НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ІВАНЧУК СОЛОМІЯ-ІВАННА РОМАНІВНА

УДК 784.071.2 (477)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ІРИНИ МАЛАНЮК У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XX СТОЛІТТЯ

025 – «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»
02 «КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____С.-І. Р. Іванчук

Творчий керівник: Дяченко О.М., Народний артист України, професор, завідувач кафедри оперного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Науковий консультант: Таранченко О. Г., кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського

Київ — 2024

ЗМІСТ

Вступ 13

Розділ 1. Постать Ірини Маланюк: походження, родовід, етапи навчання

1.1 Родовід Маланюків-Крушельницьких 21

1.2 Здобуття професійної освіти 29

Висновки до розділу 32

Розділ 2. Інтеграція львівської вокально-виконавської школи в європейську музичну культуру (на прикладі творчої діяльності Ірини Маланюк)

2.1 Розвиток вокально-виконавського мистецтва в Галичині на шляху становлення професійної школи 34

2.2 Формування виконавського стилю Ірини Маланюк у контексті розвитку львівської вокальної школи 39

2.3 Вектори інтеграції співачки в європейський музично-культурний простір: виклики і здобутки 45

Висновки до розділу 55

Розділ 3. Вокально-виконавська творчість та педагогічна діяльність Ірини Маланюк

3.1 Творчість Ірини Маланюк як оперної співачки 57

3.1.1 Італомовний оперний репертуар 57

3.1.2 Німецькомовний оперний репертуар 65

3.2 Виконавська творчість Ірини Маланюк в камерному та хоровому

жанрах 67

3.2.1 Український камерно-вокальний репертуар Ірини Маланюк 72

3.3 Педагогічні та виховні принципи Ірини Маланюк..... 78

Висновки до розділу 80

Висновки 82

Список використаних джерел 86

Додатки 101

АНОТАЦІЯ

Іванчук С.-І. Р. Вокальна творчість Ірини Маланюк у контексті європейської музичної культури XX століття — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту (дисертація) на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Зміст анотації

Поданий до захисту науково-творчий проєкт присвячений розкриттю біографії, життєдіяльності, характеристиці виконавського стилю та аналізу репертуару Ірини Маланюк[1] (1919-2009), однієї з найвизначніших українських співачок XX століття.

Актуальність теми дослідження. В історії української музичної культури, вокального виконавства ще багато питань потребують наукового дослідження. Недостатньо вивчена діяльність багатьох митців, зокрема й Ірини Маланюк – всесвітньо відомої оперної і камерної співачки, педагога, творчість якої прокладала нові шляхи у розвитку національного вокального мистецтва. Її художня спадщина збережена у звукозаписах, оцінена у відгуках сучасників, мемуарній літературі, однак досліджена ще не достатньо. Зокрема, потребують осмислення її життя і творчість, особливості виконавського стилю, репертуару, володіння різноманітними техніками, значний внесок у процеси інтеграції українського вокального мистецтва в європейський культурний простір.

Усе це зумовлює актуальність теми науково-творчого проєкту «Вокальна творчість Ірини Маланюк у контексті європейської музичної культури XX століття».

Об’єкт наукового дослідження – життєтворчість видатної української оперної і камерної співачки, педагога Ірини Осипівни Маланюк-Бааш.

[1] Тут і далі використовується сценічне ім’я співачки Іра Маланюк.

Предмет дослідження – особливості вокально-виконавського стилю та репертуару співачки.

Мета дослідження – на матеріалі аудіозаписів розглянути творчість Ірини Маланюк, особливості її вокально-виконавського стилю, репертуар, специфіку інтерпретації творів.

Мета дослідження зумовила такі **завдання**:

- опрацювати архівні, наукові, музично-критичні матеріали про діяльність Ірини Маланюк;
- розкрити етапи становлення таланту і професійної майстерності співачки, еволюцію її вокально-виконавського стилю, шлях до європейського визнання та слави;
- на основі віднайдених документів розкрити окремі сторінки біографії, родоводу співачки;
- здійснити аналіз зразків репертуару Ірини Маланюк, розкрити неповторність її виконавського стилю.

Методи дослідження: в науковому обґрунтуванні застосовано системний підхід, який передбачає музично-історичний, культурологічний, аналітичний та стилістико-виконавський методи аналізу, компаративний підхід для дослідження виконань й аудіозаписів Ірини Маланюк.

Наукове обґрунтування творчого проєкту містить вступ, основну частину – три розділи, висновки, список використаних джерел і додатки.

Перший розділ – «Постать Ірини Маланюк: походження, родовід, етапи навчання» – написаний на основі відомих та маловідомих матеріалів, а також архівних документів, які зберігаються в Україні, Австрії і Польщі. Наведено відомості про родовід Ірини Маланюк, її вокальну освіту.

У другому розділі – «Інтеграція львівської вокально-виконавської школи в європейську музичну культуру (на прикладі життєтворчості Ірини Маланюк)» – розкрито вплив на професійне становлення співачки галицьких музичних традицій в їх історичній ґенезі і творчій взаємодії напрямів львівської вокальної школи, а

також роль Адама Дідура, одного з провідних співаків і педагогів кінця XIX – першої половини XX століть.

У третьому розділі – «Вокально-виконавська творчість та педагогічна діяльність Ірини Маланюк» – охарактеризовано мистецтво оперної і камерної співачки, її педагогічну працю, проаналізовано жанрово-стильову різноманітність виконавського репертуару, що містить твори композиторів кількох епох: від бароко і романтизму до XX століття – Р. Вагнера, Р. Штрауса, Г. Бартока, З. Кодая, Д. Гершвіна. Проаналізовано арії Дорабелли з опери «Так чинять всі», Керубіно з опери «Весілля Фігаро», арію та рондо Секста з опери «Милосердя Тита» В. А. Моцарта, речитатив і арію Леонори з опери Г. Доніцетті «Фаворитка», арію Октавіана з опери «Кавалер троянди» Р. Штрауса та солоспіви українських композиторів. Саме вони, поряд з виконанням опер Р. Вагнера, якнайкраще демонструють унікальність таланту і високий професіоналізм Ірини Маланюк.

Завдяки порівняльному аналізу наявних аудіо записів, виявлено індивідуальні особливості їх інтерпретацій, майстерне поєднання академічного виконавського стилю й емоційної відкритості, глибокої проникливості, відсутність надмірної афектації, а також раціональну виваженість у розкритті глибинних психологічних станів, в наскрізній побудові драматургії цілого. Зафіксовані в аудіозаписах виконання, які Іра Маланюк здійснювала спільно з визначними диригентами епохи Гербертом фон Караяном, Гансом Сваровським, Йозефом Кайльбертом, Францом Маршалеком, Ернесто Барбіні та іншими провідними європейськими музикантами, надали можливість глибше охарактеризувати її індивідуальний виконавський стиль, уміння досконало втілювати авторський задум і диригентську концепцію оперного спектаклю. Виконавському стилю Ірини Маланюк притаманні природня краса голову, висока культура звуку, рівне звучання голосу на повному діапазоні, багата палітра тембрових барв і динамічних нюансів, вишукана агогіка, чітка дикція, точне відтворення нотного тексту.

Рухливий, легкий від природи голос широкого діапазону, бездоганне володіння вокальною технікою надали змогу співачці виконувати партії, написані для мецо-сопрано і контральто. Велика працездатність, постійна жага творчого

самовдосконалення й самореалізації сприяли стрімкому сходженню Ірини Маланюк до вершин професійної майстерності, забезпечили їй одне з почесних місць в історії європейського вокального мистецтва XX – початку XXI століть.

Наукова новизна та особистий внесок здобувачки полягає в здійсненій на основі архівних документів реконструкції окремих подій і фактів біографії Ірини Маланюк, процесу її вокальної освіти, а також родинної спорідненості із Соломією Крушельницькою; уперше проаналізовані аудіозаписи і радіотрансляції зразків оперного та камерного репертуару співачки; розглянуто її діяльність в контексті культури української діаспори; розкрито значення творчої постаті Ірини Маланюк та її внеску у процеси інтеграції української культури в європейський музичний простір.

Практичне значення науково-творчого проєкту полягає в тому, що його матеріали можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики та історії вокального мистецтва, під час педагогічної та виконавської практик, а також сприяти збагаченню концертного репертуару. Шлях Ірини Маланюк до професіональної майстерності, її виконавський досвід, набутий на сценах провідних театрів Європи, демонструють молодим співакам можливості для розкриття їхнього потенціалу, творчої самореалізації, відкривають перед виконавцями можливості для творчого пошуку. Унікальний сценічний досвід і репертуар Ірі Маланюк буде сприяти розвитку концертно–педагогічної практики і спонукати до подальших наукових досліджень вокального мистецтва.

Ключові слова: життєтворчість Ірини Маланюк, музична династія Крушельницьких, львівська вокально-виконавська школа, виконавський стиль, вокальна інтерпретація, універсальний тип співачки, європейський культурний контекст.

SUMMARY

Ivanchuk S.-I. R. Vocal creativity of Iryna Malaniuk in the context of European musical culture of the 20th century. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for obtaining the creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical Art" (field of knowledge 02 "Culture and Art"). – P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 2024.

Abstract Content

The submitted scientific-creative project is dedicated to uncovering the biography, life activities, characteristics of the performance style, and repertoire analysis of Iryna Malaniuk (1919-2009), one of the most distinguished Ukrainian singers of the 20th century.

Relevance of the Research Topic. Many questions in the history of Ukrainian musical culture and vocal performance still require scientific research. The work of many artists, including Iryna Malaniuk – a world-renowned opera and chamber singer, and educator, whose work paved new paths for the development of national vocal art – remains insufficiently studied. Her artistic legacy, preserved in recordings and recognized in contemporaneous reviews and memoir literature, has not been thoroughly examined. Her life, creativity, performance style, repertoire, mastery of various techniques, and significant contribution to integrating Ukrainian vocal art into the European cultural space all require deeper understanding. This underscores the relevance of the scientific-creative project "Vocal Artistry of Iryna Malaniuk in the Context of European Musical Culture of the 20th Century."

Object of the Research - life and work of the outstanding Ukrainian opera and chamber singer and educator Iryna Osypivna Malaniuk-Baash.

Subject of the Research – the characteristics of the singer's vocal-performance style and repertoire.

Purpose of the Research - based on audio recordings, to examine Iryna Malaniuk's work, the features of her vocal-performance style, repertoire, and interpretation of works.

The purpose of the research has led to the following **objectives**:

- to study archival, scientific, and music-critical materials about Iryna Malaniuk's career;
- to uncover the stages of the singer's talent and professional mastery development, the evolution of her vocal-performance style, and her path to European recognition and fame;
- based on discovered documents, to reveal certain pages of the singer's biography and lineage;
- to analyze the repertoire samples of Iryna Malaniuk and disclose the uniqueness of her performance style.

Research Methods: the scientific rationale utilizes a systematic approach, including musical-historical, cultural, analytical, and stylistic-performance analysis methods, as well as a comparative approach to studying Iryna Malaniuk's performances and audio recordings. The scientific justification of the creative project includes an introduction, three chapters in the main part, conclusions, a list of sources, and appendices.

The first chapter " The Figure of Iryna Malaniuk: origins, ancestry and stages of education" is based on well-known and lesser-known materials, as well as archival documents preserved in Ukraine, Austria, and Poland. It provides information about I. Malaniuk's lineage and her vocal education. The second chapter "Integration of the Lviv vocal-performance school into European Musical Culture (Based on Iryna Malaniuk's Life and Work)" reveals the influence of Galician musical traditions on the singer's professional formation, their historical genesis, and the creative interaction of trends in the Lviv vocal school. It also discusses the role of Adam Didur, one of the leading singers and educators of the late 19th and early 20th centuries. The third chapter "Vocal-performance creativity and pedagogical activity of Iryna Malaniuk" characterizes the artistry of the opera and chamber singer, her pedagogical work, and analyzes the genre-stylistic diversity of her performance repertoire, which includes works by composers from various epochs: from Baroque and Romanticism to the 20th century – R. Wagner, G. Mahler, R. Strauss, B. Bartók, Z. Kodály, G. Gershwin. Detailed analysis is given to Dorabella's aria from the opera "Così fan tutte," Cherubino from "The Marriage of

Figaro," Sextus' aria and rondo from "La clemenza di Tito" by W.A. Mozart, Leonora's recitative and aria from G. Donizetti's "La favorite," Octavian's aria from R. Strauss's "Der Rosenkavalier," and solo songs by Ukrainian composers. These pieces, along with Wagner's operas, best demonstrate I. Malaniuk's unique talent and high professionalism. Through comparative analysis of existing audio recordings, individual features of her interpretations have been identified, revealing a masterful combination of academic performance style with emotional openness, deep insight, a lack of excessive affectation, and a rational approach to conveying profound psychological states, with consistent dramaturgical structure throughout. Recordings of performances that I. Malaniuk made with renowned conductors of the era, such as G. von Karajan and Swarowski, and leading European musicians, provided deeper insights into her individual performance style, her ability to profoundly embody the artistic vision and the conductor's concept of the opera, as well as her sense of ensemble. Her performance style is marked by a high culture of sound, even vocal tone across the full range, refined agogics, clear diction, precise reproduction of the musical text, and a rich palette of timbral colors and dynamic nuances.

A naturally mobile, light voice with a wide range, combined with impeccable vocal technique, enabled the singer to perform roles written for mezzo-soprano and contralto. Her immense work ethic, constant desire for creative self-improvement and self-realization contributed to I. Malaniuk's rapid ascent to the heights of professional mastery, securing her a place of honor in the history of European vocal art of the 20th and early 21st centuries.

Scientific Novelty and Personal Contribution of the Applicant lies in the reconstruction of certain events and facts from I. Malaniuk's biography, her vocal education, and her familial connection to Solomiya Krushelnytska, based on archival documents. For the first time, audio recordings and radio broadcasts of the singer's opera and chamber repertoire have been analyzed. The analysis of her performances in the context of the renewed Bayreuth Festival stylistics has been introduced into academic discourse. Additionally, her activities within the context of Ukrainian diaspora culture and her contribution to the processes of integrating Ukrainian culture into the European musical space have been examined.

Practical Significance of this scientific-creative project can be used in academic courses on the history of Ukrainian music and vocal art, during pedagogical and performance practices, as well as to enrich concert repertoire. Iryna Malaniuk's path to professional mastery and her performance experience on the stages of Europe's leading theaters demonstrate to young singers the possibilities for realizing their potential and creative self-expression, while opening up opportunities for creative exploration. Her unique stage experience and repertoire will contribute to the development of concert-pedagogical practice and stimulate further scientific research into vocal art.

Keywords: life and work of Iryna Malaniuk, Krushelnytsky musical dynasty, Lviv vocal-performance school, performance style, vocal interpretation, universal singer type, European cultural context.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Іванчук, Соломія-Іванна Романівна. Загадки видатної української співачки Ірн Маланюк у контексті Львівської вокальної школи // Третя Міжнародна науково-творча онлайн-конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» / Тези конференції / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 25 26.11.2021. Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2022. С. 23–26.

2. Іванчук, Соломія-Іванна Романівна. Родинна та мистецька генеалогія Ірн Маланюк у контексті львівської вокально-виконавської школи // Музичне мистецтво і культура. 2022. Вип. 34, кн. 2. Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2022. С. 139–153.

3. Іванчук, Соломія-Іванна Романівна. Видатна українська співачка Іра Маланюк: нові знахідки та інтерпретації // Fine Art and Culture Studies. 2022. № 1. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. С. 9-16.

4. Іванчук, Соломія-Іванна Романівна. Соломія Крушельницька —Ірина Маланюк: спільне родинне коріння! // Музика: Український інтернет-журнал. Київ. 2022. 28.10.2022. URL: https://mus.art.co.ua/solomiia-krushelnytska-iryna-malaniuk-spilne-rodynne-korinnia/ (дата звернення 15.01.2023).

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики. Матеріали дослідження викладено в доповідях на науково-творчих міжнародних та науково-практичній всеукраїнській конференціях:

1. Перша Міжнародна науково-практична конференції «Інноваційність в традиціях та традиційність в інноваціях» (13-14.12.2020, Одеса, онлайн платформа Zoom).
2. Третя Міжнародна науково-творча онлайн-конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (25-26.11.2021, Одеса, онлайн платформа Zoom).
3. Всеукраїнська науково-практична конференція «100 років української культури в екзилі» (9–10.12.2021, Київ, онлайн платформа Zoom).
4. Міжнародна науково-практична конференція "Богатирьовські читання: школа теорії та практики" (17-19.03.2023, Харків, онлайн платформа Zoom).
5. Презентовано концертне виконання програми іспиту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва: «Вокальна творчість Ірини Маланюк у контексті європейської музичної культури XX століття». (15.08.2024 року, Львів).

Вступ

Обґрунтування мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва «Вокальна творчість Ірини Маланюк у контексті європейської музичної культури XX століття» присвячується життєдіяльності, характеристиці вокального стилю та аналізу зразків репертуару та однієї з найвидатніших співачок XX століття Ірини Маланюк (Ірени-Стефанії за метричним записом).

В історії української музичної культури та вокального виконавства залишається ще чимало невисвітлених питань. Зокрема, констатуємо наявність численних «білих плям», лакун і знаків питань у системному студіюванні досліджень життєтворчості видатних музикантів – тих митів і мисткинь, котрі своїм талантом і професійною діяльністю торували шляхи для інтеграції української культури у світовий простір. У тому числі йдеться, по суті, про відсутність системного наукового дослідження, присвяченого життєтворчості Ірини Маланюк як оперної та камерної співачки, а також характеристиці її вокального стилю.

Ірина Маланюк, як і її родичка Соломія Крушельницька, вимушено прокладаючи свій творчий шлях поза межами України, спромоглась стати зіркою провідних оперних театрів світу. Саме Ірина Маланюк стала першою українською артисткою, яка виступала в Байройтському театрі, а також однією з небагатьох виконавиць, хто отримав звання, так званої «ваґнерівської співачки». Володіючи феноменальним голосом широкого діапазону, бездоганною вокальною технікою та акторським талантом, вона проводила активну діяльність як оперна виконавиця і як майстриня камерного співу, а на схилі літ вела плідну педагогічну роботу.

В українському музикознавстві постать Ірини Осипівни Маланюк привернула увагу щойно після здобуття державної незалежності України 1991 року. У 1994 р. творчий і життєвий шлях співачки вперше став об’єктом висвітлення в монографії відомої музикознавиці Стефанії Павлишин «Історія однієї кар’єри» [67], яка згодом вийшла ще у двох виданнях [68; 69]. У своїх монографії авторка, на основі співбесід з Іриною Маланюк, а також на основі рецензій і відгуків сучасників, здійснила першу спробу систематизувати періоди

життєтворчості співачки. 1998 року Ірина Маланюк оприлюднила свої мемуари німецькою мовою [126], які були видані українською в 2001 р. під назвою «Голос серця: Автобіографія співачки» [56]. Вони стали безцінним джерельним матеріалом для дослідження життєтворчості співачки. Подані в них цікаві факти, самооцінки власних пошуків, помилок і здобутків, її свідчення як очевидця подій, розміркування над питаннями опанування вокальної майстерності, а ширше - європейської та національної виконавської культури - мають вагоме значення для розуміння культурно-історичного контексту драматичної епохи, складного процесу становлення особистості Ірини Маланюк, її світоглядних засад.

Наявні нечисленні статті та матеріали, присвячені Ірині Маланюк мають здебільшого суто біографічно-оглядовий характер, як, наприклад, стаття Т. Казарцевої [36]. Публікації М. Головащенко та Л. Проців присвячені родині Крушельницьких [23]. Дослідники О. Німилович і Л. Філоненко у статті 2013 р. [61] здійснили спробу стислого порівняння творчих шляхів С. Крушельницької та І.Маланюк, типологічних перетинів двох славетних мисткинь. Аналогічну працю ширшого обсягу виконала Л. Проців у дописі 2020 р. [75], присвяченій родині Крушельницьких.Цікавою видається публікація 2019 року польської журналістки С. Ружицької (Sabina Różycka), яка оприлюднила у варшавському часописі «Kurier Galicyjski» інтерв'ю, присвячене Ірині Маланюк з українською музикознавицею Г. Карась [157], де оприлюднила окремі факти зв'язків співачки з представниками української діаспори. Особливо варто відзначити статтю О. Сердюка [78], присвячену вагнерівським інтерпретаціям співачки, в якій висвітлюються окремі риси її виконавського стилю. Згадки та констатація внеску Ірини Маланюк містяться в дисертаціях Н. Ващенко [14], М. Жишкович [33; 34], Т. Мазепи [52], в яких висвітлюються особливості культури сольного співу в Галичині. Решта джерел — це довідникові та енциклопедичні видання, рецензії на виступи артистки та узагальнюючі праці з історії вокального мистецтва, де інформація про діяльність Ірини Маланюк є доволі обмеженою. Таким чином, можна констатувати, що наукове осмислення життя і творчості співачки, її спадщини знаходиться на етапі першого наближення до розкриття своєї багатовимірності й вагомості.

Недослідженими лишаються чимало питань, серед яких розкриття специфіки репертуару й виконавської манери Ірини Маланюк, унікальності інтерпретаторської майстерності на основі володіння різними вокальними техніками.

Це зумовлює **актуальність** і своєчасність поданого до захисту наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту.

Ці студії мають і ширше значення, адже Ірині Маланюк довелось у складні переломні часи самотужки відповідати на історичні виклики, що на них має й сьогодні відповісти українська культура: торувати українські шляхи інтеграції в світовий культурний простір, не втрачаючи національної сутності, питомих особливостей української вокальної школи та особистої мистецької індивідуальності.

Унікальність мисткині полягає, насамперед, в універсальності її багатогранної діяльності як видатної оперної та камерної співачки, визначної педагогині та пасіонарної музично-громадської діячки, яка завжди залишалась вірною Україні. А універсальний тип митця, що його уособлює постать Ірини Маланюк, вповні відповідає сучасним вимогам світового мистецтва та може слугувати яскравим прикладом для молодих поколінь музикантів.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проекту. Творчий мистецький проєкт «Вокальна творчість Ірини Маланюк у контексті європейської музичної культури ХХ століття» та його наукове обґрунтування виконані на кафедрі історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського відповідно до перспективного тематичного плану творчих мистецьких проєктів НМАУ ім. П. І. Чайковського (2020–2025 рр.) № 1 «Виконавські школи: історія, тенденції, персоналії, сучасний контекст». Тема наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту перезатверджена на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол № 9, Наказ 42-А від 26.04.2022 р.).

Мета дослідження – на матеріалі аудіозаписів розглянути творчість Ірини Маланюк, особливості її вокально-виконавського стилю, репертуар, специфіку інтерпретації творів.

Об'єктом наукового дослідження є життєтворчість видатної української оперної і камерної співачки, педагога та музично-громадської діячки Ірини Осипівни Маланюк-Бааш (1919-2009).

Предмет дослідження – особливості вокально-виконавського стилю та репертуару співачки.

Матеріалом дослідження є корпус джерел, що охоплює:

- музикознавчі праці, науково-популярні статті, публікації в періодичній пресі та довідково-енциклопедичних виданнях, присвячених творчості мисткині;

- мемуари Ірі Маланюк німецькою мовою (Відень, 1998) та їх перевидання українською «Голос серця: Автобіографія співачки» (Львів, 2001);

- документи з архівів Австрії, Польщі, в яких містяться неопубліковані відомості про походження та навчання співачки, її родинні зв'язки, приналежність до династії Крушельницьких-Лазаревичів;

- аудіозаписи виконань артистки, зразки її репертуару, нотні видання камерних творів та оперних партитур.

Мета дослідження зумовила необхідність вирішення низки **завдань**:

- зібрати і систематизувати архівні, наукові, музично-критичні матеріали, в яких висвітлюється постать Ірини Маланюк, її потужна виконавська діяльність й мистецький доробок;

- проаналізувати етапи становлення таланту і професійної майстерності співачки, еволюцію її вокально-виконавського стилю, шлях до європейського визнання та слави;

- на основі віднайдених документів розкрити окремі сторінки біографії, родоводу співачки;

- здійснити аналіз зразків репертуару Ірини Маланюк, розкрити неповторність її виконавського стилю.

Методи дослідження: в науковому обґрунтуванні застосовано комплексний системний підхід, який поєднує музично-історичний, культурологічний, аналітичний і стилістико-виконавський методи, а також компаративний аналіз при дослідженні інтерпретації конкретних творів Іриною Маланюк у співставленні з різними виконавцями (на основі наявних аудіозаписів).

Теоретичну базу роботи складають праці з історії української та зарубіжної історії музики (Burney C. [110], Burney C. [111], Булат Т. [13], Кияновська Л. [42], Павлишин С. [76], Черкашина М. [99]), історії та теорії вокального мистецтва (Антонюк В. [4, 5, 7], Гнидь Б. [22], Грищенко Ю. В. [28], Шуляр О. [99], Шуневич Є. [100], Bellincioni G. [107], Fantoni G. [118], Lamperti F. [134]), розвитку львівської вокальної школи (М. Жишкович [33, 34], Ващенко Н. [14], Берегова О. [11], Kijanowska-Kaminska L. [129]), музичної інтерпретології (Lamperti F. [140], Swarowsky H. H. [163]), праці, присвячені життю і творчості Ірини Маланюк.

Наукова новизна та особистий внесок:

- на основі дослідження наявних аудіозаписів Ірини Маланюк та аналізу її багатоскладового репертуару розкрито особливості вокально-виконавського мистецтва співачки;

- розширено та поглиблено існуючі знання щодо масштабів творчої діяльності Ірини Маланюк;

- розшифровано та оприлюднено невідомі архівні документи і факти, що розкривають родинну генеалогію, приналежність співачки до роду Крушельницьких-Лазаревичів, а також встановлено ступінь родинної спорідненості Ірини Маланюк і Соломії Крушельницької;

- уточнено освітні заклади та приватні консультації з педагогами, систематизовано періоди професійного навчання співачки;

- подано факти виконань і репертуар Ірини Маланюк з творів українських композиторів.

Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького проєкту.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики. Матеріали дослідження викладено в доповідях на науково-творчих міжнародних і науково-практичній всеукраїнській конференціях:

1. Перша Міжнародна науково-практична конференції «Інноваційність в традиціях та традиційність в інноваціях» (13-14.12.2020, Одеса, онлайн платформа Zoom).

2. Третя Міжнародна науково-творча онлайн-конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (25-26.11.2021, Одеса, онлайн платформа Zoom).

3. Всеукраїнська науково-практична конференція «100 років української культури в екзилі» (9–10.12.2021, Київ, онлайн платформа Zoom).

4. Міжнародна науково-практична конференція "Богатирьовські читання: школа теорії та практики" (17-19.03.2023, Харків, онлайн платформа Zoom).

5. Презентовано концертне виконання програми іспиту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва: «Вокальна творчість Ірини Маланюк у контексті європейської музичної культури XX століття». (15.08.2024 року, Львів).

За темою дисертації здійснено чотири публікації, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації, з-поміж них 2 статті у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»:

1. Іванчук, Соломія-Іванна Романівна. Загадки видатної української співачки Ірн Маланюк у контексті Львівської вокальної школи // Третя Міжнародна науково-творча онлайн-конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» / Тези конференції / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 25 26.11.2021. Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2022. С. 23–26.

2. Іванчук, Соломія-Іванна Романівна. Родинна та мистецька генеалогія Ірн Маланюк у контексті львівської вокально-виконавської школи // Музичне

мистецтво і культура. 2022. Вип. 34, кн. 2. Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2022. С. 139–153.

3. Іванчук, Соломія-Іванна Романівна. Видатна українська співачка Іра Маланюк: нові знахідки та інтерпретації // Fine Art and Culture Studies. 2022. № 1. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. С. 9-16.

4. Іванчук, Соломія-Іванна Романівна. Соломія Крушельницька —Ірина Маланюк: спільне родинне коріння! // Музика: Український інтернет-журнал. Київ. 2022. 28.10.2022. URL: https://mus.art.co.ua/solomiia-krushelnytska-iryna-malaniuk-spilne-rodynne-korinnia/ (дата звернення 15.01.2023).

Практичне значення проведеного дослідження полягає в тому, що його матеріали можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики та історії вокального мистецтва, під час педагогічної та виконавської практик, а також сприяти збагаченню концертного репертуару. Шлях Ірини Маланюк до професіональної майстерності, її виконавський досвід, набутий на сценах провідних театрів Європи, демонструють молодим співакам можливості для розкриття їхнього потенціалу, творчої самореалізації, відкривають перед виконавцями можливості для творчого пошуку. Унікальний сценічний досвід і репертуар Ірі Маланюк буде сприяти розвитку концертно–педагогічної практики і спонукати до подальших наукових досліджень вокального мистецтва.

Структура. Дисертація складається зі вступу, основної частини, висновків, списку використаних джерел та додатків. Основна частина містить три розділи.

Перший розділ – «Постать Ірини Маланюк: походження, родовід, етапи навчання» – заснований на вивченні неопублікованих документів з українського та австрійського архівів, які допомагають краще зрозуміти деякі важливі факти життя та творчості.

Другий розділ – «Інтеграція львівської вокально-виконавської школи в європейську музичну культуру (на прикладі життя і творчості Ірі Маланюк)» – розкриває значення спадкоємності галицьких музичних і вокально-педагогічних традицій у творчості Ірі Маланюк, зокрема переплетіння родинної і мистецької генеалогій співачки та її родички – Соломії Крушельницької. Визначено також

місце і роль одного з провідних співаків і педагогів кінця XIX – першої половини XX ст. Адама Дідура в контексті історичного генезису, творчого співіснування та взаємодії різних традицій і напрямків львівської вокальної школи.

Третій розділ – «Вокально-виконавська творчість та педагогічна діяльність Ірини Маланюк» – висвітлює діяльність Ірини Маланюк як оперної та камерної співачки, її педагогічну працю, а також особливості репертуару та питомі риси її вокально-виконавського мистецтва.

У висновках узагальнено результати дослідження.

У Додатку наведено кілька блоків ілюстративного матеріалу: фотоматеріали, а також фотокопії документів та архівних метричних даних.

Вся праця містить (100 сторінок, 4,9 авт.л.) сторінок, з яких 84 основного тексту. Список використаних джерел нараховує 177 позицій, з-поміж яких 70 західноєвропейськими мовами.

РОЗДІЛ 1

Постать Ірини Маланюк: походження, родовід, етапи навчання

1.1 Родовід Маланюків-Крушельницьких

Ірина Осипівна Маланюк народилася 1919 року у місті Станиславів (інакше, Станіслав, Станіславополь, нині Івано-Франківськ) і була записана з подвійним іменем (біномом) як Ірена-Стефанія Маланюк. Майбутня співачка народилась у священицькій родині українського шляхетського походження.

Її дід з материного боку Олександр-Мар'ян Жуковський працював доктором місцевої залізниці та відзначався як неординарна особистість; бабуся Павлина з батькового роду належала до священичого роду Крушельницьких; бабуся з материного боку Ґабріеля фон Ключарич мала австрійське шляхетське походження.

Ірин батько Осип (Йосиф) Маланюк (1873–1949) (Додаток Б 2), священичого роду, отримав вищу медичну освіту у Ґраці та Кракові в тодішній Австро-Угорщині, відслужив 20 років військовим лікарем в австрійському війську у званні Oberstabsarzt (майор медичної служби), а після закінчення Першої світової війни став підполковником медичної служби та «комендантом» Першої військової лічниці (шпиталю) у Галицькій Армії Західно-Української Народної Республіки, (Українській Галицькій Армії) [67, с. 607]. Ще за студентських років Осип Маланюк славився як відданий український патріот, у Ґраці він був одним з організаторів українського студентського товариства «Січ», а після поразки українських визвольних змагань та перемоги другої Польської Речі Посполитої відмовився співпрацювати з польським урядом, був позбавлений військової пенсії та працював у Станиславові як лікар приватної практики. У Станиславові Іра Маланюк жила в батьківській хаті (нині Івано-Франківськ, вул. Грушевського, 17), яку її батько побудував сам і яку використовував для своєї приватної медичної практики. Саме доктор Маланюк придбав перший у місті рентгенівський апарат.

У Державному архіві Івано-Франківської області (ДАІФО) зберігається метрична книга Станиславівської греко-католицької катедри (нині Івано-

Франківського катедрального храму Святого Воскресіння) під назвою «Метрика народжених». У цій книзі записано метричні відомості про народження, хрещення та конфірмацію Ірини Маланюк та її старшої сестри Ельзи (Додаток Б 3). Треба визнати, що цей документ викликає інтерес не лише для історії самої Ірі й усієї родини Маланюків, а й для української архівістики й навіть для української мови. (Додаток А 1, 2). Метричний запис про народження Ельзи та Ірі Маланюк). Метричні записи обох сестер зроблено латинською мовою та латинською абеткою. Пропонується їхній український переклад і необхідні пояснення та уточнення.

Слід зазначити, що на той час, коли Галичина входила до складу Австро-Угорщини), метричні книги греко-католицьких церков велися латинською мовою та українською в транслітерації латинським шрифтом. Українські прізвища здебільшого транслітерувались з української мови латинськими літерами з польськими діакритичними значками. (Додаток А3)

Переклад метричного запису про народження

Ельзи та Ірі Маланюк (Таблиця 1)

Стор. 190													
					Метрика народжених								
Число пор.	19 Місяця			Часи вжиті	Имя (так!)	Віросповід. батьк.	Ним. родове (так!)	Пол (так!) Хлопець	Пол (так!) Дівчина	Законного	Незаконн. Ложа	Имя (так!) і стан родичів	Кумы Имя і назвиско (так!)	Стан
Без номера 87	3 09 1913	24 11	29 01 1919	Станіславовою	Ельза Павліна Габріеля (трином) [потрійне ім'я]	Греко-кат.			Дівчина	Законного		П. д-р Йосиф Маланюк, імп. кор. медик Станіславополь, [нар.:] Павлівка, повіт Чортків	П. д-р Александер Жуковський	Медик, Станіславополь
												Пані Ольга, донька п. Александра Жуковського, зятя медика, у Станіславополі, [нар.:] Штокерау, Нижня Австрія	Пані Елеонора Кмент	Вчителька музики, Ст[аніславополь]
	Сповила Антоніна Пельчарська													
	Хрестив найдостойніший пан Йоанн Ріпяви (Ружаут)													
	Миропомазав найсвітліший пан Йоанн Горлієвський, архіпресвітер та парох катедри													
88	29 01 1919			Станіславовою [вул.] 3-го [ном]	Ірена Стефанія (біном) [подвійне ім'я]	Греко-кат.			Дівчина	Законного		Батьки, як вище	П. д-р Александер Жуковський	Медик, Ст[аніславополь]
													Пані Владіслава Ясенишька	Дружина судді, Ст[аніславополь]
	Сповила Антоніна Пельчарська													
	Хрестив та миропомазав найсвітліший пан Йоанн Горлієвський, архіпресвітер та парох катедральної капітули													

Складніше відбувалися трансформації особистих імен. Зазвичай вони латинізувалися: в написанні бінома самої Ірени обидва її йменння були златинізовані як «Irena Stephania». Співачка обрала своїм сценічним ім'ям «Іра», а згодом стала вживати його і як своє єдине офіційне особисте йменння.

