

УДК 78.452

*Іванна Комаревич*

## МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ В КОНТЕКСТІ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ ЇЇ СУЧАСНИКІВ

*Методичні рекомендації Соломії Крушельницької досліджуються у контексті вокальної педагогіки Франческо Ламперті, Валерія Висоцького, Олександра Мишуги, Одарки Бандрівської.*

**Ключові слова:** *Соломія Крушельницька, методика, вокалістика.*

Доля видатної української співачки Соломії Крушельницької склалася так, що вона розпочала педагогічну діяльність у поважному віці, маючи понад сімдесят років. До того біля сорока літ жила та працювала за кордоном, головню в Італії, і лише на схилку віку постійно замешкала у Львові, де її застала Друга світова війна. Її педагогічна праця була нетривалою: після війни 1944 року Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка запросила Крушельницьку на посаду професора. І все ж зуміла передати свої професійні вокальні засади оперним і камерним співакам і співачкам, а також педагогам співу – Одарка Бандрівська, Теофілія Братківська, Оксана Білявська, Марія Дувірак, Андрій Дувірак, Оксана Шиффер, Любов Єщенко, Агнія Чікова, Ніна Кузьміна, Клавдія Чернет, Божена Антоневич-Скрипничук, Ніна Богданова-Пелехата. Крім того, в неї навчались співу ряд студентів, які в майбутньому обрали інший фах – Володимир Овсійчук, Нестор Горницький, Степан Генсірук.

Соломія Крушельницька не залишила написаних методичних праць, тому основним джерелом відтворення її методики є рецензії на її виступи та спогади учнів, зібрані й опубліковані Михайлом Головащенко.

Найдокладніше зреферувала засади навчання вокалу, яких дотримувалась С. Крушельницька, її племінниця та учениця Одарка Бандрівська, котра вдосконалювала вокальну майстерність у своїй тітці в Італії (1928–1929). Її свідчення видаються особливо цінними, оскільки впродовж кількох десятиліть поєднувала успішну діяльність камерної співачки з педагогічною. Власне на основі методичних праць О. Бандрівської можна зробити ширші узагальнення про методику викладання

вокалу Крушельницькою. Бандрівська згадувала про її метод викладання, як про загальнопоширений емпіричний метод [1], який застосовувався насамперед у вокальній педагогіці італійської школи. Крушельницька не любила надто розлогих теоретичних пояснень, а переважно тільки голосом давала живий приклад того, як потрібно співати. Часто для виявлення помилок показувала правильно, а пізніше імітувала неправильний спів. На думку О. Бандрівської, цей метод себе виправдав, бо зазвичай молоді співаки не вміють слухати себе самокритично.

Також дуже важливим, зазначала Бандрівська, у викладах Крушельницької було виховання у майбутніх співаків відчуття міри виразності, що залежить від характеру твору, епохи, автора, стилю, вмілого фразування, яке тісно поєднується з диханням. Звертала увагу і на мислення співака, щоб, по-перше, виробити вміння для самостійної інтерпретації творів, а по-друге – вміння правильно вибудувати гігієну свого голосу, щоб передчасно не втратити його та зберігати його свіжість і повноту звучання. Та все це лише праця над фізіологією і технікою.

Як педагог, наполягала, щоб у кожную ноту, в кожную фразу, в кожне слово студент вкладав свою душу і власну думку, бо від цього значною мірою залежить інтерпретація твору. Тобто, і від своїх учнів вона вимагала тієї ж відданості мистецтву, яким володіла сама.

Соломія Амвросіївна не нав'язувала своєї думки, свого розуміння твору, а навпаки, прагнула, щоб студент самостійно знаходив головне і виділив його власними засобами. Варто зазначити, що сама С. Крушельницька була чудовим інтерпретатором, і коли вона інколи показувала, як треба співати ту чи іншу фразу або пісню, то здавалося, що саме так, а не інакше вона й має звучати. Використовувала особливу форму проведення уроків вокалу – заняття-лекції, на яких багато співала сама, виправляючи помилки учнів своїм співом, і вважала, що саме такий спосіб є найефективнішим у педагога-вокаліста.

