський, бас О. Ляров [207]; повернулися до харківської опери після 1876 р. Гладік та М. Васильєв [213]. Така кількість співаків – учасників оперних спектаклях сезону 1878-1879 р. сприяла відбору основного складу трупі на наступний сезон, куди увійшли Е. Павловська, О. Горіо, О. Силуянова-Кондирева, О. Раппорт, М. Васильєв, М. Павловський, Гладік, О. Ляров. Поряд з ними дебютували в Харкові сопрано М. Макарова, мецо-сопрано О. Крутікова [189, 290], бас-профундо І. Белявський [213].

Професіоналізм сприйняття й осмислення оперного вокалу, який, на нашу думку, яскраво простежується в газетних рецензіях 1870-х рр., засвідчує остаточне формування музичної критики Харкова на ідейній основі морально-виховної ролі музики. Як інтелектуальний комунікатор у взаємодії «видовище – публіка», газетна критика, з одного боку, впливала на прагнення оперних співаків до самовдосконалення, висловлюючи свої професійно сформульовані враження тим, для кого преса була авторитетним орієнтиром – харківській публіці [382]. Місцеві рецензенти також прагнули впливати на культурний рівень пересічної публіки, висвітлюючи негативні прояви поведінки в театрі. Так, на тлі вимогливості до

рівня виконавської майстерності оперної трупи, кореспондент пояснював харків'янам недоречність переривання дії вистави задля викликів артистів і необхідність уважного сприйняття оперної вистави, оскільки «цілісність враження залежить не тільки від виконання артистів, а й участі в цьому оркестру; воно створюється на тонічних законах, оснований на темпах, прискореннях, протягу, тощо, чого не можна переривати без шкоди повному ефекту виконання, і потім, насолоди глядача» [39].

У той період харківська газетна аналітика часто ґрунтувалася на порівнянні труп О. Раппорта та Ф. Бергера, зокрема на рівні визначення специфіки сприйняття харківської публіки, «спроможної миритися із зовнішніми та другорядними недоліками, якщо оперні солісти і примадонни відповідають своєму призначенню». Констатуючи зниження відвідуваності оперного театру на повторних виставах, рецензент зумовлював це різницею між артистами двох труп у контексті привабливості їх творчості для публіки. Так, у період виступів трупи Ф. Бергера публіка постійно заповнювала глядацьку залу, хоча М. Милорадович «не в перший і не в другий, а в десятий раз виконувала партію Маргарити в «Фаусті», Антоніди в «Житті за царя», або Наташі в «Русалці». Наголошуючи, що ніхто з солістів трупи 1874-1876 рр. не мав видатних вокальних здібностей («у Милорадович був досить невеликий, хоча й симпатичний сопрано, у Байкової контральто був такий же»), за виключенням співавших нетривалий час у тогочасній харківській опері сопрано О. Меншикової та Ф. Велинської, критик відзначав, що саме сценічна майстерність була запорукою їх публічного успіху і чого не вистачало учасникам перших спектаклів 1878 р. Зокрема, характеризуючи гру баса Ю. Шакуло, рецензент писав, що «при всій красі й значній силі свого голосу, він не справляв і половини того враження, яке, за менших голосових засобів, свого часу справляли в Харкові С. Лавров та О. Фюрер [31]. На нашу думку, це свідчить про тотожність сприйняття тогочасною харківською публікою драматичних і оперних вистав у контексті видовищності сценічної дії та привабливості акторської гри, яка разом із вокальною майстерністю, були основою аналітики місцевих рецензентів.

З вересня 1880 р. оперну справу в Харкові очолив досвідчений антрепренер П. Медведєв. З попередньої трупи в новому складі залишилися поодинокі співаки, зокрема басы І. Белявський та П. Борисов [211]. Провідними вокалістками трупи того сезону були примадонни-сопрано Є. Кадміна, Т. Фрідерічі та Н. Пальміна; мецо-сопрано О. Святловська та контральто Корсікова. В трупі П. Медведєва почалося знайомство харківської публіки з вокалістами, які й надалі співали на місцевій оперній сцені: тенорами П. Богатирьовим, О. Байцем і М. Спаським, басом І. Міхіним. За сезон трупа П. Медведєва дала 142 спектаклі, під час яких прозвучали 23 опери, з яких 15 європейських: К. М. Вебера «Freischutz», Ф. Флотова «Марта», Ф. Галеві «Жидівка», Ш. Гуно «Фауст», С. Монюшка «Галька», В. Белліні «Норма», Дж. Россіні «Севільський цирульник», Дж. Меєрбера «Африканка», «Роберт-Диявол», «Гугеноти» і «Пророк», Дж. Верді «Аїда», «Трубадур», «Ріголетто» і «Травіата», та 8 – російських композиторів О. Верстовського «Аскольдова могила», М. Глинки «Руслан і Людмила» та «Життя за царя», О. Даргомижського «Русалка», П. Чайковського «Опричник», А. Рубінштейна «Демон», В. Кашперова «Гроза» та О. Серова «Рогнеда» [216].

На нашу думку, суттєве збільшення кількості, як спектаклів, так і постановок, порівняно з попередніми оперними сезонами в Харкові, зумовлено, з одного боку, пошуками шляхів покращення комунікації з публікою, а отже й матеріального забезпечення функціонування приватної опери, що вплинуло на запровадження практики, окрім щоденних спектаклів, представлення двох вистав на день, певний відсоток яких здійснювався з благодійною метою, що позитивно впливало на ставлення харків'ян до оперного театру. З іншого боку, значну роль тут відігравала наявність у складі трупи двох або більше талановитих вокалістів в різних оперних голосах, що давало можливість розширювати репертуар.

Як досвідчений універсальний антрепренер, П. Медведєв заключив оренду харківського театру на три роки із зобов'язанням забезпечувати для місцевої публіки всі театральні жанри. Вже в 1880 р. у Харкові давали вистави, окрім оперних артистів, драматична та епізодично опереткова трупи. Для

осінньо-зимового сезону 1881-1882 рр. П. Медведєв організував опереткову трупу, до складу якої увійшли, зокрема, оперні співаки: примадонни сопрано Л. Небельська (співала до того в Київській опері), мецо-сопрано К. Запольська, а також тенори О. Байц, О. Калмиков, баритон М. Яковлєв, баси А. Ніколаєв і Н. Милославський [668]. За таким складом, окрім опереткового репертуару ставилися й опери, зокрема 2-й акт «Руслана і Людмила» М. Глинки, «Фауст» Ш. Гуно, «Аїда» Дж. Верді [669]. Для здійснення постановки опери О. Даргомижського «Русалка» на роль Наташі була запрошена примадонна київської опери Плотницька, а княгині – колишня примадонна харківської опери О. Силуянова-Кондирева, яка оселилася в Харкові⁹. Партію князя виконував О. Байц, мельника – Н. Милославський, а свата – А. Ніколаєв [217].

Вважаємо, що майстерність учасників сформованої П. Медведєвим трупи змінила ставлення місцевої музичної критики до оперети як розважального жанру, що виявилось в переході від зневаги в попередні роки до професійної характеристики виконавської майстерності. Так, щодо К. Запольської, яка колись співала на сцені харківського літнього саду «Шато-де-флер», харківський рецензент наголошував на покращенні майстерності володіння вокалом і сценічній обдарованості артистки (чудова, осмислена й не утрирована гра), що було запорукою публічного успіху [225]. Аналітика стала здійснюватися й стосовно опереткових труп, які часто виступали в літніх садах Харкова [228]. Професіоналізація співу в опереті, зумовлена самореалізацією в цьому розважальному жанрі освічених музикантів, створювала умови в межах провінційних опереткових антреприз для виконавської практики талановитих вокалістів. Так, улітку 1883 р. у трупі харківського саду «Тіволі» виступав тенор М. Преображенський. Місцевий рецензент називав його «видатним артистом сезону», який з першої появи на сцені мав величезний успіх: «підкуплена чудовим голосом артиста, публіка, яка не звикла

⁹ О. Силуянова-Кондирева наприкінці 1882 р. брала участь у спектаклі трупи А. Пальчинського, виконавши партію Амнеріс в опері Дж. Верді «Аїда». Критик писав, що «колись ця артистка створювала фурор і мала величезний голос; утім тепер від всього того залишилися тільки згадки та вміння співати» [283]. В лютому 1883 р. співачка брала участь в опері О. Серова «Вража сила» [438].

бачити в опереті справжніх «співаків», простила йому промахи в драматичній складовій партії і аплодувала без кінця. З кожною новою роллю успіх зростав, а разом із ним зростала впевненість артиста в своїх силах» [690]. Через 10 років М. Преображенський співав в харківській трупі О. Картавова вже як авторитетний оперний виконавець.

Надалі професіоналізація вокалу в опереті простежувалася в контексті залучення в трупи оперних співаків та виконання оперного репертуару в залежності від вокальних можливостей учасників опереткових антреприз. Так, у літній сезон 1888 р. у трупі саду «Тіволі» виступали сопрано: молода співачка Е. Мелодист [189, 357], яка до того була компримаріо в Київській опері, та Л. Люценко, яка «кілька років до того займала чільне положення на оперній сцені» [353]. В оперетковій трупі М. Бородая в 1890 р. виступав оперний тенор К. Михайлов-Стоян та гастролював М. Медведєв. Рівень вокальної підготовки учасників цієї трупи дозволяв ставити опери О. Верстовського «Аскольдова могила», С. Монюшка «Галька», О. Даргомижського «Русалка», Д. Обера «Фра-Дияволо», Ж. Бізе «Кармен» [470].

Активне функціонування музичних театральних труп у Харкові з середини 1870-х рр. стимулювало осмислення специфіки створення якісної провінційної антрепризи, що «було не тільки серйозною й складною справою, а й потребувало часу». Розмірковуючи над цією проблемою, харківський рецензент писав про значення підбору якісного ансамблю солістів трупи: «Один, два і навіть декілька видатних виконавців не зроблять справжнього успіху при потворній, такій, що порушує здоровий глузд і естетичне враження, грі інших. Гармонія у виконанні, ансамбль – є краща запорука художнього й, відповідно матеріального успіху» [682].

З 14.09.1882 р. у Харкові розпочала вистави оперна антреприза А. Пальчинського, до складу якої входили, зокрема, досвідчені вокалісти, знайомі харків'янам по попередніх виступах у місцевій опері: в ранзі примадонни-сопрано виступала «артистка імператорських театрів» Н. Зикова, контральто О. Пускова, тенори О. Раппорт і М. Спаський, баритони

К. Камінський, баси І. Матчинський, Ю. Шакуло і Г. Петров. Трупю склали також незнайомі харків'янам, як досвідчені, так і молоді талановиті виконавці: друга примадонна-сопрано й артистка імператорських театрів К. Силина [189, 497] і А. Оскнер; мецо-сопрано й контральто Ж. Рафаель-Махвиць, Є. Корецька та О. Левицька, тенор М. Медведєв, баритон Робов, бас В. Махалов [229].

З 1880-х рр. починає активно застосовуватися практика виступів гастролерів, що привертало увагу численної публіки та сприяло успішності оперної справи. Так, у січні 1881 р. О. Святловська запросила професора Московської консерваторії тенора І. Міллера, який під час бенефісу співачки виконав партію Синодала в опері А. Рубінштейна «Демон» [666], а потім – ролі Руальда («Рогнеда» О. Серова) та Іоанна Лейденського («Пророк» Дж. Меєрбера) [400; 401]. Наприкінці 1882 р. вже антрепренер А. Пальчинський запросив «відомого баса» А. Абрамова, який виступив в партіях Сусаніна («Життя за царя» М. Глинки) та Марселя («Гугеноти» Дж. Меєрбера) [286]. Підвищеною увагою харківської публіки користувалися гастролі Є. Лавровської та відомої на той час оперної співачки Етельки Герстер.

В осінньо-зимовий сезон 1883-1884 рр. у Харкові виступала оперна трупа, сформована талановитим співаком попереднього сезону М. Медведєвим. Основу трупи склали досвідчені вокалісти, зокрема «одна з найвідоміших у провінції» мецо-сопрано М. Вафей. Серед співаків вже знайомих харківській публіці в новій трупі співали сопрано Н. Зикова та К. Силина, тенори П. Богатирьов і М. Медведєв, баси В. Махалов та О. Ляров [692]. Позитивно сприймалася кількісна перевага співаків, що тільки починали сценічну діяльність, серед яких відзначалися контральто Г. Любатович, тенор І. Любимов та баритон С. Борисоглебський [654]. Наслідуючи попередників, М. Медведєв продовжив практику запрошення гастролерів. Так, з кінця вересня 1883 р. у спектаклях харківської трупи брав участь баритон К. Камінський [691]; в листопаді та грудні того року грали Ж. Рафаель-Махвиць, Е. Павловська, П. Борисов [694]. Шукаючи шляхи матеріального добробуту для оперної антрепризи, М. Медведєв

практикував виступи провідних артистів харківської трупи в ближніх провінційних культурних центрах, зокрема Полтаві [696].

Підводячи підсумки оперного сезону 1883-1884 рр., рецензент відзначав професійний рівень антрепризи М. Медведєва, наголошуючи, що 8-9 солістів трупи могли б з успіхом виступати на будь-якій провінційній сцені. Недоліком, на думку критика, була відсутність видатних співаків: «трупа складена з посередностей». Згадуючи, що до складу харківської оперної трупи в різні часи входили Е. Павловська, О. Крутікова, П. Борисов, Ю. Шакуло, рецензент висловлював думку, що наявність 2-3 подібних виконавців оптимізувала б загальний рівень трупи [655]. З 14.09.1884 р. оперна антреприза М. Медведєва розпочала сезон в Одесі [656]. Трупа поповнилася знайомими харківським меломанам тенорами О. Раппортом та О. Байцем, басом Ю. Шакуло; провідну позицію посідала «відома в Італії примадонна» Фосса [30]. Цим складом трупа М. Медведєва з 2.12.1884 р. почала виступи в Харкові [657], утім спектаклі не користувалися попитом у публіки і на початку 1885 р. антреприза припинила своє існування [761].

З вересня 1885 р. харківські театри були орендовані драматичним актором В. Андрєєвим-Бурлакою та тенором П. Богатирьовим, які, як і П. Медведєв у 1880-1882 рр., зобов'язувалися забезпечити місто драматичної та оперною трупами. В останній, окрім П. Богатирьова, залишилися учасники попередніх харківських антреприз М. Вафей, К. Камінський і О. Ляров, до яких приєдналися досвідчені оперні співаки, зокрема бас М. Климов [168]. Як і раніше, переважали молоді, перспективні вокалісти: сопрано В. Офросимова, Н. Рубинська та Луніна, мецо-сопрано П. Верьовкіна, тенор О. Коврейн, баритон С. Полтинін. На початку листопада 1885 р. в трупі гастролював тенор В. Мержвинський, якого харківський рецензент відносив до плеяди знаменитих тенорів другої половини ХІХ ст. – француза Ернесто Ніколіні, італійця Анджело Мазіні, бельгійця Елуа Сильви [68]. Виступи В. Мержвинського проходили на фоні негараздів в оперній трупі, пов'язаних з недотриманням антрепренерами фінансових зобов'язань перед співаками, що призвело до

виходу зі складу трупи значної кількості провідних учасників [69]. Неспроможність задовольняти естетичні потреби харківської публіки призвела до припинення діяльності оперної антрепризи в листопаді 1885 р.

Утім, харків'яни в той сезон не залишилися без опери: з грудня виступала в Харкові, вперше за останні десять років, італійська трупа Джузеппе Кавало. На відміну від попередніх італійських антреприз, трупа Дж. Кавало мала повний, за мірками стаціонарних оперних театрів, виконавський склад, який налічував 8 жіночих (3 драматичних сопрано, 1 ліричне сопрано, мецо-сопрано і контральто, 2 компримарію) та 8 чоловічих (3 тенори, 2 баритони, 3 баси, 3 компримарію) голосів, чоловічий і жіночий хори та оркестр. Провідними солістами трупи були: сопрано Розина, Айма, Е. Сонкі, Е. Кріппі; мецо-сопрано і контральто А. Піаве та С. Крамбергер; тенори О. Капелетті, Д. Козартеллі, Ф. Стаджі; баритони Е. Пельц, А. Маджині-Каллетті, баси Дж. Беллетті, Ф. Паккі-Перего [234]. Під час гастролей італійські артисти демонстрували місцевій публіці зразки класичної європейської опери, познайомивши харків'ян зі сценічними творами Ф. Маркетти «Рюї Блаз», А. Бойто «Мефістофель», Дж. Верді «Навуходоносор».

Після ознайомлення з дебютними виставами трупи харківська публіка, для якої залишалася прерогативою в сприйнятті опери зрозумілість сценічної дії, суттєво знизила свою зацікавленість. Наприкінці січня 1886 р. рецензент з обуренням писав, що трупа, в якій спектаклі йдуть з таким чудовим ансамблем, в складі якої, принаймні, по одному прекрасному артисту на кожне амплуа (Аймо, Е. Сонкі, С. Крамбергер, Е. Пельц і О. Капелетті), «достойна привітнішої зустрічі публікою» [151]. В зв'язку з фінансовими негараздами італійська трупа на початку березня 1886 р. достроково завершила виступи в Харкові.

З 1886 р. у Харкові деякий час оперні вистави давалися не в осінньо-зимовий, а у короткий весняно-літній сезон. У той період харківська публіка знайомила з трупами інших культурних центрів. Так, до літнього сезону 1886 р. у саду Комерційного клубу був збудований дерев'яний театр [271, 25],

де в квітні-травні того року гастролювала трупа Московської приватної опери С. Мамонтова [12]. У 1887 р. в саду «Тіволі» показувала вистави антреприза орендатора Київського оперного театру М. Савіна [316]. Протягом квітня-червня 1888 р. у Харкові на короткий термін відновила діяльність подорожуюча оперна антреприза М. Медведєва [317; 321], основою складу якої навесні 1889 р. були артисти Тифліської опери. Як і в 1888 р., трупа М. Медведєва після Харкова гастролювала, зокрема, в Києві, Миколаєві, Кременчуці тощо [456].

Весняні виступи гастрольних антреприз у 1886-1889 рр. свідчать про традиційність вже для середини 1880-х рр. підходу до складу провінційної оперної трупи, який формувався в контексті залучення: досвідчених виконавців, які склали основу трупи та своєю майстерністю привертали увагу публіки; молодих талановитих співаків, які, завдяки успішному осмисленню особистого сценічного досвіду, мали можливість самовдосконалюватися, поступово поповнюючи основний склад трупи; провідних «майстрів сцени», здебільшого як гастролерів, які забезпечували публічну зацікавленість оперними виставами за їх участі. Так, під час виступів трупи С. Мамонтова харків'яни вперше слухали молодого італійського тенора Оттавіані [332]; з другорядних ролей починала професійний шлях сопрано Дворець, яка надалі з успіхом співала на провінційній оперній сцені [316]. В київській трупі «справляла значний фурор» колоратурне сопрано Я. Клямжинська [515], користувалися увагою публіки популярні на той час баритон І. Тартаков і бас А. Бедлевич [243; 318], «молода й талановита» контральто Н. Попова [315]. В антрепризі М. Медведєва в 1888 р. та 1889 р. високою виконавською майстерністю захоплювали публіку, поряд із вже знайомими харків'янам К. Силиною, М. Медведєвим і П. Богатирьовим, І. Тартаковим та С. Буховецьким [189, 75-76], А. Бедлевичем [189, 38], як гастролер, видатний тенор І. Прянишников і «один з кращих басів у провінції» Ф. Левицький [243], та обдаровані молоді вокалісти: сопрано М. Лубковська [189, 326], баритон М. Салтиков, бас О. Волгін [456].

Утім, відсутність серйозного репетиційного процесу спричиняла, при наявності цікавих виконавців, негативне враження від загальної якості

постановок. Наголошуючи, що успіх опери залежить, головним чином, від взаємодії всіх учасників, рецензент зауважував трупі М. Медведєва саме на не зіграності, як солістів, так хору і оркестру: «ансамбля ніякого, хоча виконавці, взагалі, задовільні». Цим критик зумовлював зниження відвідуваності оперних постановок, які не відповідали естетичним вимогам публіки [337].

Навесні 1890 р. трупа Харківського драматичного театру гастролювала в Києві, а в Харкові – київське оперне товариство під керівництвом І. Прянишнікова, якісна діяльність якого в Києві сприяла виділенню міською владою щорічної субсидії [750]. Анонсуючи виступи «чудово поставленої та дисциплінованої» трупи, рецензент писав, що товариство І. Прянишнікова відрізняється від пересувних антреприз, оскільки є «видатним у всіх відношеннях: і особовий склад, і стрункий, рівний ансамбль, і блискуча обстановка з дотриманням художніх вимог сцени, і різноманітний репертуар – все це давно налагоджене, кероване досвідченою та талановитою рукою інтелігентного артиста» [467].

Основу київської трупи складали вже знайомі харків'янам сопрано К. Силина і О. Соловійова-Мацулевич, тенор М. Медведєв, баритон І. Прянишников, баси О. Ляров, О. Волгин та М. Дементьєв [189, 159-160]; поряд з ними виступали талановиті молоді співаки контральто Нечаєва, тенор Ф. Ошустович [189, 411], баритон О. Круглов. Протягом квітня 1890 р. харків'яни подивилися 12 опер: «Фенела» Д. Обера, «Роберт-Диявол» і «Гугеноти» Дж. Меєрбера, «Отелло» та «Аїда» Дж. Верді, «Жидівка» Ф. Галеві, «Вража сила» і «Рогнеда» О. Серова, «Життя за царя» та «Руслан і Людмила» М. Глинки, «Тангейзер» Р. Вагнера [11].

У 1890 р., вперше за останні п'ять років, опера в Харкові була в зимовий сезон: з 28 грудня в театрі Комерційного клубу розпочалися спектаклі наспіх сформованої О. Луковичем оперної трупи [478], результатом чого став обмежений жіночий склад вокалістів: сопрано Ц. Івкова та Геттнер, мецо-сопрано Тумасова, контральто Гуревич. Чоловічий склад налічував чотирьох тенорів (Алинський, Самойлов, Вержбицький, Брушевський), по два баритони (Фролов і Тартаков 2-й)

і басы (О. Фюрер та О. Ляров). Такий персональний склад спричинив зрушення репертуару: протягом сезону були представлені опери М. Глинки «Життя за царя», О. Рубінштейна «Демон», С. Монюшка «Галька», Ш. Гуно «Фауст», Дж. Меєрбера «Гугеноти» і Дж. Верді «Травіата» [271, 26]. У січні 1891 р. гастролював тенор М. Медведєв, а в лютому – І. Тартаков [476]. Хоч трупа і налічувала досвідчених майстрів співу та молодих талантів, утім, як і вітчизняні антрепризи в Харкові 1880-х рр., її вистави не задовольняли своїм виконавським ансамблем [479].

Відродження постійної оперної трупи в Харкові відбулося в 1891 р., завдяки діяльності антрепренера з майже 30-річним досвідом О. Картавова. Оперна трупа складалася з оркестру, жіночого й чоловічого хорів та близько 20 солістів-вокалістів. Рівень виконавської майстерності харківської трупи обумовлювався стабільністю репрезентації художніх образів досвідченими обдарованими співаками, сценічним талантом дебютантів та професійною досконалістю гастролерів. Так, протягом трьох сезонів провідні позиції в харківській трупі займали сопрано С. Тамарова та В. Ейген, мецо-сопрано О. Каррі, баритон О. Виноградов, бас О. Фюрер; два сезони користувалися популярністю у публіки сопрано О. Соловйова-Мацулевич, С. Лисенко, Г. Штрейхер, тенори Брушевський, Ф. Ошустович, М. Сікачинський, А. Секар-Рожанський. У міжсезоння 1893 р. Г. Штрейхер, О. Каррі й А. Секар-Рожанський вдосконалювали вокальну майстерність в Мілані під керівництвом професора Поцці. Ймовірно, таке підвищення кваліфікації відбувалося за ініціативи О. Картавова, оскільки співаки активно опрацьовували партії з опер Р. Леонковалло «Паяци» та Дж. Верді «Фальстаф», прем'єри яких в Італії відбулися відповідно в 1892 і 1893 рр. та були заплановані антрепренером для постановок у Харкові [529].

В різні сезони в трупі О. Картавова співали досвідчені виконавці: мецо-сопрано М. Смирнова, баритон І. Соколов, басы Ф. Левицький, С. Молчановський. Кожного сезону в основному складі харківської опери дебютувала значна кількість молодих талановитих вокалістів. В харківській

опері відбувалися гастролі провідних на той час вокалістів: Марчели Зембріх [309], «улюбленця місцевої публіки» тенора М. Медведєва [490], драматичного сопрано Є. Лакруа [502], американської оперної співачки Луїзи Нікіта, яка наприкінці 1880 – в середині 1890-х рр. була однією з яскравих представниць світового вокального мистецтва [7], примадонни Мадридської опери, «прославленої виконавиці Кармен» Адель Боргі [530].

Кожного сезону, які проходили з вересня по лютий-березень, харків'янам пропонувалося від 20 до 30 найменувань опер. Така різноманітність сприяла відвідуваності спектаклів харківською публікою, оскільки більшість опер давалася протягом сезону по 1-3 рази. Частіше ставилися нові опери, або ті, які відновлювалися після тривалої перерви, та зовнішньо ефектні твори з цікавим сюжетом. Так, у сезоні 1891-1892 рр. понад 5 разів йшли вперше поставлені в Харкові опери П. Масканьї «Сільська честь» та П. Чайковського «Пікова дама». Часто ставилася популярна у харківської публіки, завдяки «чудовому облаштуванню в декоративному відношенні», опера «Аїда» Дж. Верді [506]. Шаленою популярністю у харківської публіки користувалася опера Дж. Россіні «Севільський цирульник», сюжет якої ряснів кумедними ситуаціями, що справляло враження і опера проходила «при незмовкному реготі» [490]. В сезоні 1893-1894 рр. найбільшою популярністю у публіки користувалися зовнішньо ефектна опера Дж. Меєрбера «Пророк», комічна опера Д. Обера «Фра-Дияволо» та вперше презентовані в місті сценічні твори В. А. Моцарта «Дон Жуан», Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта», Р. Леонкавалло «Паяци», А. Тома «Міньон», які пройшли по кілька разів.

В репертуарі трупи О. Картавова значний відсоток складала європейська опера Дж. Верді, Дж. Меєрбера, Ф. Галеві, С. Монюшка, Дж. Россіні, Ж. Бізе, Ш. Гуно. Це спричиняло негативну реакцію харківської музичної критики. Зокрема, після постановки, вперше за останні 25 років, опери Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур» (12.01.1894 р.) М. Черняєв писав, що це «одна з тих загальнодоступних опер, котрі зрозумілі всім і слухаються охоче навіть тими, дещо безтурботними щодо музики людьми, яких стомлюють глибокі та

серйозні твори», маючи на увазі зразки російської опери. Акцентуючи на морально-виховному значенні опер російських композиторів, рецензент робив зауваження щодо якості постановок цих опер, які стосувалися підбору солістів, невідповідності зовнішнього оздоблення вистав, яке вимагало значних матеріальних затрат [295]¹⁰.

