

предложения как своего рода «авторского голоса», лирического отступления, завершающего словесно-музыкальную «картину». О трактовке вокального голоса в коде песни как голоса автора свидетельствуют, в частности, тембровые особенности фортепианной партии, напоминающей звучание древнего китайского струнного инструмента – цитры, сопровождавшей пение поэта-сказителя [7]. Медитации реки, свободно изливавшиеся на протяжении обеих частей (вплоть до коды), переходят в медитации художника-созерцателя (поэта и композитора), сконцентрированные в коде.

Выводы. Руководствуясь задачами раскрытия музыкального содержания песни, китайский «классический композитор», подобно тому, как это происходило в музыкально-поэтических образцах немецкой романтической песни, трансформирует структуру поэтического образа. Воздействие немецкой *Kunstlied* на китайскую художественную песню выражается, в частности, в том, что, благодаря опоре на её традиции, формируется такой стилизованный феномен, как китайский романтизм XX в. Влияние *Kunstlied* следует усматривать на жанровом (художественная песня) и стилевом (романтизм) уровнях. Связи китайской художественной песни с традициями европейского музыкального романтизма не ограничиваются только лишь жанрово-стилевыми перекличками с немецкой *Kunstlied*. О выходе за её пределы свидетельствует «листовская» реминисценция в фортепианной интерлюдии, разделяющая два раздела первой части сочинения Цин Чжу. Наличие широко понимаемого реминисцентного принципа, подчиняющего себе несколько различных национальных, стилевых и жанровых традиций, позволяет сделать вывод о том, что романтизм в китайской художественной песне Цин Чжу на стихи Су Ши «Великая река течёт на Восток» предстаёт не только как стиль, но и как творческий метод. Таким образом, сохраняя жанровые черты «поэзии вод и гор» (шаншуй), «классический композитор» Цин Чжу, вместе с тем, преобразует их, руководствуясь принципами музыкальной драматургии, присущими немецкой *Kunstlied* сквозного (балладного) типа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев В. М. *Китайская литература [Текст] : Избранные труды / В. М. Алексеев.* — М. : Наука, 1978. — 596 с.

2. Золотарьова Н. С. *Reminiscences Ф. Ліста: теорія жанру [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Н. С. Золотарьова.* — Харків, 2013. — 17 с.

3. Лю Бинцян. *Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы [Текст] / Бинцян Лю.* — Одесса : Астропринт, 2014. — 440 с.

4. Лю Бинцян. *Музично-історична синхроністичність мистецтва Китаю і Європи [Текст] : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03 / Бинцян Лю.* — Київ, 2015. — 30 с.

5. Лю Ян. *Отражение взаимосвязи музыки и живописи в песне современного китайского композитора Цин Чжу на стихи древнего поэта Су Ши [Текст] // Универсальное и национальное в культуре : сб. науч. ст. / Белорусский гос. ун-т, Гуманитарный ф-т.* — Минск, 2012. — С. 342–348.

6. Рощенко Е. Г. *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) [Текст] / Е. Г. Рощенко.* — Харьков : ХНУРЕ, 2004. — 288 с.

7. Чэн Фань. *Анализ песни «На восток течет река» [Текст] / Фань Чэн // Литературное образование.* — 2010. — № 12. — С. 91.

8. *Энциклопедия Китая / Композиторы Китая – Цин Чжу [Электронный ресурс].* — Режим доступа : abirus.ru/content/564/623/625/645/653/13220/13249.html. — Загл. с экрана.

УДК 78.071.2 : 782.1 (477) «1940/1960»

Олександр Сердюк

ІРА МАЛАНЮК: НА ШЛЯХУ ДО РІХАРДА ВАГНЕРА

Українські співаки завжди залишалися найвідомішими постатями, через яких світ дізнавався про Україну, про існування української нації. Достатньо згадати таких майстрів співу, як Модест Менцинський, Іван Алчевський, Соломія і Ганна Крушельницькі, Борис Гмиря. Проте, не всі прославлені у світі імена українських митців добре відомі широкому загалу в рідній країні. До маловідомих в Україні постатей, які прославили національне оперне мистецтво, належить Іра Маланюк, видатна співачка, найактивніший період творчої діяльності

