

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

КОНОРОВ ОЛЕКСІЙ ОЛЕКСІЙОВИЧ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

УДК 784.03(477):78.071.02

**КУЛЬТУРНО-СТИЛЬОВІ ЛАНДШАФТИ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ
УКРАЇНИ В ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ВИКОНАВЦЯ-ТЕНОРА**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту

на здобуття ступеня доктора мистецтва

Спеціальність – 025 Музичне мистецтво

Галузь знань – 02 Культура і мистецтво

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

 О. О. Коноров

Творчий керівник:

Говорухіна Наталія Олегівна

заслужений діяч мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства, професор

Науковий консультант:

Шаповалова Людмила Володимирівна

доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2024

Анотація

Коноров Олексій Олексійович. Культурно-стильові ландшафти вокальної музики України в творчій практиці виконавця-тенора. Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту, поданого на здобуття ступеня доктор мистецтва (спеціальність 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2024.

Культурно-стильовий ландшафт музичного мистецтва XXI століття позначений активним входженням української культури у світовий (глобальний) простір. Представлений творчий мистецький проєкт привертає увагу до ідеї відродження української вокальної музики як складової сучасної виконавської культури. Тематика наукового обґрунтування націлена на розв'язання проблеми вибору репертуару на ґрунті усвідомлення ментальних якостей української вокальної музики (і зокрема лірики), якими вони постають у творчості співака-тенора. Тому для молодих виконавців як ніколи *актуальним* є переосмислення значущості «золотого фонду» вітчизняної вокальної творчості та її відтворення у власній концертній та науковій діяльності.

Творча складова проєкту – три концертні програми, що презентують еволюцію тенорового мистецтва від професійної творчості митців XIX століття до сучасних «перлин» камерно-вокальної лірики, що актуалізуються у виконавстві XXI століття.

Пропоноване дослідження – спроба на прикладі одного виду співацької спеціалізації (тенорового мистецтва) репрезентувати культурно-стильові ландшафти музичної історії України: від фундаторів доби XIX століття (М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий) – до класиків XX століття (В. Губаренко). Концептуальна спрямованість мистецьких проєктів артиста-вокаліста потребує додаткових зусиль скоординованої дослідницько-

пошукової роботи щодо *відповідності виконавської практики сучасної України історичним засадам національного культуротворення.*

Стратегія розвитку сучасної мистецької практики зумовлює надмету творчої діяльності співака; з нею кореспондує і *актуальність теми*, що обумовлена:

– пошуком національно визначеного тенорового репертуару в камерно-вокальному та оперному жанрах;

– нагальною потребою системних досліджень унікальної природи високого чоловічого голосу в контексті творчої практики провідних оперних театрів України від їх генези до межі XX-XXI століть.

Мета дослідження – окреслити культурно-стильові ландшафти української вокальної музики, якими вони постають у творах XIX-XX століть та актуалізуються у творчій практиці сучасного співака-тенора.

Об'єкт дослідження – культурно-стильові ландшафти вокальної музики України XIX–XX століть; **предмет** – творча практика виконавця-тенора.

Матеріалом наукового обґрунтування обрано низку творів для тенора українських композиторів XIX-XX століть, що репрезентовані в концертних програмах автора дослідження як суб'єктивний досвід об'єктивації культурно-стильового ландшафту вокальної музики національної традиції.

Структуру роботи складають два основних розділи (4 підрозділи).

Розділ I «**Культурно-історичні ландшафти тенорового мистецтва як складової національної української традиції**» містить два підрозділи.

У підрозділі 1.1 «Історико-теоретичний дискурс» викладені загальні поняття вокального мистецтва та надано дефініцію ключового виразу в контекстуальному значенні. З одного боку, «культурно-стильовий ландшафт» – це метафора, крилатий вираз, дотичний до синестетичного – візуального бачення (осягнення) звукового Всесвіту. Її сенс полягає в тому, щоб окреслити багатокладність, всеосяжність української вокальної музики; і водночас визнати **право виконавця на суб'єктивний погляд**, особистісне

бачення загальної панорами історико-стильового розвитку музики. З іншого боку, категоризації терміна в музикознавстві поки ще не відбулося. Однак можна зробити спробу.

«Культурно-стильовий ландшафт» – це когнітивна модель пізнання музичного мистецтва; віртуальне уявлення про сукупність усіх історично усталених форм, жанрів, стилів музикування, які синестетично уособлюють (ніби візуально вимальовують у просторі історичного часу) еволюційний рух музики як системи явищ, артефактів та творчої діяльності представників певної національної культури, які створюють («обробляють»¹) її духовне підґрунтя. Тому в смислову структуру поняття входять не лише «красвиди», ландшафти (продукти «обробки»), але й люди-творці (*homo musicus* та *homo cantor* – людина, яка співає).