Звернімося до проблеми дати 29 січня 1919 року, якою датуються записи про народження, хрещення та конфірмації Ельзи (номер 87) та Ірени (номер 88) на сторінці 190 метричної книги. Насамперед, постає питання, чому ці два записи зроблені поряд, адже народжена 1913 року Ельза була на шість років старша від Ірени, народженої 1919 року, тож запис про народження Ельзи мав бути зроблений ще 1913 року, й саме в цей запис мала бути вписана дата, хай навіть цей обряд був (гіпотетично) здійснений пізніше, а саме 29 січня 1919 року, нібито в Ірин день народження.

Також досить дивним є те, що народження, хрещення й конфірмація Ірени мають одну дату 29 січня 1919 року, ніби вони відбулися в один день, що практично малоймовірно. Тож записи на сторінці 190 про Ельзу та Іру не могли бути зроблені раніше від дати народження та хрещення Ельзи 29 січня 1919 року. Особливість такого запису полягає в тому, що в греко-католицькій церкві конфірмація проводиться одразу після хрещення, а не після досягнення певного віку, як у римо-католицькому обряді, тому з великою ймовірністю можна припустити, що Ельза була хрещена саме в римо-католицькому храмі. Як відомо зі спогадів Ірени Маланюк, Ельза й пізніше була римо-католичкою на відміну від греко-католички Ірени [60, с. 23]. Тож можна припустити, що первинні записи про народження та хрещення Ельзи були зроблені 1913 року в одній із римо-католицьких церков, можливо, Станиславова, а запис 1919 року про конфірмацію Ельзи у Станиславівському греко-католицькому соборі означав її символічний перехід до греко-католицької церкви в момент, коли уявлялось, що Галичина має шанс стати частиною новоствореної Української держави.

Зауважмо, що так багато уваги приділяється Ельзі не тільки з формальних документальних причин, а й тому, що Ельза насправді відігравала дуже важливу роль у житті Ірени і як обдарована піаністка, і як професійна лікарка, а також як вірна

родичка і подруга, відтак в останніх десятиліттях Ельзиного віку сестри були фактично єдиною родиною. Як написала Іра у мемуарах, «смерть моєї найдорожчої сестри у 1978 році стала гіркою втратою, найбільшим нещастям, яке мені довелося пережити» [60, с. 25].

Щодо датування Іриних народження, хрещення та конфірмації однією датою 29 січня 1919 року, то цей факт можна вважати винятковим, пов'язаним з тим, що цей запис був внесений у книгу значно пізніше, коли батьки вже не пам'ятали дату Іриних обрядів, тож вписали їх під датою Іриного народження, яку вони, звісно аж ніяк не могли забути.

Записи в метричній книзі щодо Ельзи та Ірі зроблені латиною: перехід на українську мову почався вже з наступної сторінки 191 (запис 3 від 10–12 січня 1919 року). (Додаток А 3.2). Факт невідповідності датування запису 1919 року попереднім 1918 роком дозволяє припустити, що зверху сторінки 190 просто залишалося порожнє місце, куди й були вписані латиною відомості про Ельзу та Ірину.

Щодо переходу метричної книги на українську мову та шрифт, то він був, очевидно, викликаний розпорядженням уряду ЗУНР, який переїхав з Тернополя до Станиславова на початку січня 1919 р. Після ухвалення Акту Злуки ЗУНР та УНР від 22 січня 1919-го, ЗУНР найменовано ЗО УНР. Зазначмо, що абревіатура ЗУНР розшифровувалася за тодішнім правописом як «Західно-Українська Народна Республика» (як писалось у Галичині), УНР як «Українська Народна Республика», а ЗО ЗУНР як «Західна Область Української Народної Республики» (Вістник державних законів і розпорядків Західної области Української Народної Республики, 1919).

У книзі спогадів Ірини Маланюк йдеться: «Звідки виникла моя любов до опери, що вже з дитинства світила мені провідною зіркою, — не можу сказати. Щоправда, у нашій родині була оперна співачка, яка досягла світової слави — Соломія Крушельницька. Вона була донькою одного з братів моєї бабуні Маланюк, отже, кузиною мого батька. Наші дороги ніколи не перетиналися — я ніколи не

зустрічала Крушельницької, не бачила її на сцені, але, може, якась крапля її крові, замішаної на театрі, тече в моїх жилах?» [60, 19].

Іра Маланюк, за інформацією від своєї бабусі з батьківського боку Павлини Крушельницької-Маланюк, вважала Соломію Крушельницьку донькою одного з братів цієї її бабусі, отже, кузиною батька [60, 29]. Втім, вона, вочевидь, не мала щодо цього точної документальної інформації, тому й досі цей факт залишався невиясненим. У генеалогічному дереві Соломії Крушельницької, опублікованому на різних інтернет-сайтах, зв'язок з родом Маланюків не вказується, хоч там присутні її племінниця, співачка й педагог Одарка Бандрівська та внучатий племінник (двоюрідний онук), композитор Мирослав Скорик. Для розв'язання питання спорідненості двох видатних українських співачок довелося провести ретельний генеалогічний пошук[2] (Додаток А4).

Виявляється, що Ірина бабуся Павлина Крушельницька-Маланюк, заміжня за Олександром Маланюком, мала спільних із Соломією прадіда та прабабусю роду Крушельницьких: ім'я прадіда, на жаль, не пощастило знайти, ім'я прабабусі теж було Соломія. Отже, то були батько й мати Іриного прапрадіда. Таким чином, Ірина бабуся Павлина Крушельницька-Маланюк та славнозвісна Соломія були троюрідними сестрами, а це означає, що Іра була не двоюрідною племінницею, як вона вважала, а троюрідною онукою Соломії Крушельницької, своєї троюрідної бабусі. Щодо Михайла Скорика, то Мирослав Михайлович насправді був п'ятиюрідним братом Іри, а вона, відповідно, його сестрою у п'ятому поколінні, про що, до речі, за життя не знали ані він, ані вона. Подаємо складену нами таблицю скороченого генеалогічного дерева видатних музикантів з роду Крушельницьких-Лазаревичів.

У скороченому дереві відображено лише генеалогічні лінії, що йдуть до видатних музикантів – Соломії Крушельницької, Мирослава Скорика, Ірини Маланюк та Одарки й Ольги Бандрівських (інші лінії випущено). Чоловіки та

[2] Насамперед, хочемо щиро подякувати пані Вірі Білевич, троюрідній племінниці Іри Маланюк, яка зберігає в родинному архіві генеалогічне дерево їхньої гілки роду Крушельницьких і люб'язно надала його фотокопію та прокоментувала її.

старші діти подані ліворуч, жінки та молодші діти – праворуч. У лінії Ірн Маланюк вказано ступінь спорідненості між нею та її предками з роду Крушельницьких[3].

Лариса Крушельницька – представниця іншої гілки роду Крушельницьких, цитує документ, за яким 1395 року «Володіслав з божои милости Король Польскі і Літевскі і Рускі» (тобто польський, білоруський та український за сучасною географією) надав їхнім предкам привілей на село Крушельницю [51, с. 35–36] нині Стрийського району Львівської області, звідки й пішло шляхетне прізвище їхнього роду. У XIX столітті Крушельницькі вважалися «нобілями» (шляхтичами) та використовували аристократичний префікс «де». Лариса Крушельницька пише, що згодом Крушельницькі поділилися на дві родові гілки: Крушельницьких-Чулевичів (гілка самої Лариси) та Крушельницьких-Ставниковичів (гілка Соломії Крушельницької та Ірн Маланюк) [51, с. 36], але не наводить жодних архівних відомостей, лише посилаючись на те, що в селі Крушельниця вона особисто зустрічала родини з цими, так званими «прізвищами-придомками» [там само].

Скорочене генеалогічне дерево видатних музикантів з роду Крушельницьких-Лазаревичів (Таблиця 2)

N. Крушельницький 17??–18?? пращур				+ Соломія N. (Крушельницька) 17??–18??					
Йосип Крушельницький 1782-1844 прапрадід	+	Іванна Мартинович (Крушельницька)	**Василь Крушельницький 1806-1889**	+	Олександра Маринович (Крушельницька) 18??-1883				
Іван Крушельницький 1830-1902 прадід	+	Францішка Ясінська (Крушельницька) 1830-1903	**Амвросій Крушельницький 1841-1902**	+	Теодора-Марія Савчинська (Крушельницька) 1844-1907				
Олександр Маланюк 1847-1910	+	**Павлина Крушельницька (Маланюк) 1856-1939 бабуся**	Карло Бандрівський 1855-1931	+	**Осипа Крушельницька (Бандрівська) 1867-1958**	Володимир Охримович 1870-1931	+	**Олена Крушельницька (Охримович) 1870-1961**	**Соломія Крушельницька 1872-1952**
Осип Маланюк 1873-1949 батько	+	Ольга Жуковська-(Маланюк) 1882(4)-1962	**Ольга-Олена Карлівна Бандрівська 1890-1970**		**Одарка Карлівна Бандрівська 1902-1981**	Михайло Скорик 1895-1981	+	**Марія-Соломія Охримович (Скорик) 1900-1981**	
Ельза-Павліна-Стефанія Маланюк 1913-1978		**Ірена-Стефанія (Іра) Маланюк 1919-2009**				**Мирослав Скорик 1938-2020**			

[3] Напівжирним шрифтом позначені особи, кревно належні до роду Крушельницьких-Лазаревичів. Шлюбне прізвище жінок подано у дужках. 3. Знак «+» означає шлюб. Літера «N» замінює невідоме прізвище або ім'я. Знак запитання «?» замінює невідому цифру в числі року. В одному випадку в дужках подано іншу версію року народження: 1882 або 1884. Нам не відомо, як передавалися українською мовою друге та третє ймення Іриної старшої сестри Ельзи: «Павліна-Ґабріела» чи «Павлина-Ґабріеля», а також обидва ймення самої Ірн: «Ірена-Стефанія» чи «Ірина-Степанія» тощо

Ця інформація потрапила до багатьох інших видань, а також у Вікіпедію. Для перевірки ми звернулися до відомого багатотомного польського гербовника Адама Бонєцького й дійшли висновку, що тут, вірогідно, допущено дві помилки. (Додаток А3.1)

Потрібно зазначити, що шляхтянкою за генеалогією була й народжена у Відні Ґабріеля Жуковська, уроджена фон Ключарич, яка була бабусею Ірини по матері Ользі Жуковській-Маланюк. Сама співачка вважала, що ця лінія сходить до французького герцога Ґіза, який утік після Великої французької революції до Австрії [60, с. 14].

Можна сказати, що через Соломію Крушельницьку кревний та мистецький родовід Ірі Маланюк певним чином пов'язуються. Життя та артистичний шлях обох мисткинь були доволі схожі: народження у майже однаковому етнонаціональному й соціальному прошарку, навчання у Львові та за кордоном, переважно закордонна кар'єра, міжнародна слава, подальший перехід до камерно-концертного виконавства, а на схилі літ до педагогіки, також проблеми в сімейному житті, повернення, хоч і з цілком різними наслідками, до Львова, й навіть «круглий» вік життя: Соломія прожила 80 років, Ірина – 90 років.

Втім, є й суттєві відмінності: крім відмінних біографічних та історичних обставин, зокрема того факту, що Крушельницькій за часом народження пасувало би бути «бабусею» Маланюк як у буквальному, так і в артистичному сенсі, слід згадати, що Соломія як вокалістка перейшла з фаху мецо-сопрано до драматичного сопрано, що й дозволило їй стати справжньою оперною примадонною, натомість Ірина залишилась драматичним мецо-сопрано – фахом, якому рідше доручається роль головної протагоністки оперної драми. Також варто підкреслити, що до так званої караянівської революції в середині 1960 х років, яка полягала у відмові від стабільних контрактів і в упровадженні гастрольної системи запрошення на одинарні вистави міжнародних зірок, у німецькомовних країнах усі опери, навіть італійські й французькі, зазвичай співались у перекладі на німецьку мову, що обмежувало кар'єрні можливості артистів.

Як відомо, Соломія Крушельницька повернулась до Львова влітку 1939-го, саме напередодні вибуху Другої світової війни й залишилась тут аж до своєї кончини 1952 року. У радянській Львівській державній консерваторії вона почала викладати щойно після поновлення радянської влади 1944-го. Втім, під час війни Крушельницька давала приватні уроки співу.

Щодо Ірн Маланюк, то до 1939 року вона, приїжджаючи до Львова на заняття Адама Дідура, мешкала у своєї бабусі з батьківського боку Павлини Крушельницької-Маланюк – родички Соломії Крушельницької (Додаток А5). Згідно з генеалогічним древом Крушельницьких, Павлина померла 1939 року, вірогідно, ще до приїзду Соломії до Львова (точна дата смерті, на жаль, не відома, але за Іриним спогадом, Павлина була присутня на її дебюті 1939 року у Львівському оперному театрі). Після вересня 1939-го Ірина Маланюк повернулась до Львова вже наприкінці того ж року, де й перебувала та виступала на сцені з незначними перервами до лютого 1944-го. Тож виходить, що дві видатні співачки, які належали до одного роду й нації та мешкали впродовж понад чотирьох років в одному, порівняно невеликому місті, перебували у спільному мистецькому колі, проте, ймовірно, ніколи не зустрічались.

Взявши до уваги, що Ірина Маланюк була однією з улюблених учениць Адама Дідура та близьких до нього колег-професорок Лідії Улуханової і Гелени Олеської, а шлях до Соломії Крушельницької, звісно, не міг оминути її найближчу родичку Одарку Бандрівську (її ім’я навіть не згадується в мемуарах Ірини Маланюк попри те, що вони були далекими родичками), можна вивести гіпотетичні причини відсутності контактів двох українських співачок. Вірогідно, були розходження між двома лініями у Львівській вокально-виконавській школі, які можна розцінювати почасти, як принципові, а почасти, як кланові та особистісні. Втім, варто зазначити, що після другої світової війни ці конкурентні артистичні, педагогічні, особистісні конфлікти значною мірою нівелювались.

Варто звернути увагу на таке принципове питання як доля сімейного архіву співачки. Відомо, що Ірина Осипівна не мала дітей і нащадків. Донька її сестри Ельзи, якою після Ельзиної смерті опікувалася Іра, зробивши її своєю

спадкоємицею, була далека від музичного мистецтва та української культури. Тож мисткиня подбала про долю особистого архіву, заповівши його Ґрацькому університету музики й виконавських мистецтв (так нині називається цей вищий музичний навчальний заклад). Попри всі перипетії воєнних і післявоєнних років, Ірині Маланюк вдалось зібрати великий архів. В ньому у 27 коробках зберігаються офіційні документи, угоди, листування, концертні та оперні програмки й буклети, критичні статті, репертуарні списки, мемуарні матеріали тощо. Свого часу документи архіву стали підґрунтям для написання спогадів самої Ірини, а також частина з них була використана для укладання монографії Стефанії Павлишин про співачку. Проте, в архіві залишається ще чимало недосліджених матеріалі, наукове вивчення яких сприятиме подальшому дослідженню життєтворчості співачки, стимулюватиме нові видання.

1.2. Здобуття професійної освіти

Серед архівних джерел збереглись документальні свідчення про Ірину матуру (випускні іспити середньошкільної освіти) в атестаті зрілості після навчання в гімназичних класах Станиславівського державного вчительського семінару, де Ірина навчалася у 1933–1937 рр., а в січні 1938 року склала іспити. 15 лютого 1938-го комісія визнала успішним проходження іспитів і рекомендувала її до здобуття вищої освіти. Цікаво, що Іра, яка тоді часто хворіла, отримала лише одну оцінку «дуже добре» з релігії та одну оцінку «добре» з німецької мови; вся решта оцінок з польської мови, історії, фізики та хімії, латини, філософії, географії, навіть музики та співу виявилися «задовільними»[4] (Додаток В 11).

Професійне музичне навчання Ірини Маланюк розпочалось у Станиславівській консерваторії музичного товариства імені Станіслава Монюшка: її перший відомий, документально зафіксований виступ з оперними фрагментами з «Веселих кумась» «Віндзорські жартівниці») Отто Ніколаї відбувся у Станіславові 1936 року.

[4] UAKUG/NIM_009. Reifeprüfungszeugnis; документ німецькою мовою.

Згадуючи той період, Іра Маланюк писала: «На одному з так званих “Вечорів оперних фрагментів” у 1936 році я виконувала серед іншого роль Філіп’євни з “Євгенія Онєгіна” – мій талант став для всіх відкриттям, моє ім’я вперше прозвучало в музичній критиці. У цьому ж році ми ставили “Богему” під керівництвом директора консерваторії. Хоча я співала в хорі, директор Ярецький звернув увагу на мій голос і на те, з яким натхненням я виступала. Я старалася з усіх сил, ввечері була зовсім вичерпана, але щаслива від свого першого виступу в опері. Я вже марила музикою!» [60, с. 29].

Втім, обставини воєнного часу склалися так, що Ірина так і не отримала повної вищої освіти. Відтак вона продовжила свою загальну, музичну і вокальну освіту у Львівському університеті, Львівській музичній консерваторії імені Кароля Шимановського (ЛМКШ). Шкільне свідоцтво[5] за 1937/386 (перший для Ірини) рік навчання у Львівській музичній консерваторії імені Кароля Шимановського від 24 червня 1938-го засвідчує, що 18-річна Іра отримала від свого професора Адама Дідура (Додаток В 3) оцінку «дуже добре» зі «сольового співу», а зі гри на фортепіано як додаткового предмета – просто «добре» . Цікаво також відзначити, що Ірине прізвище подане за традицією часу як «Małaniukówna» (українською мовою – Маланюківна). (Додаток В 4).

У 1938/1939 навчальному році Ірина продовжила навчання в Консерваторії Польського музичного товариства (ПМТ), куди перейшов її наставник Адам Дідур. Він же очолив оперний клас цього навчального закладу, тому мав можливість посприяти першому сценічному досвіду учнів свого класу в Міській опері навесні 1939 року. Після дебюту на сцені Львівського оперного театру Ірина мала переїхати до Варшави, куди її запросив А. Дідур, призначений на той час керівником варшавського Великого театру. Цікаво, що у своєму «Curriculum vitae» Іра згадує про угоду на посаду «Adeptin Solistin» (співачки-стажистки) у варшавському Великому театрі на термін від 15 серпня 1939 по 15 червня 1940 рр.

[5] UAKUG/NIM_009. Świadectwo szkolne.

Однак, через початок Другої світової війни Ірина змушена була повернутись до Галичини, яка опинилась у складі Радянської України. У Львові вона продовжила освіту приватними заняттями у професорки Лідії Улуханової (Додаток В 6), котра впродовж 1941–1944 рр. консультувала вокалістів у оперному театрі. Від грудня 1939-го по 1944 рік, за часів радянської та німецької влад, Ірина Маланюк успішно виступала у Львівському оперному театрі як солістка.

У лютому 1944-го, за півроку до повернення радянської армії до Галичини, Ірина Маланюк їде стажуватись до Відня[7]. Від березня 1944 по травень 1945-го, тобто аж до закінчення війни й окупації Відня радянською армією, Ірина навчається вокалу у Віденській консерваторії (тодішня назва: Музична школа міста Відня, нині – Приватний університет музики та мистецтва міста Відня), у класі видатної оперної сопраністки, режисерки та професорки вокалу Анни Бар-Мільденбург (1872–1947) (Додаток В 12), яка була ученицею Густава Малера, Козіми Вагнер і співачки Рози Папір. Варто зазначити, що наставниця Ірини Маланюк одразу відчула великий потенціал і перспективність молодої українки. Професорка вчила свою ученицю не тільки співу, а й вимагала від неї вміння розкривати свою неповторну особистість. Усвідомлюючи надзвичайні вокальні та сценічні дані Ірини, Анна Бар-Мільденбург у 1944 р. запросила її на свій майстер курс у Моцартеумі під час літнього Зальцбурзького фестивалю [60, с. 59]. Аби мати змогу оплатити навчання, наставниця ініціювала аудієнцію з благодійною метою: дружина радника, пані Зальцер надала кошти, необхідні для навчання Ірини.

Вдалося встановити ім’я ще одної віденської викладачки вокалу, співачки меццо-сопрано Елли (Габріелли) Фірбас, навчанням у якої Ірина з нез’ясованих причин залишилася невдоволеною. Надалі Ірина Маланюк офіційно ніколи не вчилась у спеціальних навчальних закладах, хоч на початку закордонної оперної кар’єри часом і брала приватні лекції. Проте, все життя вона займалась самоосвітою та, звісно, багато чого почерпнула під час співпраці з диригентами,

[7] В деяких розвідках циркулює хибна інформація, нібито Ірина виїхала з Галичини разом з родиною. Насправді, вона поїхала до Відня сама. Ірина бабуся-австрійка померла під час евакуації на території нинішньої Польщі, а Ірині батьки та сестра змогли дістатися до Австрії лише після закінчення війни.

концертмейстерами та колегами-вокалістами. Між тим, своїми справжніми вчителями вокалу вона вважала тільки Адама Дідура та Анну Бар-Мільденбург.

У 1944–1945 роках Ірина Маланюк стажувалась у Віденській консерваторії та на літніх курсах при Консерваторії «Моцартеуму» в Зальцбурзі. 13 грудня 1945-го, у віці 26 років, українська співачка дебютувала в Оперному театрі Граца. Після внятково успішного виступу мер міста запросив її стати солісткою опери в Граці (1945–1947). Менш, ніж за два роки вона зіграла десятки головних ролей, переважно німецькою мовою.

Тріумфальний успіх чекав на Ірину Маланюк у 1951 році, під час Вагнерівського фестивалю в Байройті у виставі «Перстень Нібелунгів під орудою Герберта фон Караяна. За збігом щасливих для співачки обставин, їй довелось замінити заздалегідь призначену виконавицю партії Фріки (Додаток Г 1, 2).

В подальшому Ірина Маланюк працювала в Цюриху (Stadttheater von Zürich,1947–1952), у період 1952-1970 рр. – в Мюнхені (München Staatsoper) і паралельно в Мілані (La Scala, 1954) та Штутгарті (Stuttgart Opera). Згідно інформації самої співачки, протягом наступних сімнадцяти років (1956-1873) вона, як солістка виступала 270 разів у Віденській народній опері (Wiener Volksoper) та 212 – у Віденській державній опері (Wiener Staatsoper). Підтвердженням міжнародного визнання Іри Маланюк було також нагородження її в 1965 році «Почесним хрестом і мистецтва» Австрії, двічі вона отримує почесне звання Kammersängerin – у 1957-му в Мюнхені від Міністерства культури Баварії та в 1973-му від уряду Австрії. Саме в Австрії Іра Маланюк завершила сценічну кар’єру, востаннє виступивши 14 травня 1976 року.

Висновки до розділу

Для реконструкції важливих фактів біографії Ірини Маланюк вдалося встановити місце знаходження й дослідити архівні документи Ірини та її сестри Ельзи в метричній книзі Станиславівської катедри. Це дало можливість якнайточніше розкрити та подати дані й дати церковних обрядів, а також зясувати питання конфесійної приналежності сестер. На основі архівних документів уточнено ступінь родових зв’язків між Іриною Маланюк і Соломією

Крушельницькою. Дослідження документів про освіту Ірини Маланюк у Станиславівському вчительському семінарі, Львівській музичній консерваторії імені Кароля Шимановського, приватних занять і майстеркласів дає більш повне уявлення про її вокальну освіту.

Професійне становлення Ірини Маланюк мало свої особливості. Через склпдні історичні перепитії їй не пощастило закінчити вищий професійний музичний заклад. Однак, вона досконало оволоділа професійним вокальним мистецтвом, наполегливо осягаючи його секрети у провідних співаків-педагогів і набуваючи власний сценічний досвід. Простежений у науковому проєкті процес навчання, особливостей здобуття основ професійної майстерності співачки, дає можливість науково обґрунтувати періодизацію її творчого становлення.

Творчий шлях Іри Маланюк умовно можна поділити на чотири періоди:

1. період у Станиславові та Львові (Україна) – навчання і початок сценічної кар'єри як солістки Львівського оперного театру: 1936–1944;

2. навчання та адаптації до європейських оперних сцен, зокрема Австрії (Відень, Ґрац) і Швейцарії (Цюрих): 1944–1952;

3. розквіт вокального та сценічного таланту: Мюнхен, Штутґарт, Байройт (Німеччина), Відень, Зальцбург (Австрія): 1952–1970.

4. педагогічна робота у Ґрацькій вищій школі музики (нині – Ґрацький університет музики й виконавських мистецтв): 1970–1991.

Лише після візиту Ірини Маланюк до Львова в 1994 році ім'я і творчий спадок співачки поступово повертаються на батьківщину, хоч сама Ірина Осипівна завжди наголошувала на тому, що є українкою та завжди згадувала про свій, за її ж словами, «благословенний, розтерзаний край» [60, с. 11]. Вона постійно виконувала, записувала солоспіви українських композиторів та обробки народних пісень, брала активну участь у діаспорному мистецькому житті.

РОЗДІЛ 2

Інтеграція львівської вокально-виконавської школи в європейську музичну культуру (на прикладі творчої діяльності Ірини Маланюк)

2.1 Розвиток вокально-виконавського мистецтва в Галичині на шляху становлення професійної школи

Численні наукові розробки з історії національного вокального мистецтва переконливо свідчать, що в Україні професійне вокальне виконавство розвивалось як поєднання італійської та німецької співочих шкіл на ґрунті народного і професійного сольного й хорового співу.

Музична культура Галичини кінця XIX – початку XX ст., представницею якої була Ірина Маланюк, відзначалась помітним розвитком вокально-виконавського мистецтва. Такі видатні його представники, як Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга, Адам Дідур, Модест Менцинський, Євгенія Зарицька, Йосип Гошуляк та Ірина Маланюк спромоглись завоювати європейські та світові оперні сцени, відкриваючи, водночас, світу перлини української й польської музичних культур.

Початок формування мережі осередків професійного співу в Галичині припадає на 30-ті роки XIX століття. Передусім, цьому сприяло створення у 1838 році інтернаціонального Галицького (Польського) музичного товариства (ГМТ), при якому з 1853 року почала працювати консерваторія. ГМТ стало спадкоємцем «Товариства Друзів Музики», яке було основним осередком концертного життя Львова початку XIX століття.

Дослідниця діяльності музичних товариств Тереса Мазепа зазначає, що «протягом понад сотні років свого існування ГМТ-ПМТ було основним вогнищем музичного життя міста, маючи, зрозуміло, спочатку австро-німецький, а потім (від другої половини XIX ст.) польський характер, проте позитивно впливало на всю багатонаціональну музичну культуру Львова. Об’єднуючи професійних музикантів та шанувальників-аматорів музики, маючи у своєму розпорядженні власні хори, симфонічний оркестр, камерні ансамблі, солістів-інструменталістів та вокалістів, ГМТ щорічно влаштовувало різноманітні концерти хорової, симфонічної і

камерної музики, популяризуючи таким чином різножанровий високохудожній музичний доробок різних епох і стилів» [56, с. 238–239].

Таким чином, ГМТ було осередком не лише концертної, а й музично-освітньої діяльності на львівських теренах, зокрема хорової та вокальної музичної освіти. І хоча про повноцінну навчальну вокальну спеціалізацію говорити на той час було ще передчасно, певні передумови для цього зароджувались у хоровому виконавстві.

У дослідженні Тереси Мазепи «Галицьке Музичне Товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – початку XX століття» висвітлюється й мультикультурна філософія ГМТ. Зокрема, авторка відзначає головні засади Товариства: просвітницьку спрямованість, послідовну професіоналізацію музичного життя та плекання навчальних закладів. Особливістю діяльності ГМТ вважалась національна толерантність, оскільки Товариство об’єднувало австрійців, поляків, німців, русинів-українців, євреїв, чехів, словаків, угорців та ін. Важливим також було прагнення до репрезентації широкої панорами сучасної музики в усьому багатстві стилів, напрямів, жанрів. [56, с. 168–169].

Варто зазначити, що на початку свого існування ГМТ мало виключно аматорську спрямованість, яка відображала музичні смаки містян. Репертуар співаків складався переважно з арій популярних опер, а в традиційні мішані концертні програми входила мізерна кількість вокальних номерів, коло співаків обмежувалось гастролерами, аристократами-аматорами та іменами початківців з класів при Товаристві. Водночас, процес культурного розвитку свідчив про необхідність для повноцінного музичного життя міста і краю професійної вокально-мистецької освіти.

Кінець XIX століття став періодом розквіту діяльності ГМТ і, як наслідок, піднесення мистецтва сольного співу. До участі в роботі Товариства поступово приєднуються провідні українські митці. Зокрема, в 1872 році до складу чоловічого хору увійшов композитор і диригент Анатоль Вахнянин, пізніше – оперні співаки Олександр Мишуга, Євген Гушалевич, Олександр Носалевич. Згодом, у концертах

Товариства братиме участь і Соломія Крушельницька, яка на той час була ще студенткою консерваторії.

У становленні галицької, як і всієї української вокальної школи другої половини XIX–початку XX століть, вирішальну роль відігравали італійські традиції співу, насамперед, bel canto. Зокрема, такі маестро сольного співу, як М. Ґарсіа і Ж. Дюпре підготували цілу плеяду талановитих співаків, котрі пізніше стали провідними педагогами в спеціалізованих музичних закладах різних країн: – Дж. Корсі, Ф. Ламперті, Дж. Ронконі, Г. Ніссен-Саломан, Ф. Перетто, К. Еверарді, В. Висоцький, А. Дідур, О. Мишуга.

Історія Львівської вокально-виконавської школи має цілу низку вагомих складових з огляду на національні та індивідуальні школи вокалу. Серед провідних напрямків вокальної педагогіки у Львові, слід відзначити італійські впливи. Зокрема, щодо цього варто назвати приватну школу італійського баритона Августа Сувестра та його дружини – польської співачки Аделіни Пасхаліс-Сувестр, котра була ученицею Юліана Добрського, вдосконалювалась у Мілані в професора консерваторії Франческо Ламперті та Джованні Корсі та виступала на провідних сценах Італії. Слід зазначити, що Сувестри значною мірою посприяли професіоналізації оперного співу у Львові, викладаючи вокал при хоровому товаристві «Лютня» у Львові.

Фундатором Львівської вокальної школи, за свідченням дослідниці Мирослави Жижкович, був професор Львівської консерваторії Валерій Висоцький (1835–1907) (Додаток В1), котрий уособлював традиції саме італійської вокальної школи. Впродовж п’яти років він навчався в Італії у Б. Праті за системою Франческо Ламперті, яку перейняв і творчо розвинув на галицькому ґрунті. Від педагогічної системи В. Висоцького М. Жишкович виводить кілька похідних ліній – Олександра Мишуги, Адама Дідура, Чеслава Заремби та Соломії Крушельницької. Додаткові лінії спадкоємності традиції йдуть від італійської школи Фаусти Креспі – вчительки С. Крушельницької, З. Козловської й інших галицьких співачок.

Отже, постать Валерія Висоцького посідає одне з чільних місць у вокальній педагогіці цього періоду, оскільки він став не лише видатним педагогом свого часу, а й сприяв формуванню та розвитку всієї галицької школи сольного співу. Зокрема, він був учителем Олександра Мишуги (згодом – одного з провідних педагогів київської вокальної школи), Модеста Менцинського та Соломії Крушельницької. У Львові Валерій Висоцький заснував власну приватну співацьку школу, а через кілька років долучився до діяльності Галицького музичного товариства. В період 1873–1879 та 1887–1907 рр. він викладав у консерваторії ГМТ, де й сформував власний метод вокальної педагогіки, який виклав у «Десятьох заповідях для молодого співака» (1900 р.). Отже, початок процесу виховання та просування львівських співаків і львівської вокальної школи був закладений саме Валерієм Висоцьким – представником музичної культури Східної Галичини.

Велике значення для розвитку львівської вокальної школи відіграла також Фауста Креспі. У музикознавчій літературі не згадуються точні дати її життя. Ці дати (1853–1902) та епітафію вдалось відшукати на її надгробку на міланському цвинтарі: «Маестро співу, приклад жертовності, наполегливості та праці, скорботні родичі та учні благають про вічний спокій» (Додаток А.7).

Саме Фауста Креспі навчала вокальному мистецтву Соломію Крушельницьку та багатьох співачок різного етнічного походження. Зокрема, її ученицею була Зоф’я Козловська (Додаток А 6), яка в свою чергу стала вчителькою Анни Крушельницької, Одарки Бандрівської, Станіслави Корвін-Шимановської – сестри композитора Кароля Шимановського й інших. Не випадково, Соломія Крушельницька, яка завжди підкреслювала своє українське походження, наголошувала, що є вихованкою саме італійської школи. «Національність мою знають усі, я її не змінювала й ніколи не зміню, незважаючи на те, що підлизування й ставання під прапори сильніших іноді приносять вигоду» [47, с. 239].

Отже, львівська вокально-виконавська школа зазнала вплив щонайменше двох провідних італійських метрів – Франческо Ламперті та Фаусту Креспі. Значно меншу увагу дослідники приділяли наставникам галицьких співаків, які належали до німецько-австрійської школи. Зокрема, такими постатями є: Юліус Штокгаузен,

якому завдячує високим вишколом Модест Менцінський, Герман Вайссенборн, в якого навчалась Ірена Туркевич-Мартинець, віденський педагог Йозеф Ґенсбахер – наставник Соломії Крушельницької та Олександра Носалевича, Анна Бар-Мільденбург – викладачка з Приватного університету музики та мистецтва Відня, котра дала професійну базу Євгенії Зарицькій та Ірині Маланюк.