якої припадає на 50–60 рр. ХХ ст. Так сталося, що більш відомою (принаймні для українців) досі залишається її старша родичка – Соломія Крушельницька (кузина батька Іри Маланюк), не зважаючи на те, що обидві майже завжди викликали захоплення у шанувальників співу своїми виступами як на оперних сценах, так і в концертних залах багатьох країн світу. Треба також відзначити і вражаюче розмаїття їх репертуару – від українських народних пісень до творів композиторів-сучасників (для Соломії Крушельницької такими були, зокрема, опери Дж. Пуччіні та Р. Штрауса, для Іри Маланюк – опуси І. Стравінського й П. Хіндеміта). Об'єднує співачок і їх любов до творчої спадщини Ріхарда Вагнера – виконання ними партій в його операх відповідно до їх вокального амплуа, які нині визнані найвидатнішими досягненнями в їх виконавському доробку. Однак аналіз творчого шляху Іри Маланюк дає можливість переконатися в тому, що «вагнерівська тема» в її співацькій кар'єрі виявилася більш вагомою, ніж у її славетної родички. «Справжня примадонна», «яка належить до найкращих у міжнародному сузір'ї» і «найбільших у світі виконавців вагнерівських опер», «нова Венера, яка прийшла з України» і стала «однією з найвизначніших артисток» – такими були визначення музичних критиків 50–60 рр. ХХ ст. з різних країн світу щодо постаті Каммерзенгерін Іри Маланюк [1, с. 250]. Дійсно, до її обширного репертуару (понад 50 кантатно-ораторійних партій і 85 оперних ролей) увійшли майже усі мецо-сопранові партії вагнерівських опер, які вона регулярно виконувала у багатьох оперних театрах світу з середини 40-х до середини 60 рр. ХХ ст.

Метою даної публікації є висвітлення деяких аспектів теми «Іра Маланюк і Ріхард Вагнер», насамперед, позначення ключових етапів освоєння українською співачкою вагнерівського репертуару.

Більш-менш серйозне знайомство Іри Маланюк з операми Вагнера розпочалося у Львові, куди вона переїхала з міста Станиславова у 1936 р. Власне, відкрив для неї музику німецького майстра її викладач вокалу – професор Львівської консерваторії Адам Дідур (колишній творчий партнер Соломії Крушельницької на оперних сценах Італії). Саме з його ініціативи молода співачка почала працювати над партією Фрікки з «Валькірії» (польською мовою). На жаль, Друга світова війна перервала їх, як здавалося, перспективну творчу співпрацю.

Наступна зустріч із Вагнером відбулася у Відні 1944 р. Саме тоді Іра Маланюк намагається поновити своє навчання з вокалу в музичній школі у Відні у Каммерзенгерін Анни Бар-Мільденбург, яка зробила блискучу кар'єру оперної співачки у Віденському оперному театрі ще за часів Густава Малера. З нею українська співачка починає вивчати мецо-сопранові партії з «Персня нібелунга». «Я була у відчаї, – згадує Іра Маланюк у своїй автобіографії, – бо німецьку мову Вагнера просто не могла зрозуміти. Мільденбург на це лише зауважила: “Дитино моя, якби ти знала, скільки німецьких виконавців ціле життя співають Вагнера – і не розуміють жодного слова!”» [1, с. 58]. Але молода співачка наполегливо опановувала як вербальну, так і музичну стилістику вагнерівських опер. Допомогала їй в цьому і піаністка Анни Мільденбург – Марта Візенталь. Маланюк «студіювала» Вагнера й у Віденському театрі – звичайно, маючи можливість лише стояти під час вистави. Пізніше у своїх мемуарах вона напише: «Пригадую “Тангойзера” із сяючою Марією Райнінг та великим Максом Лоренцом (коли я багато років потому співала партію Венери в Державній опері в Римі, він теж був моїм Тангойзером), “Майстрів співу з Нюрнберга” в квітні 1944 року з Паулем Шьофлером – сама його поява на сцені викликала в публіки бурю овацій. З Шьофлером я теж потім часто виступала; він був прекрасним колегою в роботі й чудовою людиною. До театру я ходила постійно, поки його не закрили в червні 1944 року. Важко описати словами, як багато значили ці вистави для молоді, захопленої музикою людини, що потрапила сюди “з кінця-краю світу”» [1, с. 59].