Як згадують вихованці С. Крушельницької, після закінчення заняття вона під власний акомпанемент виконувала твори українських та світових композиторів, обробки українських народних пісень. Сучасна вокальна педагогіка класифікує цей метод як метод впливу на слухові уявлення вокаліста, через безпосередній показ педагога на занятті вокалу та визнає його найбільш ефективним у роботі з вокалістами-початківцями на ранніх етапах занять співом. Під час занять Соломія Амвросіївна мало робила словесних зауважень, але вони завжди були влучними й доречними. Це дозволяло студентам сконцентрувати увагу на конкретних моментах голосоутворення, ефективно та швидко усувати наявні недоліки. Особливо позитивно позначалося вміння педагога давати точні зауваження у праці з початківцями, які ще не вміють розподіляти свою увагу на виправлення кількох помилок одночасно.

С. Крушельницька була дуже вимогливою у своїй викладацькій роботі. Вона ніколи не пропускала найменшої ритмічної, інтонаційної або текстової неточності. Вміло пояснювала значення художньої виразності у кожному слові, музичній фразі або реченні і навіть у кожній окремо взятій ноті. Завжди вимагала осмисленого співу, глибокого і детального розуміння художнього образу. Вважала, що в кожний твір треба вкласти свою душу, і щойно тоді він зазвучить по-справжньому та схвилює слухача.

У кожного виконавця мусить бути логічна послідовність в малюнку образів, щоб слухачеві подати ясне розуміння твору. Виконавець мусить мати дар вслухатись в найменші відтінки почуттів, навіть таких, яких йому в житті самому не доводилось переживати. Крушельницька прекрасно відчувала різні стилі музики, та все ж у педагогічній практиці при інтерпретації пісні прагнула пояснити учневі, що потрібно йти від поетичного тексту та шукати розкриття ідейного змісту саме в поезії.

Дуже характерним у педагогічній діяльності Соломії Амвросіївни був психологічно точний, скрупульозний спосіб трактування нею рекомендованих для виконання композицій. Звичайно, що ця правда, вірність у передачі типових характеристик повніше і пластичніше мусили виступати передовсім в оперних ролях. Але й у камерному репертуарі, а особливо в народних піснях, чулося, що в основі виконання твору лежить розкриття життєвої правди почуттів; з одночасною стилістичною відмінністю, способом вислову змісту твору і кожного композитора зокрема.

На відмінність індивідуальної інтерпретації, на думку Крушельницької, впливає передусім рівень емпатії кожного окремого співака-артиста, тобто його здатність зануритись в глибину змісту, ступінь «зануреності в матеріал» виконавця при інтерпретації, ступінь почуття артистичної міри і вміння напружено працювати, вкладаючи у виконання не лише емоційну, але й інтелектуальну складову.

Кожний співак трактує текст по-своєму, бо інтерпретація залежить від суми якостей співака та індивідуальності виконавця. Чим краща вокальна техніка та більше барв у голосі, чим кращий його тембр та більший діапазон і сила голосу, тим більше можливостей для розвитку індивідуальної майстерності співака. Соломія Амвросіївна радила: насамперед потрібно вникнути в текст, вміти виділити головне, зробити це не штучно і грубо, а відповідно до музичного змісту. Треба добре знати музику певного твору, відчувати вказівки композитора, вміти підійти до кульмінації, а в павзах не виключатися із створюваних образів пісні, арії чи романсу.

Для глибшого усвідомлення методико-педагогічних засад вокалу С. Крушельницької варто їх зіставити з навчальними принципами Франческо Ламперті, Валерія Висоцького, Олександра Мишуги. Хоча Висоцький і не залишив методичних і теоретичних праць, все ж деякі свої принципи він сформулював у стислих «Десяти заповідях для молодого співака» («Dziesięć przykazań dla młodego śpiewaka»), що були опубліковані в часописі «Wiadomości artystyczne» (1900/13–14/20 липня). У цих заповідях автор відобразив основні педагогічні та морально-етичні принципи співака, орієнтуючись на методичні настанови Ф. Ламперті. Він дотримувався цих принципів у своїй навчально-виховній роботі та намагався прищепити їх кожному із своїх численних учнів.