Яскравим представником німецької вокальної педагогіки у Львові був Модест Менцинський (1875–1935), якого вважають не тільки унікальним тенором, а й одним з найосвіченіших музикантів його доби. Мистецтвом співу він оволодів під керівництвом Валерія Висоцького та Юліуса Штокгаузена у місті Франкфурті-на-Майні. Це забезпечило йому спроможність успішного виконання партій у вагнерівських операх. Принципово важливо зазначити, що Модест Менцинський, як і Соломія Крушельницька, а згодом Ірина Маланюк, належав до числа так званих «ваґнерівських» співаків. Він був виконавцем тенорових партій у операх «Зіґфрід», «Лоенґрін», «Летючий голландець», «Тангойзер», «Валькірія», «Сутінки богів», «Трістан та Ізольда» та інші.

Водночас, слід виокремити також педагогічну діяльність у Львові у 1930-х рр. й інших відомих професорів вокалу. Серед них представники німецької вокальної школи Гелена Ядвіґа Міски-Олеська, Роман Любінецький, а також ті, хто презентували італійські вокальні традиції – Чеслав Заремба, Лідія Улуханова, Одарка (Дарія) Бандрівська, Влодзімєж Качмар.

Отже, можна стверджувати, що львівська професійна вокальна школа, зберігаючи традиції галицької музичної культури, мала інтегральний характер: формуючись на основі італійської школи bel canto та німецької, в тому числі ваґнерівської, школи драматичного співу, а також особливостей хорового та сольного співу України та Польщі. Значну роль у становленні цієї школи відіграли Валерій Висоцький, Олександр Мишуга і Модест Менцинський. Їхні здобутки підтримали та розвинули Соломія Крушельницька, Адам Дідур, а згодом Ірина Маланюк. Як зазначає сучасна польська дослідниця галицької вокальної школи Малґожата Коморовська, роль цієї школи у розвитку вокальної професійної освіти

цілого регіону годі перецінити: недарма Львів називали «солов'їним гніздом» співаків і співачок [135].

2.2 Формування виконавського стилю Ірини Маланюк у контексті розвитку львівської вокальної школи

Визначальною особистістю, яка відіграла важливу роль у формуванні професіоналізму Ірини Маланюк був один з найяскравіших представників вокального мистецтва кінця XIX – першої половини XX століть Адам Дідур. Співак мішаного українсько-польського походження, ім'я якого в музичних енциклопедіях значиться як приналежне до польської культури, Адам Дідур став беззаперечною зіркою провідних оперних театрів світу. Зокрема, він співав на провідних сценах західної Європи (Мілана, Парижа, Відня, Кракова, Лондона, Мадрида, Барселони), Північної та Південної Америки (Нью-Йорка, Чикаго, Монреаля, Буенос-Айреса), Африки (Каїра, Александрії) і, звичайно, України (Києва, Харкова, Одеси та Львова). Йому випала також честь виступати з такими зірковими співаками, як Е. Карузо, М. Баттістіні, Н. Мельба, А. Патті та М. Зембріх.

Один із найвизначніших басів першої половини XX століття, Адам Дідур був вихованцем, як уже зазначалось, Валерія Висоцького в консерваторії ГМТ у Львові, а згодом удосконалювався в Мілані – у відомого педагога Франца (Франческо) Еммеріха. Творче життя артиста охоплює кілька періодів: Варшавський Великий театр (1899–1903), міланський театр La Scala (1903–1906), лондонський Ковент-Ґарден (1905–1914), гастролі в Росії (1909) та США – Мангеттен-опера. Крім того, Адам Дідур був постійним солістом Метрополітен-опера (1907–1933), де брав участь у таких прем'єрних виставах, як «Германія» А. Франкеті, «Іріс» і «Жайворонок» П. Масканьї, «Пікова дама» і «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Цікаві жіночки» Е. Вольфа-Феррарі, «Любов трьох королів» І. Монтемецці, «Князь Ігор» А. Бородіна, «Золотий півник» Н. Римського-Корсакова, «Вечеря з жартами» У. Джордано, «Дівчина із Заходу», «Плащ» і «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, «Королівські діти» Енґельберта Гампердінка. Він співпрацював з такими диригентами, як Ґустав Малер, Артуро Тосканіні, Клефонте Кампаніні, Шарль Ламуре, Броніслав Вольфсталь, а також співаками – Іреною Богусс, Ізабеллою

Орбелліні, Авґусто Діанні, Марселою Зембріх, Еммою Імс, Соломією Крушельницькою, Енріко Карузо, Маттіа Баттістіні, Аделіною Патті, Антоніо Скотті, Неллі Мельбою.

Завершивши кар'єру співака і прагнучи передати набутий величезний досвід, Адам Дідур з 1936 року ропочав педагогічну діяльність як педагог сольного співу та оперної підготовки у Львівській консерваторії імені Кароля Шимановського, а в 1838–1839 рр. – у консерваторії ПМТ. В ті самі роки він очолював оперну студію цього навчального закладу та був музичним і художнім керівником Міського театру. Водночас, Адам Дідур виявляє себе і як талановитий постановник опер «Фаворитка» Ґ. Доніцетті, «Страшний двір» та «Галька» С. Монюшка, «Аїда» та «Травіата» Дж. Верді, «Фауст» Ш. Ґуно, «Тоска» та «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, «Міньйон» А. Тома.

Тож не дивно, що отримавши базову вокальну підготовку в рідному Станиславові, Ірина Маланюк мріяла про навчання в Адама Дідура, а також про свою подальшу співочу кар'єру у Львові. Потрапити в його клас вважалось вельми престижним, адже на той час Адам Дідур уже став винятково популярним педагогом. Майбутнього наставника Ірина зуміла зацікавити своїм унікальним вокальним потенціалом. Її навчання розпочались з приватних уроків двічі на тиждень, але досить швидко Ірина усвідомила необхідність бути присутньою на всіх заняттях майстра: груповий метод навчання був поширеним на той час. Батько Ірини погодився на прохання доньки, з умовою, що вона буде навчатись водночас і в університеті. Тож, Ірині довелось вступити на природничий факультет, проте найбільше уваги вона приділяє заняттям у свого педагога з вокалу.

Навчаючись у класі Адама Дідура, Ірина отримала ґрунтовні знання в царині вокального мистецтва. Можливо, завдяки саме своєму педагогу, майбутня зірка стала «ваґнерівською» співачкою. Адже саме Адам Дідур відкрив для неї світ музики Ріхарда Ваґнера, яка принесла співаку світову славу. Згідно спогадів І. Маланюк, Я. Ляхетувни та інших учнів Адама Дідура, можна зробити висновки, що як педагог, він розвивав дидактичні настанови своїх наставників В. Висоцького

та Ф. Емеріха, на підставі яких розробив власну методику навчання, що полягала в наступних принципах:

1. під час занять з одним із учнів інші мали бути присутніми у класі та слухати одне одного, для того, щоб учитись на помилках не тільки своїх, а й інших (не наватажуючи при цьому зв'язки на повну силу) і призвичаюватись виступати на публіці;

2. студенти були зобов'язані працювати з ауідозаписами італійських знаменитостей (наприклад, Тітта Руффо чи Енріко Карузо), щоб аналізувати методи їхньої артикуляції та звуковидобування;

3. у виконанні мали приділяти велику увагу сценічному образу, акторській грі, жестикуляції, міміці;

4. на заняття запрошувались відомі артисти, аби привчати учнів до професійного сценічного виконання;

5. учні брали участь у театральних виставах, в сценічних костюмах, на декорованих сценах, у супроводі оркестр, аби набувати необхідний сценічний досвід.

Продовжуючи «італійську» лінію свого професора Валерій Висоцького, Адам Дідур прищеплював учням уміння органічно поєднувати стиль bel canto з вимогами сучасного вокального виконавства.

Своїм першим професійним крокам на сцені Іра Маланюк теж у повній мірі завдячує вчителю. 25 квітня 1939 року Адам Дідур ініціював студентську оперну виставу силами учнів його вокального класу в ПМТ на сцені Міського театру (подібні вистави під його керівництвом відбувалися вже раніше, з 1937 року в консерваторії ім. К. Шимановського). Цього разу вистава опери Д. Верді «Аїда», призначена, згідно афіші, для шкільної молоді. Постановка була здійснена за участю хору та оркестру театру, в режисурі О. Улуханова. Диригував спектаклем директор консерваторії ПМТ Адам Солтис, досвідчений оперний та симфонічний диригент. Преса відзначала яскраві дані, зрілість та майже професійний рівень виконавці – Ядвіги Ляхетувни (Аїда), Ірри Маланюк (Амнеріс), З. Кульпіньської

(жриці), Лєслава Фінце (Радамес), Снаіслава Лабазєвіча (король Єгипту), Мар'яна Зигмунта Новаковського (Верховий жрець).

Тоді ж Ірина вперше виступила на сцені Львівської опери, де дебютувала в партії Амнеріс в «Аїді». Критики зазначали: «Амнеріс у виконанні Ірини Маланюк (колишньої учениці Станиславівської консерваторії) була чарівною постаттю. Щоправда, голос цієї співачки вимагає ще дальшого вишколення, проте як його тембр, так вирівняність регістрів, емісія і звук, беручи, крім того, до уваги перші кроки співачки на сцені, – склалися на те, що без перебільшення про осягнення цієї молодої сили можна висловитися якнайбільш позитивно» [69, с. 17]. Сама Ірина Малмнюк згадувала: «Вистава «Аїда» на початку травня[8] 1939 року стала епохальною не тільки для мене, а й для Адама Дідура: для мене це був сценічний дебют, а для нього – прощання зі Львовом» [60, с. 41].

У травні 1939 року Адам Дідур переїхав до Варшави, де йому запропонували посаду директора варшавського Великого театру. Навчання вокалу він провадив приватно та в музичній школі, під офіційною назвою якої в окупації функціонував колектив Konserwatorium Warszawski[9] , організовував мистецькі салони та вечори польської музики.

Завдяки успішному дебюту та за сприяння свого наставника, Ірина Маланюк, якій на той час було лише двадцять років, отримала пропозицію контракту з Варшавською оперою. Це був чудовий шанс працювати на славетній оперній сцені та, водночас, продовжувати навчання в улюбленого професора. Вже у вересні 1939 року Ірина мала виступити на сцені Варшавського «Великого театру» у ролі Лоли в опері «Сільська честь» П'єтро Масканьї. Проте, з початком бойових дій, коли стало зрозуміло, що війна неминуча, 5 вересня 1939 р. Адам Дідур зібрав своїх чотирьох студентів, вручив їм по 50 злотих і наказав зробити все, аби врятуватись. Однак, вибух Другої світової перекреслив усі плани й назавжди розлучив Ірину з її

[8] Дата вказана помилково, вистава відбулась 25 квітня.

[9] Політичні та життєві обставини зумовили переїзд педагога разом з деякими учнями, з якими навчання продовжилося в інших формах.

вчителем. Залишившись у Львові, Ірина розпочала свою професійну кар'єру оперної співачки у на сцені Львівської опери.

Після Другої світової війни у 72-річному віці Адам Дідур очолив оперний театр у польському місті Катовіце, а також вів клас сольного співу та обіймав посаду декана вокального відділу місцевої консерваторії, де невтомно працював до останніх своїх днів. Згодом й Ірина Маланюк присвятить понад двадцять років свого життя навчанню талановитої співочої молоді в Європі, коли стане провідною фахівчинею камерного співу у Вищій музичній школі міста Ґраца. Як і її вчитель, Ірина Маланюк застосовувала практику проводити заняття публічно: її вихованці мали не тільки осягати техніку співу, а й намагатися виявляти в ньому свою особистість.

Одна з найяскравіших представниць вокальної школи Адама Дідура, Ірина Маланюк успадкувала від свого вчителя і сценічні, і педагогічні засади. Надзвичайний діапазон голосів дозволяв і педагогу, і його учениці виконувати різноманітні партії: Адаму Дідуру – басові та баритонові, Ірі Маланюк – мецо-сопранові та альтові. Спільною рисою був, притаманний для обох акторський талант, в якому особливого значення набували виразність міміки, жестів, рухів. Важливо, що в подалшом,у навчаючи співу Ірина Маланюк також вимагала виразності погляду, бо очі, за її словами, мають розкривати публіці душу виконавця.

Отже, першим і визначальним педагогом у творчому житті Ірини Маланюк був саме Адам Дідур. Особливості його вокальної педагогіки та виконавської манери стали для співачки дороговказом до успіху, до професійної кар'єри. Згодом, Ірина Маланюк як педагог буде використовувати усі довгорічні надбання та настанови свого видатного наставника.

Початковим важливим етапом кар'єри Ірини Маланюк стала її праця в оперній трупі Львівського оперного театру, яка припала на роки першого радянського вторгнення (1940–1941) та німецької окупації (1941–1944). Не маючи завершеної вокальної освіти, Ірина продовжила приватні заняття з вокалу в Лідії Улуханової, яка в цей період консультувала співацький склад трупи, а також у

Гелени Міски-Олеської – меццо-сопрано з великим сценічним досвідом, котра в довоєнний час створила у Львові приватну школу вокалу. Цікаво, що її улюбленими партіями були Фріка з «Валькірії» Р. Вагнера, Іродіада з «Саломеї» Р. Штрауса та Кармен з однойменної опери Ж. Бізе – майбутні зоряні ролі Ірини. Між тим, у Гелени Олеської Ірина брала уроки камерного співу – з виконання Lieder Ф. Шуберта і Р. Шумана.

На сцені Львівської опери в 1940-1941 роках Ірина Маланюк співала здебільшого другорядні ролі в дублюючих складах в операх «Євгеній Онєгін» П. Чайковського (Няня), «Наталка Полтавка» М. Лисенка (Терпелиха), «Тихий Дон» І. Дзержинського (Даша), «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні (Кет), «Травіата» Дж. Верді (Флора Бервуа) (Додаток В 8). У цей період її оперно-сценічним вишколом опікувалась Лідія Улуханова. (Додаток В 9).

В окупаційний період бачимо ім'я Ірини Маланюк у виставах Львівської опери «для німців» і «для українців». Німці сприймали Львів, як повернену австрійську територію та зону для відпочинку офіцерського складу, тож вимоги до виконавців були дуже високими. Якість співу та володіння мовами мали бути на вищому рівні, а вистави з позначкою «тільки для німців» нерідко включали імена дуже відомих гостьових солістів. У цих виставах брала участь й Ірина Маланюк, зокрема її ім'я знаходимо серед виконавців опер «Сільська честь» П. Масканьї (Лючія, мати Турідду), «Травіата» Дж. Верді (Флора Бервуа). У виставі «для українців» Ірина виконувала роль Анни (в оригіналі Гати) в опері «Продана наречена» Б. Сметани.

В одному зі своїх інтерв'ю співачка зазначала, що в цей період для неї велике значення мала підтримка прими-балерини Валентини Переяславець – майбутньої головної балетмейстерки «Нью-Йорк сіті балету» та студії Карнегі-хол. З Валентиною Переяславець Ірина працювала над свободою і природністю сценічного руху [Гординска-Каранович Д. В Ірі Маланюк. С. 9].

Отже, у львівський період Ірина Маланюк, навіть без формального завершення спеціалізованого навчального музичного закладу, спромоглась

максимально використати всі можливості для здобуття професійної вокальної освіти у досвідчених фахівців та набути неабиякий досвід на оперній сцені.

2.3 Вектори інтеграції співачки в європейський музично-культурний простір: виклики і здобутки

Опрацьовані автором наявні джерельні матеріали засвідчують, що необхідність подальшого професійного зростання, обставини творчої діяльності Ірини Маланюк поставили перед нею проблему вибору, необхідність вимогу адаптації до найрізноманітніших запитів оперно-сценічного та концертного виконавства на європейських сценах. Своєю чергою це вимагало подолати наступний, вищий щабель професійної підготовки. Її робота в Оперному театрі Граца (Grazer Stadttheater) відбувалась уже на новому фаховому рівні: сюди 26-річна співачка прибула з досвідом навчання у відомої виконавиці вагнерівського репертуару Анни Бар-Мільденбург та стажування на літніх курсах Моцартеуму / Sommer-Akademie der Reichshochschule Mozarteum in Salzburg.

Дебют української співачки у Граці 13 грудня 1945 року в опері «Аїда» викликав помітний резонанс, адже саме Амнеріс була її першою оперною героїнею. Зокрема, в статті під назвою «Іра Маланюк як Амнеріс» у місцевій газеті рецензент виокремив характерні ознаки її таланту: «Думаю, що всі мешканці Ґраца погодяться з тим, що останнє представлення “Аїди” стало насправді вечором Амнеріс. Пані Маланюк так нечувано розвинулась у вокальному відношенні, настільки вдосконалила найвищий і найнижчий регістри, що її Амнеріс можна назвати найближчою до ідеалу. Потужний, у великій мірі чуттєвий тембр надає цьому мецо-сопрановому голосу майже щось найкраще, що можна було у нас почути в останні часи в цій царині. Поза тим, Маланюк здобула тепер те, що є необхідним для справжньої мистецької кар’єри: особистість. Коли вона стоїть на сцені, навколо неї мимоволі гуртуються всі, вона є природною центральною точкою» [цит. за 60, с. 51].

Іншою, важливою складовою в репертуарі співачки, стала оперна творчість В. А. Моцарта. Такою, зокрема була участь у постановці «Так чинять усі», де її акторське обдарування демонструє володіння голосовими даними в цілком інший

спосіб: «Іра Маланюк, котра нещодавно вразила глядачів як Азучена, з її повнозвучним альтом, надала більш мінливій Дорабеллі стриманої, чуттєвої пристрасті, якій ефектно контрастувала солодкість кларнета, постійного супутника оркестру. Чергуючи арії та ансамблеві розділи, Іра Маланюк показала себе співачкою з упевненою музикальністю та неабияким почуттям стилю» [[Dr. Dw]. «Cosi fan tutte». S.2] (Додаток Г 8).

Перед тим, як отримати запрошення до участі в Байройтських фестивалях, артистка вже проявила себе як солістка Цюрихського оперного театру (1947–1952), де виконувала різноманітні за стилем опери: «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта (Марцеліна, Керубіно) (Додаток Г 7), «Сила долі» (Преціозілла), «Ріголетто» (Маддалена), «Фальстаф» (Мег) Дж. Верді, «Дафна» Р. Штрауса (Гея), «Борис Годунов» М. Мусоргського (Марина), «Замок герцога Синя Борода» Б. Бартока (Юдіф), «Секейська прядильня» З. Кодая (Господиня), «Порґі і Бесс» Дж. Ґершвіна (Марія) та ін.

Цікаво, що співачка могла виконувати за один вечір головні партії у двох сучасних операх. Зокрема, у Цюриху на вечорі угорських опер вона мала дві провідні ролі в прем'єрах – «Замок герцога Синя Борода» Б. Бартока та «Секейська прядильня» З. Кодая. Подібне є неймовірно складним завданням для будь-якої співачки, адже потребує величезної затрати енергії та навантаження на голос, проте через підписаний з керівництвом театру контракт вона була змушена погодитися на такі умови. Але, не зважаючи на складність завдання, Ірина успішно долала їх і отримувала найвищі похвали рецензентів. Зокрема, захоплені її майстерністю, швейцарські критики «Neue Zürcher Zeitung» (7.10. 1947 р.) високо оцінили феноменальний талант артистки: «Складну партію Юдити Іра Маланюк втілила з інтенсивністю, в якій виражається її здібність до сильного музичного переживання. Ведення голосу і гра сплелись у переконливій єдності …. Що стосується «Прядильні», то й тут вона була центральною постаттю, її молода селянка теплим і одухотвореним голосом здобула велику симпатію, а ще відчувалося, що на сцені присутня людина, характер» [цит. за 60, с. 29]. «Дуже достойна у своїй постаті, яка по-дівочому виявляє то тривогу, то надію, Іра Маланюк у своїй Юдиті показала

себе щонайяскравіше, як альтистка високого рангу, … з усією повнотою життя створила головну роль Господині …», – писав рецензент «Züricher Zeitung» за 8.10. 1947 року [цит. за 60, с. 32].

Новою значною роллю для Ірини Маланюк стала партія леді Макбет в однойменній опері Дж. Верді. Багатьох критиків і меломанів вразило те, наскільки вправно і майстерно співачка з мецо-сопрановим тембром здатна опанувати партію, призначену композитором для сопрано.

Тим часом у Цюриху була відновлена вистава «Кармен», де на головну роль також запрошують Ірину Маланюк (Додаток Г 10). «Природно, що зацікавлення зосереджувалось на виконавиці головної ролі. Не лише гарна постать, а й вся поведінка і, передусім, теплий блиск її голосу забезпечує ту обставину, що Іру Маланюк варто зарахувати до «циганок» найбільш шляхетних, найвищого класу, оскільки на сцену прийшла жіноча постать, етнографічно і музично зумовлений спосіб життя якої підняв її героїню зі сфери низького і підлого. Зрозуміло, що ця роль може бути втілена більш демонічно і агресивно. Але, що особливо вражає у пані Маланюк-циганці, це жіночність та безпосередність мистецтва зваблювання, що не потребує гриму, а також та повнота сили, з якої це променисте мецо-сопрано може черпати», – відзначав оглядач газети «Tages Anzieger» за 27.09. 1949 р. [цит. за 60, с. 45–46].

До Ірини Маланюк почали надходити запрошення від різних музичних центрів, зокрема велися переговори про найвизначнішу сцену світу – Метрополітен-опера; гонорари співачки поступово стають дедалі вищими, а ролі – все складнішими. Зокрема варто згадати про успішну участь у операх «Едип-цар» І. Стравінського (партія Йокасти) та «Замок герцога Синя Борода» Б. Бартока (партія Юдити) в Берліні, а також у Цюриху – «Повернення Дона Педро» (експериментальна вистава-пастиш за незакінченими операми-buffa В. А. Моцарта «Каїрська гуска» та «Обдурений наречений» (партія Донни Мануели). Ця вистава в режисурі Ганса Ерісманна включала 12 вставних номерів з опер В. А. Моцарта з текстами Оскара Вельтерліна та Вернера Галессера.

Прикметно, що впродовж п’яти років ангажементу в Цюрихській опері до репертуару Ірини Маланюк входило понад 30 опер різних стилів – від В. А. Моцарта, Дж. Верді, Р. Ваґнера, П. Чайковського, М. Мусоргського до Р. Штрауса, Б. Бартока, Л. Яначка, А. Онеґґера, В. Кінцля.

Участь співачки у Вагнерівських фестивалях у Байройті (1951–1954 рр.) принесла Ірині Маланюк статус так званої «ваґнерівської співачки», а також пальму першості серед українських учасників цих знаменитих фестивалів. Українська співачка була залучена також до участі у відомих Зальцбурзьких фестивалях (1956, 1958–1963 рр.) (Додаток Д 4). Відродження Байройтського оперного фестивалю в 1951 р. після шестирічної перерви було знаменною мистецькою подією. Двоє онуків Вагнера, брати Віланд і Вольфганг стали його керівниками. Відроджений фестиваль відкрився виконанням Дев’ятої симфонії Бетховена під орудою Вільгельма Фуртвенглера. Ганс Кнаппертсбуш і Герберт фон Караян диригували всіма іншими виставами того літа. Шість музичних драм, усі в нових постановках, п’ять розроблених і зрежисованих самим Віландом («Парсифаль» і повний цикл «Персня нібелунгів») склали програму сезону з Рудольфом Отто Гартманом як режисером «Нюрнберзьких мейстерзінгерів».

Історія співпраці Ірини Маланюк з Байройтським театром розпочалась з листа, датованого 12 серпня 1949 року, який вона отримала від Вольфґанґа Ваґнера у відповідь на свою пропозицію взяти участь у фестивалі. Ті події співачка докладно описує у своїх спогадах: «Претендувати на щось більше як Дівчина Квітка (яку я виконувала в квітні 1949 року в Цюриху) я тоді ще не наважувалася. Але через рік, коли Вілянд Ваґнер у 1950 році почув мій спів в одній з Цюрихських вистав («Нюрберзські майстерзінгери»)[10], він запросив мене в Байройт – правда, лише щоб послухати мій спів. Навіть великі знаменитості (такі, як Ганс Ґоттер, Марта Медль чи Варнай) повинні були прибути на Зелений Пагорб для прослуховування, оскільки Вілянд та Вольфґанґ вважали за необхідне почути голос співака з урахуванням акустичних особливостей театру Фестшпільгауз. Після

[10] Наступного року Віланд Вагнер почув її партії Магдалени в «Майстерзінгерах».

виступу, в якому серед іншого я виконала партію Бранґени (роль наступних років), мене запросили до участі в Байройтському фестивалі 1951 року. За умовами контракту я мала всього 11 виступів – у ролі Маґдалєни в «Нюрнберзьких майстерзінґерах», Ґрімгерди у «Валькірії» та Другої Норни в «Сутінках богів». Додатково на мене покладалося вивчення цілої низки партій на випадок раптової заміни когось із співаків. Те, що я не надала цьому пунктові особливої ваги, стало приводом до найбільшої пригоди, яка сталася зі мною на сцені …» [54, с. 116–117].

Хоча співачка виконувала найрізноманітніші партії в операх Ваґнера, особливою для неї була роль богині Фріки з опери «Золото Рейну». У 1951 році на Байройтському фестивалі раптово з'ясувалось, що виконавиця винятково складної мецо-сопранової цієї партії Елізабет Гьонґен не зможе виступити[11]. Тож, у Ірини Маланюк випала можливість її замінити. Згодом, Ірина Осипівна згадуватиме, як Герберт фон Караян протягом трьох годин проходив з нею партію, паралельно з процесом накладання їй ґриму та приміркою сценічного костюму. Рецензенти відзначали надзвичайну красу її голосу, а також звертали увагу на сценічну гру артистки, яка була сповнена привабливості, імпровізації й навіть гумору. Цей «екстремальний» виступ виявився для Ірини Маланюк не лише непересічним випадком випробування на сценічну витримку і професіоналізм, але й початком її успішної творчої кар'єри. Період співпраці з байройтським фестивалем став для української співачки усвідомленням досянутого рівня професіоналізму, який надалі належало втримати на здобутій висоті.

Доба, пов'язана з творчою діяльністю Ірини Маланюк, позначена стрімким розвитком технічних засобів трансляції і фіксації музичних подій. І якщо європейські трансляції академічних музичних програм були вже усталеним надбанням, то можливість транслювати виконання з елітного оперного фестивалю між континентами у 1950-х рр. ставала визначною подією. Так, вистава «Нюрнберзьких майстерзінґерів» під керівництвом Герберта фон Караяна транслювалась з Байройту 24 серпня 1951 року в ефірі радіо Sender Wien, з

[11] Співачка лягла на операцію з приступом апендициту.

можливістю слухати в США. Партнерами української співачки по виконанню були Елізабет Шварцкопф, Отто Едельман, Фрідріх Дальберг, Еріх Кунц, Генріха Плант, Ганс Хопф, Герхард Унґер, а також хор і оркестр Байройтського фестивалю, про що анонсувала преса [Sendergruppe Rot-Weiss Rot. Wiener Kurier. 1951. 7 j. № 194. 23.08. s. 6].

Для розкриття процесу подальшого опанування Іриною Маланюк вокальної майстерності, розширення технічних обріїв її можливостей важливим є врахування наступних чинників. Нові методи організації постановок, які започаткували онуки Вагнера декларували спробу поєднати стилістику його творів з більш новаторськими ідеями XX століття. У 1952 році в Байройті протягом чотирьох тижнів фестивалю було поставлено всю тетралогію, музичні драми «Нюрнберзькі майстерзінгери» й «Трістан та Ізольда». За диригентським пультом чергувалися видатні митці Герберт фон Караян, Йозеф Кейлберт і Ганс Кнаппертсбуш, режисуру здійснювали Віланд Вагнер і Рудольф Отто Гартманн, хормейстером був Вільгельм Пітц, Вольфганг Вагнер опікувався устаткуванням. Звертає на себе сформований онуками Р. Вагнера ансамбль співаків, що його представляли найрізноманітніші театральні трупи світу – чилійський тенор Рамон Віней та Астрід Варней із Нью-Йорка, Інге Борх з Базеля, Марта Моді з Гамбурга, Бернд Альденгоф і Ганс Хоттер з Мюнхена, Ґеорґ Лондон з Нью-Йорка, Людвіг Ебер з Відня і Вольфґанґ Віндґассен зі Штутґарта та Іра Маланюк із Цюриха [Bayreuth eröffnet drei Tage vor Salzburg. Salzburger Nachrichten. 1952. 8 j. № 168. 21.07. s. 8].

В тому сезоні Віланд Вагнер розробив режисуру, в якій сцена була максимально позбавлена всіх декорацій і реквізиту, крім найважливіших, натомість більше уваги приділялось освітленню для посилення впливу емоцій та аури самого місця. Крім того, він вимагав акторського стилю гри, який зводив рухи та жести співака до мінімуму, аби мати можливість зосередитися виключно на словах і музиці. Не всі сприйняли такий революційний поворот стилю «Neu Bayreuth». Між тим, дослідники вважали, що це була спроба дистанціюватись від історії фестивалю під час нацистського режиму. Тогочасні нові постановки, особливо в режисурі

Віланда Вагнера, почали змінювати погляди на постановку музичних драм Вагнера, і сформували тенденцію, яка помітна і сьогодні.

Зі збережених записів вагнерівських партій Ірини Маланюк, вистава «Трістан та Ізольда», в якій вона виконала Брангену, мала історичне значення (Додаток Г 3). Постановка цієї музичної драми, якою 23 липня 1952 року відкрився Байройтський фестиваль, стала першою на сцені у форматі «Neu Bayreuth» («Новий Байройт»). В історії фестивалю це була її четверта інсценізація.

Партнерами Ірини Маланюк по виконавському складу були німецьке сопрано Марта Медль (Ізольда), чилійський тенор Рамон Віней (Трістан), німецький бас-баритон Ганс Готтер (Курвеналь), австрійський бас Людвіг Вебер (король Марк), німецький бас-баритон Герман Уде (Мелот) і славетний вагнерівський тенор Ґерхард Штольце (Гірте). Авторитетний оглядач журналу «Opera Magazine», Гарольд Розенталь писав у вересневому випуску за 1952 рік: «Тут уперше, з усього що я бачив, була вистава “Трістана та Ізольди”, де сцена, оркестр, співаки, диригент, костюми, освітлення, фактично всі елементи, які складають оперну постановку, були злиті в єдність, про яку Вагнер міг тільки мріяти» [Rosenthal H. Bayreuth // Opera Magazine. 1952. Vol. 3. № 9. September. P. 516-525.].

Трансляцію запису опери «Золото Рейну» Р. Вагнера під батутою Йозефа Кайлберта в режисурі Віланда Ваґнера з Байройтського фестивалю 1953 року було здійснено 27 вересня у наступному складі виконавців: Ганс Готтер, Герман Уде, Герхард Штольце, Бруні Фалькон, Іра Маланюк, Еріх Вітте, Йозеф Грейндль, Марія фон Ілосвай, Густав Нойфдлінґер, Пауль Куен, Людвіг Вебер, Еріка Циммерманн, Гетті Плюмахер, Гізела Ліц [Was gibt es im Radio zu hören? Senderverzeichnis. Sendergruppe Rot-Weiss Rot. Wiener Kurier. 9 j. № 222. 1953. 25. 09. s. 6].

Одразу після ваґнерівського фестивалю в Байройті Ірина Маланюк вирушила на гастролі до Буенос-Айреса, де вона виступала на сцені знаменитого Teatro Colón. Саме тут, ще перед Першою світовою війною Соломія Крушельницька зазнала свій тріумф. Ірина Маланюк знову виконувала гранично різностильові ролі Дорабелли в опері «Так чинять усі» В. А. Моцарта та пажа Іродіади в «Саломеї» Р. Штрауса. Аргентинська критика відзначала, що Іра Маланюк показала «оксамитовий тембр

свого повного, гарного мецо-сопрано, а в живій сценічній грі зберегла шляхетність» [60, с. 45].

Подальша співпраця Ірини Маланюк з Байройтським фестивалем продовжилась записом на платівки американською фірмою «Columbia Records» вистави «Нюрнберзькі майстерзінгери», де українська співачка виконувала партію Маґдалєни з Елізабет Шварцкопф (партія Єви) під орудою Г. фон Караяна. Загалом у театрі Байройта Ірина Маланюк виконала вісім партій у шести музичних драмах і виступила як солістка меццо-сопрано в Симфонії № 9 Бетовена в 1953 і 1954 рр. Її партії Фріки і Вальтруати з фестивального циклу 1953 року зафіксовано в аудіозаписах.

Згодом співачка розпочала працювати у Мюнхенській опері (1952–1956), що принесло їй нові тріумфальні успіхи. Щоправда, інтенсивність її роботи не була такою насиченою, як у Цюрихській опері: прем'єри опер у Мюнхені відбувались не частіше, ніж раз на місяць. Під час виступів в Мюнхенській опері Ірину Маланюк уже визнавали, як одну з небагатьох у музичному світі так званих «ваґнеристок». Вона виконувала найскладніші партії: Венеру («Тангойзер»), Маґдалену («Нюрнберзькі майстерзінґери»), Бренґену («Трістан та Ізольда») (Додаток Г 5), Ортруду («Лоенґрін»), Вальтраута, Норна («Загибель богів»), Мері («Летючий голландець»), Фріки («Золото Рейну», «Валькірія»), Дівчини-квітки, Кундрі («Парсіфаль»).