Треба зазначити, що Мільденбург вірила в перспективи молоді українки. Відзначаючи «надзвичайні вокальні якості та сценічні дані», вона запросила її на свій майстер-курс у Моцартеум (у Німецькому музичному інституті для іноземців) під час літнього Зальцбургського фестивалю [1, с. 59]. Проте і цей період навчання тривав недовго – Маланюк знову опинилася у вирі воєнних дій.

Наприкінці війни молода співачка, нарешті, дебютує в Оперному театрі у місті Грац. Вже другий її театральний сезон ознаменувався багатьма новими ролями, серед яких була Вальтраута з «Валькірії» (1947). Проте справжній успіх у вагнерівській ролі до неї прийшов у Цюрихському оперному театрі. Пристойно виконавши партію

Мері в «Летючому голландці» у першому для неї сезоні в цьому театрі, свій другий сезон в ньому вона розпочала з ролі, яка пізніше стала однією з її найулюбленіших: Венери в «Тангойзері» Вагнера. Карл Шмід-Бльосс здійснював інсценізацію, а прем'єрою виставою 28 серпня 1948 р. диригував Віктор Райнсгаген.

Відгуки, зокрема, в «*Tagesanzeiger*» («Вісник дня») від 31 серпня були вельми схвальними: «Чому цей дворазовий відступник захотів покинути свою підземну коханку, було не зовсім зрозумілим, оскільки образ, який створила Іра Маланюк, мав дивовижно принадну силу. Своім співом вона піднесла свою героїню в ранг богині, хоч та й уособлювала руйнівну силу. У паризькій редакції опери Вагнер відводив цьому образі особливе місце, тому дійсно варто було заангажувати на цю роль першорядну артистку. І це була, на наше щастя, Іра Маланюк, яка, хоч і не високо-драматичними засобами, але все ж заповонила нас усіма чарами спокуси “пані Гольде”, і не в останню чергу завдяки м'яко завуальованому темброві її душевного мецо-сопрано. Наскільки відмінним і захоплюючим є образ цієї інтелігентної, зі смаком одягненої повелительки! Як вона відрізняється від деяких своїх колег, які зводять усю свою роль до того, щоби розлягтися на софі-мушлі, показуючи всі принади свого пишного тіла! Не так вже й легко встояти побожній Елізабет проти такої суперниці» [1, с. 94].

Результатом цих успіхів стали перші гастрольні поїздки співачки, які були, безсумнівно, на користь її творчому зростанню і популярності.

9 жовтня того ж 1948 р. відбувся черговий дебют у новій для Маланюк вагнерівській опері. Прем'єра «Майстрів співу з Нюрнбергу» в Цюріху була її першою спільною роботою з Гансом Кнаппертсбушем. Вона виконувала роль Магдалени і, якщо вірити «*Tagesanzeiger*» («Вісник дня»), «успішно боролася з другорядністю ролі гувернантки» [1, с. 95].

Сезон 1949/50 рр. ознаменувала «негативна» роль Ортруди в опері «Лоенгрін» у постановці Рудольфа Гартмана – режисера, з яким у Маланюк з першого ж дня репетицій виникло прекрасне порозуміння. Як згадує співачка, він бачив її в цій ролі «не чорноволосою дияволицею, а русою гордою жінкою» [1, с. 79]. У грудні 1949 р. її Ортруда здобула великого успіху у гастрольній виставі в Базелі, а наприкінці лис-

топада 1950 – у Брюсселі. Того ж року українська співачка дебютувала в ролі Кундрі у концертному виконанні опери «Парсифаль» у Граці.