Це питання осмислювалося в пресі в контексті визначення ролі О. Картавова для музичного Харкова. Відзначаючи, що за часів його антрепризи з'ясувався «вельми своєрідний музичний смак місцевої публіки, котрий свідчить про її невисокий естетичний розвиток», М. Черняєв писав, що харків'яни цікавляться тільки популярними операми, котрі «не вимагають від слухача ні вдумливості, ні підготовки, і більшість освічених людей дивляться на музику, як на забаву». В цьому контексті, критик погоджувався з побоюваннями О. Картавова ставити російські опери, який говорив, що «публіка не розуміє їх». Ці побоювання підтвердилися вже за часів Е. Еспозито: у першому сезоні були поставлені нові для Харкова опери («Князь Ігор» О. Бородіна та «Юланта» П. Чайковського), до яких місцева публіка проявила байдужість [305]. Відновлення на початку 1896 р. опери О. Серова «Юдита», яке відзначалося майстерністю виконавців головних партій, не привернуло увагу харків'ян [734].

Анонсуєчи бенефіс О. Картавова, присвячений 30-річчю його антрепренерської діяльності, рецензент наголошував, що заслуги митця перед Харковом полягають не тільки у відродженні Харківської опери, а й у збільшенні ролі оперної музики в суспільному житті міста, завдяки влаштуванню безкоштовних спектаклів для дітей – учнів місцевих шкіл, чого не було більше 40 років [516]. Епізодично давалися вистави з благодійною метою [510; 513] та з суттєво зниженими цінами на квитки – т. зв.

¹⁰ Взагалі, у той час простежується прагнення провладних структур впливати на репертуарну політику провінційних оперних труп. Одним з прикладів є вимога київської театральної дирекції на початку 1894 р. до нащадків Й. Сетова, які продовжували справу антрепренера, обов'язково ставити сценічні твори М. Глинки «Руслан і Людмила», О. Даргомижського «Русалка», П. Чайковського «Опричник», О. Серова «Рогнеда» (або «Юдита»), О. Бородіна «Князь Ігор» та М. Мусоргського «Хованщина». Надаючи цю інформацію, кореспондент харківської газети висловлював побажання, щоб оперний репертуар кожного сезону складався на половину з опер російських композиторів [533].

загальнодоступні спектаклі [511; 512]. Благодійність О. Картавова сприяла зацікавленості харківського суспільства оперою, що проявилось, зокрема, в позитивних фінансових результатах оперних сезонів [492].

З метою постійного фінансового забезпечення оперної справи антрепренер організував у міжсезоння виступи трупи: влітку 1892 р. протягом двох місяців харківська опера виступала в Катеринославі (нині – Дніпро) [252]. Наприкінці сезону 1892-1893 рр. О. Картавов представляв у Харкові «італійську оперну трупу», в якій виступали іноземні співаки: «фінський соловей» колоратурне сопрано Альма Фострем, драматичне сопрано Джованна Джубеліні, мецо-сопрано Лаблаш, баритон Людвиг Піньялозо, бас Джованні Танцині, румунський тенор *di forza*, співак міланського театру «Dal Verma» Джовані Димитреску, а також окремі вокалісти (А. Деліна, О. Каррі, О. Виноградов, О. Фюрер) та хор і оркестр постійної харківської трупи [519; 520; 521].

У 1894 р. О. Картавов сформував для літніх гастрольних подорожей по провінційних містах трупу, спектаклі якої розпочалися в квітні в Харкові [538]. З травня подорожуюча трупа виступала в Полтаві, Кременчуку, Миколаєві, Херсоні, Одесі та наприкінці червня 1894 р. з успіхом закінчила гастролі в Катеринославі [257]. Харківська преса, постійно інформуючи харків'ян про діяльність подорожуючої трупи, сповістила і про смерть антрепренера О. Ф. Картавова в Херсоні 3.06.1894 р. [540].

Протягом наступних трьох сезонів у Харкові «з повним художнім і матеріальним успіхом» [751] функціонувала оперна трупа, сформована досвідченим диригентом Е. Еспозито, який з зимового сезону 1892-1893 рр. був капельмейстером оркестру в трупі О. Картавова [253]. Наступність нового антрепренера полягає в дотриманні принципів функціонування оперної трупи під керівництвом О. Картавова: спектаклі давалися майже щоденно, у вихідні та святкові дні часто пропонувалися, окрім вечірніх, вранішні вистави за зниженими цінами з орієнтацією, зокрема, на учнівську молодь [549], періодично відбувалися благодійні спектаклі.

Кожного сезону харківській публіці пропонувалося близько 30 опер. Основу репертуару складали традиційні для європейської оперної сцени твори Ш. Гуно, Ф. Галеві, Дж. Меєрбера, Дж. Верді, А. Тома, Р. Леонкавалло, Ж. Бізе, П. Масканьї та ін., та опери М. Глинки, О. Даргомижського, П. Чайковського, А. Рубінштейна, О. Серова. Кожного сезону репертуар урізноманітнювався новими для харків'ян операми. Найбільш яскравими на прем'єри був сезон 1894-1895 рр., коли в Харкові вперше прозвучали опери О. Бородіна «Князь Ігор», П. Чайковського «Іоланта», К. Сен-Санса «Самсон і Далила», Дж. Россіні «Вільгельм Тель», Дж. Верді «Ернані», В. Белліні «Пуритани», Г. Доницетті «Фаворитка», В. Хартевельда «Пісня торжествуючого кохання». В сезоні 1895-1896 рр. здійснені постановки опер Р. Вагнера «Лоенгрін», А. Тома «Гамлет», Ж. Массне «Король Лахорський», в наступному сезоні – опер Е. Направника «Дубровський», Е. Хумпердінка «Гензель і Гретель», К. Гомеса «Гуарані». Окрім нових опер, трупю Е. Еспозито були відновлені опери, які певний час не ставилися на харківській сцені: «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Тангейзер» Р. Вагнера, «Вільгельм Тель» Дж. Россіні, «Юдита» О. Серова, «Роберт-Диявол» Дж. Меєрбера, «Міньон» А. Тома.

Учасники харківської опери того сезону характеризувалися майстерністю, як за голосовими даними, так і за драматичною грою [543]. Склад трупи був суттєво змінений: з попереднього сезону залишилися тільки Є. Лакруа та Е. Негрин-Шмідт; дещо були знайомі харків'яни з тенором Оттавіані, який співав влітку 1886 р. у приватній опері С. Мамонтова, та баритоном О. Кругловим, який у 1890 р. був учасником товариства під керівництвом І. Прянишнікова. Поряд із тим, Е. Еспозито запросив обдарованих виконавців: ліричне сопрано М. Інсарову, мецо-сопрано Г. Сьоннерберг, драматичного тенора І. Єршова, баритона С. Брикіна, баса О. Антоновського.

За прикладом О. Картавова, Е. Еспозито сформував спеціально для Харкова на великопісний сезон 1895 р. «італійську оперну трупу», складену, як анонсувалося, «з артистичних сил першого рангу» [556]. Як і в «італійській трупі» 1893 р., у спектаклях у лютому-березні 1895 р. брали участь знавці

техніки *bel canto* основної трупи: Е. Негрин-Шмідт, М. Інсарова, Г. Сьоннерберг та ін. Низький рівень володіння голосом та сценічної гри більшості запрошених італійських співаків [20] спричинив поступову їх заміну вітчизняними вокалістами та вже з 20 березня того року великопісний сезон закінчувався учасниками основної харківської трупи.

Ймовірно, невдала спроба Е. Еспозито з організацією «італійської трупи» та пошуки антрепренером можливостей стабілізації фінансового становища Харківської опери призвели до того, що з сезону 1895-1896 рр., разом із Е. Еспозито як художнім керівником, трупу очолював князь О. Церетелі, який вів адміністративну та господарську частину оперної імпрези [573]. В основі харківської трупи того сезону залишилися провідні виконавці попереднього сезону М. Інсарова, Є Лакруа, Г. Сьоннерберг, С. Брикін та О. Антоновський; склад солістів поповнили вже відомі харків'янам досвідчені вокалісти: О. Соловйова-Мацулевич, яка співала в Харкові на початку 1890-х рр., Дж. Димитреско, який виступав у 1893 р. в «італійській групі» О. Картавова; дебютували обдаровані молоді співаки: колоратурне сопрано Е. Сушкова, мецо-сопрано Р. Карамзіна-Жуковська, бас Д. Бухтояров. В сезоні 1895-1896 рр. у харківській групі гастрювали Джемма Беллінчіоні (2 спектаклі), Марчелла Зембрих (3 спектаклі), Жюль Девойод (6 спектаклів) [346].

В осінньо-зимовий сезон 1896-1897 рр. харківській публіці був представлений значно оновлений склад оперної трупи. З основного складу попереднього сезону залишився тільки бас Д. Бухтояров, та з трупи Л. Яковлева – О. Борисенко; дебютували обдаровані молоді вокалісти: ліричне сопрано Н. Забелло, драматичне сопрано Ю. Соколовська, тенор А. Арцимович, баритон І. Петров і бас В. Гагаєнко. Значну частину солістів трупи склали вже знайомі харків'янам по попереднім виступам у місцевій опері колоратурне сопрано Е. Негрин-Шмідт, мецо-сопрано О. Каррі, тенор М. Медведєв, баритон О. Виноградов [582].

З метою покращення матеріального становища, Харківська опера давала спектаклі в Полтаві в листопаді 1896 р. та січні 1897 р. [588; 595]. Підбиваючи

підсумки антрепренерської діяльності Е. Еспозито в Харкові, рецензент констатував, що художній рівень оперної справи трьох сезонів був не нижче, ніж при керівництві О. Картовова [344].

У той час, коли в основний осінньо-зимовий сезон харків'яни слухали вистави стаціонарної трупи під керівництвом Е. Еспозито, навесні, в так званий «великопісний» або «пасхальний» сезон, у місті давали спектаклі гастрольні оперні трупи. У квітні 1896 р. в Харкові виступало оперне товариство під керівництвом знайомого харків'янам за гастролями в 1894 р. баритона Л. Яковлєва [73]. Знайомою по виступах на харківській сцені була й більшість солістів цієї антрепризи: драматичне сопрано М. Лубковська, колоратурне сопрано харків'янка В. Ейген, мецо-сопрано О. Карпова та С. Тихомирова, тенор А. Секар-Рожанський, баритон О. Каміонський, бас О. Фюрер. Місцева публіка знайомилася з новими іменами: «знаменитої в Європі колоратурної співачки» Олімпії Боронат, досвідченого українського митця, драматичного тенора О. Філіппі-Мишути, соліста Київської опери трьох попередніх сезонів тенора О. Борисенка, уродженця Чернігова баса В. Трубіна. Протягом двох тижнів (14-26.04.1896 р.) трупа дала 13 спектаклів, під час яких прозвучали опери Ш. Гуно «Фауст», Дж. Верді «Ріголетто», «Травіата» і «Бал-маскарад», Дж. Меєрбера «Гугеноти», П. Чайковського «Євген Онегін» та С. Монюшка «Галька».

З 14 по 29.04.1897 р. у Харкові виступало товариство артистів під керівництвом Я. Любина і М. Салтикова [597], які співали в місцевій опері в сезон 1892-1893 рр. До складу «пасхальної трупи» входили, як вже знайомі харківській публіці вокалісти (колоратурне сопрано Е. Сушкова, тенор А. Арцимович, баритон Л. Яковлєв, бас В. Трубін), так і дебютанти, серед яких виділялися досвідчений співак, «соліст імператорських театрів» М. Фігнер та «артист імператорських театрів» Ф. Шаляпін¹¹.

¹¹ Виконавська практика весняних гастрольних труп продовжувалася в Харкові й на початку ХХ ст. Так, у квітні 1901 р. з успіхом виступала «тимчасова опера» під керівництвом М. Валентинова, до основного складу якої входили вже знайомі харків'янам майстри: Л. Яковлєв, Л. Клементьєв, О. Борисенко, Я. Светлов та ін. У цій трупі гастрювали «видатна колоратурна співачка» Луїза Тетраціні, титуловані (артистки імператорських театрів) ліричні сопрано Адель Больска та Н. Папаян [107].

Після закінчення осінньо-зимового сезону в березні 1897 р. Е. Еспозито, в зв'язку із запрошенням диригувати оркестром приватної опери С. Мамонтова, покинув Харків. На чолі оперної справи в місті залишився О. Церетелі, який керував Харківською оперою до 1903 р. Залишилися й вже традиційні антрепренерські підходи до функціонування трупи: майже щоденні спектаклі, у вихідні та святкові дні вранішні та вечірні вистави, благодійна спрямованість певних спектаклів. Залишилася специфіка формування репертуару на основі актуальної європейської оперної музики Ш. Гуно, Дж. Меєрбера, Дж. Верді, А. Тома, Ж. Бізе «Кармен», Р. Леонкавалло та ін., і поступового збільшення творів вітчизняних композиторів за рахунок постановки сучасної опери. Кожного сезону репертуар урізноманітнювався новими для харків'ян операми. В сезоні 1897-1898 рр. здійснені постановки опер веристів А. Понкьєллі «Джоконда», У. Джордано «Андре Шеньє» і Дж. Пуччіні «Манон Леско», «Шукачі перлин» Ж. Бізе та «Маккавеї» А. Рубінштейна. Наступного сезону вперше в Харкові були поставлені опери М. Римського-Корсакова «Садко», «Моцарт і Сальєрі» та «Бояриня Віра Шелога», А. Бойто «Мефістофель», К. Гольдмарка «Цариця Савська», Ж. Массне «Наварьянка». У сезоні 1899-1900 рр. у Харкові були поставлені опери М. Римського-Корсакова «Царська наречена», М. Іванова «Забава Путятишна» та капельмейстера Харківської опери В. Сука «Лісний цар». Цей перелік свідчить про спрямованість О. Церетелі на збільшення ролі вітчизняної опери в репертуарі харківської трупи, що було досягнуто частково в сезоні 1898-1899 рр., коли з 28 опер творів російських композиторів було 13, та остаточно в наступному сезоні – 16. Такі пропорції спостерігалася і з початку 1900-х рр.

Йшов вже традиційний процес урізноманітнення репертуару за рахунок вилучення окремих опер на певний час та відновлення тих, які певний час не ставилися. У сезоні 1897-1898 рр. була відновлена опера П. Чайковського «Опричник»; в сезоні 1898-1899 рр. жодна з нових опер попереднього сезону не йшла, а поновлені в репертуарі «Рогнеда» О. Серова, «Роберт-Диявол» і «Пророк» Дж. Меєрбера та для дитячих спектаклів «Гензель і Гретель»

Е. Хумпердінка під назвою «Ваня і Маша»; в наступному сезоні була відновлена опера О. Серова «Юдифь».

Очолити одноосібно оперну трупу, О. Церетелі застосовував вже традиційний підхід до формування складу солістів; він запрошував досвідчених і молодих виконавців на основі особистих вражень від їх сценічної практики, що зумовило значний відсоток у складі харківської трупи досвідчених вокалістів, сценічна доля яких у різні роки була пов'язана з місцевою оперою: колоратурне сопрано Е. Негрин-Шмідт, ліричне сопрано М. Інсарова, драматичне сопрано Є. Лакруа, мецо-сопрано О. Каррі, О. Карпова та С. Тихомирова, тенори О. Борисенко та Й. Томарс, баритони Я. Светлов, С. Брикін і О. Каміонський, баси О. Фюрер, О. Антоновський та ін. Дебютували в трупі О. Церетелі молоді таланти, серед яких харків'янки сопрано М. Полякова та Е. Пфейфер-Боброва. Необхідно акцентувати на участі в сезоні 1897-1898 рр. значної, у порівнянні з попередніми антрепризами, кількості іноземних вокалістів. Це були, перш за все, досвідчені виконавці, які мали професійний авторитет на оперній сцені: колоратурне сопрано Я. Клямжинська, тенори Ф. Кардіналі, Лугарті, Є. Дюро, баритон Р. Астіллеро, бас Дж. Танцині. Більшість таких митців співала партії італійською мовою, що спричиняло невдоволені репліки харківської критики [80; 84].

Окрім основного складу, О. Церетелі організовував гастролі відомих оперних виконавців. Так, у 1897 р. в Харкові виступали іспанська оперна співачка, сопрано Джузеппіна Угет [81] та тенор Л. Клементьев [83]. В грудні 1899 р. у Харківській опері виступав «артист імператорських театрів» баритон П. Орлов під псевдонімом Далматов [625], на початку 1900 р. співали А. Фострем та Дж. Беллінчіоні [100].

Рівень виконавської майстерності трупи О. Церетелі осінньо-зимового сезону 1897-1898 рр. критик характеризував таким чином: «Абсолютно безголосих, безталанних співаків, якими нас іноді пригощали раніше, тепер немає, навпаки, не кажучи вже про перші партії, навіть другорядні ролі мають цілком пристойних виконавців» [600]. Залишалися традиційними зауваження

стосовно значної кількості постановок (37), утім, зазначення, що на кожную постановку виділялося «всього по 2-3 репетиції», дає можливість говорити про вже усталену, принаймні для 1890-х рр. репетиційну практику. З іншого боку, активне функціонування оперного виконавства в Харкові протягом останніх десятиліть XIX ст. вплинуло на формування специфічних ознак харківських меломанів: «палкі та галасливі захоплення молоді виділяються найчастіше на тлі добродушного та привітного ставлення більшості публіки до артистів нашої трупі: на байдужість та холодність публіки вони поскаржитися не можуть» [82].

Прагнучи безперервного функціонування оперної трупі, О. Церетелі організував виступи харківського колективу навесні-влітку 1898 р. у Києві. За специфікою функціонування «літня» трупа О. Церетелі продовжувала традиції колективів, створюваних раніше О. Картавовим, Л. Яковлевим та І. Любіним з М. Салтиковим. Перед від'їздом до Києва трупа, до складу якої доєдналися деякі досвідчені артисти, зокрема Л. Яковлев і подружжя Фігнерів, дала в квітні в Харкові 17 спектаклів з популярних опер тогочасного репертуару, провідні партії в яких виконували названі вище митці [90]. Ці ж артисти виступали в «літній» трупі О. Церетелі в травні 1899 р. [417].

Успішні виступи харківської трупі в Києві [612] – одному з провідних провінційних культурних центрів того часу, де меломани були обізнані в оперному мистецтві, з одного боку, свідчать про якісний склад трупі О. Церетелі, з іншого, спонукали антрепренера до зосередження на цьому напрямку функціонування оперної справи. Так, з березня 1899 р. харківська трупа грала в Києві й Одесі [99] та з вересня й майже до грудня того року – в Одесі [618]. Стосовно такої специфіки діяльності харківської трупі В. Сокальський писав у 1899 р., що, на відзнаку від Харкова, де активність публіки знизилася в останні сезони, в Києві та Одесі під час спектаклів трупі О. Церетелі театри були майже завжди повні [97]. Нарешті, в 1900 р. О. Церетелі вже заключив на три роки контракт, за яким зобов'язувався кожного року по два місяці ставити оперу в Києві та Одесі [621]. Про рівень

майстерності оперної трупи О. Церетелі свідчать успішні виступи харківського колективу в березні 1900 р. у Петербурзі [622].

З початку ХХ ст. оперне життя в Харкові відбувалося вже за усталеними в 1890-ті рр. підходами. Особливо це притаманно початку 1900-х рр., коли О. Церетелі залишався на чолі Харківської опери. У трупі продовжували співати вокалісти, які виступали в Харкові в різні періоди: О. Карпова, Й. Томарс, Р. Астіллеро, О. Розанов, О. Виноградов, О. Фюрер, О. Антоновський та ін. [104; 110]. Харківська публіка знайомила з обдарованими артистами, зокрема киянкою Н. Ван дер Брандт, молодими дебютантами, харків'янами А. Боначичем [109], Г. Іткіним (псевдонім – Ізмайлов) [631], О. Морозовою [635]. Продовжувалися гастрольні виступи Ж. Девойода [627], А. Фострем [106], Дж. Беллінчіоні [111].

1900-ті рр. були рясними на виступи італійських труп. Так, з 1901 по 1903 рр. раз на рік у Харкові виступала оперна трупа Ф. Кастеллано [633]. У березні 1902 р. у цій трупі гастролювали «краще колоратурне сопрано Італії» Аделіна Падовані та «король баритонів» Маттіа Баттістіні [159], який через рік гастролював у Харківській опері [111]. У травні 1908 р. виступала в Харкові італійська трупа братів Гонсалец [120].

З осінньо-зимового сезону 1903-1904 рр. харківську стаціонарну трупу очолив О. Назаров, утім зміна антрепренера не вплинула на специфіку функціонування оперної трупи: традиційно проводилися вечірні та вранішні, загальнодоступні, благодійні спектаклі, залишалася усталена репертуарна політика. В трупі співали знайомі харків'янам досвідчені вокалісти О. Карпова, Я. Светлов, С. Брикін та ін. У сезоні 1903-1904 рр. співали місцеві уродженці тенор М. Большаков¹² та бас С. Варягін [637], виступав надалі провідний соліст Київської опери, бас П. Цесевич [114], гастролював видатний тенор, уродженець Харкова І. Алчевський [638]. Наступного сезону в Харкові виступало Товариство оперних артистів під керівництвом М. Валентинова та

¹² Харків'яни М. Большаков та І. Алчевський співали в рідному місті в трупі А. Ейхенвальда в 1907 р. [134; 118] і надалі досить часто в різні роки.

Л. Штейнберга, дотримуючись традиційних підходів до публічних заходів [639]. В основному складі цієї трупи співали італійські майстри сопрано Естер Адаберто, баритони Бенедеті та В. Копполо [115]; гастролювали О. Боронат і український баритон М. Шевелєв [640; 113].

На нашу думку, застосування узвичаєних підходів в практичній діяльності оперних труп у Харкові значною мірою зумовлювалося постійною зміною антрепренерів: в сезоні 1905-1906 рр. – колишня солістка Харківської опери Р. Карамзіна-Жуковська [116], осінньо-зимові сезони 1906-1908 рр. – А. Ейхенвальд [123], початок сезону 1908-1909 рр. – М. Харюков [126]. Зокрема, за традицією попередніх років, оперні сезони закінчувалися так званими «збірними» спектаклями, коли представлялися акти з опер, в яких могли себе показати публіці востаннє в сезоні [121; 127]. Залишалися негативними враження критиків від перших вистав сезону, оскільки в таких провінційних оперних трупах традиційно не було репетиційного періоду. В. Сокальський акцентував, як на негативному прояві діяльності таких труп, на їх «заграному» репертуарі [129], що, з іншого боку, свідчить про традиційність репертуарної політики.

Наведені факти свідчать про те, що основні принципи функціонування оперного виконавства сформувалися в Харкові в останні десятиліття ХІХ ст. та застосовувалися на початку ХХ ст. Серед них: розподіл оперних труп на основні (стаціонарні), які виступали в місті в тривалий за часом осінньо-зимовий сезон, і гастрольні, які виступали, зазвичай навесні протягом 3-4 тижнів, й, за складом, поділялися на вітчизняні та «італійські»; розподіл спектаклів стаціонарної оперної трупи на комерційні, які відбувалися, здебільшого, ввечері, та благодійні (вранішні за зниженими цінами, «загальнодоступні», з конкретною благодійною метою); формування складу солістів трупи на основі забезпечення кожного за теситурними різновидами голосу: досвідченими, відомими оперними співаками, які сприяли зацікавленості публіки оперними виставами, та молодими, обдарованими вокалістами, які справляли позитивне враження своєю вокальною підготовкою

й набиралися сценічного досвіду з перспективою вийти на певний рівень виконавської майстерності; залучення до участі в спектаклях провінційної оперної трупи в якості гастролерів провідних вокалістів (титулованих або зі «світовим ім'ям»), які, з одного боку, привертали увагу публіки, з іншого – слугували взірцем майстерності, на що орієнтувалися співаки трупи.

3.3. Критерії майстерності оперного артиста

Харківська преса досить прискіпливо ставилася до виступів оперних антреприз у місті, пропонуючи на своїх шпальтах аналітичні враження від вистав та їх виконавців. Аналізуючи майстерність провідних вокалістів трупи Ф. Бергера 1874-1876 рр., тогочасні харківські рецензенти акцентували на привабливих якостях їх голосів та акторських здібностях. Так, у О. Раппорта, який зачаровував публіку чудовим бархатним тенором [708], відзначалося майстерне володіння фальцетом та «спритність, веселість і вміння тримати себе на сцені»; Гладік характеризувався, як молодий талановитий співак з чудовим свіжим баритоном, а головною його гідністю було «вміння кожній ролі надати відтінок і характер»; О. Фюрер, володіючи грудним і звучним *basso-cantante*, в комічних ролях виявляв багато непідробного гумору [142]. Особливою прихильністю, як харківської публіки, так і рецензентів користувалася вихованка Петербурзької консерваторії М. Милорадович, яка володіла «чудовим мецо-сопрано широкого діапазон (до сі-бемоль уверху), вірним інтонуванням та сценічною грою, «що зрідка зустрічається у співачок» [142]. Після виступу М. Милорадович в ролі Маргарити в опері Ш. Гуно «Фауст», рецензент назвав її «зразковою артисткою і співачкою», оскільки «її просякнута драматизмом гра і чаруючий голос» відповідали створеному Й. Гете «граціозному ідеалу Гретхен» [709].

Завдяки вокальній майстерності, талановитій сценічній грі оперних артистів, взаємоузгодженості їх дій поміж собою та взаємодії з оркестром і хорами, постановки трупи Ф. Бергера відзначалися «рідкісним ансамблем, якому

могли б позаздрити й столичні сцени» [709]. Після вдалої постановки опери Ф. Герольда «Цампа» критик відзначав виконавців головних ролей вистави М. Милорадович (Комплі) і О. Фюрера (Цампа), які, володіючи вокальною та сценічною майстерністю, бездоганно виконали свої партії завдяки їх відповідності вокальним можливостям співаків, які, в свою чергу, з «особливою старанністю» опрацювали текст. В цьому спектаклі мали успіх: Ларіонова (Рітта), якій рецензент, прощаючи «деякі недоліки якостей голосу», віддавав належне «за бездоганне мистецтво співу»; тенор *di grazia* М. Васильєв (Капуцці) завдяки «бархатному» голосу та виразній грі; Гладік (Дандало), виказавши «всю багатогранність свого таланту для ролей коміка-буфа» [713]. Злагодженою сценічний дій артистів відзначалася вистава опери Дж. Россіні «Севільський цирульник». Наголошуючи на бездоганному виконанні партії Розіни, яка «вимагає, окрім колоратурного співу, гарної гри», бенефіціанткою М. Милорадович, рецензент акцентував на майстерності відтворення ролей Альмавіви (Григор'єв), Фігаро (Гладік) та дона Базиліо (О. Фюрер) [716].