У підрозділі 1.2 проаналізовано специфіку українського солоспіву як переконливе свідчення духовної краси вокальної культури нації, що базується на творчому синтезі народнопісенної інтонації та високої поезії (Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка). Її прочитання композиторами-класиками М. Лисенком, Я. Степовим, К. Стеценком, М. Вериківським, Л. Ревуцьким, Г. Верьовкою) убезпечило спадкоємність як критерій національної визначеності вокальної культури. Зразки арій з оперного репертуару: арія Левка з опери «Утоплена» М. Лисенка, арія Андрія з одноактної опери «Дика сила» К. Стеценка, арія Яреми «Ой Дніпре» з музики до інсценізації поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» К. Стеценка розкривають ментальні ознаки українського національного стилю.

Розділ 2 «Персоналії тенорового виконавства України: історія та сучасність» містить історіографічну антологію – огляд діяльності представників тенорового мистецтва двох провідних оперних театрів України (Харкова та Києва), які були «першими столицями» оперного мистецтва на теренах тогочасної України (від їх зародження до нині). Представлено імена видатних співаків, які протягом сторіччя забезпечували

¹ Культура – від «культ», обробка (етимологічний словник)

розквіт оперного мистецтва, репертуарні пріоритети амплуа-тембра тенора. Це унікальна палітра оперних героїв (Отелло, Манріко, Герцог, Каварадоссі, Андрій, Петро, Левко). Чотири генерації видатних тенорів ХНАТОБу забезпечили спадкоємність класичного мистецтва. Співацький тембр слугує органічним «інструментом» підсилення семіотики ліричного універсуму музики.

Визначено стратегію тенорового виконавства, якою постає європейський оперний стиль, що тяжіє до лірико-драматичного роду творчості. Огляд «золотих сторінок» тенорового мистецтва Національної опери України імені Т.Г. Шевченка виявив блискучу плеяду майстрів, чия творчість заслуговує спеціального інтерпретаційного аналізу (на подальшу перспективу дослідження).

У **Висновках** обґрунтовано історичну місію виконавців-тенорів в контексті сучасного процесу національної самоідентифікації в творчості молодих співаків.

Узагальнено історично-усталені ментальні якості вокальної музики композиторів-фундаторів ХІХ століття, що характеризують «український романтизм»: кордоцентризм, щирість, душевність, відкритість, унікальний мелос, сентиментальність, пісенність, кантилена. Так, у солоспівах М.Лисенка лірика не є суб'єктивною, автобіографічною, але об'єктивно вираженою, загальнолюдською; отже, двосвіття як принцип європейського романтизму відсутній. Найголовніше – це синтез поезії (слово-логосу) та української національної музичної інтонації, що склався, завдячуючи геніальним поезіям Шевченка, Українки, Гейне у всіх представників камерно-вокальної лірики: від Лисенка до Губаренка.

Визначено стратегічні моделі вивчення культурно-стильових ландшафтів вокального мистецтва європейської та української національної традицій. Це – системна єдність взаємопов'язаних культуротворчих процесів, що ґрунтується на «трьох китах»:

- **жанрова традиція (типи музикування);** серед її констант – опера як синтетичний, музично-театральний жанр;
- **музична мова як техніка звукообразного мислення, як мовно-стильовий тезаурус** (в якості прикладу, наведемо концепт «поліфонія доби Відродження»; або доба генерал-баса (бароко); від цього культурно-стильового параметру аналізу залежить вокальне письмо відповідної епохи та її митців;
- **індивідуально-композиторський стиль** – найбільш одиничні об'єкти культурного ландшафту музичної творчості, які складають «мапу» звукових рельєфів, що впізнаються слухом і стають феноменами, які вивчаються дослідниками, відтворюються виконавцями для спілкування з Іншим-у-собі.

Культурно-стильовий ландшафт української вокальної музики у світлі тенорового виконавства, що розробляється під гаслом національних цінностей, стане «terra cognita» для сучасного слухацького сприймання композиторського твору та заповнить «прогалину», існуючу між творчістю співака та науковою рефлексією (словом про нього).

***Ключові слова:** вокальне мистецтво, тенорове виконавство, камерно-вокальна лірика, українські композитори-класики, опера, солоспів, арія, пісня, виконавський аналіз, ХНАТОБ, Київська національна опера України імені Т. Шевченка, тембр, театральні ампуа, генерація.*

Summary

Konorov Oleksiy Oleksiyovich. Cultural and stylistic landscapes of vocal music of Ukraine in the creative practice of the performer-tenor. Scientific substantiation of the creative art project submitted for the degree of Doctor of Arts (specialty 025 – Musical art, field of knowledge 02 – Culture and Art). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2024.