Зростанню авторитету Маланюк як вагнерівської співачки сприяли наступні два сезони у Цюріхському театрі. Зокрема, сезон 1950 р. відкривався 26 серпня оперою «Майстри співу з Нюрнбергу», де вона знову виконувала роль Магдалени, а сезон 1951/52 рр. прем'єрою опери «Трістан та Ізоolda». «*Tagesanzeiger*» («Вісник дня») визнав її Брангену «найблагодійнішим характером в теперішньому ансамблі» [1, с. 104]. Щоправда, ця роль нею вже була апробована під час гастрольної поїздки до Брюсселя наприкінці листопада 1950 р., а також у Байройтському фестивальному театрі. Остання з означених подій виявилася вирішальною в її творчій кар'єрі. На ній варто зупинитися докладніше.

Треба відзначити, що спілкування з Байройтським театром у Іри Маланюк почалося з листа, датованого 12 серпня 1949 р., який вона отримала від Вольфганга Вагнера: «Ми з братом щиро дякуємо Вам за дружнього листа, в якому Ви пропонуєте нам свою участь на Фестивалі в ролі Дівчини-Квітки...». Ті події співачка докладно описує у своїх спогадах: «Претендувати на щось більше як Дівчина-Квітка (яку я виконувала в квітні 1949 року в Цюріху) я тоді ще не наважувалася. Але через рік, коли Вілянд Вагнер у 1950 році почув мій спів в одній з Цюріхських вистав (“Майстри співу з Нюрнберга”), він запросив мене в Байройт – правда, лише щоб послухати мій спів. Навіть великі знаменитості (такі, як Ганс Готтер, Марта Мьодль чи Варнай) повинні були прибути на Зелений Пагорб для прослуховування, оскільки Вілянд та Вольфганг вважали за необхідне почути голос співака з урахуванням акустичних особливостей театру Фестшпільгауз.

Після виступу, в якому серед іншого я виконала партію Брангени (роль наступних років), мене запросили до участі в Байройтському фестивалі 1951 року. За умовами контракту я мала всього 11 виступів – у ролі Магдалени в “Майстрах співу”, Грімгерди у “Валькірії” та Другої Норни в “Загибелі 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...» [1, с. 116, 117]. Сама ця пригода виявилася найрезонанснішою у першому після війни театральному сезоні у Байройті.

Треба згадати, що у 1951 р., після перерви, викликані численними труднощами післявоєнного часу, керівництво фестивалним театром беруть на себе Вілянд і його молодший брат Вольфанг, які прагнули радикальної реформи Байройтського театру. При цьому «розрив із минулим» відбився і на художній сфері: звільнення старих співробітників супроводжувалося систематичною відмовою від сценічних уявлень самого Ріхарда Вагнера. У центрі уваги нового покоління постановників і, насамперед, Вілянда, виявився сценічний простір, що сфокусував в собі міфологічний і психологічний зміст подій. Театр як ілюзія реального життя, як він мислився Вагнером-старшим, був замінений Вагнером-онуком на епічний театр, у якому дія не розгортається, а демонструється. Реальний простір, що сприймається, перетворився на тло для символічних подій.

При цьому Вілянд у своїх режисерських роботах пропонував різні рішення: у першій постановці «Персня» 1951 р. ще зберігалися первинні місця дії і необхідні реквізити, але згодом Вілянд усе більше і більше заміняв їх символами або світловими ефектами. Це призвело до сконцентрованості на музичній дії, але одночасно така редукація театральних засобів викликала низку протиріч і почала сприйматися як загроза цілісності вистави.

Якщо середньовічні сюжети страждали від абстрагованої і надінтелектуальної манери Вілянда, то «Трістану» (1952) його великий художній талант добре прислужився. Найтонша світло-кольорова сценографія цієї вистави видавалася вдалим симбіозом музики і сценічного оформлення. Настільки ж удалим виявився і «Парсифаль» (1951), де панувала властива Вілянду статуарність і уражала простота оформлення храму Грааля, що стала згодом символом «ери Вілянда».

Новації торкнулися й оркестру – там брав справу у свої руки дебютант Байройта Герберт фон Караян. «Співаки теж зітхнули з полегшенням», – читаємо в «Merkur» («Меркурій»). «Після поміркованих темпів, яких з усією строгістю дотримувався Ганс Кнаппертсбуш, Герберт фон Караян намагається вести еластичну ритмічну лінію, навіть дозволяє співакам посмакувати гарними звуками досконалого, майже камерного в своїй вишуканості звучання партитури» [1, с. 120].

