

**Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського**

**Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису**

САЧОК ВІКТОР ІВАНОВИЧ

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**УКРАЇНСЬКЕ ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО ТА
ПЕДАГОГІКА НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ:
ФОРМУВАННЯ АКАДЕМІЧНОЇ ТЕНОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтв

Наукове обґрунтування містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Сачок В. І.



Творчий керівник і науковий консультант: **Антонюк Валентина Геніївна,**

народна артистка України, докторка культурології,
професорка, завідувачка кафедри камерного співу

НМАУ ім. П. І. Чайковського

Київ–2025

АНОТАЦІЯ

САЧОК В. І. Українське вокальне виконавство та педагогіка на межі XIX-XX століть: формування академічної тенорової традиції. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття 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 стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Зміст анотації. Наукове обґрунтування присвячене всебічному аналізу феномену українського вокального виконавства на зламі XIX–XX століть та окресленню процесу становлення академічної тенорової традиції, що постала на перетині європейських вокальних шкіл та національних мистецьких традицій. Об'єктом дослідження стала українська вокальна практика та педагогіка зазначеного періоду, а предметом – формування академічної тенорової традиції з її історичними, педагогічними, виконавськими й стильовими параметрами.

Актуальність теми зумовлена потребою у цілісному науковому узагальненні історичного досвіду українських співаків і педагогів, які заклали підвалини сучасної вокальної школи. У наявних на сьогодні дослідженнях окремі постаті – Олександр Мишуга, Модест Менцинський, Михайло Микиша – розглядалися у персональному ракурсі, проте відсутнім був комплексний підхід до явища тенорової школи як системи, що формується у взаємодії з європейською традицією та водночас має глибоке національне коріння.

Мета роботи полягає у дослідженні процесу формування академічної тенорової традиції в Україні на межі XIX–XX століть, визначенні її передумов, методологічних засад і виконавських характеристик. Завдання включають: аналіз європейського контексту вокального мистецтва, виявлення

ролі професійної музичної освіти у становленні української школи, вивчення педагогічних принципів і виконавської практики провідних тенорів, окреслення стильових і технічних домінант їхньої творчості.

У дослідженні застосовано комплекс методів: історико-культурологічний (для розкриття європейського контексту), історико-ретроспективний (для простеження еволюції музичної освіти), системно-аналітичний (для узагальнення вокально-педагогічних принципів), виконавський і компаративний аналіз (для характеристики стилю та інтерпретацій українських тенорів), джерелознавчий (для опрацювання архівних матеріалів, спогадів, рецензій).

Наукова новизна полягає у комплексному висвітленні феномену академічної тенорової традиції в Україні. Вперше запропоновано модель її становлення як процесу, що поєднав здобутки італійської, німецької та французької шкіл з національною інтонаційністю та педагогічними практиками. Визначено ключову роль виконавців – О. Мишуги, М. Менцинського, М. Микиші – у репрезентації українського вокального мистецтва на світовій арені. Простежено лінію педагогічної спадкоємності: Ф. Ламперті – В. Висоцький – О. Мишуга – М. Микиша, що забезпечила тяглість і розвиток методології вокального навчання.

Практичне значення роботи полягає у створенні науково-методичної бази для сучасної вокальної педагогіки. Виявлені принципи – природність звуковедення, інтонаційна виразність, поєднання технічної довершеності й художньої інтерпретації, увага до тексту та етнокультурних особливостей – залишаються актуальними для підготовки вокалістів й сьогодні.

У підсумку дослідження доведено, що українська академічна тенорова традиція сформувалася як синтез європейських вокальних шкіл та української культурної ідентичності, втілений у творчості визначних співаків і педагогів. Її розвиток засвідчив здатність українського виконавства не тільки засвоювати здобутки інших культур, а й перетворювати їх на власні мистецькі досягнення, що міцно увійшли до світового культурного контексту.

Педагогічна спадкоємність, закладена ще наприкінці XIX століття, забезпечила тяглість і поступальний рух традиції, яка зберегла фундаментальні принципи й водночас трансформувалася відповідно до викликів часу. Сьогодні академічна тенорова школа постає як живе, динамічне явище, що продовжує впливати на виконавство та педагогіку, формуючи нові покоління співаків і водночас підтверджуючи вагомість української культури у світовій музичній культурі.

Ключові слова: вокальне виконавство, академічна тенорова традиція, вокальна творчість, камерна музика, педагогіка, українська вокальна школа, європейські вокальні школи, національна ідентичність.

SUMMARY

Sachok V. Ukrainian vocal performance and pedagogy on the border of the 19th and 20th centuries: formation of the academic tenor tradition. – Qualification scientific work as a manuscript.

Scientific substantiation of a creative artistic project for obtaining the degree of Doctor of Arts in specialty 025 – «Musical Art»; field 02 – «Culture and Art». Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture of Ukraine and Strategic Communications. Kyiv, 2025.

Abstract content. The scientific substantiation is devoted to a comprehensive analysis of the phenomenon of Ukrainian vocal performance at the turn of the 19th–20th centuries and to outlining the process of the formation of the academic tenor tradition, which emerged at the intersection of leading European vocal schools and national artistic traditions. The object of the research is Ukrainian vocal practice and pedagogy of this period, while the subject is the formation of the academic tenor tradition with its historical, pedagogical, performative, and stylistic parameters.

The relevance of the topic is determined by the necessity of an integral scholarly generalization of the historical experience of Ukrainian singers and vocal

pedagogues who laid the foundations of the modern vocal school. Previous studies mainly focused on individual figures – Oleksandr Myshuga, Modest Mentsynsky, Mykhailo Mykysha – considered in a personal perspective, while a comprehensive approach to the phenomenon of the tenor school as a system, developing through the interaction with the European tradition and simultaneously rooted in national culture, has been lacking.

The aim of this study is to investigate the process of forming the academic tenor tradition in Ukraine at the turn of the 19th–20th centuries, to determine its prerequisites, methodological foundations, and performative characteristics. The research objectives include: analyzing the European context of vocal art; identifying the role of professional music education in shaping the Ukrainian school; studying the pedagogical principles and performance practices of leading tenors; and outlining the stylistic and technical dominants of their artistic activity.

A complex methodological approach was applied, involving: historical-cultural analysis (to reveal the European context), historical-retrospective method (to trace the evolution of music education), systemic-analytical method (to generalize vocal-pedagogical principles), performance and comparative analysis (to characterize the style and interpretations of Ukrainian tenors), and source studies (to examine archival materials, pedagogical treatises, reviews, and memoirs).

The scientific novelty lies in the comprehensive illumination of the phenomenon of the academic tenor tradition in Ukraine. For the first time, its formation is interpreted as a process that combined the achievements of the Italian, German, and French schools with national intonational identity and pedagogical practices. The key role of performers such as O. Myshuga, M. Mentsynsky, and M. Mykysha in representing Ukrainian vocal art on the world stage is emphasized. The pedagogical continuity – F. Lamperti – V. Vysotsky – O. Myshuga – M. Mykysha – is traced, ensuring the continuity and development of the methodology of vocal training.

The practical significance of the work lies in creating a scientific and methodological foundation for contemporary vocal pedagogy. The identified principles – natural vocal emission, intonational expressiveness, the integration of technical mastery with artistic interpretation, and attention to text and ethnocultural specificity – remain relevant for training vocalists today.

In conclusion, the study demonstrates that the Ukrainian academic tenor tradition was formed as a synthesis of European vocal schools and Ukrainian cultural identity, embodied in the creativity of prominent singers and pedagogues. Its development proved the capacity of Ukrainian vocal performance not only to assimilate the achievements of other cultures but also to transform them into original artistic accomplishments firmly embedded in the global cultural context. The pedagogical continuity, established at the end of the 19th century, secured the sustainability and progressive development of the tradition, which has preserved its fundamental principles while transforming in accordance with the challenges of time. Today, the academic tenor school appears as a living, dynamic phenomenon that continues to influence performance and pedagogy, shaping new generations of singers and simultaneously affirming the significance of Ukrainian culture within the global musical heritage.

Keywords: vocal performance, academic tenor tradition, vocal art, chamber music, pedagogy, Ukrainian vocal school, European vocal schools, national identity.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Сачок В. І. Концепція вокальної педагогіки Валентини Антонюк у контексті розвитку української вокальної школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ, 2023. №1. С. 295–302. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277685>
2. Сачок В. І. Вокальна підготовка іноземних студентів: мистецько-педагогічні підходи та практики. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* Київ : НАКККиМ, 2023. вип. 43. С. 139–144. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286851>
3. Сачок В. І. Творчість Олександра Пилиповича Мишуги (1853–1922) у контексті традицій української вокальної школи. *Слобожанські мистецькі студії : наук. журнал. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 3. С. 75–79. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.15>
4. Сачок В. І. Камерно-вокальна творчість Модеста Менцинського в контексті розвитку української тенорової традиції. *Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст.* Дніпро : «Грані», 2024. Вип. 27 (2). С. 138–153. <https://doi.org/10.33287/222448>
5. Сачок В. І. Вплив німецької вокальної школи на становлення українського співака Модеста Менцинського. *Видатні постаті музичного мистецтва в процесах національно-культурного розвитку України (до 185-річчя з дня народження Павла Чубинського) : зб. мат. Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів і молодих вчених 15–16 квітня 2024 р.* Київ : КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», 2024. С. 165–172. <https://chubynsky.best/ua/biblioteka/konferentsiyi.html>
6. Сачок В. І. Творча діяльність українських тенорів О. Мишуги та М. Менцинського в контексті формування національної вокально-виконавської школи кінця XIX – початку XX ст. *XXIII міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках VI Міжнародного*

науково-творчого проєкту «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу – до виконавської практики» 29–31 березня 2024 р. : тези. Київ : КМAM імені Р. М. Глієра, 2024. С. 134–135.
https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024_%D0%9C%D0%9C_%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8.pdf

Інформація про апробацію результатів дослідження

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри камерного співу та кафедри теорії та історії музичного виконавства. Матеріали дослідження викладено у доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях.

Нумеровані за хронологією доповіді на конференціях

1. 27.10.2023 – Всеукраїнський круглий стіл «Про стан сучасного виконавського мистецтва» Національна філармонія України, Національна академія мистецтв України, Відділення музичного мистецтва та відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, НМАУ імені П. І. Чайковського, платформа Zoom.

Тема доповіді: **«Розвиток тенорових традицій українського камерного співу».**

<https://res2.weblium.site/res/634ff5ae7fe688000e53c854/655223bc8218cd000f42e213>

2. 2–4.11.2023 – Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». НМАУ імені П. І. Чайковського, платформа Zoom.

Тема доповіді: **«Професор музично-драматичної школи М. В. Лисенка, король тенорів Олександр Філіппі Мишуга».**

https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/8_Programa-2023_2.pdf

3. 22–23.11.2023 – Сьома всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2023. Пам'ятні дати української музичної культури: до 45-річчя ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка». Навчально-науковий інститут культури і

мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Тема доповіді: **«Вердівський тенор із України Олександр Філіппі Мишуга (1853–1922)».**

https://art.sspu.edu.ua/images/2023/docs/nauka/konf/palitra_programa_22112023_f79ec.pdf

4. 29–31.03.2024 – XXIII міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках VI Міжнародного науково-творчого проєкту «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу – до виконавської практики». КМAM імені Р. М. Глієра.

Тема доповіді: **«Творча діяльність українських тенорів О. Мишуги та М. Менцинського в контексті формування національної вокально-виконавської школи кінця XIX – початку XX ст.».**

https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024_%D0%9C%D0%9C_%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8.pdf

5. 1–2.04.2024 – XVIII Всеукраїнська дворівнева науково-практична конференція «музичний твір як феномен рефлексивно-творчого мислення». Національна всеукраїнська музична спілка, Дніпровська академія музики, Навчально-науковий інститут, Наукове студентсько-аспірантське товариство. м. Дніпро, платформа Zoom.

Тема доповіді: **«Героїчний тенор Модест Менцинський: поєднання західноєвропейської та української вокально-виконавських традицій».**

<https://dk.dp.ua/wp-content/uploads/2024/10/%D0%A5V%D0%86%D0%86%D0%86-%D0%92%D1%81%D0%B5%D1%83%D0%BA%D1%80.-%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%84.-1-2.04.2024-%D1%80.pdf>

6. 15–16.04.2024 – IV Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Видатні постаті українського музичного мистецтва в процесах національно-культурного розвитку України» (до 185-річчя з дня народження Павла Чубинського)» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», платформа Zoom.

Тема доповіді: **«Вплив німецької вокальної школи на становлення українського співака Модеста Менцинського».**

https://chubynsky.best/15-kvitnyaiv_vseukrayinska-studentska-naukovo-praktichna-konferentsiya.html

7. 19–20.04.2024 – Науково-практична конференція «Національна музична інтонація від історичних витоків до сучасності» НМАУ імені П. І. Чайковського, кафедра теорії та історії музичного виконавства, платформа Zoom.

Тема доповіді: **«Інтоніційне збагачення романсів і солоспівів Миколи Лисенка у виконавському трактуванні Модеста Менцинського».**

<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/The-new-program-2024-na-sajt.pdf>

8. 28–29.05.2024 – Всеукраїнська науково-практична конференція «Наукові і творчі діалоги співпраці у культурно-мистецькому просторі України (пам'яті академіка О.Тимошенка та М. Скорика), НМАУ імені П. І. Чайковського, платформа Zoom.

Тема доповіді: **«О. П. Мишуга – професор Музично-драматичної школи М. В. Лисенка».**

<https://knmau.com.ua/vseukrayinska-naukovo-praktichna-konferentsiya-pam-yati-akademikiv-olega-timoshenka-ta-miros>

9. 26.09.2024 – Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», Національна академія мистецтв України, м. Київ.

Тема доповіді: **«Українська тенорова школа у сучасному виконавському просторі».**

10. 14–15.10.2024 – XIX Всеукраїнська студентсько-аспірантська науково-практична конференція «Музичний твір як світоглядна універсалія сучасного мистецтва». Дніпровська академія музики, навчально-науковий інститут, науково-творче товариство аспірантів та асистентів-стажистів, м. Дніпро.

Тема доповіді: **«Феномен Михайла Голинського (1890-1973) в історії тенорового виконавства».**

<https://dk.dp.ua/wp-content/uploads/2024/10/%D0%A5%D0%86%D0%A5-%D0%92%D1%81%D0%B5%D1%83%D0%BA%D1%80.-%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%84.-14-15.10.24-%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%93%D0%A0%D0%90%D0%9C%D0%90.doc>

11. 15–16.11.2024 – Десята науково-практична онлайн-конференція «Мистецькі родини (ювілейні дати)» в рамках науково-творчого проєкту «Виконавські та педагогічні традиції української вокальної школи в контексті розвитку міжнародних зв'язків». НМАУ імені П. І. Чайковського, кафедра камерного співу; КМAM імені Р. М. Глієра, кафедра співу та хорового диригування; КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», кафедра «Мистецтво співу».

Тема доповіді: **«Орест Руснак – видатний інтерпретатор української пісні за кордоном (до 130-ї річниці народження)».**

<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Informlist-MR10-200924.pdf>

12. 7–9.11.2024 – Восьма міжнародна науково-практична конференція кафедри ІУМ «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». НМАУ імені П. І. Чайковського, платформа Zoom.

Тема доповіді: **«Вокальна музика як інструмент міжнародної дипломатії».**

https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/77_Programa-2024.pdf

13. 19.12.2024 – Всеукраїнський круглий стіл «Про стан сучасного виконавського мистецтва» Національна академія мистецтв України, Національна філармонія України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, платформа Zoom.

Тема доповіді: **«Комунікативні проблеми вокального виконавства в сучасному комунікативному просторі в умовах воєнного стану».**

<https://academyart.org.ua/news/vseukrainskyi-kruhlyi-stil-pro-stan-suchasnoho-vykonavskoho-mystetstva>

Творча діяльність

09.03.2024 – Участь в авторському проєкті народної артистки України, професорки, докторки культурології, завідувачки кафедри камерного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського Антонюк Валентини Геніївни до 210-х роковин Великого Кобзаря «Вокальна Шевченкіана». Виконувався солоспів М. В. Лисенка на вірші Т. Г. Шевченка «За думою дума». Малий зал імені академіка О. С. Тимошенка.

23.03.2024 – Концерт-іспит аспіранта творчої аспірантури: *«Ліричне інтермецо»*. У програмі: вокальний цикл М. Лисенка на вірші Г. Гейне в українських перекладах Л. Українки, М. Славинського, Л. Старицької-Черняхівської. Малий зал імені академіка О. С. Тимошенка.

05.10.2024 – Концерт-іспит аспіранта творчої аспірантури: «Тенорові солоспіви Миколи Лисенка на вірші Тараса Шевченка». У програмі: солоспіви М. Лисенка: «Гетьмани, гетьмани», «По діброві вітер віє», «Єсть на світі доля», «Огні горять», «Мені однаково», «Гомоніла Україна», «Ой, чого ти почорніло», «Чого мені тяжко», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Дума». Малий зал імені О. С. Тимошенка.

19.06.2025 – Концерт-іспит на здобуття освітньо-творчого звання «доктор мистецтва»: *«Українське вокальне виконавство та педагогіка на межі XIX-XX століть: формування академічної тенорової традиції»*. У програмі тенорові солоспіви М. Лисенка на слова Т. Г. Шевченка. Малий зал імені академіка О. С. Тимошенка.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ АКАДЕМІЧНОЇ ТЕНОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ В УКРАЇНІ НАПРИКІНЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	20
1.1. Європейський контекст розвитку вокального мистецтва як передумова становлення української академічної школи (кінець ХІХ – початок ХХ століття).....	20
1.2. Становлення української професійної музичної освіти та її вплив на формування тенорової традиції.....	33
Висновки першого розділу.....	50
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЧНА ТЕНОРОВА ШКОЛА: ФОРМУВАННЯ ЦІЛІСНОЇ СИСТЕМИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ТА ПЕДАГОГІКИ.....	53
2.1. Вокально-педагогічні засади формування українського тенорового мистецтва в історичному контексті порубіжжя ХІХ–ХХ століть.....	53
2.2. Провідні тенденції виконавської практики українських тенорів кінця ХІХ – початку ХХ століття.....	68
2.3. Сильові домінанти та технічні аспекти інтерпретацій українських тенорів початку ХХ століття.....	78
Висновки другого розділу.....	86
ВИСНОВКИ.....	88
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	92
ДОДАТКИ.....	105

ВСТУП

Актуальність теми наукового обґрунтування. Вибір теми дослідження зумовлено нагальною потребою у системному та комплексному осмисленні української академічної тенорової традиції в розрізі становлення вітчизняних виконавських традицій. В умовах, коли наявні наукові роботи сфокусовані переважно на окремих її представниках або їхній прямій спадкоємності (від педагога – учню), за браком цілісної лінії розвитку утворюються певні прогалини, що ускладнюють розуміння сучасними молодими виконавцями історичних процесів та їхнього впливу на сучасну вокальну школу.

Дослідження покликано вирішити окреслену проблему, пропонуючи підхід, який дає змогу простежити становлення та розвиток української тенорової традиції від її витоків. Завдяки чому сучасні виконавці отримують не лише фактологічну інформацію про окремі постаті, а й розуміння всієї історичної канви, що є ключовим для професійного рівня їх професійної діяльності.

Розуміння спадкоємності та історичних передумов створює можливість виконавцям і педагогам усвідомленого підходу до інтерпретації та національної вокальної спадщини. Запропонований підхід, на нашу думку, має забезпечити тяглість тенорової традиції, зміцнюючи теоретичну базу та формуючи практичні орієнтири для підготовки майбутніх поколінь співаків.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту. Творчий мистецький проєкт та його наукове обґрунтування виконано на кафедрі камерного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського і відповідає темі № 12 Перспективного тематичного плану творчих мистецьких проєктів на 2024–2025 рр. «Інноваційні процеси в сучасній музиці (всі можливі аспекти)». Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні

Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (Наказ 46-А від 27.03.2024, протокол № 7).

Мета проєкту – дослідити процес формування української академічної тенорової традиції на межі XIX–XX століть, визначивши її історико-теоретичні передумови, вокально-педагогічні принципи, ключові особливості виконавської практики та роль провідних митців та педагогів у розвитку національної тенорової школи.

Дослідницькі завдання проєкту:

- проаналізувати європейський контекст розвитку вокального мистецтва наприкінці XIX – початку XX століття, виявивши його вплив на становлення української академічної школи;
- дослідити процес становлення української професійної музичної освіти та визначити її роль у формуванні тенорової традиції;
- визначити вокально-педагогічні засади формування українського тенорового мистецтва в історичному контексті порубіжжя XIX–XX століть.
- схарактеризувати провідні тенденції виконавської практики українських тенорів кінця XIX – початку XX століття;
- виявити стильові домінанти та технічні аспекти інтерпретацій українських тенорів першої половини XX століття.

Об’єкт дослідження – українське вокальне виконавство та педагогіка на межі XIX–XX століть.

Предмет дослідження – процес формування української академічної тенорової традиції, її історичні, педагогічні, виконавські та стильові аспекти.

Методологія дослідження. У процесі дослідження українського тенорового мистецтва кінця XIX – першої половини XX століття було застосовано комплекс науково-дослідницьких методів, спрямованих на досягнення поставленої мети:

- *історико-культурологічний аналіз* – для виявлення європейського контексту розвитку вокального мистецтва кінця XIX – початку XX століття та визначення його впливу на становлення української академічної школи;

- *історико-ретроспективний метод* – для дослідження процесу формування української професійної музичної освіти та її ролі у становленні національної тенорової традиції;
- *системно-аналітичний метод* – для окреслення вокально-педагогічних засад формування українського тенорового мистецтва на межі XIX–XX століть;
- *виконавський аналіз* – для характеристики провідних тенденцій виконавської практики українських тенорів зазначеного періоду;
- *компаративний аналіз* – для виявлення стильових домінант та технічних аспектів інтерпретацій українських тенорів першої половини XX століття;
- *джерелознавчий аналіз* – для опрацювання архівних документів, педагогічних трактатів, рецензій, спогадів та інших матеріалів, що становлять джерельну базу дослідження.

Теоретична база дослідження. Наукове обґрунтування спирається на здобутки сучасного українського та зарубіжного музикознавства, вокальної педагогіки й історії виконавства. Використано роботи, присвячені, зокрема:

- *становленню та розвитку української вокальної школи і тенорової традиції* (Л. Азарова [1], В. Антонюк [4, 8], С. Басовська [15], Б. Гнидь [26], Є. Головашич [29], Л. Гринь [34], Ю. Грищенко [37], М. Жишкович [48–48], Я. Комарницький [62], М. Микиша [80], Ф. Мустафаєв [86, 87], Л. Мухіна [88], О. Сбітнєва [105], О. Черкашина [116] та ін.);
- *історико-біографічним і персонологічним дослідженням творчості українських співаків та педагогів* (В. Антонюк [2], О. Бобечко [16], Н. Ващенко [21, 22], М. Голинський [28], М. Головащенко [30], А. Гуріна [38], І. Деркач [42], І. Мелех-Яросевич [78], Д. Оленюк [91], Н. Павлюк [94], П. Турянський [108], С. Чарнецький [114] та ін.);
- *жанрово-стильовому аналізу камерно-вокальної творчості* (В. Антонюк [12], О. Вороновська [24], Н. Говорухіна [27], Л. Горелік [31], М. Ужинський [110] та ін.);

- *питанням виконавської інтерпретації та методології вокального мистецтва* (В. Антонюк [3], О. Бандрівська [13], Н. Гребенюк [32] та ін.);
- *семантичним та культурологічним аспектам вокального мистецтва* (В. Антонюк [7], О. Грищенко [36], Г. Джулай [43], Т. Захарчук [50], О. Масалов [77], Т. Потапчук [96], В. Тушева [109], С. Царук [112] та ін.);

Матеріалом дослідження слугували ноти («Дума» та «Мені однаково» М. Лисенко – для детального композиційного та виконавського аналізу) та архівні аудіозаписи виступів М. Менцинського та М. Микиші, а також численні архівні матеріали, епістолярна та критична спадщина.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному осмисленні процесу становлення української академічної тенорової традиції на межі XIX–XX століть та її європейських витоків. Вперше запропоновано концепцію «родоводу» тенорової традиції, яка вибудовується як лінія спадкоємності педагогічних та виконавських практик у ланцюзі Ф. Ламперті – В. Висоцький – О. Мишуга – М. Микиша, що дає можливість розглядати українське тенорове мистецтво як органічну складову європейського вокального простору. Уточнено роль професійної музичної освіти у формуванні національної вокальної школи та узагальнено стильові домінанти виконавської практики провідних українських тенорів.

