

УДК 78.03.+78.071.2/784.0
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220563>

Цитування:

Кулієва А.Я. Виконавський синтез як творчий метод одеської вокальної школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. №2. С. 198-202.

Кулієва Антоніна Яківна,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри сольного співу
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0337-8255>
tonika.kulieva@gmail.com

Kulieva A. (2020). Performing synthesis as a creative method of Odesa vocal school. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 198-202 [in Ukrainian].

ВИКОНАВСЬКИЙ СИНТЕЗ ЯК ТВОРЧИЙ МЕТОД ОДЕСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Метою статті є визначення ролі виконавського синтезу як творчого методу одеської вокальної школи, встановлення його ролі у формуванні її засад. **Методологічна основа** базується на взаємодії засад принципу історизму, регіональнознавчого методу, виконавського аналізу. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні виконавського синтезу як творчого методу одеської вокальної школи та встановленні його складових та результатів.

Висновки. В результаті визначення виконавського синтезу як творчого методу одеської вокальної школи встановлено складові виконавського синтезу українського, німецького, італійського, російського походження, що обумовили продуктивність одеської вокальної школи. Виявлено роль театральньо-інтонаційного та абсолютно-вокального технізованого напрямів у структурі одеської вокальної школи, які, підкоряючись впливу її загальних методологічних засад, у підсумку набули синтезування. Розглянуто основи формування репертуару студентів-вокалістів одеської вокальної школи, основного на синтезі різнонаціональних виконавських традицій.

Ключові слова: виконавський синтез, методологічні засади, одеська вокальна школа, театральньо-інтонаційний та абсолютно-вокальний виконавські напрями.

Кулієва Антоніна Яківна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой

Исполнительский синтез как творческий метод одесской вокальной школы

Целью статьи является определение роли исполнительского синтеза как творческого метода одесской вокальной школы, установления его роли в формировании ее принципов. **Методологическая основа** базируется на взаимодействии основ принципа историзма, регионоведческого метода, исполнительского анализа. **Научная новизна** исследования заключается в определении исполнительского синтеза как творческого метода одесской вокальной школы и установлении его составляющих и результатов. **Выводы.** Определение исполнительского синтеза как творческого метода одесской вокальной школы. Установлены составляющие исполнительского синтеза украинского, немецкого, итальянского, русского происхождения, которые обусловили продуктивность одесской вокальной школы. Установлена роль театральньо-интонационного и абсолютно вокального технизированого направлений в структуре одесской вокальной школы, которые, подчиняясь влиянию ее общей методологических принципов, в итоге приобрели синтезирование. Рассмотрены основы формирования репертуара студентов-вокалистов одесской вокальной школы, основного на синтезе разнонациональных исполнительских традиций.

Ключевые слова: исполнительский синтез, методологические принципы, одесская вокальная школа, театральньо-интонационный и абсолютно-вокальный исполнительские направления.

Kulieva Antonina, Ph.D in Arts, Professor Chair of Solo Singing of Odessa Nezhdanova National Musical Academy

Performing synthesis as a creative method of Odesa vocal school

The purpose of the article is to determine the role of performing synthesis as a creative method of Odesa vocal school, establishing its role in the formation of its principles. **The methodology** is based on the interaction of the principles of historicism, regional studies, and performing analysis. **The scientific novelty** of the research consists of defining the performing synthesis as a creative method of the Odesa vocal school and establishing its components and results.

Conclusions. Definition of performing synthesis as a creative method of Odesa vocal school. The components of the performing synthesis of Ukrainian, German, Italian, Russian origin, which determined the productivity of the Odesa vocal school, are established. The role of theatrically inflective and absolutely vocal technical directions in the structure of the Odesa vocal school has been established, which, subject to the influence of its general methodological principles, eventually acquired the synthesis. The basics of forming the repertoire of students-vocalists of the Odesa vocal school, which is based on the synthesis of different national performing traditions, are considered.

Key words: performing synthesis, methodological principles, of Odesa vocal school, theatrical-inflective, and absolute-vocal performing directions.