Поряд із цим амплуа, вагомою складовою багатогранної постаті Ірини Маланюк стало блискуче виконання старовинної музики. Саме до неї в ті часи у світовій музичній культурі прослідковується підвищений інтерес. Ірина Маланюк не була осторонь тих тенденцій. Оперний репертуар української співачки поповнює барокова музика, опанування так званого автентичного виконання цієї музики, що вважається однією з найскладніших для інтерпретацій. Так, знаковими стали для Ірини ролі Аріадни та Орфея з однойменних опер К. Монтеверді, а також твори італійських композиторів А. Лотті і А. Кальдари. «Іра Маланюк у своїй появі – ідеальний Орфей, шляхетна у міміці і жестах, не акцентуючи ні чоловічого, ні жіночого» [цит. за 52, с. 94], «Іра Маланюк вже самою своєю постаттю була

призначена на Орфея. Її розкішний альтовий голос мав тут багаті можливості розкриття» [52, с.94], – писали мюнхенські критики. Виступи Маланюк на сцені барокового театру в Штутґарті відбувались у перебігу Моцартівського фестивалю. Співачка відкривала його як почесна запрошена солістка в ролі Секста у виставі «Милосердя Тита» В. А. Моцарта.

Досягнутий успіх, досконале володіння різними вокальними техніками звуковидобування сприяли наступному етапу сходження Ірини Маланюк до вершин світового мистецтва, тріумфу на провідних оперних сценах. Герберт фон Караян запрошує українську співачку до міланського театру La Scala на роль Анніни в опері «Кавалер троянди» та Венери в «Тангейзері». Виступ у славетному театрі 10 травня 1954 року став для Ірини Маланюк знаменним співпрацею з унікальним виконавським складом та постановочною групою. Співачка вкотре вразила своїм вмінням глибокого розуміння й відчуття художнього задуму диригента, здатністю втілити найскладнішу концепцію твору, точністю відтворення складних психологічних нюансів. Критики і публіка відзначали такожїї вишукане відчуття ансамблю, партнерської гри. Сценічними партнерами Ірини Маланюк в опері «Євгеній Онєгін» були Рената Тебальді, Джузепе ді Стефано, Етторе Бастіяніні. Вистава відбувалась під орудою Артура Родзінського з декораціями художника з творчої групи «Мир искусства» Олександра Бенуа в режисурі Тетяни Павлової. Її персонаж Ольга набув значимості саме завдяки виконавській та акторській майстерності співачки – про це писала мистецька преса, яка відгукнулась на виставу розлогими рецензіями.

Після звільнення Австрії від радянської окупації про українську співачку пишуть статті, її називають однією з найвидатніших артисток сучасності. «Популярність Іри Маланюк зросла до таких меж, що 7 жовтня журнал “Ґонґ” вміщує про неї статтю з “дружнім шаржем” і заголовком: “Так ми виглядаємо” (Додаток В 15). Це зображення особливо цікаве тим, що в правій руці артистка тримає великий Тризуб, а в лівій – маленький швейцарський прапорець. Автор фейлетону Карл Уде, який у своїй розповіді не дуже відрізняє українців від росіян, починає його так: «Її прізвище викликає кілька загадок. Насамперед, коли чуємо,

що вона має австрійський паспорт. Отже, вона є швейцаркою тільки через своє одруження з видатним лікарем з Цюриху, її батьки були підданими австрійської монархії, але вона сама є родовитою українкою …» [цит. за 60, с. 122].

Міжнародна гастрольна діяльність Ірини Маланюк охопила практично всі найбільші оперні сцени світу – Teatro Colón у Буенос-Айресі, в Міланській La Scala, Римському театрі Argentina, Венеційському Gran Teatro La Fenice, Teatro Nacional de São Carlos у Лісабоні, Барселонському Gran Teatre del Liceu, Théâtre Royal de la Monnaie в Брюсселі тощо. Про авторитет і досконале володіння вокально-сценічною майстерністю свідчать також факти її співпраці з такими видатними диригентами, як Герберт фон Караян, Бруно Вальтер, Вільгельм Фуртвенґлер, Дімітріс Мітропулос, Артур Родзінський, Джордж Шолті, Клеменс Краус, Ганс Сваровський, Клаудіо Аббадо та іншими. Її сценічними партнерами були славетні вокалісти Маріо дель Монако, Рената Тібальді, Брігіт Нільсен, Джузеппе ді Стефано, Елізабет Шварцкопф і багато інших.

За час своєї довготривалої сценічної кар'єри Ірина Маланюк виконала понад 85 оперних партій. Надзвичайно важливо, що вона пропагувала оперну музику українських композиторів, зокрема виконувала партії Терпилихи («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Одарки («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського). Важливо, що виконання видатної української співачки зафіксовано у численних аудіозаписах. Зокрема, голос Ірина Маланюк був зафіксований на 34 платівках, а також компакт-дисках із трансляційними записами оперних вистав різних років, виданими такими престижними компаніями, як EMI та Philips Records (Лондон), Deutsche Grammophon (Гамбург), Urania Records (США), Testament Records (США), Opera D'Oro (Мілан) та ін.

Завдяки своїй оперній діяльності, Ірина Маланюк, поряд із Соломією Крушельницькою стала українською співачкою, яка прославилась у світовому мистецькому просторі. «Демонічна Леді Макбет – від полум'яної колоратури до альтової кантилени»; «моцартівська співачка і артистка першого рангу у "Милосерді Тіта"»; «розкішний альт Ірі Маланюк ніби створений для Ґлюківського Орфея»; «одна з найкращих Кармен сьогоднішньої Європи» – саме

так відзначали рецензенти талант Ірі Маланюк у жанрі опери. Про популярність та увагу до її творчості свідчать навіть повідомлення у пресі тих країн, з якими її творча діяльність на той час вже не була пов'язана. Наприклад, цюрихські газети подають огляди й уважно слідкують за гастрольними турами Ірини Маланюк у Мілані, Неаполі, Лісабоні. Прикметно, що про неї пишуть у хроніці під характерною назвою «Швейцарські музиканти за кордоном».

Позаяк, попри визнання її таланту в усьому світі Ірина Маланюк завжди підкреслювала свою українську ідентичність. У своїй Автобіографії вона писала: «Після війни я була австрійкою, потім – швейцаркою, але в душі я завжди залишалася українкою. Тому кожна країна була для мене «закордоном», а ті місця, де я жила, – другою батьківщиною» [60, с. 107].

Висновки до розділу

Оперне виконавство Ірини Маланюк є зразком високого професіоналізму, усвідомленого, органічного засвоєння традицій української співочої культури і здобутків провідних європейських вокальних шкіл та індивідуального опанування різностильового оперного репертуару. Зібрані джерельні матеріали свідчать, що окрім суто вокальних засад, необхідно відзначити досконалу роботу Ірини Маланюк в найрізноманітніших виконавських ансамблях, акторську майстерність і здатність до імпровізації, а також неймовірну фізичну й психологічну витривалість, які були питомими складовими її особистості.

Серед ролей другого план упритаманних, зазвичай, меццо-сопрано, рецензенти незмінно відзначали переконливість створених нею сценічних образів, обраних інтерпретаційних засобів виразності, відчуття стилю і жанру. Серед пріоритетних для Ірини Маланюк інтерпретацій слід вважати партії з опер Р. Вагнера: Венери («Тангойзер»), Маґдалени («Нюрнберзькі майстерзінґери»), Бренґена («Трістан та Ізольда»), Ортруди («Лоенґрін»), споріднену за стильовими вимогами партію Октавіана з опери «Кавалер троянд» Р. Штрауса та ролі моцартівського оперного репертуару (Секстус, Дорабелла, Керубіно).

Українська співачка творчо узагальнила й поглибила національні та європейські традиції вокального мистецтва. Її художньо-виконавська еволюція

унаочнила найхарактерніші етапи і сучасні тенденції в розвитку світової вокальної культури і виконавства, унаочнила рідкісний від природи, унікальний багатоємний тип таланту співачки. Ірина Маланюк успішно виступала в найпрестижніших оперних фестивалях світу – Байройтському і Зальцбурзькому, отримала відзнаки, звання й нагороди, що вкотре переконливо засвідчує її гідне представництво в світовому оперному виконавстві.

РОЗДІЛ 3

Вокально-виконавської творчість та педагогічна діяльність Ірини Маланюк

3.1 Творчість Ірини Маланюк як оперної співачки

Протягом багаторічної життєдіяльності Ірина Маланюк опанувала величезний, різноманітний за стильовими, жанровими, стилістичними особливостями й діапазоном репертуар. Можна стверджувати, що творчо-виконавська спадщина співачки охопила майже всі етапи розвитку світової музичної культури, композиторської творчості,, здобутки провідних українських та європейських вокальних шкіл, органічно узагальнила та надала їм індивідуальної характерності. Наукове осмислення вокально-виконавської творчості Ірини Маланюк передусім необхідно починати з аналізу її репертуару. Кількісно багаточисельний і багатожанровий, він складно надається схематичній систематизації. В цьому сенсі в творчому науковому проєкті пропонується його класифікація на італомовний, німецькомовний та український.

3.1.1 Італомовний оперний репертуар

Італомовний репертуар Ірини Маланюк охоплював велику кількість партій опер та оперет, а також арій різних епох та стилів: бароко (А. Кальдара, Ф. Дуранте, Ґ. Ф. Гендель тощо), класицизму (Дж. Б Перґолезі, В. А. Моцарт, Д. Чімароза, Дж. Россіні тощо), романтизму (Дж. Верді, Г. Доніцетті тощо), веризму (П. Масканьї, Дж. Пуччіні тощо). З іншого боку і в цьому, італомовному репертуарі, співачка залишила записи в німецькому перекладі.

Твори Моцарта завжди були серед найулюбленіших виконавських завдань Ірини Маланюк. Як показує репертуарний список співачки, вона брала участь у виконанні шести його опер та чотирьох кантатно-ораторіальних творів релігійного характеру, зокрема «Реквієму». Особливо відомі її виконання партії Дорабелли в жанрі «dramma giocoso» «Так чинять усі, або Школа коханців», партії травесті – Керубіно у «Весілля Фіґаро», а також Вітелії та Секста в «Милосердя Тіта».

Як відомо, опера-seria «Милосердя Тита» була написана з нагоди святкувань коронації Леопольда II як короля Чехії (прем'єра в Празі 6 вересня 1791 року). Виконання партії Секста було доручено видатному кастрату Доменіко Бедіні, для якого й написані ефектні арії. Про його виконання є діаметрально протилежні враження. Зокрема, друг Моцарта, професор Ф. К. Німечек нарікав, що він звучить «жалюгідно», натомість сам автор у листі до дружини Констанції стверджував, що Бедіні співає краще, ніж будь-коли.

В арії Секста № 9 («Parto, ma tu ben mio») з 1 дії виражена складна гама почуттів героя: кохання до Віттелії, і ніжність почуттів до друга, імператора Тіта, якого він повинен убити їй на догоду. Звідси й наявність трьох етапів у пошуках відваги на цей відчайдушний крок (Adagio – Allegro – Allegro assai) і облігатна партія бассет-горна (кларнета), яка повертає засліпленого коханням героя до реальності. В останньому розділі композитор навіть використовує барокові фіоритури з репетиціями, що наближає естетику трактування образів до вираження афектів.

Виконання цього твору Іриною Маланюк (Додаток Е 2.1) зафіксовано в студійному записі опери 31 грудня 1955 року (фірма Naxos), здійснений потужним гроном виконавців із симфонічним оркестром Кельнського радіо під орудою Йозефа Кайлберта (Додаток Е 2). Запис став сміливим для того часу експериментом, оскільки опера була радше специфічним раритетом, ніж репертуарним твором. У записі відсутні речитативи, натомість їх замінюють сюжетні коментарі німецькою, тобто це був диференційований студійний запис основних номерів.

Ірина Маланюк обирає шлях балансування між полюсами двох важливих для героя почуттів, і точкою цього балансу є партія кларнета. Фразування та інтонування співачки строгі та ясні, без дрібного нюансування, що підкреслює мужню, чоловічу сутність її персонажа. Однак, виконавиця вводить ледь намічені ламентозні форшлаги-схлипування на словах «che vorrai farò» у першому з розділів. Цікавою є взаємодія вокальної фрази з кларнетовою: іноді вони ніби випливають одна з одної, настільки є мінімізованими цезури, при цьому цілком логічним

залишається загальний динамічний розвиток. За задумом композитора, той самий текст проходить у трьох розділах, проте він переінтоновується в залежності від етапів внутрішньої боротьби героя. І якщо виконавці традиційно посилюють «градус» емоції-рішучості зі зростанням темпу й ущільненням оркестрової, кларнетової та вокальної фактур, то Ірина Маланюк уникає цього, наче залишаючи свого персонажа в стані болісної розгубленості перед вимушеним вибором. Інтерпретація співачкою цієї арії виявляє характерну для неї рису – максимально дотримуючись авторського тексту, ледь помітними агогічними та динамічними нюансами, вона привносить в образ власне, індивідуальне його прочитання.

Рондо Секста № 19 («Deh per questo istante solo») з другої дії продовжує лінію відтворення душевної боротьби, але в іншому ключі: в ній герой звертається до імператора Тіта. Він очолив невдалий замах на свого друга, проте не може розкрити, що за змовою стоїть Вітеллія, яку він кохає. Тіт вимушено засуджує Секста до страти. В своїй арії Секст нагадує йому про колишню приязнь один до одного, усвідомлює справедливість покарання та висловлює свій жаль і відчай. Тому драматургічно структура арії вибудувана від піднесеного Adagio з посиленням схвильованості, що йде шляхом зростання темпу до Allegro, а далі до Più allegro.

Ця арія у виконанні Ірини Маланюк дійшла до нас у двох версіях. Одна – з вищезгаданого студійного диску під орудою Йозефа Кайлберта (Додаток Е 2.2), інша – із запису низки оперних арій у супроводі оркестру Віденської опери під орудою Ганса Сваровського (Додаток Е 2.3). Диригенти обирають різну естетику трактування, різні темпи і драматургію розвитку, тому співачці доводиться вибудовувати інтерпретацію твору в різних варіантах.

У прочитанні Й. Кайлберта обрано повільніший темп, що дає звучати валторнам у супроводі не на staccato, а ближче до portamento. Середньому розділу Ірина Маланюк надає характеру болісного внутрішнього діалогу зі зрадженим другом. Втілює вона це, завдяки побудові низки коротших фраз із смисловими цезурами, а драматична кульмінація демонструє біль розкаяння.

Особливу увагу варто звернути на роль тут диригента. Детальний аналіз записів Маланюк-Сваровського свідчить про значення, що його має для співака творча особистість і концепція диригента. Зокрема, в цьому записі добре відчутна повна злагодженість і гармонія між солісткою та оркестром. Ірина Маланюк добре розуміла та керувалась виконавськими принципами маестро, відомими з його книги й статей [172] , а також зі спогадів учнів, з-поміж яких дириґенти Клаудіо Аббадо, Зубін Мета, Маріс Янсонс, музикознавець Константін Флорос.

Як пише Флорос, Сваровський називав себе «слугою твору» та «тримався переконання, що за правильної інтерпретації правильне увиразнення виникне саме собою» [Floros, Constantin, p. 38]. Зокрема, Сваровський належав до дириґентів, які уникають надмірних намагань співаків виявляти власну інтерпретацію музичного контексту, тобто до тих маестро, хто прагне у виконанні об'єктивності та класичної досконалості. По суті, це повністю відповідало й імпонувало художнім принципам самої Ірини Маланюк, що ясно та переконливо чути й в її виконанні.

Г. Сваровський вважав, що найперше завдання дириґента – обрати правильний темп, а в разі виконання віденської класики – дотримуватись темпу з мінімальним tempo rubato. Водночас, він допускав і вважав можливою та доцільною для соліста витончену агогіку у співі мелодії, попри усталений метроритмічний супровід. Саме така звукова картина спостерігається у виконанні Ірини Маланюк: її голос немовби вільно ширяє над оркестровим акомпанементом.

Версія прочитання цього твору Сваровським ближча до естетики рококо, себто трактування вистави як інтелектуальної розваги. Тож більш високий темп надає оркестровій партії рис галантної танцювальності, особливо у рефренах, що немов дистанціює глядачів від буремних пристрастей сюжету. Осередком емоційних сплесків стають лише епізоди. Натомість швидший темп надає виконавиці можливість вибудовувати розлогі фрази та посилювати емоційне навантаження рішучими ходами на широкі інтервали з тембральними акцентами на граничних ділянках діапазону. І на таке дириґенське прочитання Ірина Маланюк напрочуд тонко реагує своїм співом. Обидва варіанти її запису арій Секста – під орудою Й. Кайлберта та Г. Сваровського – свідчать про гнучкість співачки до

різних диригентських прочитань, хоча трактовка Г. Сваровського більше відповідає її виконавській естетиці.

Історія написання опери «Так чинять усі жінки» пов'язана з Антоніо Сальєрі, який, розпочавши роботу над твором, відмовився від неї. Згодом від імені імператора Йосифа II написати оперу було запропоновано Моцарту. Як оперний реформатор, Моцарт пішов шляхом пошуку оригінальних рішень у розподілі голосів головних шляхетних персонажів: тенор – мецо-сопрано, баритон – сопрано, натомість служницю Деспіну композитор наділяє колоратурою. За задумом автора, Дорабелла має виконуватися колоратурним меццо-сопрано, тому ставить високі вимоги до політності й рухливості верхньої ділянки діапазону. Варто зазначити, що це дуже емоційна партія, далека від, зазвичай, величної страдницької пасивності шляхетних красунь.

Арія Дорабелли № 11 («Smanie implacabili») з 1 дії – це бравурна арія, яка разюче контрастує з її рондо № 28 (« E amore un landroncello») з 2 дії. В ній втілено вибух відчаю та біль розлуки. Моцарт тут повторює поетичний текст, переінтоновуючи його й наповнюючи новими відтінками почуттів. Традиційно, цю арію виконують з великим емоційним і динамічним діапазоном.

Запис здійснений у 1953 р. у супроводі Symphony Orchestra Nordwestdeutscher Rundfunk під орудою Ганса Шмідта-Іззерштедта. Опера виконується в німецькому перекладі («Qualen und herber Schmerz»). На відміну від ефектної бравури, диригент обирає доволі стриманий темп, який дає змогу наблизити героїню до більш традиційного шляхетного амплуа і стриманого вислову драматичної емоції: це витримані акцентовані високі кульмінаційні ноти, виразні експресивні альтерації (середній розділ) й інтонації зітхання, що втрачають значення форшлагів, надаючи рельєфу чуттєвості. Більшій стриманості сприяють і закриті склади німецького перекладу на довгих нотах, на відміну від відкритих голосних у італійському оригіналі.

Саме на такому трактуванні образу акцентує Ірина Маланюк (Додаток Е3), демонструючи почуття міри у виявленні емоцій, рухливість голосу, який у даному випадку максимально наближується до інструментального звучання, характерного

для виконання вокальної музики Моцарта, а також уміння вибудовувати протяжні фрази та логіку динамічного розвитку цілого. Своєрідним доповненням до загального характеру цієї арії є рондо № 28 (Додаток Е3.1) з наступної дії, з його танцювальним і грайливим характером. Цікаво порівняти запис цього рондо із записом британської співачки (меццо-сопрано) Джанет Бейкер, яка виконує його у перекладі на англійську. Її голос звучить світліше за тембровим забарвленням і більш рухливо за темпом, акцентуючи такцювальність музики, що підкреслює безтурботність і легковажність характеру героїні. Певною мірою фонетика англійської мови більш сприяє такій особливості трактування, аніж німецька.

«Весілля Фігаро» є, як відомо, однією з найбільш реформаторських і репертуарних опер Моцарта. Її персонаж Керубіно, за задумом і втіленням – достатньо складний та багатошаровий і досить незвичний для французького комічного театру, оскільки Бомарше замислив його, як травесті. До прологу п'єси автор, зокрема, зазначив: «Роль Керубіно може зіграти тільки молода і дуже вродлива жінка; у наших театрах немає дуже молодих акторів, достатньо підготовлених, аби повністю відчути тонкощі цієї ролі. Надмірно сором'язливий перед Графинею, зазвичай чарівний пустун; неспокійне й неясне бажання — ось основа його характеру. Він прагне до зрілості, але не має ні певних намірів, ні знань, і горнеться до будь-кого» [Kramer, Richard. Cherubino's Leap, p. 163].

З огляду на трактування образу Іриною Маланюк така установка є дуже важлива. Враховуючи подвійну чи навіть потрійну травестію (в І акті Керубіно перевдягають офіцером, у IV акті – дівчинкою), Бомарше, а слідом за ним лібретист і композитор, навмисно роблять гендерну приналежність цього персонажа, постійно балансуючою для публіки, бо ж і публіка, і всі актори знають, що роль хлопця-підлітка виконує жінка. Режисерами це вирішується по-різному: інколи ми бачимо на сцені просто перевдягнену жінку, інколи, немовби хлопця, як наприклад Крістіна Шефер, інколи андрогіна, як-от Марія Евінґ у відомому фільмі-опері Жана-П'єра Поннеля, а в XXI столітті – навіть чоловіка-контртенора, хоч такий варіант порушує концепцію і драми, і опери.

До нашого часу дійшли записи Ірини Маланюк двох арій Керубіно – «Non so più» (з I дії) та «Voi che sapete» (з II дії) – у супроводі оркестру Віденської державної опери під орудою Г. Сваровського (див.Додатки Е 4, Е 4.1).

Арія «Non so più» — вихідна арія (каватина) Керубіно, що характеризує персонаж у схвильованому стилі concitato, як звернення до Сюзанни зізнання в бентежних почуттях і прагненні кохання. Емоції душевного сум'яття відтворює традиційна форма da capo, а смисловий акцент переноситься на розлогу коду. Однак, Керубіно Ірини Маланюк згладжує традиційний комізм персонажа та привносить в інтерпретацію елегантність і шляхетність, наче акцентуючи на віковій безпорадності перед бурхливими емоціями та пошуках підтримки й розуміння. Дотримання авторського тексту й агогіки при цьому – бездоганне. Цей запис може слугувати прикладом таких характерних для виконавства Ірини Маланюк рис, як: тонке відчуття стилю, майстерне вміння передавати співом і акторською грою контрастні та ледь помітні зміни емоцій і настроїв сценічного персонажу, органічне відчуття партнерів по сцені та злагодженість з усім виконавським складом.

Арія «Voi che sapete» – драматургічно принципово відмінна. Вона трактується Іриною Маланюк, наче романс, написаний для графині самим Керубіно і виконується в супроводі гітари. Якщо вихідна арія чітко змальовувала характер персонажу, то в цьому вокальному номері очевидна новаторська концепція моцартівських непрямих характеристик: – через висловлене в арії почуття дистанційного обожнювання юнака постає вишуканий образ благородної Графині. Звідси – розгорнена мелодична лінія, широка фраза, витонченість мелізматичних зворотів і кадансів, подані в дещо сентиментальному пісенному стилі – ліричної канцони в куплетній формі з кодою. В цій арії Ірина Маланюк у повній мірі відтворила можливості свого вокального мистецтва, зокрема красу голосу, віртуозне володіння засобами агогіки й динаміки, відчуття жанрової стилістики (в даному випадку ліричної канцони), не порушуючи, водночас, цілісну драматургію опери.

Зазначимо, що більшість виконавиць кінця XX-початку XXI ст. співають цю арію, як вокальну вправу в стилі cantabile. З них виокремлюються три записи, які репрезентують три епохи і фіксують, на наш погляд, деякі естетичні норми оперного виконавства свого часу: - Аделіни Патті (запис 1905 року), Ірини Маланюк (запис зроблено у 1950-х роках) та Чечилії Бартолі (запис 1998 року). Ці записи можна вважати справді класичними і зразковими, принаймні для епохи занепаду bel canto, останньою з блискучих представниць якого була Аделіна Патті, та піднесенням так званого «історично інформованого виконавства» (historically informed performance) на зламі XX–XXI століть, однією з найяскравіших репрезентаток якої є Чечилія Бартолі.

Інтерпретація Іриною Маланюк обох арій Керубіно є ще одним зразком її творчої особистості, зокрема вміння органічно поєднати індивідуальні якості співу з характерними для австрійсько-німецьких виконавських зразків моцартівських творів у 1950-1960 рр. На відміну від Аделіни Патті та Чечилії Бартолі, Ірина Маланюк не вдається до імпровізованої виконавської орнаментики, динаміки та агогіки, натомість прагне максимально точно відтворити авторський текст. В цих аріях вона демонструє надзвичайну легкість і рухливість емісії голосу, які є базовими рисами віденської вокальної школи, багато в чому заснованої на віденському зінґшпілі та опереті.

За уважного прослуховування запису Ірини Маланюк можна переконатись в активному застосуванні нею техніки legato portamento, при цьому переходи від ноти до ноти відбуваються майже непомітно. Слід відзначити й бездоганну італійську дикцію української співачки. Щоправда, дискусійним моментом її виконання можна вважати цілковиту відмову від речитативної манери, навіть в епізоді «sospiro e gemo». Створенню нею образу персонажу сприяють і тембральні особливості мецо-сопрано співачки – як густі нижні, так і яскраві верхні тони діапазону.

3.1.2 Німецькомовний оперний репертуар

Інтерес Ірини Маланюк до музики Ріхарда Штрауса почався ще у Львові, під час занять з Геленою Міски-Олеською – успішною виконавицею партії Іродіади з опери «Саломеї». Вже в Цюриху Ірина Маланюк виконувала партію Геї в штраусівській «Дафні», а критики високо відзначали її втілення образу пажа Іродіади в «Саломеї» Р. Штрауса на сцені театру Буенос-Айреса. В Мілані, де співачка виступала на запрошення Г. фон Караяна, вона поставала в образі Анніни з опери «Кавалер троянди». У 1953 році фірма Testament здійснила студійний запис опери «Арабелла» з оркестром Bayerische Staatsoper, на чолі з Рудольфом Кемпе, а в 1958 р. Decca Music Group Limited зробила ауідозапис із Віденським філармонійним оркестром під орудою маестро Георга Шолті. В обох записах Ірина Маланюк виконувала партію Аделаїди (Додаток Г 11). З цього запису зберігся фрагмент ансамблю-діалогу з 1 дії («Laßt uns allein, meine Kinder»), який дозволяє оцінити ще раз гнучкість та артистизм виконання співачки (Додаток Е 5).

Партія Октавіана з опери Р. Штрауса «Кавалер троянди» ставить перед виконавцем доволі складні завдання: адже це один з головних персонажів, в якому жінка, котра грає закоханого юнака, перевдягається жінкою. Кохання до зрілої шляхетної дами (арія «Wie du warst») з 1 дії зображає обожнення недосяжного ідеалу, а складні емоці персонажу розкриваються через вагнерівські «безкінечні» мелодії, з винятково важливим значенням оркестрових голосів, які вступають у складну взаємодію з вокальними партіями. Сама ж вокальна партія будується таким чином, щоб уникати яскравих кульмінаційних точок. Пластика мелодичних ліній з філіруванням фраз у цезурах органічно поєднується з чіткою вимовою приголосних, що є принципово важливим для німецьких текстів. Упродовж усього номера відбуваються різкі зміни емоцій, що вимагає від виконавиці віртуозного володіння нюансуванням голосу, відчуттям відтінків емоцій, артистизмом і, водночас, умінням будувати наскрізну драматургію цілого. При цьому зміст твору є загалом доволі простий, наближений до жанру оперети. (Саме в такому прочитанні авторка проєкту прагнула виконати цю арію під час концерту-іспиту).

Варто простежити виконання Іриною Маланюк італійських опер у перекладі німецькою мовою, що було досить поширеною практикою для співачки. Зокрема, ознайомитись з творчими засадами виконавства Ірини Маланюк у романтичному репертуарі можна, прослуховуючи студійний запис опери «Фаворитка» («Die Favoritin») Г. Доніцетті. В перекладі на німецьку мову він здійснений у 1960 р. симфонічним оркестром Radio-Sinfonieorchester Stuttgart під батутою Ганса Мюллера-Края. Цікаво, що в оригіналі опера написана фанцузькою мовою, а в сценічній практиці усталилась її італомовна версія: саме в ній дебютувала Соломія Корушельницька. Запис, у якому взяла участь Іра Маланюк, як уже зазначено, – німецькомовний («Die Favoritin»).

Показовою може бути речитатив та арія №11 («O mio Fernando») з 3 дії, якій передує великий речитатив. За змістом опери, героїня опиняється в складній ситуації: фаворитка короля, вона закохана у лицаря-героя Фернандо. На прохання лицаря, король віддає йому руку своєї коханки. Те, що Фернандо, дізнавшись гірку правду, відкине пропозицію, сумніву не підлягає. Власне, цей вокальний номер відтворює боротьбу між глибоким почуттям і невідворотністю викриття в підступному світі королівського двору. Музика арії наділена широкою емоційною амплітудою й, водночас, різкою зміною жанрових ознак. Масштабний бурхливий речитатив несе риси «арії помсти» – широкий діапазон, великі інтервальні ходи, акценти, фермати, модуляції, підтримані потужною і тембрально багатою оркестровкою. Центральний розділ, близький до повільного вальсу, наділений кантиленою широкого дихання. Політність і, водночас, об’єм додає музиці ансамбль духових, а тендітність – супровід арфи.

У виконанні Ірини Маланюк (Додаток Е 6) речитатив «згладжує» відверту вибуховість: високі ноти беруться нею делікатно, без форсування та надмірного драматизму, натомість звучання грудного регістру підкреслює емоційний стан очікування та невідворотності краху мрій. Кантилена арії, повнозвучна і витримана в довгих фразах, демонструє, незважаючи на доволі помірний темп, майстерне володіння розподілом дихання та вміння співачки вибудовувати драматургію цілого.

3.2 Виконавська творчість Ірини Маланюк в камерному та хоровому жанрах

Важливою ознакою творчої діяльності Ірини Маланюк є поєднання різних сфер вокального виконавства – оперного, камерного та хорового виконавства. Адже поєднувати такі різні царини вокального мистецтва під силу далеко не кожному співаку. В усіх цих сферах співачка досягла найвищої майстерності та визнання.

Вже маючи статус визначної оперної співачки, Ірина Маланюк, звернулась до камерного виконавства, про що писала: «Залишитися “наодинці з музикою”, вкласти максимум вислову в малі завершені історії, настроєві картини, сцени чи портрети, спираючись лише на власні вокальні можливості, – це вимагає найвищого ступеня концентрації і зображальної сили, зрілості й досвіду, віри у свої мистецькі вміння, здобуті в кропіткій праці» [60, с. 223].

Концертний репертуар славетної артистки охоплював складну музику різних жанрів — симфонії (з вокальною складовою), кантати, ораторії, духовні твори, солоспіви та народні пісні. Серед вокальних творів і соло в хорових композиціях вона співала музику різних епох – від Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетовена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса до своїх сучасників І. Стравинського, Р. Штрауса, П. Гіндеміта, А. Шенберґа, А. Берґа та інших.

Аналізуючи рецензії на виступи Ірини Маланюк, С. Павлишин у згаданій монографії пише: «У своїй камерно-концертній діяльності, у виконанні пісень співачка розкрила ще нові аспекти свого голосу і артистичного таланту. Наступила творча повнота, зеніт її розвитку. Майстерність й інтуїтивність, багатство й різноманітність використовуваних засобів, чудовий неповторний тембр голосу, його неймовірно широкий діапазон і гнучкість, також шкала динаміки, нарешті, рідкісний талант драматичної і комедійної артистки створили явище, яке ніколи в одній особі не зустрічається» [68, с. 85].

Інноваційною формою камерного виконавства була участь Ірини Осипівни у вечорах поетичних декламацій, які поєднувалися з вокальними та інструментальними композиціями камерних жанрів. Невдовзі після переїзду в

Грац, в грудні 1944 року вона брала участь в одному з таких заходах: «25 грудня о 19:00 в Induslriehaus Альма Зайдлер читатиме вірші віденського письменника Фріца Штюбера, чия нова книга віршів «Die Feste Freude» щойно вийшла у видавництві Leopold-Stocker-Verlag, Graz. Цього вечора і сам поет читатиме дещо зі своїх веселих оповідань, а оперна співачка Іра Маланюк заспіває пісні Ервіна Пальтшо-Фріца Штюбера. За фортепіано – професор Карл Лафіт» [Wiener Autorenabende. Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe). 1944. j. 78. № 108. 19.04. s. 3].

Доволі часто зустрічаємо ім'я Ірини Маланюк, як учасниці мішаних камерних програм, присвячених сучасній музиці, де твори ще не мають усталених традицій інтерпретації, а кожне прочитання є особливою подією. Такою була, зокрема, програма Міжнародного товариства нової музики – концерт у Brahms Hall із різножанрових композицій П. Гіндеміта, І. Стравінського та Л. Яначека. Українська співачка була запрошена для виконання композиції «Щоденник зниклого» («Zápisník zmizelého») – циклу пісень для тенора, альта та трьох жіночих голосів з фортепіано Леоша Яначека на текст Йозефа (Озефа) Калди. Написаний у 1917-1919 роки, прем'єра циклу відбулась 18 квітня 1921-го в Редутовій залі в чеському місті Брно. В рецензії зазначалося: «"Щоденник зниклого" Яначека захоплює чудовим втіленням драматичних настроїв і цей пісенний цикл є прикладом того, як майстер "Єнуфи" вміє музично відображати душевні стани та події, символізовані в слові. Органічний зв'язок начебто різнорідних, щільно стиснутих сцен досягнуто завдяки взірцевій співпраці солістів Еріха Майкута, Ірі Маланюк, Доротеї Фрасс, Маріанни Фойгт і Грете Евальд, для яких Ганс Еріх Апостол на фортепіано був не просто акомпаніатором, в набагато більшій мірі – камерно-симфонічним партнером» [[Liebl] Von neuer Musik. Wiener Kurier.1945. № 10. 6. September. S. 2.].

У травні 1948 року, в тематичній програмі «Майстри італійської опери» Ірина Маланюк поєднала арії К. Монтеверді, А. Кальдари, А. Лотті, арії з опер XIX століття та арію Еболі з «Дона Карлоса» Д. Верді (Додаток Г 6). Мистецький досвід

співачки у великих хорових жанрах збагатився також виконанням її соло в ораторії «Ілля» Ф. Мендельсона.

Вірність романтичному репертуару, над яким Ірина Маланюк працювала ще у Львові з Г. Міски-Олеською, співачка зберігає протягом всього життя, виконуючи його не лише в концертах а й у радіо-трансляціях. Про одну з них 4 січня 1949 року в тематичній раідопрограмі «Пісенна година» («Liederstunde») дізнаємося з преси. Іра Маланюк виконувала в ній пісні К. фон Вебера, Р. Шумана і Й. Брамса. Партнером за фортепіано виступив Вальтер Гольдшмід, з яким її пов'язуватиме тривала творча співпраця [Radioprogramm. Volkswille. 1949 № 2. 4. 01. s. 4].