Практичне значення творчого проєкту полягає в його теоретичній та прикладній цінності для розвитку музикознавства та вокальної педагогіки. Результати роботи, що системно вивчають і науково обґрунтовують процес формування української академічної тенорової традиції, можуть бути імplementовані в освітній процес закладів вищої мистецької освіти. Зокрема, матеріали дослідження можуть бути використані в лекційних курсах та семінарських заняттях з історії вокального мистецтва та методики викладання вокалу.

Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького проєкту. Окремі положення та ідеї дослідження були представлені на 13

науково-практичних конференціях різного рівня, з яких 5 – міжнародні та 8 – всеукраїнські.

Апробація програм творчого мистецького проєкту включала:

– участь в авторському проєкті народної артистки України, професорки, докторки культурології, завідувачки кафедри камерного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського Антонюк В. Г. до 210-х роковин Великого Кобзаря «Вокальна Шевченкіана» (09.03.2024, Малий зал імені академіка О. С. Тимошенка). Виконувався солоспів М. В. Лисенка на вірші Т. Г. Шевченка «За думою дума».

– три концерти-іспити на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва в Малому залі імені академіка О. С. Тимошенка:

- 23.03.2024 – концерт-іспит аспіранта творчої аспірантури: «Ліричне інтермеццо». У програмі: вокальний цикл М. Лисенка на вірші Г. Гейне [афіша – Додаток 4].
- 05.10.2024 – концерт-іспит аспіранта творчої аспірантури: «Тенорові солоспіви Миколи Лисенка на вірші Тараса Шевченка». У програмі: солоспіви М. Лисенка: «Гетьмани, гетьмани», «По діброві вітер віє», «Єсть на світі доля», «Огні горять» та інші [афіша – Додаток 5].
- 19.06.2025 – концерт-іспит на здобуття освітньо-творчого звання «доктор мистецтва»: «Українське вокальне виконавство та педагогіка на межі XIX-XX століть: формування академічної тенорової традиції». У програмі тенорові солоспіви М. Лисенка на слова Т. Г. Шевченка [афіша – Додаток 6].

Публікації здобувача. За темою творчого мистецького проєкту було опубліковано 6 одноосібних публікацій, з яких 4 – у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Культура й мистецтво», під назвами *«Концепція вокальної педагогіки Валентини Антонюк у контексті розвитку української вокальної школи»*, *«Вокальна підготовка іноземних студентів: мистецько-педагогічні підходи та практики»*, *«Творчість Олександра Пилиповича Мишуги (1853–1922) у контексті традицій*

української вокальної школи», «Камерно-вокальна творчість Модеста Менцинського в контексті розвитку української тенорової традиції»; та 2 – у збірках матеріалів науково-практичних конференцій, під назвами: «Вплив німецької вокальної школи на становлення українського співака Модеста Менцинського», «Творча діяльність українських тенорів О. Мишуги та М. Менцинського в контексті формування національної вокально-виконавської школи кінця XIX – початку XX ст.».

Структура наукового обґрунтування. Дослідження складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів, висновків, списку літератури та додатків. Загальний обсяг роботи складає 112 сторінок, з них основного тексту – 78 сторінок. Список використаної літератури містить 123 позиції (з них 5 – іноземною мовою), додатків – 6.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ АКАДЕМІЧНОЇ ТЕНОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ В УКРАЇНІ НАПРИКІНЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ

1.1. Європейський контекст розвитку вокального мистецтва як передумова становлення української академічної школи (кінець ХІХ – початок ХХ століття).

Становлення української академічної вокальної школи на межі ХІХ–ХХ ст. відбувалося під безпосереднім впливом європейської музичної культури. У зазначений період інтенсифікувався культурний обмін, що охоплював естетичні принципи, теоретичні знання, педагогічні та виконавські традиції. Це сприяло інтеграції українських митців у європейський мистецький простір.

Навчання у провідних для того часу вокальних школах дало змогу українським митцям перейняти європейський досвід та впровадити його у національну вокальну традицію. Такі інтеграційні процеси стосувалися не лише загальномузичних тенденцій, а й безпосередньо вокального мистецтва, охоплюючи як технічні аспекти (наприклад, постановку голосу, дихання, артикуляцію), так і естетичні принципи, що формували виконавську манеру. Найбільший вплив, на нашу думку, мали італійська традиція *bel canto*, німецька *Lied*-культура та французька оперна школа та ін, які заклали фундамент стрімкої еволюції професійного академічного співу та стали визначальними чинниками у формуванні самобутньої української вокальної традиції.

На наш погляд, європейський вплив, який простежувався в імплементації методів навчання, формуванні репертуарних уподобань та встановленні високих стандартів виконавської майстерності водночас сприяв

аккумуляції та розвитку самобутніх рис національної вокальної культури, збагачуючи її новим змістом. Такий культурний «сплав», на наше переконання, стимулював становлення оригінальної української академічної вокальної школи, спроможної гідно представляти власні творчі здобутки на міжнародному рівні.

Попри це, дослідники, зокрема, Д. Оленюк, звертає увагу на те, що «найменше вивченими продовжують залишатися результати діяльності талановитих представників вітчизняної культури, життя і творчість яких були пов'язані із зарубіжжям» [91, с. 7]. Зазначене актуалізує важливість вивчення європейського контексту, адже значна кількість видатних українських вокалістів здобували освіту та провадили концертну діяльність за кордоном, поступово «вплітаючи» міжнародні стандарти у «канву» національної виконавської традиції.

Послідовний розвиток та активна рецепція європейських вокальних практик стали визначальними для становлення української вокальної школи на межі XIX–XX століть. Дослідники С. Басовська, Н. Лановенко-Мельник та М. Червоній підкреслюють, що «... взявши за основу італійську класичну школу співу та доповнюючи її національними особливостями фонетичного складу мовлення та голосотворення, вітчизняна школа вокалу сформувалась в кінці XIX–на початку XX століття» [15, с. 112]. Наведене твердження підкреслює чільне місце італійської школи *bel canto* в становленні українського вокального виконавства, що, на нашу думку, є визначальним для формування панорамного бачення певної «спадкоємності» в розвитку національної академічної вокальної традиції.

Зазначені інтегративні процеси суголосні теоретичним позиціям О. Сбітневої, яка наголошує, що «... еволюція [вокального мистецтва – прим. авт.] протягом століть демонструє його здатність до адаптації та постійного оновлення, що робить його актуальним» [105, с. 108], адже, як жива й динамічна структура, мистецтво за своєю природою постійно

трансформується, і для української вокальної школи такий процес є цілком природним, з огляду на її глибокі історичні традиції народно-хорового співу.

Така пластичність музичного, і, зокрема, вокального, мистецтва простежується упродовж тривалого історичного періоду, що підтверджується дослідженнями локальних мистецьких традицій.

Наприклад, М. Ужинський, вивчаючи архівні матеріали та місцеву пресу, окреслює основні етапи формування музично-театральних практик Рівненщини. Він зазначає, що перший період (друга половина XVIII–початок XX ст.) характеризувався розвитком магнатського маєткового театру, переважно польського, який орієнтувався на західноєвропейський культурний досвід [110, с. 184].

У цей час «активна мистецька діяльність провідних українських, польських, єврейських діячів на теренах Рівненського повіту формувала музично-мистецьке середовище, активізуючи культурно-мистецьке життя регіону» [110, с. 184]. Сказане стосується не тільки Рівненщини, адже є підстави вважати, що й на інших українських землях вокальне мистецтво розвивалося шляхом міжкультурного діалогу та адаптації, що, відповідно, сприяло його динамічному становленню.

Відтак процес становлення української академічної вокальної школи варто розглядати не як ізольоване явище, а в контексті активної взаємодії з європейським культурним простором, що сприяла формуванню самобутніх мистецьких проявів. В. Тушева, аналізуючи механізми міжкультурної взаємодії, зауважує, що «універсалії культури [у контексті цитати тут маються на увазі естетичні критерії, функції мистецтва та їх вплив на суспільство – прим. авт.] створюють той «фокус», навколо якого і в якому кристалізуються зразки кожної культури», і саме вони є «фундаментом, який забезпечує взаєморозуміння в діалогічному спілкуванні» [109, с. 53].

Наведений принцип дає змогу зрозуміти, як українські вокалісти та педагоги на межі XIX–XX століть, засвоюючи європейський досвід – передусім принципи італійського *bel canto* та німецької вокальної школи, –

адаптували його відповідно до національних особливостей. Такий творчий підхід став підґрунтям для формування академічної вокальної школи в Україні.

Саме наприкінці XIX – на початку XX століття, в період активного культурного обміну та становлення національних мистецьких шкіл було безліч європейських вокальних шкіл, кожна з яких мала власне бачення педагогічних принципів, манери співу та культурних традицій. Проте, як зазначають О. Черкашина та Т. Кравченко, «... в основу української вокальної школи закладені традиції італійської школи *bel canto*...» [116, с. 28].

Подібне твердження нерідко трапляється в науковій літературі, проте для дослідника недостатньо пересвідчитися у загальновідомому факті. У зв'язку з цим виникає питання, чому саме *італійська школа bel canto відіграла ключову роль у формуванні української вокальної традиції серед розмаїття інших європейських шкіл?*

Для пояснення цього феномену пропонується ланцюжок логічно взаємопов'язаних чинників.

Передусім варто виокремити *гегемонію італійської опери* на європейських і світових сценах кінця XIX – початку XX століття, яка була зумовлена, зокрема, як зазначає О. Вороновська, давністю й вагомістю традицій вокального мистецтва *bel canto* («прекрасного співу»), що зародилося в Італії з перших днів існування опери [24, с. 35]. Подібну позицію займає й Я. Комарницький, коли пише, що «... Італія, як батьківщина оперного жанру, кілька століть перебувала в авангарді розвитку його стильових засад, кристалізації нових оперних форм, пошуку різних комбінацій їх поєднання» [62, с. 101].

Важливо підкреслити, що «італійська школа співу» здобула світове визнання задовго до появи таких понять, як «українська» чи «європейська» школа вокалу, на чому наголошує І. Цебрій [112, с. 3]. Усе це стимулювало попит на вокалістів, що опанували відповідні техніки та виконавську манеру, а відтак велика кількість музикантів прагнула здобути навчання саме в Італії.

Однак домінування італійської опери не обмежувалося лише сферою вокально-педагогічної традиції. Її вплив простягався значно далі – у ширший соціокультурний простір, і це питання є важливим, хоча й не завжди достатньо розкритим в українському музикознавстві. Велич і розкіш оперних театрів, співмірна з розкішшю храмів, слугувала не просто естетичним тлом, а й потужним візуальним інструментом впливу на свідомість людей, а їхній внутрішній антураж був спрямований на створення відчуття недоступності та елітарності. Справедливо вважати, що внутрішній антураж італійських оперних театрів був покликаний створити атмосферу елітарності та символічної недосяжності.

Подібну думку – але в соціополітичному контексті – розвиває Роберта Б'янкі (*Roberta Bianchi*), яка аналізує простір міланської Ла Скала як арену репрезентації владних відносин. Театральне оздоблення – золото, червоний оксамит, характерне розташування лож – постає в її інтерпретації не тільки естетичним виявом, а своєрідним інструментом ієрархізації соціуму. Р. Б'янкі зазначає, що така «автентична» демонстрація змінювалася з плином часу, а контроль над простором театру перебував у прямому зв'язку зі змінами гегемонної влади [119, с. 730, переклад автора]. Отже, італійська опера постає не тільки як музичне, а й як архітектурно-політичне явище, що втілювало й транслиувало структури соціального домінування.

Наслідком цієї гегемонії був **високий педагогічний авторитет** італійських вокальних шкіл та педагогів. Консерваторії в Мілані, Неаполі, Римі та інших містах вважалися еталонними центрами вокальної освіти, де викладали визнані майстри. І. Цебрій наводить список видатних вокальних педагогів кінця XIX ст.: Луїджі Аверса (*Luigi Aversa*), Джакомо Гальвані (*Giacomo Galvani*), Беніаміно Кареллі (*Beniamino Carelli*) та інші, які виховали цілу плеяду талановитих виконавців [112, с. 36]. Серед них науковиця виокремлює Франческо Ламперті (*Francesco Lamperti*), якого називає «найвидатнішим педагогом, який виховав блискучу плеяду співаків», попри те, що сам він ніколи не був професійним співаком [112, с. 33].

До згаданих педагогів прагнули приїхати вокалісти з усього світу, щоб опанувати методики *bel canto*, відшліфовані століттями та визнані найефективнішими для розвитку голосового апарату, розширення діапазону та формування віртуозної техніки.

У контексті нашого дослідження особливий інтерес становить спостереження І. Цебрій, яка наводить слова відомого італійського маестро Барра¹ про те, що зі співаками, котрі приїждять на стажування в Італію з України², «надзвичайно легко працювати», пояснюючи це тим, що «сама розмова й вимова українців є вокальною, тому їй «продовжити у часі» не так уже й важко» [112, с. 3]. Спираючись на це можна припустити, що італійська школа вокалу дала потужний поштовх для «органічного злиття обох традицій» (формулювання І. Цебрій) – автохтонної української та італійської, заклавши основи для формування професійної вокальної школи на наших теренах.

Зазначений авторитет спричинив **активну міграцію митців з різних країн**, включно з Україною, до Італії. Співаки та педагоги прагнули здобути освіту безпосередньо у носіїв традиції *bel canto*, щоб перейняти першоджерельний досвід та згодом впроваджувати його у власну виконавську практику.

Сама ж глобалізація оперного мистецтва, що формувалася в цей період, проявлялася не тільки в переміщенні виконавців, а й у значно ширшому культурному обміні. Аксель Коорнер (*Axel Koörner*) та Пауло М. Кюль (*Paulo M. Kuihl*) у своєму дослідженні звертають увагу на те, що «глобальна циркуляція репертуару та його виконавців» була тісно пов'язана з будівництвом нових, часто вражаючих театрів у різних частинах світу, які зберігали зв'язок з європейською оперною традицією [122, с. 15, переклад автора].

¹ Ймовірно йдеться про Дженнаро Барра Караччоло (*Gennaro Barra Caracciolo*, 1889–1970) – італійського співака (тенора) та педагога, представника неаполітанської вокальної школи.

² Попри те, що в цитованому тексті йдеться про середину XX століття, цілком імовірно, що ця тенденція зберігала свою значущість і протягом досліджуваного нами періоду.

Дослідники вказують, що такий розвиток сприяв міграції не тільки музикантів та репертуару, а й архітекторів, інженерів та сценографів, чії транснаціональні переміщення сприяли переформатуванню національних уявлень про оперу [122, с. 15, переклад автора]. Крім того, Аксель Коорнер та Пауло М. Кюль зазначають, що з «подорожами репертуару» відбувалося й поширення нових видань та їх адаптація для використання у себе на батьківщині (через фортепіанні перекладення), у публічних просторах, де музика виконувалася духовими оркестрами, вуличними музикантами чи шарманщиками, адаптуючи її до нових контекстів [122, с. 15, переклад автора].

Відтак можна вважати, що українська вокальна культура входила в динамічну мережу транснаціональних взаємодій, де художні, освітні та інфраструктурні процеси розвивалися паралельно та взаємопов'язано.

Нарешті, ключовою, на нашу думку, була **універсальність *bel canto* як вокальної системи**, яку Я. Комарницький називає «естетичним надбанням італійської музичної культури й вокальної естетики жанру» [62, с. 103]. Дослідник підкреслює важливий момент, що сам термін «*bel canto*» з'явився значно пізніше, ніж техніка та її естетичні засади; його появу вчений пов'язує із Джоаккіно Россіні, який підкреслив «емоційно-естетичну складову співу, що зворушує душу» [62, с. 103].

Принципи *bel canto* – краса тембру, кантилена, гнучка віртуозна техніка, вирівнювання регістрів та ефективне дихання – були фізіологічно обґрунтованими та адаптованими до будь-якого вокального апарату. Я. Комарницький описує техніку «бравурного *bel canto*» таким чином: «...[вона – прим авт.] передбачала розвиток акустичного резонативного співу, який дозволяв співакові утримувати монотемброве звучання в широкому звуковисотному діапазоні, застосовувати тривале дихання (спів довгих вокальних фраз на одному диханні), майстерно філірувати звук, виконувати різноманітні глісандо, пасажі, фіоритури, трелі завдяки набутій рухливості голосу» [62, с. 103].

Такий широкий діапазон виконавських можливостей забезпечував універсальність методики *bel canto*, яка успішно застосовувалася незалежно від національних мовних особливостей чи специфіки музичного матеріалу, слугуючи ідеальною основою для формування професійних вокальних шкіл у різних країнах, зокрема, й в Україні.

Водночас українські митці не обмежувалися сліпим наслідуванням, а творчо адаптували ці принципи, інтегруючи їх із національними особливостями голосотворення, фонетики української мови та виразністю народної пісні. Такий синтез надавав змогу сформувати впізнавану манеру, що стала характерною рисою української академічної вокальної школи.

Отже, наведена аргументація впливу італійської школи *bel canto* на формування професійного українського вокального мистецтва ґрунтується також і на міркуваннях О. Черкашиної та Т. Кравченко. Дослідниці зазначають, що «поширення в Україні набула італійська професійна вокальна школа, яка міцно увійшла в класичні заклади України (українська мова, як і італійська, є співучою від природи)» [116, с. 28].

На нашу думку, саме ця природна «співучість» української мови стала сприятливим ґрунтом для засвоєння принципів *bel canto*, що, своєю чергою, зумовило швидку та органічну адаптацію італійських методик в українському середовищі.

Італійська школа, відома своєю увагою до краси звуку, плавності фразування та виразності голосу, знайшла природний відгук у національній українській традиції, яка історично спиралася на народний спів, його кантиленність та емоційну насиченість.

Активна кроскультурна взаємодія в сфері вокального мистецтва на межі XIX–XX століть стала каталізатором розвитку української культури, який не був механічним запозиченням – він перетворився на глибокий художній синтез, у якому західноєвропейські впливи поєднувалися з національною традицією.

А щодо вокальної педагогіки доречно навести думку В. Тушевої про те, що саме взаємодія культур є важливою умовою сталого розвитку мистецької освіти [109, с. 53]. Полікультурність, яка в контексті нашого дослідження розглядається як одна з основ національного мистецтва, передбачає, за словами В. Тушевої, подвійний підхід: «затверджується повага до відмінностей, з одного боку, з іншого – здійснюється пошук універсальності» [109, с. 53]. Такий баланс є визначальним у формуванні української вокальної традиції.

Українські педагоги та виконавці, зберігаючи повагу до національної музичної спадщини й мовної природи водночас активно засвоювали універсальні принципи вокального мистецтва, відпрацьовані в європейських школах, що дало змогу вибудувати вокальну систему, яка, маючи глибоке національне коріння, відповідала б міжнародним стандартам і була б зрозумілою у світовому мистецькому середовищі.

Глибоке вкорінення італійської школи *bel canto* в українську вокальну традицію на межі XIX–XX століть було наслідком усвідомленого вибору й поступового засвоєння її провідних принципів. Українська вокальна школа перейняла від італійських майстрів ключові технічні елементи, що становлять основу *bel canto*. Як зазначають С. Басовська, Н. Лановенко-Мельник та М. Червоній, це насамперед діафрагмальне дихання та резонаторне звукотворення [15, с. 112].

Обидва фундаментальні аспекти, які забезпечують легкість, гнучкість і насиченість звуку, відповідаючи ідеалу вокальної природності, поєднаної з високим технічним контролем. Їхнє активне інтегрування в українську педагогічну практику, на нашу думку, дало змогу систематизувати та удосконалити підходи до формування голосу.

Крім технічних засад, українська школа засвоїла й деякі методичні підходи, характерні для італійських майстрів. Зокрема, увага на вихованні не просто виконавця, а повноцінного музиканта-педагога. На відміну від вузькоспрямованих вокальних вправ, такий підхід, на думку С. Басовської та

її співавторів, передбачав, що «не просто співак, а і музикант може викладати спів» [15, с. 112].

Тобто виникала необхідність і досконалого володіння вокальною технікою, і глибоких знань музичної теорії, стилю та інтерпретації. Така комплексність у підготовці співака, що закладала основу для розвитку не тільки голосу, а й художнього мислення, стала ще одним важливим надбанням української вокальної школи від італійської традиції.

Д. Оленюк у своєму дослідженні зазначає, що «в українському вокальному виконавстві упродовж кількох останніх століть триває плідний діалог із західноєвропейською музичною культурою» [91, с. 11], причому на межі XIX–XX століть цей діалог набув інтенсивного характеру, сприяючи формуванню професійної академічної школи. У цьому процесі, на її думку, ключову роль відіграв оперно-вокальний жанр, який, «вважається загальноприйнятим «барометром» рівня музичної культури певного народу» [91, с. 11].

Наведена теза є вкрай важливою для розуміння значення опери у становленні українського професійного співу, адже саме на оперній сцені найповніше розкривається вокальна майстерність, драматичні здібності та музична ерудиція співака.

До того ж, Д. Оленюк пов'язує виникнення національних вокальних шкіл зі становленням музичного театру – «зазначена тенденція є характерною і для українського музичного мистецтва другої половини XIX століття, коли в нашій країні почався процес формування національної опери, репрезентованої передовсім оперною музикою М. Лисенка» [91, с. 12].

Сказане підкреслює нерозривний зв'язок між розвитком оперного мистецтва, появою високопрофесійних вокалістів та формуванням національної виконавської школи. Творчість Миколи Лисенка, який став фундатором української класичної опери, створила самобутній національний оперний репертуар та стимулювала зростання кількості та якості українських вокалістів, що могли виконувати ці складні партії.

Отже, саме становлення національної опери та музичного театру стало вирішальним чинником у формуванні професійних вимог до голосів, зокрема, тенорового, та подальшого розвитку академічної вокальної педагогіки в Україні.

Д. Оленюк зазначає, що «українська вокально-оперна традиція поступово еволюціонувала від ліричного співу до драматичного, орієнтуючись на вимоги оперного співу в загальноєвропейському контексті» [91, с. 12]. Таке прагнення до драматизації та розширення виконавських можливостей вимагало від українських співаків нового рівня підготовки, і, як далі зауважує науковиця, «для цього потрібні були художники, музиканти, співаки з відповідним рівнем підготовки саме з України, і вони з'явилися» [там само].

Поява таких зірок, як О. Мишуга, С. Крушельницька та М. Менцинський (що є особливо важливим для теми тенорової традиції), стала вирішальною для реалізації згаданої «європеїзації». Д. Оленюк підкреслює, що саме ці співаки «завдяки своєму таланту, працездатності та наполегливості стали успішно засвоювати традиції європейських оперних шкіл» [91, с. 12].

Їхня творчість надала особливої актуальності гаслу «європеїзації» української школи оперного виконавства, яка вимагала «постійного підвищення виконавського професіоналізму й розширення жанрового діапазону виконуваних партій» [91, с. 13].

Відтак завдяки яскравим постатям, які поєднували талант, працьовитість і готовність до засвоєння передових європейських методик, українська академічна вокальна школа змогла вийти на світовий рівень, формуючи, зокрема, потужну тенорову традицію, здатну виконувати найскладніші драматичні та лірико-драматичні партії.

У такому контексті особливого значення набуває роль педагога-музиканта, який відіграє роль провідника між різними культурними традиціями. В. Тушева розглядає полікультурність як якість особистості, що

виявляється у «здатності педагога-музиканта інтегрувати у своїй свідомості різні культурні пласти, сенси, значення» [109, с. 54].