The cultural and stylistic landscape of musical art of the 21st century is marked by the active entry of Ukrainian culture into the world (global) space. The presented creative art project draws attention to the idea of reviving Ukrainian vocal music as a component of modern performing culture. The topic of the scientific substantiation is aimed at solving the problem of choosing a repertoire on the basis of awareness of the mental qualities of Ukrainian vocal music (and in particular lyrics), which they appear in the creative work of a singer-tenor. Therefore, for young performers, it is more urgent than ever to reconsider the significance of the "golden fund" of the domestic vocal creativity and its reproduction in their own concert and scientific activities.

The creative component of the project is three concert programs that present the evolution of tenor art from the professional creative work of artists of the 19th century to the modern "pearls" of chamber and vocal lyrics that are actualized in the performance of the 21st century.

The proposed research is an attempt to represent the cultural and stylistic landscapes of the musical history of Ukraine using the example of one type of singing specialization (tenor art): from the founders of the 19th century (M. Lysenko, K. Stetsenko, Y. Stepovy) to the classics of the 20th century (V. Gubarenko). The conceptual orientation of the artistic projects of the singer-artist requires additional efforts of coordinated search and research work regarding the compliance of the performing practice of modern Ukraine with the historical foundations of the national cultural creation.

The strategy for the development of the modern artistic practice determines the super-purpose of the singer's creative activity; the urgency of the topic corresponds to it, and is determined by:

- the search for a nationally defined tenor repertoire in the chamber-vocal and opera genres;

- the urgent need for systematic research on the unique nature of the high male voice in the context of the creative practice of the leading opera theatres of Ukraine from their genesis to the turn of the 20th-21st centuries.

The **purpose of the research** is to outline the cultural and stylistic landscapes of Ukrainian vocal music as they appear in the compositions of the 19th and 20th centuries and are actualized in the creative practice of the modern singer-tenor.

The **object of the research** is cultural and stylistic landscapes of vocal music of Ukraine of the 19th and 20th centuries; the **subject** is the creative practice of a performer-tenor.

A number of compositions for a tenor created by Ukrainian composers of the 19th and 20th centuries, which are represented in the concert programs of the author of the research as a subjective experience of the objectification of the cultural and stylistic landscape of the vocal music of the national tradition, have been chosen as the **material** for the scientific substantiation.

The **structure of the work** consists of two main sections (4 subsections).

Section 1 "**Cultural and historical landscapes of tenor art as a component of the national Ukrainian tradition**" contains two subsections.

Subsection 1.1 "Historical and theoretical discourse" outlines the general concepts of vocal art and provides a definition of the key expression in a contextual sense. On the one hand, "cultural and stylistic landscape" is a metaphor, a catchphrase, related to the synesthetic – visual view (comprehension) of the sound Universe. Its meaning is to outline the complexity and comprehensiveness of Ukrainian vocal music; and at the same time recognize the performer's **right to a subjective view**, a personal vision of the overall panorama of the historical and stylistic development of music. On the other hand, the categorization of the term in musicology has not yet occurred. However, one can try.

"Cultural and stylistic landscape" is a cognitive model of cognition of the musical art; a virtual representation of the totality of all historically established forms, genres, styles of music making, which synesthetically personify (or as if outline visually in the space of historical time) the evolutionary movement of music as a system of phenomena, artefacts and creative activities of representatives

of a certain national culture who create ("process"²) its spiritual background. Therefore, the semantic structure of the concept includes not only "scenery", landscapes (products of "processing"), but also creative people (homo musicus and homo cantor – a person who sings).

Subsection 1.2 analyses the specifics of Ukrainian solo singing as a convincing evidence of the spiritual beauty of the nation's vocal culture, which is based on the creative synthesis of folk song intonation and high poetry (T. Shevchenko, I. Franko, L. Ukrainka). Its reading by the classical composers (M. Lysenko, Y. Stepov, K. Stetsenko, M. Verikovskiy, L. Revutsky, H. Veryovka) ensured continuity as a criterion for the national determination of vocal culture. Samples of arias from the opera repertoire: Levko's aria from the opera "The Drowned" by M. Lysenko, Andriy's aria from the one-act opera "The Wild Power" by K. Stetsenko, Yarema's aria "Oh, Dnieper" from the music for the staging of T. Shevchenko's poem "Haydamaky" by K. Stetsenko reveal the mental characteristics of the Ukrainian national style.