Актуальність теми визначена історією одеської вокальної школи, яка значною мірою обумовлена долею Південної Пальмири, її географічним розташуванням, властивою їй загальною полікультурністю традицій. Багатовимірні генетичні витоки одеської вокальної школи, в якій поєдналися традиції найбільш «співочих» професійних культур – української, російської, італійської, австронімецької, обумовили властиву їй самобутність, широту виконавського діапазону, універсальність і унікальність в контексті вітчизняної та європейської музичної культури. Синтез виконавських манер став тим творчим методом, базованим на якому обумовив пишний розквіт одеської вокальної школи. Своєрідність складових та результатів синтезу обумовила характерні властивості вокального стилю одеської школи, яку вирізняють єдність рис італійської кантілени, австрійської грації, німецької героїки, української мрійливо-жартівливої пісенності.

Метою статті є визначення ролі виконавського синтезу як творчого методу одеської вокальної школи, встановлення його ролі у формуванні її засад.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні виконавського синтезу як творчого методу одеської вокальної школи та встановленні його складових та результатів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Одеська вокальна школа на сучасному етапі більш ніж столітнього розвитку постає не тільки як концентроване узагальнення художньо-творчих здобутків кількох поколінь талановитих виконавців, але й як сталий предмет вивчення вітчизняного музикознавства, одеської музикознавчої школи, виконавського музикознавства. Одеська вокальна школа як предмет дослідження підлягала вивченню з точки зору різних наукових підходів – історичного, теоретичного, регіонального. Комплексне вивчення одеської вокальної школи сприяло повноті розкриття її специфіки, повноті її осягнення. Тим не менш, поза увагою дослідників дотепер залишалася проблема визначення виконавської методології одеської вокальної школи. Зазначимо, що саме методологічна складова формувала генезис, обумовила продуктивність традицій, що зберегли своє значення на кожному етапі історичного розвитку одеської вокальної школи, обумовила регіональну специфіку, довершеність творчих результатів видатних представників школи як у педагогічному, так і у концертно-сценічному видах діяльності. Це означає, що визначення методологічних засад одеської вокальної школи постає як актуальне завдання сучасного вітчизняного музикознавства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Синтез як творчий метод одеської вокальної школи характеризує всі етапи її розвитку: від генези – до першої чверті ХХІ століття, набувши значення її *родової ознаки*. З творчою діяльністю

Ю. Рейдер (Ю. Райдер) – фундатора вокальних оперних класів Одеської консерваторії [5], що разом з В. Малішевським, В. Селявіним, Б. Дронсейко–Миронович, Б. Тюнеєвим увійшла до числа перших професорів музичного ВНЗу, пов'язане з наданням синтезу функції методологічної засади унікальної одеської вокальної школи. Саме творчий досвід Ю. Рейдера як учениці Д. Леонової – вихованки М. Глінки і, почасти, О. Даргомижського [2; 4] обумовив ствердження такої ознаки стильового синтезу одеської вокальної школи, що зберегла своє значення дотепер, як російська камерно-вокальна та оперно-мистецька традиція. Крім того, Ю. Рейдер належить честь закладення в основу одеської вокальної школи такої засади методу синтезу, як принцип нерозривної єдності української та російської класики в процесі добору виконавського репертуару студентів. Сформований Ю. Рейдер принцип репертуарної єдності української та російської складових успадкували її учениці – представниці другого покоління одеської вокальної школи, талановиті співачки, професори Одеської консерваторії І. Райченко та О. Благовидова. Закріплення в діяльності численних учнів професорів другого покоління в історії одеської вокальної школи, принцип репертуарної єдності української та російської складових зберіг свою актуальність й донині. У структурі принципу єдності українського та російського репертуару в історії одеської вокальної школи слід виокремити два напрями, класифікація яких обумовлена залежністю від домінування відповідних пріоритетів. Перший з таких напрямів, в основі якого закладена сценічна ідея, що обумовлювала технічно-виразові деталі вокалу, визначимо як *театральньо-інтонаційний*. Другий, сутність якого полягає в самодостатньому, вичерпному змістовному тлумаченні інтонаційної складової вокалу, розкриття художнього змісту якої не потребує виходу за межі виключно музичних засобів виразності, специфічного виконавського техніцизму, пропонується визначити як *абсолютно-вокальна* (тобто така, що базується на *першості чистого самодостатнього техніцизованого вокалу*).