Отже, почався злет її кар'єри не лише, як оперної виконавиці: «Усе більшого значення в моїй діяльності набули камерні концерти, так мовби цей подальший крок у своїй кар'єрі я наперед свідомо спланувала», – згадувала Ірина Осипівна у своїх мемуарах [60, с. 108]. Саме в той час вона брала участь у першому в її житті Ваґнерівському фестивалі 1951 року, де їй доручили співати не тільки оперні партії, але й альтове соло в «Коронаційній месі» Моцарта. Цей твір займав чільне місце у репертуарі Ірі Маланюк. Згодом, під час поїздки до Мадрида на святкування 200-річчя композитора вона брала участь у виконанні цієї ж меси під батутою маестро А. Ереде.

20 березня 1951 року Ірина Маланюк взяла участь як солістка у виконанні австрійської прем'єри ораторії Франка Мартіна «Голгофа» для солістів, хору, оркестру і органа під орудою Ернста Мерцендорфера. Рецензенти, зокрема, відзначали вишуканість ансамблю солістів у складі Ельзи Матейс, Ірі Маланюк, Вальтера Труппа та Йорга Фекеса [Martin-Erstaufführung in Graz. Märzendorfer dirigierte das Oratorium „Golgotha“Wiener Kurier. 1951. 20.03. j. 7. № 66. s. 4.].

Знаковим для української співачки стало знайомство на ваґнерівському фестивалі з Паулем Гіндемітом, під батутою якого виконували Дев'яту симфонію Бетовена. Ірині Маланюк випало тоді взяти участь у складі солістів зі славетною шведською співачкою Біргіт Нільсон, Антоном Дермотою і Людвігом Вебером.

Ірина Маланюк неодноразово брала участь у концертах з творів П. Гіндеміта та під його орудою. Особливо пам'ятним став авторський концерт композитора в

Академії св. Цецилії в Римі, де вона виконувала твір композитора «Життя Марії» і який транслювало радіо Кельна. Тоді критики відзначали: «Чотири пісні для сопрано з оркестром у її стрімко пливучому мецо-сопрано прозвучали майже драматично» [цит за. 72, с. 110]; «Ця дуже добра мецо-сопраністка зуміла підкреслити високо напружені мелодичні арки і зробила їх більш значними» [там само].

Успіх Ірині Маланюк приніс також виступ у Флоренції (1952), де вона виконувала Дев'яту симфонію Л. ван Бетовена разом із видатними солістами Е. Шварцкопф, Ю. Патцаком, Р. Аріє (Додаток Д 1). Продовженням її як камерної співачки стали виступи під керівництвом П. Гіндеміта в концерті із серії «Музика часу» у програмі радіо Nordwestdeutschen Rundfunk Köln, а також виконання кантат «Молода служниця», «Реквієм для тих, кого ми любимо» та інших. 29 березня 1954 року під орудою Пауля Гіндеміта Ірина Маланюк брала участь у прем'єрному виконанні його кантати «Спів надії» на текст Поля Клоделя. Ось як згадувала Ірина Осипівна про співтворчість з композитором: «Працювала багато з моїм Паулем Гіндемітом. Унікальна можливість вивчати та виконувати музичні твори під натхненним керівництвом їхнього творця приносили мені невимовну радість» [60, с. 153].

В 1954 році у Страсбурзі Ірина Маланюк співала альтову партію в симфонії «Пісня про землю» Ґ. Малера під орудою маестро Фріца Мюнха. Її партнером був відомий тенор Ернст Гефліґер. Високу оцінку вона отримала за виконання «Меси Святої Цецилії» Й. Гайдна у Страсбурзькому соборі: «Вуха вбирали кожен звук, проспіваний панею Ірою Маланюк. Цій чарівливій співачці годі лише відкрити вуста, щоби підпорядкувати собі тих, хто вже заздалегідь був у захваті і слухав з підвищеним биттям серця» [72, с. 59].

В січні 1956 року в Мадриді Ірина Маланюк виконувала соло в «Коронаційній месі» В. А. Моцарта. Звертають на себе увагу аудіо- та відеозаписи, здійснені в стислий період: співачка записувалась як солістка Симфонії № 9 Л. ван Бетовена на італійському телебаченні, в «Реквіємі» В. А. Моцарта й як виконавиця вокального циклу «Пісень про померлих дітей» Г. Малера на кельнському радіо.

Декілька концертів відбулись у 1957 році в Ґраці, де свого часу українська співачка набула значного сценічного досвіду. Публіку особливо вразило її майстерне виконання «Реквієму» Дж. Верді, згідно рецензії у «Neue Zeit» за 21. 11 1957 року: «Це – насичений барвами жар, гнучка виразність, темна глибина, і завжди майстерність й відсутність будь-якого зусилля у співі» [цит. за 73, с. 132].

Справжній тріумф принесло Ірині Маланюк виконання «Stabat Mater» Дж. Россіні: «Альт Ірі Маланюк був на чотири класи вище від інших солістів. Із своїм знаменито вишколеним голосом, вона належить до найкращих співачок у міжнародному сузір'ї. Захоплює творча сила, бо відомо, якої інтенсивності і водночас точності вимагає підготовка в опануванні такої партії. Іра Маланюк, яка починала десять років тому в Ґрацькій опері, є сьогодні безсумнівною світовою величиною …» [цит. за 73, с. 132].

Надалі співачка обирала щораз складнішу музику: пісні Й. Маркса, «Іспанську книгу пісень» Г. Вольфа, які вона виконувала в одному з концертів у Швейцарії разом із баритоном Г. Реефусом у супроводі піаніста Б. Ґартнера. «В піснях був інтуїтивно схоплений особливий настрій та зміст виразу і втілений в адекватній музичній дії», – йшлося в одній з рецензій [73, с. 86].

У подальшій творчій діяльності Ірини Маланюк камерні концерти набували все більшого значення, а її вечори арій та пісень супроводжувалися великим успіхом. Такий перший сольний концерт співачки з Еріком Вербою (Erik Werba, 1918–1992) як концертмейстером відбувся 21 січня 1959 року в рамках Зальцбурзьких Днів музики В. А. Моцарта. В програму концерту входили, крім опусів Моцарта, твори Ґ. Ф. Генделя, Ф. Шуберта, Й. Брамса, Р. Штрауса. Що дуже важливо, в концерті прозвучала й українська музика – три пісні Василя Барвінського: «Ой сумна, сумна темна ніченька», «Ой поля, ви поля», «Колискова». Це виконання стало своєрідним викликом радянській системі, де музика В. Барвінського була вилучена з концертних програм як творчість «ворога народу».

«Цей самий концерт був повторений наприкінці літа в Арозенському замку в Німеччині. Обидва були прийняті ентузіастично. В пресі описується розгубленість співачки при появі довгої черги поклонників з квітами. Рецензенти аналізували

кожну точку її концерту, різний, але щоразу адекватний підхід до виконуваного твору у відповідності до його стилю: ідилічну проясненість у Гайдна, пристрасно-стриманий драматизм у Брамса. Спеціальну увагу привернули пісні Барвінського, які дуже сподобались, але не знайшли справжнього зрозуміння» [73, с. 145], – зазначала Стефанія Павлишин.

Німецьке телебачення в тому ж році здійснило трансляції виконань ораторії «Мессія» Г. Ф. Генделя, «Урочистої меси» Л. ван Бетовена та ораторії «Рай і Пері» Р. Шумана за участю як солістки Ірини Маланюк. Наступного, 1960 року, в її концертних програмах були «Урочиста меса» Л. ван Бетовена», ораторія «Ілля» Ф. Мендельсона, а також нові для неї твори – соло альта в Симфонії № 8 Г. Малера (виконання в Цюриху і Зальцбурзі), «Пасіони за Матфієм» Й. С. Баха, «Рапсодія» для альта (голосу), чоловічого хору та оркестру» Й. Брамса. Поряд з цим українська співачка виконує концертні програми з оперних арій та оригінальних солоспівів і вокальних циклів від барокових до найсучасніших авторів. Зокрема, твори Ф. Дуранте, Г. Телемана, Й. Гайдна Р. Шумана, Ф. Шуберта, Й. Брамса О. Шека, Г. Малера, Р. Штрауса, Г. Вольфа, Й. Маркса, Г. Пфіцнера. Частину програм присвячено спільним і дуетним виконанням з баритоном Гайнцом Реефусом, концертмейстерами Паулем Баумгарнтером та Еріхом Вербою, Дарією Гординською-Каранович (Додаток Д 2).

Загалом можна констатувати участь Ірини Маланюк як солістки в понад 50-ти великих інструментально-вокальних творах (ораторіях, кантатах, ораторіях, месах, пасіонах, тощо) Г. Ф. Телемана, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван, Дж. Верді, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, А. Брукнера, Г. Малера, І. Стравінського, П. Гіндеміта та інших видатних композиторів.

3.2.1. Український камерно-вокальний репертуар Ірини Маланюк

Як випливає з біографічних даних та спогадів Ірини Маланюк, вона з дитинства співала українські народні пісні, їхні обробки та створені українськими композиторами солоспіви, а згодом почала виконувати й іншими слов'янськими мовами. Потому Ірина Маланюк відводила у своїх програмах одне з чільних місць

творам українських композиторів. У її виконанні постійно звучала, зокрема, музика М. Лисенка, Я. Степового, Д. Січинського, В. Барвінського, М. Волошина, А. Гнатишина, Н. Нижанківського, С. Людкевича, Б. Лятошинського, а також обробки народних пісень. «Якими дорогими моєму серцю і голосові було виконання українських пісень …», – писала співачка в «Автобіографії» [60, с. 228]. Ще у 1939–1944 роках Ірина Маланюк опанувала вокальний український репертуар як східноукраїнського, так і галицького походження. Можна припустити, що в цьому велику роль відіграли саме Адам Дідур і Лідія Улуханова, котрі добре знала традиції виконання української музики в різних регіонах.

Вирішальними для розширення українського репертуару Ірини Маланюк стали роки Другої світової війни. Під час першого радянського правління у 1939-1941 рр. українська професійна музична культура на теренах Західної України вважалася ледь не головною, тож її розвиток підтримувався в певних ідеологічних межах, а музиканти та композитори ще мали можливість вільно використовувати українську мову, виконувати українську музичну класику і створювати сучасний український репертуар. Під час німецької окупації 1941–1944 років влада не сприяла розвитку української культури, проте й не забороняла діяльність українських музикантів, композиторів і музичних колективів. Після Другої світової війни у Фельдафингу, що біля Мюнхена, активно діяв український козацький хор «Дніпро» під керівництвом о. І. Зайця (1951–1956 рр.). До концертів хор залучав провідних українських співаків діаспори, серед яких була також Ірина Маланюк.

Переїхавши до Відня, з яким Ірина Маланюк не поривала творчих зв’язків аж до смерті, співачка тісно контактувала з українською діаспорою, яка завжди була досить численною й активною в столиці Австрії. У Відні, а також у Лондоні (в Royal Festival Hall), 1968 року співачка виконувала українські програми. Неодноразово Ірина Осипівна виступала також з парафіяльним Хором церкви св. Варвари у Відні під керівництвом Андрія Гнатишина (співпраця з хором почалась з 1956 року). Їх спільні численні концертні програми були присв’ячені творам українських композиторів, де Ірина Маланюк виступала як солістка.

Однією з важливих подій українського мистецького життя у Відні став концерт на честь Тараса Шевченка 15 квітня 1956 р., який влаштувало братство Св. Варвари. В цьому знаковому заході виступили хор під орудою Андрія Гнатишина, піаністка Дарія Гординська-Каранович (згодом директорка Українського музичного інституту в Ньюарку, США), українські музиканти з оркестру Wiener Volksoper - віолончеліст Богдан Бережницький, скрипаль Вільгельм Баран, а також Ірина Маланюк. Активна діяльність хору в подальшому була нерідко пов'язана із запрошенням Ірини Маланюк.

У Відні вона була також учасницею освітніх концертів у рамках циклу «Пісні народів». Як згадувала сама Ірина Осипівна, «… концерт мав великий резонанс у широких колах віденської інтелігенції і привернув увагу до української культури» [60, с. 92]. Крім оригінальних творів М. Лисенка, С. Людкевича, Д. Січинського, В. Барвінського, Б. Лятошинського, звучали обробки народних пісень. Ерік Верба, котрий акомпанував Ірині Маланюк, виступив перед концертом з доповіддю про Україну та її історію. Все це дало можливість тодішній віденській публіці усвідомити, що українці є окремою, великою нацією, що має власну державу та культуру.

Спільно з хором церкви св. Варвари та Tonkunstler orkestra Vienna здійснено аудіозапис платівки видавництвом «Хвилі Дністра» в Клівленді. Хоч концертна програма мала назву «Українські народні пісні», до неї увійшли композиції, аранжування та обробки М. Лисенка, Д. Січинського, Р. Купчинського, Г. Давидовського, М. Волошина, В. Барвінського, А. Гнатишина. Більшості з них виконувала Ірина Маланюк, зокрема, записані від Михайла Дуди пісні «Діброво зелена», «Дума про Нечая», «А мій милий умер», «Умираю, моя мати». 26 вересня 1970 року Ірина Маланюк взяла також участь у концерті хору св. Варвари з нагоди відвідин Блаженнішого Верховного Архиєпископа Кир Йосифа [Сліпого], який відбувся в залі Брамса.

В 1960–70-х роках Ірина Маланюк постійно виступала в концертах з українським репертуаром. У концертах Ірина Осипівна співпрацювала зі своїми улюбленими австрійським піаністами українського походження Еріком Вербою та

з Лео Вітошинським. Також вона часто виступала і навіть записувала платівки з хором української церкви святої Варвари у Відні під орудою Андрія Гнатишина, утрехтським Візантійським хором під орудою Мирослава Антоновича (Додаток В 10), з Українським пластовим хором у Великій Британії тощо. Платівки з українською музикою у виконанні Ірини Маланюк випускали видавництва «Хвилі Дністра» (м. Клівленд, США) та австрійська фірма Centracord.

19 березня 1961 року разом із Міро Скала-Старицьким українська співачка виступила на запрошення Комітету з вшанування 100-річчя пам'яті Шевченка в лондонському The Victoria Palace Theatre. Тут відбувся великий урочистий концерт, в якому співачка виконала п'ять творів на вірші Т. Шевченка М. Лисенка, Я. Степового та М. Волошина. Цей концерт приніс Ірині Маланюк ще один тріумф, оскільки з того моменту її гастролі в емігрантському середовищі перетворювалися на визначні події.

Весною 1972-го здійнилась довгоочікувана поїздка до Америки, коли Ірині Маланюк випала нагода співати для українських громад США і Канади. Концерти української співачки миттєво висвітлювала преса, серед публікацій вирізнялася стаття в журналі «Нові дні» відомого українського композитора та музикознавця, емігранта з Галичини Василя Витвицького [20, с. 32–34].

Зокрема, з публікації дізнаємося, що до програми концерту співачки в Детройті входили солоспіви Миколи Лисенка «А мій милий умер», «Дощик», «Огні горять» «Ой люлі, люлі»; Якова Степового – «Ой, три шляхи широкії»; Дениса Січинського – «Бабине літо», «Дума про Нечая»; Бориса Лятошинського – «Ой, у полі тихий вітер віє», Василя Барвінського – «Ой, сумна, сумна темна ніченька», «Ой, ходила дівчина бережком», «Ой поля, ви поля»; Станіслава Людкевича – «Ой, вербо, вербо». Патріотизм Ірини Маланюк відзначала й українська щоденна газета емігрантського середовища Америки. В одній з її статей цитуються, зокрема, й слова самої співачки: «Хочу служити Україні тим, чим можу: буду співати для неї і про неї!» [60, с. 46].

Останні виступи Ірини Осипівни відбулись 14 травня 1976 року у Відні з австрійським гітаристом українського походження Лео Вітошинським (основу

програми складали українські народні пісні, до яких давала анотації німецькою мовою Елеонора Вітошинська (Додаток Б 5), а також 12 березня 1977 року в ювілейному концерті А. Гнатишина (Додаток Д 7).

Отже, активна концертна діяльністю Ірина Маланюк сприяла популяризації української музики в Америці, Аргентині, Франції, Німеччині, Австрії, Англії, інших країнах Європи. Своїм камерно-вокальним виконавством, супроводжуваним просвітницькими анотаціями, Ірина Маланюк уводила у світовий мистецький простір українську професійну та народну музику, презентуючи її неповторну самобутність. Особливого значення співачка надавала концертам для українського емігрантського середовища, під час яких виконувала твори славетних земляків і зразки українського фольклору.

Для розуміння підходу співачки до виконання творів українських композиторів доречно порівняти її аудіозапис солоспіву «Мені однаково» Миколи Лисенка на слова Тараса Шевченка з виконанням цього ж твору видатним українським тенором Іваном Козловським. Солоспів на шевченків вірш Козловський перетворює на своєрідний вокальний перформанс-монодраму. Авторські темпові та динамічні ремарки співак трактує дуже вільно, часто вдаючись до манери parlando. Ірина Маланюк виконує цей солоспів у виразному, емоційному, але в академічному стилі cantabile, суворо дотримуючись усіх вказівок композитора. Те саме можна сказати й про її інтерпретацію інших солоспівів Миколи Лисенка на вірші Тараса Шевченка – «Ой люлі, люлі», «Ой гляну я, подивлюся» тощо.

Чи ця принципова відмінність пояснюється лише різницею індивідуальних характерів і темпераментів цих двох видатних українських співаків? Гадаємо, причини цієї відмінності можуть бути значно глибшими. Через історичні обставини життя у СРСР під час міжвоєнної та післявоєнної епохи Іван Козловський не мав можливості навчатись за кордоном і не ставив собі мету інтеграції української культури в європейський контекст, радше навпаки, він мусив інтегрувати її в контекст загальнорадянської ідеології. У цьому сенсі співак мусив педалювати емоційність і артистизм виконання, зосереджуватись переважно на відтворенні

емоційних образів музичного тексту. Натомість, Ірина Маланюк адресувала своє виконання, насамперед, українській діаспорі, яка дуже добре розуміла і текст, і смисл шевченкового вірша. Їй важливо було донести внутрішню напругу емоційного контексту самого слова та самої музики, не вдаючись до «перформасного», зовнішнього посилення.

Слід також зазначити, що публіку Ірини Маланюк складали й іноземці, які, зазвичай, не знали ні української музики, ані тим паче української поезії, тож для досягнення «зворотнього зв'язку» було важливо виконувати цей твір якомога ближче до манери італійського bel canto. Втім, попри певну академічність виконання й інтерпретації, Ірина Маланюк ніколи не відмовлялася від, так званої «слов'янської» емоційності, проте завжди вміла контролювати емоційність у раціонально визначених межах і класичної врівноваженості. Це допомагало їй досягати розуміння й визнання з боку слухачів, що допомагало сприйняттю української музики європейською публікою. Слід підкреслити, що ця, притаманна вокальній культурі особливість Ірини Маланюк, стосується не тільки українського репертуару, а й в цілому її виконавського мистецтва.

Композиції М. Лисенка до текстів Т. Шевченка в умовах еміграції – це безсумнівно винятково важливі складові виконавського репертуару для співвітчизників. На диску «Арії і пісні» зафіксовано два з них з фортепіанним супроводом Н. Купдеграбена (N. Kupdehraben).

В трактуванні Ірини Маланюк солоспів-монолог «Мені однаково» (Додатки Е7, Е1) звучить як лірико-драматичний роздум. Зокрема, в її виконанні звертає на себе увагу темпова та агогічна свобода, rubato, багатозначні цезури та тембральна близькість до фортепіанної партії. Всі ці засоби спрямовані на посилену драматизацію й емоційне наповнення образу та озвучення глибокого філософського підтексту.

Виконуючи, під час концерту-іспиту творчого мистецького проєкту солоспів М. Лисенка «Мені однаково», увага зосереджувалась, насамперед, на посилення його драматичного характеру. Кульмінаційною зоною солоспіву було обрано фінальну частину твору, в якій зміною агогічних і динамічних засобів,

акцентувалась провідна думка поетичного та музичного тексту, яка набуває сьогодні особливого сенсу. Зразком для виконання слугував саме запис Ірини Маланюк, в якому співачка, з оповідних на початку інтонацій, поступово посилює емоційно-смислову напругу, що завершується в драматичним, з рисами трагедійності, сплеском. (Додаток Е 1) Сприймаючи цей запис, як взірець вокального втілення Шевченкового тексту, виконавиця намагалася донести засоби виразності, характерні для Ірини Маланюк інтерпретації цього солоспіву.

Твір на шевченків текст «Ой люлі, люлі, моя дитино» (на диску автором музики солоспіву помилково вказаний В. Барвінський). Драматичний за сюжетом і образами твір М. Лисенка Ірина Маланюк інтерпретує як витончену композицію з виразними рисами оповідного плану (Додаток Е 8). Вражаюче тонко співачка озвучує всі мікро-зміни емоційного стану, пов’язані з кожним словом тексту, залишаючись при цьому в стриманому динамічному і темповому діапазоні та зберігаючи драматургію цілого. У виконанні колискової особливо відчуваються притаманні Ірині Маланюк теплота, щирість і краса голосу, м’яке фразування, глибина й проникліва виразність співу, які характерні при виконанні народних пісень.

У своїй мемуарній праці співачка зазначала: «Коли постійно збагачуєш свій репертуар і – в моєму випадку особливо гостро – додаєш до звучання краплинку своєї батьківщини, то виконання пісень дарує кожному таке глибоке мистецьке задоволення, якого ніколи не дасть оперна сцена» [60, с. 223].

3.3 Педагогічні та виховні принципи Ірини Маланюк

З відходом від активної оперної творчості у 1970 х роках, Ірина Маланюк розпочала діяльність на педагогічній ниві, хоча спочатку й не була впевнена стосовно своїх викладацьких можливостей. До Вищої школи музики у місті Ґраці її залучив піаніст, професор Ерік Верба. Незважаючи на свої побоювання, Ірина Осипівна досягала в царині вокальної педагогіки не менших успіхів, аніж на сцені. Доволі часто вона зазначала, що своїм умінням завдячує незабутнім учителям, чиї настанови і професійну школу в поєднанні з власним досвідом намагалася передавати учням.

Як педагог камерного співу, Ірина Маланюк навчала в Ґраці, де опановувала його специфіку. Як зазначає С. Павлишин: «Виконання пісень, романсів, витонченої, інтимної музики є справою найскладнішою, вимагає великого співацького досвіду, культури, ерудиції, навіть знання психології. Іра Маланюк цими всіма якостями володіла у найвищій степені, та мала ще підхід, ключ до людського розуму й душі, вміння передати свої знання учням» [72, с. 96].

У своїй вокально-педагогічній діяльності професорка Ірина Маланюк дотримувалась наступних засад:

1. навчання повинно відбуватися, насамперед, з вокального боку: вишкіл техніки, звуковидобування — спів на підпорі, резонатор, артикуляція у поєднанні з інтерпретацією, розкриттям суті виконуваних творів;

2. голос має бути органічною частиною свого «я», пов'язаною так само з організмом, як і серце [60, с. 110-111];

3. розпочинати навчання слід від підготовки до виконання творів Моцарта, досягаючи легкості та природності у звуковидобуванні, плавності ведення голосу. Після опанування цих засобів уже не так складно виконувати музику бароко.

4. для інтерпретації творів XIX століття слід дотримуватись, на її переконання, традицій італійської школи співу.

5. у виконанні музики Ріхарда Ваґнера вона вимагала підкреслення консонансів і бездоганну чіткість вимови;

6. форми виступів студентів мають бути різноманітною – пісенні вечори, камерні концерти у супроводі окремих інструментів й ансамблів, що допомагало отримати професійні навики та концертний досвід.

У своїй педагогічній праці Маланюк використовувала широкий стильовий діапазон авторів різних епох (від XVII до XX століть), тобто від музики бароко, австрійських і німецьких романтиків до сучасних композиторів різних країн. Зокрема, до навчального репертуару її студентів входили композиції Монтеверді, Кальдара, Паізіелло, Скарлатті, Персела, Баха, Генделя, Ґлюка, Гайдна, Моцарта, Бетовена, Россіні, Доніцетті, Белліні; романтиків – Шуберта, Шумана, Вольфа, Брамса, Берліоза, Дворжака, Чайковського, Мусоргського, Ваґнера, Малера,

Реґера, Рахманінова, а також її сучасників – Шенберґа, Гіндеміта, Берґа, Мартена, Дебюсі, Равеля, Форе, Респіґі, Шека, Маркса, Саті, Бріттена, Барбера, Вілла-Лобоса, Прокоф'єва, Кодая та інших;

Отже, велика заслуга Ірини Маланюк як педагога полягала в тому, що її учні були готові працювати на будь-яких сценах світу і до будь-яких форм виступів: – чи то сольні концерти, чи участь у камерно-інструментальних концертах, чи у масштабних хорових імпрезах, чи у церковних службах.

З класу Маланюк 1971–1989 рр. вийшло 95 студентів, серед яких були представники різних національностей. У переліку її вихованців чимало знаних імен, в тому числі й ім'я Мар'яни Ліповшек. Як зазначала Ірина Маланюк: «…серед інших треба назвати Ґетца Цемана, який співає зараз в Опері Ґраца та тенора Державної опери Гельмута Вільдгабера… Професію педагогів обрали мої студенти Ґерард Кенда, Мартін Клітман та Віллі Оберцаухер. Японка Міка Кайяма та Бріґітте Баума отримали свій контракт у Німеччині, а Франціска Дрекслер та Едіт Зуханек стали видатними концертуючими співаками …» [60, с. 239].

Досягши слави однієї з найвизначніших співачок, Ірина Маланюк, водночас, відчувала глибокий сум через неможливість бувати на Батьківщині. Тому виконання музики своїх співвітчизників давало їй певне відчуття наближення до рідної землі. Перше повернення Ірини Маланюк в Україну відбулося лише в 1991 році, тобто через п'ятдесят років після розлуки з Галичиною (Додаток Б 6). У 1994 році, на честь приїзду співачки та з нагоди її 75 річчя, на сцені рідного для неї Львівського оперного театру відбувся ювілейний концерт. З того ж, 1991 року Ірина Маланюк вела курс інтерпретації співу у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка, а в 1998 році отримала звання її Почесного професора.

Висновки до розділу

Сценічна, камерно-вокальна та педагогічна діяльності Ірини Маланюк засвідчують високий професіоналізм, розмаїття стильових орієнтирів (від барокової музики до найновіших композиторських пошуків), індивідуальне, творче ставлення до інтерпретації виконуваних творів. Їй були притаманні висока працездатність і цілеспрямованість, фізична та психологічна витримка,

послідовність у роботі, вміння органічно звучати в найрізноманітніших виконавських ансамблях. Феноменальні вокальні дані, володіння засобами італійської та німецької вокальних шкіл, неабиякий артистичний талант і зовнішня краса забезпечили їй спроможність надавати неповторності образам своїх героїв. У камерно-вокальному виконавстві співачку вирізняє глибоке проникнення у зміст поетичного і музичного матеріалу, точне дотримання тексту, гармонійна продуманість драматургії цілого і деталей. Цінною та важливою виявилась також діяльність Ірини Маланюк у житті української діаспори, активна участь у мистецьких подіях, її просвітницька робота для популяризації української музики у світовому просторі.

Висновки

Згідно поставлених завдань наукового обґрунтування творчого проєкту, досліджено, проаналізовано, встановлено:

- на основі опрацьованих раніше невідомих архівних документів уточнено дати і факти біографії, які дають можливість висвітлити й реконструювати деякі аспекти індивідуальної творчої історії Ірини Маланюк;

- уточнено й доповнено відомості щодо зв'язків Ірини Маланюк з родиною Соломії Крушельницької, встановлено ступінь їх родової спорідненості;

- висвітлено етапи музичної освіти та здобуття професійної майстерності Ірини Маланюк, проаналізовано складові фахової освіти, розкрито еволюцію її вокально-виконавського стилю;

- розглянуто оперну, кантатно-ораторіальну, камерно-вокальну складові репертуару співачки, характерні аспекти її творчої, педагогічної та музично-громадської діяльностей;

- на основі аналізу наявних аудіозаписів розкрито особливості її вокально-виконавського стилю та визначено провідні стильові риси інтерпретації Ірини Маланюк.

Програма концерту-іспиту авторки творчого мистецького проєкту була спрямована на відображення провідних напрямів репертуару Ірини Маланюк. Серед оперних зразків було обрано ті з них, які демонструють розмаїття вокальних прийомів і виражальних засобів, й, водночас, відкривають поле для реалізації власних можливостей з урахуванням своєрідних канонів та здобутків Ірини Маланюк. Зокрема, арія та рондо Секста з опери «Милосердя Тита», речитатив та арію Дорабелли з опери «Так чинять всі», а також арію Керубіно з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта (одного з найулюбленіших композиторів співачки), речитатив і арію Леонори з опери «Фаворитка» Г. Доніцетті та арію Октавіна з опери «Кавалер троянди» Р. Штрауса. Саме цим творам як типологічно показовим для виконавства Ірини Маланюк, її володінню різними оперними стилями приділяється особлива увага в науковому обґрунтуванні проєкту. З камерного

виконавського доробку співачки було виокремлено солоспіви Миколи Лисенка та Василя Барвінського—їхня творчість складала осердя репертуару Ірини Маланюк.

Виходячи з документально встановлених даних, можна стверджувати, що формування виконавського мистецтва Ірини Маланюк відбувалось у контексті різних напрямків і складових генезису львівської вокальної школи – фахової підготовки в класах Адама Дідура в консерваторіях ЛМКШ і ПМТ, приватних занять з Г. Міски-Олеською, Л. Улухановою. Запорукою успішної інтеграції співачки в європейський музичний простір стали приватні заняття у Анни Бар-Мільденбург і майстер-класи в Моцартеумі, що поєднувались з цілеспрямованою, напруженою практичною концертно-сценічною діяльністю, дисципліною і культурою праці співачки.

Інтерпретаційний аналіз зразків репертуару Ірини Маланюк розкрито завдяки здійсненим нею упродовж 1950-1960-х років студійним аудіозаписам. На жаль, відеозаписи виступів співачки поки не знайдені, наявні ж аудіозаписи мають відповідну для своєї доби технічну якість, яка дає не зовсім повне уявлення про майстерність та тонкощі її інтерпретацій. Проте, ці записи все ж уможливили: розкрити стильове та жанрове багатство її репертуару, здійснити порівняльний аналіз окремих виконань Іриною Маланюк та іншими співаками конкретних творів.

Як наслідок, це сприяло аналізу й систематизації індивідуальних рис вокального стилю Ірини Маланюк. Наголошено, що важливим потенціалом співачки є притаманні їй особливі природні дані – високий альт із потужними дзвінкими і, водночас, легкими верхами та глибокого звучання серединою, де перехід у нижній регістр відбувається легко і без напруги, без будь-яких втрат у якості звучання. Широкий діапазон і рухливість голосу, бездоганне володіння голосовим апаратом у межах всього діапазону, дозволяли артистці виконувати партії написані як для мецо-сопрано, так і контральто.

Зроблено висновок, що особливий тембр голосу Ірини Маланюк — оксамитовий, подеколи сріблястого відтінку – надавав йому неповторної краси, легкого та природного звучання, плинності ведення фрази. Така специфіка голосу,

легкість і природність звуковидобування та бездоганна професійна техніка дозволяли співачці досконало виконувати музику раннього і пізнього бароко, опери XIX–XX століть і вокальні твори її сучасників.

Натомість, в інтерпретації оперної музики Ріхарда Ваґнера Ірина Маланюк застосовувала інший підхід до звуковидобування. Це вимагало збільшення голосової сили й активності звуку, плавності ведення голосу, вміння вільного фразування, володіння фразами широкого дихання, підкреслення консонансів і граничної чіткості вимови. Саме це, як і великий акторський талант та красива сценічна зовнішнішність, допомогло Ірині Маланюк опанувати оперну музику Р. Вагнера та навіть отримати статус так званої «ваґнерівської співачки». Слід зазначити, що як італійські, так і слов'янські голоси, за своєю природою та будовою далеко не завжди відповідають «ваґнерівській» манері співу. Винятковими щодо цього були, як зазначалось, постаті Соломії Крушельницької та Ірини Маланюк. Звернуто увагу, що на відміну від своєї славетної родички, Ірина Маланюк виконувала опери Ваґнера мовою оригіналу.

У своєму вокальному мистецтві Ірина Маланюк прагнула уникати штучності, домагатися виключно природнього співу. Системна, наполеглива праця співачки була спрямована на досягнення досконалості техніки співу, розширення діапазону голосу, укріплення найвищого і найнижчого його регістрів, зміцнення насиченості звучання та чіткість дикції. Ці педагогічні принципи вона зуміла передати своїм учням.

Серйозну увагу Ірина Маланюк надавала удосконаленню акторської майстерності. Одним із специфічних її елементів співачка вважала виразність погляду очей. Цю виразову складову Ірина Осипівна акцентувала й у власній педагогічній системі.

Як інтерпретаторка, Ірина Маланюк належала до виконавців так званого об'єктивного типу. Раціональність і самоконтроль, відчуття міри, логіки розвитку драматургії давало їй можливість утримувати вияв навіть найсильніших емоцій своїх персонажів не вдаючись до надмірної афектації. Точно відтворюючи авторський текст і дотримуючись стильових ознак епохи та характерних рис

конкретного музичного опусу, Ірина Маланюк інтерпретувала його крізь власне індивідуальне сприйняття.

Притаманний співачці слов'янський кордоцентризм, щирість вислову, відчуття на ґенетичному рівні специфіки української співочої культури поєднались в її мистецтві з красою звучання італійського bel canto. Разом із характерною для німецької вокальної школи, класичною строгістю форми й виваженістю емоцій, зумовлених строгою дотриманістю форми, композиційної логіки та побудови цілого. Ці суттєві властивості вокального мистецтва Ірини Маланюк, висока виконавська і сценічна культура надали її мистецтву неповторності, перетворивши на особливе художнє явище.