Видатними були не лише музичні досягнення Караяна. Він привів Байройтський фестиваль в епоху «засобів масової комунікації»:

англійська фірма з випуску платівок «Коламбія», з якою австрійського диригента пов'язував ексклюзивний контракт, записала у ті роки «Майстрів співу» як першу пряму трансляцію з залу – що тепер сприймається як цінний документ історії Фестивалю. Вальтер Легге, менеджер фірми «Коламбія» і чоловік Елізабет Шварцкопф, не знайшов порозуміння з Віляндом Вагнером, тому зв'язок між ними перервався. Через те, на жаль, не випущеними залишилися платівки записів Байройтських спектаклів перших післявоєнних років.

Отже, саме у цей час Іра Маланюк опиняється у вирі тепер вже художніх подій, в епіцентрі інтенсивних музично-театральних шукань.

Під час виконання першого циклу тетралогії 1951 р. (диригував Кнаппертсбуш) Маланюк співала Грімгерду у «Валькірії» та Другу Норну в «Загибелі богів» разом з Мартою Мьодль у ролі Третьої Норни, Елізабет Шварцкопф (Воглінде), Ганною Людвіг (Вельгунде) та Гертою Тьоппер (Флосгільде). У цих же ролях вона мала виступати в другому виконанні «Персня» під диригуванням Караяна (з 11 до 15 серпня), але склалося по-іншому. Маленька дописка в контракті «подарувала» українській співачці величезну несподіванку. «Учасник зобов'язаний за особливим побажанням керівництва Фестивалю виконати при необхідності такі партії: Фрікка – “Золото Рейну”...», – зазначалося у контракті [1, с. 130].

11 серпня Іра Маланюк раптово опинилася в центрі подій. Виявилося, що виконавиця партії Фрікки з «Золота Рейну» Елізабет Гьонген раптом захворіла, у зв'язку з чим Маланюк належало через три години співати зовсім незнайому партію в абсолютно невідомій інсценізації без жодної репетиції за умов прямої трансляції по радіо для Австралії, Бельгії, Данії, Голландії, Фінляндії, Франції, Італії, Австрії і Швеції, а також для Баварії і землі Саар. «Якщо Ви не допоможете мені, ми змушені будемо відмінити виставу, – констатував Герберт фон Караян і серйозно додав, – Ми разом справимося з цим, я Вам обіцяю» [1, с. 130].

Маланюк повинна була погодитися. У своїх мемуарах вона з великою дотепністю виклала події того вечора: «У партії Фрікки відсутні великі сольні сцени, але складним є ритмічний рисунок і ті вступи, які не завжди легко вплести в загальну канву дії. Я зубрила, читала, співала півголосом свою партію, а мене в той час одягали і гримували.

Коли о 16 годині фанфари вже скликали публіку до залу, мене все ще напихали важливою інформацією – як вийти на сцену і коли її покинути. За годину перед підняттям завіси я була ніби в трансі – останні вказівки, підбадьорливі настанови, співчутливі поради (...).

Тільки-но розпочалася моя перша сцена – “Вотане, друже, прокинься!” – як до мене вже доносилися слова з наступної. Цілі юрби милосердних підказувачів шепотіли і жестикували з усіх кінців сцени. Вотан Зігурда Бйорлінга кивком голови показував мені, де я маю вступати, суфлював у важливих сценах. Завдяки безкорисливій допомозі колег та особливій уважності Караяна, я зуміла витримати цей хвилюючий вечір навіть краще, ніж сподівалася. Винагородою для мене (...) були схвальні слова критики: “Іра Маланюк (...), незважаючи на вимушений і непередбачуваний виступ, проявила свої видатні вокальні якості. Дуже хотілося б ще раз почути її у цій ролі за сприятливіших умов, коли вона могла б добре підготуватися до ролі” (“Bayreuther Tagblatt” – “Байройтський денний листок”, 13 серпня)» [1, с. 131, 132]. Це побажання преси здійснилося у наступних двох фестивальних сезонах: 1952 р. співачка з великим успіхом виступила в ролі Фрікки в опері «Золото Рейну» (диригував Йозеф Кайльберт), а у 1953 – знову була Фріккою в «Золоті Рейну» і «Валькірії», а у «Загибелі богів» – Другою Норною і Вальтрауте (диригував Клеменс Краус). На байройтській сцені їй випало також зіграти роль Магдалени у «Майстрах співу з Нюрнбергу» (1952) під диригуванням Кнаппертсбуша.