Театральньо-інтонаційний напрям, репрезентований у одеській вокальній школі В. Селявіним, базований на первинності ролі виразової стихії мови жесту, театральної пози, що ніби «підказували» виконавцю певну технічну деталь, тоді як образно-змістовне розуміння музично-сценічної ситуації сприяло народженню цілісної виконавської вокальної концепції. «Взірцями» театрально-інтонаційного напрямку, розвиненого в одеській вокальній школі В. Селявіним, були генії російського вокального мистецтва Ф. Шаляпін та І. Єршов – артисти, драматичний талант яких проявився в оперних виставах. Натомість, представники напряму «виключно вокальної першості» – викладачі Одеської консерваторії Ю. Рейдер, М. Менер-

Каневська, Е. Синягіна (педагог К. Данькевича з вокалу), О. Асланова (співала з Ф. Шаляпіним) дбали про розвиток вокального мистецтва, надаючи переваги властивим йому імманентним позиціям «техніцизму»: технічна свобода у «райдерівській» школі вокалу поставала як засновок свободи творчості та досконалості мистецтва.

Одночасно, виходячи з всеохоплюючої ролі виконавського синтезу як провідної методологічної засади одеської вокальної школи, інтонаційно-театральний і «абсолютно-вокальний» техніцистичний напрями не могли не знайти певних перетинів. Починаючи з Ю. Рейдер – представниці вокального техніцизму, яка деякою мірою приділяла увагу інтонаційно-театральним пошукам В. Селявіна, розпочалася історія взаємодії двох напрямів у структурі одеської вокальної школи.

Синтез напрямів чисто-вокального техніцизму та інтонаційної театралізації уклав власну традицію у подальшій історії одеської вокальної школи, розпочинаючи з педагогічної діяльності безпосередніх учнів Ю. Рейдер – О. Благовидової та І. Райченко. Базування на методі синтезу чисто-вокального техніцизму та інтонаційної театралізації постає базовою основою сучасної одеської вокальної школи, про що засвідчує творчий досвід Н. Войцеховської, Г. Поліванової, А. Джамагорцян, М. Огренича, О. Фоменко, Т. Мороз, Л. Іванової, Є. Іванова, В. Навроцького, О. Стаховської, А. Кулієвої.

Вагомою складовою синтезу як методологічного фундаменту одеської вокальної школи є ґрунтовний зв'язок з німецькою культурою, обумовлений регіональною специфікою, топографічно-географічним розташуванням «перлини у моря», соціально-історичними коріннями. Відомо, що в 30-і роки ХХ ст. в Одесі існували осередки німецької культури, найзначніші серед яких – журнал, газети, театр. Закономірно, що репертуар, характерний для одеської вокальної школи, значною мірою вибудований на взірцях німецького музичного мистецтва, а шедеври німецького мистецтва традиційно постають як фундамент педагогічно-практичної основи консерваторської освіти, на якій базується одеська вокальна школа. Зазначимо, що спирання на німецьку теоретичну творчо-теоретичну базу є характерною ознакою як російської (школи З. Денау М. Глінки), так і української (лейпцігські «роки навчання» М. Лисенка) музичної класики. Тож і суто творча сторона обумовила значущість німецької музичної традиції у формуванні одеської вокальної школи як результату всепоглинаючого синтезу.

Комплекс «німецьких» впливів, усадкований одеською вокальною школою, представлений спадком І. С. Баха, Г. Ф. Генделя, К. В. Глюка. Але найбільше значення в період формування одеської вокальної школи мали реформаторські пошуки Р. Вагнера, які виявилися не тільки в тлумаченні опери як драми, але й

оновленні самої сутності вокального співу та виконавської манери. «Рієнци», «Тангейзер», «Лоєнґрін» на порубіжжі ХІХ – ХХ століть, починаючи з 1890-х років, увійшли до репертуару вокальних класів Одеського училища і Одеської консерваторії. Починаючи з 1900-х рр., опери Р. Вагнера увійшли до репертуару Одеського оперного театру. Знаковим для ствердження ролі вагнерівського напрямку в структурі німецьких впливів, що визначили своєрідність одеської вокальної школи, є влаштування вагнерівських свят – фестивалів, які проходили в Одеській опері упродовж перших років ХХ століття. Вагнерівський Фестиваль збігся з датою відкриття Одеської консерваторії 1913 року. Відомості щодо участі в ньому запрошеної співачки М. Черкаської, яка стала першою Ізольдою на прем'єрному показі «Тристана» в Одеському оперному театрі [7; 101], сприяють висновку щодо того, що вплив вагнерівського репертуару та його виконавської традиції набув значення традиційної складової одеської вокальної школи консерваторського типу.