Така інтегративна функція педагога-вокаліста є фундаментальною для формування академічної школи. Саме через його здатність синтезувати досягнення європейського *bel canto* та інших вокальних шкіл із самобутніми національними особливостями, відбувається якісне зростання виконавської майстерності. Як далі зазначає В. Тушева, через постійне «...«спілкування-діяння» особистість стає суб'єктом культурно-історичного і освітнього мистецького простору...» [109, с. 54].

Ми вже детально розглянули вище причини спадкоємності української вокальної школи від італійської традиції, але важливо також розглянути конкретні персоналії, причетні до такої вокально-педагогічної інтеграції. Поміж провідних постатей італійської вокальної школи, чий вплив поширився далеко за межі Італії, особливо вирізняється вже згаданий І. Цебрій [112, с. 33], Франческо Ламперті (1811–1892).

Судячи з позицій українських науковців є підстави вважати його одним із ключових представників у «генеалогії» української вокальної школи, особливо в контексті формування тенорової традиції. Ф. Ламперті виховав цілу плеяду видатних співаків та педагогів, поміж яких О. Черкашина та Т. Кравченко виокремлюють Луїджі Аверса, Беніаміно Кареллі, Джіакомо Гальвані, Валерія Висоцького та інші [116, с. 29], які згодом стали провідниками (можна навіть сказати, «проповідниками») *bel canto* в різних країнах, а деякі з них безпосередньо чи опосередковано долучилися до формування української академічної вокальної школи. Його методичні принципи, що ґрунтувалися на глибокому розумінні фізіології голосу та художньої виразності, передавалися через учнів, стаючи частиною того європейського досвіду, який активно засвоювали українські музиканти на межі XIX–XX століть.

Постать Франческо Ламперті є ключовою для розуміння зв'язків італійської вокальної педагогіки з подальшим становленням та розвитком

української академічної тенорової традиції, що є предметом нашого дослідження. З огляду на тривалість цих процесів, виникає ідея вибудувати, так би мовити, «родовід» тенорової традиції в Україні від її витоків до сьогодення. В такому випадку Ф. Ламперті буде «патріархом», який заклав методичні основи, що пізніше проросли в українській академічній теноровій традиції.

Хоча домінуючий вплив на формування української вокальної школи беззаперечно належить італійському *bel canto*, не можна ігнорувати вагоме, хоч і менш пряме, значення французької вокальної традиції у цьому процесі, яка, за свідченням С. Басовська, Н. Лановенко-Мельник та М. Червоній, формувалася з другої половини XVII століття, вказуючи на той факт, що «сформовані відомі українські виконавці XIX століття часто гастролювали у різних містах Франції, виконували різні вокальні твори французьких композиторів того часу, таким чином мали обмін досвідом, що теж мало вплив на їх виконавську і навіть педагогічну майстерність» [15, с. 112].

Головною особливістю французької школи, на думку дослідників, був речитативно-декламаційний стиль виконання, що був започаткований Жаном Батістом Люллі і згодом став її основою [15, с. 112]. Тобто акцент на виразності слова та його поєднанні з музикою додає інший вимір до суто ліричної кантилени *bel canto*.

Крім того, розглядаються питання педагогічних принципів французьких майстрів. Зокрема, дослідники як приклад наводять працю Ж. Б. Берара «Мистецтво співу», де, на їх думку, «особлива увага звертається на дихання», і він був «першим у світі [хто] дав літературне визначення діафрагмальному типу дихання» [15, с. 112].

Хоча пізніше французькі педагоги часто брали за основу принципи класичної італійської школи з її грудно-діафрагмальним типом дихання, початковий внесок у теоретичне осмислення вказаного елемента вокальної техніки був зроблений саме французами. Така думка вчених свідчить про складність і багатогранність європейського впливу, де різні школи не тільки

взаємодіяли, а й доповнювали одна одну, формуючи єдиний професійний фундамент для світового, і зокрема, українського вокального мистецтва.

Поряд з італійською та французькою традиціями, можна підкреслити й значний вплив на становлення української вокальної традиції німецької вокальної школи. С. Басовська, Н. Лановенко-Мельник та М. Червоній [15, с. 112] зазначають, що формування її вокальних принципів, які також ґрунтувалися на вже усталених європейських засадах, призвело до виникнення декламаційного співу. Згадана особливість значно вирізняє німецьку школу, підкреслюючи увагу до глибокого осмислення та виразності слова, що було особливо важливим для виконання *lied*'ів та опер Р. Вагнера.

Тісні зв'язки між німецькою та українською музичними культурами того часу мали безпосередній вплив на формування українського вокального мистецтва. Гастролі, навчання українських співаків у німецьких консерваторіях, а також переклад та виконання творів німецьких композиторів сприяли інтеграції принципів декламаційного співу та загалом німецької вокальної естетики в українську виконавську практику. Така взаємодія розширила технічний та емоційний діапазон українських співаків, надаючи їм змогу опановувати ширший репертуар та збагачувати власну виконавську манеру.

Таким чином, синтез італійської віртуозності, французької виразності та німецької глибини став важливим чинником у становленні української академічної вокальної традиції.

1.2. Становлення української професійної музичної освіти та її вплив на формування тенорової традиції.

Розуміння еволюції українського вокального мистецтва на межі XIX–XX ст. неможливе без врахування тогочасних історико-політичних умов, що суттєво впливали на культурний розвиток різних регіонів України. С. Басовська, Н. Лановенко-Мельник та М. Червоній [15, с. 112] зазначають, що на кінець XIX століття основна частина українських земель входила до складу Російської імперії, тоді як Західна Україна перебувала у складі

Австро-Угорщини. Такий геополітичний поділ мав прямі наслідки для культурного життя. Автори підкреслюють: «Династія Габсбургів проводила виважену і значно лояльнішу, ніж російський царат, освітню, культурну політику щодо пригноблених народів» [там само].

Відтак «на Галичині, Буковині й Закарпатті у другій половині XIX століття умови для національно-культурного розвитку, зокрема, у галузі музичного мистецтва, були сприятливіші, ніж у Східній Україні» [15, с. 112].

Наведені дослідниками факти пояснюють, чому в західних регіонах України інтенсивніше та швидше формувалися національні мистецькі інституції, розвивалася професійна музична освіта.

Такий історичний контекст є важливим для подальшого аналізу шляхів розвитку та особистостей української тенорової традиції. Адже дослідження розвитку вокального мистецтва, особливо у більш сприятливих умовах Галичини [15, с. 112] з урахуванням активної діяльності української інтелігенції, що засновувала музичні товариства та навчальні заклади [61, с. 95–96], дає змогу висвітлити ширшу тенденцію до інтеграції українського мистецтва у європейський культурний простір, яка, за твердженням Д. Оленюк, тривала століттями [91, с. 11].

Сказане зумовлює ракурс нашого дослідження саме європейського впливу на формування української академічної тенорової традиції.

Ми свідомо уникаємо детального розгляду російського контексту, що також мав місце в історії української культури. Такий методологічний вибір зумовлений двома ключовими чинниками. По-перше, питання російського впливу на українське мистецтво вже є доволі глибоко дослідженим та широко висвітленим в науковій літературі. По-друге, і що є принципово важливим, детальний аналіз цього аспекту не відповідає ціннісним установкам автора, враховуючи сучасний соціально-політичний дискурс України останніх років та необхідність акцентування на європейському векторі розвитку національної культури.

Формування української академічної вокальної школи на межі XIX–XX століть в більшій мірі стало результатом глибокої інтеграції європейського вокального мистецтва з національними вокально-хоровими традиціями. О. Сбітнева наголошує, що вокальне мистецтво, завдяки своїй здатності до адаптації (підтвердженої багатовіковою історією), постійно оновлюється [105, с. 108], що стало основою окреслених вище інтеграційних процесів. С. Басовська, Н. Лановенко-Мельник та М. Червоній також погоджуються, що українське вокальне мистецтво цілеспрямовано освоювало європейські вокально-технічні принципи [15, с. 112].

Своєю чергою О. Черкашина та Т. Кравченко деталізують, що італійська школа *bel canto* стала фундаментом української школи, чому сприяла природна співучість української мови [116, с. 28]. В. Тушева визначає описані процеси терміном «полікультурність», який в її трактуванні передбачає взаємодію культур через пошук універсальності та повагу до відмінностей стає рушієм розвитку мистецької освіти [109, с. 53].

Така полікультурність (за В. Тушевою) витоків української академічної вокальної культури загалом заслуговує на детальний теоретичний аналіз, утім, для нашого дослідження важливо приділити особливу увагу її впливу на становлення та еволюцію української тенорової традиції, що яскраво демонструє глибину цієї інтеграції та потребує системного вивчення у контексті зарубіжних зв'язків, як зазначає Д. Оленюк [91, с. 7].

Вкорінення принципів італійської школи в українському вокальному виконавстві, як вже зазначалося, пояснюється її універсальністю. С. Басовська, Н. Лановенко-Мельник та М. Червоній [15, с. 112] відносять діафрагмальне дихання та резонаторне звукотворення до основних параметрів впливу і, попри те, що термін *bel canto* зазвичай асоціюється насамперед із жіночим вокалом, особливо з віртуозними партіями для сопрано та мецо-сопрано, його фундаментальні принципи мали не менший, а часто й більший вплив на становлення української тенорової традиції.

Засвоєння діафрагмального дихання та усвідомлене використання резонаторів, що є осердям *bel canto*, дало змогу тенорам, що навчалися в Італії або наслідували цю традицію вже в Україні, досягти технічної досконалості, особливої виразності та гнучкості голосу. Наслідування підходів італійських майстрів сприяли формуванню потужного, але водночас легкого та рухливого звуку, необхідного для виконання як складних оперних арій, так і для відтворення мелодики української народної пісні. В результаті, принципи *bel canto* стали наріжним каменем для розвитку тенорової традиції, яке поєднує європейську майстерність та віртуозність з національною ліричністю та внутрішньою силою.

Загалом безпосереднім каталізатором передачі європейських вокальних традицій на українські терени стала діяльність іноземних педагогів. О. Черкашина та Т. Кравченко підкреслюють, що «в другій половині XIX ст. – на початку XX ст. в Україні викладали у переважній більшості італійські викладачі» [116, с. 29]. Поміж них дослідниці згадують Федеріко Бугамеллі (Харківська консерваторія), Каміло Еверарді (Київ, учень Ф. Ламперті), Юлія Рейдер (Одеса, що поєднувала італійську та російську методики), та Валерій Висоцький (Львів) [там само].

Тобто згадані педагоги забезпечували пряму трансмісію європейських стандартів на українські терена. Проте, українські митці не були пасивними реципієнтами. Дослідниці визнають «новаторським підходом у вокальній педагогіці... методичні розробки Олександра Мишуги, які є провідними й у сучасній вокальній педагогіці» [116, с. 29].

Своєю чергою Л. Гринь деталізує, що Олександр Мишуга (1853–1922) був «першим українським митцем, який розробляв наукові основи вокальної педагогіки, прагнучи вивести її зі сфери емпіричності й «секретності»» [34, с. 51]. Широту географії його педагогічної діяльності Л. Гринь описує так: Київ (Музично-драматична школа М. Лисенка, 1905–1911 рр.), Варшава, Рим, Мілан та Стокгольм, додаючи, що О. Мишуга «не приховував свого методу постановки голосу, а хотів, щоб його опанували

всі» [там само], що свідчить про його прагнення до демократизації та систематизації вокальної освіти.

Із зазначеного вище стає зрозуміло, що процес формування української тенорової традиції є одночасно і результатом загальних культурних впливів, і наслідком цілеспрямованої праці конкретних митців.

Ми можемо виокремити низку діячів, які безпосередньо впливали на становлення тенорової традиції в Україні. Водночас у нашому дослідженні ми детальніше будемо розглядати ті постаті, які окрім видатної виконавської діяльності, залишили значний педагогічний доробок, підтверджений документальними джерелами. Важливість такої амбівалентності творчої діяльності, що охоплює як виконавство, так і педагогіку, звертають підкреслює С. Басовська та її співавтори, у вже згаданій нами цитаті про необхідність виховання не просто співака, а й музиканта-педагога (в їх тексті мова йде про педагогічні принципи італійської вокальної школи) [15, с. 112].

Саме в такому контексті простежується своєрідна «генеалогічна лінія» передачі вокальних знань (і, як бачимо, педагогічних переконань), без усвідомлення якої неможливе повноцінне розуміння еволюційних процесів української тенорової школи, яку слід будувати від Ф. Ламперті.

Особливу цікавість для нас становить спадкоємність між його учнем – В. Висоцьким та О. Мишугою, який був видатним виконавцем, що водночас прагнув систематизувати вокальну педагогіку, активно поширюючи свої методичні розробки. Такий «родовід» від Ф. Ламперті через В. Висоцького до О. Мишуги ілюструє не просто засвоєння, а й осмислення та адаптацію європейських вокальних принципів в умовах української культури.

Наша мотивація скласти такий «родовід» полягає в прагненні показати еволюцію виконавства та розвиток педагогічної думки, яка забезпечувала безперервність та якість вокальної освіти для наступних поколінь українських тенорів, сприяючи формуванню національної тенорової школи.

Для унаочнення цієї еволюції ми пропонуємо графічне зображення тенорового «родоводу» у Додатку 1, на яке надалі будемо посилалися, при

розгляді спадкоємності виконавсько-педагогічних поколінь, як в контексті впливу митців інших країн, так й в спектрі національних традицій. Запропонований підхід суголосний позиції Л. Гринь, яка вказує на «неоціненний внесок у міжнаціональну та європейську культуру українського вокального мистецтва, справжнім скарбом якого є народна пісня, що базується на кантиленному співі й виразності слова й завжди була джерелом натхнення для великих виконавців» [34, с. 50].

Згаданий Л. Гринь національний пласт, з його природною мелодійністю та емоційною глибиною, став тим ґрунтом, у якому органічно інтегрувалися українські народно-пісенні та європейські вокальні традиції.

Окрім важливості безпосередньо виконавців та педагогів в еволюції тенорової школи, неможливо оминути питання освітньої інфраструктури, без якої формування будь-якого сталого мистецького явища просто неможливе. Вирішальним для інституціоналізації та розвитку української академічної школи співу, на думку Л. Гринь, став внесок Миколи Лисенка – основоположника української музичної класики. Він був першим, хто присвятив музичній діяльності своє життя професійно [34, с. 51].

Вчена зазначає, що саме його ініціатива призвела до відкриття у 1904 році в Києві Музично-драматичної школи М. Лисенка, яка надавала вищу мистецьку освіту з навчальними програмами консерваторського рівня [34, с. 51]. І детально описує наповнення навчального плану, який передбачав комплексний розвиток майбутніх артистів: спеціальні дисципліни включали сольний спів, теорію музики, композицію, диригування, сценічну гру та декламацію; допоміжні – музично-теоретичні предмети, камерний ансамбль, хореографію, а також історію музики й культури та італійську мову, хоровий спів та оперні класи [34, с. 51].

Така всебічна підготовка, поєднуючи національні основи з європейськими стандартами, заклала міцний фундамент для формування української академічної, включно з теноровою, вокальної традиції.

Ще одним освітнім осередком був Львів, де процеси становлення професійної музичної освіти та вокального виконавства, на думку С. Басовської та її співавторів, мав глибоке історичне коріння. Аргументують свою позицію вчені прикладом інституційного розвитку у Львові – заснуванням у 1826 році Товариства Св. Цецилії, сином В. А. Моцарта, Францом Ксавером Моцартом [15, с. 113]. Для нашого дослідження важлива ремарка цієї групи вчених про те, що саме «на базі... [Товариства Св. Цецилії – прим. авт.] було створено інститут співу» [15, с. 113]. Згадана ініціатива мала значний вплив на подальший розвиток вокальної педагогіки та формування професійних кадрів у регіоні.

Подальший розвиток професійного вокального мистецтва на Галичині тісно пов'язаний з діяльністю Галицького Музичного Товариства (ГМТ), заснованого у 1838 році. С. Басовська та її співавтори, а також Л. Гринь, зазначають, що вже у 1839 році під проводом Товариства було засновано музичну школу, яка спершу функціонувала як курси навчання співу, а згодом, у 1840 році, на їхній базі заснували Інститут, де під керівництвом педагога Генрієтти Ля Рош навчалось 40 співаків [15, с. 113; 34, с. 51].

На початкових етапах викладання вокалу в цьому інституті, як зазначають науковці, здійснювали оперні співаки різних національностей: французи, італійці, німці, поляки [15, с. 113; 34, с. 51]. Поміж них С. Басовська, Н. Лановенко-Мельник та М. Червоній виділяють артистку-співачку Генрієтту Ля Рош та співака (тенора), органіста, диригента Войцеха Смацяжинського [15, с. 113]. Присутність тенора у числі перших викладачів є важливим фактом для нашого дослідження, що підсилює ціннісну вагу саме цього типу голосу.

Наведений вченими фактаж свідчить про системне підвищення рівня вокальної освіти. Процес формування власних фахових кадрів та розвитку мистецтва співу на Галичині був нерозривно пов'язаний з активною діяльністю української інтелігенції та громадських діячів, про що зазначає О. Коломоець [61, с. 95]. За її словами, ці діячі зосередили увагу на

національних традиціях та фольклорі. Демократично та патріотично налаштовані представники творчої інтелігенції та громадські діячі ініціювали появу нових культурно-просвітницьких установ, що пожвавило українське життя, пише О. Коломoeць [там само].

Особливо науковиця виділяє роль композитора Анатолія Вахнянина, який є «видатною постаттю серед західноукраїнських музично-громадських діячів другої половини 19 століття» [61, с. 96]. Його заслугою стала організація та діяльність численних хорових товариств, таких як «Торбан», «Академічне братство», «Просвіта», «Руська бесіда», а згодом «Львівський Боян» та «Союз співацьких і музичних товариств» [там само]. Кульмінацією його діяльності стало «заснування у Львові першої української консерваторії на галицькій землі» [там само].

Усі згадані зусилля українських митців, спрямовані на створення та розвиток музичних інституцій, були продиктовані внутрішньою потребою у професійній освіті та прагненням української вокальної традиції до «європеїзації». На цьому шляху, з постійним підвищенням професіоналізму та розширенням жанрового діапазону, як зазначає Д. Оленюк, органічно виникла й розвинулася оперна традиція [91, с. 13]. Це було б неможливо без відповідної підготовки кадрів.

Д. Оленюк також підкреслює, що «українська вокально-оперна традиція поступово еволюціонувала від ліричного співу до драматичного, орієнтуючись на вимоги оперного співу в загальноєвропейському контексті» [91, с. 12]. Для цього потрібні були українські «художники, музиканти, співаки з відповідним рівнем підготовки, і вони з'явилися» [там само]. Поява таких зірок, як О. Мишуга, С. Крушельницька та М. Менцинський, стала вирішальною (примітно, що науковиця наводить з трьох прикладів – два – саме тенори).

За словами Д. Оленюк, ці співаки «завдяки своєму таланту, працездатності та наполегливості стали успішно засвоювати традиції європейських оперних шкіл» [91, с. 12]. Їхня творчість надала актуальності

гаслу «європеїзації» української школи оперного виконавства, яка вимагала «постійного підвищення виконавського професіоналізму й розширення жанрового діапазону виконуваних партій» [91, с. 13].

Відтак аналіз наукових праць О. Сбітнєвої, В. Тушевої, С. Басовської, Н. Лановенко-Мельник, М. Червоній, О. Черкашиної, Т. Кравченко, Д. Оленюк та О. Коломоєць дають підстави зробити висновок, що становлення української академічної вокальної школи на межі XIX–XX століть було складним і багатфакторним процесом. Дослідники одностайно погоджуються з тим, що це явище не виникло ізольовано, а формувалося під значним впливом загальноєвропейських вокальних традицій.

Крім згаданих транснаціональних впливів, у формуванні української тенорової школи значну роль відігравали українські митці. Саме вони інтерпретували європейський досвід крізь призму музичних традицій власної країни, ініціювали появу низки освітніх осередків, які ще не можна було трактувати як цілісну мережу. Метою цих осередків було кадрове наповнення музичного театру, який саме проходив етапи своєї кристалізації. Усі зазначені чинники мали вирішальне значення для формування власного «обличчя» української тенорової школи, її здатності до інтеграції та збереження національної ідентичності в європейському музичному просторі.

Розглянувши загальний контекст і культурні процеси, що передували формуванню української тенорової школи, перейдемо до аналізу внеску окремих постатей.

У подальшому увагу буде зосереджено на вокалістах-тенорах, які суттєво вплинули на формування педагогічної спадкоємності (див. Додаток 1).

Першим із таких митців на теренах України, що здійснив значний педагогічний внесок, був В. Висоцький – учень Ф. Ламперті.

На думку С. Басовської та її співавторів він вважається фундатором Львівської вокальної школи [15, с. 113]. Його прихід у Львівську консерваторію в 1875 році став знаковою подією, адже саме він виховав цілу

плеяду відомих українських та польських співаків. Водночас для нашого дослідження важливо зазначити, що сам В. Висоцький тенором не був, С. Басовська визначає його голос як бас-кантанте [там само]. Разом зі співавторами вона наводить перелік його найвідоміших учнів – Олександр Пилипович Мишуга, Соломія Амвросіївна Крушельницька, Яніна Королевич-Вайдова, Михайло Вітошинський, Модест Омелянович Менцинський, Лесь Левицький, Адам Дідур, Чеслав Заремба та інші [15, с. 113], який свідчить про глибокий вплив В. Висоцького на формування української (зокрема, й тенорової – О. Мишуга та М. Менцинський) школи.

Як зазначає група вчених, В. Висоцький не лише передавав знання, а й активно розвивав власні педагогічні принципи. Він створив оригінальну методику навчання сольного співу, в якій головний акцент робився на «досконале володіння емісією голосу, виразну дикцію та образне мислення, глибоке втілення у сценічний образ» [15, с. 113].

Такий комплексний підхід, що поєднував бездоганну техніку з глибоким художнім осмисленням ролі, був новаторським і заклав основу для виховання висококласних вокалістів. Для нашого дослідження важливо, що цьому є документальне підтвердження, на яке посилається С. Басовська – «Десять заповідей для молодого співака», опублікованих 20 липня 1900 року в одному з львівських часописів, де він «стисло сформував основні педагогічні та морально-етичні принципи» [15, с. 113].

Педагогічний внесок В. Висоцького став вирішальним для формування високих стандартів українського академічного вокалу, зокрема, у підготовці тенорів, які згодом здобули світове визнання. Це дає підстави внести його до нашого «тенорового родоводу» (див. Додаток 1), оскільки він став сполучною ланкою між італійською та українською вокальними школами – від Ф. Ламперті до О. Мишуги (який став основоположником української тенорової школи з великим педагогічним доробком).

Особлива увага до Львівської вокальної школи в цьому дослідженні зумовлена тим, що у ній найяскравіше проявилися європейські впливи, що

стали фундаментом для становлення професійного українського вокального мистецтва. Діяльність таких видатних постатей, як В. Висоцький та його учень О. Мишуга, свідчить про формування своєрідної спадкоємності вже в українському контексті.

На нашу думку, цей «родовід» є не просто переліком імен, а свідченням неперервної лінії передачі та еволюції вокальної майстерності. Співаки й педагоги, що належать до нього, не тільки опановували провідні європейські методики, а й творчо їх переосмислювали, адаптуючи до національного контексту, збагачуючи власним досвідом і формуючи оригінальні педагогічні підходи. Завдяки такій системності та спадкоємності українська тенорова школа змогла і сформувати свою самобутність, і посісти гідне місце у світовому мистецькому просторі.

Грунтуючись на проаналізованих джерелах та виявлених педагогічних зв'язках, нами було розроблено своєрідне «генеалогічне дерево» європейського впливу на українську вокальну традицію, з особливим акцентом на тенорове виконавство кінця XIX – початку XX століть. Воно є результатом власної аналітичної роботи і візуалізує послідовність передачі знань та майстерності, демонструючи еволюцію української тенорової школи (див. Додаток 1).