Отже, повертаючись до подій кінця серпня 1951 р., можемо констатувати, що Маланюк могла бути задоволена не лише з приводу «значного успіху, який розніс славу про неї на цілий світ» (як писала «Trierischer Volksfreund» – «Трірський друг народу») [1, с. 132], а й тому, що Байройт знову запросив її на наступне літо. Та перед тим були ще гастролі Байройтської трупи в Неаполі навесні 1952 р. з «Валькірією» і «Золотом Рейну».

Фестиваль 1952 р. відкривався також значною мистецькою подією – виставою опери «Трістан та Ізольда» під диригуванням Караяна. «Нова інсценізація Вілянда Вагнера (...) перетворила “Трістана” на зовсім нове, надзвичайно глибоке музичне дійство», – писав Еріх Раппль в «Bayreuther Tagblatt» («Байройтський денний листок»).

Музичну інтерпретацію «ідеального диригента “Трістана”» критик охарактеризував «як розкіш благозвучності, як мрії про останні неприховані одкровення, бурхливий екзальтований наступ». «Ще однією приємною несподіванкою, – додавав, зокрема, коментатор, – стала Брангене у виконанні Іри Маланюк. Завдячуючи своєму блискучому молодому свіжому голосові, вона справилася з високодраматичною партією у верхньому регістрі в першому акті, і в низькому – в другому акті» [1, с. 134].

Завдяки цій виставі Іра Маланюк побачила майже півсвіту: в ролі Брангени, що вийшла за той час у ранг її найулюбленіших партій, щоразу в іншому складі, вона виступала в гастрольних виставах на сценах різних країн, починаючи від Голландії аж до Південної Америки.

Саме в ролі Брангени у жовтні 1952 р. вона розпочала свою працю в Мюнхенській опері (диригував Лорін Маазель), а також брала участь у гастрольних у Дубліні (диригент – Роберт Гегер). Наступного року Штутгартська державна опера заангажувала її на цю ж роль в театрі Ля Феніче у Венеції, а 1954 р. відбулися гастрольні вистави «Трістана» за її участю в Італії (диригував Артур Родзінські), в Лісабоні у Театро національ де Сан-Карлуш й Гамбурзькій державній опері.

Протягом наступного десятиліття Іра Маланюк стає однією з найпопулярніших виконавиць цієї партії у Європі. Вона бере участь у виставах «Трістана», зокрема, у Монте-Карло і Мюнхені (1955), Турині, Парижі та Відні (1956), міланській Скалі та Майнці (1957), на Голландському фестивалі 1959 р., у Штутгарті та Метці (1960), Монте-Карло (1961), у Німецькій опері Берліну (1961, 1962), в Болоньї (1962), Страсбурзі (1962–1963), Цюріху (1963) і в театрі Ля Феніче у Венеції (1966).

Красномовним свідченням високої оцінки художніх досягнень Іри Маланюк в цій ролі є висловлювання її довгорічної партнерки в цій опері Марти Мьодль: «Досі у спогадах живе наш перший спільний виступ влітку 1952 року, в опері “Трістан” у Байройті. Іра Маланюк завжди була моєю найкращою Брангеною. Між нами панувала така тісна людська й мистецька злагода, якої я вже потім ніколи ні з ким не мала. З Ірою я співала разом і в інших країнах у багатьох гастрольних виставах Байройтського фестивалю (...). Незважаючи на

свій природний талант, вона була позбавлена порожнього гонору як у приватному житті, так і на сцені. Розуміла мистецтво й віддавалася йому сповна. Іра ніколи не надавала пріоритету сухій техніці співу. Була артисткою, для якої експресія визначала все» [3, с. 6].