Вибудуємо порівняльну таблицю навчальних принципів для молодих співаків Валерія Висоцького, Франческо Ламперті «Мистецтво співу» [3, с. 165–183], Соломії Крушельницької та Олександра Мишуги. Хоча в деталях і формулюваннях вони відрізняються, та за своєю суттю містять багато спільного, що можна визначити їх як фундаментальну основу і науки співу й артистичної діяльності.

*«Десять заповідей для молодого співака» Валерія Висоцького –  
«Поради» Ф. Ламперті – «Десять заповідей співака Олександра Мишуги» –  
«Методичні вказівки» Соломії Крушельницької.*

*Культура співочого звуку.*

*Висоцький. 1:* Не вір іншим богам, як тільки в те, що хто вміє дихати і має виразну вимову, той вміє співати.

*Ламперті. 1:* Раджу безумовно уникати крику, тому що крик – природний ворог співу, те й інше несумісне; 10: Не слід вправлятися у фразах, котрі вимагають надто тривалого вдиху, оскільки виникає небезпека виснажити дихання до того, як закінчиться фраза.

*Мишуга. 2:* Не кричи! Крик нікого не приваблює! Милуються співом, коли голос ллється, коли співак ним володіє, то підсилюючи, то послаблюючи його за власним бажанням. Чи ллється твій голос?.. Чи вмієш ти перш за все стримувати його, співати ледь чутно, завмираючи («піано-піаніссімо»)?.. Більше того – не перекрикуючи інших!.. Ти – не півень!..; 5: Не перебирай повітря! Не витрачай свої сили дарма! Вдихай спокійно, не піднімаючи плечей! Наповнюй груди повітрям в міру! А наповнивши, дихай животом! Чи спостерігаєш ти за собою, обмацуєш себе, коли спокійно дихаєш (найкраще лежачи)? Чи вмієш ти, вдихнувши, втримувати широко (щоб не склались) нижні ребра, а видихати животом?

*Крушельницька. 3:* Коли ви на високій ноті ставите фермату, то її тривалість повинна залежати від того, скільки вистачить повітря у слухача, а не у вас з натренованим диханням співака; якщо ж ви перетягнули її – ваш спів ніколи не вважатиметься культурним.

*Сценічна правда і вірність мистецтву.*

*Висоцький. 2:* Не закликай до цієї правди надаремно доти, доки її ґрунтовно не дослідити і докладно не зрозумієш.

*Ламперті. 6:* Знаменитий Тальма говорив: «Артист повинен мати свіжу голову і гаряче серце», тобто непотрібно намагатись видаватись більш виразним, якщо артист недостатньо володіє собою; 16: Вірне відтворення ролі повинно стати головною метою того, хто присвячує себе театру.

*Мишуга. 1:* Не намагайся дивувати – намагайся зачаровувати!.. Справа не в тім, щоби «ухопити» ноту («Як здорово!»), а в тім, щоби торкнутися душі слухача («Як же добре!..»). Чи співаєш ти так, щоби милувались тобою, захоплювались? Чи прагнеш ти до чаруючого співу?; 10: Не співай по нотах! Співай напам'ять! Співак з нотами в руках – як актор, що зазирає у книжку – не знає ролі! Зачаровувати він не може. Чи помітив ти, що ноти заважають виконанню?.. Чи намагаєшся ти якнайшвидше завчити те, що співаєш, і розлучитися з нотами?

*Крушельницька. 1:* Музика – це святиня, до якої завжди треба підходити з натхненням і піднесенням, інакше вся робота буде марною; 8: Якщо артист не хвилюється, то це значить, що він не переживає своєї ролі, а тому він не артист, а ремісник; 9: Співак повинен своїм співом так захопити слухачів, щоби вони не тільки уважно слухали його, а й переживали разом з ним виконуване.

*Організація внутрішніх сил.*

*Висоцький.* 3. Пам'ятай, що відпочинок часом більше сил дає співакові, ніж надто форсована праця.

*Ламперті.* 7: Треба вчитись розумом, а не голосом, тому що виснаживши голос, вже ніколи жодним чином не відновиш його колишньої форми.