Безпосереднім джерелом європейських вокальних знань, що вплинули на українську тенорову школу, як ми вже зазначали, був Ф. Ламперті (1813–1892). Його вагомий внесок у вокальну педагогіку XIX століття підкреслюється багатьма дослідниками. Л. Азарова вважає його «найвидатнішим вокальним педагогом XIX століття» [1, с. 16]. Примітно, що Ф. Ламперті ніколи не був співаком-виконавцем натомість отримав освіту органіста в Міланській консерваторії, займався диригуванням та обіймав посаду директора оперного театру [1, с. 16]. Науковиця вважає, що саме цей специфічний досвід – поєднання вокального слуху з практичною роботою зі співаками в оперному театрі – дав змогу йому у 1850 році стати професором Міланської консерваторії [там само].

Як ми вже зазначали, для нашого дослідження важлива наявність документально зафіксованих даних щодо педагогічних поглядів. Щодо Ф. Ламперті можна навести перелік, що дає Л. Азарова: «Початкові заняття для голосу», «Вправи для розвитку трелі», «Віртуозні вправи для сопрано», «Теоретично-практичний початковий посібник для вивчення співу» (1868 рік) і, що найважливіше, «Мистецтво співу» (1892 рік). Наведені праці, як зазначає дослідниця, «дають можливість і зараз вивчати й використовувати методичні установки прославленого педагога» [1, с. 16].

Педагогічні принципи Ф. Ламперті поширювалися через його численних учнів, одним з яких був В. Висоцький (1835–1907). Безпосередньо з нього починається важлива для нашого дослідження «гілка» українського тенорового «родоводу», оскільки він виховав декілька видатних українських співаків саме цього вокального амплуа. Як видно на графічному зображенні у розробленому нами Додатку 1 ми виокремлюємо кілька ключових постатей, які є його прямими учнями або продовжувачами лінії В. Висоцького.

Олександр Мишуга (1853–1922), окрім навчання у В. Висоцького, стажувався у провідних вокальних школах Європи – у К. Вольфрама (Німеччина) та Ж. Б. Сорія (Франція).

Його внесок у розвиток української вокальної педагогіки має виняткове значення, адже він був першим українським співаком, який започаткував наукове осмислення педагогічного процесу співу. О. Мишуга систематизував отримані знання, адаптував їх до українських умов і створив підґрунтя для подальшого розвитку вокальної освіти.

Як ми зазначали у попередньому дослідженні, у творчості О. Мишуги презентувалася національна вокальна манера виконавства. Вона мала власну специфіку мовлення з притаманними їй ментальними характеристиками, особливостями фонетичного, інтонаційного, ладового та ритмічного відчуття. У його вокальній манері яскраво відобразилася мелодійність української мови та самотніть багатовікового мелосу, емоційна чутливість і душевна глибина українського характеру [104, с. 75].

Модест Менцинський (1875–1935) також належав до когорти учнів В. Висоцького. Його творча кар'єра пов'язана з німецькою школою вокалу, зокрема, з вагнерівським репертуаром, який вимагає високої вокальної техніки та драматичного наповнення.

М. Менцинський був першим українським співаком, який здобув визнання як виконавець складного німецького репертуару на провідних оперних сценах Європи, що свідчить про глибоку інтеграцію української тенорової традиції у міжнародний контекст.

О. Бобченко про нього пише: «Багатогранний творчий доробок та унікальна виконавська майстерність М. Менцинського стали візитівкою України та Західної Європи кінця XIX – початку XX століття» [16, с. 99].

А про його педагогічні здобутки зазначає, що після завершення оперної кар'єри у 1926 році він переїхав до Стокгольма, де продовжив активну концертну діяльність, а також, маючи «неабиякий мистецький досвід, ґрунтовну вокальну школу та педагогічний хист, маестро фактично став творцем шведської вокальної школи» [16, с. 100].

Микола-Стефан Левицький (1870–1944), ще один учень В. Висоцького, репрезентував тип ліричного тенора. Його творча діяльність проходила на теренах України та Польщі, а сценічна практика у відомих оперних театрах Європи, що підтверджує високий рівень фахової підготовки, яку надавали представники української школи. Варто зазначити, що його постать залишається недостатньо вивченою, оскільки наявна обмежена кількість енциклопедичних статей, а свідчень про його педагогічну діяльність не вдалося знайти.

Євген Гушалеви́ч (1864–1907) як виконавець сформувався під керівництвом В. Висоцького, продовжуючи важливу педагогічну лінію, що закладала основи української тенорової школи. Його виступи на сценах Львова та Одеси, а також за межами України, свідчать про географічну широту і популярність українських тенорів того часу.

Виконуючи як національний, так і класичний європейський репертуар, Є. Гушалевич демонстрував високий рівень своєї фахової підготовки та активно сприяв популяризації українського вокального мистецтва (тобто виконував просвітницьку функцію). Його гастролі та виконавська практика стали важливим елементом утвердження української вокальної школи на міжнародній арені, доводячи її конкурентоспроможність та культурну значущість.

Михайло Голинський (1890–1973), ще один видатний тенор, є представником цієї ж плеяди. За словами О. Бобечко, він належить до тієї когорти митців, які «становлять славу і гордість української та світової музичних культур». Діставши визнання на провідних оперних та камерних сценах, він зробив значний внесок у розвиток вітчизняного та світового вокального виконавства [16, с. 90].

Як і у випадку з Є. Гушалевичем та М. Левицьким, офіційних свідчень про викладацьку діяльність М. Голинського не було знайдено. Проте, у своїх «Спогадах» він залишив деякі цінні рекомендації для молодих виконавців, наголошуючи на важливості вибору досвідченого педагога, регулярності занять та фізичної форми [28, с. 106–107].

Євген Тушалецький (1866–1904), драматичний тенор, був пов'язаний із гастрольною діяльністю у Відні, Києві, Одесі, Ярославлі, що також свідчить про інтеграцію українських виконавців у загальноєвропейський музичний процес. Його сценічна діяльність підтверджує наявність професійного середовища, в якому українські тенори мали змогу реалізовуватися на найвищому рівні.

Педагогічна лінія, започаткована В. Висоцьким, отримала подальший розвиток через його учнів. Найвиразніше це проявляється у творчості **Михайла Микиші** (1885–1971), учня О. Мишуги, котрий, своєю чергою, виховав нову генерацію тенорів, серед яких – **Андрій Сердюк** (1923–2000). М. Микиша був не лише відомим виконавцем, а й знаним педагогом, який

зберіг і передав методологічні засади своїх попередників, зокрема, принципи точного інтонування, дикції та стилістичної виразності.

А. Сердюк, як його учень, продовжив цю традицію в умовах радянської України, зберігаючи спадкоємність методів і цінностей, закладених ще у XIX столітті.

Звертаючи увагу на схему, варто окремо відзначити такі осередки впливу, як Віденська консерваторія (Й. Генсбахер), Паризька консерваторія (Ж.-Б. Сбрілья), Міланська консерваторія (М. Джованні) та консерваторія Хоха (Франкфурт-на-Майні) – Ю. Штокгаузен). Саме ці навчальні центри стали осередками європейського досвіду, що, проходячи крізь діяльність українських співаків, органічно інтегрувався в національну традицію.

Отже, спадкоємність української академічної тенорової школи є не лише історичною лінією «учень – учитель», а й складною мережею педагогічних, культурних та виконавських зв'язків, що поєднує Україну з музичним простором Європи. Це свідчить про глибоке вкорінення української вокальної культури у загальноєвропейському контексті, а також про її здатність до інтерпретації, збереження і передачі світових вокальних традицій у національному ключі.

Відтак простежуючи цей «родовід» українських тенорів кінця XIX – початку XX століть, стає очевидною безпосередня передача європейських вокальних традицій через педагогічні зв'язки, творче переосмислення та адаптація до національних особливостей, що сприяло формуванню унікальної та самобутньої української академічної тенорової школи.

Окремої уваги у вивченні процесу становлення української академічної тенорової школи заслуговує матеріал, представлений у Додатку 2, що містить розширений перелік українських тенорів кінця XIX – початку XX століття із зазначенням їхнього вокального амплуа, а також шкіл і педагогів, під керівництвом яких вони формувалися як професійні виконавці.

Застосування типологічного та порівняльного аналізу дає змогу простежити ключові тенденції в амплуа, освітній географії та

вокально-педагогічній спадкоємності, що є визначальними чинниками для розуміння феномену української вокальної школи в контексті європейських культурних взаємин.

Насамперед варто наголосити на багатстві та розмаїтті вокальних амплуа, представлених у таблиці, що свідчить про високий рівень професійної підготовки українських тенорів і здатність вокальної школи забезпечувати якісне навчання відповідно до різноманітних стилістичних та драматургічних вимог оперного репертуару.

Так, назвемо їх поіменно: *ліричні тенори* (О. Мишуга, М. Левицький, О. Руснак, С. Волошко), *лірико-драматичні тенори* (В. Тисяк, І. Алчевський, К. Чічка-Андрієнко, Р. Любинецький), *драматичні тенори* (М. Голинський, Є. Гушалевич), а також *героїчні тенори* (М. Менцинський). Такий спектр свідчить про функціональну гнучкість української тенорової школи, що забезпечувала універсальну підготовку співаків, спроможних до виконання різних оперних та камерних партій.

Не менш показовим є аналіз географії професійного формування українських тенорів. Переважна більшість із них здобували вокальну освіту в провідних музичних осередках Європи, що свідчить про відкритість українського музичного середовища до зовнішніх впливів та активну інтеграцію в європейський культурний простір, про що ми вже неодноразово зазначали.

У числі освітніх центрів, де навчалися українські тенори, чільне місце займає Італія, зокрема, Мілан, як історична батьківщина бельканто і методологічна основа європейської вокальної традиції. Так, з Міланською школою були пов'язані О. Мишуга, М. Левицький. Іншим важливим осередком стала Австрія — Віденська консерваторія, де навчалися Є. Гушалевич, К. Чічка-Андрієнко, Р. Любинецький, С. Волошко.

Вагомим є і вплив німецької вокальної традиції, зокрема, представлений Франкфуртом (М. Менцинський, учень Ю. Штокгаузена), Берліном (Р. Любинецький, учень Г. Графа-Фольксендорфа) та Бреслау

(К. Чічка-Андрієнко). До цього додаються окремі постаті, пов'язані з французькою (І. Алчевський – учень Я. Решке, Париж) та швейцарською (Р. Любинецький – Берн) школами. Наведені дані засвідчують не лише географічну широту освітніх маршрутів, а й стильову різноманітність, яка формувала універсальність українських співаків.

Окреслені процеси можна трактувати як своєрідну «другу хвилю європеїзації» української тенорової школи. Якщо перша хвиля була пов'язана з безпосереднім перенесенням італійських, німецьких та австрійських методик в український національний простір, то друга хвиля у переважній більшості випадків ознаменувалася поглибленням набутих знань та навичок в Україні, так би мовити, підвищенням кваліфікації у європейських майстрів. Вона полягала у поступовому переосмисленні та систематизації отриманого досвіду, що дало змогу українським митцям наслідувати зразки європейського вокального мистецтва та інтегрувати їх у власну педагогічну та виконавську практику.

Зазначена фаза європеїзації відзначалася активним введенням новацій у технічний і стилістичний арсенал українських тенорів, зокрема, – розширенням репертуарного діапазону, поглибленням інтерпретаційного мислення та переосмисленням тембрової палітри відповідно до естетичних норм різних європейських шкіл. Внаслідок чого український теноровий профіль набув як стилістичної гнучкості, так й концептуальної самостійності, що стало передумовою для подальшого формування моделі національного тенорового виконавства.

Водночас важливо підкреслити, що Львів, поруч із європейськими центрами, фігурує у наведеній таблиці (див. Додаток 2) як значуще регіональне осереддя підготовки вокалістів. Присутність львівських педагогів (В. Висоцький, Ч. Заремба, Т. Леліва, Г. Фляма-Фломянський, К. Мікуля) у біографіях ряду тенорів свідчить про становлення локальної школи, що поєднувала європейські методики з національно-культурним контекстом, що свідчить про поступове формування власної педагогічної традиції на теренах

України, що спиралася на досвід зарубіжних шкіл, але водночас формувала індивідуальну методологічну модель.

Особливістю розвитку української тенорової школи, що наочно продемонстровано в таблиці, є також педагогічна спадкоємність. Вона виявляється у простежуваних зв'язках між виконавцями та їхніми наставниками, а також у подальшій викладацькій діяльності самих співаків. Поширення і закріплення вокальної традиції відбувалося не лише в межах інституцій, а й у рамках виконавських шкіл, завдяки чому відбулося глибоке укорінення європейських технік в українському культурному просторі.

Отже, таблиця з Додатку 2 є джерелом біографічної інформації та важливим аналітичним інструментом для реконструкції процесу формування української академічної тенорової школи. Вона дає змогу виокремити стрижневі педагогічні лінії, окреслити характерні вокальні амплуа та визначити основні географічні вектори освітньої міграції, що в сукупності сприяє осмисленню еволюції тенорового виконавства як результату динамічної взаємодії локального і глобального, національного і міжнародного рівнів.

Висновки першого розділу.

Комплексний аналіз процесів формування української академічної тенорової школи кінця XIX – початку XX століття, здійснений на основі реконструкції педагогічної спадкоємності (яка графічно унаочнена у Додатку 1), біографічних фактів ключових персоналій, а також зіставлення освітніх маршрутів і вокальних амплуа, дає змогу окреслити глибоко інтегративний характер цього культурного явища. Йдеться не стільки про історію розвитку окремої категорії співаків – тенорів, скільки про поступове вибудовування національної вокальної традиції, що поєднувала в собі транснаціональні впливи, власну естетичну ідентичність та прагнення до професійної автономії.

Центральним у розглянутому процесі є поняття педагогічної спадкоємності, яке виявляється не як формальна передача знань, а як складна,

багаторівнева система засвоєння і трансформації вокальних практик, втілених у творчості окремих постатей – зокрема, В. Висоцького як першого імпульсу і його учнів: О. Мишуги, М. Менцинського, М. Левицького, Є. Тушалецького, М. Микиші. Кожна з позначених фігур є одночасно носієм європейських шкіл (італійської, німецької, австрійської, французької), але й суб'єктом адаптації вокальних традицій перелічених країн до українського контексту – педагогічного, мовного, культурного.

У межах такої складної системи взаємодій виявляється не механічна передача навичок, а гнучка інтерпретаційна взаємодія, в якій європейські педагогічні підходи переосмислюються – як у теоретичному (О. Мишуга), так і в практично-виконавському плані (М. Менцинський, І. Алчевський). Ці трансформації супроводжуються розширенням амплуа українських тенорів – від ліричних до героїчних, що свідчить здатність до художньо-стилістичної гнучкості та поступового розвитку комплексу чинників, що формують поняття українська тенорова школа.

Ключовим чинником стало різноманіття освітніх шляхів, що поєднували навчання у провідних європейських консерваторіях та роботу в оперних театрах (зокрема, в Мілані, Відні, Франкфурті, Берні, Парижі) та й у національному осередку у Львові. У перелічених центрах, що слугували ключовими вузлами європейської культурної комунікації, українські митці одночасно здобували фахову підготовку та формували власну естетичну ідентичність. Завдяки взаємодії національних та європейських традицій, українська тенорова школа змогла сформувати власні виконавські та педагогічні принципи у наступні десятиліття.

Сутнісним етапом у цьому процесі стала так звана друга хвиля європеїзації, в межах якої відбувалася не тільки рецепція європейського досвіду, а його глибоке концептуальне переосмислення, що характеризується поступовим введенням новацій у техніку співу, розширенням інтерпретаційної гами, стилістичним синтезом різних традицій (бельканто, німецька драма, фольклорна мелодика), а також остаточним формуванням

українського тенорового профілю як оригінального явища європейської вокальної культури.

Отже, на межі XIX–XX століть українська академічна тенорова школа перетворилася на самобутній феномен, який поєднує в собі глибоку історичну тяглість, методологічну складність і здатність до міжкультурного діалогу. Її представники активно інтегрувалися у європейський простір водночас ставши активними творцями нової якості національного виконавського мистецтва, що й донині залишається значущим чинником української музичної ідентичності.

Таким чином, українська академічна тенорова школа на порубіжжі XIX–XX століть адаптувала європейський досвід та трансформувала його у власну систему виконавських і педагогічних координат. Її представники стали віртуозними «інтерпретаторами» європейських вокальних традицій, поєднавши фахову дисципліну, глибоку інтонаційну культуру, стилістичну чутливість та національну ідентичність. Саме завдяки такому міксту українська тенорова школа набула автономного статусу в європейському музичному просторі й залишається одним із стрижнів української академічної вокальної культури.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЧНА ТЕНОРОВА ШКОЛА: ФОРМУВАННЯ ЦІЛІСНОЇ СИСТЕМИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ТА ПЕДАГОГІКИ

2.1. Вокально-педагогічні засади формування українського тенорового мистецтва в історичному контексті порубіжжя XIX–XX століть.

Осмислення процесу становлення українського тенорового мистецтва на зламі XIX–XX століть доцільно почати з розгляду поняття «виконавська школа». Л. Закопець визначає її як форму «передачі накопичених знань» через систему, «перевірену практикою» та «визнану фахівцями» [49, с. 2]. Такий підхід дає підстави розуміти школу і як методичний комплекс, і як живу традицію, що одночасно функціонує в межах певної культурної парадигми.

У схожому ракурсі вивчає це питання Л. Тарасюк, визначаючи вокально-виконавську культуру категорією, що поєднує технічну досконалість із естетичною чутливістю, інтерпретаційною гнучкістю та сценічною органікою. Науковиця підкреслює, що «якісний співак – це не лише володар бездоганної техніки, а й митець, здатний до глибокого художнього висловлювання» [107, с. 161].

Проте І. Борко звертає увагу на те, що вокальна школа часто постає у вигляді «творчої династії» або «авторської школи», коли передача досвіду набуває персоналізованого характеру, а викладач стає носієм художньо-етичного канону [17, с. 165]. Нашому дослідженню близька така позиція, оскільки ми розглядаємо розвиток української тенорової традиції не як анонімний процес, а як послідовність індивідуальних творчих впливів, що утворюють стрижень педагогічної спадковості, що втілено у схематичному «родоводі» (Додаток 1).

Наприкінці XIX – на початку XX століття українська тенорова школа формувалася в умовах інституційного становлення вокальної освіти та водночас у полі національно-культурного самовизначення. Л. Мухіна пов’язує цей процес із пошуками національної ідентичності, які знайшли втілення у творчості С. Крушельницької, М. Менцинського, О. Мишуги, І. Стешенка [88, с. 6]. Їхні мистецькі постаті втілювали образ українського співака-митця, у якому поєднувалися висока професійна майстерність та культурна місія, що мала потужний вплив, про який ми можемо судити на відстані значного проміжку часу від їх діяльності до сьогодення.

Визначальними для української школи стали фонетична природа мови, поетична традиція та емоційний колорит. Як зазначає Ю. Грищенко, національні особливості вокальних шкіл формувалися під впливом «поезії, законів фонетики, традицій у музиці, мистецтва народних співаків» [37, с. 109–110]. Згадані чинники впливали на ладову організацію, реєстрову структуру й ритміку, створюючи самотутню інтонаційну атмосферу, що є одним з елементів національного культурного кода.

Беручи до уваги наведені думки дослідників, надалі ми спиратимемося на їх сукупну позицію про те, що виконавська модель українського тенора визначалася не стільки технічними параметрами, скільки культурною ідентичністю, яка формувала голос як носій змісту, що, безумовно, було наслідком впливу видатних особистостей та «системі координат» їх педагогічних поглядів.

Отже, ми маємо детально розглянути педагогічну школу Олександра Мишуги – яскравий приклад синтезу класичних європейських принципів та етнокультурної самоідентифікації. Його творчість стала символом перехідної епохи: з одного боку, вона спиралася на академічну традицію, з іншого – зберігала органічний зв’язок із українським мелосом та інтонаційним багатством народної пісенності.

В. Антонюк пропонує визначення «вокальної школи», яке якнайкраще підходить до творчого портрета О. Мишуги, розглядаючи її як індивідуальну

творчість, яка відповідає ідеям західноєвропейського персоналізму і водночас органічно інтегрована в національний культурний досвід [10, с. 7]. Саме завдяки своїй амбівалентності вокальна школа О. Мишуги стала однією з тих реперних точок, у яких перетнулися академізм та національна ідентичність, визначивши подальший розвиток українського тенорового мистецтва.

На відміну від більшості своїх сучасників, які переважно спиралися на інтуїцію та власний сценічний досвід (інтуїтивний педагогічний підхід), О. Мишуга послідовно будував власну систему викладання співу на науковому підґрунті. Він став одним з перших в Україні, хто прагнув вивести вокальну педагогіку з напівзакритої сфери особистих «секретів» майстра, зробивши її відкритою, системною, а головне – загальнодоступною. Ми вважаємо, що для свого часу така позиція була надзвичайно прогресивною (якщо не сказати революційною) і фактично започаткувала перехід від емпіричного ремесла до усвідомленої професійної науки про голос.

Свої методичні засади О. Мишуга вибудовував на основі власного досвіду, інтегруючи в нього знання суміжних дисциплін – анатомії, фізіології, акустики, психології, логіки, естетики та педагогіки [38, с. 140]. Така конвергентність сприяла обґрунтуванню вокальних процесів науковою мовою точних спостережень та закономірностей, а не випадкових вражень. Важливу роль у формуванні його педагогічного світогляду відіграла школа В. Висоцького — наставника, чия етико-педагогічна концепція була глибоко засвоєна і творчо переосмислена учнем [38, с. 139; 112, с. 283]. Як зазначає Н. Ващенко, О. Мишуга не тільки перейняв способи формулювання педагогічних настанов, але й надав їм власної логічної структури та наукової аргументації, що й стало запорукою успіху його методу [22, с. 128].

Двадцятирічна кар'єра співака стала для нього своєрідною «лабораторією» відточування власних педагогічних принципів на практиці. Як ми зазначали у попередніх дослідженнях, його виступи на сцені Львівської опери та провідних європейських театрів поєднували естетику *bel canto* з мелодичною та виражальною природою української пісенної традиції

[104, с. 77]. У своїй статті ми підкреслювали вагому роль українського репертуару, що включав твори М. Лисенка, В. Матюка, арії з опер С. Гулака-Артемовського, у прагненні співака позначити свій зв'язок із національною музичною культурою, тобто самоідентифікуватися [104, с. 77].

Педагогічна діяльність О. Мишуги розпочалася у 1900 році та охоплювала широку географію: Київ, Варшава, Рим, Мілан тощо. Його прагнення відкрити власну школу співу у Львові при Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка (про що ми зазначали у статті «Творчість Олександра Пилиповича Мишуги (1853–1922) у контексті традицій української вокальної школи») так і не було реалізоване, проте сама ідея свідчить про глибоку зацікавленість у формуванні стабільного освітнього осередку українського вокалу [104, с. 77].

Н. Павлюк, І. Малашевська, О. Міщенко у статті «Концептуальні засади діяльності Олександра Мишуги» виокремлюють головний принцип його педагогіки – усвідомлення співу як результату взаємодії складних психофізіологічних, акустичних і біофізичних процесів [93, с. 116].

С. Басовська зі співавторами підкреслюють той факт, що О. Мишуга відстоював нижньореберно-діафрагматичний тип дихання, для чого розробив спеціальний комплекс вправ для його розвитку та наполягав на необхідності тривалого і послідовного тренування [15, с. 114]. Також група вчених вважає, що О. Мишуга був відданий четвертій заповіді В. Висоцького – «Поважай староіталійську школу співу, тому що лише вона може продовжити здоров'я твого голосу» [15, с. 114], на їх думку, це демонструє його переконання в цінності традицій, які зберігають природну якість голосу й забезпечують його витривалість та збереження.

А. Гуріна та А. Борисенко у статті «Школа Олександра Мишуги в історії української вокальної культури» підкреслюють цілісність його методичної системи, в якій кожен елемент взаємопов'язаний та підпорядкований гармонійному розвитку голосу [38, с. 142]. І виокремлюють її ядром кілька ключових положень: відчуття «резонансового пункту», опора

дихання, розвиток музично-вокального слуху та усвідомлене ставлення до процесу формування голосу [38, с. 142].