Наприкінці 1910-х – початку 1920-х років у консерваторській Одесі склався своєрідний культ Р. Вагнера, що позначився й на виконавських пріоритетах одеської вокальної школи. Історико-художньою передумовою одеського вагнеріанства постала творча діяльність Г. Столярова: головний диригент Одеської філармонії, а згодом – директор Музично-драматичного інституту імені Бетховена (саме таку назву в 1920-і роки мала майбутня Одеська консерваторія) спеціалізувався на творах Р. Вагнера, як у концертному, так і у оперно-театральному виконанні [5]. Символом вагнерізації музичного життя Одеси стала постановка на початку 1920-х років двох центральних опер із тетралогії «Перстень нібелунга» – «Зіґфрід» та «Валькірія» [7; 101]. Театрально-концертне життя міста 1920-х років впливало на розвиток вагнеріанського контексту одеської вокальної школи першого консерва-торського періоду – історико-художнього фундаменту її подальшого розвитку.

З творчою постаттю В. Селявіна пов'язане формування співацької традиції виконання вагнерівських тенорових партій в одеській вокальній школі. Саме В. Селявін створив архетиповий образ «одеського Лоєнґріна» як ідеального втілення такого унікального вокально-виконавського типу, як вагнерівський тенор. Специфіка виконавської інтерпретації тенорових партій Р. Вагнера, сформована в одеській вокальній школі під впливом В. Селявіна, полягає в тому, що, окрім суто німецької традиції, одеський співак залучив до неї метод ліричного виконання тенорових партій з вагнерівських опер, що має російське походження. Саме знаменита соборівська манера виконання вагнерівських партій, сутність якої обумовлена інтерпретацією «ліричних сцен» з неймовірною ніжністю та проникливістю, звучанням крайніх нот високого у регістру тенорового діапазону через

використання фальцету, отримала продовження у роботі відомого одеського співака та педагога В. Селявіна. Згодом саме цей прийом набув значення традиції виконання партії Лоенгріна представниками одеської вокальної школи [6].

Синтез німецької, російської та української виконавської манер обумовив сутність і знакові традиції одеської вокальної школи. Підкреслимо, що вагнерівська компонента синтезу в структурі одеської виконавської школи виходить за межі виключно вагнерівського репертуару, поширюючись й на інші оперні партії. Залучення вагнерівської манери співу як характерна виконавська ознака одеської вокальної школи оперного типу дозволяє сполучати такі образні полюси, як героїка і лірика, що визначає оперні партії й «позавагнерівського» репертуару. Про універсальність вагнерівської складової у системі ознак одеської вокальної школи, про поширення її властивостей на «позавагнерівський» оперний репертуар переконливо засвідчує наступний факт. Після вимушеного «обриву» вагнерівської традиції в репертуарній політиці Одеського оперного театру повосенних десятиліть аж до 90-х років ХХ ст., вагнерівська складова зберіглася у генетичній пам'яті музичної культури Одеси, одеської вокальної школи. «Вагнерівський слід» залишився у підвалинах «великого розуму» колективної свідомості музичної Одеси, зберігся у глибинах своєрідної виконавської манери співу, набувши значення її невід'ємної технічної та виразової складової.

Якщо з творчою постаттю В. Селявіна пов'язана німецька «хвиля» одеської вокальної школи у самих витоків її формування, то з доробком А. В. Нежданової і І. Супруненко – її італійська «гілка».

Важливим елементом синтезу як методологічної засади одеської вокальної школи є італійська культура співу. Італійські витoki одеського вокалу зв'язані ім'ям У. Мазетті (1867–1916). Досвід італійського співу до одеської вокальної школи привнесла А. Нежданова – українка за походженням, яка вчилася в Московській консерваторії (1889 р.) в класі професора У. Мазетті. В основі її репертуару завжди залишалися українські пісні «Не шебечи, соловейко», «Садок вишневий», «Ой, гаю мій...», «Ой, не світи, місяченьку» [3]. В юності, слухаючи славетних співаків Дж. Гальвані, Л. Тетрацціні, М. Баттістіні, Т. Руффо, навчаючись вокалу в класі У. Мазетті, А. Нежданова досконало оволоділа мистецтвом італійського *belcanto*, ставши у зрілі роки партнеркою своїх кумирів по оперній сцені. Італійське *belcanto* у подачі А. В. Нежданової набуло значення чи не найважливішої складової виконавського синтезу як методологічної основи одеської вокальної школи.