Section 2 **"The personalities of tenor performance of Ukraine: history and modernity"** contains a historiographical anthology – an overview of the activities of representatives of the tenor art of the two leading opera theatres of Ukraine (Kharkiv and Kyiv), which were the "first capitals" of opera art on the territory of Ukraine at that time (from their origin to the present). The names of outstanding singers who ensured the flourishing of opera art over the course of a century, the repertoire priorities of the role and timbre of the tenor have been presented. This is a unique palette of the opera heroes (Othello, Manrico, Duke, Cavaradossi, Andriy, Petro, Levko). Four generations of outstanding tenors of KhNATOB ensured the continuity of classical art. The singing timbre serves as an organic "instrument" for strengthening the semiotics of the lyrical universe of music.

The strategy of tenor performance has been defined, which gives rise to the European opera style, which gravitates towards the lyrical-dramatic type of

² Culture – from the "cult", processing (the etymological dictionary)

creativity. The review of the "golden pages" of the tenor art of the National Opera of Ukraine named after T.H. Shevchenko discovered a brilliant constellation of masters whose creative work deserves a special interpretative analysis (for the further perspective of research).

The **Conclusions** substantiate the historical mission of performers-tenors in the context of the modern process of national self-identification in the creative work of young singers.

The historically established mental qualities of the vocal music of the composers-founders of the 19th century, which characterize "Ukrainian romanticism": cordocentrism, sincerity, soulfulness, openness, unique melos, sentimentality, song nature, cantilena, have been summarized. Thus, in the solo singing by M. Lysenko, the lyrics are not subjective, autobiographical, but objectively balanced, universal; therefore, dualism as a principle of European romanticism is absent. The most important thing is the synthesis of poetry (word-logos) and Ukrainian national musical intonation, which all the representatives of chamber and vocal lyrics from Lysenko to Gubarenko formed owing to the genius poetry of Shevchenko, Ukrainka, Heine.

Strategic models for the study of cultural and stylistic landscapes of vocal art of European and Ukrainian national traditions have been determined. This is a systemic unity of interrelated cultural-creating processes based on the "three whales":

- **the genre tradition (the types of music making)**; among its constants there is opera as a synthetic, music-theatrical genre;
- **the musical language as a technique of the sound-image thinking, as a linguistic and stylistic thesaurus** (as an example, let us cite the concept of "Renaissance polyphony"; or the era of the figured bass (baroque); the vocal writing of the corresponding era and of its artists depends on this cultural and stylistic parameter of analysis;
- **the individual compositional style** – the most individual objects of the cultural landscape of musical creativity, which make up a "map" of sound

reliefs, which are recognizable by hearing and become phenomena that are studied by researchers, reproduced by performers to communicate with the Other-in-themselves.

The cultural and stylistic landscape of Ukrainian vocal music in the light of tenor performance, which is developed under the slogan of national values, will become the "terra cogito" for the modern listener's perception of the composer's composition and will fill the "gap" existing between the singer's creativity and the scientific reflection (a word about them).

Keywords: *vocal art, tenor performance, chamber-vocal lyrics, Ukrainian classical composers, opera, solo singing, aria, song, performing analysis, KhNATOB, Kyiv National Opera of Ukraine named after T. Shevchenko, timbre, theatrical roles, generation.*

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП	13

**РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ЛАНДШАФТИ ТЕНОРОВОГО
МИСТЕЦТВА ЯК СКЛАДОВОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ
ТРАДИЦІЇ**

1.1. Історико-теоретичний дискурс.....	22
1.2. Українська співоча традиція: жанрово-виконавський аналіз камерно-вокальних та оперних творів з репертуару тенора.....	28
Висновки до Розділу 1.....	45

**РОЗДІЛ 2. ПЕРСОНАЛІЇ ТЕНОРОВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ:
ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ**

2.1. Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка: антологія тенорів.....	49
2.2. Сторінками історії Національної опери України імені Т. Г. Шевченка: видатні тенори.....	55
Висновки до Розділу 2.....	93

ВИСНОВКИ	95
-----------------------	----

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	98
---	----

ДОДАТОК 1 Методична розробка спеціального курсу за темою творчого мистецького проекту.....	102
--	-----

ДОДАТОК 2 Апробація творчого мистецького проекту.....	108
--	-----

ДОДАТОК 3 Перелік прізвищ тенорів, що згадуються у тексті.....	110
---	-----

ДОДАТОК 4 Репертуарний список творів для тенора (за жанрами).....	112
--	-----

ВСТУП

Постановка проблеми. Українська національна школа співу своїм історичним корінням сягає в глибину віків. Вона склала й жила багатим творчим життям у мистецтві народних співаків. Новітня історія українського вокального стилю – це накопичений століттями унікальний музичний скарб, що є невичерпним джерелом пісенних традицій. Звучання української мови увиразнює художню самобутність вокальної музики, сприяє усвідомленню особливостей виконавських традицій та індивідуальних виконавських стилів. Природність мелодичних інтонацій, своєрідна ладо-гармонія та ритміка дозволяють розвивати музичне мислення, художній смак, вокальні навички; а багатство і яскрава образність та жанрова конкретність емоційного змісту народнопісенного мистецтва дозволяють переживати найрізноманітніші душевні стани людини, убеспечуючи духовну культури особистості співака, його чуттєвість, емпатію в як наслідок, – свою причетність до історії рідної культури, національну самосвідомість.