Концептуальна структура методу О. Мишуги найповніше відображена у його «Правилах виховання майбутнього співака», де вокальна практика розглядається в нерозривному зв'язку з культурою мовлення.

Детальний аналітичний огляд педагогічної системи О. Мишуги здійснює М. Жишкович [48, с. 148], розкриваючи ключові положення його методики крізь призму сучасної музикознавчої парадигми. Дослідниця підкреслює, що вихідна його установка – «спів – це подовжена мова» – формує принципове бачення ролі голосу у виконавському процесі: він має не лише звучати, а й передавати зміст [там само]. З цього, за її поясненням, логічно випливає вимога до формування правильної вимови ще з дитинства [там само], а також розуміння навчання співу як рівнозначного оволодінню мистецтвом мовлення [там само]. Такий підхід, за оцінкою М. Жишкович, наближає методику О. Мишуги до риторичної традиції, у якій звук і слово творять єдину естетичну та смислову цілісність [там само].

В огляді дослідниці особливу увагу приділено розвитку гнучкості та рухливості голосу як засобу інтонаційної виразності [48, с. 148]. Така вимога, як зазначає М. Жишкович, передбачає точну дикцію та ясну артикуляцію не тільки у співі, а й у повсякденному мовленні [там само]. Вона наголошує на важливості застереження О. Мишуги щодо небажаного прагнення до надмірної гучності на початкових етапах навчання [там само], оскільки головною метою є формування «звуко-слова» – гармонійного поєднання звукової краси й смислового навантаження [там само].

Поміж базових концептів системи О. Мишуги М. Жишкович виокремлює поняття «вокального слуху» [48, с. 148]. У його трактуванні це не обмежується здатністю чути висоту та тембр, а включає вміння уявляти та внутрішньо контролювати роботу голосового апарата [там само]. Дослідниця уточнює, що початківець зазвичай не здатен ані відчувати, ані усвідомити механізм утворення певного звуку, тому розвиток вокального слуху водночас

є процесом формування внутрішнього «акустичного уявлення» про власний голос [там само].

Своєю чергою Н. Павлюк зі співавторами вважають, що вагомою перевагою методики О. Мишуги є її морально-етичний вимір. В якості прикладу вони посилаються на дев'яте правило його методичних настанов, в якому підкреслюється відповідальність співака перед слухачем: мистецтво має бути ідейним, виховувати та облагороджувати, а виконавець – критично ставитися до власних недоліків, уникаючи інтриг і заздрощів [93, с. 117].

У спектр морально-етичних категорій, на думку науковців, потрапляє й десяте правило О. Мишуги, яке наголошує на необхідності щирості, благородної простоти й відмови від егоцентризму. Відтак стає зрозумілим, що для О. Мишуги виконавець – це не лише носій вокальної майстерності, а й моральний авторитет, який через спів передає морально-духовні цінності.

Як бачимо, завдяки поєднанню технічної вимогливості, психологічної усвідомленості та етичної спрямованості методика О. Мишуги виходить за межі сухого визначення «вокальна школа» чи «педагогічна система» й постає як багатогранна філософська концепція, що органічно вплітає мистецтво співу в широкий культурно-ціннісний контекст.

Водночас педагогічна концепція О. Мишуги виразно вписується в українську інтелектуальну традицію, у якій освіта розглядається як процес осягнення культури через особистісний досвід та смислову інтерпретацію знань. З такою думкою погоджується Н. Павлюк та її співавтори, коли пишуть про те, що митець свідомо формував у вихованців не лише професійні навички, а й світоглядні орієнтири, виховуючи «людину культури» – критично мислячу, духовно чутливу та морально виважену особистість [93, с. 118].

У такому підході технічна підготовка ставала тільки частиною ширшого виховного завдання: інтегрувати майбутнього співака в активну, змістовну мистецьку діяльність, у якій знання, вміння та моральні принципи взаємно підсилюють одне одного.

Але вплив О. Мишуги не обмежився рамками його особистої практики. Його учні, поміж яких особливе місце займають М. Микиша та М. Донець-Тессейр, продовжили розвивати й адаптовувати методичні основи вчителя, збагачуючи їх власними педагогічними спостереженнями. А. Гуріна та А. Борисенко зазначають, що наукові публікації цих митців засвідчують живу спадкоємність школи О. Мишуги та її здатність трансформуватися відповідно до нових художніх і педагогічних викликів [38, с. 142].

У контексті спадкоємності українського тенорового мистецтва для нашого дослідження особливу цінність становлять науково-педагогічні погляди М. Микиші, адже саме він став своєрідним сполучним ланцюгом, який передав принципи школи О. Мишуги наступним поколінням вокалістів. Його діяльність позначена не тільки ретельним збереженням здобутків свого вчителя, а й творчим переосмисленням та адаптацією його методів до реалій нової епохи. Зберігаючи високі вимоги до технічної майстерності й артистизму, М. Микиша доповнював їх власними методичними напрацюваннями, спираючись на новітні для свого часу досягнення у галузі фізіології голосу та психології виконавця.

Відтак можна вважати, що він продовжив лінію синтезу традиції та інновації, що забезпечило вокальній школі О. Мишуги актуальність і конкурентоспроможність у змінних умовах культурного середовища. З науково-педагогічного доробку М. Микиші стає очевидним прагнення готувати вокалістів до виконання широкого спектра художніх завдань, водночас не втрачаючи опори на фундаментальні принципи вокальної майстерності й духовної змістовності, що становлять сутність української тенорової школи.

Показовим є критичний аналіз М. Микиші щодо стану вокальної педагогіки. Роздуми автора, відтворюючи реалії свого часу, також розкривають проблеми, які є актуальними і у вокальних реаліях сьогодення. Він зазначав, що спроби створити науково обґрунтовану теорію мистецтва співу так і не призвели до формування «стрункої наукової системи». На думку

М. Микиші, значна частина методичних праць надмірно зосереджена на фізіологічних та анатомічних аспектах співу, перетворюючи вокальну методологію на своєрідний «медико-технічний довідник» [84, с. 6].

Зазначена тенденція, на думку науковця, має серйозний ризик: виконавець, досконало володіючи технікою, може залишитися позбавленим глибинної художньої виразності. Його застереження про «недостатню увагу до художнього звучання голосу» [84, с. 6] наголошує на тому, що спів – це не тільки контроль дихання чи робота резонаторів, а насамперед мистецький акт, який потребує естетичного наповнення й емоційної переконливості.

М. Микиша також критикує практику створення оглядових праць, які, за його словами, у кращому випадку є «переліком вокально-педагогічної практики» [84, с. 6]. Вони описують вже наявні методи, але не пропонують інноваційних шляхів розвитку чи оновлення педагогічних підходів. Такий висновок перегукується з основними педагогічними переконаннями О. Мишуги (що додатково підкреслює спадкоємність вокальних традицій та педагогічних поглядів), для якого метод не був догмою, а живою системою, відкритою для творчого осмислення та вдосконалення.

Отже, за М. Микишею, розвиток вокального мистецтва потребує створення цілісної, науково обґрунтованої теорії співу, яка б органічно поєднувала фізіологічну базу та художні засади. Його критика методик, що зосереджуються виключно на технічних параметрах, має виразний реформаторський характер і фактично спрямована на оновлення самої філософії вокальної педагогіки.

У такому контексті аналіз М. Микиші стає своєрідним закличком до педагогів та дослідників шукати баланс між функціональною досконалістю голосу та його мистецькою змістовністю, адже лише поєднання цих компонентів здатне виховати не виконавця-ремісника, а справжнього артиста.

Значущим у його спадщині є запропоноване визначення поняття «вокально-художній звук», яке суттєво розширює традиційні уявлення про якість вокалу. М. Микиша розглядає його як «повноцінне й вільне звучання

співацького голосу, яке досягається шляхом розумного і вмілого застосування всіх вокально-технічних прийомів і максимального виявлення вокально-акустичних та психофізіологічних можливостей голосового апарата в процесі співу» [84, с. 32].

Наведене визначення демонструє, що технічна досконалість залишається фундаментом – без правильної роботи дихального апарата, резонаторів, чіткої артикуляції та володіння вібрато неможливо досягти якісного тембру. Водночас воно підкреслює, що справжнє звучання ґрунтується на повному розкритті природного потенціалу голосу, а не на штучних чи насильницьких технічних прийомах.

Другою ключовою тезою М. Микиші є розуміння співу як результату «координованої роботи всього голосового апарата» [84, с. 32], що наголошує на системності процесу: співак має контролювати одночасно і голосові зв'язки, і взаємодію дихальної системи, резонансних камер, м'язового тону, нервової регуляції та психологічного стану. Будь-який дисбаланс у цій взаємодії, на думку митця, знижує виразність та якість звучання [там само].

Проте найбільш концептуально насиченою є третя складова його педагогічної парадигми – «художність звучання», яка для М. Микиші не зводиться до акустичних характеристик і чистоти інтонації, а безпосередньо залежить від «техніки переживання» [84, с. 32]. Цей термін він наповнює особливим змістом: митець має релевантно передавати музичний текст, водночас втілювати у звуці власний емоційний досвід, світогляд і внутрішній зміст твору. Відтак вокальне виконання постає як акт художньої інтерпретації, у якому технічна вправність і психологічна виразність перебувають у нерозривній єдності.

Саме цей принцип – інтеграція техніки та емоційного змісту – виразно перегукується з естетичними ідеалами школи О. Мишуги, що також свідчить про спадкоємність у розвитку української тенорової традиції.

Отже, М. Микиша формує багатовимірне визначення вокально-художнього звуку, в якому органічно поєднані три важливі складові:

технічна майстерність, фізіологічна координація та художня виразність. На його переконання, лише гармонійна взаємодія зазначених елементів забезпечує повноцінне розкриття мистецтва співу, перетворюючи його з ремесла на справжній акт творчості.

Прагнення побудувати «струнку наукову теорію мистецтва співу», очевидно, також успадковане від О. Мишуги, М. Микиша втілює в оригінальній концепції вокально-художнього звучання голосних. Її інноваційність полягає в тому, що голосні розглядаються не як статичні фонemi, а як динамічні звукові явища, що складаються з комплексу акустичних складників. Це свідчить про глибину його аналітичного мислення та прагнення надати вокальній педагогіці інструменти для більш усвідомленої роботи зі звуком.

Зокрема, він розробив своєрідні «формули» для кожної голосної, що відображають ідеал її художнього звучання. Так, до прикладу, для голосної «А» М. Микиша пропонує формулу:

$$A^n = a + o + a^n \text{ [84, с. 36].}$$

Наведена формула, хоч і нагадує математичний вираз, насправді є методичною моделлю, в якій:

- а – основний чистий звук голосної, що забезпечує ясність і чіткість артикуляції;
- о – елемент округлості та глибини, який надає тембру м'якості й об'ємності;
- a^n – компонент назалізації (індекс «n» вказує на носовий резонанс), що додає польотності та тембрової насиченості, не вдаючись до небажаної гугнявості.

У практичному застосуванні наведена формула художнього звучання голосної постає як результат інтеграції кількох акустичних якостей, кожна з яких відіграє ключову роль у формуванні повноцінного вокального тембру. Важливо зазначити, що у своїх науково-педагогічних працях М. Микиша розробив аналогічні формули не тільки для «А», яку ми навели як показовий

приклад, а й для всіх інших голосних звуків, що свідчить про системність і глибину його підходу до вокальної педагогіки.

Запропоновані М. Микишею формули, на нашу думку, є цінним практичним інструментом для педагогів і виконавців: вони дають змогу переходити від абстрактних побажань («співай виразніше» чи «зроби звук об'ємнішим») до конкретних методичних вказівок, які вокалісти можуть свідомо реалізувати. Такий підхід підвищує ефективність навчання та сприяє формуванню у співаків усвідомленого контролю над власним звуковим апаратом, що є характерною ознакою високого професіоналізму.

Концепція «формул голосних» природно впливає з базової ідеї М. Микиші про те, що вокально-художній звук є результатом скоординованої роботи голосового апарата і «техніки переживання». Вона показує, як можна перекласти складні й абстрактні категорії на мову конкретних, керованих дій. Відтак педагог отримує практичний інструмент, що допомагає безпосередньо пов'язати фізіологічні (артикуляційні) й акустичні (резонансні) чинники з художньою метою виконання.

У схожому ракурсі М. Микиша розглядає й одну з найбільш недооцінених тем у вокальній педагогіці – відмінність між музичним і вокальним слухом. Його підхід тут надзвичайно важливий, адже він знімає поширене хибне уявлення, що для співака достатньо мати «добрий музичний слух». М. Микиша починає з фундаментального спостереження: усі відчуття, пов'язані зі співом, є результатом роботи нервово-м'язової системи, тобто спів – це складний психофізіологічний процес [84, с. 54].

Концепція М. Микиші вирізняється надзвичайною чіткістю у розмежуванні двох типів слуху – музичного та вокального. Музичний слух він визначає як здатність контролювати висоту, тривалість і силу звуку, що забезпечує точність інтонування, ритмічну організацію та динамічну виразність [84, с. 54]. Це – базова передумова виконавської майстерності, без якої неможливе професійне музикування. Водночас, як підкреслює митець, тією чи іншою мірою музичним слухом володіє більшість людей.

Своєю чергою, вокальний слух, за М. Микишею, є якісно вищим рівнем слухового контролю. Його завдання полягає не лише у визначенні параметрів звуку («що» звучить), а й у глибокій оцінці його якості («як» звучить) [84, с. 54]. До сфери цього контролю належать темброва характеристика, інтонаційна чистота, відповідність художньому задуму та емоційна переконливість. Саме вокальний слух дає змогу відрізнити технічно коректний звук від звуку художньо досконалого.

Для нашого дослідження особливо цінним у поглядах М. Микиші є твердження про вокальний слух, який «майже ніхто не має готовим від природи» [84, с. 54]. У цьому він радикально змінює педагогічну перспективу: виховання співака – це не тільки формування техніки чи репертуару, а й цілеспрямована робота над внутрішнім «контролером якості» звуку. Без такого слуху співак ризикує залишитися на рівні чистого відтворення нотного тексту, позбавленого справжнього художнього змісту.

Ми вважаємо, що розведення М. Микишею понять музичного і вокального слуху можна вважати одним з найважливіших внесків у розвиток української тенорової школи. Адже воно дає чіткий орієнтир для методики: навчання має бути спрямоване не тільки на те, щоб «правильно співати», а й на те, щоб навчитися чути і відчувати якість власного звуку. Цей підхід, з одного боку, вимагає від педагога високого рівня аналітичності й вміння демонструвати учневі еталонні приклади, а з іншого – формує у співака активну, а не пасивну позицію у процесі навчання.

Власне, ідея М. Микиші перегукується з європейською традицією *bel canto* (що знову ж свідчить про спадкоємність зображену у нашому родоводі тенорової школи – Додаток 1), де завжди панувала установка на розвиток *propriocezione vocale* – внутрішнього слухового й тілесного відчуття голосу. Проте він адаптує її до української школи, підкреслюючи важливість словесно-сміслової виразності, що є глибинною складовою національної вокальної естетики.

Висловлювання М. Микиші – яскравого представника української вокальної школи початку ХХ століття – є відображенням свідомої спроби концептуально розвинути педагогічні засади О. Мишуги. Його підхід вирізняється тим, що він трактує голос як багатовимірний феномен: носій культури, інструмент мислення і водночас морально-етичний чинник.

Крім цього, важливим для М. Микиші стає поняття «співацької мови», під якою він розуміє систему, підпорядковану тим самим законам, що й словесне мовлення: «Інтонаційно-звукова мова у співі підпорядковується тим самим законам, що й мова словесна. Щоб навчитися правильно співати, необхідно насамперед, вивчивши свій мовний апарат, навчитися правильно говорити, декламувати, тобто оволодіти декламаційною співацькою мовою» [84, с. 58].

Наведене положення безпосередньо перегукується з відомою тезою О. Мишуги про «спів як продовжену мову», однак М. Микиша переводить її в чітко структуровану методику, що охоплює всі етапи – від усвідомлення функцій мовного апарата до розвитку техніки декламаційного співу (з ретельно прописаними фонетичними формулами). Такий підхід демонструє методологічну зрілість: мова і голос розглядаються як єдине ціле, що функціонує і на сцені, і в повсякденному житті, формуючи професійну ідентичність виконавця.

Особливо показовою є його увага до небезпечних звичок «глибокого» або «заднього» говоріння, які, за словами М. Микиші, завдають шкоди голосу, що свідчить про інтеграцію його методики із знаннями з мовознавства, медицини та акустики (до слова, міждисциплінарність, як ми вже зазначали була притаманна й педагогічним підходам О. Мишуги). Він не обмежується вимогою гарної дикції як стилістичного елементу, а вбудовує її в сам процес звукоутворення. Отже, мовна культура у його розумінні стає не тільки зовнішньою оздобою, а фундаментальною частиною вокальної техніки, безпосередньо впливаючи на тембр, інтонаційну чистоту та витривалість голосу.

Водночас у центрі його педагогічної концепції залишається етико-філософський вектор. Полемізуючи з традиційним для італійського *bel canto* принципом «Для того, щоб співати, потрібен голос, голос і ще раз голос», М. Микиша у своїй книзі цитує одну з заповідей О. Мишуги: «Для того, щоб співати, потрібен розум, палке серце, залізна воля і аж потім голос» [84, с. 60].

Така своєрідна «формула успіху» виразно окреслює ієрархію цінностей цих двох педагогів: фізичні дані – лише одна зі складових, і далеко не головна. Для М. Микиші, як і для О. Мишуги, справжнє вокальне мистецтво починається там, де техніка стає інструментом вираження глибинних ідей і почуттів, а артист бере на себе моральну відповідальність за зміст, який несе слухачеві.

Отже, підсумовуючи аналіз методичного доробку М. Микиші, ми можемо виокремити три провідні лінії:

- *мовно-фонетичне осмислення співу* – від загальної тези про «спів як мову» до побудови конкретної, структурованої системи роботи з дикцією, артикуляцією, регістрами і тембровими відтінками;
- *етико-естетична концепція виконавця* – формування вокальної культури як щоденної практики морального самоконтролю та усвідомленого служіння мистецтву.
- *сценічна реалізація вокального слова* – підготовка співака як «актора-митця», спроможного до інтелектуального й емоційного опрацювання матеріалу, що робить виконання глибоко художнім.

У такому поєднанні технічних, мовних та етичних принципів педагогіка М. Микиші постає як органічне продовження школи О. Мишуги та водночас як її аналітичне переосмислення до сучасних йому соціокультурних умов

Відтак, можна сказати, що педагогічна система М. Микиші є розвиненою і розгорнутою версією школи О. Мишуги. Вона не заперечує її засад, а розвиває їх у просторі сучасного йому театру (сценічної дії) з

глибокою повагою до національних традицій. Таке втілення спадкоємності формує глибоку традицію української тенорової школи, у якій важливим є не сам звук, а слово, смисл і характер особистості, що цим звуком говорить.

Аналіз педагогічних поглядів О. Мишуги та М. Микиші у їх динаміці спадковості свідчить, на нашу думку, про те, що українська тенорова школа стала не просто регіональним варіантом *bel canto*, а самобутньою художньо-педагогічною системою, в якій європейська традиція була глибоко переосмислена й наповнена національним змістом, моральною гідністю і творчою глибиною.

Дослідження педагогічної спадщини О. Мишуги та М. Микиші дає підстави стверджувати, що українська тенорова школа кінця XIX – першої половини XX століття сформувалася як синтез технічної досконалості, мовно-фонетичної культури та високих етико-естетичних орієнтирів. У цій традиції голос постає не як сам інструмент звукового відтворення, а й як носій національної культурної пам'яті, духовного змісту та особистісного світогляду виконавця.

Педагогічна концепція О. Мишуги, заснована на науковому підході, міждисциплінарних знаннях і глибокому розумінні психофізіології співу, заклала підвалини для сучасної вокальної методології в Україні. Його теза про «спів як продовжену мову» здобула у М. Микиші деталізований розвиток, набувши форми цілісної системи роботи над декламаційним звучанням, дикцією та артикуляцією. Відбулося методичне осмислення зв'язку між словом і звуком, що дало змогу піднести рівень інтерпретаційної виразності українських виконавців.

Вагомим внеском М. Микиші стало розмежування понять «музичний слух» і «вокальний слух». Це концептуальне нововведення спрямувало педагогічну увагу на розвиток здатності оцінювати якість власного звуку у співвіднесенні з художнім образом, що стало ключем до виховання виконавців, здатних інтегрувати технічні та емоційні компоненти вокалу. Запропоновані ним «формули голосних» становлять методичний

інструментарій, що трансформує абстрактні вимоги до звучання в конкретні акустично-фізіологічні параметри, зрозумілі як педагогу, так і учневі.

Етико-філософський вимір обох шкіл підкреслює, що справжнє вокальне мистецтво починається там, де голос не служить виключно технічній демонстрації, а й передає ідейний зміст, моральні цінності та духовний досвід виконавця. Формула О. Мишуги – «розум, палке серце, залізна воля і аж потім голос» – стала квінтесенцією цього підходу й знайшла підтвердження у творчій і педагогічній діяльності його учнів.

Отже, українська тенорова школа постає як феномен, у якому техніка, культура мовлення та етична відповідальність взаємодіють у нерозривній єдності. Вона зберегла відданість європейським традиціям *bel canto*, водночас надавши їм національного змістового наповнення. Педагогічні засади О. Мишуги та М. Микиші зберігають незмінну актуальність у сучасній вокальній практиці, адже вони спрямовані на формування не лише професійно досконалого голосу, а й цілісної творчої особистості – митця, здатного до глибокого художнього самовираження та морального впливу на слухача, що належить до позачасових цінностей.

2.2. Провідні тенденції виконавської практики українських тенорів кінця XIX – початку XX століття.

На межі XIX–XX століть українське тенорове мистецтво вступило у фазу інтенсивного становлення, коли теоретичні засади й педагогічні принципи, закладені провідними майстрами – передусім В. Висоцьким та О. Мишугою, – знаходили своє відображення у виконавській практиці. Дослідження вказаного періоду ускладнюється браком оригінальних аудіозаписів (або їх відсутністю), які могли б стати предметом аналітичного осмислення.

Через це коректно проаналізувати темброві характеристики, динамічні нюанси та артикуляційні особливості виконавської манери О. Мишуги досить складно. За цих умов реконструкція його стилю можлива переважно на основі непрямих джерел – педагогічних настанов митця, аналітичних

матеріалів та відгуків сучасників. Попри суб'єктивність таких свідчень, вони дають змогу відтворити естетичні орієнтири, технічні вимоги та психологічну глибину його творчості, що водночас окреслюють провідні риси української тенорової школи.

Аналіз праць Л. Мухіної засвідчує, що виконавська практика О. Мишуги ґрунтувалася на глибокому аналітичному підході до музичного тексту. Для співака відтворення нотного матеріалу ніколи не обмежувалося механічним виконанням: він прагнув досягнути й передати глибинний задум композитора. Музичний твір поставав для нього як цілісна, внутрішньо взаємопов'язана структура, в якій усі елементи, включно з акомпанементом, працювали на розкриття єдиного художнього образу [88, с. 201]. Такий інтелектуально-аналітичний підхід можна вважати характерною рисою провідних представників вокального мистецтва кінця XIX – початку XX століття.

Разом з тим О. Мишуга приділяв значну увагу як технічній, так і психологічній стороні виконавства. За свідченням Л. Мухіної, його голос вирізнявся широким діапазоном і м'яким, оксамитовим тембром [88, с. 201], що завдяки постійній роботі набував нових філігранних відтінків. Для нього технічна досконалість була не самоціллю, а інструментом досягнення максимальної художньої виразності. Шліфуючи вокально-технічні елементи та водночас працюючи над психологічною переконливістю сценічних образів, він досягав ефекту повної достовірності виконання [88, с. 201].

Важливу інформацію про виконавську манеру О. Мишуги можна почерпнути з його педагогічних принципів, які досліджували А. Гуріна та А. Борисенко. Вони підкреслюють, що маестро надавав першочергового значення правильній атаці звука, віддаючи перевагу м'якій і категорично відкидаючи тверду («*coup de glotte*») або придихальну [38, с. 141].