У розвитку «італійської константи» одеської вокальної школи значна роль належить учням та «учням учнів» К. Еверарді. Бельгієць за походженням К. Еверарді як учень М. Гарсія та

Ф. Ламперті став носієм виконавських та педагогічних традицій італійської оперної школи. Безпосередній учень К. Еверарді І. Супруненко у доконсерваторський період відкрив в Одесі власні вокальні класи, де подавав основи італійського співу. Перший виконавець партії Германа на одеській прем'єрі «Пікової дами» (1893), І. Супруненко уславився виконанням українського репертуару [7; 79]. «Еверардієвська» лінія розвитку в формуванні одеської вокальної школи не вичерпується роллю І. Супруненко. Її було подовжено у виконавській та педагогічній роботі С. Ільїна – учня С. Габеля, який навчався у творчій майстерні К. Еверарді. С. Ільїн – соліст Одеського оперного театру, привніс італійську манеру співу до класу камерного співу Одеської консерваторії [5].

Італійська та німецькі вокальні школи мають глибокі історичні зв'язки. Приміром, на взаємодії італійської та німецької традицій (як, до речі, і французької), базували свою вокальну творчість І. С. Бах і Г. Ф. Гендель. Це означає, що володіння як італійською, так і німецькою виконавськими манерами має бути затребуваними при виконанні творів геніїв пізнього німецького бароко.

В мистецтві кінця ХІХ – ХХ століть взаємопроникнення творчих досягнень італійської і німецької композиторських шкіл набуло поширення, досягнувши фази своєрідного стилювого «диффузування» що засвідчує творчість Ф. Бузоні, Е. Вольф-Феррарі, Л. Даллапікколо, Л. Ноно, Х. Хенце.

Переконливим прикладом, що засвідчує значення виконавського синтезу як методологічної засади не тільки одеської вокальної школи, але й світової оперної культури, постає спосіб виконання творів Р. Вагнера за італійським методом фальцетного співу верхніх нот, який, до речі, достатньо добре відомий вокалістам Одеси. До виконання вагнерівських творів Дж. Рубіні залучив цілу систему італійських виконавських прийомів, серед яких відокремимо фальцетування та вібрато. Фальцетний спів, навички якого Дж. Рубіні отримав на уроках у знаменитого тенора А. Нодзарі (1775-1832), дозволяє досягнути верхнього *piano*, використовувати контрасти *forte* і *piano*, такі важливі в оперній творчості Р. Вагнера. Прийом вокального вібрато, застосований Дж. Рубіні в «Отелло» Дж. Россіні, «Сомнамбулі», «Пуританах» В. Белліні, «Лючіо ді Ляммермур» Г. Доніцетті, було влучно «перенесене» до вагнерівських вистав [1].

Синтез основ італійського та німецького репертуару, принципів виконавської підготовки зумовив методологічні основи одеської вокальної школи. Набувши суміщення на українському національному ґрунті, вони набули специфічного прояву у структурі одеської вокальної школи.

На кожному етапі консерваторського виховання одеської вокальної школи на сучасному етапі розвитку властива усталена традиція добору репертуару, що набула статусу закономірності. Її

сутність постає в обов'язковому залученні вокальних творів, що репрезентують уведені до її складу чотири національні вокальні школи – українську, російську, німецьку, італійську. У зв'язку із взаємодією наведених національних традицій у навчальному процесі виконавський синтез як методологічна засада одеської вокальної школи міцно входить до творчого мислення та технічних можливостей студентів консерваторії. Формування навчального репертуару відповідає виконавському синтезу як методологічній засаді одеської виконавської школи. За сформованою традицією студентський репертуар на початковому етапі навчання в класах професорів Одеської консерваторії сполучає німецькі (арії Х.В. Глюка, Г.Ф. Генделя) та італійські (твори Дж. Мартіні, А. Скарлатті, Дж. Перголезі, Дж. Паїзелло) виконавські традиції. Залучаються твори російських композиторів П. Булахова, О. Варламова, А. Гурильова, М. Глінки. Українську класику представляють шедеври М. Лисенка, Б. Лятошинського, С. Гулака-Артемівського, Ю. Мейтуса, В. Губаренка, Ф. Надененка, В. Косенка, А. Кос-Анатольського та ін. Починаючи з третього курсу навчання, освоюються арія Назара, речитатив та арія Галі з опери «Назар Стодоля» К. Данькевича. На подальших етапах навчання відбувається поширення кожної з чотирьох складових вокальних шкіл у студентському репертуарі: твори М. Глінки, О. Даргомижського, М. Мусоргського, П. Чайковського, С. Рахманінова; Д. Каччині, А. Честі, А. Понк'еллі, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Г. Каталані, І. С. Баха, Х.В. Глюка, Г.Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Р. Вагнера; сучасних українських композиторів складають репертуарну базу студентів Одеської консерваторії та концертуючих вокалістів.