*Крушельницька.* 13: Впевненість у собі – основа успіху; 14: В житті все треба робити ритмічно, в хорошому темпі і ніколи не поспішати.

*Гігієна співочої праці.*

*Висоцький.* 4: Поважай старо-італійську школу співу, тому що лише вона може продовжити здоров'я твого голосу.

*Ламперті.* 15: Співаки давнього часу зберігали свіжість голосу до пізнього віку; вони володіли неоціненною тасмницею співати, щадячи себе, зберігаючи свої артистичні сили.

*Мишуга.* 2: Бережи свій голосовий апарат!.. Як зіницю ока, змолоду бережи!.. Ще питання: що ніжніше – око чи гортань!.. Чи помітив ти це? Чи знаєш, що більшість нещастя співаків відбуваються від спроб подавати голос зі усієї сили?

*Крушельницька.* 6: Хто вміє декламувати, той вміє співати.

*Вибір репертуару відносно до своїх сил.*

*Висоцький.* 5: Не навантажуй себе виконанням творів, які перевершують твої сили і можливості.

*Ламперті.* 11: Необхідно прислухатись до порад доброго вчителя, щоби не вибрати собі п'єси, написаної в надто високому регістрі, тому що тоді доведеться або кричати, або транспонувати, що спотворює зміст твору; 12: Ніколи не слід дебютувати в опері, яка не підходить за голосовими даними.

*Крушельницька.* 4: Припустимі лише невеликі відхилення; 5: Кожен твір, а навіть вправу, треба старатись виконувати досконало.

*Увага до природи свого голосу.*

*Висоцький.* 6. Не заходь туди, де природа твого голосу відмовляє тобі у входженні, тобто, нехай голос басовий не співає баритонових творів, баритон нехай не шукає тенорових ефектів, ліричний тенор нехай не зриває голосу на героїчних партіях, а меццо-сопрано нехай не силкується стати драматичним сопрано; словом, не гвалтуй власної природи, не заходь до чужого господарства, а тримайся того типу голосу, яким тебе обдарувала природа – і уникнеш сумних розчарувань

*Ламперті.* 4: Я зауважив, що навіть дуже розумні співаки мають схильність вважати себе здатними до співу того, що зовсім протилежне їх голосовим даним; так ті, кому підходить драматичний спів, вважають себе здатними до легкого співу, і viceversa; 5: Артист повинен уникати тих пасажів, які не підходять йому по голосу, а співати лише те, що найбільше підходить до теситури його голосу.

*Мишуга.* 5: Не «роби» голосу! Не гуди! Не згрублуй звук! Не розріджуй, не витончуй його! Не тягнися занадто вгору або занадто вниз! Залиши свій голос таким, який він у тебе від природи! Готуючись співати, не перестарайся: не опускай голову, не втягуй шию, не будь «букою», не співай з-під лоба, не роби серди-

того обличчя, не стискай кулаків, не піднімайся «навшпиньки», не ставай в «позу»! Співай простіше, спокійніше!

*Крушельницька.* 2: Співати треба з любов'ю, умінням і знанням; правильний тон – це тон, з якого легко перейти як у форте, так і в піанісімо; 15: Добрий той педагог, який зрозуміє природу голосу учня.

*Відношення до вірців.*

*Висоцький.* 7: Вчися на добрих вірцях, але остерігайся копіювання, бо краще посередній оригінал, але власний, ніж наймайстерніша імітація; шукай нових помислів у собі сам, а різноманітних змін, ефектних додатків і тому подібних співочих фокусів у інших не кради!

*Ламперті.* 2: Дуже корисно слухати кращих співаків, але ніхто ніколи не повинен намагатись рабськи їх наслідувати, тому що замість добрих якостей можна перейняти погані.

*Моральні засади артиста.*

*Висоцький.* 8: Не критикуй інших, але заглянь у самого себе і намагайся позбутися власних вад.

*Ламперті.* 19: Один з головних недоліків італійських співаків – крайнє самолюбство. Кожен уявляє собі, що він дійшов до найвищого рівня досконалості і повністю обдарований найкращими здібностями. І кожного разу, коли нашоується в своїй кар'єрі на якусь перешкоду, то звинувачує в цьому долю або підступність заздрісників та інтриганів. Не буває, гадаю, одного випадку на тисячу, щоби співак звинуватив сам себе.