Такий підхід забезпечував досягнення саме того оксамитового тембру, який відзначала Л. Мухіна, і формував характерне для його виконавсько-педагогічної парадигми поєднання тембрової теплоти та виразної кантилени. Водночас О. Мишуга закликав учнів «вслухатися у свій

голос», поєднуючи ментальне уявлення з усвідомленим фізичним виконанням, що створювало підґрунтя для технічно бездоганного й емоційно насиченого співу.

Його педагогічні підходи (та, ймовірно, виконавські принципи) тісно перепліталася з національною ідентичністю. Л. Мухіна зазначає, що любов О. Мишуги до рідної землі та мови проявилася у переконанні: мелодійність і евфонія української мови не поступаються західноєвропейським. Він вірив, що романси й пісні західних композиторів в українському перекладі можуть звучати не гірше за оригінали [88, с. 201]. Такий підхід став важливим чинником у становленні національно зорієнтованої вокальної школи.

Відтак виконавська манера О. Мишуги постає як синтез академічних традицій та глибокого коріння національної самосвідомості. На сцені Львівської опери він поєднував *bel canto* з українською емоційною виразністю, ніжну кантилену арій – з лірикою народнопісенної інтонації [104, с. 77]. Така амбівалентність витоків – західноєвропейська віртуозність і природна щирість почуття – сформувала неповторний стиль співака.

Глибину психологічного проникнення та силу художнього впливу Мишуги яскраво ілюструють спогади сучасників. У дисертації Н. Ващенко наведено відгук А. Манастирського: «Мишуга умів, як ніхто, донести до слухачів задум Монюшка. То було щось, що важко передати словами... Скільки душі було в його співі, скільки чару, безпосередності й художньої простоти... У перервах чулося серед публіки: «Боже, яка краса голосу! Як він ним володіє! Це щось унікальне!...» [цит. за 22, с. 142]. Таке свідчення переконливо демонструє, що для тенорового мистецтва того часу визначальною була не лише технічна майстерність, а й здатність досягати найвищої художньої переконливості, впливаючи на слухача силою емоційного переживання.

Реконструкція виконавського стилю О. Мишуги на основі педагогічних принципів, аналітичних досліджень та критичних відгуків сучасників

засвідчує, що його мистецтво було непересічним явищем в історії української вокальної культури кінця XIX – початку XX століття.

Він сформував модель виконавця, в якій технічна досконалість невіддільна від інтелектуального аналізу, емоційної щирості та національної свідомості. О. Мишуга продемонстрував, що художня сила співу полягає не у віртуозній демонстрації голосу як фізичного інструмента, а у здатності перетворювати звук на носій смислу, культурної пам'яті й морального впливу. Такий підхід виходить за межі ремісничого розуміння вокалу, формуючи цілісну філософію співу, де поєднуються традиції *bel canto*, українська пісенна інтонаційність і високі етичні вимоги до особистості виконавця.

Саме в такому контексті логічно постає необхідність розгляду творчості інших провідних майстрів української тенорової школи, чиї інтерпретаційні принципи здатні доповнити картину національного вокального мистецтва.

Поруч з Олександром Мишугою, Л. Мухіна відводить одне з центральних місць у пантеоні українських тенорів кінця XIX – початку XX століття Модесту Менцинському – артисту європейського масштабу, якого сучасники називали «віртуозом сценічної правди» [88, с. 200].

На відміну від О. Мишуги, чия виконавська манера реконструюється переважно з педагогічних настанов і поодиноких свідчень, у випадку М. Менцинського маємо значно ширший корпус джерел, що дає змогу повніше простежити його художні орієнтири та технічні принципи, що принципово важливо для подолання методологічних труднощів, пов'язаних з браком аудіозаписів інших співаків доби, та дає можливість обґрунтовано визначити характерні риси української тенорової школи.

Л. Мухіна зазначає, що М. Менцинський вирізнявся полістилістичною спрямованістю виконання, що відповідало тенденціям часу: у його репертуарі органічно співіснували оперні партії західноєвропейських композиторів і твори української пісенно-романсової традиції [88, с. 201]. Його сольні концерти нерідко перетворювалися на синтетичні мистецькі події, де арії класичного репертуару чергувалися з народними піснями, а камерні опуси – з

масштабними сценами з опер. Така практика популяризувала українську музику в Європі та інтегрувала її у міжнародний культурний простір. Саме М. Менцинський уперше представив західноєвропейській публіці музику Миколи Лисенка [88, с. 201], надаючи їй нових художніх вимірів.

Рецензія в газеті «Діло», яку наводить П. Турянський, є показовим задокументованим свідченням про особливості раннього етапу його кар'єри. Оглядач відзначає «сильний голос, вишколений від природи, дуже звучний та мелодійний, з ліричним елементом, надзвичайно широкого діапазону» [цит. за 108, с. 135], підкреслюючи природну якість та потенціал молодого співака. Водночас критик зауважує певну невпевненість у нижньому регістрі, проте наголошує, що ці недоліки губляться на тлі високої художньої культури виконання. Особливу увагу рецензент приділяє «чудовій декламації та знаменитій інтерпретації» М. Менцинського, його «поетичності та інтелігентності» [цит. за 108, с. 135], а головне – здатності «влити в голосові звуки усі думки поета, все чуття композитора» [там само]. Таке визначення переносить акцент з голосових ресурсів на інтерпретаторську глибину, що наближує його до естетичного ідеалу О. Мишуги, де звук – це носій смислу.

Порівняння виконання М. Менцинським українських народних пісень із майстерністю С. Крушельницької є, без перебільшення, найвищою оцінкою його мистецтва. Воно засвідчує, що для сучасників він був не лише технічно бездоганним тенором, але й самобутнім інтерпретатором національної музичної спадщини.

Отже, аналіз джерел дає підстави стверджувати, що мистецтво М. Менцинського формувалося на перетині двох взаємодоповнюючих традицій – європейської оперної та української пісенно-романсової. Такий синтез став основою його неповторної інтерпретаторської манери, у якій поєднувалися масштабність і камерність, технічна віртуозність і психологічна проникливість. Огляд джерел, що висвітлюють засадничі принципи його виконавської практики не лише доповнює портрет української тенорової школи доби, але й відкриває перспективу глибшого аналізу окремих творів,

зокрема, солоспівів Миколи Лисенка, виконання яких М. Менцинський підносив до рівня художньо-емоційного синтезу. Відповідно аналіз одного з таких творів дасть змогу конкретизувати висновки щодо принципів його вокального мислення та інтерпретаційної техніки.

Для розкриття специфіки виконавського стилю М. Менцинського особливу цінність становить солоспів Миколи Лисенка «Дума», який є квінтесенцією творчого симбіозу поезії Тараса Шевченка та музичної майстерності основоположника української класичної музики. У цьому творі поєднується драматична глибина та лірична насиченість, що вимагає від виконавця не тільки досконалої техніки, а й глибокого емоційного залучення. Слушною буде також згадка про те, що М. Менцинський, завдяки своїй «полістилістичній спрямованості», якнайкраще підходив для виконання такого репертуару, адже його вокальний стиль був синтезом оперної сили та камерної делікатності.

У виконанні М. Менцинського «Дума» стає концентрованим художнім висловлюванням, просоченим українською інтонаційно-семантичною ідентичністю, де кожен звук і фраза мають особливий зміст. Його інтерпретація демонструє поєднання технічної досконалості *bel canto* з глибоким емоційним зануренням. Співак майстерно використовує динамічні відтінки та темброві фарби, щоб передати скорботу і драматизм, закладені в поезії Т. Шевченка.

Особливої уваги заслуговує його декламаційна точність та рельєфна артикуляція смислових вершин тексту, що робить його ближчим та зрозумілим для слухача. При прослуховуванні його інтерпретації цього твору стає наочним його провідний принцип вокального мислення – досягнення максимальної художньої переконливості та передачі глибокого змісту, що (з урахуванням того, що ми це спостерігаємо і в інших інтерпретаціях, можна виокремити таку виконавську позицію як одну з провідних рис української тенорової школи).

Важливо наголосити, що поетичний текст «Думи», покладений на музику М. Лисенком в аналізованому творі, не є широко відомим і часто цитованим віршем Т. Шевченка «Думи мої, думи мої, лихо мені з вами!», який є першим, що спадає на думку.

Ми вважаємо, що композитор свідомо обрав саме цей менш відомий текст для того, щоб розкрити інші грані емоційного світу Т. Шевченка. М. Лисенко, як тонкий психолог і композитор, зумів передати в музиці всю складність і глибину поетичних образів, які ми вважаємо за доцільне, розглянути більш детально.

Для кращого розуміння цієї взаємодії нижче представлена таблиця (табл. 2.1.), що демонструє ключові композиційні та емоційні зв'язки між музикою та текстом, що наочно втілені у виконанні М. Менцинського.

Таблиця 2.1.

Композиційні, текстові та семантичні параметри солоспіву «Дума» М. Лисенко на слова Т. Шевченка в інтерпретації М. Менцинського

Такти	Темпові/Динамічні позначення	Ключова текстова фраза	Емоційний фон/ семантичний зміст
1–13	<i>Grave – Moderato, f, cresc., dim.</i>	«За думою дума роєм вилітає, одна давить серце...»	Глибока інтроспекція, скорбота, роздуми.
14–26	<i>A tempo, a piena voce cresc. f</i>	«Кому ж її покажу я? І хто тую мову привітає...»	Запитання, відчай, прагнення розуміння, емоційний сплеск.
27–33	<i>poco piano</i>	«Всі оглухли, похилились в кайданах байдуже!...»	Приглушеність, смирення, розпач.
34–40	<i>Energico, con moto f</i>	«Ти смієшся, а я плачу, великий мій друже! А що буде з того плачу?»	Різкий контраст, обурення, гірке протистояння, сумнів.
41–59	<i>piu moderato, pathetic cresc. piu possibile rallent.</i>	«Нічого мій брате! Не заревуть в Україні вольнії гармати...»	Драматичний пік, національна зрада, глибокий відчай, наростання напруги.
60–69	<i>espress., rallent molto, colla voce</i>	«Нехай! брате, а ми будем сміятися, та плакатъ, сміятися, та плакатъ!»	Гірка смиренність, парадоксальне прийняття долі, тривала скорбота, завершення.

Наведена таблиця наочно ілюструє, як наскрізна форма твору є прямим наслідком наративного та емоційного потоку тексту, що підкреслює глибоку, органічну синергію між музикою та поезією, яка є основним аспектом жанру солоспіву.

Микола Лисенко, зробив фундаментальний внесок у становлення жанру солоспіву, який посідає центральне місце в українській камерно-вокальній музиці. Цей жанр є важливим засобом вираження національної ідентичності та художніх почуттів. Особливо значущим є звернення композитора до поезії Тараса Шевченка, оскільки його вірші віддзеркалюють історичні боротьби та глибокий емоційний ландшафт української нації.

Солоспів «Дума», опублікований у 1903 році, є яскравим прикладом такого творчого симбіозу, що демонструє зрілий стиль обох митців. Композиційний підхід М. Лисенка, глибоко вкорінений у народних традиціях, майстерно інтегрував національні інтонації та ритмічні структури в академічну музику, формуючи самобутній стиль. Поезія Т. Шевченка, що характеризується філософськими роздумами, стала ідеальною текстовою основою для музичних інтерпретацій М. Лисенка, а сама поема «Дума» є щемним роздумом про скорботу та національну долю.

Для глибокого розуміння специфіки виконавської інтерпретації солоспіву «Дума» необхідно врахувати, що М. Лисенко поклав на музику менш поширений текст, що транслює глибоку внутрішню боротьбу та відчай.

Текстова основа солоспіву одразу уособлює «думи» як гнітючі, активні сили: *«одна давить серце, друга роздирає, а третя тихо, тихесенько плаче»*. Це яскраво передає безпосереднє відчуття глибокого внутрішнього сум'яття. Риторичне запитання: *«Кому ж її покажу я? І хто ту мову привітає, угадає великеє слово?»* висвітлює теми ізоляції та болісної нездатності висловити особисту скорботу. Далі поезія ніби «розширює простір», переходячи до колективного національного плачу: *«Всі оглухли, похилились в кайданах байдуже!...»*. Такий потужний зсув переводить страждання з особистої сфери до долі українського народу під гнітом.

Драматичне ядро поетичного тексту солоспіву закладене у рядках про зраду: «*Не заріже батько сина... за славу Вкраїни, не заріже, викохає, тай продасть в різниці. Москалеві...*», що є нищівним звинуваченням та глибоким відчуттям безсилля.

Завершальні рядки: «*Нехай! брате, а ми будем сміятися, та плакати, сміятися, та плакати!*» узагальнюють трагічне та парадоксальне прийняття долі. Емоційний шлях у поетичному тексті проходить від початкової інтроспекції до ширшого, обурливого плачу за нацією, кульмінуючи у гіркому, смиренному відчаї. Така емоційна арка безпосередньо відображена в музичній обробці М. Лисенка, зі змінами від *dim.* на «*тихесенько плаче*» до *a piena voce cresc. f* та *Energico, con moto*.

Музичну форму «Думи» можна визначити як вільну та наскрізну, що є поширеним підходом до композиції солоспівів досліджуваного періоду. Таке структурне рішення надає пріоритет драматичному та емоційному розгортанню поетичного тексту, даючи можливість виконавцю максимально гнучко адаптуватися до мінливих настроїв.

Попри наскрізний характер композиції, у творі чітко окреслені розділи, що визначаються значними змінами у поетичному наративі та відповідними змінами темпу й динамічними контрастами. Їх можна трактувати як музичні параграфи, кожен з яких унікально сприяє загальній драматичній та емоційній арці композиції.

Запропонована таблиця (табл. 2.1.) наочно ілюструє, як наскрізна форма твору є прямим наслідком наративного та емоційного потоку тексту, що підкреслює глибоку, органічну синергію між музикою та поезією, яка є основним аспектом жанру солоспіву.

Виконання «Думи» вимагає від тенора поєднання оперної потужності та камерної нюансованості, як ми це бачимо у виконанні М. Менцинського. Мелодика вокальної партії є виразною та декламаційною, що відображає природні інтонації української мови. Початкові фрази, позначені *Grave, senza*

tempo, вимагають гнучкості та філігранного *diminuendo*. Це створює атмосферу глибокої задумливості та скорботи.

Зі зростанням емоційної інтенсивності, як у розділі *Energico, con moto*, вокальна лінія розширюється, вимагаючи міцного вокалу для передачі гніву і протесту. Особливо вимогливим в технічному плані є розділ *Mosso, patheticо cresc., piu possibile*, що характеризується найвищим динамічним та емоційним напруженням, вимагаючи повного контролю над голосом на *forte* у верхньому регістрі.

Здатність М. Менцинського легко переключатися на виконання українських пісень після оперних вистав була критично важливою для інтерпретації такого твору. Він майстерно використовував оперну техніку для потужних вибухів, але наповнював ці моменти специфічним пафосом та національним характером. Натомість делікатний початок та тихий відчай кінцівки отримували проникливість від його витонченого ліричного підходу.

У творчо-практичній частині нашого проєкту, під час підготовки власної виконавської версії «Думи», ми звертали увагу на те, як інтерпретувати твір, з урахуванням академічних основ та національного колориту, що передбачає поєднання вокальної техніки з глибоким ліризмом української народнопісенної традиції. Виконавець має відтворити внутрішній світ героя, де скорбота переплітається з гордим протестом, і зробити акцент на декламаційній виразності. Тільки такий підхід дає можливість перетворити твір з набору нот у живе, концентроване художнє висловлювання.

«Дума» є зразковим твором у жанрі українського солоспіву, що втілює самобутній музичний стиль Миколи Лисенка, глибоко вкоріненого в народних традиціях та чуйного до емоційної і філософської глибини поезії Тараса Шевченка. Виконання цього твору М. Менцинським слугує прикладом синтезу технічної майстерності, емоційної глибини та стилістичної автентичності, яких вимагає жанр, що робить його еталонним зразком української тенорової традиції.

2.3. Стильові домінанти та технічні аспекти інтерпретацій українських тенорів початку XX століття.

Аналіз стильових домінант та технічних аспектів інтерпретацій українських тенорів початку XX століття (ми не беремо до уваги кінець XIX століття через відсутність оригінальних аудіозаписів) є невіддільною частиною нашого дослідження. Цей підрозділ має на меті розкрити ключові особливості вокально-виконавського мистецтва, що формувалося на перетині національних традицій та європейських шкіл.

У досліджуваний період українські співаки, зокрема, Олександр Мишуга та Модест Менцинський, досягли світового визнання, сформувавши власні виконавські стилі (але водночас дуже близькі між собою), що поєднували високу технічну майстерність з глибоким емоційним змістом.

Але ми вважаємо доцільним проаналізувати інтерпретацію М. Микиші, як уособлення вже сформованої української тенорової школи. На основі такого аналізу ми зможемо не лише виявити специфіку вокальної техніки, дикції, фразування та інтонації, але й простежити, як ці елементи відображають національну естетику.

Нами було обрано солоспів «Мені однаково» М. Лисенка на слова Т. Шевченка, як зразок твору, що має концентрований національний компонент. Вибір матеріалу та його інтерпретації зумовлений прагненням утворити своєрідний «місток» між історичним оглядом становлення тенорової школи та практичним застосуванням її принципів у виконавській практиці.

Аналіз інтерпретації солоспіву «Мені однаково» М. Лисенка у виконанні М. Микиші демонструє ключові риси, притаманні українській теноровій школі. Виконавець майстерно володіє технічними аспектами, які, згідно з його педагогічною концепцією, включають «формування навичок управління звуком (динаміка, сила, дикція, ритм, інтонація)», а також «співацьку позицію звуку», «атаку звуку» та роботу з «резонаторами».

У його виконанні відчувається вільне володіння широким диханням, що дає змогу досягти єдиного, «однорідного звучання голосу» по всьому діапазону (за виключенням деяких моментів, пов'язаних з віковими фізіологічними змінами виконавця).

Особливу увагу привертають інтонаційні підходи та аспекти дикції, відповідні до концепції самого М. Микиші, про яку ми згадували у попередньому підрозділі («національна співоча манера» ґрунтується на фонетиці української мови). У практичній площині це надає його виконанню ширості та глибокого проникнення в поетичний текст.

В його інтерпретації простежуються не лише технічні аспекти, а й творчий підхід, що проявляється у вокально-художньому сценічному слові, декламації та акторському темпераменті. Саме ці елементи дають можливість виконавцю створити глибокий, психологічно обґрунтований образ, що робить його виконання яскравим прикладом вокальних особливостей української тенорової традиції.

Для нашого дослідження наявність оригінальних записів М. Микиші, датованих 1955 роком, має безпрецедентне значення, адже вони є рідкісним свідченням виконавської манери того періоду. Враховуючи, що на момент запису співаку було 70 років, ми свідомо відмовляємося від оцінки силових якостей голосу чи його яскравості. Натомість основна увага зосереджується на тих аспектах, що не залежать від вікових змін: філігранній роботі з фразуванням, емоційній подачі та, найголовніше, на застосуванні його власної педагогічної системи, зокрема, її фонетичної складової (живе, «авторське» застосування його системи, описаної у попередньому розділі).

Аудіозапис дає можливість дослідити живе втілення концепції, що базується на фонетиці української мови. Через слухове сприйняття ми можемо аналізувати, як М. Микиша досягав виразності та глибини, використовуючи декламацію та нюансування. Тобто з'являється можливість не лише почути, а й зрозуміти, як саме він інтерпретував твір, що робить його

виконання автентичним і еталонним прикладом української тенорової традиції.

Виконання солоспіву «Мені однаково» у трактуванні М. Микиші є взірцем синтезу вокальної техніки та художньої декламації, де кожен звук і кожне слово набувають самостійної семантичної ваги. Його інтерпретація вирізняється не лише глибиною емоційного змісту, а й вивершеною структурою, що ґрунтується на гармонійному поєднанні дихальної свободи, дикції та, можна навіть сказати, філософії звуку.

Вже у початкових тактах, позначених *Sostenuto i dolente mezza voce*, виконавець досягає камерного, інтимного звучання, яке проникає в глибинні пласти трагічного світовідчуття ліричного героя. Тут відчутна майстерність у передачі внутрішньої надломленості, безнадії та водночас відстороненої байдужості до власної долі.

Особливої ваги набуває перехід до слів «чи буду я жити в Україні, чи ні», де поступове динамічне зростання (*poco a poco cresc.*) втілює наростання емоційної напруги. Водночас інтонаційна м'якість у фразі «чи хто згадає, чи забуде мене» повертає слухача до камерного психологізму, наголошуючи на внутрішній драмі й самотності. Тут проявляється глибоке розуміння М. Микишею художнього слова як естетичної та етичної категорії, де кожна зміна динаміки та тембру стає відображенням духовного зламу.

Важливим чинником художнього впливу є здатність виконавця працювати з широким, вільним диханням, що забезпечує безперервність і пластичність звукової тканини. Яскравим прикладом цього є фраза «на нашій, не своїй землі», де використання *cresc.* і *con amarezza* слугує наочним втіленням його концепції «вокально-художнього сценічного слова».

Тут виявляється акторський темперамент М. Микиші, який перетворює кожен фразу на драматичний жест, що підсилює змістовну експресію тексту. Кульмінаційне звучання рядка «не помяне батько з сином», підкреслене *ff* та *cresc.*, стає апогеєм емоційної хвилі, надаючи поетичному слову максимальної ваги й трагічної сили.

Варто підкреслити увагу М. Микиші до фонетики українського мовлення, яку він вважав основою «національної співочої манери». Його чиста дикція, природне інтонування, м'яка атака звуку та органічне відчуття мовної мелодики формують відчуття щирості й духовної спорідненості з поетичним текстом. Кожна пауза й кожен наголос у його виконанні мають не лише музичне, а й психологічне значення, перетворюючи спів на справжній акт художнього пізнання.

Відтак інтерпретація М. Микиші виходить далеко за межі технічної філігранності співу: це глибокий психологічний акт, у якому поєднуються музика, слово й акторська експресія. Його виконання солоспіву «Мені однаково» можна вважати еталонним прикладом української тенорової традиції, що поєднує національну співочу манеру з філософським осмисленням художнього слова. Навіть у зрілі роки співак продемонстрував виняткову майстерність, що свідчить про його неперевершений професіоналізм і глибинне розуміння природи музичного мистецтва.

Композиційна логіка твору, побудована на контрастах, дає змогу не лише розкрити емоційний спектр переживань героя, а й акцентувати філософську глибину поетичного тексту. Виконання М. Микиші свідчить про органічне поєднання музичної динаміки з емоційною драматургією: він тонко відчуває кожну зміну виражальних засобів і наповнює її психологічним підтекстом. На початку солоспіву домінує відчуття відстороненої скорботи, що поступово переростає в драматичну кульмінацію, а згодом — у внутрішнє прозріння, яке набуває суспільно-національного значення.

Важливим у трактуванні М. Микиші є те, що його інтерпретація виходить за рамки суто музичного виконання, перетворюючись на своєрідний філософський монолог. Співак не тільки озвучує поетичний текст, а й переосмислює його через власну виконавську концепцію. Його манера підкреслює органічний зв'язок між музичною формою та смисловим наповненням, що особливо помітно у фінальній частині.

Саме тут, завдяки поєднанню *sotto voce* з поступовим *crescendo ed agitato*, формується відчуття внутрішнього перелому: герой переходить від особистого болю й байдужості до усвідомлення національного призначення.

Варто наголосити, що така інтерпретація є результатом технічної досконалості співака, виявом його естетичного кредо, у центрі якого стоїть «вокально-художнє сценічне слово». Це поняття, сформульоване самим М. Микишею, у його виконанні набуває реального змісту: декламація й акторський темперамент стають невід'ємними елементами вокальної техніки. Завдяки цьому створюється цілісний художній образ, де музика і слово взаємно підсилюють одне одного.

Його інтерпретація демонструє, що справжнє мистецтво не обмежується рамками нотного тексту: воно народжується у моменті живого переживання, коли співак перетворює музику на духовне свідчення свого часу.