Д. Арто під час гастролей особливу увагу звернула на співочий талант М. Васильєва, порадивши йому продовжити вокальну освіту в Парижі [712]. Ймовірно, харків'янин не скористався такою порадою, оскільки через три роки, виступаючи з харківською трупною О. Раппорта в Одесі, співак отримав від місцевого критика характеристику: «володіє сильним, утім необробленим голосом» [211]. Цей факт свідчить про те, що в 1870-ті рр., коли професійна вокальна підготовка тільки поширювалася в провінційних культурних центрах, зокрема, України, та відчувався дефіцит освічених вокалістів, була можливість для молодих співаків з видатними природними даними опрацьовувати вокал безпосередньо в процесі сценічної практики.

На нашу думку, діяльність постійного оперного театру в Харкові з 1874 р. мала вплив на професіоналізацію місцевої музичної критики, про рівень якої в 1876 р. свідчить характеристика дебютанта баритона Горака в партії Валентина в опері Ш. Гуно «Фауст». Відзначаючи наявність сценічної практики та вміння співати, рецензент писав, що слабкість і тьмяність голосу Горака не відповідають

вимогам до якості оперного співака. Порівнюючи виконання Гораком ролі Валентина з іншими артистами трупи, критик відзначав, що Соколов мав кращу вокальну підготовку, а Гладік – якісний («дещо різкий за тембром, утім молодий, свіжий і сильний») голос та акторський талант («осмислена й жива гра»). Підсумовуючи порівняння за складовими оперної вокальної майстерності, автор рецензії резюмував: «сценічна досвідченість все-таки не викупує бідності вокальних сил» Горака [715].

В оперній антрепризі 1878-1880 рр. відрізнявся високим рівнем виконавської майстерності П. Борисов¹³, яка ґрунтувалася на чудовому володінні «відмінним, широким за діапазоном і силі звуку, вражаючим красою тембру» басом, «вірному та виразному» співі, якісній дикції, витонченому фразуванню та гарній грі, що сприяло «глибокому співчуттю й симпатії» публіки до співака [37]. Відзначаючи «рідкісний за приємністю, бархатистістю, свіжістю низький бас» Ю. Шакуло, критик робив зауваження рівню його вокальної підготовки («не пом'якшений обробкою» голос) та щодо неприродності поведінки артиста на сцені: надмірна жестикуляція, претензії на ефектність, що проявлялася у «винайденні дуже недоречних і дивних прийомів». Утім, як публіка, так і рецензент, віддавали в сприйнятті артиста перевагу «приємному голосу» Ю. Шакуло [37].

Відзначаючи «повний успіх» примадонни Е. Абрас у 1874-1876 рр., завдяки «симпатичному сопрано», критик висловлював враження від перших виступів співачки в 1878 р., зазначаючи, що вона втратила «свіжість голосу» в середньому регістрі, зберігши досить звучні верхні ноти; як і раніше, «майстерно володіє голосом», утім, як і раніше, «не чисто й не чітко фразує». Причиною прохолодного ставлення публіки до колишньої улюблениці рецензент вважав перекваліфікацію Е. Абрас «в амплу драматичної співачки, яке вимагає захоплення, пафосу», що було невластиве виконавиці ліричних партій в трупі Ф. Бергера [37]. Подібна критика стимулювала пошуки

¹³ Завдяки широкому діапазону голосу (2 октави) П. Борисов співав баритонові й басові партії [37].

антрепренером майстерних виконавців, які б відповідали уподобанням публіки; зокрема, з 1897 р. у трупі О. Раппорта співала лірико-драматичне сопрано Е. Павловська. Харків'яни були в захваті від примадонни в ролі Віолети («Травіата» Дж. Верді), яка продемонструвала «чудовий, досконало опрацьований голос і бездоганну гру» [208], а після виконання партії Розіни в опері Дж. Россіні «Севільський цирульник» критик наголошував, що такої співачки-сопрано з «гнучким, звучним і чудово опрацьованим голосом» на місцевій сцені ще не було, та віддавав їй першість перед визнаними в світі вокалістками Х. Нільсон і Е. Герстер [210]. Після виступу Е. Павловської в Одесі в спектаклі трупи О. Раппорта «Трубадур» Дж. Верді в ролі Елеонори міська публіка «схилялася» перед майстерністю примадонни, як рідкісним сполученням «задушевного, надзвичайно приємного і молодого голосу, відмінного знання музики, зразкового фразування, тонкої, вірної та повної почуття гри в найменших деталях ролі, завжди гарно й правильно поставленої» [212].

Контральтові й мецо-сопранові партії отримали чудову виконавицю в особі досвідченої співачки О. Силуянової-Кондиревої, яка мала «надзвичайно красивий, теплий за тембром, обширний і сильний мецо-сопрано, в якому лише низькі звуки дещо поступаються чудовим верхнім і середнім нотам». Майстерність володіння голосом визначалася в якості дикції, фразування та відтворення голосом *piano* [33]. Пізніше той же критик конкретизував свої враження від співачки: «Голос п. Кондиревої – високий мецо-сопрано; обсяг його регістру від нижнього *fa* до верхнього *si*. Вокалізація доведена до досконалості ... з надзвичайною легкістю долає всілякі трелі, рулади й стаккато. Все виконання її чисте й звучне, фразує вона чудово й до цього необхідно додати ще повну сценічну досвідченість та засвоєння тривалим перебуванням за кордоном кращих прийомів і зразків» [36]. В грудні того року критик у захваті писав, що у виконанні О. Силуянової-Кондиревої партії Вані (М. Глінка «Життя за царя»), Урбана, Ульрики, Азучени (відповідно, «Гугеноти», «Бал-маскарад», «Трубадур» Дж. Верді), Зібеля (Ш. Гуно

«Фауст»), княгині (О. Даргомижський «Русалка») «вперше прозвучали на нашій сцені з такими рельєфністю й силою, яких ми не звикли чути, оскільки всі попередниці Кондиревої, як при Бергері, так і в Раппорта, далеко поступалися їй своїми вокальними можливостями» [201].

Характеристики молодих вокалістів здійснювалися в контексті визначення якості голосових можливостей, рівня вокальної майстерності та акторської гри. Так, голос О. Горіо визначався як високий сопрано, чистий у всіх регістрах, симпатичний, утім слабкий. Наголошуючи на «повному вмінні керувати наявними голосовими засобами», критик писав про неоднозначність враження від гри О. Горіо [37], що зумовлювалося слабкими нотами середнього регістру співачки, відтворення яких заглушалося оркестром [209]. Колоратурне сопрано Н. Зикова у 1878 р. закінчила навчання в класі К. Еверарді в Петербурзькій консерваторії та з успіхом дебютувала там на імператорській сцені [199]. Відзначаючи «досить ретельне опрацювання голосу, часто чисте й чітке виконання складних пасажів і повне смаку фразування» Н. Зикової, харківський рецензент характеризував виконання партій Джильди («Ріголетто» Дж. Верді) і Маргарити («Фауст» Ш. Гуно») молодою вокалісткою, як учнівське, що вимагає вивчення акторської майстерності: «багато прийомів і жестів Зикової не створювали драматизму й не справили того враження, що досягає у нас пані О. Горіо, яка за своїм беззвучним голосом поступається Зиковій» [34].

У постановках європейських опер вітчизняні співаки справляли приємне враження, перш за все, сценічною грою. Так, визнавалося бездоганним відтворення О. Горіо образу головної героїні в опері «Ріголетто», О. Раппорт був вдалим Альфредом, виконуючи цю партію «художньо» [35]. Поряд із тим, йшла мова про недостатній рівень майстерності володіння вокалом: відтворення О. Горіо партії Віолетти, «повної музичних піруетів, вокаліз, трелей, групетто не викликало повного ентузіазму», причиною чого був «беззвучний і тьмянний голос»; у О. Раппорта спостерігався «деякий недолік у нотах низького регістру» для якісного відтворення партії Альфреда. Серйозні претензії висловлювалися

щодо виконання партії Жоржа Жермона («Травіата» Дж. Верді) П. Борисову. Відзначаючи чудові співочі дані співака, критик окреслював негативні ознаки вокальної підготовки: «голос його, особливо в низьких нотах і во всьому *mezzo voce* неприємний, вокалізація іноді важкувата та дикція його не завжди ясна» [35].

Участь П. Борисова в антрепризі П. Медведєва осінньо-зимового сезону 1880-1881 рр. дає можливість простежити процес цілеспрямованого самовдосконалення оперного співака, який в міжсезоння виїздив на нетривалий час підвищувати вокальну майстерність до Італії [211]. Наприкінці 1880 р. чудове виконання П. Борисовим «сильної і високої» партії Нелюско («Африканка» Дж. Меєрбера) критик зумовлював якістю вокальної підготовки [5]. Партія мельника в опері О. Даргомижського «Русалка» була виконана «з одухотворенням і енергією»: «Красивий і могутній голос його наповнив залу давно вже нечуваними чудесними звуками» [25].

Однією з найцікавіших артисток трупі П. Медведєва була Є. Кадміна – талановита освічена вокалістка, яка мала успішний досвід виступів на імператорських оперних сценах і в київській трупі. Володіючи «гарним, м'яким, ніжним, звучним і приємним» голосом широкого діапазону від *la* малої до *la* другої октави, співачка, яка в середині 1870-х рр. отримала визнання у травестійних ролях, тобто мецо-сопранових партіях Вані («Життя за царя» М. Глинки), Зібеля (Ш. Гуно «Фауст»), Леля (П. Чайковський «Снігуронька») [171, 23], з кінця 1870-х рр. пробувала опанувати сопрановий репертуар, що негативно впливало на вокальні кондиції Є. Кадміної. Харківський сезон став апогеєм – співачка поступово втрачала голос та остаточно перейшла на драматичну сцену.

Цей процес зафіксований в тогочасній харківській пресі, зокрема, характеристикою виступу співачки в ролі Селіки в опері Дж. Меєрбера «Африканка». Відповідність багатогранного таланту Є. Кадміної критеріям сформованого романтичною стилістикою і світовідчуттям «драматичного співу» [733], простежується у враженнях критика від її виконання, який писав:

«ясна, чітка дикція, чудове фразування, правильна декламація, впевненість і точність вступів, музичні й драматичні нюанси, чудова манера гри забезпечували їй успіх, як актриси, й показували в ній гарного та досвідченого музиканта» [5]. Особливо акцентувалося на її «у вищій мірі строгому ставленню до виконуваної ролі, як з художнього, так і музичного боку. Вона ніде не утрирує і наочно доводить нашій публіці, що набагато сильніше враження справляє правильний спів із дотриманням усіх відтінків самого автора, ніж «спів, що вільно виливається з душі» [4].

Утім, захоплюючись такою майстерністю, рецензент, із жалем, відзначав, що у виконанні сопранової партії Селіки голос «погано слухався» Є. Кадміну [5]. Після її виступу в виставі «Жидівка» Ф. Галеві критик з іронією писав: «Пані Кадміна взялась за високу сопранову партію Рахілі, котру й виконала з тим же успіхом, з яким співала б партію Марселя в Гугенотах, або Мефістофеля ... Всі високі ноти її голосового регістру, особливо *si-bemol* в 1-му акті, нагадували відчайдушне виття, що нічого спільного з мистецтвом співу не має» [215].

Інша примадонна-сопрано Т. Фрідерічі мала солідний досвід виступів в опері, хоча, за визначенням критика, напружена сценічна практика вже відзначалися на її голосі, зокрема – якості звучання нот середнього регістру, охарактеризованих як «розбиті» [214]. В лютому 1881 р. в партії Маргарити («Фауст» Ш. Гуно) дебютувала на оперній сцені Харкова сопрано Н. Пальміна, голос якої характеризувався, як світле, симпатичне за тембром, гнучке високе сопрано; якість вокальної підготовки обґрунтовувалася рівністю звучання голосу у всіх регістрах та вірністю інтонування [435]. Разом із тим, харківський рецензент висловлював претензії до акторської гри співачки, в якій простежувалися боязкість – «природна й неминуча» для дебютантів [667].

Про рівень виконавської майстерності провідних учасників оперної трупи свідчать визначення харківськими критиками високоякісного художнього відтворення опер Дж. Верді «Аїда», виконавський ансамбль якої склали Т. Фрідерічі (Аїда), Є. Кадміна (Амнеріс), П. Богатирьов (Радамес), П. Борисов

(Амонасро) та І. Белявський (фараон) [664]; Дж. Меєрбера «Гугеноти», де головні партії виконували Т. Фрідерічі (Валентина), Е. Абрас (королева), О. Святловська (Паж), П. Богатирьов (Рауль), П. Борисов (Невер), І. Белявський (Марсель), І. Міхін (Сен-Брі) [665].

Вітаючи відновлення діяльності Харківського оперного театру в 1882 р., місцевий рецензент писав про мистецьке підґрунтя, закладене антрепренерами-попередниками Ф. Бергером, О. Раппортом і П. Медведєвим та майстерністю Е. Паловської, Є. Кадміної, О. Пускової, М. Васильєва, П. Борисова, О. Фюрера, високий рівень якої був мірилом для нової антрепризи А. Пальчинського [280]. Майстерність провідних співаків цієї трупи дозволяла харківським критикам зосереджуватися на враженнях від відтворення художніх образів. В цьому контексті відрізнялася колоратурне сопрано К. Силина, яка, маючи «чистий, незначної сили голосок» та якісно ним володіючи, зокрема, в контексті «бездоганної інтонації», завдяки симпатичній зовнішності та «скромній, невибагливій грі» справляла «найприємніше враження» [284]. У партії королеви («Гугеноти» Дж. Меєрбера) молода співачка демонструвала якісну колоратуру [285]. Відтворення К. Силиною ролі Джильди в опері Дж. Верді «Ріголетто» визнавалося бездоганим: «рівність, вірність, чистота, з якою вона співала партію не залишає бажати нічого кращого» [683].

Після виступу Ж. Рафаель-Махвиць в ролі Амнеріс («Аїда» Дж. Верді) рецензент називав співачку кращою серед учасниць трупи в сезоні 1882-1883 рр., обґрунтовуючи своє твердження її вокальними можливостями: «у неї чудовий, сильний, звучний *mezzo-soprano*, котрим вона володіє, як досвідчена, цілком закінчена артистка». Відзначаючи проблеми у Ж. Рафаель-Махвиць з дикцією, автор писав, що цей серйозний недолік викупався чудовою грою: «характер ролі відтворений був артисткою з вірністю, яку неможна не відзначити», та підсумовував: «завершеністю виконання, як у вокальному, так і сценічному відношенні, вона доставила публіці високі моменти пекучої, художньої насолоди» [280].

Особливу увагу приділяли харків'яни тенору М. Медведєву, який за рік до того розпочав сценічну кар'єру в Київській опері [189, 356]. Характеризуючи голос співака, як м'який і симпатичний за тембром, не дуже високий і сильний *tenor di gracia*, та відзначаючи виразність і щирість виконання М. Медведєва, критик висловлював зауваження до його гри, пояснюючи їх надмірною захопленістю, яка, утім, справляла на публіку враження, та наголошував, що співак знаходиться в процесі артистичного самовдосконалення [280; 282].

Бас І. Матчинський своїм «прекрасним співом і енергійною, одухотвореною грою справляв сильне враження» в партії Сен-Брі («Гугеноти» Дж. Меєрбера) [285], а в ролі мельника («Русалка» О. Даргомижський) демонстрував «у всій красі свій музичний і драматичний талант» [281]. Схвальні відгуки та успіх у публіки мали виступи «зовсім юних співачок» О. Левицької та Є. Корецької [189, 310, 274] зі свіжими й симпатичними, хоча ще остаточно не розвинутими голосами, «чудового, високого баритона» К. Камінського [280] та молодого баса, випускника Московської консерваторії В. Махалова, який відрізнявся «звучним, рівним і свіжим голосом, гарним володінням мистецтвом співу, прекрасним, ясним, чітким і виразним фразуванням, та грою, яку не завжди зустрінеш і в досвідченого артиста» [230].

Участь провідних співаків трупи сприяла якісному відтворенню оперних вистав. Після спектаклю «Аїди» (21.09.1882) критик відзначав чудовий виконавський ансамбль: А. Оскнер (Аїда), Ж. Рафаель-Махвиць (Амнеріс), М. Медведєв (Радамес), К. Камінський (Амонасро), завдяки якому опера «пройшла чудово і збудила жваве, непідробне захоплення у численній публіки» та «справила те цілісне враження, яке зрідка доводиться відчувати» [281]. Показовою у контексті вокальної майстерності учасників трупи А. Пальчинського стала постановка опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» у листопаді 1882 р. Наголошуючи на «віртуозності, фіоритурності россінієвських опер», критик писав: «Дух часу й нові прагнення поступово витіснили віртуозність співу зі сфери опери, виставивши інші принципи» та конкретизував, що фіоритурний спів не притаманний вітчизняним артистам, «вихованим здебільшого на вимогах

сучасної драматичної, декламаційної музики, котра не дуже сприяє формуванню колоратурних співаків». Ще одним негативним чинником постановки італійської музики в «російській опері» рецензент вважав виконання партій в перекладі російською мовою, що, на його думку, є «лише слабкою копією з оригіналу». Разом із тим, критик характеризував прем'єру «Севільського цирульника» в Харкові як відмінну, відзначивши, зокрема чудове у вокальному відношенні виконання Ж. Рафаель-Махвиць ролі Розіни: «всі її фіоритури, гами, трелі і стаккато вийшли надзвичайно чисто й витончено». Чудово підтримали виконавський ансамбль О. Байц (Альмавіва), Александров (Фігаро), І. Матчинський (дон Базиліо) [287].

27.01.1883 р. у Харкові була здійснена перша постановка опери М. Лисенка «Різдвяна ніч» [56, 246], ролі в якій виконували Н. Зикова, А. Оскнер, О. Левицька, М. Медведєв, І. Матчинський, Александров та ін. Рецензент писав, що вистава зібрала численну публіку, а опера мала величезний успіх, користувалася популярністю у місцевої публіки та була бенефісним спектаклем [684; 686; 687].

Як орієнтир оперної майстерності сприймалися гастролі Є. Лавровської, яка виступила в ролях Зібеля («Фауст» Ш. Гуно), Азучени та Амнеріс (відповідно, «Трубадур» і «Аїда» Дж. Верді), Розіни («Севільський цирульник» Дж. Россіні) та ін. [288; 289; 290]. Відзначаючи, що для 37-річної на той час співачки «краща пора слави минула», критик попереджав, що не можна судити про Є. Лавровську тільки в контексті її «голосових засобів, краси звуку», оскільки в її постаті поєднані переваги першокласної співачки та чудової актриси: «в кожних її фразі, звуці, слові, русі, погляді проглядається співачка-актриса, в кращому й досконалому значенні цього слова» [288].

В лютому 1883 р. в трупі А. Пальчинського гастролювала Етелька Герстер. Відома вокалістка, яку сучасники називали «угорський соловей», виступила в ролях Віолетти («Травіата» Дж. Верді), Розіни («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Гальки (однойменна опера С. Монюшка) та Маргарити («Фауст» Ш. Гуно). Називаючи три дари природи, якими наділена

Е. Герстер: «чудесний голос, зачаровуюча вокалізація та яскравий драматичний талант», критик пояснював їх взаємозалежність. Характеризуючи голос співачки, як широкий, однаково гнучкий по всьому діапазоні, рецензент відзначав незрівнянність співу Е. Герстер у контексті можливості вокалістки голосом «відтворювати душевні рухи». Такі можливості співачка реалізувала завдяки високому рівню вокального професіоналізму [311]. Вокальна майстерність співачки була основою реалізації драматичного таланту, що сприяло художньому враженню. Критик писав: «Герстер зрозуміла таємницю опери, музики, Мистецтва; чудесний голос прийшов їй на допомогу і, разом із зразковою технікою, дозволив так чуттєво, потужно вдаряти по струнах людського серця» [311].

В антрепризі М. Медведева високим рівнем виконавської майстерності відзначалася «толкова, розумна, талановита й музикальна співачка» М. Вафей, яка мала успіх, і у публіки, і у критиків, чому сприяла «витонченість і шляхетність її гри та співу: природжене відчуття прекрасного утримувало артистку від будь-яких анти музикальних прийомів» [692]. Харківські критики часто зосереджували увагу на майстерності відтворення ролей молодими учасниками трупи. Випускницю Петербурзької консерваторії та ученицю П. Віардо сопрано М. Василенко [189, 80], критик характеризував як «видатну артистку зі значним естетичним розвитком» [350]; вихованка Московської консерваторії Г. Любатович з успіхом виконувала традиційний контральтовий репертуар завдяки «досить сильному, гнучкому й приємному» голосу та сценічному таланту [692]; публічний успіх С. Борисоглебського зумовлювався, окрім чудових вокальних даних, ретельним опрацюванням виконуваних партій [654].

Маючи досить значний склад вокалістів та прислухаючись до критики, М. Медведєв акцентував на підборі виконавського ансамблю для тих чи інших опер. Так, 31.10.1883 р. трупа презентувала в Харкові ліричні сцени П. Чайковського «Євген Онєгін» за однойменним романом О. Пушкіна. Преса, відзначаючи якісне відтворення М. Медведєвим ролі Ленського, Г. Любатович –

Ольги, І. Любимовим – Трікке, В. Махалов – Греміна [693], наголошувала на невідповідності співу Харитонової партії Тетяни [695], яка надалі була замінена М. Василенко [696], довершивши виконавський ансамбль, де артисти «створювали живі образи, і в вокальному відношенні буквально були один одного краще, а оркестр був доведений до високого рівня досконалості» [503]. Після прем'єри опери Дж. Меєрбера «Африканка» для наступного спектаклю були здійснені заміни деяких виконавців головних чоловічих партій: Нелюско – І. Любимов замість К. Камінського, Васко-да-Гама – А. Соколов замість П. Богатирьова, Дон Педро – В. Махалов замість О. Лярова [700]. Виконавський ансамбль оптимізувався і в третьому спектаклі, під час якого роль Селіки вперше виконувала Ж. Рафаель-Махвиць, К. Сирина виступала в партії Інеси, а баритон С. Борисоглебський – Нелюско [701]. Під час бенефісу М. Медведєва 20.12.1883 р. роль Васко-да-Гама виконував бенефіціант, а К. Камінський був кращим серед виконавців у партії Нелюско [653].

В антрепризі В. Андрєєва-Бурлаки і П. Богатирьова осінньо-зимового сезону 1885-1886 рр. виконавською майстерністю відрізнялися молоді дебютанти. Так, голос В. Офросимової критик характеризував, як «легкий і соковитий» сопрано, «технічно достатньо опрацьований для колоратурних ролей», та наголошував на якісній дикції та осмисленому фразуванні. Щодо артистизму, рецензент висловлював враження, зазначаючи, що В. Офросимова «співає без будь-якої афектації й, окрім симпатичної зовнішності, має сценічне чуття» [232]. Зокрема, після виконання артисткою ролі Антоніди («Життя за царя» М. Глинки) критик з повагою писав, що співачка «справилася з цією безжально високою партією з блискучим успіхом»: «осмислене фразування та гра фізіономії довершували собою приємне до ілюзії враження, яке справляв її свіжий, легкий і блискуче світлий голос» [65].

Визначаючи голос Н. Рубинської, як «надзвичайно великий і красивий сопрано, який, не дивлячись на свою гнучкість і прозорість, має глибокий і промовистий драматичний відтінок», критик наголошував: «поєднання всіх сценічних якостей, які має Рубинська, явище надзвичайно рідкісне» [64]. Мецо-

сопрано П. Верьовкіна мала «рівний, повний і особливо красивий та звучний у верхньому регістрі» голос. Після виконання нею 11.09.1885 р. ролі Зібеля («Фауст» Ш. Гуно) рецензент писав: «Кожна її фраза, рухи були настільки гармонійні й витончені, голос звучав так повно і красиво, що вона рішуче завоювала собі гарячу симпатію публіки». Баритон С. Полтинін відзначався «представницькою зовнішністю, високим і свіжим баритоном і манерами, не позбавленими витонченості», утім його спів був одноманітним та мало виразним, що, на думку рецензента, спричинено занадто відкритим звуковидобуванням, особливо на верхніх нотах [64].

Співтворчість досвідчених майстрів і молодих обдарованих співаків сприяла яскравості вражень від оперних вистав. Рецензент писав: «трупа не зібрана, не набрана, а дійсно відібрана, й відібрана дуже тямуще». Так, талановитий виконавський ансамбль в опері Ш. Гуно «Фауст» 11.09.1885 р.: Н. Рубинська (Маргарита), П. Верьовкіна (паж), О. Коврейн (Фауст), С. Полтинін (Валентин) справив загальне враження, принаймні на харківську музичну критику, як «більш, ніж задовільне» [64]. Відзначався чудовий виконавський ансамбль в опері А. Рубінштейна «Демон», який склали молоді дебютанти Н. Рубинська (Тамара), О. Коврейн (Синодал) і С. Полтинін (Демон), а другорядні ролі виконували досвідчені вокалісти М. Вафей (ангел) та О. Ляров (слуга) [67]. Яскраві враження у харків'ян залишила вистава опери М. Глинки «Життя за царя» 27.09.1885 р., виконавський ансамбль якої склали В. Офросимова (Антоніда), П. Верьовкіна (Ваня), П. Богатирьов (Собінін), О. Ляров (Сусанін). Критик висловлював думку, що подібний підбір виконавців, який забезпечував художнє відтворення опери, спроможний виключити твір М. Глинки «з-поміж заграних» [66], тобто сприяти відродженню інтересу до цієї опери.

Виступи з грудня 1895 р. до березня 1886 р. італійської оперної трупи під керівництвом Дж. Кавало, хоча не привернули особливої уваги харківської публіки, утім мали суттєве відлуння серед місцевих знавців музики. Так, висловлюючи враження від спектаклів іноземних співаків, рецензент

розмірковував над перевагами трупи Дж. Кавало, які спричинили суспільну думку про те, що в останні роки в Харкові «такої опери не було». Визначаючи суттєвою італійську традицію якісної ремісничої підготовки оперних співаків, критик наголошував на недостатності уваги до засвоєння вокальної техніки у вітчизняних закладах музичної освіти, зумовлюючи цим відсутність поряд з «видатними обдаруваннями» «гарно навчених ремісників»: «наші другорядні артисти, по суті, обдарованіші, ніж італійці, утім вони так погано навчені, що значно поступаються менш обдарованим італійцям». Приводячи як приклад трупу Дж. Кавало, яку, на думку автора, складали вокалісти «середньої руки», утім з якісною «школою», а достеменне знання музичного матеріалу учасниками оперних ансамблів сприяло успіхові у публіки, яка сприймала позитивно «гладке й рівне» виконання, чого не було у вітчизняній провінційній опері [385].