Культурно-стильовий ландшафт у музичному мистецтві XXI століття позначений активним входженням української культури та його вокально-виконавської складової у світовий (глобальний) простір. Тому для молодих співаків як ніколи *актуальним* постає завдання переосмислення значущості «золотого фонду» вітчизняної вокальної лірики XIX–XX століть та його відтворення у власній виконавській діяльності.

Однак реалії концертного життя сучасного співака-тенора свідчать про інше: «золоті сторінки» камерно-вокальної лірики, створені для високого чоловічого голосу, в основному є маловідомими і не вивчаються на системній основі у вищих музичних закладах. Деінде у філармонійному житті міст України зустрінемо монографічні концерти, присвячені постаті одного митця (з приводу ювілею). Однак з точки зору усвідомлення повноти «буття» камерно-вокальної традиції в річищі її еволюції «українського романтизму» («від серця до серця») – до її відродження у другій половині XX століття слід заново «прожити» цей період національної музичної історії,

відтворивши її «віхи» – від перших «перлин» до новітніх зразків – у власній концертно-артистичній діяльності³.

Серед наявних нотних джерел української композиторської спадщини було віднайдено унікальні твори для високого чоловічого голосу (тенора).

На жаль, більшість з них досі залишаються поза увагою не тільки науковців-дослідників, а й виконавців. Зробивши системний аналіз аудіо- та відео- матеріалів, записів з концертів та оперних вистав, рецензій на просторах інтернет-ресурсів (YouTube), робимо висновок про *актуальність теми* наукового обґрунтування творчого проєкту.

Зупиняючи свій вибір на тих чи інших опусах, ми відшукували виконання цих творів іншими співаками-тенорами, і, як виявилось, їх украй мало. Сьогодні більшість справжніх «перлин» вокальної лірики України залишається маловідомою і майже на маргінесі сучасної концертної практики. Це спонукає до заповнення «прогалини» в межах можливостей концертуючого вокаліста, що збагатить наукову складову вокального мистецтва та виконавства.

Тенорове мистецтво – цікаве та неоднозначне історичне явище, яке потребує дослідницького вивчення його розвитку на сучасному етапі. Цей тип співацького голосу є найзатребуваним у вокальному мистецтві та надскладним в його становленні під час навчання. Сприйняття музичного звуку та чуттєва реакція на нього визначаються глибинними архетипами новоєвропейської людини.

У вокальній музиці тембр «запускає» формування міжсенсорних асоціацій слухацької свідомості, що структуруються як інваріантно (за жанром), так і суто індивідуально (за стилем композитора). Тембр людського голосу викликає у свідомості слухача міжсенсорні асоціації, що збагачують сприйняття музики. Правомірність розподілу звуку на різні темброві амплуа пояснюється з точки зору виконавської психології та феноменології оперного

³ Автор є виконавцем трьох концертних програм (2022–2024), присвячених вокальній ліриці доби українського романтизму (від М. Лисенка) в проєкціях на актуальне виконавство сьогодення. Вибір творів зумовлений метою мистецько-творчого проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва.

співу, а також специфіки сценічної комунікації. Остання зумовлена не тільки суто вокальними, але й психофізичними даними співаків, що дозволяють повніше розуміти і прогнозувати «генотип» сценічного образу.

З одного боку, існує великий масив науково-методичної літератури, присвячений співу (як роду виконавської культури, генеза якої в італійській школі *bel canto*); з іншого – в музикознавстві домінує стратегічна установка на композитора як творця-деміурга, тоді як виконавці апріорі є спів-творцями оперної музики.

Таким чином, *актуальність теми* дослідження обумовлена:

– по-перше, пошуком національно визначеного тенорового репертуару в камерно-вокальному та оперному жанрах;

– по-друге, нагальною потребою дослідження унікальної природи співацького голосу (тенору) в контексті мистецької практики ХХ-ХХІ століть.

Мета дослідження – окреслити культурно-стильові ландшафти української вокальної музики, якими вони постають у творах ХІХ-ХХ століть та актуалізуються у творчій практиці сучасного співака-тенора.

Надметою наукового обґрунтування є популяризація вокальної творчості українських композиторів, жанрово-стильове збагачення педагогічного та концертного репертуару виконавця-тенора зразками національної камерної лірики та оперної класики.