Аналіз інтерпретації М. Микишею солоспіву «Мені однаково» дає змогу виокремити характерні стильові та технічні риси, що окреслюють «творчий портрет» української тенорової школи початку ХХ століття. Виконання співака демонструє той синтез вокальної майстерності та художньої декламаційності, що формувався на національному ґрунті, позбавленому прямих впливів західноєвропейських освітніх традицій. На відміну від більшості своїх сучасників, які здобували професійну освіту у європейських консерваторіях і нерідко переймали чужі вокальні моделі, М. Микиша залишився «чистокровним представником» української школи, про що свідчить його інтерпретаційна манера, органічно вкорінена у мовно-культурне середовище.

Стильовою домінантою його виконання є виняткова увага до поетичного слова, яке стає рівноцінним носієм музичного змісту. Для М. Микиші спів – це не лише звукове відтворення нотного тексту, а насамперед драматичний акт, психологічно заглиблений і емоційно

насичений. Звідси впливає властива йому декламаційність, що набуває форми справжнього сценічного вислову.

У його трактуванні поєднання музики та слова постає не механічним, а органічним: музичні фрази логічно продовжують ритміку поетичного тексту, а мовні наголоси зливаються з мелодійними вершинами, створюючи відчуття єдиного художнього потоку.

Важливою стильовою рисою є також контрастність як основний принцип драматургії виконання. Саме на грі протиставлень – камерного, інтимного звучання й драматичного напруження, *dolente mezza voce* та кульмінаційного *ff*, *sotto voce* й *agitato* – вибудовується цілісність інтерпретації. Контраст стає музичним прийомом розкриття світоглядної драми ліричного героя: від байдужості до власної долі він переходить до усвідомлення відповідальності перед нацією, тобто виконання набуває суспільно-етичного виміру.

Не менш показовими є технічні аспекти співу М. Микиші. Його вільне, широке дихання забезпечує цілісність звукової лінії та об'єднує довгі фрази в однорідне інтонаційне ціле. Чиста дикція та природне інтонування створюють ілюзію безпосереднього звучання українського слова, виведеного на музичний рівень. М'яка атака звуку формує особливу темброву теплоту, завдяки якій, навіть найнапруженіші кульмінації не втрачають внутрішньої виразності. Використання динамічних відтінків – від підкресленого *mf* *espressivo* до кульмінаційного *ff* – ніколи не є самодостатнім, воно завжди підпорядковане ідеї розкриття психологічного змісту поетичного тексту. Техніка в його виконанні не виступає демонстрацією вокальних можливостей, а перетворюється на засіб філософсько-емоційного висловлювання.

Особливу увагу заслуговує поняття «вокально-художнього сценічного слова», сформульоване самим М. Микишею і втілене у його виконавській практиці. Воно передбачає синтез музичної та театральної природи співу, коли декламаційна інтонація та акторський темперамент стають органічними

складниками вокальної техніки. Такий підхід уможливило створення не лише музичного образу, а й повнокровного художнього персонажа, який «живе» на сцені у процесі виконання. Саме цим пояснюється виняткова сила емоційного впливу М. Микиші на слухача, що значно перевищує межі суто музичного сприйняття.

Отже, у виконанні М. Микиші втілено ті стильові домінанти й технічні особливості, які визначають обличчя української тенорової школи початку ХХ століття. Це, з одного боку, пріоритетність слова, декламаційність, психологічна заглибленість і контрастність як драматургічний принцип, а з іншого – природність звуковедення, чистота дикції, свобода дихання та довершене володіння динамічними відтінками. Саме тому М. Микиша, на нашу думку, може вважатися репрезентативним і водночас еталонним прикладом українського тенора досліджуваного нами періоду, чия творчість не тільки продовжувала традицію, а й підносила її до рівня філософсько-естетичного узагальнення.

Задля кращого розуміння тяглості української тенорової традиції та виокремлення стильових домінант і технічних аспектів інтерпретацій українських тенорів початку ХХ століття доцільно унаочнити всі попередні аналітичні висновки у вигляді таблиці (табл. 2.2.) та підкреслити їх внесок у формування тенорової традиції.

Таблиця 2.2.

Стильові домінанти інтерпретацій українських тенорів початку ХХ століття.

Співак (роки) / Лінія спадкоємності	Стильові та технічні домінанти	Внесок у тенорову традицію
Олександр Мишуга (1853–1922) Лінія Ф. Ламперті → В. Висоцький → О. Мишуга.	Легкість, гнучкість голосу, витончене фразування; контрастна динаміка, щира експресія. Системна робота з диханням, «атакою звуку», вирівнюванням регістрів; артикуляційна виразність (канон <i>bel canto</i>).	Академізація тенорової традиції; систематизація педагогіки; локалізація європейських принципів в українському контексті.
Модест Менцинський (1875–1935)	Полістилістика; з'єднання оперної потуги з камерною нюансованістю;	Інтеграція української школи в міжнародний

Учень В. Висоцького;	декламаційна точність. Тонке динамічне моделювання, робота з тембрами; пріоритет смислової артикуляції слова.	простір; утвердження «декламаційної» осі інтерпретації.
Михайло Микиша (1885–1971) Прямий «наступник» О. Мишуги.	Інтеграція техніки й емоцій: «техніка переживання», ідея вокально-художнього звуку. Координація дихання, резонаторики й дикції; психологічна переконливість; безшовність фразування.	Завершення й передача академізованої традиції; формування парадигми «вокально-художнього» мислення як норми школи.
Типологічне узагальнення (тенори поч. XX ст.) Спадкоємність «української гілки» Ф. Ламперті → В. Висоцький → О. Мишуга → М. Микиша	Конвергенція італійської, німецької та французької шкіл з «українським» пріоритетом слова. Домінанти: декламаційність, смислова прозорість тексту; <i>bel canto</i> пластика звуку; контрастна динаміка.	Академізація та націоналізація тенорового виконавства в європейському контексті.

Типологічне узагальнення творчості українських тенорів на межі XIX–XX століть демонструє конвергенцію різних європейських вокальних шкіл із домінуванням національних естетичних засад. Більшість із них здобувала освіту та стажувалася у провідних європейських осередках, проте водночас зберігала спадкоємність «української гілки», що йшла від італійського майстра Ф. Ламперті через В. Висоцького та О. Мишугу.

Таке злиття італійської *bel canto*, німецької декламаційності та французької витонченості сформувало характерну для української школи манеру виконання з пріоритетом слова й інтонаційної виразності. Стильовими домінантами їхніх інтерпретацій стали декламаційність і смислова прозорість тексту, пластика *bel canto*, контрастна динаміка, а також жанрова полістилістика.

У технічному плані вони надавали перевагу системній роботі з диханням, атакою та вирівнюванням регістрів, артикуляційній виразності, а також використанню тембрової палітри як носія смислу. У їхньому репертуарі

органічно співіснували оперні арії, український романс та народна пісня, що підкреслювало націєтворчий вимір їхньої діяльності. Відтак їхня роль полягала в академізації та націоналізації тенорового виконавства у європейському контексті.

Типологічне узагальнення творчості українських тенорів на межі XIX–XX століть розкриває феномен формування національної вокальної школи як синтезу європейських академічних традицій та автентичних українських засад. Провідні представники цієї гілки, такі як О. Мишуга, М. Менцинський та М. Микиша, успадкували технічні здобутки італійського *bel canto*, що передавалися через пряму педагогічну лінію від Ф. Ламперті. Водночас вони збагатили ці принципи декламаційною глибиною німецької естетики та, найголовніше, адаптували їх до фонетичної та інтонаційної специфіки української мови.

Концептуальний підхід, який виходить за межі суто технічних аспектів, став наріжним каменем української тенорової традиції. Замість механічного відтворення європейських зразків, представниками тенорової школи було сформовано парадигму «вокально-художнього» мислення (яка оформилася вже у методичних працях М. Микиші), де слово та його смислова прозорість набували першочергового значення. Сказане сприяло популяризації української музики, забезпеченню тяглості та академізації національного виконавства. Їхня творчість стала тим містком, що поєднав європейський простір з українською мистецькою ідентичністю, заклавши фундамент для розвитку сучасної вокальної школи.

Висновки другого розділу.

Становлення української академічної тенорової традиції є складним, багатограним процесом, який мав як глибоке історичне коріння, так і унікальні стильові прояви. На основі історико-біографічних досліджень творчості провідних співаків кінця XIX – початку XX століття, підтверджується, що ця традиція формувалася як синтез європейських академічних шкіл та автентичних національних засад.

Аналіз стильових домінант та технічних аспектів виконавства засвідчив, що провідні українські тенори, такі як О. Мишуга, М. Менцинський та М. Микиша, створювали власну, цілісну парадигму виконавства. Центральною віссю цієї традиції є декламаційність, яка слугувала не просто технічним прийомом, а філософським підходом, що підпорядковував віртуозність вокалу глибокому смислу слова. На відміну від суто віртуозного співу, характерного для італійської *bel canto*, українські майстри ставили на перше місце смислову прозорість, фонетичну виразність та емоційну глибину.

Зазначений синтез знайшов своє практичне підтвердження в проведеному нами аналізі конкретних інтерпретацій. Виконання М. Микишею солоспіву М. Лисенка «Мені однаково» ми вважаємо яскравим прикладом того, як принципи української тенорової школи реалізовувалися на практиці. Його запис, попри вік виконавця, демонструє філігранну роботу з фразуванням та емоційною подачею, що є живим втіленням концепції «вокально-художнього сценічного слова» та «національної співочої манери на основі фонетики української мови».

Таким чином, українська тенорова традиція не є сукупністю окремих досягнень, а виявляється цілісною, концептуально обґрунтованою системою, яка відіграла (і продовжує відігравати) вирішальну роль в еволюції професійного вокального мистецтва в Україні.

Представники цієї школи не лише перейняли провідні світові здобутки, а й творчо переосмислили їх, інтегрувавши у власний культурний контекст. Завдяки цьому постала самобутня національна традиція, яка не тільки зберігає спадкоємність поколінь, а й утверджується як міцний інтелектуальний та мистецький фундамент подальшого розвитку української вокальної культури.

ВИСНОВКИ

Дослідження українського вокального виконавства та педагогіки на межі XIX–XX століть дозволило комплексно висвітлити процес становлення академічної тенорової традиції як цілісного феномена, що поєднав у собі здобутки європейських шкіл і національні художні традиції.

Формування української академічної тенорової школи відбулося в епоху інтенсивних соціокультурних трансформацій, коли українська музична культура прагнула до самостійного розвитку, спираючись на національне відродження та водночас активно взаємодіючи з європейським мистецьким середовищем. Італійська, німецька та французька вокальні школи визначили високий стандарт виконавської майстерності, який став орієнтиром для українських співаків.

Важливою умовою становлення цієї традиції стала професіоналізація музичної освіти: поява вокальних класів у європейських консерваторіях, а згодом і розвиток вітчизняних інституцій (школа М. Лисенка, Київська музично-драматична школа). Українські тенори здобували освіту в найавторитетніших мистецьких центрах Європи, засвоюючи методики італійського *bel canto*, німецької школи драматичного співу чи французької декламаційної традиції. Проте, повертаючись на батьківщину, вони несли із собою не копію, а творче переосмислення здобутого, інтегруючи його в українську культурну традицію.

Визначальною для становлення української академічної тенорової школи була діяльність її яскравих представників – О. Мишуги, М. Менцинського, М. Микиші.

О. Мишуга уособлював втілення італійської вокальної традиції, але в його співі, за свідченнями дослідників, відчувалася глибока українська інтонаційність. Його стиль вирізнявся легкістю звуковедення, надзвичайною

рухливістю та гнучкістю голосу, витонченим фразуванням, майстерним володінням динамікою. У репертуарі О. Мишуги вагоме місце займали твори М. Лисенка, завдяки чому він став провідником української пісенної культури на європейській сцені.

М. Менцинський, якого сучасники називали «героїчним тенором», репрезентував драматичний тип вокалу, сформований під впливом німецької школи. Його спів вирізнявся глибокою емоційністю, риторичною виразністю, пафосом і силою. Важливим внеском М. Менцинського в українську вокальну сферу стало виконання вокальних творів на тексти Т. Шевченка, зокрема першопрезентація музики до «Кобзаря». Завдяки чому українська камерна музика отримала новий імпульс для розвитку й утвердила власне звучання у світовому мистецькому просторі.

Творчість цих та інших співаків доводить, що українське тенорове мистецтво розвивалося не як периферійне явище, а як важлива складова загальноєвропейського вокального процесу.

Невід'ємним чинником становлення академічної тенорової традиції стала педагогіка співу. Система виховання вокалістів ґрунтувалася на спадкоємності, яка простежується у ланцюзі: Ф. Ламперті – В. Висоцький – О. Мишуга – М. Микиша.

Ф. Ламперті сформував методику, яка поєднувала технічну довершеність із природністю звуковедення. Його учень В. Висоцький, працюючи в Україні, передав здобуті знання О. Мишугі, який, у свою чергу, поєднав італійську школу з українськими інтонаційними традиціями. М. Микиша продовжив цей шлях, доповнивши його новими методичними підходами. Отже, українська педагогіка співу на межі XIX–XX століть перетворилася на самостійну систему, що поєднувала європейські основи та національні особливості.

Творчість кожного з цих тенорів мала свій внесок у становлення традиції. О. Мишуга заклав академічні основи, систематизувавши педагогіку та локалізувавши європейські принципи в українському контексті.

М. Менцинський інтегрував українську школу в міжнародний простір, утвердивши її декламаційну вісь як важливу складову світового вокалу. М. Микиша, як прямий спадкоємець цієї лінії, став її квінтесенцією, досягнувши довершеної координації між диханням, дикцією та психологічною переконливістю. Його концепція «вокально-художнього мислення» стало еталонною нормою, що довершила формування цієї школи.

У центрі педагогічної концепції перелічених виконавців перебувало не лише оволодіння технікою, а й формування художнього мислення співака, здатного розкривати образний зміст твору. Увага до етнокультурних чинників, народнопісенних традицій, специфіки українського мовлення формувала національну вокальну естетику.

Українська академічна тенорова традиція – це не лише сторінка минулого, а й чинник, що впливає на сучасність. Вона забезпечила національній вокальній школі фундамент, який дозволяє поєднувати класичну спадщину із сучасними тенденціями виконавства.

Збереження й розвиток традиції засвідчує її тяглість: педагогічні принципи Ф. Ламперті – В. Висоцького – О. Мишуги – М. Микиші трансформувалися в сучасних умовах, але не втратили своєї актуальності. Сьогодні вони виявляються у прагненні вокалістів до природного звуковедення, пошуку індивідуального тембрового колориту, увазі до тексту і смислової наповненості виконання.

Дослідження доводить, що українська тенорова традиція вже початку XX століття стала не просто відгалуженням європейської, а самостійним явищем, яке характеризується гармонійним синтезом технічної досконалості та глибокої національної осмисленості. Спадкоємність вокально-педагогічних традицій демонструє поступальний розвиток, що підніс українське вокальне мистецтво на рівень світових стандартів.

Таким чином, можна стверджувати, що українське тенорове виконавство кінця XIX – початку XX століття стало потужним

культуротворчим чинником, який забезпечив не лише розвиток національної школи співу, а й її інтеграцію в загальноєвропейський мистецький простір.

Академічна українська тенорова традиція, що постала на цьому історичному ґрунті, є не тільки спадщиною минулого, а динамічною генетичною матрицею, яка забезпечує тяглість і подальший розвиток українського вокального мистецтва. Вона слугує сьогодні фундаментальною основою для інноваційних пошуків у вокальній педагогіці, стимулює креативні експерименти виконавців і, що найважливіше, визначає самобутній голос української музичної культури на міжнародній арені, підтверджуючи її інтеграцію у світовий мистецький контекст.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Азарова Л. Г. Методичні принципи формування співочого голосу видатного педагога Ф. Ламперті. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки. Частина I*. Луганськ, 2012. № 11 (246). С. 16–20.
2. Антонюк В. Г. «Вечори пісень» Модеста Менцинського (до 125 роковин від дня народження). *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Вип. 1 (4)*. Тернопіль, 2000. С. 86 – 89.
3. Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання виховання різнопрофільних співацьких особистостей : дослідницька праця. КНУКіМ. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
4. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Вид. 3-тє, доп. і перероб. Київ, 2017. 218 с.
5. Антонюк В. Г. Етномузикологічні чинники навчання співу : наукове дослідження. КНУКіМ. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
6. Антонюк В. Г. Орфоепія у художньому співі : дослідницька праця. КНУКіМ. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
7. Антонюк В. Г. Поетика співу : монографія. Київ : Видавець Бихун Ю. В., 2025. 116 с.
8. Антонюк В. Г. Становлення вокально-професійної освіти в Україні: проблема поліетнічності : дослідницька праця. КНУКіМ. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
9. Антонюк В. Г. У колі традицій українського вокального мистецтва: Фемій Мустафаєв. *Вісник ДАКККіМ*. 2000. № 3. С. 124–128.
10. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.

11. Антонюк В. Г. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект : дослідницька праця. КНУКіМ. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
12. Антонюк В. Г. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект : наукове дослідження. КНУКіМ. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
13. Бандрівська О. К. Особливості виконання камерних вокальних творів. *Науково-методичні праці, статті, рецензії*. Львів : Апріорі, 2002. С. 61–88.
14. Барвінський В. О. Огляд історії української музики. *Історія української культури*. Київ : Либідь, 1993. С. 691–718.
15. Басовська С., Лановенко-Мельник Н., Червоній М. Формування методичних засад і становлення професійної української вокальної школи у контексті європейської вокальної культури кінця ХІХ – початку ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 49, т. 1. С. 110–119.
16. Бобечко О. Ю. Модест Менцинський – штрихи до творчого портрета (за матеріалами епістолярної спадщини). *Молодь і ринок*. 2019. № 7. С. 98–103.
17. Борко І. М. Особливості української виконавської школи оперного мистецтва в контексті еволюції європейських традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2021. № 4. С. 161–167.
18. Булат Т. П. До питання збагачення традицій камерно-вокальної творчості. *Музична критика і сучасність: зб. статей*. Київ : Музична Україна, 1984. Вип. 2. С. 39–57.
19. Ван Цзо. Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Музичне мистецтво. Харків, 2015. 20 с.

20. Вахнянин А. К. Спомини з мого життя. Львів : Зладив К. Студинський, 1908. 125 с.
21. Ващенко Н. М. Творча спадщина Олександра Мишуги (1853–1922 рр.) в контексті розвитку української мистецької педагогіки : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.01. Полтава, 2015. 20 с.
22. Ващенко Н. М. Творча спадщина Олександра Мишуги (1853–1922 рр.) в контексті розвитку української мистецької педагогіки : дис.... канд. пед. наук : 13.00.01. Полтава : ПНПУ, 2015. 234 с.
23. Власенко І. М. До питання дослідження української фортепіанної школи. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2010. Вип 11. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2010_11/Vlas.htm
24. Вороновська О. В. Історія еволюції художніх стилів зарубіжної музики XIX-XX ст. : навч. посіб. Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2025. 161 с.
25. Востряков О. А. Сучасна практика підготовки оперних співаків у системі «вуз – театр». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 5: Музичне виконавство. Кн. 4. С. 177–183.
26. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
27. Говорухіна Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. Праць*. Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 19. С. 76–87.
28. Голинський М. Т. Спогади / Упорядники: Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич. Львів : Апріорі, 2006. 616 с.
29. Головашич Е. А. Педагогічна школа Олександра Мишуги та його меценатська діяльність. *Вісник Луганського національного університету*

імені Тараса Шевченка: Педагогічні науки. 2022. № 6 (354), грудень. С. 12–17.

30. Головащенко М. І. Олександр Мишуга. Спогади, матеріали, листи. Київ : Музична Україна, 1971. 424 с.
31. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу. : дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса : Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової, 2006. 185 с.
32. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
33. Гребенюк Н. Є. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової.* Одеса, 2003. Вип. 4, Кн. 1. С. 155–164.
34. Гринь Л. О. Теорія вокальної педагогіки : навчальний посібник для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Сценічне мистецтво» освітньо-професійної програми «Театральне мистецтво». Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2024. 135 с.
35. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. Київ : Наукова думка, 1979. 247 с.
36. Гриценко О. Г. Культурологічні рефлексії ліричності у виконавських інтерпретаціях симфонічної музики Валерія Антонюка : дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2017. 220 с.
37. Грищенко Ю. В. Розвиток професійної вокальної освіти в Україні (кінець XIX – початок XX ст.). Житомир, 2010. 24 с.
38. Гуріна А. В., Борисенко А. Г. Школа Олександра Мишуги в історії української вокальної культури. *Культура України.* 2016. Вип. 53. С. 136–146.

39. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2002. 20 с.
40. Демочко К. О. Невторованими стежками [Про О. Руснака]. *Вітчизна. Літературно-художній та громадсько-політичний місячник спілки письменників України*. Київ, 1965. Вип. 6. С. 196–206.
41. Демочко К. О. Незабутній концерт: [Про М. Менцинського]. *Музична Буковина: Сторінки історії*. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 90–99.
42. Деркач І. С. Модест Менцинський – героїчний тенор. Львів : Каменярь, 1969. 83 с.
43. Джулай Г. А. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис... канд. філософ. наук : 09.00.03 Соціальна філософія та філософія історії. Одеса, 2003. 24 с.
44. Євтушенко Д. Г. Питання вокальної педагогіки: історія, теорія, практика. Київ : Мистецтво, 1963. 340 с.
45. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Музичне мистецтво. Харків, 2008. 18 с.
46. Жишкович М. А. Львівська вокальна школа другої половини XIX – першої половини XX ст. : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2006. 19 с.
47. Жишкович М. А. Михайло Голинський на сцені харківської опери (до питання творчих контактів). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. № 1. 2011. С. 70–75.
48. Жишкович М. А. Основні вокально-педагогічні та морально-етичні принципи професора Валерія Висоцького. *Musica Galiciana*. Rzeszow, 2005. Т. IX. S. 143–153.

49. Закопець Л. М. Львівська гобойна школа: генеза, виконавсько-педагогічні принципи, культурні зв'язки : дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2021. 204 с.
50. Захарчук Т. Г. Художній принцип метафоричності у сучасному вокальному виконавстві: автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
51. Кавун В. М. Історико-теоретичні аспекти становлення вокального мистецтва. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2017. Вип. I (8). С.160–164.
52. Калин Р. Й. Вокальна школа як ментальний феномен. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*, 2012. № 2. С. 114–121.
53. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому час просторі XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт. 2012. 1164 с.
54. Кияновська Л. О. Стилєва еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : СМП Астон, 2000. 339 с.
55. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. Львів : Тріада плюс, 2009. 356 с.
56. Кияновська Л. Соціальна модель поведінки співака в українському галицькому суспільстві кінця XIX – першої половини XX століття (спроба соціологічного аналізу). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2010. Вип. 24, кн. II. С. 21–29.
57. Козаренко О. В. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині XX століття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 144–154.
58. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 284 с.
59. Колесса М. Ф. Спогади про Модеста Менцинського. *Музика*, 1975. № 6. С. 29–30.

60. Колодуб І. С. Практичні поради педагога-вокаліста. Київ : Муз. Україна, 2010. 54 с.
61. Коломоєць О. М. Історія та теорія українського хорового мистецтва : навч. посіб. Дніпро : Ліра, 2023. 288 с.
62. Комарніцький Я. В. Італійська опера в історичних процесах еволюції жанру. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2025. Вип. 52. С. 100–110.
63. Кондратюк К. К. Портрети видатних українських митців ХІХ – початку ХХ ст. : навч. посіб. Львів : Студії, 1995. 123 с.
64. Кононова М. В. Теоретико-методичний концепт вокальної виконавської школи у працях Валентини Антонюк. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019, №. 4 (45). С.114–130.
65. Корній Л. П. Українська музична культура. Погляд крізь віки / Л. Корній, Б. Сюта. Київ : Музична Україна, 2014. 592 с.
66. Крушельницька Соломія: Спогади. Матеріали. Листування. У 2-х ч. / Вступна стаття, упорядкув. і примітки М. І. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1978. Ч. 1. 400 с.; Ч. II. 600 с.
67. Кучеренко С. І. Феномен «школа» як структурно-інформаційна модель музичного мистецтва. *Наук. записки Тернопіл. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2017. Вип. 37. С. 5–12.
68. Лисенко І. М. Музики сонячні дзвони. Статті, рецензії, спогади. Київ : Рада, 2004. 392 с.
69. Лисенко І. М. Співаки України. Енциклопедичне видання / 2-е видання, переробл. і допов. Київ : Знання, 2012. 629 с.
70. Лисенко М. В. Гушалеви́ч Євге́н Іва́нович. «Словник співаків України». Київ, 1997. С. 80
71. Лисенко М. В. Листи. / Упорядкув. та коментарі О. М. Лисенка. Вступна стаття М. Т. Рильського. Заг. ред. Л. Кауфмана. Київ : Мистецтво, 1964. 533 с.