*Мишуга.* 3: Не викривлюйся! Дай можливість дивитися на тебе під час твого співу! Не червоної! Не напружуйся! Не витріщай очей! Не перекошуй рота! Особливо – не будь жалюгідним – не примушуй хвилюватись за себе («Боже мій, чи візьме ноту, чи дотягне її?») або пробачати тобі («Бог з ним!.. Що з нього візьмеш?» і т. п.).

*Недопустимість заздрості.*

*Висоцький.* 9: Не будь заздрісним до успіхів інших і не бажай більшої слави для себе за ту, на яку заслуговуєш.

*Ламперті.* 20: Низька заздрість, на жаль, майже завжди панує поміж артистами, тому що ніхто не хоче, щоби його вшановували менше, аніж його товаришів.

*Відношення до покровителів і реклами.*

*Висоцький.* 10: Не жадай реклами, ні протекцій приятелів з галереї, ні невдалих потайних нашіптувань порадників, ні жодного їхнього блага!

*Ламперті.* 20: Саме вона (заздрість – *I. K.*) змушує під виглядом покровительства чи дружби давати підступні поради [...] Першорядному співакові дозволено все, початкуючому – нічого. Тому раджу останнім довіритись тільки чесним людям, у яких немає підстав бажати їм невдачі, наділений здоровим глуздом і витонченим музичним смаком, і співати так, як вони вчилися, не допускаючи, щоби поради товаришів і претензії деяких диригентів збивали їх з істинного шляху.

З цієї таблиці добре видно, наскільки рекомендації до розвитку голосових і артистичних даних, вибору репертуару і поступове виховання співаків співпадають у представників трьох послідовних генерацій, завдяки чому можна говорити про безсумнівну спадкоємність італійської – львівської школи. Щоправда, у порівнянні виступають і деякі відмінності, особливо у тих порадах Ламперті чи Мишуги, які не наводились в поданому тексті з огляду на те, що вони не координувались із заповідями Висоцького. Загалом можна підсумувати, що якщо Ламперті у деяких інших порадах звертає основну увагу на вибудування артистичної кар'єри, способи поведінки в театрах, продумування форм виступів, то Мишуга головний акцент кладе на фізіологічних засадах доброго співу, натомість етичні ідеали найбільше проявляються у Висоцького. Проте ідеали і цінності школи Ламперті виразно простежуються у діяльності Висоцького і згодом будуть передані і Мишугі, і одній з його найкращих учениць С. Крушельницькій, яка творчо засвоїть і повноцінно розвине їх спочатку як оперна артистка у найширшому репертуарі, згодом як камерна співачка, а наприкінці життя – як педагог.

Про камерний спів в цьому контексті згадано не випадково, оскільки при складанні навчальної програми С. Крушельницька враховувала індивідуальні якості кожного вокаліста та характер його голосу і поруч з оперними партіями велику увагу приділяла вивченню камерної творчості. Репертуар підбирався з урахуванням вокальної та художньо-виконавської зрілості учня та сприяв поступовому розвитку голосу, музичних даних, культури та виконавської майстерності співака-початківця.

Маючи величезний виконавський досвід, тонкий художній смак і чудовий вокальний слух, Крушельницька широко користувалася своїми артистичними надбаннями в педагогічній праці. Вона вміла не тільки зберегти кращі якості співацького обдарування студента, а й без надмірних зусиль розвинути їх. Їй був зовсім чужий формальний метод тих педагогів-вокалістів, у яких за зовнішньою наукоподібністю не відчувається справжнього музичного таланту, міцної практичної основи, співочої концепції як результату проникнення в суть музики, в суть співу як творчого процесу.