Майже необмежений діапазон виконавських можливостей, широта та багатогранність діяльності, висока загальна культура, як і знання української та іноземних мов, а також уміння спрямувати власні природні дані, набутий досвід на кінцевий художній результат зумовили універсальність творчої постаті Ірини Маланюк – постаті, в якій сучасні митці можуть бачити достойний взірець свого служіння високому мистецтву, національній культурі. Подальше науково-творче осмислення постаті Ірини Маланюк, її досвіду у контексті тяглості національних і світових вокально-культурних традицій, опанування набутків сучасними поколіннями виконавців відкриває нові перспективи та моделі дослідження означеної в творчому мистецькому проєкті теми.

Список використаних джерел

1. Антонович М. Між двома світовими війнами: Спогади: У 2 ч. / Упоряд. О. Долгий. Київ: Поліграфіст, 2003. 540 с.
2. Вістник державних законів і розпорядків Західної области Української Народної Республики. Вип. 1. 31.01.191.
3. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник / НМАУ ім. П. І. Чайковського. 3-тє вид. К.: Видавець Бихун В. Ю., 2017. 218 с.
4. Антонюк В. Етнокультурний тезаурус вокалістів // Культура і сучасність: Альманах. Київ, 2001. № 2. С. 49–57.
5. Антонюк В. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. №1 (1). Київ, 2008. С. 29–41.
6. Антонюк В. Світова слава українського співу в іменах // В. Г. Антонюк Вокальна педагогіка (сольний спів): Підручник. Київ, 2017. С. 87–97.
7. Антонюк В. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект. Київ: Українська ідея, 1999. 24 с.
8. Бандрівська О. Співак, Богом вибраний (про М.Голинського) // Українські співаки у спогадах сучасників / Автор-упор. І. Лисенко. К.: РАДА, 2003. С. 474–475.
9. Бандрівська О. Спогад про професора Любинецького // Українські співаки у спогадах сучасників / Автор-упор. І. Лисенко. К.: РАДА, 2003. С. 347–348.
10. Барнич Я. Шкільний театр у Станиславові // Альманах Станиславівської землі / Ред-упор. Богдан Кравців. Нью Йорк–Торонто–Мюнхен: Друкарня Петра Белея, 1975. XV. С. 592–594.
11. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у XX столітті // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 67. Музична культура України 20–30-х років XX ст.: тенденції і напрями. Київ, 2008. С. 131–150.
12. Бойко А. Вокальний стиль bel canto як провідний метод сучасної освіти. // Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету

імені Володимира Винниченка]. Сер.: Педагогічні науки. 2015. Вип. 139. С. 221–224.

13. Булат Т. Концертне життя: друга половина XIX ст. // Історія української музики в 6 томах. Друга половина XIX ст. / відп. ред. Т. П. Булат. Т. 2. Київ: Наукова думка, 1989. С. 346–377.
14. Ващенко Н. Взаємодія італійської та національної традицій у педагогічних системах Валерія Висоцького та Олександра Мишуги // Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи: зб. наук. праць. Київ: ТОВ ВД «ЕКМО», 2013. Вип. 7. С. 314–322.
15. Видатний співак Олександр Мишуга. Спогади. Львів : Каменяр, 1961. 119 с.
16. Витвицький В. З династії золотих голосів [Іра Маланюк] // В. Витвицький За океаном: Зб. ст. / Ред.-упор. Ю. Ясіновський. Львів: Львів. орг. Спілки композиторів України, Музикозн. комісія НТШ, 1996. С. 32–34.
17. Вишневська С.; Шевченко Н. Вплив знаменитих співаків діаспори на розвиток українського вокального виконавства (на прикладі творчості Ірри Маланюк) // Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 40. Т. 1. С. 74–78.
18. Відкритий конкурс вокального мистецтва імені Ірри Маланюк. URL: http://www.mvk.if.ua/anons/49059 (дата звернення 27.11.2023).
19. Відома українська оперна співачка Іра Маланюк. URL: https://www.yusypovych.com/ukr/ukrajinski-operni-spivaky-Malanyuk/ (дата звернення 23.10.2022).
20. Гайдичук О. С. Зарубіжна концертна діяльність співаків Бережанського краю Тернопільщини та їх внесок у розвиток української музичної культури. // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 28 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін. ; наук.-бібліогр. Редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2018. С. 35–43.
21. Гнатишин А. Хор церкви св. Варвари у Відні // Андрій Гнатишин. Хорові твори. Дрогобич: Поствіт, 2010. С. 5–9.

22. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: Підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
23. Головащенко М. Співачка світової слави Ірина Маланюк // Громада. 2008. № 5 (97). Вересень–жовтень.
24. Головащенко М. Соломія Крушельницька. Київ: Музична Україна, 1978. 78 с.
25. Гординська-Каранович Д. В Ірі Маланюк. // Our life/Наше життя. 1954. № 8. С. 9.
26. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 271 с.
27. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX–XX століття. Київ: Генеза, 1996. 356 с.
28. Грищенко Ю. В. Історичні витоки розвитку професійної вокальної освіти в Україні // Наукові записки: зб. наук. ст. / Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова / [уклад. П. В. Дмитренко, О. Л. Макаренко]. Київ, 2001. Вип. 39. С. 63–68.
29. Державний архів Івано-Франківської області (ДАІФО). Ф. 621, оп. 2, спр. 67. [Метрика Станиславівської катедри, 1913-1927]. Арк. 92 звор. [Метричний запис про народження Ельзи та Ірі Маланюк].
30. Дідик Т. Вправи для постановки голосу і розвитку вокальної техніки (на основі уртекстів доцента Львівської консерваторії Одарки Бандрівської). Львів: Вид-во «КРАЙ», 2004. 58 с.
31. Драч І. Феномен класичного бельканто в італійській опері // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2006. № 17. С. 166–175.
32. Іванчук С.-І. Р. Загадки видатної української співачки Ірі Маланюк у контексті Львівської вокальної школи // Третя Міжнародна науково-творча онлайн-конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» / Тези конференції / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 25 26.11.2021. Одеса:

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2022. С. 23–26.

33. Іванчук С.-І. Р. Родинна та мистецька генеалогія Ірини Маланюк у контексті львівської вокально-виконавської школи // Музичне мистецтво і культура. 2022. Вип. 34, кн. 2. Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2022. С. 139–153.
34. Іванчук С.-І. Р. Видатна українська співачка Ірина Маланюк: нові знахідки та інтерпретації // Fine Art and Culture Studies. 2022. № 1. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. С. 9-16.
35. Іванчук С.-І. Р. Соломія Крушельницька —Ірина Маланюк: спільне родинне коріння! // Музика: Український інтернет-журнал. Київ. 2022. 28.10.2022. URL: https://mus.art.co.ua/solomiia-krushelnytska-iryna-malaniuk-spilne-rodynne-korinnia/.
36. Жилкіна Л. Л. О. Улуханова – професор ЛДК. Нарис. Львів, [ЛДМА], 1990. 9 с.
37. Жишкович М. А. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX ст.) / Монографія. Львів: Сполом, 2012. 256 с.
38. Жишкович М. А. Львівська вокальна школа другої половини XIX – першої половини XX століття: дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2006. 246 с.
39. Зубеляк М. Олександр Мишуга – педагог // Науковий Вісник Українського Університету в Москві = Научный Вестник Украинского Университета в Москве. – Москва; Львів: СПОЛОМ, 2004. Т. VI. С. 28–30.
40. Казарцева Т. Каммерзенгерін Ірина Маланюк: «Я українка з Галичини» // Українська музика : Науковий часопис. Львів: 2017. № 4 (26). С. 113–120.
41. Карась Г. Збереження і популяризація творчої спадщини Василя Барвінського митцями українського зарубіжжя // Українська музика (Львів). 2018. № 4 (30). С. 36–46.

42. Карась Г. Культурно-мистецьке життя українців Станиславова та Станиславівщини періоду Другої світової війни // Wojna zmieniła wszystko: Stanisławów i Ziemia Stanisławowska w dobie wojny, okupacji i «wyzwolenia» (1939–1945). Tom 2: Administracja – Kultura. Warszawa – Iwano-Frankiwsk, 2019. С. 163–182.
43. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 164 с.
44. Карась Г. Основні етапи розвитку музичної культури української діаспори // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. 2004. Вип. VI. Івано-Франківськ: Плай, 2004. С. 3–12.
45. Кирик О. Тонкощі взаємин Олександра Мишуги та Соломії Крушельницької // За вільну Україну плюс: Тижневик. Львів. № 15 (843). 1.07.2021. С. 11.
46. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX століття: навчальний посібник. Чернівці: Книги XXI, 2007. 424 с.
47. Кияновська Л. Музичні сторінки діяльності українського товариства «Січ» у Відні // Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини XIX – початку XX ст. Київ–Чернівці, 1999. С. 182–194.
48. Комаревич І. Л. Психологічні та соціоісторичні компоненти музично-сценічної життєтворчості Соломії Крушельницької: дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 169 с.
49. Крамар Р. Ціна тріумфу: Що змусило примадонну Соломію Крушельницьку покинути сцену Великого театру у Варшаві? // Українознавчий альманах / Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Вип. 18. Київ, 2015. С. 236–240.
50. Кравченюк О. Роман Любінецький. Рогатинська земля. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто: Центральний комітет «Рогатинщина», 1996. Т. 2. С. 235–236.
51. Крушельницька Л. Рубали ліс… Спогади галичанки. 4-те вид. Львів: Астролябія, 2018. 576 с.

52.Лисенко І. Музики сонячні дзвони // Статті, рецензії, спогади. Київ: Рада, 2004. 390 с.

53.Логойда М. Зірка світових сцен (до 90-річчя від дня народження Ірини Маланюк, 1919–2009) // Митці Львівщини: Календар знаменних і пам'ятних дат на 2009 рік. Львів, 2009. С. 20–28.

54.Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. / Упорядкув., ред. З. Штундер. Львів: Вид-во М. Коць, 2000. 815 с.

55.Людкевич С. Олександр Мишуга як артист і вчитель співу // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1. Львів: Вид-во М. Коць, 1999. С. 430–438.

56.Мазепа Т. Галицьке Музичне Товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – початку XX століття : дис. ... докт. мист ва: спец. 26.00.01. Львів–Київ, 2018. 568 с.

57.Мазепа Л. Перше музичне товариство у Львові // Музика (Київ). 1977. № 1. С. 27–28.

58.Мазепа Л.; Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х томах. Т. 2: Від Консерваторії до Академії (1939–2003). Львів: Сполом, 2003. 200 с.

59.Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів–Вашингтон: Видавництво Українського Католицького Університету, 2003. 287 с.

60.Маланюк І. Голос серця: Автобіографія співачки / Пер. з нім. Алла Ільницька. Львів: Видавництво Collegium musicum, 2001. 306 с.

61.Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) // Записки НТШ. Т. CCXXVI. Праці музикознавчої комісії. Львів: НТШ, 1993. С. 370–455.

62.Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування / [упор. М. Головащенко]. Київ: Рада, 1995. 462 с.

63.Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові: 31 січня – 1 березня 2019 р., виставка «Голос серця» Ірини Маланюк, до 100-річчя від дня

народження співачки URL: http://www.salomeamuseum.lviv.ua/news/360.htm (дата звернення 15.02.2022).

64. Мухіна Л. Українське вокальне виконавство у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця XIX – початку XX століття : дис. … докт. філософії : спец. 025 – музичне мистецтво / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 232 с.
65. Ніколео Н. Зоряна Кушплер: «Колись я побачила у Відні компакт-диск Ірини Маланюк – і уявила поруч свій...» // Високий замок on-line. 2013. 28.05. трав. URL: http://www.wz.lviv.ua [Дата звернення: 23.07. 2024].
66. Німилович О.; Філоненко Л. Виконавсько-педагогічні традиції у творчості славетних співачок Соломії Крушельницької й Ірини Маланюк // Молодь і ринок: Щомісячний наук. пед. журнал / Дрогобицький держ. пед. ун-т. Дрогобич. 2013. № 9 (104). С. 44–48.
67. Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листування / Упор., вст. стаття та прим. М.Головащенка. К.: Муз. Україна, 1971. 780 с.
68. Олесницький Б. Наші лікарі // Альманах Станиславівської землі. Нью-Йорк–Торонто–Мюнхен, 1975. С. 603–613.
69. Павлишин С. Зірка, незнана на батьківщині. // Музика. 1992. № 1. С. 22–23.
70. Павлишин С. Іра Маланюк – оперна співачка зі світовим ім’ям. // Український світ. 1999. Спецвипуск. С. 17.
71. Павлишин С. Іра Маланюк – світове ім’я. // Україна і світ. 1999. 14 жовт.
72. Павлишин С. Історія однієї кар’єри. Львів: Вільна Україна, 1994. 108 с.
73. Павлишин С. Історія однієї кар’єри / 2-е вид., допов. Львів: Ліга Прес, 2012. 189 с.
74. Павлишин С. Історія однієї кар’єри / 3-е вид. Львів: Простір М, 2019. 189 с.
75. Павлишин С. Клим Чічка-Андрієнко та Іра Маланюк. // Musica Galiciana. Музика Галичини. Том VI / Ред.-упор. О. Зелінський. Львів: ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2001. С. 55–58. (Наук. зб. ЛДМА ім М. В. Лисенка; Вип. 5).
76. Павлишин С. Музика двадцятого століття. // Бак. 2005. 232с.

77. Паламарчук О. Тріумфи і розчарування. Музичні вистави львівських театрів початку XX ст. // Вісник Льв. Ун-ту. Серія Мистецтвознавство. 2004. Вип. 4. С. 45–62.
78. Пасічник Р. «Най там і громи б'ють на мене, я беруся за роботу!», або Як гартувався характер Соломії Крушельницької. 28.06.2017. URL : https://photo-lviv.in.ua/naj-tam-hromy-byut-na-mene-ya-berusya-za-robotu-abo-yak-hartuvavsya-harakter-solomiji-krushelnytskoji/ (дата звернення 19.03.2023).
79. Пасічник Р. Таємнича Фауста Креспі, або Про що мовчить музейна світлина. 18.10.2017. URL : https://photo-lviv.in.ua/tajemnycha-fausta-krespi-abo-pro-scho-movchyt-muzejna-svitlyna/ (дата звернення 25.07.2022).
80. Проців Л. Й. Історія музичної педагогіки в Україні: феномен мистецьких династій // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі : Науковий журнал / Київський ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ. № 5. 2020. С. 16–23.
81. Сабат-Свірська М. Михайло Голинський – героїчний тенор // Українські співаки у спогадах сучасників / Автор-упор. І. Лисенко. К.: РАДА, 2003. С. 478–480.
82. Свобода Н. Олександр Мишуга і його новаторські педагогічні принципи // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2003. Вип. 3. С.137–145.
83. Сердюк О. Іра Маланюк: на шляху до Ріхарда Вагнера // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. статей. Харків, 2015. Вип. 43. С. 111–121.
84. Скаврон Б. Королева опери зі Станиславова // Zbruch. 2014. 26.06. URL: https://zbruc.eu/node/23967 (дата звернення 25.07.2022)
85. Словник музичної термінології: Проєкт. Харків–Київ: Державне видавництво України, 1930. 135 с.
86. Соломія Крушельницька [: генеалогічне дерево]. URL : https://uk.rodovid.org/wk/%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81:268193 (дата звернення 25.04.2023).

87. Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування, у 2-х част. Ч. 1: Спогади / вступ. ст., упор., прим. М. Головащенка. Київ: Музична Україна, 1978. 398 с.
88. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування, у 2-х част., Ч. 2: Матеріали. Листування. / вступ. ст., упор., прим. М. Головащенка. Київ: Музична Україна, 1979. 447 с.
89. Соломія Крушельницька та світовий музичний простір / [ред.-упор. О. Смоляк]. Тернопіль : Астон, 2007. 188 с.
90. Старицький М. (Miro Scala). Перший тенор Королівської Опери «Ля Моне» в Брюсселі: автобіографічні нариси / ред., упоряд. і допов. на основі джерельних матеріалів І. Соневицький. Львів: [б.в.], 2000. 95 с.
91. Стахевич О. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII-XVIII століть // Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів): Зб. наук. праць Київської державної консерваторії. К., 1991. С. 26–40.
92. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. До 150-річчя заснування академії. Львів: СПОЛОМ, 2003. 256 с.
93. Тихобаєва Г. «Ви у своєму дебюті не були дебютанткою» // Соломія Крушельницька: шляхами тріумфів: Статті та матеріали. Тернопіль: Джура, 2008. С. 42–47.
94. Українські співаки у спогадах сучасників / [автор-упорядник І. Лисенко]. Київ: Рада; Київ–Львів–Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2003.
95. Філоненко Л.; Німилович О. Соломія Крушельницька – Ірина Маланюк: спадкоємність музично-педагогічних традицій // Соломія Крушельницька та українська духовність: зб. ст. Тернопіль, 2012. С. 98–117.
96. Циганкова А. Львівська вокальна школа XX століття : Магістерська робота / Вінницький держ. пед. ун-т ім. М. Коцюбинського. Вінниця, 2019. 65 с.
97. Чабаненко Е. [Рецензія на продукції учнів кляс співу проф. Од. Бандрівської й Л. Улуханової]. Хроніка й рецензії // Українська музика. 1939. Ч. 4. (26). С. 115–116.

98. Чарнецький С. Нариси історії українського театру в Галичині. Львів: Накладом фонду «Учітеся, брати мої». ч. 11 (1). 1934. 253 с.

99. Черкашина М. Опера XX століття: нариси. Київ: Музична Україна, 1981. 208 с.

100. Чигер О. Інтерпретація як компонент музичної творчості (композитор-твір-виконавець) // Матеріали І Всеукраїнської науково-практичної конференції 01 грудня 2022 року. 2022. Вип. 12/1. Івано-Франківськ: Ред.-вид. відділ ЗВО «Університет Короля Данила». С. 234–240.

101. Чигер О. Роль засобів масової інформації та комунікації у сприянні мистецькій діяльності співаків діаспори // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2014. Вип. 20 (1). С. 170–176.

102. Чінберг М. Педагог, якому не було рівних навіть в Італії // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / Упор. М.Головащенко. К.: Муз. Україна, 1971. С. 284–290.

103. Чоповський В. Духовний поступ нації: Культурно-мистецька діяльність української інтелігенції Західної України у 20–30-ті роки XX століття. Львів: Край, 1993. 50 с.

104. Шуляр О. Історія вокального мистецтва: У 2-х ч. / Ч. 1. Вид. 2-ге. Івано-Франківськ : Вид во Прикарп. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2014. 391 с.; Ч. 2. Івано-Франківськ: Плай, 2012. 360 с.

105. Шуневич Є. Розвиток професійного вокального мистецтва на Західній Україні у другій половині XIX – XX ст. // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В.Гнатюка та Національної музичної академії ім. П.Чайковського. Вип. 1 (12). Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль; Київ, 2004. С. 57–62.

106. Abbate C. Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991. 228 p.

107. Allanbrook W. J. Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni. Chicago and London : University of Chicago Press, 1983. 408 p.

108. Bayreuth eröffnet drei Tage vor Salzburg. // Salzburger Nachrichten. 1952. 8 j. № 68. 21.07. s. 8.

109. Beaumarchais P.-A. The Figaro Trilogy: The Barber of Seville, The Marriage of Figaro, The Guilty Mother. / Transl. and ed. David Coward. Oxford: Oxford University Press, 2003. 352 p.

110. Bel Canto. Harvard Dictionary of Music / second ed., 1972.

111. «Bel canto» – voce compilata dal tenore Giacomo Lauri-Volpi. // Enciclopedia della musica. Milano: Ricordi. 1963. 630 pp.

112. Bellincioni G. Scuola di canto. Paris-Berlin: A. Fürstner, 1912: 3 vv. 112 s.

113. Berry W. Text and Music in the Alto Rhapsody // Journal of Music Theory. 27(2), 1983. P. 239–253.

114. Boniecki A. Herbarz polski. Cz. 1 : Wiadomosci historyczno-genealogiczne o rodach szlacheckich. T. 12. Warzsawa : Gebethner i Wolff, 1908. 400 s.

115. Burney C. A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period: in 4 vv. Vol. 2. London: J. Robson, 1935. 603 p.

116. Burney C. A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period: in 4 vv. Vol. 4. London: Robson and Clark, 1789. 685 p.

117. Corte A., Gatti G. M. Voce «Bel canto». // Dizionario di Musica. Torino: Paravia & C.,1956. 707 p.

118. Costa A. Considerazioni sopra l'arte del canto in generale. London: G. Schulze, 1824. 115 p.

119. Dean W. Handel's Operas, 1726–1741. Woodbridge – New York: Boydell Press, 2006. 565 p.

120. [Dr. Dw]. «Cosi fan tutte». Neubesetzungen. Neue Zeit. Arbeiterwille (Graz). 1946. № 14. 17. 01. S. 2

121. Duey P. A. Bel Canto in Its Golden Age – A Study of Its Teaching Concepts. New York: King's Crown Press, 1951. 232 p.

122. Eidsheim N. S. Race and the aesthetics of vocal timbre // Rethinking Difference in Music Scholarship. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 338–365.

123. Fantoni G. Storia universal del canto. T. 1–2. Milano: Natale Battezzati, 1873. T. 2. 318 p.

124. Festabend zu Gunsten der Notleidenden von Groß-Graz im Opernhaus statt. Grazer Volkszeitung. 1945. № 175. 19.12. s. 1.

125. Floros C. Diener am Werk: Der «Dirigenten-Lehrer» Hans Swarowsky // Das Orchester. 2009. Nr. 2. S. 34–38.

126. Forte A. Motive and Rhythmic Contour in the Alto Rhapsody // Journal of Music Theory. 27(2), 1983. P. 255–271.

127. García M. P. R. École de Garcia: Traité complet de l'art du chant en deux parties. Paris: Chez l'Auteur etc., 1847. 1 p.: 83 p., 2 p.: 107 p.

128. Garlington, Aubrey S. Jr. Harzreise als Herzreise: Brahms's Alto Rhapsody // The Musical Quarterly. 69 (4), Fall 1983. P. 527–542.

129. Hadlock H. The Career of Cherubino, or the Trouser Role Grows Up // Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera / Ed. Mary Ann Smart. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 2000. P. 67–72.

130. Hellmer H. «Ein Maskenball». Oper von Giuseppe Verdi. // Neue Zeit. Arbeiterwille (Graz). 1946.16.03. S.2.

131. Ira Malaniuk – Die berühmte Stimme: Sängerportrait. 20.07. 2008. URL: https://www.tamino-klassikforum.at/index.php?thread/8568-ira-malaniuk/ (дата звернення 11.12.2023).

132. Johannes Brahms in seinen Schriften und Briefen. Berlin : Bernhard Hahnefeld Verlag, 1943. 480 s.

133. [K-nn.]. Musikalische Plauderstunde. // Neue Zeit. Arbeiterwille (Graz). 1950. № 113. 16. 05. S. 2.

134. Kijanowska-Kaminska L. Ukrainska szkola wokalna we Lwowie w pierwszey polowie XX wieku // Problemy pedagogiki wokalney. Zeszyt naukowy № 70. Wroclaw : Akademia muzyczna im. Karola Lipinskiego, 1997. S. 119–128.

135. Kimbell D. Operatic Variations on an Episode at the Hellespont // Cultural Responses to the Persian Wars: Antiquity to the Third Millennium / Ed. By E. Bridges et al. Oxford – New York: Oxford University Press, 2007. P. 201–230.

136. Komorowska M. Głosów pięknych u nas pod dostatkiem // Ruch muzyczny. 2022. № 11. URL: https://ruchmuzyczny.pl/article/2226-glosow-pieknych-u-nas-pod-dostatkiem (дата звернення 19.12. 2022).

137. Kramer R. Cherubino's Leap: In Search of the Enlightenment Moment. Chicago : The University of Chicago Press, 2016. 224 p.

138. Kurze Kulturnachrichten. // Neue Zeit. Arbeiterwille (Graz). 1947. № 136. 17.07. S. 2.

139. Lamperti F. Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto. Milano-Napoli: G. Ricordi & C., 1864. 64 p.

140. Lamperti F. Esercizi giornalieri per soprano o mezzo-soprano. Milano-Napoli: G. Ricordi & C., 1869. 20 p.

141. Lamperti F. Studi di bravura per canto approvati dal Regio Conservatorio di Milano. Milano-Napoli: G. Ricordi & C., 1870. 18 p.

142. Lamperti F. Studi di bravura per soprano, Milano-Napoli: G. Ricordi & C., 1875. 14 p.

143. Lamperti F. Scuola di canto contenente 6 solfeggi e 6 vocalizzi con accompagnamento di pianoforte per voce di soprano, 8 fascicoli. Milano: F. Lucca, 1876. 12 p.

144. Lamperti F. Osservazioni e consigli sul trillo, Londra, Ricordi, 1878. 17 p.

145. Lamperti F. L'arte del canto in ordine alle tradizioni classiche ed a particolare esperienza: norme techniche e consigli agli allievi ed agli artist, Milano: R. Stabilimento Ricordi, 1883. 71 p.

146. [Liebl]. Von neuer Musik. Wiener Kurier.1945. № 10. 6.09. S. 2.

147. Lauri-Volpi G. Cristalli viventi. Roma: Atlantica, 1948. 311 p.

148. Lauri-Volpi G. I misteri della voce umana. Milano: dall'Oglio, 1957.

149. Lauri-Volpi Giacomo. Voci parallele. Milano: Garzanti, 1955. 253 p.

150. Malaniuk I. Stimme des Herzens: Autobiographie einer Sängerin. Wien: Ibera Verlag, 1998. 255 s.

151. Maragliano Mori R. Gli otto punti essenziali del sistema del bel canto. S. Cecilia. Roma IX. 1960. № 2.

152. Martin-Erstaufführung in Graz. Märzendorfer dirigierte das Oratorium «Golgotha». Wiener Kurier. 1951. 20.03. j. 7. № 66. S. 4.

153. Mazepa L. Adam Didur we Lwowie. Wrocław: Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2002. 262 s.

154. Powers H. S. «Il Serse trasformato» // Musical Quarterly. Vol. 47 (1961) № 4. P. 481–92; Vol. 48 (1962). № 2. P. 73–92.

155. Preussner E. Die Sommerakademie des Mozarteums. // Österreichische Musikzeitschrift. 1963. Bd. 18. Hft. 7–8. S. 25–27.

156. Radioprogramm. // Volkswille. 1949 № 2. 4.01. S. 4.

157. Ravizza V. Sinfonische Chorwerke // Brahms Handbuch / Wolfgang Sandberger Hrsg. Gemeinschaftsausgabe J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Bärenreiter: Stuttgart, 2009. S. 278–302.

158. Reiss J. W. Polscy śpiewacy i polskie śpiewaczki / Seria: Wiedza Powszechna: tom 17. Cykl: Muzyka i muzycy polscy: zeszyt 16. Łódź: Czytelnik, 1948. 28 s.

159. Reynolds Ch. Brahms Rhapsodizing: The Alto Rhapsody and Its Expressive Double // The Journal of Musicology. 2012, 29(2). P. 191–238.

160. Rogers C. K. The Philosophy Of Singing. New York: Harper & Brothers Publishing, 1893. XV+218 p.

161. Rosenthal H. Bayreuth // Opera Magazine. 1952. Vol. 3. № 9. September. P. 516-525.

162. Różycka S.; Karaś H. Królowa światowej opery rodem ze Stanisławowa. // Kurier Galicyjski (Warszawa). № 2 (318). 1–14.02. 2019. S. 19–20.

163. Schweitzer L. und S. Ira Malaniuk: Stimme des Herzens: Autobiographie einer Sängerin / Hrsg. Andreas Schmidt. 10.11. 2020. URL: https://klassik-begeistert.de/ira-malaniuk-stimme-des-herzens-autobiographie-einer-saengerin-teil-1/ ; https://klassik-begeistert.de/ira-malaniuk-stimme-des-herzens-autobiographie-einer-saengerin-teil-2/

164. Sendergruppe Alpensland. // Neue Zeit. Arbeiterwille (Graz). 1946. № 110. 17.05. S. 3.

165. Sendergruppe Rot Weiss Rot. // Wiener Kurier. 1951. 7 j. № 194. 23.08. s. 6.

166. Städtische Bühnen. Opernhaus. // Grazer Volkszeitung. 1945. 12. 12. S. 3.

167. Stark James A. Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy.Toronto: University of Toronto Press, 2003. 325 s.

168. Swarowsky H. Wahrung der Gestalt: Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik. Wien : Universal Edition, 1979.

169. Toft R. Bel Canto: A Performer's Guide. Oxford: Oxford University Press, USA, 2012. 288 s.

170. Universitätsarchiv der Kunstuniversität Graz. Nachlass Ira Malaniuk (UAKUG/NIM). UAKUG/NIM_009. Studium 1934–1939. Malaniuk Irena Stefanie. Reifeprüfungszeugnis. 24.09.1938. Übersetzung aus dem Polnischen. S. 1-2.

171. Universitätsarchiv der Kunstuniversität Graz. Nachlass Ira Malaniuk (UAKUG/NIM). UAKUG/NIM_009. Studium 1934–1939. Małaniukówna Irena. Świadectwo szkolne. Lwowskie Konserwatorjum Muzyczne im. Karola Szymanowskiego. 1937/38. S. 1.

172. Wagner-Festspiele in Brüssel. // Die Weltpresse. 1950. 6 j. № 296. 21.12. S. 6.

173. Was gibt es im Radio zu hören? Senderverzeichnis. Sendergruppe Rot-Weiss Rot. Wiener Kurier. 9 j. № 222. 1953. 25. 09. S. 6.

174. Webster J. The Alto Rhapsody: Psychology, Intertextuality, and Brahms's Artistic Development // Brahms Studies. 3 / Ed. David Brodbeck. Lincoln : University of Nebraska Press, 2001. P. 19–46.

175. Wiener Autorenabende. // Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe). 1944. j. 78. № 108. 19.04. S. 3.

176. Wolff E. La décadence du bel-canto et sa renaissance par la formation rationelle de la voix. Paris: Fischbacher; Bruxelles: Schott, 1908. 48 p.

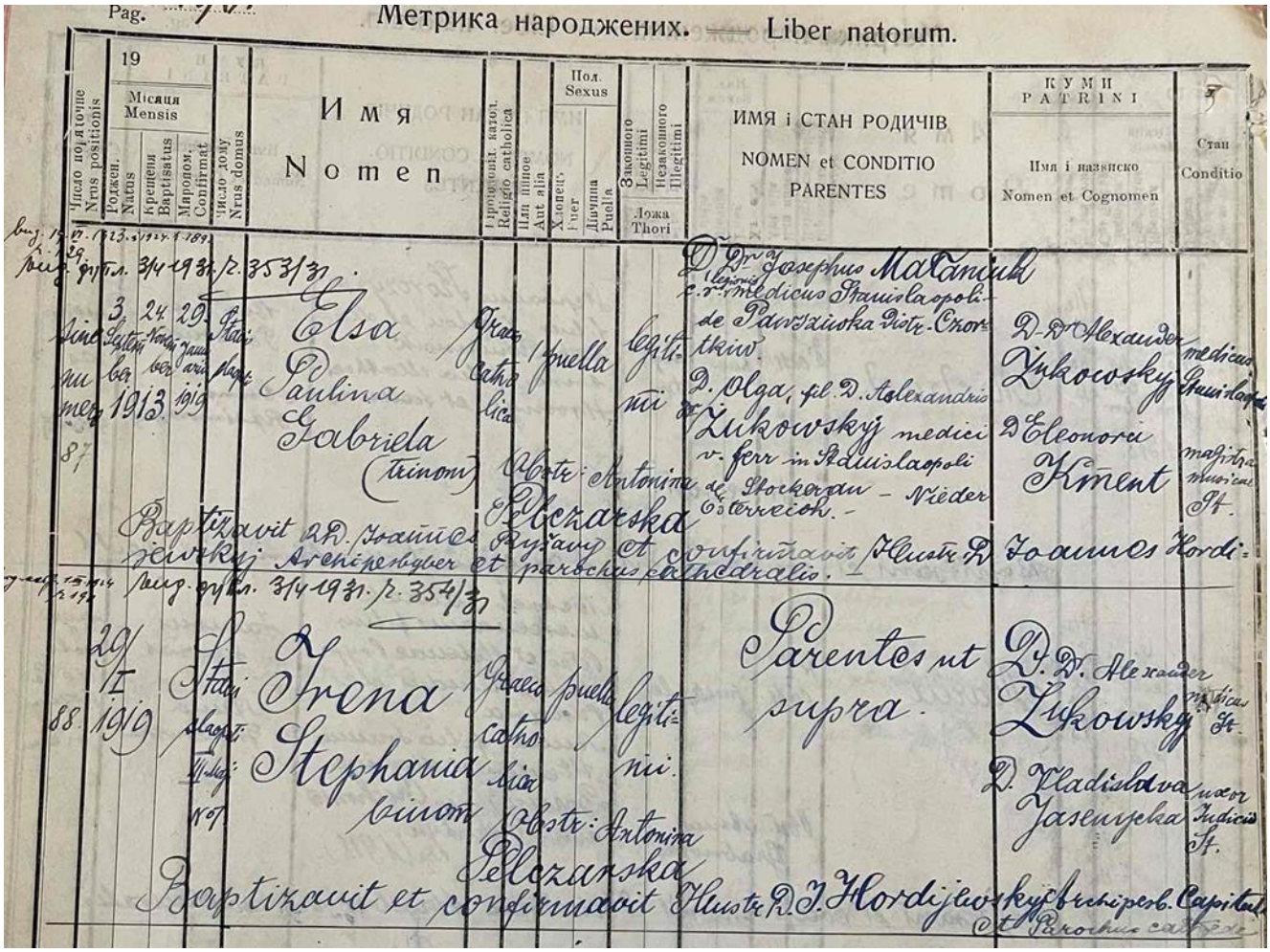
177. Wysocki W. Dziesięć przykazań dla młodego śpiewaka. Wiadomości artystyczne: dwutygodnik poswięcony muzyce, teatrowi, literaturze i sztuce. Lwów. Rok IV. № 13–14. 1900.10–20.07.

ДОДАТКИ

Додаток А.

Архівні документи

А1. Метричний запис про народження Ельзи та Іри Маланюк (Метрика народжених Станиславівської катедри, 1913-1927. С. 190. Фрагмент. ДАІФО, ф. 621, оп. 2, спр. 67, арк. 92 звор.)