Завдання науково-дослідницької складової проєкту обумовлені метою вивчення сучасним співаком тенором історії та теорії вокального мистецтва під кутом зору національної самосвідомості культури:

– висвітлити історичні етапи вокально-виконавського мистецтва України в історичному хронотопі ХІХ-ХХІ століть;

– скласти репертуарний список творів для тенору, що належить когорті українських композиторів;

– визначити жанрово-стильові особливості вокальної музики композиторів України XIX-XX століття як архетиповий «звуковий ідеал» для його подальшого виконавського відтворення;

– представити антологію творчості видатних тенорів як унікально-характерної складової «культурно-стильового ландшафту» українського мистецтва (на прикладі діяльності: Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенко (ХНАТОБ) та Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка).

Об'єкт дослідження – культурно-стильові ландшафти вокальної музики України XIX–XX століть; **предмет** – творча практика виконавця-тенора.

Матеріалом наукового обґрунтування обрано низку творів для тенора українських композиторів XIX-XX століть, що репрезентовані в концертних програмах автора дослідження як суб'єктивний досвід об'єктивації культурно-стильового ландшафту вокальної музики національної традиції:

1) *оперні твори*: М. Лисенко «Утоплена», К. Стеценко «Дика сила», В. Кирейко. «Лісова пісня», «Гайдамаки», В. Губаренко «Самотність»;

2) *камерно-вокальні твори*: написані фундаторами української культури (М. Лисенком; Я. Степовим; К. Стеценком) та їх послідовниками (М. Вериківським, Л. Ревуцьким, Г. Верьовкою) Репертуарний список творів для тенору, що належить когорті українських композиторів, складено особисто автором дослідження (Див.: Додаток 4).

Теоретична база дослідження. Розкриття теми неминуче потребувало звертання до фундаментальних праць вітчизняних музикознавців старшої та молодшої генерації, які сформовані за напрямками, зокрема:

- *наукова лисенкіана* (Л. Архімович «Микола Віталійович Лисенко: Життя і творчість», Т. Булат та Т. Філенко «Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття»);
- *історія української музики* (М. Зайко «Станьмо до праці плече до плеча! До 130-річчя композитора Якова Якименка-Степового», Т. Медецька

«Вокально-хорова спадщина М. Вериківського», Л. Пархоменко «Кирило Григорович Стеценко»; Т. Булат «Український романс»);

- *теоретичні проблеми вивчення вокальної музики* (Н. Говорухіна «Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики», Т. Мадішева «Співак і мова: культура співу мовою оригіналу», О. Торба «Слово і музика в вокально-хорових творах»).
- *історія вокального мистецтва, виконавський стиль та інтерпретація*: В. Антонюк «Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект» та «Вокальна педагогіка (сольний спів)»; В. Кізченко «Алчевський Іван Олексійович»; О. Шуляр «Історія вокального мистецтва»; Л. Деркач, Т. Мадішева «Харківська вокальна школа: на шляхах спадкоємності»; Я. Комарніцький «Амплуа тенора в музичному театрі Джакомо Пуччіні (інтерпретаторські моделі образу Рудольфа в опері «Богема»); А. Черненко «Специфікація оперного вокалу в історично-стильовому аспекті: від бароко – до веризму».

Окремий інтерес становить семіотика вокалу, зокрема – визначення терміну «тембр-амлуа» в контексті оперного та концертного жанру: Є. Авраменко «Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного “голосообразу”» (на прикладі драматичного тенора) та О. Оганезова-Григоренко «Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві»; Чжан Сяохао «Художньо-стильові принципи тенорового співу в оперному мистецтві»; Чен Ке «Поняття “тембр-амплуа” в українській оперології: тлумачення і перспективи розвитку».

Праця О. Чепалова «Записки “примари опери”» (Чепалов : 2012) слугувала цінним джерелом інформації про історію Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка.

Стосовно історії Національної опери України імені Т. Г. Шевченко, неоціненним є внесок досліджень академіка Ю. Станішевського, знаного історика музично-театральної культури України: масштабні концептуальні монографії «Національний академічний театр опери та балету України імені

Тараса Шевченка: Історія і сучасність» (Станішевський : 2002) та «Національна опера України 2001–2011» (Станішевський : 2012).

Методи дослідження допомогли виявити загальні та специфічні засади тенорового мистецтва як феномену вокальної культури минулого та сьогодення:

- *біографічний* – задіяний для систематизації маловідомих фактів життєтворчості видатних представників тенорового мистецтва, чия діяльність дотична до української вокальної культури;
- *історіографічний* – сприяє достовірності наукових джерел, присвячених музичному мистецтву та виконавству, науковій спадкоємності;
- *історико-стильовий* – висвітлює динаміку процесів становлення національної української музики як цілісного культурного феномену;
- *жанровий* – визначає типологію вокальної творчості як усталених європейських моделей;
- *стильовий* – виявляє індивідуально-композиторські принципи музичного мислення;
- *функціонально-структурний* – розкриває ієрархію організації музичного твору як єдності змісту та форми;
- *інтерперативно-виконавський* – забезпечує практичні рекомендації автора як концертуючого співака;
- *феноменологічний* – вказує на роль особистості митця (співака) в культуротворчих процесах української професійної музики та оперного виконавства;
- *системний* – моделює творчість співака-тенора як цілісну складову системи вищого порядку – *культурно-стильових ландшафтів України* минулого та сучасності.