Харківська преса приділяла значну увагу Е. Пельцу, характеризуючи його голос, як «приємний, красивий, дещо глухий» баритон з незначними можливостями, та майстерне володіння ним, що, разом із «надзвичайно простою і шляхетною» грою, було запорукою публічного успіху [385]. Рецензент відзначав, що «в усіх ролях, виконаних Пельцем на харківській сцені, а особливо в ролі Валентина («Фауст» Ш. Гуно), співак значно переважав, і в якості актора, і в якості співака, всіх баритонів останнього часу» [145]. Успіхові «найкращої з жіночого персоналу» сопрано Аймо сприяв «вельми розлогий, сильний і приємний» голос, «прекрасний спів» та, перш за все, осмислена, з непідробним почуттям гра [385].

Майстерність інших італійських співаків визначалася в порівнянні з вітчизняними вокалістами, добре знайомими харків'янам. Так, відзначаючи прекрасний голос О. Капелетті, який нагадував голос П. Богатирьова в роки його творчого піку, утім останній мав кращі природні дані: обширніший, симпатичнішого тембру, різноманітніше у відтінках. Але, на відзнаку від П. Богатирьова, О. Капелетті співав майстерно, що свідчить про прекрасну школу [385]. Незважаючи на те, що з кінця січня 1886 р. О. Капелетті залишився єдиним тенором у трупі, виконуючи весь репертуар, голос його

«постійно звучав однаково – сильно й приємно, а в співі завжди відчувалися тонкі, артистично відпрацьовані нюанси, в яких є майстрами італійські артисти» [154].

Рівень виконавської майстерності учасників італійської трупи забезпечував якісне відтворення вистав. Зокрема в опері Ф. Маркетті «Рюї Блаз» відзначався чудовий ансамбль, «який зрідка спостерігається на провінційних сценах», завдяки виконавцям головних ролей Е. Пельцу і С. Крамбергер [144]. Аймо й О. Капелетті забезпечували в опері Дж. Верді «Бал-маскарад» ансамбль, який дав можливість харків'янам сприйняти сценічний твір «в іншому світі» [148]. Завдяки стрункому ансамблю виконавців головних ролей Е. Сонкі, О. Капелетті та Е. Пельца, харківська публіка мала можливість сприймати «виняткове» виконання опери Дж. Меєрбера «Африканка» [156].

В оперному товаристві І. Прянишникова (1890 р.) провідні позиції займала К. Силина, яка «зачаровувала слухачів своїм симпатичним голосом і майстерною колоратурою» [12]. Відзначаючи «правдиве розуміння ролей» сопрано О. Соловйовою-Мацулевич, критик характеризував вокальну майстерність артистки: «Голос її за звучністю рівний в усіх регістрах, тільки деякі звуки верхнього регістру здаються дещо різкими, особливо в містах, що вимагають ніжного співу; зате в ансамблях з хором і повним оркестром, вони блискучі» [13].

Серед чоловіків визнавався кращим І. Прянишников, який справляв на публіку приголомшливе враження в ролях Яго, Амонасро («Отелло», «Аїда» Дж. Верді) [12]. О. Ляров, стосовно якого критик писав: «хоча в його голосі й немає колишньої свіжості, утім дикція і фразування не залишають бажати кращого, а в грі його завжди проглядається досвідчений артист» [13]. Відзначаючи вражаючий успіх любимця харківської публіки М. Медведєва в ролях Елеазара («Жидівка» Ф. Галеві), Роберта і Рауля в операх Дж. Меєрбера «Роберт-Диявол» і «Гугеноти», Мазаньєло у «Фенела» Д. Обера, вердієвського Отелло, критик, маючи на увазі поширену серед акторів-ремісників зовнішню

афектацію, яка в застосуванні М. Медведєва сприяла позитивному враженню на публіку, висловлював побажання «дотримуватися у всьому більше почуття міри», уникати надмірного форсування звуку, «несмаку у фразуванні та нюансах» [12; 13].

У контексті становлення молодих виконавців харківська критика ставилася до баритона О. Круглова, який вже мав певний авторитет на провінційній сцені [750]. Після дебюту О. Круглова в партії Амонасро («Аїда» Дж. Верді), критик зазначав, що співак ще знаходиться на стадії професійного становлення: «Голос його не відрізняється ні силою, ні м'якістю тембру, до того ж ще недостатньо опрацьований ... виконує, загалом, впевнено й музикально, хоча і по-учнівськи» [13]. Відзначаючи вокальну майстерність Ф. Ошустовича («володіє доволі приємним і м'яким тенором, вільно бере верхні ноти, чисто інтонує»), критик зауважував, що молодий співак ще не вміє триматися на сцені [13], а його гра і міміка залишають бажати кращого [14].

У виконанні такого майстерного складу харків'яни вперше познайомилися з оперною творчістю Р. Вагнера: 2.04.1890 р. київська трупа відкривала свої виступи в Харкові оперою «Тангейзер». Кращим серед виконавців головних ролей був І. Прянишников, який «художньо закінчено» відтворив роль Вольфрама; відзначалися у виконанні партій Венери О. Соловйова-Мацулевич та Тангейзера М. Медведєв [11].

Наголошуючи, що «в часи розквіту» в харківській опері були кращі солісти, рецензент називав перевагою київської трупи «стрункий і витриманий ансамбль», який забезпечував цільне враження від вистав [750]. Підсумовуючи гастролі трупи І. П. Прянишникова, рецензент зазначав: «Якщо між артистами Київського оперного товариства є початківці й недосвідчені, якщо між ними немає багато видатних голосів, то все, чого можна досягти серйозним і старанним вивченням наявне; всі, навіть другорядні ролі виконуються дуже сумлінно, найскладніші ансамблі виконуються з великою впевненістю, а хор, оркестр та обстановка не залишають бажати кращого» [14].

Відновлення О. Картавовим у 1891 р. постійного оперного театру в Харкові відбувалося вже на сформованих в місцевій музичній публіцистиці принципах оперної критики. Розуміння провідної ролі в успіху вистави виконавської майстерності солістів-вокалістів зумовлювало акцент на характеристиці їх професіоналізму. Так, примадонною того сезону була М. Смирнова, яку «природа наділила і художнім інстинктом, і почуттям витонченості, і тонким розумінням музичного задуму, і всіх особливостей ролі». У співачки був «свіжий, симпатичний і досить сильний, хоча, ймовірно, і дещо глухий мецо-сопрано з надзвичайно красивими нотами середнього регістра, спроможний передавати найменші відтінки найпротилежніших душевних настроїв». Серед недоліків артистки зазначалися неухважність до вибору сценічних костюмів та «дивне стискання рота під час співу», що спричиняло неестетичні гримаси. Показуючи свою обізнаність у вокалі, критик обґрунтовував останнє зауваження положенням з методичної праці знавця італійської школи співу С. М. Сонкі «Теорія постановки голосу», за яким «правильне положення рота є необхідною умовою гарного тону» [161]. Виступаючи в Харкові, М. Смирнова «співала, і грала прекрасно» графиню в опері П. Чайковського «Пікова дама» [489], а стосовно її виступу в опері О. Серова «Рогнеда», критик зауважував, що такої Рогнеди Харків не бачив з часів Е. Кадміної [491].

С. Тамарова, яка починала сценічну кар'єру в опереті та після переходу в оперу стала «кращим у провінції ліричним сопрано» [498], і в Харкові «по праву вважалася прикрасою» оперної трупи [484]. Місцеві критики наголошували на чудовій опрацьованості голосу, музикальності, теплоті й витонченості виконання співачки. Артистка постійно самовдосконалювалася, що акцентувалося пресою як повчальний для оперних співаків приклад невпинного «розвитку своїх сил і можливостей» [495]. Преса висловлювала жаль стосовно виходу С. Тамарової з наступного сезону зі складу харківської трупи, зазначаючи: «обдаровану й добропорядну артистку, яка цілими місяцями

виносила репертуар на своїх плечах, оскільки без неї ціла низка опер не могла йти і «робити збори», замінити дуже складно» [520].

Два сезони співала в харківській опері колоратурне сопрано С. Лисенко. Удосконалюючи вокальну майстерність та розпочавши кар'єру на оперних сценах Італії [189, 318], співачка в сезоні 1891-1892 рр. не задовольняла харківську критику сценічною грою. Так, після виступу С. Лисенко в партії Розіни («Севільський цирульник» Дж. Россіні), рецензент відзначав чистоту, музикальність і витонченість її співу, під час якого «всі фіоритурні прикраси, рясно розсипані в партії Розіни, були виконані нею легко й чітко», утім робив зауваження щодо відтворення характеру персонажу [483]. Після виступу співачки в цій ролі в листопаді 1893 р., критик писав про покращення виконавської майстерності С. Лисенко: колоратура її стала ще чіткіше й легше, а передача повна музикальності й смаку [509].

Два сезони користувалися успіхом у харківської публіки баритон О. Виноградов та бас Ф. Левицький. «Сильний і звучний баритон, з переважанням нот верхнього регістру» забезпечували постійний успіх О. Виноградову [483]. Поряд із тим, критики наголошували на необхідності подальшого вдосконалення майстерності, зазначаючи: «якщо б цей голос був добре поставлений і очищений від горлового відтінку, Виноградов міг би далеко піти, особливо, коли б у його виконанні було більше пристрасті й теплоти, котрі не можна замінити штучним натхненням» [306]. О. Виноградов зі значним успіхом співав у Харківській опері в сезоні 1896-1897 рр., захоплюючи публіку своїм «вражаючої сили й звучності» голосом і «завжди пристрасним і енергійним» виконанням [592]. Ознаками майстерності Ф. Левицького визначалися «чудове володіння голосом, прикрасою якого був верхній регістр; осмислений та зі смаком спів; прекрасний акторський талант, який вирізнявся справжнім почуттям» [161].

Виконавською майстерністю відзначався досвідчений артист О. Фюрер, який, не дивлячись на свій поважний вік (1839 р.н.) і тривалу активну артистичну діяльність, «зберіг ще дуже багато зі свого чудового голосового матеріалу, котрим

розпоряджається з рідкісною досконалістю, завдяки своїй музикальності та школі» [482]. Критик наголошував, що поважний артист є повчальним прикладом для молодих співаків: «О. Фюрер, і за співом, і за грою, артист у повному розумінні цього слова, а його виконання завжди свідчить про солідну музичну освіту, артистичну добropорядність, про те, що він виховувався на гарних зразках та засвоїв краще надбання оперної сцени» [384].

Серед молодих виконавців сезону 1891-1892 рр. виділялися майстерністю також «справжній, за обсягом і силою, *tenor di forza*» Брушевський [481], тенор Ф. Ошустович, верхні ноти якого звучали красиво та сильно, а співав він досить виразно [480]. В тому сезоні в Харкові починала артистичну кар'єру молода, обдарована співачка О. Каррі (мецо-сопрано), тут «розвинула свої здатності» і стала «співати з непідробним одухотворенням» [514], та в сезоні 1892-1893 рр. вийшла на провідні позиції в трупі, з повним успіхом виконавши кілька складних і відповідальних партій «завдяки своєму свіжому, звучному голосу й рідкісній музикальності» [486]. О. Каррі співала в Харківській опері в 1896-1898 рр. Критик В. Сокальський визначав ознаки професіоналізму вокалістки: «достатньо звучний голос, який вільно рухається в межах широкого діапазону, на сцені тримається вільно та впевнено, образ відтворений цілком рельєфно» [86].

Серед значної кількості дебютантів харківської трупи сезону 1892-1893 рр. кращими були драматичні сопрано Г. Штрейхер і С. Лишицька, мецо-сопрано Г. Кутузова, тенор *di forza* А. Секар-Рожанський, баритон М. Салтиков та ін. Преса відзначала, що «окрім красивого, симпатичного голосу з чудовими верхніми нотами, повними й звучними», Г. Штрейхер мала гарну школу, безсумнівну музикальність та драматичні здібності [499]. Одеситка С. Лишицька мала «голос блискучого приємного тембру надзвичайно звучний і рівний в усіх регістрах», та володіла «всіма засобами справжнього драматичного сопрано» [501]. Харківський критик характеризував голос Г. Кутузової як «невелике низьке мецо-сопрано, рівне й симпатичного тембру» та зазначав, що «співає вона музикально, фразує рельєфно і без підкреслень,

взагалі спів її просякнутий великою сердечністю й шляхетністю» [496]. Наголошувалося, що оперна трупа зробила цінне придбання, залучивши А. Секар-Рожанського, який мав досконало опрацьований красивий і сильний тенор [496]. У трупі О. Картавова співак, накопичуючи сценічний досвід, вдосконалював свою виконавську майстерність. Наголошувалося на прогресуванні артиста з кожним спектаклем у партіях Радамеса («Аїда» Дж. Верді), Роберта («Роберт-диявол» Дж. Меєрбера), Тангейзера в однойменній опері Р. Вагнера [505; 507; 517]. М. Салтиков мав сильний і приємний баритон зі звучними, майже басовими низькими нотами; співав зі смаком і витримкою, та тримався на сцені з впевненістю й розумінням [495].

В сезоні 1893-1894 рр. успішно дебютували лірико-колоратурне сопрано Е. Негрин-Шмідт, тенори Г. Морської [189, 380] та М. Преображенський, баритон О Каміонський [189, 235]. Особливе значення для професійного становлення Е. Негрин-Шмідт того сезону мали дебюти в партії Лючії. Зокрема, М. Черняєв, висловлюючи побажання «більшої чистоти й чіткості при виконанні біглих пасажів і трелей», писав, що в «Лючії» співачка «виблиснула своїми привабливими верхніми нотами, ніжним *piano*, висхідними гамами, майстерним *staccato* та іншими сильними сторонами свого симпатичного та гнучкого голосу» [295]. Якісне володіння колоратурою дає можливість висловити припущення, що співачка вокальну підготовку здійснювала під керівництвом знавців *bel canto*; можливо, вона здобувала перший сценічний досвід в Італії, спостерігаючи та засвоюючи практику оперного співу в пересічному професійному середовищі, зокрема негативну. Так, поряд із вокальною майстерністю, яка забезпечувала публічний успіх Е. Негрин-Шмідт, критик відзначав «відсутність гри»: «міміка, пластика і жести – це Ахіллесова п'ята артистки, яка співає на оперній сцені, як на концертній естраді», що «зашкоджувало стрункості враження» [295]. І в наступному сезоні Е. Негрин-Шмідт мала значний успіх у публіки завдяки вокальній майстерності [555], утім продовжувала справляти негативне враження своєю грою [391].

Як репрезентантка *bel canto* в 1895 р. співачка входила до складу «італійської трупи» Е. Еспозито та «справляла велике враження» виконанням партії Маргарита Валуа («Гугеноти» Дж. Меєрбера) [557]. Харківські рецензенти писали, що Е. Негрин-Шмідт «пишно розквітла на нашій сцені з недосвідченої, боязкої учениці у видатну колоратурну співачку» [758]. Артистка співала в Харківській опері протягом сезонів 1896-1897 рр., 1898-1900 рр., за визначенням рецензента, колоратура Е. Негрин-Шмідт досягла високого рівня досконалості: її стаккато було разуче чітким і звучним; у фразуванні її багато витонченості та у передачі взагалі багато грації і пікантного запалу; і це викликало у публіки справжній фурор [587].

Вихованцем італійської школи співу необхідно вважати й М. Преображенського, який вдосконалював вокальну майстерність та співав, зокрема, на оперній сцені Італії. Пам'ятаючи виступи ще молодого співака в харківській опереті, преса писала, що поважний артист протягом всього сезону був прикрасою місцевої опери й користувався незмінними симпатіями публіки, яка завжди високо цінувала і його прекрасний голос, і його музикальний спів, і його талановиту та осмислену гру [531]. Наголошуючи, що М. Преображенський «не тільки чудовий співак, а й гарний актор», критик відзначав «майстерне, з тонким розумінням справи, витончене й розумне» виконання партій у вокальному відношенні [295].

Необхідно відзначити, що в цій трупі на початку 1892 р. дебютували вихованки ХМУ сопрано Ю. Рейдер та В. Ейген. Перша виконувала другорядні ролі в операх «Сільська честь» П. Масканьї, «Джоконда» А. Понкьеллі, «Пікова дама» П. Чайковського [487], мала успіх у партії Антоніди в опері М. Глинки «Життя за царя» [485]. В. Ейген час від часу виконувала провідні ролі, зокрема Маргарити в опері Ш. Гуно «Фауст». Після спектаклю, наголошуючи, що «не дивлячись на недоліки, співачка мала успіх», критик визначив основні чинники позитивного враження: «Її дещо слабкий, утім надзвичайно симпатичний голос, із ніжними, чистими й сріблястими верхніми нотами; її одухотворений спів, виразна міміка, красиві жести» [488]. Професійне становлення В. Ейген у харківській

оперній трупі продовжувалося і в наступний сезон. Якщо на початку сезону рецензент ще згадував неритмічність її виконання в попередньому сезоні [16], то надалі наголошувалося: «артистка робить помітні успіхи та стала позитивно невпізнана, порівняно з попереднім роком» [306]. В. Ейген співала другорядні партії в спектаклях «італійської трупи» 1893 р. та в літній гастрольній трупі 1894 р., доводячи, що «зробила значні успіхи, і як співачка, і як актриса» [528; 539].

В сезоні 1892-1893 рр. у трупі О. Картавова дебютувала місцева вихованка мецо-сопрано Є. Корецька, яка виконанням партії Амнеріс («Аїда» Дж. Верді) «справила на публіку вельми вигідне враження і мала значний успіх» [505]; другорядні партії виконував випускник ХМУ 1891 р. баритон А. Резников, продемонструвавши, зокрема, в партії Монтероне («Ріголетто» Дж. Верді) непоганий голос [500]; на цих позиціях він співав у Харкові й надалі [541].

Високий рівень виконавської майстерності гастролерів тих сезонів зумовлював захоплені відгуки місцевої критики. Так, після дебюту в Харкові Є. Лакруа критик, характеризуючи голос співачки, як сильне й красиве сопрано з прекрасними, повними та звучними низькими й верхніми нотами, зазначав, що фразує вона виразно і тримається на сцені з впевненістю [504]. Спектаклі за участі Є. Лакруа завжди приваблювали харківську публіку і мали величезний успіх, який рецензент обумовлював якістю голосу («сильне і звучне драматичне сопрано»), «вмінням співати та осмисленою грою», а також ефектною зовнішністю [307]. Після виступу співачки в опері Дж. Меєрбера «Африканка» 21.11.1894 р. в складній партії Селіки, критик наголошував, що такого драматичного сопрано, як Є. Лакруа, в харківській опері двано не було [305]. Після успішних виступів у Німеччині та Києві Є. Лакруа в сезоні 1897-1898 рр. була солісткою Харківської опери і «в усьому блиску» демонструвала «свою щасливу зовнішність, звучний симпатичний голос, захоплену сценічну гру» [79].

Активно коментувалися гастролі молоді обдаровані колоратурної співачки Луїзи Нікіта [381]. Знаходячись у процесі вокальної підготовки,

18-річна співачка вперше виступила в Харкові в лютому 1890 р. з концертами, які мали значний успіх серед численної публіки [734], утім критикувалися харківськими професійними музикантами щодо неопрацьованості її голосу, як в технічному, так і художньому аспектах [7]. Після цього вокалістка наполегливо вдосконалювала професійну майстерність [502]. Під час виступів Л. Нікіта в Харкові критик М. Черняєв писав, що краса її голосу полягала у витонченості та м'якості тембру, кристалній чистоті й сріблястості тону, повноті, звучності та красивому колориті нижніх нот, котрі, зазвичай, у сопрано є слабкими та малозвучними. Окрім того, рецензент відзначав широту діапазону голосу артистки, який «протягається абсолютно вільно» до *re* третьої октави включно, вражаючу легкість, з якою Л. Нікіта брала звуки верхнього сопранового регістру, вимовляла склади та довго витримувала подих на високих нотах, феноменальну рухливість голосу, розкішну красу верхніх нот та дивовижну здатність виконання фіоритур, бездоганну інтонацію та осмислене фразування, вміння відтінити красу і психологічний сенс кожної музичної фрази; висловлював захоплення майстерністю володіння голосом: «у неї ніжне і округлене *piano*, її *decrescendo* на останніх нотах, коли голос поступово затихає в *pianissimo* — це сама краса» [297; 296].

Подібні алюзії отримують завершеність у роздумах М. Черняєва в контексті визначення ролі вокаліста в оперному мистецтві. Висловлюючи негативне ставлення до поступового нівелювання ролі колоратури на фоні посилення переваги оркестру над співаком в оперних творах з другої половини ХІХ ст., критик посилався на твердження відомого італійського вокального педагога Франческо Ламперті в книзі «*L'arte del canto*» (Мистецтво співу): «Колоратура становить хоч і не душу співу, але є однією з найголовніших умов його чарівності». Саме в контексті високопрофесійного володіння колоратурною технікою в поєднанні з досконалою художньою виразністю харківський митець поєднував творчі постаті Аделіни Патті, Марчелли Зембрих та «ймовірної наступниці їхньої слави» Луїзи Нікіта, котрі «вже в силу даного ним від Бога дарування, підтримують здорові погляди на мистецтво та

протидіють псуванню смаку, розкриваючи власним прикладом чарівну красу справжнього співу» [296].

Майже місяць гастролювала Л. Нікіта в Харківській опері на початку 1894 р. Визнаючи Л. Нікіта як видатну творчу особистість, М. Черняєв ставиться до її сценічних виступів з позиції найвищих мистецьких вимог. Так, стосовно її гри в опері «Фауст», критик писав, що співачка справила не настільки цілісне враження, як у «Фра-Дьяволо», хоча й у партії Маргарити вона у певних епізодах виступила чудова та мала величезний успіх. Свою оцінку рецензент обумовлював складністю ролі Маргарити для молодшої співачки в психологічному контексті, звертаючись з питанням: «Чи можна вимагати від двадцятирічної дівчини відтворення настільки складного характеру» І сам відповідав – «Вочевидь, ні». Утім, саме творчі злети Л. Нікіта на сцені надихали М. Черняєва на бажання бачити у виконанні артистки мистецьку досконалість [532]. Натхненність мистецтвом Л. Нікіта об'єднала в 1894 р. харківську професійних музикантів з місцевою публікою: під час усіх харківських спектаклів знаменитої співачки були аншлаги, а критика давала захоплені відгуки. Зокрема, виконання партії Джульєтти визначалося як ідеальне відтворення образу, створеного Ш. Гуно, а інтерпретації ролей Церліни («Фра-Дьяволо» Д. Обера) та Міньйон в однойменній опері А. Тома – взагалі, як унікальні [310].

Наприкінці січня 1894 р. у трупі О. Картавова гастролювала Адель Боргі. Після її виступу в ролі Кармен 24.01.1894 р., який супроводжувався ажіотажем і галасливими оваціями публіки, М. Черняєв характеризував майстерність володіння співачкою «сильним і прекрасно опрацьованим» *mezzo soprano*: «Голос не представляє нічого виключного за красою звука, не може бути названий свіжим, до того ж його тембр дещо жорсткий, утім це, все-таки, безперечно гарний голос, який добре зберігся і яким артистка майстерно володіє, без найменшої скрути передаючи і всі сильні місця своєї партії, де зустрічаються не тільки *ff*, а навіть *fff*, і своєрідні та безперервні переходи від енергійного співу до ледь чутному *piano*. Вокальна частина ролі виконується

Боргі, з технічного боку, в повному сенсі слова блискучо, з безліччю ледь вловимих відтінків, з тонким розумінням справи і з рельєфною передачею всіх особливостей напівдикого, суто циганського колориту партії Кармен». Наголошуючи на зразковості вокальної майстерності А. Боргі «в багатьох відношеннях», критик писав, що й як артистка, співачка є «дуже рідкісним явищем в оперному театру» та «витримує найсуворішу критику», оскільки її виконання «повне життя й руху», «вона чудово знає сцену, у неї рухливе обличчя та виразні жести». Висловлюючи свої враження, М. Черняєв акцентував увагу на тому, що сприймав гастролерку «з точки зору ідеальних вимог мистецтва» та отримав від її творчості «високу насолоду» [301]. Величезний успіх мала А. Боргі в ролі Амнеріс в «Аїді», «перевершивши всі найсміливіші очікування». М. Черняєв наголошував, що артистці «вдалося вдарити по серцях з невідомою силою; вона примусила весь цей величезний натовп пережити й відчути те, що пережила Амнеріс» [300].

Склад і репертуар «італійської оперної трупи» О. Картавова 1893 р. свідчить про спрямованість антрепренера на залучення вокалістів – adeptів за своїм професійним вихованням італійської вокальної школи, які майстерно володіли технікою *bell canto* й відповідним репертуаром. На тлі спільного для всіх учасників тієї трупи високого рівня виконавської майстерності харківська критика особливо виокремлювала Дж. Джубеліні, яка зі «значним успіхом» відтворювала образи вердієвської Аїди [522], Валентини і Селіки (відповідно, «Гугеноти» й «Африканка» Дж. Меєрбера) [524; 525]. Кращою виконаною в Харкові роллю визначалася партія Джоконди в однойменній опері А. Понкьєллі, яку співачка провела «надзвичайно розумно, витончено, з теплим почуттям і бездоганно, як співачка, та як актриса» [527].

Стосовно Дж. Димитреско критик писав, що «прекрасний, сильний і звучний тенор висуває цього співака в перші ряди оперних артистів, які користуються успіхом і відомістю на оперній сцені» [526]. Після виступу Дж. Димитреско в опері «Джоконда» А. Понкьєллі, рецензент, наголосивши, що такого Енцо ще не було на харківській сцені, обґрунтовував: «Ті номери, які

раніше проходили безбарвно, тепер, завдяки красивому, сильному, звучному і розлогому голосу артиста, справляли велике враження» [527]. Л. Піньялозо мав надзвичайно красивий, м'який і оксамитовий баритон тенорового тембру та «майстерно користувався своїми вокальними засобами». Критик писав, що Л. Піньялозо «знає ціну свого голосу, співає розумно й зі смаком, так вміло і так витончено, як тільки справжні артисти, які цілком засвоїли і техніку, і всі таємниці свого мистецтва, а такі артисти, як відомо, дуже рідкісні». Поряд із тим, відзначалося акторське обдарування співака: «Його жести і міміка завжди відповідають ролі і взагалі вся його гра продумана до найдрібніших подробиць» [309]. Величезним успіхом у харків'ян користувався Дж. Танцині, вражаючи слухачів «силою й розлогістю свого блискучого баса-*cantante*, який вільно доходить до баритонового соль» [523].

В цьому високомайстерному виконавському колективі виступала колоратурне сопрано Альма Фострем, ім'я якої посідає одне з провідних місць у вокальному мистецтві кінця XIX – початку XX ст. [375]. М. Черняєв висловлював враження від мистецтва А. Фострем: «Високий і ніжний голос артистки, вражаючий своєю рухливістю та чарівним тембром, без будь-якого перебільшення може бути названий феноменальним. Це один з тих чудових голосів, слухаючи які, ви мимоволі запитуєте себе: невже ці чаруючі звуки виходять з людських вуст?». Рецензент дивувався, як, з легкістю («жартома»), співачка долає технічні труднощі: «Її трелі, наприклад, які вона робить так просто й невимушено, – це сама чарівність»; вказував на мистецький рівень володіння артисткою «доведеним до інструментальної виправки» голосом, що дозволяло розкривати зміст кожної музичної фрази й незрівнянно відтіняти кожну думку композитора, та наголошував, що співачка належить до не багатьох артистів, які досягли крайніх меж мистецтва: «Її витончена й шляхетна манера співу – це один з тих чудових зразків, на яких необхідно виховуватися молодим і талановитим артисткам». Високо оцінив критик і майстерність гри А. Фострем, запорукою чого стали такі чинники, як «рухливе й витончене обличчя, виразні очі, природна грація, пластика та зовнішність» [308].