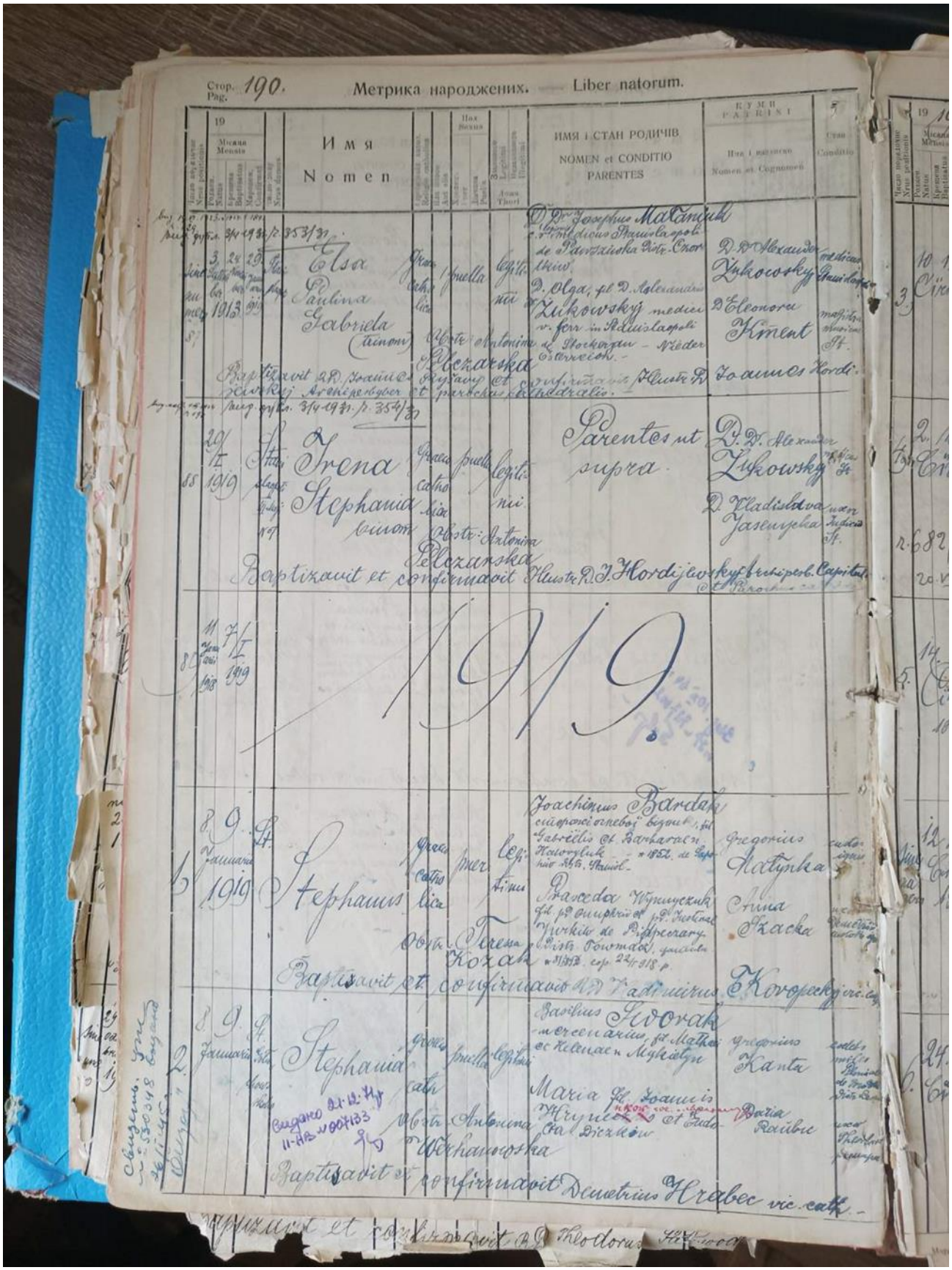


Pag. 7 Метрика народжених. — Liber natorum.

Число порядочне Nrus positionis	19 Місяця Mensis: Роджен. Natus	Крещени Baptisatus	Маропом. Confirmat	Число дому Nrus domus	Имя Nomen	Пропоз. катол. Religio catholica	Или иное Aut alia	Пол. Sexus: Хлопець Puer	Дівчина Puella	Законного Legitimi / Незаконного Illegitimi / Ложа Thori	ИМЯ і СТАН РОДИЧІВ NOMEN et CONDITIO PARENTES	КУМИ PATRINI Имя і назвиско Nomen et Cognomen	Стан Conditio
вид. 19.VI.1923 р. 129													
вид. дуплл. 3/4 1931 р. 353/31													
sine numero 87	3 September 1913	24 November 1913	29 Januarii 1919	Stanislaopoli	Elsa Paulina Gabriela (trinom) Obstr: Antonina Pelczarska	Graeco catholica		puella		legitimi	D. Dr. Josephus Maranjuk (legionis) c. r. medicus Stanislaopoli de Pawszinska Distr. Czortkiw. D. Olga, fil. D. Alexandris Żukowskyj medici v. ferr in Stanislaopoli de Stockerau – Nieder Österreich.	D. Dr. Alexander Żukowskyj D. Eleonora Kment	medicus Stanislaopoli magistra musicae St.
Baptizavit RD. Joannes Ryšavy et confirmavit Illustr. D. Joannes Hordijewskyj Archipresbyter et parochus cathedralis.													
вид. дуплл. 3/4 1931 р. 354/31													
88	29/I 1919		Stanislaopoli II Maji No 7		Irena Stephania binom Obstr: Antonina Pelczarska	Graeco catholica		puella		legitimi	Parentes ut supra.	D. Dr. Alexander Żukowskyj D. Vladislava Jasenycka	medicus St. uxor Judicii St.
Baptizavit et confirmavit Illustr. D. J. Hordijewskyj Archipresb. Capitul. et Parochus cathedr.													

А 2. Метрика народжених Станиславівської катедри, 1913-1927. С. 190

(ДАІФО, ф. 621, оп. 2, спр. 67, арк. 92 звор.)



А 3.

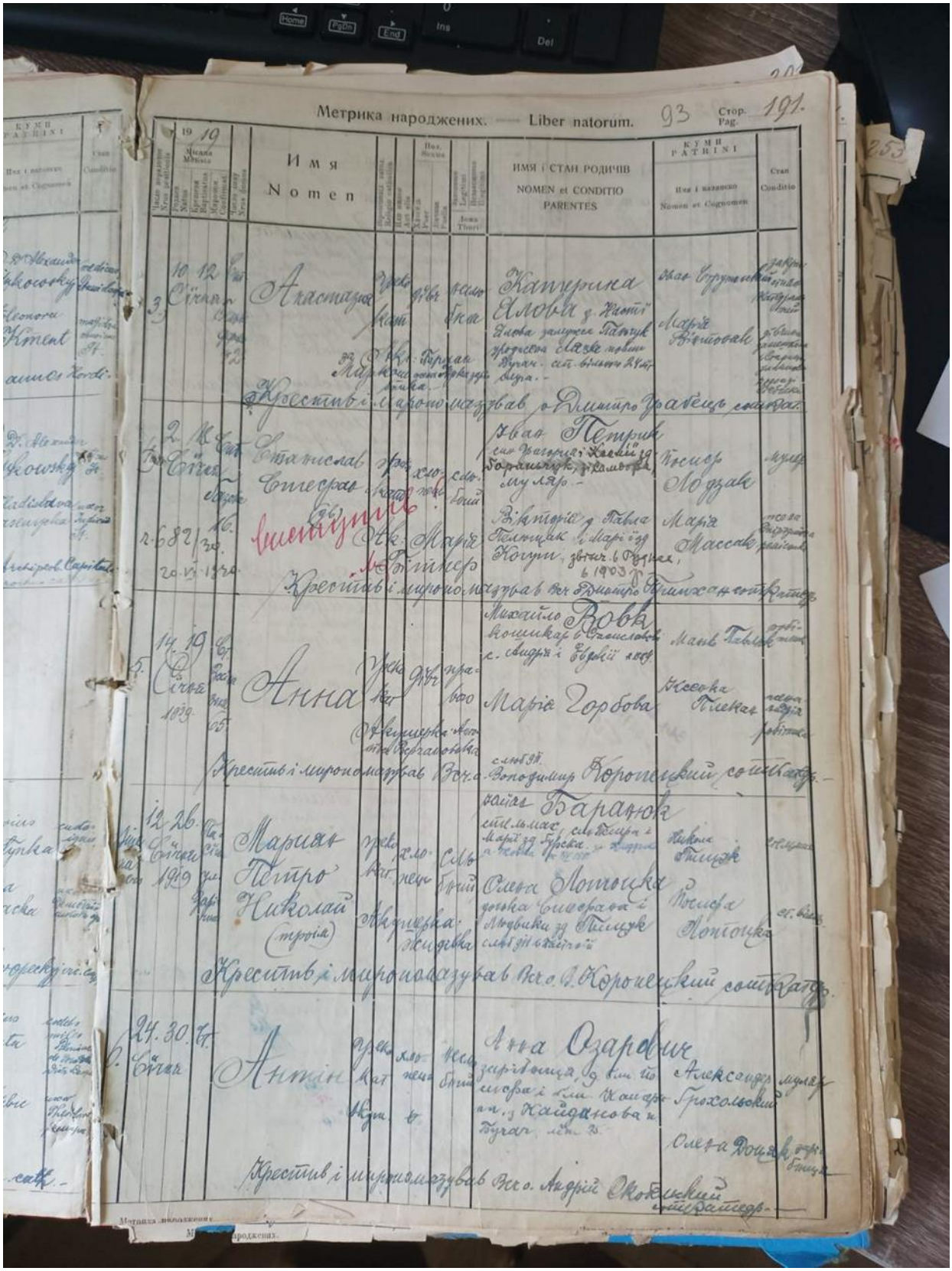
Українське прізвище Іриного діда «Жуковський» було записане як «Żukowskyj», тобто транслітероване буква до букви з українського написання, але з використанням польських літер «Ż» та «w». Так само, у прізвищі Іриної хресної матері «Ясеницька» було випущено польський діакретичний знак «ć»: «Jasenycka». Цікаво, що прізвище «Гордієвський» –священик, який хрестив Іру, було транслітероване як «Hordijewskyj», тобто українська літера «Г» вже тоді транслітерувалася як латинська літера «H», а «Ґ» – як «G». Натомість, чеське прізвище «Ryšavy» римо-католицького священика, котрий хрестив Ірину сестру Ельзу, записано відповідно до граматики цієї мови.

А 3.1

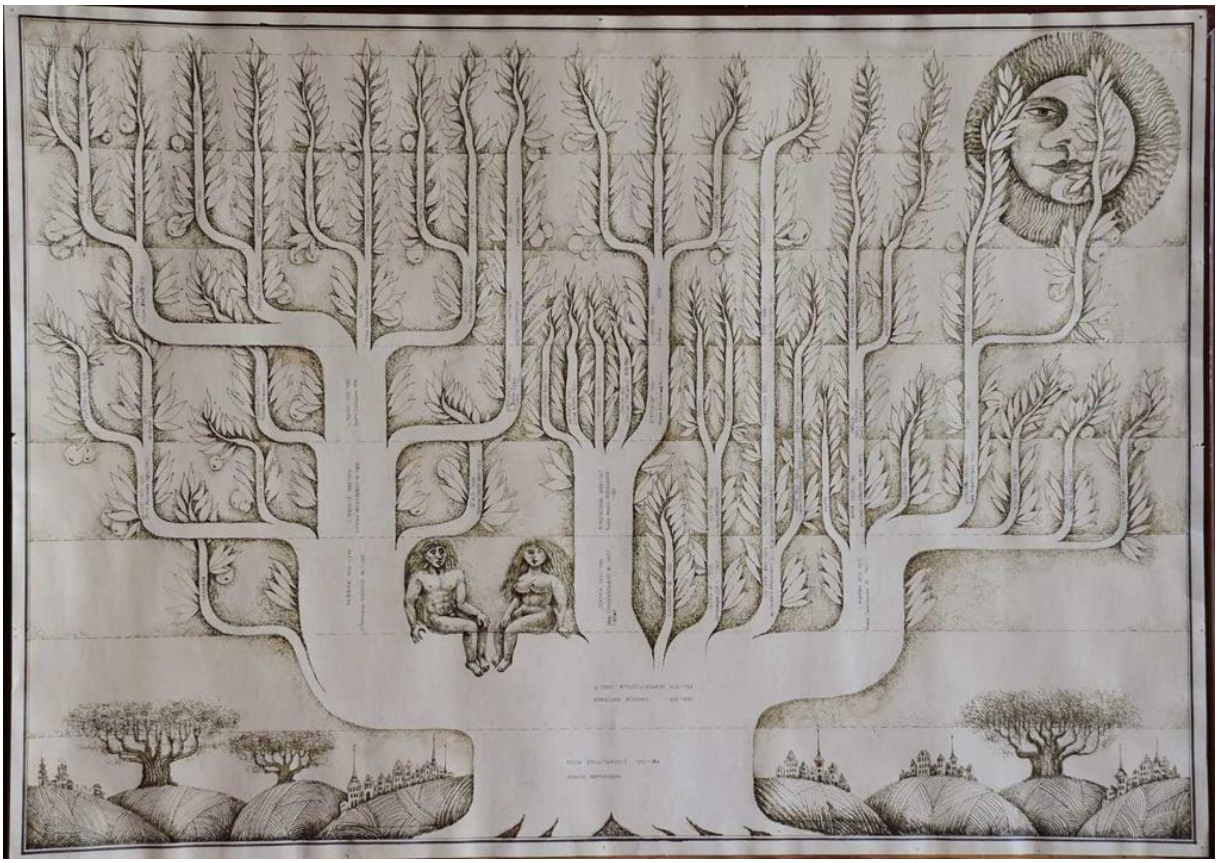
По-перше, було переплутано польську перекреслену літеру «ł» з літерою «t», тож насправді має йтися про Крушельницьких-Славниковичів, а не Ставниковичів (в однині: Kruszelnicki-Sławnikowicz, а не Stawnikowicz) [109, s. 354–355]. По-друге, згідно з гербовником Бонєцького генеалогічна лінія Соломії Крушельницької, а разом з тим і лінія Ірі Маланюк за бабусею по батькові, належить не до Крушельницьких-Славниковичів, а до Крушельницьких-Лазаревичів. У гербовнику окремо згадуються: батько Соломії «Ambroży Łazarewicz Kruszelnicki», тобто Амвросій Лазаревич-Крушельницький, його донька – «знана співачка Саломея» (у знахідному відмінку «Salomeę, znakomitą śpiewaczkę»), а також три доньки Амвросійового брата Яна (Івана), одна з котрих зветься Aleksandrowa Małanińską, тобто заміжня за Олександром Маланюком [109, s. 356].

А 3.2 Метрика народжених Станиславівської катедри, 1913-1927. С. 191

(ДАІФО, ф. 621, оп. 2, спр. 67, арк. 93)



А 4. Генеалогічне дерево родини Крушельницьких



А 5. Соломія Крушельницька

А 6. Зоф’я Козловська

Zofja Kozłowska

\

А 7. Фауста Креспі (1853–1902). Надгробок на міланському цвинтарі

Додаток Б.

Родинне середовище і приватне життя

Б 1. Станиславівська греко-католицька катедра на листівці 1915 року

(сьогоднішня назва: катедральний храм Святого Воскресіння)

Б 2. Осип та Ольга Маланюки. Відень 1911 р.

Б 3. Ельза та Іра Маланюк

Б 4. Ігнатій Цегельський з дружиною

Б 5. На 80-річчі з Лео ВітошинсЬким, виконується гІмн України

Б 6. У Львівській опері

Додаток В.

Вокальна освіта й оточення Ірини Маланюк

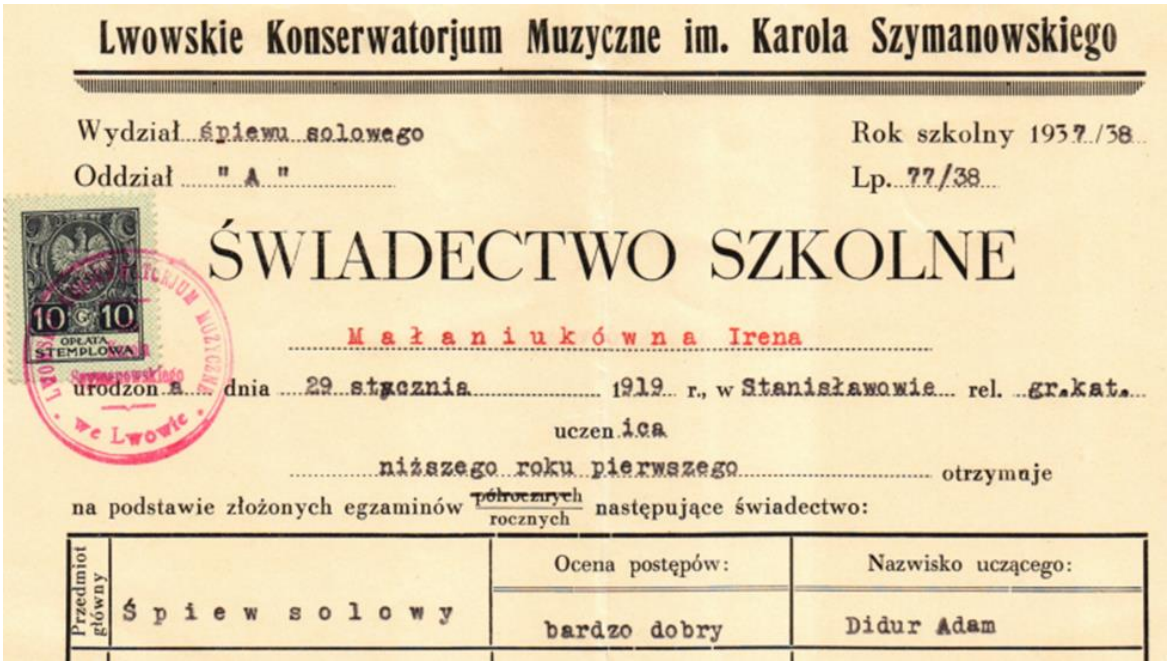
В.1. Валерій Висоцький (1835–1907)

В 2. Олександр Мишуга (1853–1922)

В 3. Адам Дідур (1874–1946)

В 4. Шкільне свідоцтво» Ірі Маланюк у Львівській музичній консерваторії ім. Кароля Шимановського за 1937/38 рік (фрагмент)

(UAKUG/NIM_009. Świadectwo szkolne)



Lwowskie Konserwatorjum Muzyczne im. Karola Szymanowskiego

Wydział śpiewu solowego — Rok szkolny 1937/38

Oddział "A" — Lp. 77/38

ŚWIADECTWO SZKOLNE

Małaniukówna Irena

urodzon a dnia 29 stycznia 1919 r., w Stanisławowie rel. gr.kat.

uczen ica

niższego roku pierwszego otrzymuje

na podstawie złożonych egzaminów ~~półrocznych~~ rocznych następujące świadectwo:

Przedmiot główny		Ocena postępów:	Nazwisko uczącego:
	Śpiew solowy	bardzo dobry	Didur Adam

В 5. Оголошення про заняття А. Дідура у львівській пресі

Lwowskie Konserwatorium Muzyczne im. K. Szymanowskiego, Kopernika 9.

zawiadamia że rozpoczą lekcje śpiewu sol. z dniem 2 list. 1936

Mistrz Adam Didur

Lw. Konserwatorium Muz' im. Szymanowskiego posiada wszelkie prawa szkół państ. sierocy dodatek ekonom. Zniżki (ulgi) kolejowe typu A. Wpisy przyjmuje Kancelaria Konserwatorium ul. Kopernika 9. (gmach Kina Kopernik)

„CHWILA" poranna, piątek, 30. października 1936.

Lwowskie Konserwatorium Muzyczne im. K. SZYMANOWSKIEGO
UL. KOPERNIKA 9 zawiadamia, że UL. KOPERNIKA 9

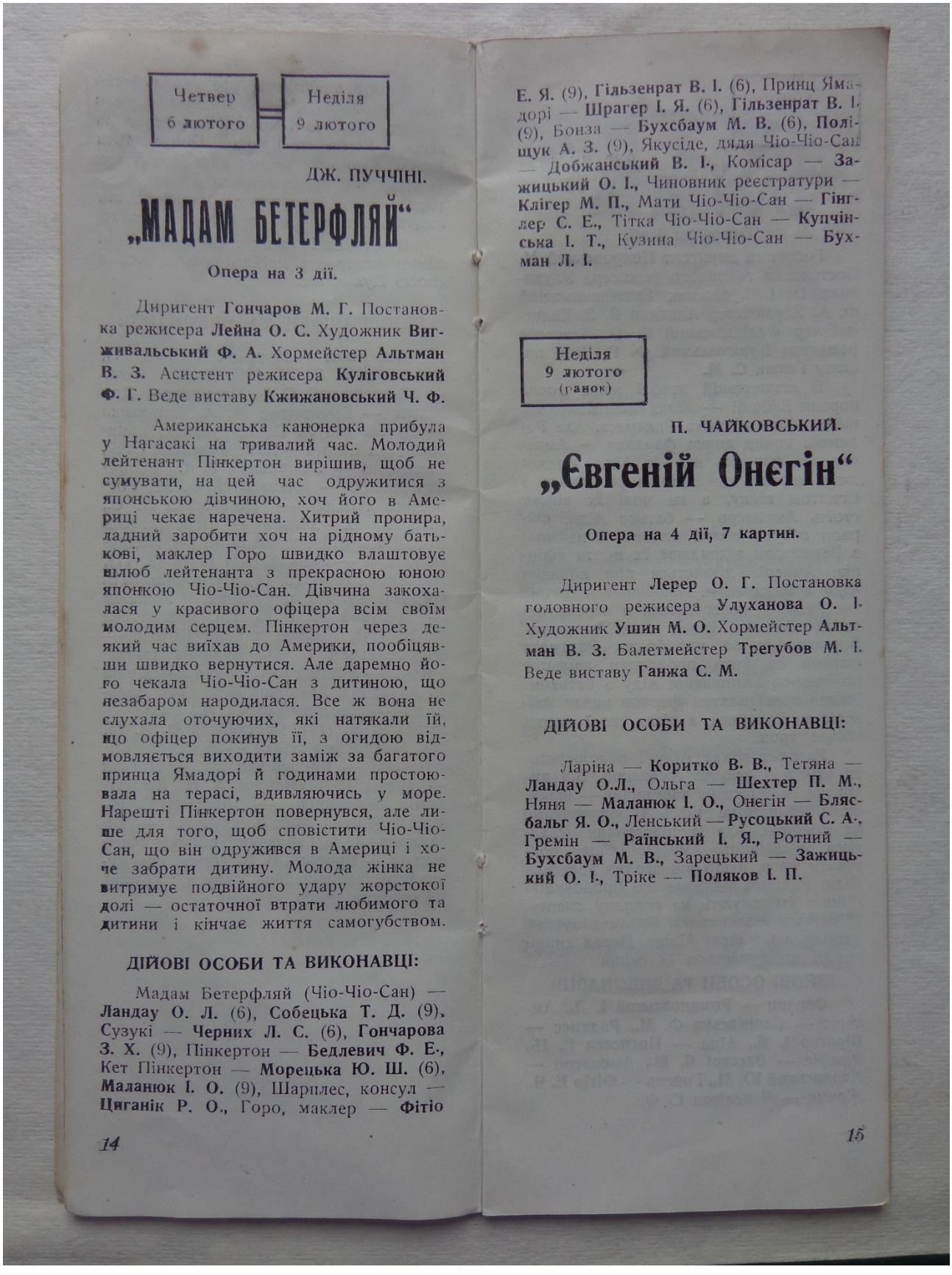
Mistrz ADAM DIDUR

rozpoczyna lekcje śpiewu sol. z dniem 2 listopada. ZGŁOSZENI UCZNIOWIE MAJĄ SIĘ JAWIĆ W TYM DNIU O GODZ. 11 RANO. Lw. Konserwatorium Muz. im. Szymanowskiego posiada wszelkie prawa szkół państw. Sierocy dodatek ekonom. Zniżki (ulgi) kolejowe typu A. Wpisy przyjmuje Kancelaria Konserwatorium — ul. Kopernika 9 (gmach kina Kopernik).

В 6. Лідія Улуханова (Векшемська або Вікшемська) (1879–1954)

В 7. Гелена Олеська (Helena Oleska, 1875–1969)

В 8. Ролі Іри Маланюк в Львівському оперному театрі періоду 1939-1941 рр.



Четвер 6 лютого — Неділя 9 лютого

ДЖ. ПУЧЧІНІ.

„МАДАМ БЕТЕРФЛЯЙ"

Опера на 3 дії.

Диригент **Гончаров М. Г.** Постановка режисера **Лейна О. С.** Художник **Вигживальський Ф. А.** Хормейстер **Альтман В. З.** Асистент режисера **Куліговський Ф. Г.** Веде виставу **Кжижановський Ч. Ф.**

Американська канонерка прибула у Нагасакі на тривалий час. Молодий лейтенант Пінкертон вирішив, щоб не сумувати, на цей час одружитися з японською дівчиною, хоч його в Америці чекає наречена. Хитрий пронира, ладний заробити хоч на рідному батькові, маклер Горо швидко влаштовує шлюб лейтенанта з прекрасною юною японкою Чіо-Чіо-Сан. Дівчина закохалася у красивого офіцера всім своїм молодим серцем. Пінкертон через деякий час виїхав до Америки, пообіцявши швидко вернутися. Але даремно його чекала Чіо-Чіо-Сан з дитиною, що незабаром народилася. Все ж вона не слухала оточуючих, які натякали їй, що офіцер покинув її, з огидою відмовляється виходити заміж за багатого принца Ямадорі й годинами простоювала на терасі, вдивляючись у море. Нарешті Пінкертон повернувся, але лише для того, щоб сповістити Чіо-Чіо-Сан, що він одружився в Америці і хоче забрати дитину. Молода жінка не витримує подвійного удару жорстокої долі — остаточної втрати любимого та дитини і кінчає життя самогубством.

ДІЙОВІ ОСОБИ ТА ВИКОНАВЦІ:

Мадам Бетерфляй (Чіо-Чіо-Сан) — **Ландау О. Л.** (6), **Собецька Т. Д.** (9), Сузукі — **Черних Л. С.** (6), **Гончарова З. Х.** (9), Пінкертон — **Бедлевич Ф. Е.**, Кет Пінкертон — **Морецька Ю. Ш.** (6), **Маланюк І. О.** (9), Шарплес, консул — **Циганік Р. О.**, Горо, маклер — **Фітіо**

Е. Я. (9), **Гільзенрат В. І.** (6), Принц Ямадорі — **Шрагер І. Я.** (6), **Гільзенрат В. І.** (9), Бонза — **Бухсбаум М. В.** (6), **Поліщук А. З.** (9), Якусіде, дядя Чіо-Чіо-Сан — **Добжанський В. І.**, Комісар — **Зажицький О. І.**, Чиновник реєстратури — **Клігер М. П.**, Мати Чіо-Чіо-Сан — **Гінглер С. Е.**, Тітка Чіо-Чіо-Сан — **Купчінська І. Т.**, Кузина Чіо-Чіо-Сан — **Бухман Л. І.**

Неділя 9 лютого (ранок)

П. ЧАЙКОВСЬКИЙ.

„Євгеній Онєгін"

Опера на 4 дії, 7 картин.

Диригент **Лерер О. Г.** Постановка головного режисера **Улуханова О. І.** Художник **Ушин М. О.** Хормейстер **Альтман В. З.** Балетмейстер **Трегубов М. І.** Веде виставу **Ганжа С. М.**

ДІЙОВІ ОСОБИ ТА ВИКОНАВЦІ:

Ларіна — **Коритко В. В.**, Тетяна — **Ландау О.Л.**, Ольга — **Шехтер П. М.**, Няня — **Маланюк І. О.**, Онегін — **Бляскбальг Я. О.**, Ленський — **Русоцький С. А.**, Гремін — **Раїнський І. Я.**, Ротний — **Бухсбаум М. В.**, Зарецький — **Зажицький О. І.**, Тріке — **Поляков І. П.**

П'ЯТНИЦЯ, 4

ДЖ. ВЕРДІ

„ТРАВІАТА"

Опера на 4 дії.

Диригент — ГОНЧАРОВ М. Г. Постановка режисера — ЛЕЙНА О. С. Художник — ВИГЖИВАЛЬСЬКИЙ Ф. А. Хормейстер — АЛЬТМАН В. З. Балетмейстер — ТРЕГУБОВ М. І. Веде виставу — КШИЖАНОВСЬКИЙ Ч. Ф.

ДІЙОВІ ОСОБИ ТА ВИКОНАВЦІ:

Віолетта Валері — ОКОНСЬКА Я. А., Флора Бервуа — МАЛАНЮК І. О., Аніна — МОРЕЦЬКА Ю. М., Альфред Жермон — ФІШЕР М. Т., Жорж Жермон — ЦИГАНІК Р. О., Гастон — ГІЛЬЗЕНРАТ В. І., Барон Дюфаль — РЕЙХАН А. М., Маркіз д'Обиньї — МАРТІНІ М. Ю., Лікар Гренвіль — БУХСБАУМ М. В.

СУБОТА, 5. — НЕДІЛЯ, 13.

МІНКУС

„ДОН КІХОТ"

Балет на 3 дії з прологом і епілогом.

Головний балетмейстер — ВІГІЛЕВ Е. Д. Диригент — МУНД Я. Е., Художник — СОБОЛЬ Н. Ф. Пом. балетмейстра — ТРЕГУБОВ М. І. Веде виставу — ГАНЖА С. М.

ДІЙОВІ ОСОБИ ТА ВИКОНАВЦІ:

Дон Кіхот — ОЛЬШЕВСЬКИЙ З. Ж., Санчо-Панчо — КШАНОВСЬКИЙ С. І., Господар готелю — БИКОВСЬКИЙ Л. М., Господиня готелю — ЦЕСЕЛЬСЬКА Л. С., Кітерія, їх донька — ЧЕРЕХІВСЬКА Ф. Л. (5), ІЛЬЇНСЬКА В. М. (13), Подруги Кітерії — ЧАЙВАНОВА Н. В. (13), ЗАПАДИНСЬКА Е. М. (5), СУГРОБКІНА З. В., (5, 13), Базіліо, цирульник, її коханий — ТРЕГУБОВ М. І. (13), ЯРОСЛАВЦЕВ О. П. (5), Комачо, старий багатій — ФАЛІШЕВСЬКИЙ С. О., Вулична танцюристка — КОСТІНА І. К. (5), БЕНЕДІКТОВА Е. М. (13), Еспадо — ДЬЯКОНОВ В. Е. (5), ДОДІН Я. О. (13), Дульцінея, вигадана коханка Дон Кіхота—ЧЕРЕХІВСЬКА Ф. Л. (13), ЧАЙВАНОВА Н. В. (5), Рицар — Ярославцев О. П. (13), ПРОРВИЧ Б. В. (5), Цигани — ДУНІНА Т. А., ПЛОРОВ А. Н., Мелісандра — ЛАНСЬКА Р. М., Марсілійський король Сансуелі — БІКАДОРОВ Л. І., Гайферос, чоловік Мелісандри — ПРОРВИЧ В. В., Торреадори, Музиканти, Мандрівники Слуги, Селяни, Погонщики мулів та інш.

PIĄTEK, 4

G. VERDI

„TRAVIATA"

Opera w 4 aktach.

Dyrygent: GONCZAROW M. G. Reżyseria: LEJN O. S. Dekoracje: WYGRZYWALSKI F.A. Kierownik chóru: ALTMAN W. Z. Baletmistrz: TREGUBOW M. I. Inspicjent: KRZYŻANOWSKI Cz. F.

OSOBY:

Violetta Valeri — OKOŃSKA J. A., Flora Bervois — MAŁANIUK I. O. Anina — MORECKA J. M., Alfred Germont — FISCHER M. T., George Germont — CYGANIK R. O., Gaston — HILZENRAT W. I., Baron Dufal — REJCHAN A. M., Markiz d'Obini — MARTINI M. J., Doktór Grenwild — BUCHSBAUM M. W.

SOBOTA, 5 — NIEDZIELA, 13

MINKUS

„DON KICHOT"

Balet w 3 aktach z prologiem i epilogiem.