Висновки. Історія виконавського синтезу як методологічної засади одеської вокальної школи нараховує понад сто років. Від доконсерваторського періоду розвитку і дотепер, коли Одеська консерваторія (нині – Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової) увійшла до другого століття свого існування, плідність творчого переосмислення різнонаціональних надбань у сфері оперного та камерного мистецтва, гармонізованих у надрах одеської вокальної школи доведена блискучими результатами, досягнутими її видатними майстрами. Виконавський синтез постав тією знаковою традицією, що була свідомо розвинена поколіннями видатних представників одеської вокальної школи, постаючи як одне з найвизначніших її надбань. Упродовж історичного процесу розвитку синтезовані різнонаціональні елементи набули найвищого ступеню єдності, визначаючи оригінальність і самобутність одеської вокальної школи, постаючи як властива їй традиція, що об'єднала завдяки стильовій багатогранності покоління її славетних представників. Практика роботи

одеських вокалістів, в якій природним чином перетинаються здобутки німецької, італійської, російської та української шкіл, постає основою музикознавчих досліджень, предметом як історичних, так і прикладно-теоретичних узагальнень. Одеська вокальна школа, що успадкувала різнонаціональні вокальні традиції, демонструє перспективність діалектики різноманітного і єдиного в виконавському мистецтві сучасності. Перспективи дослідження обумовлені подальшим розвитком вивчення специфіки виконавського синтезу як методологічної основи одеської вокальної школи. Зокрема, перспективним є встановлення спільних виконавських позицій, що об'єднують українські, російські, італійські та німецькі традиції, спостереження паралелізму функціональності музичної системи виразності тембру співацького голосу між національними складовими, синтезованими в одеській вокальній школі.

Література

1. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии : учебное пособие. Ч. 3. Санкт-Петербург : Лань, 2018. 350 с.
2. Леонова Д.М. Воспоминания артистки императорских театров Д. М. Леоновой. Москва : Директ-Медиа, 2014. 103 с.
3. Львов М. А.В. Нежданова. Москва: Гос. муз. изд. 1952. 223 с.
4. Машевский Г. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А.С. Даргомыжского. Ленинград : Музыка, 1976. 62 с.
5. Одесская консерватория: Забытые имена, новые страницы. Одесса, ОКФА, 1994. 245 с.
6. Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы / вступ. ст. и общ. ред. С.С. Данилова. Ленинград : Всероссийское театр. о-во, 1949. 262 с.
7. Розенберг Р. Музыкальная Одесса. Одесса : Редакционно-издательский отдел областного управления печати, 1995. 161 с.

References

1. Bagadurov V .(2018). Essays on the history of vocal methodology. (Vols. 3) Sankt-Peterburg: Lan. [in Russian].
2. Leonova D. (2014). Memoirs of D.M. Leonova, an artist of the Imperial Theaters. Moscow : Direkt-Media. [in Russian].
3. Lvov M. (1952). A.V. Nezhdanova. Moscow : Gos. muz. izd. [in Russian].
4. Mashevskiy G. (1976). Vocal and pedagogical principles of A.S. Dargomyzhsky. Leningrad : Muzyka [in Russian].
5. Odessa Conservatory: Forgotten names, new pages. (1994). Odessa: OKFA. [in Russian].
6. Pokhitonov D. (1949). From the last Russian opera. Leningrad : Vserossiyskoeteatr. o-vo [in Russian].
7. Rozenberg R. (1995). Musical Odessa. Odessa: Redaktsionno-izdatel'skii otdel oblastnogo upravleniia pechati. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11.03.2020
Прийнято до друку 12.04.2020