Новизна отриманих результатів. У музикознавстві на ґрунті системного аналізу творчості тенорів провідних театрів України та концертно-камерного а оперного репертуару *вперше*:

- впроваджено в науковий та концертний обіг низку перлин української вокальної лірики (твори М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, М. Вериківського, Л. Ревуцького, Г. Верьовки, В. Губаренка) на ґрунті самостійно складеного репертуарного списку;
- обґрунтовано історичну місію виконавців-тенорів в контексті сучасного процесу національної самоідентифікації в творчості молодих співаків;
- актуалізовано дослідницьку увагу до тенорового мистецтва як складової музичного виконавства України; надано визначення ключового концепту «культурно-стильовий ландшафт»;
- складено антологію видатних тенорів, які увійшли в історію ХНАТОБу імені М. Лисенка та Національної опери України імені Т. Г. Шевченка.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали та висновки наукового обґрунтування можуть бути використані в навчальних дисциплінах: «Історія вокального мистецтва», «Основи вокальної методики», «Сучасний вокальний репертуар», «Музична інтерпретація», за вибором *«Виконавські засади вокально-тенорового мистецтва»* (вибіркова) для здобувачів середніх та вищих музичних навчальних закладів України:

Апробація результатів дослідження. Матеріали та висновки наукового обґрунтування були оприлюднені на кафедрі сольного співу та оперної підготовки ХНУМ імені І. П. Котляревського та у вигляді доповідей на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

- ZOOM-стартапи творчих мистецьких проєктів здобувачів «Доктор мистецтва» 1-го року навчання. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 04.01.2023 року. Тема стартапу: «Культурно-стильові ландшафти вокальної музики України в творчій практиці виконавця-тенора»;

- Воркшоп в межах навчальної дисципліни «Методика навчання співу». Харківський музичний фаховий коледж ім. Б. М. Лятошинського, Харків, 21 квітня 2023 року. Тема воркшопу: «Специфіка роботи з теноровими голосами в класі сольного співу на прикладі українського репертуару»;
- IV міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному часопросторі». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 20 травня 2023 року. Тема доповіді: «Виконавська семантика як проблема інтерпретації (на прикладі образу Левка з опери М. Лисенка “Утоплена”)»;
- V міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 18 травня 2024 року. Тема доповіді: «Ренесанс української вокальної лірики в творчості співака-тенора».

Претендентом було отримано звання лауреата I премії II всеукраїнського конкурсу науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк 1-3 травня 2024 року, що проводиться Радою молодих вчених Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, при підтримці Харківського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, Ради молодих вчених при Харківській обласній військовій адміністрації та Благодійної організації «Благодійний фонд “Мистецький альянс”».

Публікації. Концепцію наукового обґрунтування розкрито у двох статтях, надрукованих в збірнику наукових праць, рекомендованих, та затверджених МОН України.

Коноров О. Харківський національний академічний театр опери та балету: історія в дзеркалі тенорового мистецтва. Аспекти історичного музикознавства. 2024. Вип. XXXV (35) С. 139-159.

Коноров О. Перлини української вокальної лірики у творчості сучасного співака-тенора (виконавський автокоментар). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2024. Вип. 71 С. 139-159.

Структура роботи. Наукове обґрунтування містить Анотацію, Вступ, два основних розділи (чотири підрозділи), Висновки, Список використаних джерел, Додатки. Загальний об'єм – 117 сторінок; з них основного тексту – 86 сторінок. Список використаних джерел містить 51 покажчик.

Додатки складають: 1) спеціальний курс за темою творчого мистецького проекту; 2) інформація про апробацію творчого мистецького проекту; 3) перелік тенорів що згадуються в роботі, 4) репертуарний список з творів українських композиторів для тенора, ілюстративні матеріали.

Перший розділ – *історіографічний* – присвячений вивченню вокальних творів українських композиторів ХІХ-ХХ століть в різних жанрах та стилях, з урахуванням *виконавсько-інтерпретативних* спостережень автора дослідження.

Другий розділ – *феноменологічний* – розкриває діяльність видатних тенорів ХІХ-ХХ століть, які були пов'язані з двома провідними (столичними) оперними театрами України.