Висловлюючи вдячність А. Фострем, рецензент зауважував, що «її ім'я завжди буде промовлятися в Харкові з повагою, як ім'я першокласного, високоталановитого художника, однієї з представниць сучасного мистецтва, яка складає його гордість і славу» [298].

Під час гастрольних виступів А. Фострем в «італійській опері» Е. Еспозито в березні 1895 р. критик писав, що мисткиня захоплювала не тільки як співачка, а й як актриса: «В її виконанні дивовижний спів зливається в одне струнке ціле з розумною, до дрібниць оздобленою і натхненною грою, зітканою з маси ледь вловимих відтінків, що представляє майстерне та художнє поєднання витонченості та правди». В цьому контексті зазначалося, що для отримання повного враження від творчості А. Фострем необхідно не тільки її слухати, а й дивитися «найуважніше, не пропускаючи жодного жесту, жодного погляду» [299]. Під час гастролей видатної співачки в 1897 р. рецензент висловлював захоплення: «Зрідка доводиться відчувати таку високохудожню насолоду! Чудово, незрівнянно! Всі слова жалюгідні, нікчемні, коли потрібно висловити той найвищий ступінь захоплення, який викликала Фострем своїм артистичним у всіх відношеннях виконанням» [604]. В січні 1900 р. та наприкінці 1901 р. А. Фострем виступала перед харківською публікою «у всеозброєнні свого рідкісного таланту, перед яким час безсилий» [620; 133].

За часів антрепренерства Е. Еспозито почала свої виступи в харківській трупі ліричне сопрано М. Інсарова. Відзначаючи свіжий і приємний голос співачки, прекрасне володіння ним, гарну сценічну зовнішність і цілком осмислену гру [354], критик наголошував на рідкості на тогочасній оперній сцені такого сполучення гарного співу з яскравою драматичною грою [542]. Обдарована артистка співала в Харкові до 1900 р., окрім сезону 1896-1897 рр., «справляючи найприємніше враження своїм голосом і витонченою сценічною грою» [3]. Стосовно майстерності співачки В. Сокальський писав, що «голос її не належить до особливо видатних, не всі його реєстри однаково рівні, іноді прослизують сухі, жорсткі нотки, але все ж голос її досить звучний і приємний; спів її, незважаючи на помітну відсутність суворої школи, завжди музикальний,

часом зігрітий щирою теплотою і сердечністю, а жвава, різноманітна сценічна гра ще більше посилює загальне сприятливе враження від артистки» [77]. Така характеристика свідчить про сприйняття вокалу в опері, де прояв чуттєвості завжди був привабливішим, ніж сухий професіоналізм високого класу, цікавий лише знавцям; маючи певні вокальні вади, за умови наявності акторського таланту, який забезпечував «сприятливе враження», можна було досягти провідного положення, принаймні, на провінційній оперній сцені.

Надзвичайне враження своєю майстерністю в сезоні 1894-1895 рр. справляла фінська співачка мецо-сопрано/контральто Г. Сьоннерберг, значний успіх якої базувався на чудових вокальних даних, майстерності володіння голосом, вдячній сценічній зовнішності та акторському таланті. Харківський рецензент, визначаючи її як «одну з видатних співачок», зумовлював це поєднанням вокальної майстерності артистки з грою, «наповненою драматизмом, що складає особливий характер всіх італійських опер, завжди оснований на ефектних переходах від смутку і сліз до радості» [38]. Наприкінці сезону відзначалося, що Г. Сьоннерберг була прикрасою оперної трупи та «несла на собі весь тягар мецо-сопранового репертуару» [551]. Підсумовуючи враження від творчості Г. Сьоннерберг, критик визначав її як «зразкову співачку, яка спіткала таємниці вокального мистецтва, і прекрасну артистку, яка в кожній партії знаходить сценічний матеріал для створення живих образів» [552]. Артистка співала й наділі в Харківській опері. В 1898 р. критик, зазначивши на певному погіршенні, у зв'язку з поважним для вокалістки віком (1856 р.н.), голосових засобів, наголошував, що і «при наявних засобах вона все ще справляє враження сильне й художнє, завдяки виразності та благородству співу, а також яскравій та одухотвореній драматичній грі» [607].

В сезоні 1894-1895 рр. найприємніше враження на публіку справляв італійський тенор Оттавіані, який мав «сильний, добре опрацьований голос і витончено тримався на сцені» [544]. Відзнакою його приємного голосу грудного тембру в середньому і верхньому регістрах, що «не завжди можна зустріти у сильних тенорів, які традиційно відрізняються крикливими нотами

верхнього регістра»; за силою і чистотою голосу співак визначався як, «безперечно, один з видатних тенорів» [38]. Маючи такі вокальні дані та «чуйний слух», Оттавіані майстерно володів голосом завдяки «хорошій школі»; його спів відрізнявся гарячністю, пристрасністю, енергійністю [546]. Враження від вокальної майстерності митця підсилювалися «надзвичайним сценічним талантом», який відрізнявся «великим розмаїттям відтінків при відтворенні різних драматичних моментів» [547].

Чудове враження на харківську публіку в сезоні 1894-1895 рр. приємним, сильним і свіжим голосом справляв молодий і обдарований драматичний тенор І. Єршов. Про якість володіння співаком високим за теситурою голосом свідчить постановка того сезону опери В. Белліні «Пуритани», в якій І. Єршов виконував партію Артура, побудовану на граничних нотах другої і третьої октав. Критик писав, що харківській опері того сезону пощастило мати вокаліста з феноменально високим голосом, та наголошував на чудовому виконанні І. Єршовим партії Артура: «співає її в тон і точно за партитурою, демонструючи феєрверк самих високих нот, — всі ці *si, do, do-diez* та *re* кидаються в глядацьку залу з вражаючою легкістю й силою. Утім, талановитий співак не тільки хизується в цій партії своїм голосом, він тепло співає її; всі свої речитативи він передає з великою виразністю, красиво, суто по-італійськи нюансуючи [391]. «З рідкісною силою і блиском» І. Єршов виконував партію Фауста в однойменній опері Ш. Гуно, демонструючи в ній «прекрасні якості свого чудового голосу та відмінну школу співу» [554].

«Заволодів симпатіями публіки з моменту першої появи на харківській оперній сцені один із найобдарованіших артистів трупи» баритон С. Брикін. Його «світлий і легкий голос за належної рухливості» відповідав вимогам до відтворення ліричних партій, а вокальна та сценічна різноманітність визначалася однією з безперечних переваг обдарованого артиста [548]. С. Брикін, «безумовно талановитий артист із симпатичним, прекрасно обробленим голосом, витончена й розумна гра якого не може не бути оціненою» [757], співав у Харкові до 1898 р. та завоював симпатії публіки

«надзвичайно серйозним ставленням до справи, ретельним опрацюванням своїх партій, музикальністю виконання та благородною грою» [610].

В 1894 р. харків'яни вперше познайомилися з творчістю видатного баса О. Антоновського, який мав розкішний і могутній голос густого тембру, «рівний і металевий у всіх регістрах» [548]. Вже після першого його виходу в ролі Кончака («Князь Ігор» О. Бородіна), який мав «галасливий і цілком заслужений успіх», критик писав, що «давно вже у Харкові не чули такого чудесного баса, такого дивовижного фразування, яке дає слухачеві можливість ясно й чітко чути кожне слово» [354]. В березні 1895 р. О. Антоновський увійшов до складу «італійської трупи» Е. Еспозито [351], а в осінньо-зимовому сезоні 1895-1896 рр. вже виступав як «краса і гордість харківської опери» [743]. Наприкінці сезону рецензент писав, що О. Антоновський був «основою» харківської трупи як першокласний артист з голосом, рівного якому на вітчизняних оперних сценах немає [346]. Співак гастролював у харківській трупі на початку 1897 р., коли «спектаклі за його участі більше всього привертали увагу публіки» [344]; в 1897-1899 рр. співав в основному складі харківської трупи; приїздив на декілька спектаклів у січні 1900 р. [619]; гастролював у 1908 р. у трупі А. Ейхенвальда [122]. Відзначаючи «найбагатші» голосові засоби видатного співака та вміння «розпоряджатися цим благодатним матеріалом (завжди точна і чиста інтонація звуку, рідкісне за красою фразування)», «шляхетну, поважну зовнішність разом із одухотвореною грою, хоч і стриманою завжди в межах витонченого», В. Сокальський сприймав майстерність О. Антоновського, як зразок для оперних співаків: «Природа щедро обдарувала його голосом та талантом; зі свого боку, він з рідкісною сумлінністю розвинув ці дари» [84].

Наприкінці грудня 1894 р. рецензент писав, що, не дивлячись на відсутність гастрольних спектаклів, якими були насичені виступи трупи під керівництвом О. Картавова, харківська публіка «надзвичайно справно» відвідувала вистави трупи Е. Еспозито [304]. Відзначаючи поширеність театральних закладів (3 зимових, 2 літні закриті та 3 літні відкриті сцени і два

театри-цирки) у Харкові в 1894 р., рецензент «Південного краю» визначав кращим серед них оперний театр та висловлював думку, що Харківська опера на той час посідала перше місце в провінції [345].

Високий рівень виконавської майстерності солістів трупи Е. Еспозито став недосяжним мірилом для італійських співаків, запрошених антрепренером у 1895 р. Майстерним співом відзначалися тільки Августо Броджі (драматичний тенор) та Руджiero Астіллеро (баритон). Після виступу А. Броджі в ролі Фауста в однойменній опері Ш. Гуно 21.02.1895 р. критик писав, що школа співу А. Броджі — «справжня італійська, кращих традицій *bel canto*», конкретизуючи, що співак «майстерно володіє своїм красивим рівним голосом, передаючи найтонші відтінки не тільки вокальні, а й психологічні; все у нього осмислено, витончено й благородно, від жесту до ходи по сцені» [20]. Молодий співак Р. Астіллеро справляв «дуже вигідне враження» своїм «приємним, чистого звуку» голосом та якістю вокальної підготовки; в його грі відзначалося, як недолік, «позування, притаманне італійській школі взагалі» [558]. Висловлюючи враження від виконавської майстерності Р. Астіллеро в ролі Яго («Отелло» Дж. Верді), критик відзначав, що С. Брикін «в драматичному відношенні та по школі співу багато в чому переважав» італійця [20].

Приклад з «італійською оперою» Е. Еспозито свідчить, по-перше, про ствердження в харківській музичній критиці критеріїв майстерності оперного співака: природні властивості голосу, вокальна підготовка, вокальна майстерність, сценічна майстерність; по-друге, про наявність серед вітчизняних співаків достатньої кількості тих, хто здійснював професійну підготовку в контексті засвоєння норм італійської школи співу, для забезпечення якості відтворення відповідної музики. Так, у тому сезоні харків'яни вперше сприймали спів уродженця Києва баритона О. Каміонського, запрошеного

Е. Еспозито до складу «італійської трупи» як репрезентанта *bel canto*¹⁴. Обдарований артист «справляв дуже гарне враження» в партіях Валентина («Фауст» Ш. Гуно), Невера («Гугеноти» Дж. Меєрбера, Фігаро («Севільський цирюльник» Дж. Россіні) [556; 557]. В харківській трупі сезону 1895-1896 рр. набувала сценічного досвіду молода співачка, колоратурне сопрано Е. Сушкова. Визначаючи вокалістку як наступницю Е. Негрин-Шмідт та «безсумнівну артистичну величину», критик характеризував рівень майстерності дебютантки: приємний, рівний голос, відмінна школа, відмінна колоратура і багато смаку [758; 572).

В сезоні 1895-1896 рр. харків'яни познайомилися з молодим і обдарованим баритоном Я. Светловим. Вихованець Одеського музичного училища мав розлогий і красивий баритон басового характеру, повний та звучний, з особливо гарним за тембром середнім регістром [564]. Рецензент писав, що могутній баритон Я. Светлова захоплював харківську публіку, яка любила сильні, звучні голоси [572]. Співак справляв «дуже вигідне враження своєю стриманістю й почуттям міри під час застосування вокальних і сценічних ефектів»; особливо відзначалося чітке й виразне фразування [564]. Я. Светлов «користувався любов'ю харківської публіки» в сезонах 1897-1899 рр. [606; 614]; гарний, звучний голос артиста, його широкий, переливчастий спів та експресивна гра приносили публіці велике задоволення [77; 85].

Як і в 1893 р. значний успіх у харків'ян у сезоні 1895-1896 рр. мав Дж. Димитреско, виконавська майстерність якого вдосконалювалася на практиці. Зокрема, після виступу в опері Дж. Верді «Ріголетто», критик, згадуючи «особливе відтворення» співаком головної партії в 1893 р., зазначав: «голос цього, по нинішнім часам рідкісного співака став більш розлогим і повним, ніж раніше» [757]. На думку рецензента, Дж. Димитреско виконував роль Рауля («Гугеноти» Дж. Меєрбера) краще, ніж два роки тому: «Обдарований артист, який має такий дивовижний за красою та потужний за

¹⁴ Після закінчення Петербурзької консерваторії О. Каміонський вдосконалював вокальну майстерність в Італії та виступав на європейській оперній сцені, що засвідчує засвоєння ним «італійської школи співу» в процесі практичного спілкування з носіями цієї школи [189, 235]

звучанням тенор, відпрацював цю партію дуже ретельно і співає її не тільки гаряче й сильно, а й з тонким музикальним смаком» [758]. Відзначаючи наприкінці сезону майстерність володіння чудовим голосом та невтомну працю Дж. Димитреско над «розвитком своїх природних засобів і артистичністю», рецензент констатував участь обдарованого співака у 20 різних операх, наголосивши на рідкісності співаків з таким обширним репертуаром [571].

Користувалася успіхом дебютантка, уродженка Харкова сопрано М. Буковська [189, 183-184], яка самовдосконалювалася завдяки сценічній практиці: «голос її став повніше і співає вона впевненіше». Позитивно сприймалися виступи М. Буковської в партіях Антоніди («Життя за царя» М. Глинки) і Тамари («Демон» А. Рубінштейна) [585; 588]. Здебільшого дебютантка виконувала другорядні партії, наприклад, Прилепи («Пікова дама» П. Чайковського), пастушки в «Тангейзері» Р. Вагнера, жриці в «Аїді» Дж. Верді, Россовика і Ночничка в опері Е. Хумпердінка «Гензель і Гретель» [586; 739; 742; 744].

Виконавська майстерність солістів трупи Е. Еспозито забезпечувала високохудожній рівень вистав. Так, з видатним успіхом пройшли вистави «Гугеноті» Дж. Меєрбера 23.09 і 5.10.1895 р, доставивши численним слухачам велике задоволення. Виконавський ансамбль склали Дж. Димитреско (Рауль), Е. Сушкова (Маргарита Валуа), О. Соловйова-Мацулевич (Валентина), Г. Сьоннерберг (паж), С. Брикін (Невер), О. Антоновський (Марсель), Д. Бухтояров (Сен-Брі). Наголошувалося, що такий ансамбль чудових виконавців головних партій «може викликати глибоку зацікавленість не тільки на провінційній, а й на європейській сцені» [758]. «Зразковий» виконавський склад опери «Аїда» Дж. Верді 16.10.1895 р.: О. Соловйова-Мацулевич (Аїда), Г. Сьоннерберг (Амнеріс), Дж. Димитреско (Радамес), Я. Светлов (Амонасро) і Д. Бухтояров (фараон), забезпечив яскраві враження публіки від спектаклю, після якого рецензент писав: «взагалі опера йшла з тим одухотворенням, до котрого ці виконавці привчили нашу публіку» [564].

У співтворчості з такими оперними майстрами в жовтні-листопаді 1895 р. відбувалися гастрольні виступи «прославленого виконавця баритонових партій в італійських і французьких операх» Жюля Девойода, який завдяки голосу феноменальної сили й краси та «дивовижній» школі вважався «королем баритонів» [260]. Харківська критика характеризувала поважного вокаліста (1841 р.н.) як «справді великого артиста, який має у своєму розпорядженні стільки вокальних і драматичних сил, що всього цього вистачило б на кілька видатних співаків»: митець вражав публіку «силою звука, неосяжною широтою голосу і вражаючою свіжістю тембру» [565]. Після виступу в ролі Валентина, яку співак за свою сценічну практику виконував близько 2100 разів, рецензент наголошував, що будучи першим за часом виконавцем цієї партії, Ж. Девойод «і залишився, безперечно, першим по якості виконання, що він так блискуче довів, безкінечно захопивши публіку і голосом, і співом, і грою» [566].

В листопаді того року в харківській трупі проходили гастролі Марчелли Зембрих. Пам'ятаючи попередні виступи видатної співачки в Харкові, критик, після її виступу в ролі Віолетти («Травіата» Дж. Верді), писав, що М. Зембрих «все таж чарівна мисткиня співу, слухати та споглядати яку справжня насолода; голос її, як і раніше, кристалічно чистий і прозорий, трель повітряна і легка, а стаккато – суто солов'їне», та відзначав невпинне самовдосконалення артистки [567]. Після вистави «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті рецензент висловлював свої враження, зазначаючи, що завдяки мистецтву М. Зембрих «старовинна, утім глибоко драматична музика цієї опери, дещо банальної за мелодичним стилем і формами», стала надзвичайно привабливою та цікавою: «Художня висота передачі навіть заспіваних італійських кантилен, солодких і нудотних, має в цьому випадку такий чарівний вплив, що все перетворюється, стає свіжим і новим, кожний звук ловиш, затаївши дихання, слухаєш у німому захваті, як зачарований. Такий секрет чарівного впливу на слухача з боку великих майстрів вокального мистецтва, поміж яких Зембрих, безперечно, одна з перших у світі» [740]. В такому ж захваті був Е. Ембе від відтворення М. Зембрих образу Джульєтти в опері Ш. Гуно, вихваляючи голос, дивовижну

школу, прекрасний талант та істинно художній смаку прославленої артистки [741].

Анонсуючи гастролі в грудні того року «однієї з найбільших європейських артисток» Джемми Беллінчіоні (1864 р.н.), рецензент писав, що за кордоном її називають «оперною Дузе», «до того досконала її сценічна гра, драматизм та великий голос, що підкупує красою». Відзначаючи кращі риси мисткині, як вокалістки («голос, симпатичний і теплий за тембром, проникає прямо в душу; володіє ним артистка майстерно»), та актриси («чудесне, одухотворене обличчя, з дуже виразними очима; міміка її доведена до вищої досконалості та рельєфно передає найтонші вигини душі та думки»), рецензент наголошував: «враження від такого співу, такої гри, глибоко приголомшливих і несказанно хвилюючих душу, які повністю підкоряють слухача дивовижному, чарівному таланту артистки, залишаються пам'ятними на все життя» [568]. Видатна артистка з успіхом гастролювала в Харківській опері на початку 1900 р. [100].

Наприкінці 1896 р. в Харківській опері гастролював «блискучий» італійський тенор *di forza* Вінченцо Ларіцца, який мав «великий, звучний голос, повний і рівний в регістрах, з вільними верхніми нотами» [739], що, разом із «темпераментом, сповненим південної пристрасті й кипучої енергії», робили цього артиста особливо цікавим у партіях, де потрібна вокальна міць і ширина, патетика й яскравий драматизм [591]. В. Ларіцца мав настільки величезний успіх у Харкові та Полтаві, де після виконання партії Манріко співака виносили з театру на руках) [590], що артист відмовився від заключеного ангажементу в Італії і співав у Харкові до кінця сезону.

Незважаючи на «звиклість» харківських меломанів до якісного відтворення опер трупю Е. Еспозито, місцеві критики були в захваті від спектаклів гастролюючої трупи Л. Яковлева в квітні 1896 р. Наголошуючи на «чудових артистичних силах», які складали її основу, рецензент «підсилено підкреслював» на такій особливості, як чудовий виконавський ансамбль – «явище далеко неабияке навіть на столичних сценах» [754]. Основою

виконавського ансамблю була індивідуальна майстерність учасників трупи. За цими параметрами одну з провідних позицій в трупі Л. Яковлева посідала 23-річна колоратурна співачка Олімпія Боронат. Критик висловлював свої враження від вокальної майстерності О. Боронат, наголошуючи на специфічній рисі її голосу: «відкритий звук не особливо приємного, ніби сухуватого тембру, без барв». Утім, співачка приводила в шалене захоплення широтою й повнозвучністю рівного в усіх регістрах голосу, його «дивовижною чистотою, рівністю й легкістю, гнучкістю і м'якістю» та чудовою колоратурою: «співає без будь-яких зусиль, залишаючись спокійною і тоді, коли вона відтворює трелі й дивовижні стакато, і тоді, коли уходить за граничні ноти верхнього регістра; всі запаморочливі пасажі, очевидно, не варті співакці жодних зусиль; височайше *re* і феноменальне *mi* артистка філірує». Разом із феноменальною висотою голосом, вражаючою віртуозною технікою, серйозною школою вокальної підготовки, виразністю співу, мистецький портрет молодої артистки довершувала бездоганність її сценічної гри [754].

Тенор О. Філіппі-Мишуга з успіхом виступав у партіях Фауста в однойменній опері Ш. Гуно [753], Альфреда в «Травіаті» Дж. Верді [755], Іонтека в опері С. Монюшка «Галька» [756]. Відзначаючи, що голос співака «не першокласний по красі тембру», критик наголошував на видатному рівні виконавської майстерності О. Філіппі-Мишуги, основою якої є «дивовижна школа». Як знавець *bel canto*, співак досконало вокалізував («звук ллється вільно, рівно і невимушено», «мелодія його широка та красива, а кожна нота чітка й рельєфна, точно артист не співає її, а відливає в металічну форму», «*la* та *si* звучать потужно і беруться впевнено та повнозвучно»), його спів відзначався витонченим фразуванням [753].

В трупі Л. Яковлева продовжував захоплювати своєю майстерністю улюбленець харківської публіки 57-річний О. Фюрер. Поважний артист виступав у Харкові і в наступні сезони, доводячи, що «хоча уникнути повністю наслідків невпинного часу нікому не дано, утім, певною мірою, зберегтися можливо, і що для співака кращою бронєю проти ударів часу є талант,

підкріплений мистецтвом і вдосконалений постійною працею» [93; 611]. У 1902 р. у Харкові урочисто відзначалося 35-річчя артистичної діяльності О. Фюрера [634]; тут він і помер на початку 1906 р. [641].

У складі трупи Я. Любіна та М. Салтикова в 1897 р. вперше на оперній сцені Харкова виступав 26-річний Ф. Шаляпін, демонструючи «надзвичайний голос, м'який, вільний і рухливий (що так рідкісно у басів) прекрасного тембру і значної сили». «Суцільним тріумфом» був виступ Ф. Шаляпіна в опері Ш. Гуно «Фауст» 24.04.1897 р. Критик писав, що молодий артист був «надзвичайним Мефістофелем у вокальному й драматичному відношеннях, і до того ж дуже оригінальним: він вільний від традиційних прийомів та рабського наслідування іншим виконавцям цієї ролі» [599].

В сезоні 1897-1898 рр. любимцями харківської публіки були італійські митці баритон Р. Астіллеро та бас Дж. Танцині [602]. Перший визначався як «видатний артист харківської трупи», який поєднував прекрасний спів з живою благородною грою [78]. В. Сокальський писав, що Р. Астіллеро «завжди знаходив для кожної ролі вірний тон, вмів дати зрозумілий і цільний образ, правдиву його концепцію» [88]. «Могутній бас і артист з темпераментом» Дж. Танцині захоплював досконалістю відтворення образів, зумовленої тим, що обдарований митець «покладався не тільки на одне натхнення, а працював і відпрацьовував свою роль до дрібниць, тонко осмислюючи кожний жест, кожний звук [78].

В сезоні 1897-1898 рр. на харківській сцені дебютувала вихованка ХМУ М. Полякова. В. Сокальський відзначав, що якісна школа, яку пройшла дебютантка, помітна в її виконанні, як з боку вокального, так і сценічного. Він характеризував голос молоді артистки, як свіжий, середньої сили, досить рівний у всіх регістрах, симпатичного тембру, та наголошував, що вокалістка користується своїми можливостями «з великим вмінням, не виходячи за межі даних їй природою засобів, ніколи не форсує звук, не застосовує дешеві крикливі ефекти», «інтонація її завжди вірна й точна, а, завдяки виразній вимові, жодне слово у співачки не пропадало» [601]. Наступного сезону

М. Полякова вже була серед основних солістів трупи, виконуючи партії Тамари в «Демоні» А. Рубінштейна, Наташі в «Русалці» О. Даргомижського, Маші в «Дубровському» Е. Направника, цариці Савської в однойменній опері К. Гольдмарка [92].

Також у 1897 р. дебютувала уродженка Харкова, учениця К. Еверарді по Київському музичному училищу Е. Боброва [189, 51]. Анонсуєчи перший виступ молоді співачки, рецензент характеризував її дані: «серйозна школа, яку пройшла артистка, свіжість і краса голосу (колоратурне сопрано), широкий діапазон, який дозволяє Бобровій вільно брати у верхньому регістрі *mi naturel*, та, нарешті, щаслива зовнішність як не маловажна обставина для артистки, яка готується до сценічної діяльності» [605]. Рецензуючи виступ Е. Бобрової в партії Віолетти («Травіата» Дж. Верді), критик писав: «якщо не бути особливо вимогливим до сценічної сторони (навичка до неї виробляється, звичайно, тільки з часом), вихід Бобрової був дуже вдалий», та наголошував, що, незважаючи на спогади про нещодавнє виконання цієї ролі А. Фострем, яка давала такий цілісний, яскравий образ Віолетти, виконання харків'янки «принесло також багато задоволення, хоча б однією навіть музичною стороною» [85]. Після виступу Е. Бобрової в квітні 1898 р. в партії королеви в опері Дж. Меєрбера «Гугеноти», критик писав, що за останній час молода співачка «зробила безсумнівно значні успіхи в смислі впевненості, з якою вона тримається й співає на сцені; її свіжий і чистий голос, виразне фразування, легкість, з якою вона долає різні вокальні труднощі, справляють тепер найприємніше враження» [611].