Протягом усього свого життя С. Крушельницька прагнула вдосконалювати власну виконавську майстерність, глибоко вивчала історію світового музичного мистецтва, володіла сімома мовами, була високоосвіченою особистістю. З власного досвіду як педагог добре розуміла значення вокальної школи та загальнокультурного рівня розвитку особистості для майбутнього її вихованців. Методи праці Крушельницької-педагога з вокалістами-початківцями становлять великий інтерес для сучасної вокальної педагогіки, їх застосування позитивно впливатиме на подальший розвиток не лише вокальних умінь, але й на становлення артистизму, проникнення у стиль виконуваних творів майбутніх оперних та камерних співаків.

*Ivanna Komarevych. Methods recommendations by Solomea Krushelnytska in the context of vocal pedagogy of her contemporaries. Pedagogical activity of Solomiia Krushelnytska and her methodological guidelines in comparison with "Ten commandments for a young singer" by Valerii Vysotskyi – "Recommendations" by Francesco Lamperti – "Ten commandments of a*

singer Olekandr Myshuha". Pedagogical activity material collected from memories and observations of the disciples of Solomiia Krushelnytska and her methodology guidelines allow tracing succession of Lviv Vocal School, which is developed along the axis: Francesco Lamperti – Valerii Vysotskyi – Solomiia Krushelnytska – Odarka Bandrivska. The comparative table shows the extent of how recommendations to vocal and artistic skills development, repertoire selection and gradual singers training coincide with the representatives of three sequential generations owing to which we can talk about an undeniable succession of the Italian – Lviv School (and as far as Myshuha is concerned, the Warsaw School, too). Generally, it is possible to summarize that if Lamperti's main focus in certain other guidelines is artistic career building, ways of conduct in theatres, considering the forms of performances, Myshuha's main focus was on physiological bases of proper singing while ethical ideals are most evident in Vysotskyi's commandments. However, ideals and values of the Lamperti School are explicitly traced in activity of V. Vysotskyi, a famous Lviv pedagogue. They will be later followed by Myshuha and one of his favourite disciples Solomiia Krushelnytska, who will creatively learn and meaningfully develop them, first of all, as an opera singer in the most wide-ranging repertoire, later – as a chamber singer and in the decline of years – as a pedagogue.

Therefore, we refer to her short-lived pedagogical work in respect of which evidence of her disciples and, what is most important, methodological work of Odarka Bandrivska, a niece and disciple of Solomiia Krushelnytska, are available. On the basis of the available documented evidence, a system of the great artist's view on the essence and ways of vocal art mastering, forms of achieving mastery in the field is implicitly reconstructed, i.e. a rational and didactic segment is discovered. Methods of work of Solomiia Krushelnytska as a pedagogue with vocal singers-beginners are of great interest for contemporary vocal pedagogy. Their application will have a positive effect on further development of not only vocal skills, but also artistry formation, penetration into the style of performed works of the future opera and chamber singers.

**Key words:** Solomiia Krushelnytska, methodology, recommendations, 10 commandments, Francesco Lamperti, Valerii Vysotskyi, Odarka Bandrivska.

### Література

1. Бандрівська Од. *Науково-методичні праці, статті, рецензії / упоряд., ред., перекл., прим., комент. Роксоляна Мисько-Пасічник, передм. Люба Кияновської; вступ Мирослава Жишкович].* Львів: Априорі, 2002. 147с. (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 6).
2. Жишкович М. *Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX ст.* Львів: Сполом, 2012. 256 с.
3. Ламперти Франческо. *Искусство пения (L'arte del canto) по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам.* Учебное пособие, 2-е испр. Изд. Санкт-Петербург: Изд-во «Лань», Изд-во «Планета музыки», 2009. С. 165–183.
4. Соломія Крушельницька: *Спогади. Матеріали. Листування*, у 2-х част. Ч. 1: Спогади / вступ. ст., упор., прим. М. Головащенко. Київ: Музична Україна, 1978.– 398 с. : іл.
5. Соломія Крушельницька. *Спогади. Матеріали. Листування*, у 2-х част., ч. 2: Матеріали. Листування. Київ: Музична Україна, 1979. 447 с.
6. Царук С. М. *Діяльність Олександра Мишуги в контексті розвитку вокального мистецтва кінця XIX – початку XX ст.:* дисертація на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2013. 204 с.
7. Mazera L. *Adam Didur we Lwowie.* Wrocław: Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2002. 262 s.