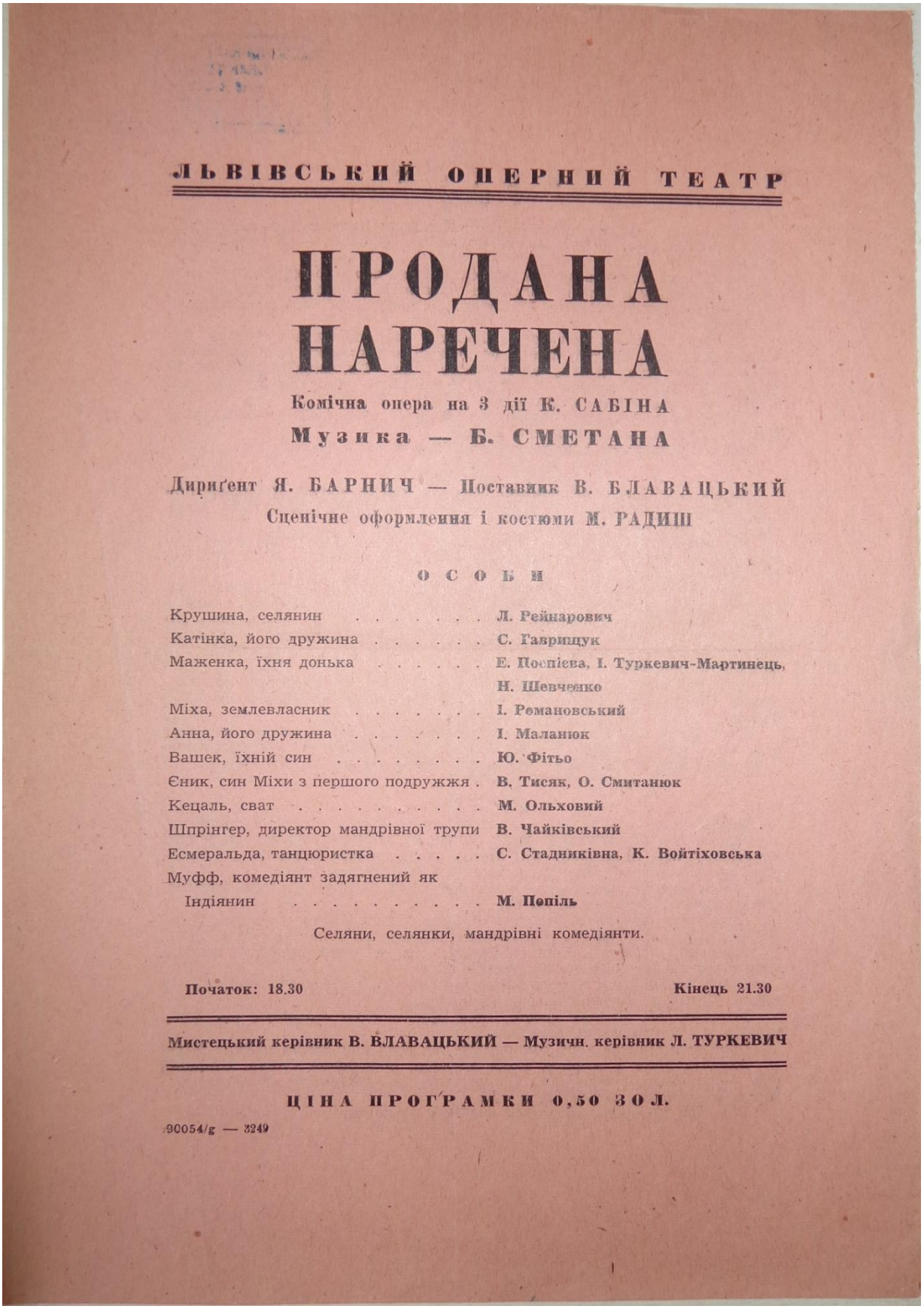
Główny baletmistrz: WIGILIEW E. D., Dyrygent: MUND J. E., Dekoracje: SOBOL N. F., Pomocnik baletmistrza: TREGUBOW M. I., Inspicjent: HANŻA S. M.

OSOBY:

Don Kichot — OLSZEWSKI Z. Ż., Sanczo Panczo — CHRZANOWSKI S. I., Właściciel oberży — BYKOWSKI L. M., Jego żona — CIESIELSKA L. S., Kiteria, ich córka — CZERECHOWSKA F. L. (5), ILIŃSKA W. M. (13), Przyjaciółki Kiterji — CZAJWANOWA N. W. (13), BENEDYKTOWA E. M. (5), SUBGROBKINA Z. W. (5, 13), Bazylio, cyrulik ukochany Kiterji — TREGUGOW M. L. (13), JAROSŁAWCEW O. P. (5), Komaczo, stary bogacz — FALISZEWSKI S. O., Uliczna tancerka — KOSTINA I. K. (5), BENEDYKTOWA (13), Espado — DIAKONOW W. E. (5), DODIN J. O. (13), Dulcynea — wymarzona kochanka Don Kichota — CZERECHOWSKA F. L. (13), CZAJWANOWA N. W. (5), Rycerz — JAROSŁAWCEW O. P., PRORWICZ B. W. (5), Cyganie — DUNINA T. A., PŁOROW A. N., Melisandra — ŁAŃSKA R. M., Marsylski król Sansueli — BIKADOROW L. I., Gajferos, mąż Melisandry — PRORWICZ W. W., Torreadorzy, muzykanci, wędrowcy, słudzy, wieśniacy, poganiacze mułów i inni.

Львівська Філія Бібліотека АН-УРСР

В 9. Програмки вистав за участю Ірини Маланюк у Львівському оперному театрі періоду німецької окупації (1941-1944 рр.)



ЛЬВІВСЬКИЙ ОПЕРНИЙ ТЕАТР

ПРОДАНА НАРЕЧЕНА

Комічна опера на 3 дії К. САБІНА

Музика — Б. СМЕТАНА

Диригент Я. БАРНИЧ — Поставник В. БЛАВАЦЬКИЙ

Сценічне оформлення і костюми М. РАДИШ

ОСОБИ

Крушина, селянин	Л. Рейнарович
Катінка, його дружина	С. Гавришук
Маженка, їхня донька	Е. Поспієва, І. Туркевич-Мартинець, Н. Шевченко
Міха, землевласник	І. Романовський
Анна, його дружина	І. Маланюк
Вашек, їхній син	Ю. Фітьо
Єник, син Міхи з першого подружжя	В. Тисяк, О. Смитанюк
Кецаль, сват	М. Ольховий
Шпрінгер, директор мандрівної трупи	В. Чайківський
Есмеральда, танцюристка	С. Стадниківна, К. Войтіховська
Муфф, комедіянт задягнений як Індіянин	М. Попіль

Селяни, селянки, мандрівні комедіянти.

Початок: 18.30 Кінець 21.30

Мистецький керівник В. ВЛАВАЦЬКИЙ — Музичн. керівник Л. ТУРКЕВИЧ

ЦІНА ПРОГРАМКИ 0,50 ЗОЛ.

90054/g — 3249

OPERNHAUS LEMBERG

I.

Cavalleria Rusticana

OPER IN EINEM AUFZUG VON P. MASCAGNI

Libretto von G. Verga

PERSONEN:

Santuzza, eine junge Bäuerin	E. Pospijewa
Turridu, ein Bauernbursche	W. Tyssjak
Lucia, seine Mutter	S. Hawryschtschuk, I. Malanjuk
Alfio, ein Fuhrmann	L. Rejnarowytsch
Lola, seine Frau	L. Nimziw

Bauern, Kinder, Volk

Dirigent: F. WEIDLICH, A. KOPP
Inszenierung: W. BLAWAZJKYJ
Konzertmeister: A. KOPP
Chormeister: A. KOPP

Bühnengestaltung: M. Radysch
An der Orgel: O. Holynsjka
Regisseur-Assistent: S. Handsha

Musikalische Leitung: Musikdirektor FRITZ WEIDLICH
Künstlicher Leiter: W. BLAWAZJKYJ

INHALT:

Turridu, ein junger Bauernbursche, ist zum Militär gegangen und hat sein Liebchen Lola im Dorfe zurückgelassen. Die ungetreue Lola aber wartet nicht auf die Rückkehr ihres Geliebten; sie heiratet den Fuhrmann Alfio. Als Turridu, vom Militär zurückgekehrt, seine Geliebte verheiratet sieht, rächt er sich, indem er sich mit einen jungen Bäuerin, Santuzza, einlässt. Santuzza glaubt Turridu, daß er sie heiraten werde. Lola aber, Turridus frühere Geliebte, lockt ihn wieder zu sich, ohne darauf zu achten, daß sie dadurch ihrem Gemahl und Santuzza ein schweres Unrecht zufügt. Umsonst bittet Santuzza Turridu um Erbarmen mit ihr: er verläßt sie, obwohl sie bald Mutter eines Kindes von ihm wird. In ihrer Verzweiflung verrät sie Alfio die ganze Wahrheit. Der verratene Mann fordert den Liebhaber seiner Frau zum Duell heraus. Erst jetzt sieht Turridu ein, welches Unrecht er Santuzza angetan hat. Er bittet seine Mutter, die arme, entehrte Santuzza in Schutz zu nehmen, ihn selbst aber so zu segnen, wie damals, als er ins Feld zog. Hierauf geht er und fällt im Duell mit Alfio.

Preis des Programms: 0,50 Zl.

90054/g – 524

OPERNHAUS LEMBERG

TRAVIATA

OPER IN 3 AUFZÜGEN

Libretto von F. M. Piave, Musik von Giuseppe Verdi

Gastspiel von Lotte Jacobi (Staatsoper Wien), Irene Malaniuk, Z. Dolnyzjkyj.

Inszenierung: W. Blawazjkyj
P. Ssoroka
Dirigent: A. Kopp
Konzertmeister: A. Kopp
Chormeister: A. Kopp
Regisseur-Assistent: S. Handscha
Ballettmeister: W. Stengel

HANDELNDE PERSONEN:

Violetta Valeri	**Lotte Jacobi** (Staatsoper Wien)
Alfred de Germon	**W. Tyssjak,**
George de Germon, Alfreds Vater	**Z. Dolnyzjkyj**
Flora de Bervois	**Irene Malaniuk**
Anina	**K. Wojtichowsjka**
Baron Doufal	**Z. Liptschynsjkyj**
Marquis Obini	**R. Kokotajlo**
Arzt	**I. Romanowsjkyj**
Gaston	**W. Karpjak**

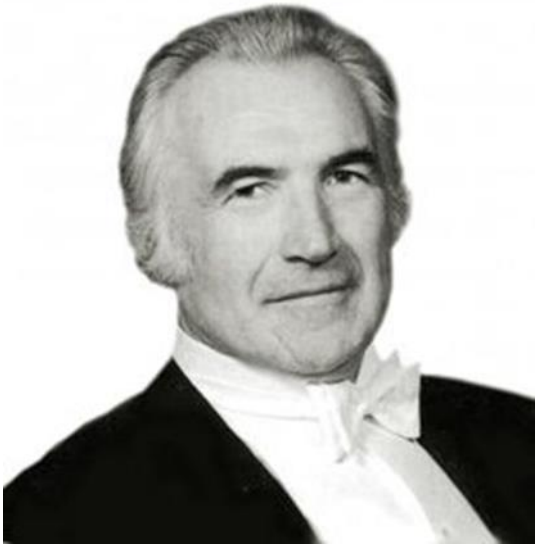
Violettas Freunde, Gäste, Masken, Zigeunerinnen.

Die Handlung spielt in Paris und Umgebung.

Künstlerischer Leiter: W. Blawazjkyj
Musikalischer Leiter: A. Kopp

Preis des Programms 0.50 Zl.

В 10. Мирослав Антонович (1917–2006)



В 11. Іра Маланюк, 1938 р.

В 12. Анна Бар-Мільденбурґ (Anna Bahr-Mildenburg, 1872–1947)

В 13. Одарка (Софія) Бáндрівська (1902–1981)

В 14. Мирослав Скорик (1938–2020)

В 15. Іра Маланюк: дружній шарж

Дружній шарж.

Додаток Г.

Сценічні образи

Г 1. В ролі Фріки на Ваґнерівському фестивалі (Байройт, 1952)

Г 2. В ролі Фріки, сцена з опери

Г 3. У ролі Бренґени на Ваґнерівському фестивалі (Байройт, 1952)

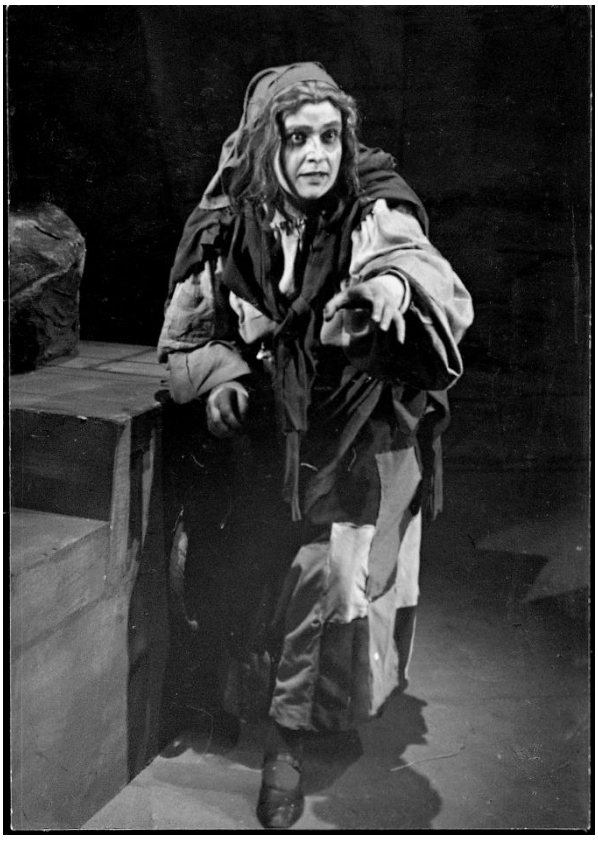
Г 4. І. Маланюк та Г. Готтер, 1953 р.

Г 5. Астрід Варнай і Іра Маланюк в опері Р. Вагнера «Трістан і Ізольда» Opera de Paris, травень 1956 року.
(Photo by Roger Viollet via Getty Images)

Г 6. Іра Маланюк у ролі Еболі («Дон Карлос» Верді) у Віденській опері

Г 7. В ролі Керубіно

Г 8. В ролі Азучени з опери Дж. Ведрі «Дон Карлос»



Г 9. З Дж. ді Стефано в La Scala в опері П. Чайковського «Євгеній Онєгін»

Г 10. В ролі Кармен

Г 11. В ролі Аделаїди

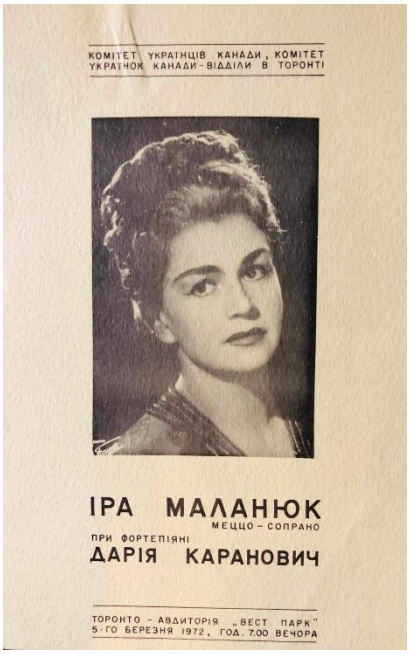
Г 12. В ролі Кларіон

Додаток Д.

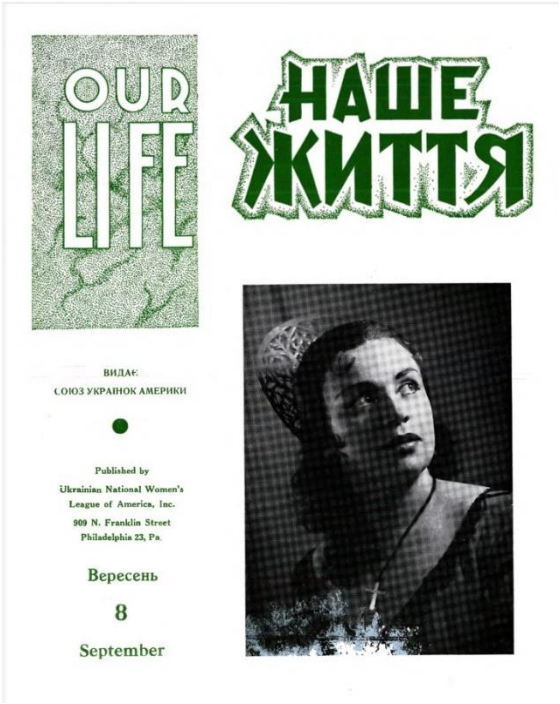
Концертні виступи

Д 1. Після виконання 9 симфонії Л. Бетовена (Байройт, 8 серпня 1954)

Д 2. Концерт з Дарією Гординською-Каранович (Торонто, 5.03. 1972)

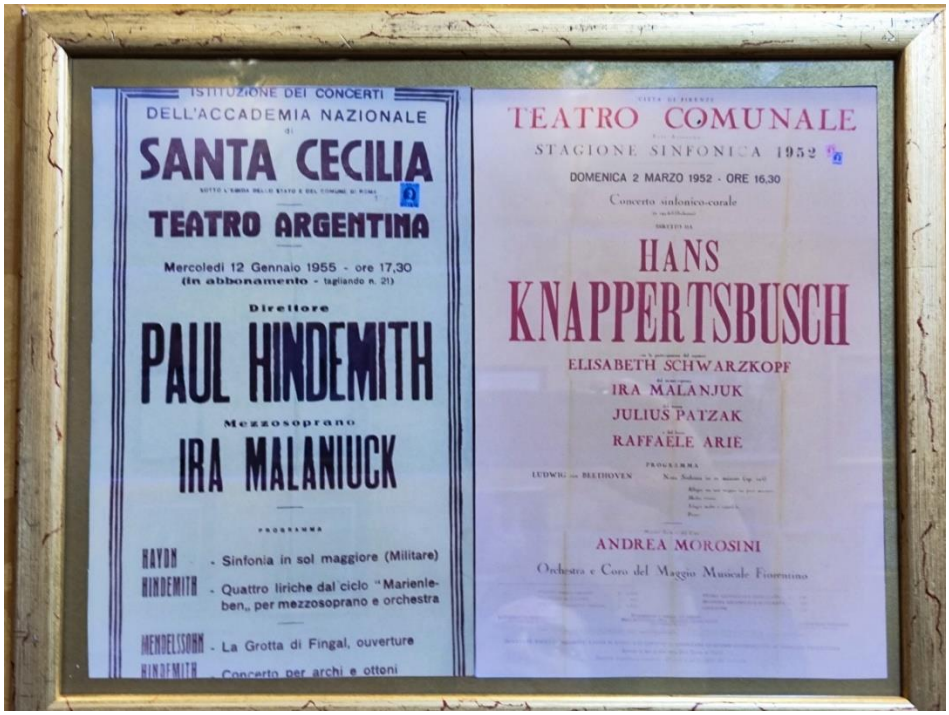


Д 3. Журнал української діаспори з І. Маланюк в ролі Кармен на обкладинці



Д 4. Участь у Зальцьбурзькому фестивалі 1956 року

Д 5. Виступи 1950-х років у Римі та Флоренції



ISTITUZIONE DEI CONCERTI
DELL'ACCADEMIA NAZIONALE
di
SANTA CECILIA
TEATRO ARGENTINA
Mercoledì 12 Gennaio 1955 - ore 17,30
(in abbonamento - tagliando n. 21)
Direttore
PAUL HINDEMITH
Mezzosoprano
IRA MALANIUCK
HAYDN - Sinfonia in sol maggiore (Militare)
HINDEMITH - Quattro liriche dal ciclo "Marienleben" per mezzosoprano e orchestra
MENDELSSOHN - La Grotta di Fingal, ouverture
HINDEMITH - Concerto per archi e ottoni

TEATRO COMUNALE
STAGIONE SINFONICA 1952
DOMENICA 2 MARZO 1952 - ORE 16,30
Concerto sinfonico-corale
HANS
KNAPPERTSBUSCH
ELISABETH SCHWARZKOPF
IRA MALANJUK
JULIUS PATZAK
RAFFAELE ARIE
PROGRAMMA
LUDWIG van BEETHOVEN
ANDREA MOROSINI
Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino

Д 6. Вечір уривків з опер та оперет (Грац, 22. 12. 1945 р.)

Samstag, den 22. Dezember 1945

findet unter dem Ehrenschutz von

Col. Wilkinson, DSO, MC, GC,
Lt. Col. C. de V. Beauclerk, OBE,
Landeshauptmann Machold,
Landeshauptmannstellvertreter
Professor Dr. Dienstleder,
Landeshauptmannstellvertreter Elser,
Landesrat Pirchegger,
Landesrat Matzner,
Bürgermeister Dr. Speck und
Polizeipräsidenten Rosenwirth

ein von der „Neuen Steirischen Zeitung" veranstalteter

FESTABEND

zu Gunsten der Notleidenden von Groß-Graz

im Opernhaus statt.

Fragmente aus Opern und Operetten

Ausführende:

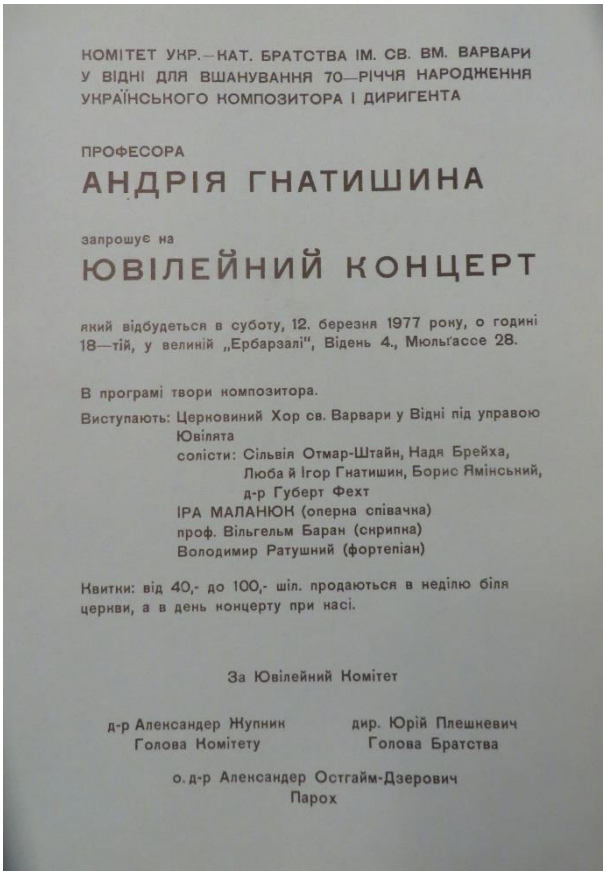
Damen: Maria von Bartsch, Ingeborg Eschbach, Erna Recka, Ira Malaniuk, Susanne Muser, Hanna Poduschka, Irene May, Charlotte Moraw, Jane Peters, Franzi Wachmann, Maria Schürmann, Erika Schubert

Herren: Josef Janko, Friedrich Läuter, Herbert Thöny, Maximilian Herbert, Eric Marion, Heinz Paquet, Otto Langer, Walter Gaster, Josef Kepplinger, Max Patschky

Das Städt. Opernorchester unter der Leitung von Maximilian Kojetinski und Fritz Voglar — Das Tanzorchester der 46. Division — Der Opernchor und das Opernballett — Künstlerische Leitung: Harry Schürmann und Otto Langer — Tänze: Heinz Paquet

Erhöhte Preise — Verkauf der Eintrittskarten ab Donnerstag an der Theaterkasse, Hauptplatz 16

Д 7. Участь в концерті до 70-іччя А. Гнатишина у 12.03.1977 р. Відні



КОМІТЕТ УКР.—КАТ. БРАТСТВА ІМ. СВ. ВМ. ВАРВАРИ
У ВІДНІ ДЛЯ ВШАНУВАННЯ 70—РІЧЧЯ НАРОДЖЕННЯ
УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА І ДИРИГЕНТА

ПРОФЕСОРА

АНДРІЯ ГНАТИШИНА

запрошує на

ЮВІЛЕЙНИЙ КОНЦЕРТ

який відбудеться в суботу, 12. березня 1977 року, о годині 18—тій, у великій „Ербарзалі", Відень 4., Мюльгассе 28.

В програмі твори композитора.

Виступають: Церковний Хор св. Варвари у Відні під управою Ювілята
солісти: Сільвія Отмар-Штайн, Надя Брейха, Люба й Ігор Гнатишин, Борис Ямінський, д-р Губерт Фехт
ІРА МАЛАНЮК (оперна співачка)
проф. Вільгельм Баран (скрипка)
Володимир Ратушний (фортепіан)

Квитки: від 40,- до 100,- шіл. продаються в неділю біля церкви, а в день концерту при касі.

За Ювілейний Комітет

д-р Александер Жупник
Голова Комітету

дир. Юрій Плешкевич
Голова Братства

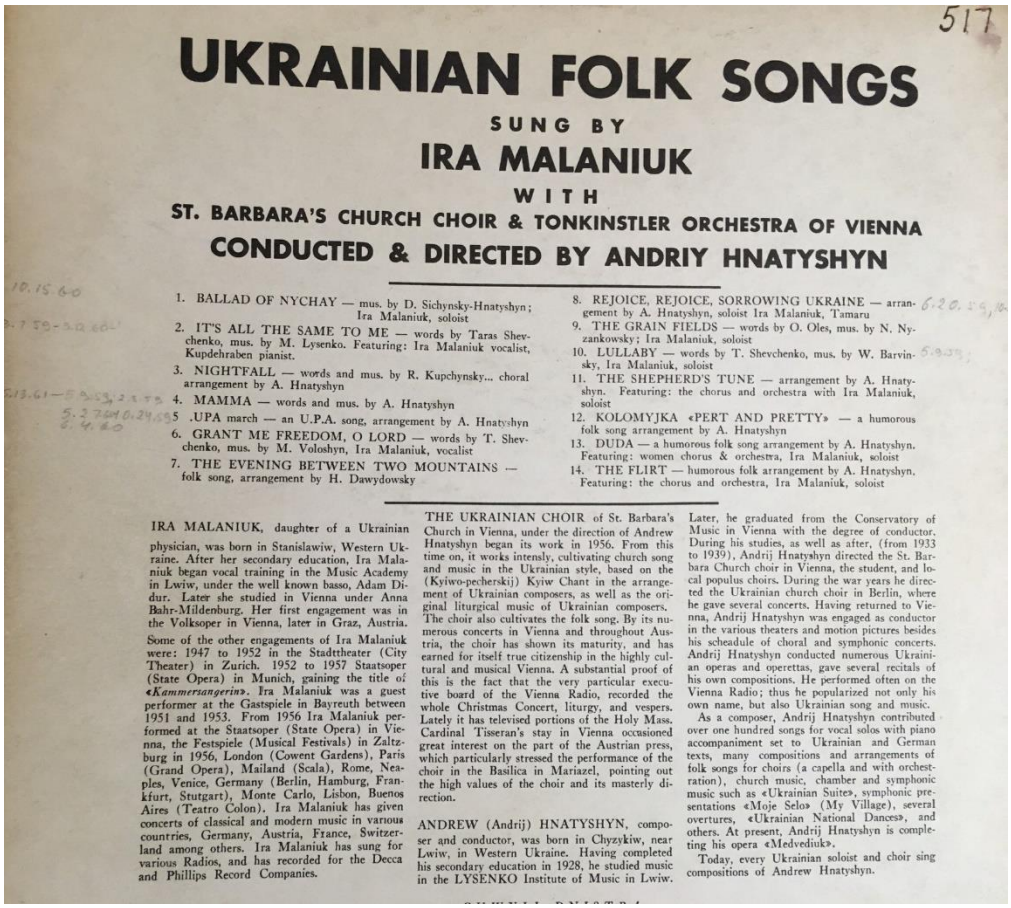
о. д-р Александер Остгайм-Дзерович
Парох

Додаток Е.

Аудіозаписи

Е 1. Українські народні пісні. Хвилі Дністра.

(https://www.youtube.com/watch?v=pwD--MplRXs)



517

UKRAINIAN FOLK SONGS

SUNG BY

IRA MALANIUK

WITH

ST. BARBARA'S CHURCH CHOIR & TONKINSTLER ORCHESTRA OF VIENNA

CONDUCTED & DIRECTED BY ANDRIY HNATYSHYN

1. BALLAD OF NYCHAY — mus. by D. Sichynsky-Hnatyshyn; Ira Malaniuk, soloist
2. IT'S ALL THE SAME TO ME — words by Taras Shevchenko, mus. by M. Lysenko. Featuring: Ira Malaniuk vocalist, Kupdehraben pianist.
3. NIGHTFALL — words and mus. by R. Kupchynsky... choral arrangement by A. Hnatyshyn
4. MAMMA — words and mus. by A. Hnatyshyn
5. .UPA march — an U.P.A. song, arrangement by A. Hnatyshyn
6. GRANT ME FREEDOM, O LORD — words by T. Shevchenko, mus. by M. Voloshyn, Ira Malaniuk, vocalist
7. THE EVENING BETWEEN TWO MOUNTAINS — folk song, arrangement by H. Dawydowsky
8. REJOICE, REJOICE, SORROWING UKRAINE — arrangement by A. Hnatyshyn, soloist Ira Malaniuk, Tamaru
9. THE GRAIN FIELDS — words by O. Oles, mus. by N. Nyzankowsky; Ira Malaniuk, soloist
10. LULLABY — words by T. Shevchenko, mus. by W. Barvinsky, Ira Malaniuk, soloist
11. THE SHEPHERD'S TUNE — arrangement by A. Hnatyshyn. Featuring: the chorus and orchestra with Ira Malaniuk, soloist
12. KOLOMYJKA «PERT AND PRETTY» — a humorous folk song arrangement by A. Hnatyshyn
13. DUDA — a humorous folk song arrangement by A. Hnatyshyn. Featuring: women chorus & orchestra, Ira Malaniuk, soloist
14. THE FLIRT — humorous folk arrangement by A. Hnatyshyn. Featuring: the chorus and orchestra, Ira Malaniuk, soloist

IRA MALANIUK, daughter of a Ukrainian physician, was born in Stanislawiw, Western Ukraine. After her secondary education, Ira Malaniuk began vocal training in the Music Academy in Lwiw, under the well known basso, Adam Didur. Later she studied in Vienna under Anna Bahr-Mildenburg. Her first engagement was in the Volksoper in Vienna, later in Graz, Austria.

Some of the other engagements of Ira Malaniuk were: 1947 to 1952 in the Stadttheater (City Theater) in Zurich. 1952 to 1957 Staatsoper (State Opera) in Munich, gaining the title of «*Kammersangerin*». Ira Malaniuk was a guest performer at the Gastspiele in Bayreuth between 1951 and 1953. From 1956 Ira Malaniuk performed at the Staatsoper (State Opera) in Vienna, the Festspiele (Musical Festivals) in Zaltzburg in 1956, London (Cowent Gardens), Paris (Grand Opera), Mailand (Scala), Rome, Neaples, Venice, Germany (Berlin, Hamburg, Frankfurt, Stutgart), Monte Carlo, Lisbon, Buenos Aires (Teatro Colon). Ira Malaniuk has given concerts of classical and modern music in various countries, Germany, Austria, France, Switzerland among others. Ira Malaniuk has sung for various Radios, and has recorded for the Decca and Phillips Record Companies.

THE UKRAINIAN CHOIR of St. Barbara's Church in Vienna, under the direction of Andrew Hnatyshyn began its work in 1956. From this time on, it works intensly, cultivating church song and music in the Ukrainian style, based on the (Kyiwo-pecherskij) Kyiw Chant in the arrangement of Ukrainian composers, as well as the original liturgical music of Ukrainian composers. The choir also cultivates the folk song. By its numerous concerts in Vienna and throughout Austria, the choir has shown its maturity, and has earned for itself true citizenship in the highly cultural and musical Vienna. A substantial proof of this is the fact that the very particular executive board of the Vienna Radio, recorded the whole Christmas Concert, liturgy, and vespers. Lately it has televised portions of the Holy Mass. Cardinal Tisseran's stay in Vienna occasioned great interest on the part of the Austrian press, which particularly stressed the performance of the choir in the Basilica in Mariazel, pointing out the high values of the choir and its masterly direction.

ANDREW (Andrij) HNATYSHYN, composer and conductor, was born in Chyzykiw, near Lwiw, in Western Ukraine. Having completed his secondary education in 1928, he studied music in the LYSENKO Institute of Music in Lwiw. Later, he graduated from the Conservatory of Music in Vienna with the degree of conductor. During his studies, as well as after, (from 1933 to 1939), Andrij Hnatyshyn directed the St. Barbara Church choir in Vienna, the student, and local populus choirs. During the war years he directed the Ukrainian church choir in Berlin, where he gave several concerts. Having returned to Vienna, Andrij Hnatyshyn was engaged as conductor in the various theaters and motion pictures besides his scheadule of choral and symphonic concerts. Andrij Hnatyshyn conducted numerous Ukrainian operas and operettas, gave several recitals of his own compositions. He performed often on the Vienna Radio; thus he popularized not only his own name, but also Ukrainian song and music.

As a composer, Andrij Hnatyshyn contributed over one hundred songs for vocal solos with piano accompaniment set to Ukrainian and German texts, many compositions and arrangements of folk songs for choirs (a capella and with orchestration), church music, chamber and symphonic music such as «Ukrainian Suite», symphonic presentations «Moje Selo» (My Village), several overtures, «Ukrainian National Dances», and others. At present, Andrij Hnatyshyn is completing his opera «Medvediuk».

Today, every Ukrainian soloist and choir sing compositions of Andrew Hnatyshyn.

Е 2. «Милосердя Тита». Andromeda. 1955. Ремастерінг.

Е 2.1 В. А. Моцарт, арія Секста № 9 «Parto, ma tu ben mio»

https://www.youtube.com/watch?v=KdKuLRB5UNc

Е 2.2 В. А. Моцарт, рондо Секста № 19 «Deh per questo istante solo»

https://www.youtube.com/watch?v=gI8vdFrwPis&list=OLAK5uy_kHOaqPB5B0AebpVUWXY8lXx-rRAXcM13c&index=37

Е 2.3 В. А. Моцарт, рондо Секста № 19 «Deh per questo istante solo»

https://www.youtube.com/watch?v=wr1Vta_EcdE

Е 3. В. А. Моцарт, речитатив та арія Дорабелли № 11 «Smanie implacabili»

https://www.youtube.com/watch?v=kMmindfVTr4

https://www.youtube.com/watch?v=GSHVw9fiZnE

Е 3.1 В. А. Моцарт, арія Дорабелли № 28 « E amore un landroncello»

https://www.youtube.com/watch?v=zEVdsCFxVhg

Е 4. В. А. Моцарт, арія Керубіно «Non so più»

https://www.youtube.com/watch?v=hj0y_uzA-V8

Е 4.1 А. Моцарт, арія Керубіно «Voi che sapete» (з II дії)

https://www.youtube.com/watch?v=Na8x_B8IjEo&t=16s

Е 5. Р. Штраус, фрагмент ансамблю-діалогу

«Laßt uns allein, meine Kinder» з опери «Арабелла»

https://www.youtube.com/watch?v=t_wjW4uu974

Е 6. Г. Доніцетті, речитатив та арія Леонори №11 «O mio Fernando»

https://www.youtube.com/watch?v=DcjOyLaOdW4

https://www.youtube.com/watch?v=RKgLHTXbRDA

Е 7. М. Лисенко, сл. Т.Г. Шевченка «Мені однаково»

https://www.youtube.com/watch?v=BamFTbxw9Tc&list=PLq7cjYmyVQG0RH_j1FG8M8GAYwfmikGIm&index=18

Е 8. М. Лисенко, сл. Т.Г. Шевченка «»

https://www.youtube.com/watch?v=rGa7ojvz2RU&list=PLq7cjYmyVQG0RH_j1FG8M8GAYwfmikGIm&index=17