В сезоні 1899-1900 р. дебютував у Харківській опері вихованець ХМУ В. Севастьянов. Рецензент інформував, що завдяки О. Церетелі молодий співак нетривалий час займався в Італії з деякими міланськими *maestri* та восени 1899 р. декілька разів виступав у складі харківської трупи в Одесі. Дебютант мав тенор «значної сили й приємного тембру, немов ласкаючого слух своєю м'якістю та широкою хвилею». «Простий, виразний, але без афектації спів, гарна дикція, задовільна акторська гра та приємна зовнішність» забезпечили

позитивне враження публіки від молодого співака [98]. Обдарований вокаліст продовжував накопичувати сценічний досвід у Харкові в сезоні 1900-1901 рр. [105], а в 1911 р. гастролював у Харківській опері вже як прославлений співак [130].

У 1900-ті рр. від дебюту на харківській сцені [109] до виступів у якості гастролера перед місцевою публікою проходило мистецьке становлення випускника ХМУ Антона Боначича. Після виступів співака в гастрольній трупі артистів Московських і Петербурзьких імператорських театрів у ранзі прем'єра, В. Сокальський писав: «Колись Боначич поїхав від нас досить невизначеного характеру баритонем без натяку на сценічне вміння. Тепер він повернувся дуже гарним тенором з великим сценічним навиком. Голос молодого артиста придбав цілком певний світлий тембр суто тенорового характеру, який особливо яскраво проявляється у верхньому регістрі, де зосереджені кращі його ноти». Критик відзначав у володінні вокалом «гарну школу», відчутне самовдосконалення і достатнє володіння технікою співу [117].

Сформоване з середини XIX ст. в середовищі харківських меломанів розуміння якісних чинників оперної вистави зумовило ставлення до виконавської майстерності оперних солістів, де поряд із суто вокальними критеріям набувають вагомого значення акторські здібності. Це яскраво простежується в рецензіях на гастрольні виступи в трупі О. Церетелі в листопаді 1897 р. колоратурної співачки Джузеппіни Угет. Харківські критики відзначали, що голос співачки не мав особливою сили, але звучання його відрізнялося «чарівністю, ніжністю, чистотою й прозорістю, підкуповуючи свіжістю й теплотою»; «самий тембр, якість її голосу, м'яка дзвінкість, кристалічність її верхів були воістину виняткові» [82]. Завдяки майстерному володінню колоратурою, «витонченій зовнішності, тонкому артистичному смаку, високому відчуттю міри, цікавому фразуванню, щирій експресії та вишуканій витонченості сценічних прийомів» Дж. Угет справляли на пересічну публіку й фахівців чудове враження [53].

В опері Дж. Меєрбера «Гугеноти», разом із Дж. Угет (Маргарита) партію Рауля відтворював інший гастролер того сезону Л. Клементьєв. Рецензії на його виконання цікаві порівнянням майстерності одного з провідних вітчизняних вокалістів того часу («артист імператорського театру») з професійними властивостями вихованих в межах естетики *bel canto* європейських («італійських або просто італійзованих») співаків. В. Сокальський, зазначаючи, що Л. Клементьєв, «ні за голосовими засобами, ні за закінченістю виконання не може бути названий артистом першокласним», утім його «можна слухати з великим задоволенням», наголошував на перевагах гастролера: «він не зловживає нескінченними ферматами на верхніх нотах, не гониться за тими грубуватими, дешевими ефектами, до яких привчають публіку італійські співаки»; «співає стримано, з необхідними відтінками в межах здорового, витонченого смаку, гарно фразує, вимовляє слова так, що жодне не пропадає, і все це доповнюється цілком пристойною, вмілою та обдуманною грою» [82].

Вважаємо, що тяжіння до сценічної ефектності вихованих в межах естетики *bel canto* оперних співаків зумовлено розумінням сценічної дії, як видовища, що впливає безпосередньо на слух і зір публіки, створюючи відповідне враження. Саме в цьому сенсі, в межах італійської вокальної школи засвоювалися, як норми, певні сценічні прийоми (форсування та інші засоби зміни якості звуку), покликані справити вражаючий ефект, чого прагне публіка, відвідуючи видовище. Для харківських критиків – адептів академічної естетики в музиці, мірилом сприйняття була, на нашу думку, відповідність критеріям академічного професіоналізму, ґрунтованого на виховній місії музики [763], що просувалося як позитивна ознака вітчизняного оперного виконавства.

Висновки до розділу

Здійснена аналітика щодо специфіки вокального мистецтва в оперній галузі в Харкові, дає можливість визначити характерні ознаки, властиві певним періодам. У 1840-1860-ті рр. відбувалося ознайомлення харків'ян з оперним

жанром завдяки епізодичним гастроллям іноземних оперних труп: осінньо-зимовий сезон з кінця серпня 1845 до початку січня 1846 рр. – польська трупа К. Шмідгофа; з 1847 р. італійські антрепризи Віллі та Барбієрі (весна – літо 1847 р.), Ф. Бергера (осінь 1858 р. – зима 1859 р.), Серматеї (1864-1871) та ін.).

Прагнення демонструвати актуальні, тобто такі, що цікавлять публіку, сценічні твори лежить в основі певних розбіжностей в репертуарі антрепризи К. Шмідгофа та італійських труп, які виступали в Харкові. Універсалізм акторів польської трупи зумовлював репрезентацію різноманітного популярного репертуару, куди входила й опера. Специфіка професійного виховання італійських вокалістів, яке здійснювалося на матеріалі відповідного оперного надбання, зокрема провідних представників *bell canto*, зумовлювала відтворення італійськими подорожуючими колективами, в першу чергу, сценічних творів В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Россіні, надалі Дж. Верді, Дж. Меєрбера та ін. У контексті відтворення такого репертуару в Харкові осмислювалася чинники майстерності оперного співака: наявність позитивних для сприйняття природних зовнішніх і голосових даних та рівень володіння ними й їх застосування на сцені.

Вже в 1840-і рр. харківські рецензенти показували обізнаність не тільки щодо характеристик вокальних голосів та якісних ознак відтворення тексту (вірність і чистота інтонування, дикція), а й основних критеріїв стилю *bell canto* (вокалізація, колоратура). Утім, спів розумівся як синкретична складова (наявність голосу, слуху) акторського універсалізму того часу. Сприйняття харків'янами опери як змістовно зрозумілого видовища зумовлювало акцент на критеріях, спільних для драми та опери, оскільки вони призначені справляти позитивне враження: реалістичність гри, рівень володіння природними голосовими засобами, виразність відтворення тексту. Сприйняття харківською публікою опери як видовища зумовлювало активне відвідування дебютних спектаклів та ігнорування повторів вистав, оскільки, отримавши враження від зовнішніх ефектів сценічної дії, глядач, не володіючи іноземною мовою, не міг

адекватно сприймати зміст дії, що спричиняло незацікавленість місцевих театралів європейською оперою.

Становлення оперного виконавства в Харкові з середини 1870-х рр. пов'язано з діяльністю антреприз, склад солістів яких ґрунтувався на вітчизняних професійних вокалістах. Спільними ознаками для таких труп були: репертуарна політика, спрямована на демонстрацію змістовно зрозумілих пересічній публіці сценічних творів, у контексті чого поступово збільшувався відсоток російськомовних оригінальних і перекладених опер; підхід до формування складу солістів у контексті залучення: досвідчених обдарованих виконавців, молодих талановитих вокалістів та відомих оперних співаків, здебільшого як гастролерів.

За тривалістю перебування в Харкові та специфікою репрезентативної діяльності вітчизняних оперних труп 1870-х – 1890-х рр. виокремлюються: 1870-ті рр., коли в місті з перервою в два сезони діяли антрепризи Ф. Бергера (1874-1876) та надалі колишнього співака тієї трупи О. Раппорта (1878-1880), коли Харків розглядався антрепренерами як місто постійного функціонування опери; 1880-ті рр., коли відбувалася часта зміна антрепренерів (1880-1882 рр.¹⁵ – П. Медведєв, осінньо-зимовий сезон 1882-1883 рр. – А. Пальчинський, 1883-1885 рр. – М. Медведєв, осінь 1885 р. – В. Андрєєв-Бурлака та П. Богатирьов, літо 1886 р. – С. Мамонтов, літо 1887 р. – М. Савін, весна 1888 та 1889 рр. – М. Медведєв, весна 1890 р. – І. Прянишников, кінець осінньо-зимового сезону 1890-1891 рр. – О. Лукович); 1890-ті рр. – початок 1900-х рр. – постійна трупа О. Картавова – Е. Еспозито – О. Церетелі.

У 1880-ті рр. функціонування оперних антреприз зумовлювалося, в одних випадках, ставленням антрепренерів А. Пальчинського, М. Медведєва, С. Мамонтова, М. Савіна, І. Прянишнікова до своїх імпрез, як до тимчасових, гастрольних колективів, в інших – невдалими спробами антрепренерів П. Медведєва, В. Андрєєва-Бурлаки та П. Богатирьова, О. Луковича керувати

¹⁵ Якщо враховувати осінньо-зимовий сезон 1881-1882 рр., коли виступала сформована П. Медведєвим опереткова трупа.

Харківською оперою. Постійна зміна антрепренерів притаманна і 1900-м рр., коли більшість оперних проектів, які пропонували харків'янам О. Назаров (осінньо-зимовий сезон 1903-1904 рр.), М. Валентинов і Л. Штейнберг (сезон 1904-1905 рр.), Р. Карамзіна-Жуковська (сезон 1905-1906 рр.), А. Ейхенвальд (осінньо-зимові сезони 1906-1908 рр.), М. Харюков (початок сезону 1908-1909 рр.) завершувалися невдало, що не сприяло розвитку оперного виконавства в Харкові.

Для періодів 1870-х та 1890-х рр. властиве ставлення, і харків'ян, і антрепренерів до оперної справи в місті, як до стаціонарного театру, що визначало: адаптацію трупи в культурному житті міста (майже щоденні вечірні спектаклі, практика проведення вранішніх вистав, часто орієнтованих на дитячу й учнівську аудиторію, благодійна спрямованість певних спектаклів), репертуарну політику (значна кількість оперних постановок, що збільшувало час між повторами сценічних творів, щорічні прем'єри, відновлення опер, які певний час не ставилися), підхід до постановок опер протягом сезону, спрямований на забезпечення постійної уваги харківської публіки (дебюти виконавців на початку сезону як привід для отримання публікою нових вражень, що, з одного боку, нівелювало певні недоліки злагожденості загального виконання опер, з іншого – давало можливість, за відсутності репетиційного періоду, під час перших вистав досягти необхідного рівня виконавського ансамблю; вже з 1890-х рр. проведення заключних вистав сезону у формі збірних спектаклів; участь у виставах гастролерів). Така спрямованість соціалізації оперних антреприз сприяла вихованню харківської публіки, як у контексті естетичного сприйняття опери, так і щодо розуміння специфіки її публічного відтворення.

Сприйняття оперними антрепренерами Харкова як основного центру діяльності трупи було основою розширення діяльності антреприз за рахунок виїздів до ближніх провінційних культурних центрів (Полтава, Київ, Одеса), створення у 1890-х рр. подорожуючих труп. Такі проекти мали комерційну спрямованість та реалізували антрепренерами стаціонарної трупи

О. Картавовим (виступи Харківської опери влітку 1892 р. у Катеринославі, «італійська оперна трупа» в лютому 1893 р., літня подорожуюча трупа 1894 р.), Е. Еспозито («італійська оперна трупа» в лютому 1895 р., виступи Харківської опери в Полтаві наприкінці 1896 р. – на початку 1897 р.), О. Церетелі (виступи Харківської опери в Києві та Одесі в 1898 та 1899 рр.).

Формування антрепренерами складу солістів на основі особистих вражень від їх сценічної практики, зумовлювала тривалі, хоч і з перервами, виступи в Харкові оперних майстрів: колоратурні сопрано К. Силина, Е. Негрин-Шмідт, ліричне сопрано М. Інсарова, драматичне сопрано Є. Лакруа, мецо-сопрано О. Каррі, Г. Сьоннерберг, О. Карпова, тенори О. Раппорт, М. Медведєв, П. Богатирьов, О. Борисенко, баритони О. Виноградов, Я. Светлов, С. Брикін, О. Каміонський, баси О. Фюрер, О. Ляров, О. Антоновський та ін.

Тривалість комунікації таких митців з публікою свідчить про те, що харків'яни мали змогу наочно спостерігати й осмислювати процес становлення оперного співака: від дебюту до ствердження на провідних позиціях на оперній сцені. Серед таких виконавців були харківські уродженці та вихованці: сопрано Ю. Рейдер, В. Ейген, М. Буковська, М. Полякова, Е. Боброва, мецо-сопрано Є. Корецька, тенори М. Васильєв, В. Севастьянов, А. Боначич, баритон А. Резников.

Виступи гастролерів, з одного боку, сприяли підвищенню уваги харківської публіки, з іншого, були орієнтиром виконавської майстерності, як для публіки, так і, головне, для вокалістів основного складу Харківської опери. З 1880-х рр. гастролювали: «першокласна співачка та чудова актриса» лірико-драматичне сопрано Е. Павловська, колоратурне сопрано Е. Герстер, яка демонструвала «чудесний голос, зачаровуючу вокалізацію та яскравий драматичний талант», молода обдарована американка Л. Нікіта, іспанська майстриня А. Боргі, «король баритонів» Ж. Девойод, «чарівна мисткиня співу» М. Зембріх, «справжня трагічна актриса» Дж. Беллінчіоні, майстрині колоратурного співу Дж. Угетт та ін.

Аналіз оперних рецензій з середини 1870-х рр. дає можливість визначити основні характеристики майстерності оперного співака, на яких ґрунтувалася харківська музична критика. Значна увага приділялася якості природних вокальних даних (діапазон, сила й повнота звучання та тембр голосу, зокрема, по регістрах тощо), рівню володіння голосом (рівність звучання голосу в регістрах, інтонування, дикція тощо), вокальній майстерності (технічні можливості, фразування, відтворення голосом динамічних нюансів, вокалізація, естетика співу). В зв'язку із специфікою оперного жанру набувають вагомим значення приділялося акторським здібностям (зовнішність, природність поведінки на сцені, емоційність, естетика виконання). У межах відповідності оперних солістів критеріям майстерності формувалося враження від якості постановки того чи іншого сценічного твору.

ВИСНОВКИ

Наведена аналітика дає можливість узагальнити основні чинники формування та осмислення вокального мистецтва Харкова протягом ХІХ ст. в основних сферах його функціонування: освітньому середовищі, концертній практиці міста, оперному виконавстві.

1. Специфіка культивування професійної вокальної підготовки в Харкові до середини ХІХ ст. зумовлена педагогічною діяльністю в загальних освітніх закладах міста капельмейстерів, які в процесі підготовки співака до колективного музикування застосовували усталену в європейській музичній практиці методику постановки голосу та володіння співочим апаратом. Виконавська та педагогічна діяльність європейських співаків з 1840-х рр. стимулювала професіоналізацію вокальної підготовки в загальних освітніх закладах Харкова в контексті переорієнтації з колективного на сольний спів. З 1870-х рр. професійна вокальна освіта в Харкові формувалася в межах функціонування освітніх приватних осередків та структур ХВ РМТ. В галузі приватної вокальної підготовки провідну роль відігравали професійні вокалісти з досвідом виступів на оперній сцені, для яких результативним орієнтиром була підготовка до співу в опері, що зумовлювало, здебільшого, ремісничий підхід до засвоєння вокальних навичок. В педагогічній діяльності керівників приватних закладів О. Силуянової-Кондиревої, А. Ральф-Агац, А. Легран, К. Прохорової-Мауреллі, М. Тихонова, С. Лапинського, які тривалий термін діяли в Харкові, простежується орієнтація на модель універсального оперного співака, що проявлялося в активному залученні в освітній процес ансамблевого й хорового виконання на сцені, опрацювання, поряд із вокалом, акторських навичок, публічних постановок оперних уривків як важливого практичного компоненту вокально-сценічної підготовки.

2. Вокальна підготовка як методичний процес осмислювалася в педагогічній діяльності високопрофесійних митців в освітніх структурах ХВ РМТ, яка здійснювалася в межах регламентованої системи виховання універсального музиканта. Педагогічна майстерність К. Прохорової-Мауреллі

(педагог класу співу з 1871 р. до 1888 р.) та С. Мотте (педагог класу співу з 1885 р. до 1901 р.), зумовлена професіоналізмом мисткинь, оснований на ґрунтовній вокальній підготовці та успішній самореалізації на оперній сцені й концертній естраді, проявлялася в якості підготовки, протягом визначеного терміну й у межах регламентованого освітнього процесу, фахівців, спроможних на достатньому професійному рівні успішно здійснювати вокальні виконавську та педагогічну функції. Педагогічна діяльність Р. Нувель-Норді (педагог класу співу з 1888 р. до 1893 р.) ґрунтувалася на застосуванні узвичаєних у ХМУ практичних форм роботи зі співочим голосом. Орієнтація М. Тихонова (педагог класу співу з 1894 р. до 1899 р.) на відповідність освіченого вокаліста вимогам театральної сцени зумовлювала активне застосування в процесі фахової підготовки публічного відтворення оперної музики.

3. Процес постановки голосу майбутніх співаків здійснювався в контексті опрацювання природних голосових можливостей, яке відбувалося на основі застосування осмислених педагогами в процесі особистої вокальної практики методів роботи зі співочим голосом. Опрацювання голосу ґрунтувалася на засвоєнні інструктивних музичних текстів (вправи, вокалізи тощо) та затребуваного в мистецькій практиці того часу музичного матеріалу, який складали: оперна і камерна вокальна музика, виконання якої давало можливість оцінити якість постановки голосу й опанування культурою співу, та пісенні тексти, зокрема романси як популярний концертний репертуар. Важливим чинником вокальної підготовки була публічна виконавська (сольна, ансамблева, хорова та оперна) практика, яка осмислювалася харківськими критиками в контексті перспективності майбутнього вокаліста.

4. Основним різновидом виконавської практики в Харкові з 1810-х рр. були благодійні концертні заходи, в яких виступали, як місцеві музиканти, так і гастролери. Відсутність професійної музичної критики спричинила суто фактологічний характер відомостей та не дає уявлення про рівень майстерності співаків. Професіоналізація концертної вокальної практики в Харкові з 1870-х рр. була зумовлена: якісним функціонуванням у місті освітньої системи, вихованці якої поповнювали ряди місцевих аматорів; високим рівнем

майстерності відтворення музики професійними вокалістами – представниками ХВ РМТ і гастролерами; формуванням музичної критики, представники якої демонстрували ґрунтовну обізнаність в специфіці професійного вокалу. Постійна концертна практика та щільне спілкування з професійними співаками, сприяли вдосконаленню виконавської майстерності учасників благодійних заходів, що, в свою чергу, зумовило визнання представниками академічних музичних кіл Харкова з початку ХХ ст. ролі аматорських гуртків, як просвітніх центрів, так і осередків для творчої самореалізації.

5. Специфіка функціонування оперного виконавства в Харкові зумовлює характерні ознаки, властиві певним періодам. 1840-1860-ті рр. вирізнялися епізодичними гастроллями іноземних оперних труп К. Шмідгофа, Віллі та Барбієрі, Ф. Бергера, Серматеї. Сприйняття харків'янами, вихованими на практиці драматичних труп, вокалу в операх В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Россіні, Дж. Верді, Дж. Меєрбера та ін. як синкретичної складової акторського універсалізму того часу в контексті володіння природними голосовими засобами та виразності відтворення тексту, сприяло осмисленню чинників майстерності оперного співака: наявність позитивних для сприйняття природних зовнішніх і вокальних даних, рівень опрацювання цих можливостей, якість відтворення тексту (вірність і чистота інтонування, дикція, вокальна техніка).

6. Виокремлення періоду 1870-х – 1890 х рр. зумовлено тим, що в той час оперне виконавство в Харкові здійснювалося провінційними антрепризами, склад солістів яких ґрунтувався на вітчизняних професійних вокалістах, і відзначалося спільними ознаками в репертуарній політиці, спрямованій на демонстрацію змістовно зрозумілих пересічній публіці сценічних творів, та підході до формування складу солістів у контексті залучення: досвідчених обдарованих виконавців, молодих талановитих вокалістів та провідних оперних співаків, частіше, як гастролерів. Тимчасовість виступів у Харкові антреприз П. Медведєва, А. Пальчинського, М. Медведєва, В. Андрєєва-Бурлаки та П. Богатирьова, С. Мамонтова, М. Савіна, І. Прянишникова, О. Луковича), з одного боку, розширювало спектр вражень харків'ян від майстерності оперних співаків, з іншого – не сприяло розвитку оперного виконавства в Харкові.

7. Ставлення антрепренерів Ф. Бергера, О. Раппорта, О. Картавова, Е. Еспозито та О. Церетелі до оперної справи в Харкові, як до стаціонарного театру, визначало: адаптацію трупи в культурному житті міста, репертуарну політику, підхід до постановок опер протягом сезону, спрямований на забезпечення постійної уваги харківської публіки. Така спрямованість соціалізації оперних антреприз сприяла вихованню харківської публіки, як у контексті естетичного сприйняття опери, так і щодо розуміння специфіки її публічного відтворення. Сприйняття Харкова як основного центру розташування трупи було основою розширення діяльності антреприз за рахунок виїздів до ближніх провінційних культурних центрів та створення в 1890-х рр. у весняно-літній період подорожуючих антреприз на основі складу стаціонарної трупи. Прагнення формування постійного складу солістів зумовлювало тривалість виступів на харківській сцені провідних вітчизняних оперних співаків свого часу, зокрема, сопрано Е. Негрин-Шмідт, М. Інсарової, мецо-сопрано О. Каррі, Г. Сьоннерберг, тенорів М. Медведєва, О. Борисенка, баритонів О. Виноградова, Я. Светлова, басів О. Антоновського, О. Фюрера та ін. Тривалість комунікації таких митців з публікою сприяла осмисленню харків'янами процесу становлення оперного співака.

8. Про формування вокального мистецтва Харкова як цілісного мистецького явища в другій половині XIX ст. свідчить, по-перше, системне визначення функціональних сфер, де культивувався професійний спів (галузь професійної музичної освіти, концертна практика та оперні антрепризи), по-друге, плідна творчість репрезентантів вокалу, яка сформувала специфіку цього явища. Виконавська майстерність обдарованих вокалістів, які тривалий час періодично виступали на харківській сцені, сприяла мистецькому сприйняттю харківською публікою та осмисленню місцевою музичною критикою якісних кондицій професійного співу. Художнім орієнтиром виконавської майстерності, як для публіки, так і, для професійних музикантів Харкова були виступи співаків світового рівня Е. Герстер, Л. Нікіта, А. Боргі, М. Зембріх, Дж. Беллінчіоні, Дж. Угетт, Ж. Девойода та ін. Вокальне мистецтво Харкова того часу репрезентовано успішною виконавською та педагогічною практикою

місцевих уродженців і вихованців, серед яких: сопрано А. та С. Катрухіни, М. Марціоні, В. Зарудна, М. Михайлова, С. Давидова, О. Детлова, Ю. Рейдер, О. Плачковська-Слатина, П. Верьовкіна, В. Ейген, М. Буковська, М. Полякова, Е. Боброва, мецо-сопрано М. Овчинникова, Є. Корецька, О. Морозова, тенори М. Васильєв, В. Севастьянов, А. Боначич, А. Лабинський, І. Алчевський, М. Большаков, баритон А. Резников, басы Г. Іткін, С. Іванов та ін.

9. На основі аналізу матеріалів, який містять рецензії на концертні та оперні виступи співаків з'ясована специфіка розуміння представниками освіченого середовища Харкова вокальної майстерності, критеріями якої є: якість природних вокальних даних (діапазон, сила й повнота звучання, тембр голосу), професіоналізм володіння голосовим апаратом (рівність звучання голосу в регістрах, інтонування, дикція, фразування, відтворення голосом динамічних нюансів, вокалізація, колоратура, естетика співу), естетика виконання (зовнішність, природність поведінки на сцені, емоційність, виразність виконання).

10. Застосування з початку ХХ ст. узвичаєних форм і практик в сферах: вокальної освіти, провідним репрезентантом якої з 1901 р. був керівник класу співу ХМУ Ф. Бугамеллі; концертної практики, спрямованої на урізноманітнення програми виступу за рахунок участі 2-3 виконавців з різними за теситурою голосами, та зумовленої уподобаннями пересічної публіки, що вплинуло на поступову актуалізацію в концертному репертуарі вітчизняних пісенних текстів, зокрема, романсів; оперного виконавства в контексті функціонування антрепризи в місті протягом сезону, свідчить про сформованість традицій вокального мистецтва в Харкові протягом другої половини ХІХ ст.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з вивченням специфіки функціонування: вокального мистецтва Харкова ХХ – початку ХХІ ст., інших сфер музичної творчості в місті та регіоні, вокального мистецтва інших регіонів України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. ***. Несколько слов об Итальянской труппе. *ХГВ*¹⁶. 1847. 12 апреля.
2. А Гудаму. Сучасна регіоналістика: вектори розвитку в музикологічному дискурсі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 57. Том 1. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. С. 59–64.
3. А. П. Оперный театр. *Южный край*. 1895. 17 сентября.
4. А. П-ий. Музыкальные очерки. *Южный край*. 1880. 17 декабря.
5. А. П-ий. Музыкальные очерки. *Южный край*. 1880. 3 декабря.
6. А. Ю. Второе камерное утро. *Южный край*. 1892. 18 ноября.
7. А. Ю. Концерт г-жи Никита. *Южный край*. 1890. 9 февраля.
8. А. Ю. Концерт Медеи Фигнер и Николая Фигнера. *Южный край*. 1892. 30 марта.
9. А. Ю. Музыкальная заметка. *Южный край*. 1890. 9 марта.
10. А. Ю. Музыкальная заметка. *Южный край*. 1890. 15 марта.
11. А. Ю. Музыкальная заметка. *Южный край*. 1890. 5 апреля.
12. А. Ю. Музыкальная заметка. *Южный край*. 1890. 7 апреля.
13. А. Ю. Музыкальная заметка. *Южный край*. 1890. 10 апреля.
14. А. Ю. Музыкальная заметка. *Южный край*. 1890. 19 апреля.
15. А. Ю. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1892. 27 февраля.
16. А. Ю. Музыкальная заметка. *Южный край*. 1892. 27 сентября.
17. А. Ю. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1892. 21 декабря.
18. Антонюк В. Українська вокальна школа на перехресті етнокультурних доріг. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 18. Кн. 7. Київ : НМАУ, 2001. С. 26–36.
19. Б. Г. ... Несколько слов о спектакле, данном в прошедшее воскресенье в пользу пострадавших от пожара в Харькове. *ХГВ*. 1845. 1 декабря.
20. Б. Итальянская опера. *Южный край*. 1895. 23 февраля.
21. Б. Н. К. Концерт любителей музыки, данный в г. Харькове 9 апреля 1850 в пользу благотворительного общества. *ХГВ*. 1850. 15 апреля.

¹⁶ Скорочення «ХГВ» застосовується до назви газети «Харьковские губернские ведомости».