Повертаючись до подій фестивального літа в Байройті 1953 р., коли Маланюк знову співала Брангену разом з Мартою Мьодль або з Астрід Варнай, можна констатувати, що воно було найбільш плідним для вже відомої співачки: упродовж одного місяця вона мала не менш як 12 виступів у складних партіях.

На той час Маланюк була солісткою Мюнхенської опери (з жовтня 1952 р.), що певною мірою заважало їй повторити свій успіх на «Зеленому Пагорбі» 1953 р. Отже, 1954 став роком її прощання із Байройтським фестивалем, але не завершенням її участі в гастрольних виставах Байройтської трупи, які відбувалися протягом наступного десятиліття (навіть після її переходу до Віденської опери у 1956 р.), зокрема, з «Перснем нібелунга» в Італії (Мілан, 1954; Рим, 1957; Неаполь, 1959), Франції (Париж, 1955, 1957; Страсбург, 1961), Німеччині (Берлін, 1956). До того ж, у жовтні та листопаді 1953 р. вона брала участь у легендарному проєкті Вільгельма Фуртвенглера – виконанні усього циклу «Перстень нібелунга» Вагнера у Форо Італіко на замовлення RAI¹ Риму.

Свої мистецькі звершення в Байройті підсумувала сама співачка: «Роки творчого зростання завершилися. Я досягла свого найвищого мистецького рівня і навчилася його тримати» [1, с. 139]. І з цим можна погодитись, адже її подальші творчі досягнення на світових оперних сценах аж до середини 60-х є красномовним підтвердженням такої самооцінки.

Оцінку ж виконавського стилю співачки європейською критикою можна проілюструвати цитатою зі статті одного з німецьких часописів за червень 1957 р. про солісток Віденської опери, яку наводить Оксентій Онопенко. Німецький критик зазначав, що Іра Маланюк «є типом індивідуальності, щедрої барвами, емоційної артистки, вже навіть зовнішньо карокою, випромінюючою тепло, красунею. Її повний, насичений, квітучий голосовий орган здатен на найвищій якості

до драматичного вираження, але йому притаманний також інтимний тембр. Тому вона є наскрізь чутливою, одушевленою, яка переживає фатальну трагедію закоханої пари Трістана та Ізольди, ніби витончений відблиск в самій собі, і прагне тій трагедії запобігти, відвернути її... Її Фріка належить до людського жіночого світу, так сильно вона наближує свою богиню до домашньої, шлюбної, законної сфери, робить її бойовитою і водночас вразливою у почуттях. У вагнерівському “альтово” забарвленому світі постатей артистка була також чудовою Венерою з гідним еротизмом, типом краси, що розсвітлює темряву, шляхетною і вишуканою спокусницею, “великою дамою” в горі богині» [2].

Таким чином, викладені факти творчої біографії Іри Маланюк свідчать про вагомий внесок української співачки в світову оперну культуру, зокрема, у справі відродження Вагнерівського фестивалю в Байройті після Другої світової війни, де вона з високою художньою майстерністю й великим успіхом виконувала майже всі меццо-сопранові вагнерівські партії разом із найвидатнішими музикантами означеного періоду і в такий спосіб достойно репрезентувала українське сприйняття світу вагнерівських образів, продовжуючи традиції, закладені її славетною родичкою – Соломією Крушельницькою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Маланюк І. *Голос серця – Автобіографія співачки [Текст] / Іра Маланюк.* — Львів : Вид-во «Collegium musicum» Львівського Товариства Ріхарда Вагнера, 2001. — 306 с.
2. Онопенко О. *Голосом серця [Електронний ресурс] / Оксентій Онопенко.* — Режим доступу : http://ukroglyad.com/blog/vidatni_ukrajinci_spivachka_irina_malanjuk/2010-03-20-263.
3. Malaniuk I. *Stimme des Herzens – Autobiographie einer Sängerin, Ira Malaniuk [Text] / Ira Malaniuk.* — Wien : Ibero-Verlag, 1998. — 255 s.

¹ *Radio Televisione Italiana* – итальянская государственная телерадиокомпания.