72. Луганська К. М. Музична освіта. *Історія української музики*. Київ : Наук. думка, 1989. Т.2: Друга полов. XIX ст. С. 380–395.
73. Луганська К. Чарівний голос [М. Менцинського]. *Сільські вісті*. 1966. 13 травня. С. 4.
74. Людкевич С. П. Артист і педагог. Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу [ред. 1. Деркач]. Львів : Каменяр, 1964. С. 35–43.
75. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2. / НАНУ. Інститут українознав. ім. І. Крип'якевича; Упорядкув., ред., пер. і прим. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 2000. 816 с.
76. Людкевич С. П. Менцинський як оперний співак. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування / Авт.-упоряд. М. Головащенко; [Ред. Т. Моргун]. Київ : Рада, 1995. С. 195–201.
77. Масалов О. Г. Соборність і цивілізація у філософсько-антропологічному вимірі : автореф. дис.... канд. філософ. наук. Харків, 2012. 19 с.
78. Мелех-Яросевич Л. В. Українські співаки на польських оперних сценах. *Дзвін*. 1996. № 8. С. 105–119.
79. Менцинський Модест: Спогади, матеріали, листування / Автор-упор. Головащенко М. І. Київ : Рада, 1995. 462 с.
80. Микиша М. Б. Практичні основи вокального мистецтва / літ. виклад М. І. Головащенка. Вид. 2. Київ : Музична Україна, 1985. 80 с.
81. Михайличенко О. В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (друга половина XIX – початок XX ст.) : монографія. Київ : Видавничий центр КДЛУ, 2000. 340 с.
82. Мишуга Олександр: Спогади. Листи. Матеріали / Упор., підг. текстів, вст. стаття та прим. М. І. Головащенка. Київ : Музична Україна, 1971. 780 с.
83. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування / Авт.-упоряд. М. І. Головащенко ; [Ред. Т. Моргун]. Київ : Рада, 1995. 461 с.

84. Москаленко В. М. Про задум та музичну ідею твору. *Музичний твір як процес: Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 9–17.
85. Музична бібліотека Модеста Менцинського: Каталог / Укл. і авт. передм. О. П. Осадця. Львів, 1994. 356 с.
86. Мустафаєв Ф. М. Історичні аспекти розвитку української вокально-педагогічної школи у ХХ – на початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип.36. С. 167–172.
87. Мустафаєв Ф. М. Українська вокальна музика ХХ – початку ХХІ століття у педагогічному репертуарі солістів-вокалістів. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 154–159.
88. Мухіна Л. П. Українське вокальне виконавство у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця ХІХ – початку ХХ століття : дис. на здобуття наук. ступеня доктора філософії : 025. Суми, 2021. 232 с.
89. Олександр Мишуга – король тенорів / М. І. Головащенко (авт.-упоряд.). Київ : Музична Україна, 2004. 610 с.
90. Олександр Мишуга про себе. Олександр Мишуга. Спогади, матеріали, листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. І. Головащенко]. Київ : Муз. Україна, 1971. С. 367–374.
91. Оленюк Д. В. Творчість М. О. Менцинського у контексті європейського вокального мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2011. 29 с.
92. Павлишин С. С. Спадщина Василя Барвінського. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали*. Тернопіль : Астон, 2003. С. 180–185.
93. Павлюк Н. М., Малашевська І. В., Міщенко З. О. Концептуальні засади діяльності Олександра Мишуги. *Інноваційна педагогіка*. 2024. Вип. 68, т. 2. С. 114–119.
94. Попелюк М. В. Український романс як явище національного культурного розвитку. *Вокальне мистецтво: Історія. Сучасність. Перспективи* : зб.

- статей* / ред.-упоряд. Г. В. Карась. Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. 208 с.
95. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ : Арттек, 2001. 728 с.
 96. Потапчук Т. В. Національна ідентичність: становлення та розвиток у сучасному суспільстві. *Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Сер.: Психолого-педагогічні науки.* 2012. № 1. С. 50–53.
 97. Рудницький А. І. Українська музика. Історично-критичний огляд. Мюнхен : Видавництво «Дніпрова хвиля», 1963. 406 с.
 98. Савенко Є. В. Витоки вокальної педагогіки / Є. В. Савенко, О. Г. Савенко. *Проблеми сучасної педагогічної освіти.* 2000. Вип. № 2, частина 2. С. 45–49.
 99. Сачок В. І. Вокальна підготовка іноземних студентів: мистецько-педагогічні підходи та практики. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* Київ : НАКККиМ, 2023. вип. 43. С. 139–144.
 100. Сачок В. І. Вплив німецької вокальної школи на становлення українського співака Модеста Менцинського. *Видатні постаті музичного мистецтва в процесах національно-культурного розвитку України (до 185-річчя з дня народження Павла Чубинського): Зб. мат. Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів і молодих вчених 15–16 квітня 2024 р.* Київ : КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», 2024. С. 165–172.
 101. Сачок В. І. Камерно-вокальна творчість Модеста Менцинського в контексті розвитку української тенорової традиції. *Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст.* Дніпровська академія музики. Дніпро : «Грані», 2024. Вип. 27 (2). С. 138–153.
 102. Сачок В. І. Концепція вокальної педагогіки Валентини Антонюк у контексті розвитку української вокальної школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* Київ, 2023. № 1. С. 295–302.

103. Сачок В. І. Творча діяльність українських тенорів О. Мишуги та М. Менцинського в контексті формування національної вокально-виконавської школи кінця XIX – початку XX ст. *XXIII міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках VI Міжнародного науково-творчого проєкту «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу – до виконавської практики»* 29–31 березня 2024 р. Київ : КМAM імені Р. М. Глієра, 2024. С. 134–135.
104. Сачок В. І. Творчість Олександра Пилиповича Мишуги (1853–1922) у контексті традицій української вокальної школи. *Слобожанські мистецькі студії : наук. журнал*. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 3. С. 75–79.
105. Сбітнева О. Ф. Історія розвитку Європейського вокального мистецтва від найдавніших часів до XIX століття. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Ужгород, 2024. Вип. 8. С. 104–109.
Свобода Н. О. Олександр Мишуга і його новаторські педагогічні принципи. *Вісник Львів. ун-ту / Серія мист-во*. 2003. Вип. 3. С. 137–145.
106. Сумарокова В. Г. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Музичне виконавство. Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Кн. 10. С. 180–190.
107. Тарасюк Л. М. Особливості формування культури вокального виконавства в системі професійної підготовки студентів-вокалістів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 38, т. 3. С. 161–167.
108. Турянський П. І. Вокально-виконавська творчість Модеста Менцинського. *Молодь і ринок*. 2022. № 2 (200). С. 134–139.
109. Тушева В. В. Основні маркери полікультурної освіти у мистецькій проєкції. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Ужгород, 2025. Вип. 11. С. 51–58.

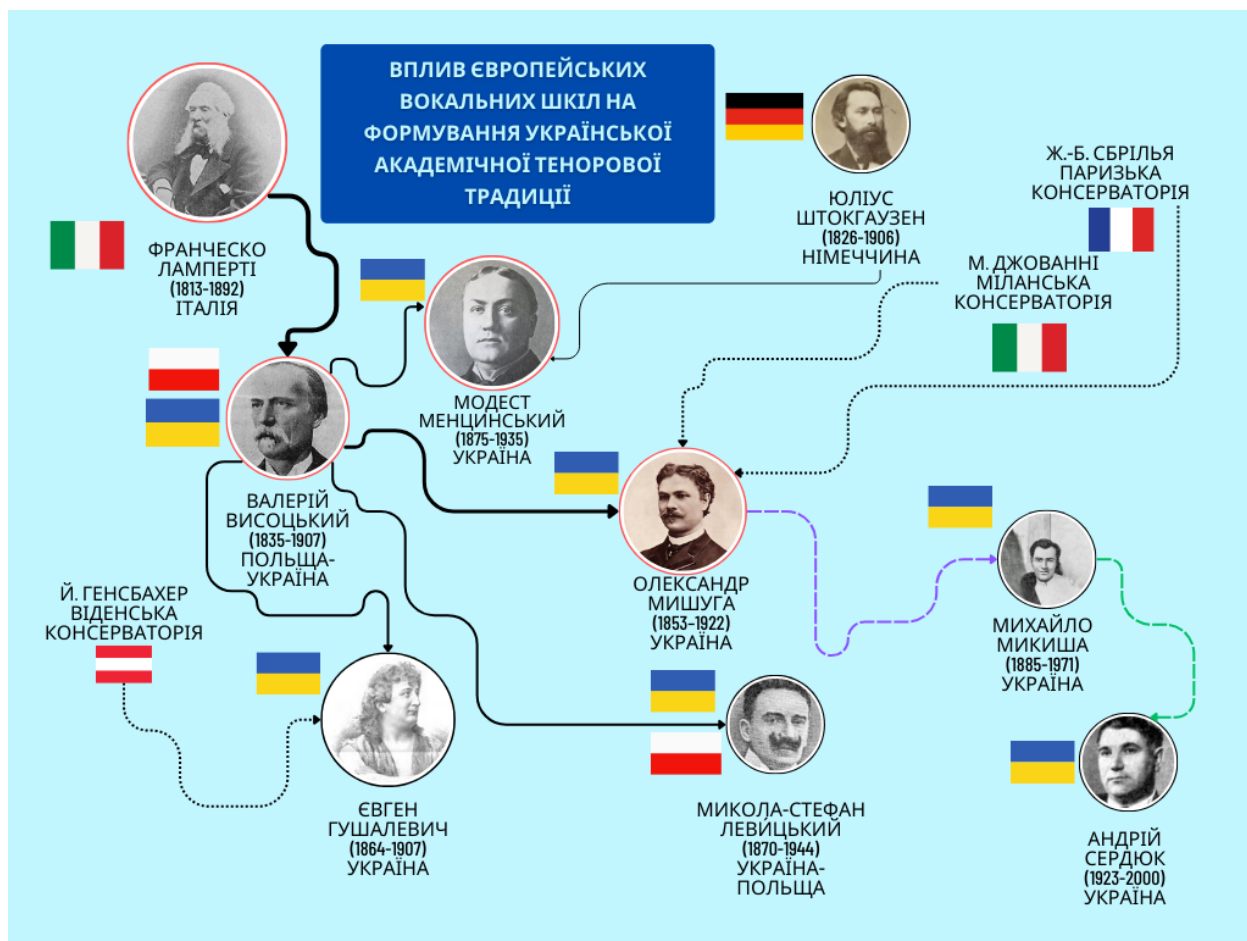
110. Ужинський М. Ю. Сценофонія як культурно-мистецький феномен : дис.... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 225 с.
111. Українські співаки у спогадах сучасників /автор-упорядник І. Лисенко. Київ: «Рада». Видавництво М. П. Коць. Київ – Львів – Нью-Йорк, 2003, 709 с.
112. Царук С. М. У спільних пошуках національно-культурної ідентичності: Микола Лисенко та Олександр Мишуга. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. № 3. С.187–193.
113. Цебрій І. В. Історія та теорія італійської вокальної школи : посібник для студентів закладів вищої освіти. Старобільськ : видавництво «Формат+», 2021. 58 с.
114. Чарнецький С. С. Пам'яті Олександра Мишуги. *Олександр Мишуга. Спогади, матеріали, листи* / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. І. Головащенко]. Київ : Муз. Україна, 1971. С. 466–471.
115. Черепанін М. В. Музична культура Галичини другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття (джерелознавчий аспект) : автореф. дис... доктора мистецтвознавства : 17.00.01. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ : Вежа, 1997. 45 с.
116. Черкашина О. В., Кравченко Т. М. Формування національних засад української вокальної школи. *Формування професіоналізму фахівця в мистецькій та технологічній освіті: теорія, досвід, проблеми : збірник наукових праць*. Вінниця : ТОВ «Меркьюрі-Поділля», 2021. Вип. 1. С. 27–32.
117. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва : монографія. Ч. II. Івано-Франківськ, 2012. 360 с.
118. Шуляр О. Д. Вокально-виконавська та педагогічна діяльність славетного співака Галичини Олександра Мишуги. *Вокальне мистецтво: Історія. Сучасність. Перспективи : збірник статей* / ред.-упоряд. Ганна Карась. Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. С. 50–67.

119. Bianchi R. Space and Hegemony at La Scala, 1776–1850s. *The European Legacy*. 2014. 19(6). Pp. 730–746.
<https://doi.org/10.1080/10848770.2014.949942>
120. Bryttan Adrian Viewing the arts: Modest Menzinsky; the Ukrainian Siegfried. *The Ukrainian Weekly*. 2001. Apr. 01. 113 s.
121. Kesting Jürgen. Die grossen Singer unseres Jahrhunderts. *Kesting Jürgen*. Econ, 1993. 432 S.
122. Koörner A., & Kuühl P. M. Italian Opera in Global and Transnational Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century. In *Italian Opera in Global and Transnational Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*. 2022. Cambridge University Press. Pp. 1–40. <https://doi.org/10.1017/9781108920636.002>
123. Rutherford S. Vocal pedagogy and Italian musical migration in London, 1664–1914. *Journal of Modern Italian Studies*. 2021. 26(1). Pp. 11–26.
<https://doi.org/10.1080/1354571X.2020.1855804>

ДОДАТКИ

Додаток 1.

Вплив європейських вокальних шкіл на формування української академічної тенорової традиції



Додаток 2.

**Українські тенори кінця XIX – початку XX ст.: вокальне амплуа,
вокальні школи, педагоги**

Українські тенори (кінець XIX – початок XX ст.)	Тип голосу	Вокальні школи, педагоги
О. Мишуга (1853–1922)	ліричний тенор	В. Висоцький (Львів) – М. Джованні (Мілан) – Ж.-Б. Сбрілья (Париж)
М. Менцинський (1875–1935)	героїчний тенор	В. Висоцький (Львів) – Ю. Штокгаузен (Франкфурт)
М. Голинський (1890–1973)	драматичний тенор	Ч. Заремба (Львів) – Е. Гарбін (Мілан)
Є. Гушалеви́ч (1866–1907)	драматичний тенор	В. Висоцький (Львів) – Дж. Джентилуомо (Відень) – Й. Генсбахер (Відень)
В. Тисяк (1900–1967)	лірико-драматичний тенор	Т. Леліва (Львів) – Е. Гарбін (Мілан)
І. Алчевський (1876–1917)	лірико-драматичний тенор	Я. Решке (Париж) – Ф. Литвин (Брюссель)
К. Чічка-Андріє́нко (1885–1967)	лірико-драматичний тенор	Р. Горбовський (Відень) – Г. Фляма-Фломянський (Львів) – (Берлін)
М. Левицький (1870–1944)	ліричний тенор	В. Висоцький (Львів) – (Мілан)
Р. Любинецький (1885–1945)	лірико-драматичний тенор	Віденська консерваторія (Відень)
О. Руснак (1894–1961)	ліричний тенор	Є. Фукс (Прага) – К. Ларі (Мілан) – Е. Штрікгольд (Берлін)
С. Волошко (1853–1928)	ліричний тенор	Я. Добрський (Варшава) – Ж.-Б. Сбрілья (Париж) – Й. Генсбахер (Відень)
Ю. Закревський (1852–1915)	драматичний тенор	К. Мікуля (Львів) – (Венеція)

Додаток 3.

Спадкоємність традицій італійської вокальної школи в контексті становлення і розвитку української національної вокальної школи:

Ф. Ламперті – В. Висоцький – О. Мишуга – М. Микиша.

Педагоги	Національна вокальна школа	Педагогічна концепція вокального навчання
<i>Класичний етап розвитку</i>		
Ф. Ламперті (1813–1892) Мілан	Італійська традиція <i>bel canto</i>	Педагогічна методика підпорядкована вирішенню проблем голосоутворення: – увага до проблем управління голосом (грудобрюшне дихання, поєднання гортані, дихальної системи та резонаторів в єдине гармонічне ціле); – увага до проблеми розширення діапазону; – увага до вироблення «атаки звуку»; – увага до проблеми вирівнювання регістрів (переваги грудного регістру, техніка співу перехідних тонів, підкреслення опорного регістру, тембральна яскравість регістрів); – увага до проблем виразної артикуляції.
В. Висоцький (1835–1907) Львів	Італійська традиція <i>bel canto</i>	Педагогічна методика навчання сольного співу, в основі якої – школа Ф. Ламперті: – увага до технічних проблем голосоутворення (спів на опорі, «атака звуку», володіння регістрами); – увага до проблем вироблення правильної емісії голосу; – увага до проблем виразного музичного фразування та дикції. – виховання еталонного звуку, естетика та техніка співу; – розвиток сонористичних можливостей звуку;

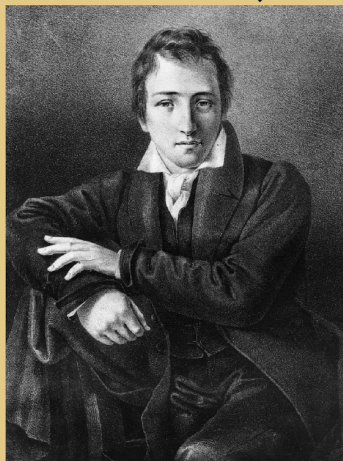
		– створення динамічної, виразної артикуляції; – морально-етичні принципи.
Посткласичний етап розвитку		
О. Мишуга (1853–1922) Київ	Національна співоча манера на основі фонетики української мови	Національна концепція вокалу: – увага до розвитку голосових можливостей за принципом «спів – продовжена мова»; – виховання співочої манери на основі технологій прикритого звуку і явища резонування, рухливості голосового апарату, емоційно-художнього наповнення звуку; – увага до вокально-технічних проблем: постановка голосу, техніка дихання, вироблення опори звуку, досягнення однорідного звучання голосу по всьому співочому діапазоні; – увага до проблем інтонації, дикції, фразування; – увага до проблем голосоутворення: досягнення свободи голосу, вироблення тембральної гнучкості, витривалості; – створення вокальної термінології українською мовою.
М. Микиша (1885–1971) Київ	Національна співоча манера на основі фонетики української мови	Педагогічна концепція вокалу як єдність вокально-музичного і драматичного, в основі якої – школа О. Мишуги: – вокально-інтонаційна трактовка слова, виходячи з фонетичних основ української мови; – увага до розвитку як музично-вокальної, так і сценічної культури; – формування навичок управління звуком (динаміка, сила, дикція, ритм, інтонація);

		– співацька позиція звуку, «атака звуку», резонатори, філірування звуку; – володіння широким диханням, – розвиток співацького діапазону, управління регістрами; – техніка художнього звучання, фізіотехніка, вокальний слух; – вокально-художнє сценічне слово, слово і звук, декламація, акторський темперамент; – робота над створенням сценічного образу партії, й сценічно-художньої подачі слова.
--	--	---

Додаток 4.

Афіша концерту-іспиту «Ліричне інтермеццо» 23 березня 2024 року

Міністерство культури та інформаційної політики України
 Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
 Малий зал імені академіка О. С. Тимошенка



23 березня

16.00

Концерт-іспит аспіранта творчої аспірантури
 Кафедри камерного співу

ВІКТОРА САЧКА

Творчий керівник та науковий консультант - народна артистка України,
 доктор культурології, професор Антонюк В. Г.

Концертмейстер - Дмитро Півненко

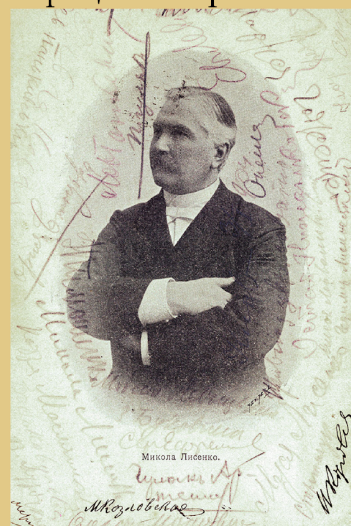
«ЛІРИЧНЕ ІНТЕРМЕЦЦО»

У програмі:

Вокальний цикл М. Лисенка на вірші Г. Гейне в українських перекладах
 Л. Українки, М. Славинського, М. Лисенка, Л. Старицької-Черняхівської
 (1890 рр.).

У концерті бере участь аспірант творчої
 аспірантури кафедри оперного співу
 Володимир Дорожинський, клас народного
 артиста України, професора Ковалю М. О.

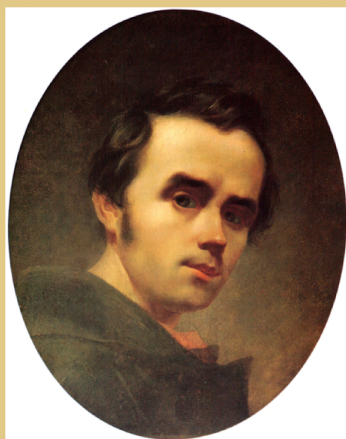
Вхід вільний



Додаток 5.

**Афіша концерту-іспиту «Тенорові солоспіви Миколи Лисенка на вірші
Тараса Шевченка» 5 жовтня 2024 року**

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського



Малий зал імені академіка О. С. Тимошенка

5 жовтня 2024 р.

Концерт-іспит аспіранта творчої аспірантури
Кафедри камерного співу

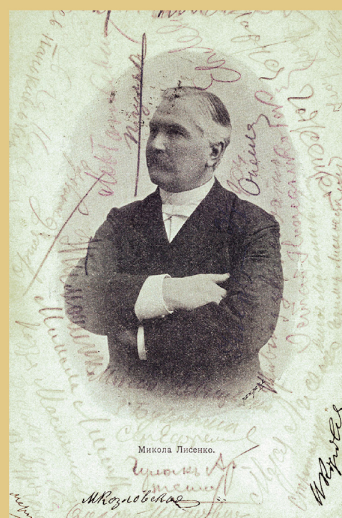
ВІКТОРА САЧКА

Творчий керівник та науковий консультант - народна артистка України,
докторка культурології, професорка Антонюк В. Г.

Концертмейстер - Дмитро Півненко

**«Тенорові солоспіви Миколи Лисенка
на вірші Тараса Шевченка»**

Гетьмани, гетьмани
По діброві вітер виє
Минають дні
Єсть на світі доля
Огні горять
Мені однаково
Гомоніла Україна
Ой, чого ти почорніло
Чого мені тяжко
Реве та стогне Дніпр широкий
Дума



Додаток 6.

Афіша концерту-іспиту на здобуття освітньо-творчого ступеня «Доктор мистецтва» 19 червня 2025 року

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
Кафедра камерного співу

МАЛИЙ ЗАЛ імені академіка О. С. Тимошенка
НМАУ імені П. І. Чайковського

19 червня 2025 р. 15.00




**УКРАЇНСЬКЕ ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО ТА ПЕДАГОГІКА
НА МЕЖІ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ:
ФОРМУВАННЯ АКАДЕМІЧНОЇ ТЕНОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ**

**Концерт-іспит на здобуття освітньо-творчого ступеню
«ДОКТОР МИСТЕЦТВА»**

ВІКТОР САЧОК (ТЕНОР)
аспірант творчої аспірантури кафедри камерного співу

ДМИТРО ПІВНЕНКО (ФОРТЕПІАНО)
лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів

Творчий керівник та науковий консультант – **Валентина Геніївна АНТОНЮК**
народна артистка України, доктор культурології, професор,
завідувач кафедри камерного співу НМАУ імені П. І. Чайковського

У програмі – тенорові солоспіви **Миколи ЛИСЕНКА** на вірші **Тараса ШЕВЧЕНКА**

Вхід вільний