22. Бал и концерт технологов. *Южный край*. 1907. 4 декабря.
23. Бацак К. Італійські оперні зірки харківської сцени 80-х років ХІХ – початку ХХ ст. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. ХVІІІ. С. 89–119.
24. Бенефис Артемовского. *Пантеон*. 1851. Том V. Книжка 10. С. 212–214.
25. Бенефис г. Байца. Русалка. *Южный край*. 1880. 6 декабря.
26. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку ХХ ст. Харків: Основа, 2000. 344 с.
27. Боярка Грицько. Благотворительный спектакль 25 апреля 1863 года. *ХГВ*. 1863, 13 мая.
28. В воскресенье, 20-го сентября. *ХГВ*. 1870. 29 сентября.
29. В музыкальной школе. *ХГВ*. 1886. 8 января.
30. В. А. П-въ. Одесса. *Театральный мирок*. 1884. 3 ноября.
31. В. В. Первые оперные впечатления. *ХГВ*. 1878. 3 сентября.
32. В. М. По поводу готовящегося музыкально-литературного вечера в память г. Шевченка. *ХГВ*. 1862. 28 февраля.
33. В. Н. С. Дебют г-жи Кондыревой-Силуяновой. *ХГВ*. 1878. 22 сентября.
34. В. Н. С. Оперная заметка. *ХГВ*. 1878. 7 октября.
35. В. Н. С. Оперная заметка. *ХГВ*. 1878. 13 октября.
36. В. Н. С. Оперные заметки. *ХГВ*. 1879. 14 января. (В.Н.С.Оперная79)
37. В. Н. С. Русская опера в Харькове. *ХГВ*. 1878. 17 сентября. (В.Н.С.78)
38. В. П. К. «Трубадур». Опера Верди. *Южный край*. 1894. 9 октября.
39. В. С. О вреде аплодисментов. *ХГВ*. 1878. 21 сентября.
40. Варварцев М. Між музикою і політикою: опери Верді в Україні (ХІХ ст.). *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки*. 2015. Вип. 24. С. 109–125.
41. Вести отовсюду. *Театральный и музыкальный вестник*. 1859. № 51. С. 7–8.
42. Вести отовсюду. *Театральный и музыкальный вестник*. 1860. № 21. С. 173–174.
43. Вести с юга. Полтава. *Южный край*. 1885. 11 декабря.
44. Внутренние известия. *ХГВ*. 1869. 3 апреля.
45. Внутренние известия. *ХГВ*. 1870. 15 марта.

46. Внутренние известия. *ХГВ*. 1870. 2 мая.
47. Внутренние известия. *ХГВ*. 1871. 21 августа.
48. Внутренние известия. *ХГВ*. 1874. 19 мая.
49. Вокально-музыкально-литературный вечер. *Южный край*. 1895. 8 февраля.
50. Ворониченко Гр. Заметки из общественной жизни. *Харьков*. 1863. 24 мая.
51. Г. Заметки о театре. *Южный край*. 1881. 4 октября.
52. Г. Н. Народный концерт харьковского музыкального кружка. *Южный край*. 1899. 22 октября.
53. Геника Р. «Гамлет» Амбруаза Тома. *Южный край*. 1897. 30 ноября.
54. Геника Р. Духовный концерт Юрьяна. *Южный край*. 1890. 25 марта.
55. Гнидь Б., Антонюк В. Вокальне мистецтво. *Енциклопедія сучасної України*. https://esu.com.ua/search_articles.php?id=27522
56. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ, НМАУ. 1997. 320 с.
57. Горбенко С., Хижна О. Музична освіта в Україні у 16-17 ст. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Запоріжжя, 2000. Вип. 3. С. 122–127.
58. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 1999. 269 с.
59. Грищенко Тетяна Андріївна. Становлення і розвиток музично-естетичного виховання в гімназіях України (XIX ст. – початок XX ст.): автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.01. Теорія та історія педагогіки. Інститут педагогіки АПН України. Київ, 1998. 16 с.
60. Гусарчук Т. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 768 с.
61. Д. Ж. Харьковский театр. *Пантеон*. 1851. Том IV. Кн. 7. С. 293–295.
62. Д. К. По поводу оратории Шпора «Падение Вавилона», данной в Харькове 21 февраля 1852 года. *ХГВ*. 1852. 1 марта.
63. Десятилетие музыкального кружка. *Южный край*. 1907. 18 февраля.
64. Дилетант. Театр и музыка. *Южный край*. 1885. 13 сентября.
65. Дилетант. Театр и музыка. *Южный край*. 1885. 20 сентября.
66. Дилетант. Музыкальная заметка. *Южный край*. 1885. 29 сентября.

67. Дилетант. Музыкальная заметка. *Южный край*. 1885. 10 октября.
68. Дилетант. Музыкальная заметка. *Южный край*. 1885. 7 ноября.
69. Дилетант. Музыкальная заметка. *Южный край*. 1885. 8 ноября.
70. Дилетант. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 25 января.
71. Дневник. *Харьков*. 1859. 21 сентября.
72. Довжинець І. Суми. Середовище музичної класики. Суми : Триторія, 2020. 416 с.
73. Долгіх М. Повернення Євгена Онєгіна. <https://old.library.kr.ua/elib/mdolg.html>.
74. Дон Диез. Концерт гг. Касторского и Лабинского. *Южный край*. 1905. 16 мая.
75. Дон-Диез. Концерт М. И. Долиной. *Южный край*. 1909. 21 апреля.
76. Дон Диез. Музыкальное обозрение. *Южный край*. 1901. 2 января.
77. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1897. 13 октября.
78. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1897. 18 октября.
79. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1897. 19 октября.
80. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1897. 25 октября.
81. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1897. 4 ноября.
82. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1897. 5 ноября.
83. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1897. 30 ноября.
84. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1897. 3 декабря.
85. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1897. 13 декабря.
86. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1897. 23 декабря.
87. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1898. 13 января.
88. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1898. 28 января.
89. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1898. 16 марта.
90. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1898. 13 апреля.
91. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1899. 28 января.
92. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1899. 27 февраля.
- (Дон992702)

93. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1899. 4 марта.
94. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1899. 14 марта.
95. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1899. 10 апреля.
96. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1899. 10 ноября.
97. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1899. 1 декабря.
98. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1899. 4 декабря.
99. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1900. 1 января.
100. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1900. 6 января.
101. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1900. 10 марта.
102. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1900. 22 марта.
103. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1900. 6 ноября.
104. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1900. 3 декабря.
105. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1900. 7 декабря.
106. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1901. 23 января.
107. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1901. 22 апреля.
108. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1902. 13 марта.
109. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1902. 28 февраля.
110. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1902. 28 ноября.
111. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1903. 18 февраля.
112. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1904. 19 ноября.
113. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1904. 30 ноября.
114. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1904. 31 декабря.
115. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1905. 5 января.
116. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1905. 25 сентября.
117. Дон Диез. Музыкальные заметки // *Южный край*. 1906. 14 марта.
118. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1907. 8 марта.
119. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1907. 24 марта.
120. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1907. 9 мая.
121. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1908. 17 февраля.
122. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1908. 19 февраля.

123. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1908. 27 февраля.
124. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1908. 11 марта.
125. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1908. 12 марта.
126. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1908. 11 ноября.
127. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1909. 10 февраля.
128. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1909. 17 марта.
129. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1909. 19 сентября.
130. Дон Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1911. 6 февраля.
131. Дон Диез. Музыкальные итоги 1897 года. *Южный край*. 1898. 1 января.
132. Дон Диез. Общество хорового пения. *Южный край*. 1899. 2 апреля.
133. Дон Диез. Оперный театр. *Южный край*. 1901. 6 декабря.
134. Дон Диез. Оперный театр. *Южный край*. 1907. 18 марта.
135. Драматическая фантазия вместо предисловия. *Репертуар и пантеон театров*. 1847. Том I. С. 238–252.
136. Емілію Ноден. <https://uk.wikipedia.org/wiki>.
137. Еф. Б. Годы три тому назад. *ХГВ*. 1888. 11 мая.
138. Жайворонок Наталія Борисівна. Музичне виконавство як феномен музичної культури: дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.01. Теорія та історія культури. КНУКіМ. Київ, 2006. 188 с.
139. Загайкевич М. Музично-драматичний театр. *Історія української музики*. Київ : Наукова думка, 1989. Том 2: Друга половина XIX ст. С. 308–346.
140. Захарченко А. Киевский театр. *Репертуар и пантеон*. 1846. Том XIII. Кн. 2. С. 252–257.
141. И***. Харьковский театр. *Пантеон*. 1853. Том VIII. Книжка 3. С. 241–248.
142. И. В-ій. Заметки. *ХГВ*. 1874. 14 ноября.
143. Искусство и литература. *ХГВ*. 1884. 13 мая.
144. Искусство и наука. *ХГВ*. 1886. 5 января.
145. Искусство и наука. *ХГВ*. 1886. 13 января.
146. Искусство и наука. *ХГВ*. 1886. 15 января.
147. Искусство и наука. *ХГВ*. 1886. 17 января.

148. Искусство и наука. *ХГВ*. 1886. 21 января.
149. Искусство и наука. *ХГВ*. 1886. 23 января.
150. Искусство и наука. *ХГВ*. 1886. 28 января.
151. Искусство и наука. *ХГВ*. 1886. 30 января.
152. Искусство и наука. *ХГВ*. 1886. 7 февраля.
153. Искусство и наука. *ХГВ*. 1886. 8 февраля.
154. Искусство и наука. *ХГВ*. 1886. 9 февраля.
155. Искусство и наука. *ХГВ*. 1886. 14 февраля.
156. Искусство и наука. *ХГВ*. 1886. 7 марта.
157. Искусство и наука. *ХГВ*. 1886. 25 марта.
158. Искусство и наука. *ХГВ*. 1886. 29 марта.
159. Итальянская опера. *Южный край*. 1902. 31 марта.
160. Иванов Володимир Федорович. Співацька культурно-освітня практика в Україні у XVIII ст.: автореф. дис... д. мист.: 17.00.08. Теорія і історія культури. Харківський держ. ун-т. Харків, 1994. 38 с.
161. К портретам М. Д. Смирновой, Ф. П. Левицкого и О. С. Виноградова. *Южный край*. 1892. 15 февраля.
162. К портрету Е. К. Мравиной. *Южный край*. 1894. 27 марта.
163. К. Концерт гг. Гартль и Несвадьбы. *ХГВ*. 1849. 26 марта.
164. К. Концерты в Харькове. *ХГВ*. 1849. 19 марта.
165. Кавун В. Историко-теоретичні аспекти становлення вокального мистецтва. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2017. Вип. 1(8). С. 160–164.
166. Калугіна Т. Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХП, 1999. Вип. 3. С. 26–31.
167. Кальве Г. Теория музыки. Часть 1. Харьков: Университетская типография, 1818. 369 с.
168. Климов Микола Степанович. *Енциклопедія сучасної України*. <https://esu.com.ua/article-8401>.

169. Кносский А. Письмо из Полтавы. *Театральный и музыкальный вестник*. 1858. № 47. С. 10–11.
170. Кованько. Бывшие в Харькове общества. *Харьков*. 1859. 31 июля.
171. Колчанова Людмила Миколаївна. Феномен актриси та співачки Є. П. Кадміної у культуротворчих процесах кінця ХІХ століття: дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01. Теорія та історія культури. ХДАК. Харків, 2010. 191 с.
172. Кононова О. Музична культура Харкова кінця ХVІІІ — початку ХХ ст. Харків: Основа, 2004. 176 с.
173. Концерт 1-го мая в пользу бедного семейства. *ХГВ*. 1852. 3 мая.
174. Концерт 25 августа. *ХГВ*. 1840. 31 августа.
175. Концерт г-жи Пальма и гг. Вонсовских. *ХГВ*. 1872. 18 июня.
176. Концерт г-жи Пастори. *ХГВ*. 1840. 24 августа.
177. Концерт К. А. Прохоровой-Маурели. *ХГВ*. 1874. 13 февраля.
178. Концерт Фигнера и Медеи Мей. *Южный край*. 1888. 4 мая.
179. Концерт харьковского хорового Общества. *Южный край*. 1900. 18 февраля.
180. Кравцов Петро Іванович. <https://uk.wikipedia.org/wiki/>.
181. Кравчук В. Київська опера перших десятиліть свого існування. *Український театр*. 2003. № 3. С. 24–27.
182. Кравчук Олена Геннадіївна. Музична освіта студентів Києво-Могилянської академії у ХVІІ та першій половині ХVІІІ ст.: автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.01. Теорія та історія педагогіки. Український держ. педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 1996. 24 с.
183. Краткий обзор деятельности Харьковского отделения Императорского Русского Музыкального Общества и состоящего при нем музыкального училища за 25 лет. Харьков: Типография Зильберберг, 1896. 30 с.
184. Кузнецовский Е. Театр в Брест-Литовске. Репертуар русского и пантеон иностранных театров. 1843. Том IV. Книжка 10. С. 235–242.
185. Кузьмін К. Забуті сторінки музичного життя Києва. Київ: Муз. Україна, 1972. 223 с.

186. Кук В. Нові документальні дані про життя А. Л. Веделя (Ведельського) у Харкові (1796-1798 рр.). *Українське музикознавство*. Вип. 6. Київ: Муз. Україна, 1971. С. 153–169.
187. Кулик П. По поводу концерта г-ж С. и А. Катрухиных 21 сентября. *ХГВ*. 1874. 24 сентября.
188. Леонидов. Концерт М. А. Михайловой. *Южный край*. 1904. 24 февраля.
189. Лисенко І. Співаки України: Енциклопедичне видання. Київ: Знання, 2011. 629 с.
190. Лошков Ю. Диригентське виконавство у вітчизняних музично-театральних трупах (друга половина ХІХ ст.). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: ХДАДМ, № 1,2,3/2006. С.10-14.
191. Лошков Юрій Іванович. Диригентське оркестрове виконавство в контексті української культури ХVІІІ-ХІХ ст. : дис. ... д. мистецтвозн.: 26.00.01. Теорія та історія культури. ХДАК. Харків, 2008. 297 с.
192. Лошков Ю., Коновалова І. Репрезентація вокально-виконавської сфери у професійній діяльності акторів Харкова першої половини ХІХ ст. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 24(1). Дніпро : ГРАНІ, 2023. С. 284–300.
193. Любин В. Харьковский театр. Статья 2-я. *Русская сцена*. 1864. Том 4. № 8. С. 102–113.
194. Любин В. Харьковский театр. Статья третья. *Русская сцена*. 1865. № 4–5. С. 114–127.
195. М. Щ-въ. О торжественном испытании в науках и искусствах воспитанниц Харьковского института благородных девиц и о концерте, данном ими в пользу раненых в настоящую войну. *ХГВ*. 1854. 21 августа.
196. Местная хроника. *ХГВ*. 1878. 19 февраля.
197. Местная хроника. *ХГВ*. 1878. 25 марта.
198. Местная хроника. *ХГВ*. 1878. 18 августа.
199. Местная хроника. *ХГВ*. 1878. 13 сентября.
200. Местная хроника. *ХГВ*. 1878. 31 октября.
201. Местная хроника. *ХГВ*. 1878. 22 декабря.

202. Местная хроника. *ХГВ*. 1879. 20 января.
203. Местная хроника. *ХГВ*. 1879. 26 января.
204. Местная хроника. *ХГВ*. 1879. 3 марта.
205. Местная хроника. *ХГВ*. 1879. 8 марта.
206. Местная хроника. *ХГВ*. 1879. 11 марта.
207. Местная хроника. *ХГВ*. 1879. 5 апреля.
208. Местная хроника. *ХГВ*. 1879. 7 апреля.
209. Местная хроника. *ХГВ*. 1879. 8 апреля.
210. Местная хроника. *ХГВ*. 1879. 9 апреля.
211. Местная хроника. *ХГВ*. 1879. 16 мая.
212. Местная хроника. *ХГВ*. 1879. 2 июня.
213. Местная хроника. *ХГВ*. 1879. 5 августа.
214. Местная хроника. *ХГВ*. 1880. 16 декабря.
215. Местная хроника. *ХГВ*. 1881. 29 января.
216. Местная хроника. *ХГВ*. 1881. 24 апреля.
217. Местная хроника. *ХГВ*. 1882. 1 февраля.
218. Местная хроника. *ХГВ*. 1882. 10 апреля.
219. Местная хроника. *ХГВ*. 1882. 16 апреля.
220. Местная хроника. *ХГВ*. 1882. 25 мая.
221. Местная хроника. *ХГВ*. 1888. 24 июля.
222. Местная хроника. *ХГВ*. 1888. 8 августа.
223. Местная хроника. *Южный край*. 1880. 3 декабря.
224. Местная хроника. *Южный край*. 1881. 2 мая.
225. Местная хроника. *Южный край*. 1882. 5 января.
226. Местная хроника. *Южный край*. 1882. 12 января.
227. Местная хроника. *Южный край*. 1882. 7 марта.
228. Местная хроника. *Южный край*. 1882. 15 мая.
229. Местная хроника. *Южный край*. 1882. 20 августа.
230. Местная хроника. *Южный край*. 1882. 4 ноября.
231. Местная хроника. *Южный край*. 1882. 15 ноября.

232. Местная хроника. *Южный край*. 1885. 11 сентября.
233. Местная хроника. *Южный край*. 1885. 22 октября.
234. Местная хроника. *Южный край*. 1885. 17 декабря.
235. Местная хроника. *Южный край*. 1888. 23 февраля.
236. Местная хроника. *Южный край*. 1888. 26 февраля.
237. Местная хроника. *Южный край*. 1888. 28 февраля.
238. Местная хроника. *Южный край*. 1888. 4 марта.
239. Местная хроника. *Южный край*. 1888. 21 марта.
240. Местная хроника. *Южный край*. 1888. 29 марта.
241. Местная хроника. *Южный край*. 1888. 5 апреля.
242. Местная хроника. *Южный край*. 1888. 12 апреля.
243. Местная хроника. *Южный край*. 1888. 22 апреля.
244. Местная хроника. *Южный край*. 1888. 23 апреля.
245. Местная хроника. *Южный край*. 1888. 30 апреля.
246. Местная хроника. *Южный край*. 1888. 1 мая.
247. Местная хроника. *Южный край*. 1888. 3 мая.
248. Местная хроника. *Южный край*. 1888. 2 декабря.
249. Местная хроника. *Южный край*. 1889. 15 февраля.
250. Местная хроника. *Южный край*. 1890. 25 сентября.
251. Местная хроника. *Южный край*. 1890. 16 октября.
252. Местная хроника. *Южный край*. 1892. 2 сентября.
253. Местная хроника. *Южный край*. 1892. 5 сентября.
254. Местная хроника. *Южный край*. 1892. 21 октября.
255. Местная хроника. *Южный край*. 1894. 20 января.
256. Местная хроника. *Южный край*. 1894. 23 марта.
257. Местная хроника. *Южный край*. 1894. 4 июля.
258. Местная хроника. *Южный край*. 1894. 28 сентября.
259. Местная хроника. *Южный край*. 1895. 3 октября.
260. Местная хроника. *Южный край*. 1895. 30 октября.
261. Местная хроника. *Южный край*. 1898. 17 февраля.

262. Местная хроника. *Южный край*. 1898. 4 марта.
263. Местная хроника. *Южный край*. 1899. 12 сентября.
264. Местная хроника. *Южный край*. 1899. 24 октября.
265. Местная хроника. *Южный край*. 1900. 11 января.
266. Местная хроника. *Южный край*. 1900. 16 февраля.
267. Местная хроника. *Южный край*. 1902. 1 апреля.
268. Местные известия. *ХГВ*. 1872. 1 сентября.
269. Местные известия. *ХГВ*. 1873. 6 февраля.
270. Миклашевський Й. Музична і театральна культура Харкова XVIII-XIX ст. Київ: Наукова думка, 1967. 160 с.
271. Милославський К., Івановський П., Штоль Г. Харківський державний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка. Київ: Мистецтво, 1965. 132 с.
272. Мистецтво України: Біографічний довідник. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997. 700 с.
273. Михайличенко О. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку української музичної культури другої половини XIX – початку XX ст. Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2005. 292 с.
274. М-ко. Фельетон. *ХГВ*. 1869. 8 мая.
275. М-ко. Хроника общественной жизни. *ХГВ*. 1869. 8 января.
276. Молодик на 1844 год: украинский литературный сборник. Харьков: Университетская типография, 1843. Ч. 3. 280 с.
277. Музыкальная заметка. *ХГВ*. 1873. 20 марта.
278. Музыкальная хроника. *ХГВ*. 1871. 1 мая.
279. Музыкальные и театральные вести из разных городов России. *Театральный и музыкальный вестник*. 1857. № 41. С. 10–12.
280. Музыкальные очерки. *Южный край*. 1882. 21 сентября.
281. Музыкальные очерки. *Южный край*. 1882. 26 сентября.
282. Музыкальные очерки. *Южный край*. 1882. 3 октября.
283. Музыкальные очерки. *Южный край*. 1882. 17 октября.
284. Музыкальные очерки. *Южный край*. 1882. 31 октября.

285. Музыкальные очерки. *Южный край*. 1882. 9 ноября.
286. Музыкальные очерки. *Южный край*. 1882. 14 ноября.
287. Музыкальные очерки. *Южный край*. 1882. 21 ноября.
288. Музыкальные очерки. *Южный край*. 1882. 28 ноября.
289. Музыкальные очерки. *Южный край*. 1882. 12 декабря.
290. Музыкальные очерки. *Южный край*. 1882. 31 декабря.
291. Музыкальный вечер. *Южный край*. 1898. 15 января.
292. Н. А. Концерт А. Д. Вяльцевой. *Южный край*. 1909. 15 апреля.
293. Н. А. Концерт Медеи Фигнер и Давыдова. *Южный край*. 1909. 11 апреля.
294. Н. К. Общедоступный концерт харьковского Общества любителей хорового пения. *Южный край*. 1898. 12 декабря.
295. Н. Ч. «Лючия-ди-Ламермур» Доницетти. *Южный край*. 1894. 24 января.
296. Н. Ч. Гастроли г-жи Никита. *Южный край*. 1892. 29 декабря.
297. Н. Ч. Гастроли г-жи Никита. «Фауст» Гуно и г-жа Никита в роли Маргариты. *Южный край*. 1892. 24 декабря.
298. Н. Ч. Гастроли г-жи Фострем. *Южный край*. 1893. 5 марта.
299. Н. Ч. Гастроли г-жи Фострем. *Южный край*. 1895. 17 марта.
300. Н. Ч. Г-жа Борги в роли Амнерис. *Южный край*. 1894. 29 января.
301. Н. Ч. Г-жа Борги в роли Кармен. *Южный край*. 1894. 26 января.
302. Н. Ч. Двадцать четыре года из истории харьковского театра (1834-1858). *Южный край*. 1881. 28 августа.
303. Н. Ч. Из Харьковской театральной старины. *Южный край*. 1895. 23 марта.
304. Н. Ч. Кое-что о местных театральных и музыкальных делах. *Южный край*. 1894. 21 декабря.
305. Н. Ч. Кое-что о местных театральных и музыкальных делах. *Южный край*. 1894. 22 декабря.
306. Н. Ч. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1892. 27 ноября.
307. Н. Ч. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1893. 9 января.
308. Н. Ч. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1893. 17 февраля.

309. Н. Ч. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1893. 19 февраля.
310. Н. Ч. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1894. 1 марта.
311. Н. Я. Первый дебют Этельки Герстер. *ХГВ*. 1883. 17 февраля.
312. На экзамене в музыкальном училище. *ХГВ*. 1888. 18 мая.
313. Наука, Литература и Искусство. *ХГВ*. 1888. 4 апреля.
314. Наука, Литература и Искусство. *ХГВ*. 1888. 11 апреля.
315. Наука, Литература и Искусство. *ХГВ*. 1888. 12 апреля.
316. Наука, Литература и Искусство. *ХГВ*. 1888. 20 апреля.
317. Наука, Литература и Искусство. *ХГВ*. 1888. 28 апреля.
318. Наука, Литература и Искусство. *ХГВ*. 1888. 2 мая.
319. Наука, Литература и Искусство. *ХГВ*. 1888. 7 мая.
320. Наука, Литература и Искусство. *ХГВ*. 1888. 27 мая.
321. Наука, Литература и Искусство. *ХГВ*. 1888. 15 июня.
322. Наука, Литература и Искусство. *ХГВ*. 1888. 30 июля.
323. Наука, Литература и Искусство. *ХГВ*. 1888. 30 сентября.
324. Наука, Литература и Искусство. *ХГВ*. 1888. 11 ноября.
325. Небога Олеся Григорівна. Київська вокальна школа в контексті національних культурних традицій: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01. Теорія та історія культури. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2021. 17 с.
326. Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму. *Українське музикознавство*. Вип. 6. Київ: Муз. Україна, 1971. С. 238–244.
327. Несколько слов о концерте г-жи фон Тифензе. *ХГВ*. 1857. 8 июня.
328. Несколько слов о Русском Музыкальном Обществе в Харькове. *ХГВ*. 1872. 2 декабря.
329. Новая школа пения. *Южный край*. 1894. 16 ноября.
330. О Харьковском Институте Благородных Девиц. *Украинский журнал*. 1824. № 19–20.
331. О. Концерт г-жи Минни Гаук. *Южный край*. 1888. 9 декабря.

332. О. Концерт княгини Н. Н. Орбелиани. *Южный край*. 1888. 9 февраля.
333. О. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1888. 9 января.
334. О. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1888. 6 февраля.
335. О. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1888. 7 апреля.
336. О. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1888. 17 апреля.
337. О. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1888. 30 апреля.
338. О. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1889. 20 января.
339. О. Обзор концертов. *Южный край*. 1888. 30 марта.
340. О. Обзор концертов. *Южный край*. 1888. 5 ноября.
341. О. Оперное упражнение. *Южный край*. 1889. 31 января.
342. Об испытании воспитанниц Харьковского института. *ХГВ*. 1840. 6 июля.
343. Об оркестре г. Андреева. *ХГВ*. 1841. 11 января.
344. Обзорение местных театров за 1896 г. *Южный край*. 1897. 6 января.
345. Обзорение Харьковских театров за 1894 год. *Южный край*. 1895. 5 января.
346. Обзорение Харьковских театров за 1895 год. *Южный край*. 1896. 6 января.
347. Общедоступный концерт. *Южный край*. 1900. 22 января.
348. Общество любителей хорового пения. *Южный край*. 1902. 12 февраля.
349. Оперный спектакль. *Южный край*. 1901. 1 марта.
350. Оперный театр. *ХГВ*. 1883. 22 сентября.
351. Оперный театр. *Южный край*. 1895. 13 марта.
352. Основьяненко. Театр в Харькове. *ХГВ*. 1841. 16 августа.
353. Открытие «летнего сезона». *ХГВ*. 1888. 3 мая.
354. Открытие оперного сезона. *Южный край*. 1894. 17 сентября.
355. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1880-81 год. Харьков, Типография М. Зильберберга, 1881. 36 с.
356. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1881-82 год. Харьков, Типография М. Зильберберга, 1882. 43 с.

357. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1884-1885 год. Харьков: Типография М. Зильберберга, 1885. 36 с.
358. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1887-1888 год. Харьков: Типография М. Зильберберга, 1889. 87 с.
359. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1888-1889 год. Харьков: Типография В. С. Бирюкова, 1890. 64 с.
360. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1891-1892 год. Харьков: Типография Зильберберга, 1893. 79 с.
361. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1893-1894 год. Харьков: Типография Губернского правления, 1895. 77 с.
362. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1894-1895 год. Харьков: Типография Зильберберга, 1896. 70 с.
363. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1895-1896 год. Харьков: Типография Зильберберга, 1897. 51 с.
364. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1896-1897 год. Харьков: Типография Губернского правления, 1898. 88 с.
365. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1897-1898 год. Харьков: Типография Губернского правления, 1899. 83 с.
366. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1898-1899 год. Харьков: Типография Губернского правления, 1899. 81 с.
367. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1901-1902 год. Харьков: Типография Харьковского губернского правления, 1902. 95 с.
368. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1902-1903 год. Харьков: Типография Харьковского губернского правления, 1903 99 с.
369. Отчет Харьковского отделения ИРМО за 1904-1905 год. Харьков: Типография Харьковского губернского правления, 1905. 107 с.
370. П. Б. Музыкальная заметка. *ХГВ*. 1879. 13 марта.
371. П. В-чь. Приезд г-жи Андреевской. Балет «Пахита». *ХГВ*. 1854. 3 июля.
372. П. М-ичь. На пять минут. *ХГВ*. 1858. 22 марта.

373. Парамонов А., Титар В. Матеріали до історії Харківського театру. <http://www.otkudarodom.ua/ru/materialy-k-istorii-harkovskogo-teatra>.
374. Пен Лю. Антрепренерська діяльність Ф. Бергера в Харкові. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих вчених 18-19 квітня 2024 р.). Харків : ХДАК, 2024. С. 91–93.
375. Пен Лю. Альма Фострем у харківській оперній антрепризі 1893 року. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф., 17-18 листоп. 2022 р.). Харків : ХДАК, 2022. С. 361–363.
376. Пен Лю. Виконавська практика як складова вокальної підготовки в освітньому закладі Харківського відділення Російського музичного товариства 1870-х – 1880-х рр. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 59. Том 3. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. С. 34–41.
377. Пен Лю. Вокальне мистецтво та театральні антрепризи в Україні другої половини XIX ст. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф., 26-27 листоп. 2020 р. Харків : ХДАК, 2020. С. 352–354.
378. Пен Лю. Італійська опера в Харкові 1860 – початку 1870-х років. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф., 18-19 листоп. 2021 р.). Харків : ХДАК, 2021. С. 314–316.
379. Пен Лю. Специфіка вокальної підготовки та педагогічна діяльність С. Ю. Мотте в Харківському музичному училищі (1885-1901). *Культура України*. Вип. 81. Харків: ХДАК, 2023. С. 85–93.
380. Пен Лю. Специфіка професіоналізації співу в загальних освітніх закладах Харкова до середини XIX ст. *Культура України*. Вип. 77. Харків: ХДАК, 2022. С. 103–111.
381. Пен Лю. Харківські гастролі Луїзи Нікіта. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих вчених 19-20 травня 2022 р.). Харків : ХДАК, 2022. С. 91–93.

382. Письмо в редакцию. *ХГВ*. 1878. 9 октября.
383. Плетнев А. У витоків харківського театру. Харків: Хар. книжкове вид-во, 1960. 162 с.
384. По поводу бенефиса и юбилея О. Р. Фюрера. *Южный край*. 1893. 17 января.
385. По поводу представлений итальянской оперы (Заметки непритязательного слушателя). *Южный край*. 1885. 24 декабря.
386. Польська І. Музична регіоніка в сучасному дискурсі українського музикознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 60. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. С. 74–80.
387. Пребывание их императорских величеств в Киеве. *Южный край*. 1896. 23 августа.
388. Провинциальные театры в России. *Пантеон*. 1852. Том IV. Книжка 8. С. 201–218.
389. Программа концерта. *ХГВ*. 1886. 14 февраля.
390. Программа наук и искусств, преподаваемых в Харьковском институте благородных девиц. *Прибавление к газете «Харьковские губернские ведомости»*. 1845. 30 июня.
391. «Пуритане», опера Беллини. *Южный край*. 1894. 3 декабря.
392. Пушкинский юбилей в Харькове. *Южный край*. 1899. 27 мая.
393. Р-въ. Общественные увеселения в Харькове в течение великого поста. *ХГВ*. 1851. 7 апреля.
394. Реклама. *ХГВ*. 1876. 30 декабря.
395. Реклама. *ХГВ*. 1882. 8 января.
396. Реклама. *ХГВ*. 1882. 17 апреля.
397. Реклама. *ХГВ*. 1888. 23 апреля.
398. Реклама. *ХГВ*. 1888. 20 августа.
399. Реклама. *ХГВ*. 1900. 20 октября.
400. Реклама. *Южный край*. 1881. 6 февраля.
401. Реклама. *Южный край*. 1881. 19 февраля.

402. Реклама. *Южный край*. 1894. 4 сентября.
403. Реклама. *Южный край*. 1894. 6 сентября.
404. Реклама. *Южный край*. 1894. 25 сентября.
405. Реклама. *Южный край*. 1894. 1 октября.
406. Реклама. *Южный край*. 1895. 19 января.
407. Реклама. *Южный край*. 1895. 5 марта.
408. Реклама. *Южный край*. 1896. 16 февраля.
409. Реклама. *Южный край*. 1896. 22 февраля.
410. Реклама. *Южный край*. 1896. 1 марта.
411. Реклама. *Южный край*. 1896. 13 марта.
412. Реклама. *Южный край*. 1896. 14 сентября.
413. Реклама. *Южный край*. 1896. 3 октября.
414. Реклама. *Южный край*. 1896. 29 ноября.
415. Реклама. *Южный край*. 1897. 26 сентября.
416. Реклама. *Южный край*. 1899. 18 апреля.
417. Реклама. *Южный край*. 1899. 9 мая.
418. Реклама. *Южный край*. 1900. 6 января.
419. Реклама. *Южный край*. 1900. 18 февраля.
420. Реклама. *Южный край*. 1900. 4 марта.
421. Реклама. *Южный край*. 1900. 19 марта.
422. Реклама. *Южный край*. 1901. 27 февраля.
423. Реклама. *Южный край*. 1901. 14 марта.
424. Реклама. *Южный край*. 1901. 20 марта.
425. Реклама. *Южный край*. 1902. 26 февраля.
426. Реклама. *Южный край*. 1902. 5 марта.
427. Реклама. *Южный край*. 1902. 17 августа.
428. Реклама. *Южный край*. 1902. 28 августа.
429. Реклама. *Южный край*. 1903. 17 сентября.
430. Реклама. *Южный край*. 1908. 29 октября.

431. Рицарева М. Про хоровий концерт Максима Концевича. *Українська музична спадщина*. Київ : Муз. Україна, 1989. Вип. 1. С. 134–151.
432. Розенберг Р. Регіоніка як складова частина історії музики. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 1. Одеса : Друкарський дім, 2000. С. 150–155.
433. Рымов. Заметки о Харькове в течение мая и июня 1852 года. *ХГВ*. 1852. 28 июня.
434. Рымов. Заметки о Харькове в течение января 1852 года. *ХГВ*. 1852. 2 февраля.
435. С. Г-жа Пальмина. *ХГВ*. 1881. 17 февраля.
436. Семеновский И. М. Харьковский театр. *Репертуар русского и пантеон всех европейских театров на 1842 год*. 1842. Кн. XII. С. 68–70.
437. Сокальський О. Мистецька освіта на Україні. Київ : Муз. Україна, 1967. 85 с.
438. Справочные сведения. *ХГВ*. 1883. 25 февраля.
439. Стахевич О. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
440. Стахевич О. Традиції bel canto у німецькій вокальній школі ХІХ ст. *Вісник Харків. держ. акад. культури*. Вип 6. Харків, 2001. С. 139–145.
441. Степаненко М., Фільц Б. Інструментальна музика. *Історія української музики*. Том 1: Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. Київ : Наукова думка, 1989. С. 283–316.
442. Студенческий вечер в Сумах. *Южный край*. 1896. 20 января.
443. Сюта Б. Концевич Михайло (Максим?) Прохорович. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2: (Е – К). Київ: Видавництво ІМФЕ НАН України, 2008. С. 532.
444. Театр и музыка. *ХГВ*. 1897. 3 апреля.
445. Театр и музыка. *ХГВ*. 1903. 12 декабря.
446. Театр и музыка. *Южный край*. 1888. 24 июля.
447. Театр и музыка. *Южный край*. 1888. 3 августа.
448. Театр и музыка. *Южный край*. 1888. 27 сентября.
449. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 17 января.

450. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 6 февраля.
451. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 8 февраля.
452. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 11 февраля.
453. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 12 февраля.
454. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 17 февраля.
455. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 24 февраля.
456. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 26 февраля.
457. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 2 марта.
458. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 19 марта.
459. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 22 марта.
460. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 23 марта.
461. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 28 марта.
462. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 30 марта.
463. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 26 января.
464. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 28 января.
465. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 31 января.
466. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 6 февраля.
467. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 24 февраля.
468. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 27 марта.
469. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 19 мая.
470. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 3 июня.
471. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 3 октября.
472. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 12 октября.
473. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 14 октября.
474. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 17 октября.
475. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 24 ноября.
476. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 4 декабря.
477. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 10 декабря.
478. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 28 декабря.
479. Театр и музыка. *Южный край*. 1890. 30 декабря.

480. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 2 января.
481. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 15 января.
482. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 17 января.
483. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 18 января.
484. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 23 января.
485. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 28 января.
486. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 29 января.
487. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 1 февраля.
488. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 2 февраля.
489. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 4 февраля.
490. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 5 февраля.
491. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 9 февраля.
492. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 18 февраля.
493. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 2 марта.
494. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 10 сентября.
495. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 19 сентября.
496. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 22 сентября.
497. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 23 сентября.
498. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 3 октября.
499. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 7 октября.
500. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 8 октября.
501. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 13 октября.
502. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 20 октября.
503. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 22 октября.
504. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 23 октября.
505. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 27 октября.
506. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 3 ноября.
507. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 11 ноября.
508. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 21 ноября.
509. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 23 ноября.

510. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 29 ноября.
511. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 1 декабря.
512. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 5 декабря.
513. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 6 декабря.
514. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 6 января.
515. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 7 марта.
516. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 9 января.
517. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 15 января.
518. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 29 января.
519. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 7 февраля.
520. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 9 февраля.
521. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 14 февраля.
522. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 16 февраля.
523. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 19 февраля.
524. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 25 февраля.
525. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 10 марта.
526. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 12 марта.
527. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 18 марта.
528. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 6 апреля.
529. Театр и музыка. *Южный край*. 1893. 31 мая.
530. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 18 января.
531. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 25 января.
532. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 5 февраля.
533. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 11 февраля.
534. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 8 марта.
535. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 12 марта.
536. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 22 марта.
537. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 6 апреля.
538. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 13 апреля.
539. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 26 апреля.

540. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 8 июня.
541. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 5 сентября.
542. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 20 сентября.
543. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 30 сентября.
544. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 7 октября.
545. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 9 октября.
546. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 19 октября.
547. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 25 ноября.
548. Театр и музыка // Южный край. 1894. 1 декабря.
549. Театр и музыка. *Южный край*. 1894. 22 декабря.
550. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 11 января.
551. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 14 января.
552. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 18 января.
553. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 27 января.
554. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 28 января.
555. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 4 февраля.
556. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 18 февраля.
557. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 25 февраля.
558. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 28 февраля.
559. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 1 марта.
560. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 4 марта.
561. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 14 апреля.
562. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 18 апреля.
563. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 26 апреля.
564. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 17 октября.
565. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 4 ноября.
566. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 5 ноября.
567. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 10 ноября.
568. Театр и музыка. *Южный край*. 1895. 12 декабря.
569. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 10 января.

570. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 14 января.
571. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 19 января.
572. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 30 января.
573. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 3 февраля.
574. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 14 февраля.
575. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 15 февраля.
576. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 23 февраля.
577. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 24 февраля.
578. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 4 марта.
579. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 6 марта.
580. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 10 апреля.
581. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 20 апреля.
582. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 24 июня.
583. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 8 июля.
584. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 5 сентября.
585. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 16 сентября.
586. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 1 октября.
587. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 3 октября.
588. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 1 ноября.
589. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 2 ноября.
590. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 3 ноября.
591. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 6 ноября.
592. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 13 ноября.
593. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 23 ноября.
594. Театр и музыка. *Южный край*. 1896. 15 декабря.
595. Театр и музыка. *Южный край*. 1897. 16 января.
596. Театр и музыка. *Южный край*. 1897. 25 марта.
597. Театр и музыка. *Южный край*. 1897. 29 марта.
598. Театр и музыка. *Южный край*. 1897. 2 апреля.
599. Театр и музыка. *Южный край*. 1897. 26 апреля.

600. Театр и музыка. *Южный край*. 1897. 18 сентября.
601. Театр и музыка. *Южный край*. 1897. 21 сентября.
602. Театр и музыка. *Южный край*. 1897. 24 сентября.
603. Театр и музыка. *Южный край*. 1897. 1 октября.
604. Театр и музыка. *Южный край*. 1897. 14 октября.
605. Театр и музыка. *Южный край*. 1897. 15 октября.
606. Театр и музыка. *Южный край*. 1897. 10 декабря.
607. Театр и музыка. *Южный край*. 1898. 8 января.
608. Театр и музыка. *Южный край*. 1898. 14 января.
609. Театр и музыка. *Южный край*. 1898. 6 февраля.
610. Театр и музыка. *Южный край*. 1898. 10 февраля.
611. Театр и музыка. *Южный край*. 1898. 16 апреля.
612. Театр и музыка. *Южный край*. 1898. 8 сентября.
613. Театр и музыка. *Южный край*. 1898. 14 ноября.
614. Театр и музыка. *Южный край*. 1899. 28 января.
615. Театр и музыка. *Южный край*. 1899. 30 января.
616. Театр и музыка. *Южный край*. 1899. 24 февраля.
617. Театр и музыка. *Южный край*. 1899. 20 марта.
618. Театр и музыка. *Южный край*. 1899. 17 июля.
619. Театр и музыка. *Южный край*. 1900. 23 января.
620. Театр и музыка. *Южный край*. 1900. 30 января.
621. Театр и музыка. *Южный край*. 1900. 27 февраля.
622. Театр и музыка. *Южный край*. 1900. 19 марта.
623. Театр и музыка. *Южный край*. 1900. 24 августа.
624. Театр и музыка. *Южный край*. 1900. 7 сентября.
625. Театр и музыка. *Южный край*. 1900. 5 октября.
626. Театр и музыка. *Южный край*. 1900. 2 ноября.
627. Театр и музыка. *Южный край*. 1900. 20 декабря.
628. Театр и музыка. *Южный край*. 1901. 26 февраля.
629. Театр и музыка. *Южный край*. 1901. 23 марта.

630. Театр и музыка. *Южный край*. 1901. 22 августа.
631. Театр и музыка. *Южный край*. 1901. 16 сентября.
632. Театр и музыка. *Южный край*. 1901. 15 декабря.
633. Театр и музыка. *Южный край*. 1901. 19 декабря.
634. Театр и музыка. *Южный край*. 1902. 18 февраля.
635. Театр и музыка. *Южный край*. 1902. 23 февраля.
636. Театр и музыка. *Южный край*. 1902. 23 октября.
637. Театр и музыка. *Южный край*. 1903. 3 сентября.
638. Театр и музыка. *Южный край*. 1904. 21 февраля.
639. Театр и музыка. *Южный край*. 1904. 4 сентября.
640. Театр и музыка. *Южный край*. 1904. 27 ноября.
641. Театр и музыка. *Южный край*. 1906. 17 февраля.
642. Театр и музыка. *Южный край*. 1907. 10 апреля.
643. Театр и музыка. *Южный край*. 1907. 19 апреля.
644. Театр и музыка. *Южный край*. 1908. 30 августа.
645. Театр и музыка. *Южный край*. 1909. 28 января.
646. Театр и музыка. *Южный край*. 1909. 18 февраля.
647. Театр и музыка. *Южный край*. 1909. 4 апреля.
648. Театр и музыка. *Южный край*. 1909. 24 апреля.
649. Театральные заметки. *ХГВ*. 1871. 31 октября.
650. Театральные и музыкальные заметки. *ХГВ*. 1871. 11 ноября.
651. Фон-Юнк А. Киев. *Пантеон*. 1853. Том VIII. Кн. 3. С. 239–241.
652. Фюрер О. Из моих воспоминаний. *Южный край*. 1893. 19 января.
653. Харьков. *Театральный мирок*. 1884. 7 января.
654. Харьков. *Театральный мирок*. 1884. 28 января.
655. Харьков. *Театральный мирок*. 1884. 17 марта.
656. Харьков. *Театральный мирок*. 1884. 15 сентября.
657. Харьков. *Театральный мирок*. 1884. 1 декабря.
658. Харьковский сторожил. Обзор деятельности на харьковской сцене в настоящем году. *Репертуар и пантеон*. 1845. Том XI. Кн. 9. С. 239–261.

659. Харьковский сторожил. Обзор деятельности на харьковской сцене. Второй сезон – летний. *Репертуар и пантеон*. 1845. Том XII. Кн. 11. С. 315–326.

660. Харьковский театральный вопрос в предстоящий сезон. *ХГВ*. 1876. 12 августа.

661. Хроника. *Харьков*. 1859. 1 апреля.

662. Хроника. *Харьков*. 1859. 28 сентября.

663. Хроника. *ХГВ*. 1857. 1 июня.

664. Хроника. *ХГВ*. 1881. 1 января.

665. Хроника. *ХГВ*. 1881. 4 января.

666. Хроника. *ХГВ*. 1881. 30 января.

667. Хроника. *ХГВ*. 1881. 20 февраля.

668. Хроника. *ХГВ*. 1881. 29 августа.

669. Хроника. *ХГВ*. 1881. 9 сентября.

670. Хроника. *ХГВ*. 1881. 17 сентября.

671. Хроника. *ХГВ*. 1881. 22 сентября.

672. Хроника. *ХГВ*. 1881. 28 октября.

673. Хроника. *ХГВ*. 1881. 19 ноября.

674. Хроника. *ХГВ*. 1881. 4 декабря.

675. Хроника. *ХГВ*. 1881. 6 декабря.

676. Хроника. *ХГВ*. 1882. 29 января.

677. Хроника. *ХГВ*. 1882. 18 февраля.

678. Хроника. *ХГВ*. 1882. 13 марта.

679. Хроника. *ХГВ*. 1882. 10 апреля.

680. Хроника. *ХГВ*. 1882. 13 апреля.

681. Хроника. *ХГВ*. 1882. 14 апреля.

682. Хроника. *ХГВ*. 1882. 2 мая.

683. Хроника. *ХГВ*. 1883. 12 января.

684. Хроника. *ХГВ*. 1883. 29 января.

685. Хроника. *ХГВ*. 1883. 5 февраля.

686. Хроника. *ХГВ*. 1883. 8 февраля.

687. Хроника. *ХГВ*. 1883. 10 февраля.
688. Хроника. *ХГВ*. 1883. 20 марта.
689. Хроника. *ХГВ*. 1883. 9 апреля.
690. Хроника. *ХГВ*. 1883. 28 июля.
691. Хроника. *ХГВ*. 1883. 3 октября.
692. Хроника. *ХГВ*. 1883. 19 октября.
693. Хроника. *ХГВ*. 1883. 1 ноября.
694. Хроника. *ХГВ*. 1883. 5 ноября.
695. Хроника. *ХГВ*. 1883. 8 ноября.
696. Хроника. *ХГВ*. 1883. 9 ноября.
697. Хроника. *ХГВ*. 1883. 12 ноября.
698. Хроника. *ХГВ*. 1883. 26 ноября.
699. Хроника. *ХГВ*. 1883. 4 декабря.
700. Хроника. *ХГВ*. 1883. 8 декабря.
701. Хроника. *ХГВ*. 1883. 9 декабря.
702. Хроника. *ХГВ*. 1886. 17 января.
703. Хроника. *ХГВ*. 1886. 19 января.
704. Цуркан Л. Вірність традиціям: кафедра сольного співу. *Pro Domo Mea*: нариси. Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. С. 56–75.
705. Частные извещения. *Прибавление к газете «Харьковские губернские ведомости»*. 1845. 10 февраля.
706. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1874. 10 мая.
707. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1874. 12 сентября.
708. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1874. 15 октября.
709. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1874. 21 ноября.
710. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1874. 30 ноября.
711. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1874. 3 декабря.
712. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1876. 21 января.
713. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1876. 23 января.

714. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1876. 28 января.
715. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1876. 30 января.
716. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1876. 4 февраля.
717. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1876. 25 февраля.
718. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1876. 3 апреля.
719. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1876. 10 апреля.
720. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1876. 16 апреля.
721. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1876. 24 апреля.
722. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1876. 4 мая.
723. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1876. 30 июля.
724. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1876. 16 ноября.
725. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1876. 2 декабря.
726. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1876. 8 декабря.
727. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1877. 17 сентября.
728. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1878. 13 августа.
729. Часть неофициальная. *ХГВ*. 1883. 12 февраля.
730. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 391 с.
731. Чернышев Н. Киевская корреспонденция. *Театральный и музыкальный вестник*. 1859. № 17. С. 170–172.
732. Шамаева К. Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст. Київ : Ін-т змісту і методів навчання, 1996. 112 с.
733. Шан Юн. «Африканка» Дж. Меєрбера і традиції французького музичного театру XIX століття. *Культура і сучасність*. № 1. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 318–324.
734. Шпилька. Силуэты местной жизни. *Южный край*. 1892. 20 декабря
735. Шпилька. Силуэты местной жизни. *Южный край*. 1896. 25 февраля.
736. Щепакін В. Харківський період (1901—1918 рр.) Федеріко Алессандро Бугамеллі. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 36. Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М», 2012. С. 6–20.

737. Щепакін Василь Михайлович. Чеські музиканти в музичній культурі України кінця XVIII – початку XX ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Теорія та історія культури. ХДАК. Харків, 2001. 267 с.
738. Щербинін Ю. Біля джерел музичної освіти в Харкові. *Українське музикознавство*. Вип. 6. Київ : Муз. Україна, 1971. С. 228–237.
739. Эмбе Е. «Аида», опера Верди. *Южный край*. 1896. 26 октября.
740. Эмбе Е. «Лючия» с Марчеллой Зембрих. *Южный край*. 1895. 15 ноября.
741. Эмбе Е. «Ромео и Джульетта» с Марчеллой Зембрих. *Южный край*. 1895. 18 ноября.
742. Эмбе Е. «Тангейзер» Рих. Вагнера. *Южный край*. 1896. 5 октября.
743. Эмбе Е. «Юдифь» Серова. *Южный край*. 1896. 13 января.
744. Эмбе Е. Гензель и Гретель, опера-сказка в 4 д., Гумпердинка. *Южный край*. 1896. 25 декабря.
745. Эмбе Е. Из Киева. *Южный край*. 1896. 29 августа.
746. Эмбе Е. Концерт Мерзвинского. *Южный край*. 1896. 7 февраля.
747. Эмбе Е. Концерт Мравиной. *Южный край*. 1896. 27 февраля.
748. Эмбе Е. Концерт Н. Н. Фигнера. *Южный край*. 1896. 13 апреля.
749. Эмбе Е. Концерт Фелии Литвин. *Южный край*. 1909. 10 апреля.
750. Эмбе Е. О Киевском оперном товариществе. *Южный край*. 1890. 29 марта.
751. Эмбе Е. О харьковской опере. *Южный край*. 1896. 1 апреля.
752. Эмбе Е. Оперное упражнение. *Южный край*. 1896. 7 марта.
753. Эмбе Е. Оперные спектакли. *Южный край*. 1896. 15 апреля.
754. Эмбе Е. Оперные спектакли. *Южный край*. 1896. 17 апреля.
755. Эмбе Е. Оперные спектакли. *Южный край*. 1896. 19 апреля.
756. Эмбе Е. Оперные спектакли. *Южный край*. 1896. 21 апреля.
757. Эмбе Е. Оперный театр. *Южный край*. 1895. 4 октября.
758. Эмбе Е. Оперный театр. *Южный край*. 1895. 7 октября.
759. Эмбе Е. Оперный театр. *Южный край*. 1895. 13 октября.
760. Эмбе Е. Последний симфонический концерт. *Южный край*. 1896. 1 марта.

761. Юферова З. В. І. Сокальський – митець-демократ. *Живі сторінки української музики*. Київ : Наукова думка, 1965. С. 121–170.

762. Loshkov Yu. System signs of a kapellmeister's activity. *The issues of culture and arts in the interpretation of modern humanities knowledge* / A. A. Genkin, M. P. Kalashnyk, Yu. I. Loshkov, T. S. Ovcharenko, A. P. Ovchynnikova, T. I. Uvarova, Ye. V. Yanyna-Ledovska, etc. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2019. P. 44–66.

763. Loshkov Yu. Professional music art: the process of comprehension. *Discursive practices of the interpretation of culture and art in the early XXI century* / A. A. Genkin, M. P. Kalashnyk, Yu. I. Loshkov, T. S. Ovcharenko, A. P. Ovchynnikova, T. I. Uvarova. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. P. 42–61.

ДОДАТОК

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Пен Лю. Специфіка професіоналізації співу в загальних освітніх закладах Харкова до середини XIX ст. // *Культура України*. Вип. 77, 2022. С. 103–111.

2. Пен Лю. Виконавська практика як складова вокальної підготовки в освітньому закладі Харківського відділення Російського музичного товариства 1870-х – 1880х рр. // *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 59. Т. 3. 2023. С. 34–41.

3. Пен Лю. Специфіка вокальної підготовки та педагогічна діяльність С. Ю. Мотте в Харківському музичному училищі (1885-1901) // *Культура України*. Вип. 81. 2023. С. 85–93.

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дослідження:

4. Пен Лю. Вокальне мистецтво та театральні антрепризи в Україні другої половини XIX ст. // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 26-27 листоп. 2020 р.* Харків : ХДАК, 2020. С. 352–354.

5. Пен Лю. Італійська опера в Харкові 1860 – початку 1870-х років // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 18-19 листоп. 2021 р.* Харків : ХДАК, 2021. С. 314–316.

6. Пен Лю. Харківські гастролі Луїзи Нікіта // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих вчених, 19-20 трав. 2022 р.* Харків : ХДАК, 2022. С. 91–93.

7. Пен Лю. Альма Фострем у харківській оперній антрепризі 1893 року // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 17-18 листоп. 2022 р.* Харків : ХДАК, 2022. С. 361–363.

8. Пен Лю. Антрепренерська діяльність Ф. Бергера в Харкові // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих вчених, 18-19 квіт. 2024 р. Харків : ХДАК, 2024. С. 236–238.