РОЗДІЛ I

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ЛАНДШАФТИ ТЕНОРОВОГО МИСТЕЦТВА ЯК СКЛАДОВОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

1.1 Історико-теоретичний дискурс

У мистецькій практиці межі II-III тисячоліть як в Україні, так і в Західній Європі виникають нові виконавські традиції, головна складність яких полягає в необхідності досконального вивчення стилістики твору, розуміння закономірностей його побудови, виявлення елементів стилю (сукупності різних стилів) та визначення інтерпретаційних прийомів і технік, що будуть потрібні під час сценічного виступу.

Сольний спів (темпоритм, динаміка, слово та звукоутворення, тембральне забарвлення звуку, артикуляційна техніка) був взірцем для виконавців хору та вокально-технічним ґрунтом для подальшого розвитку вокально-хорового мистецтва. Італійських співаків вважали найдосконалішими, їх наслідували, у італійських педагогів навчалося багато талановитих співаків з інших країн. Певний вплив італійської школи співу відчула на собі і вокальна культура України.

В академічній музиці вокальні традиції формувались протягом чотирьох століть, починаючи із зародження опери в європейській культурі. До вже існуючих європейських виконавських стилів в жанрі опери – італійського *bel canto*, *buffa*, французької трагедії, опери *lyrique*, на межі XIX-XX століть додається співацька традиція веризму, що існувала поряд із речитативно-декламаційним інтонуванням вердієвського та вагнеровського оперної школи. Крім того, з'являється новітнє явище вокального мистецтва – техніка *Sprechstimme*.

У виконавській практиці XX століття співацькі традиції піддалися переформатуванню на ґрунті композиторських авангардних технік – атональності, додекафонії, алеаторики, експериментів в галузі електронної та

«конкретної» музики, мінімалізму і інших «ізмів». Так із зміною естетичних поглядів на вокальне музичне мистецтво в кінці XIX – на початку XX століть виникають нові технічні складнощі для вокалістів, що потребують подолання задля вдалої інтерпретації творів сучасних композиторів.

В академічному співі, сталість критеріїв (вимог) позиціонується як умова відповідності стилю, жанру і формі твору. І виконавцю, і слухачеві необхідно знання мовно-стильових засад музики, її естетичної платформи. Також існує дієвий концепт виконавського осмислення та аналізу «еталон вокального мистецтва», що у творчій практиці сучасних співаків слугує критерієм відбору виразних засобів, необхідною умовою автентичності адекватності творчих переживань виконавця під час спілкування зі слухачем.

Атрибутика сьогодення в сфері вокального виконавства – потужний вплив такого чинника музичної комунікації, як звукозаписна апаратура. Вміле використання технічних засобів навчання здатне принести розширення свідомості молодого співака. Наявність великої кількості записів виконання того чи іншого твору дозволяє ознайомитися з різними його трактуваннями, з майстерністю видатних виконавців, стає важливим компонентом відтворення власної інтерпретації. Оскільки співак є «музичним інструментом», то голос звучить добре тоді, коли людина здорова. Тому співак в житті повинен дотримуватися певного режиму, виконувати правила загальної гігієни голосу, берегти нервову систему. На підґрунті відповідної фізіології та психології творчої діяльності співака формується його музичне мислення, художньо-мистецький інтелект та духовний тезаурус.

Тембр співацького голосу має художньо-естетичні властивості, які може бути як фіксованими, так і змінними, взаємозалежності від природних даних і правильного визначення типу голосу. На думку В. Антонюк, співаки, які досягли певного рівня майстерності, можуть свідомо змінювати тембр свого голосу залежно від змісту, емоційного наповнення, жанру, стилю виконуваного твору (Антонюк, 2007).

Якщо під тембром розуміти тип звуку, здатний у вокальному відображенні найповніше виразити характер оперного персонажа, тоді тембр «об'єктивується» в вокальному мистецтві через:

- характерний тип персонажу;
- художній спосіб мислення;
- специфіку спілкування з аудиторією; втілення технічних особливостей постановки голосу певному типу музичного образу.

С. Авраменко пояснює, що в опері не діють закони «сценічної маски» драматичного театру, а втілення сценічного образу ближче до виконавських законів музиканта-інструменталіста («я – справжній», а не «я – Інший») (Авраменко, 2020).

Тембр голосу співака розглядається як семантичний чинник жанрової специфізації оперної поезики. Він складає одну з істотних характеристик співацького голосу, що наділяє звучним смислом оперного героя.

Тембр – один із компонентів музичної мови, що відповідає за втілення глибинного змісту музичного твору. Через тембр музична мова стає вимовою звукообразу, смисловим повідомленням, тому саме тембр є засадничим «штрихом» у портреті оперного персонажу, розкриваючи темперамент і програмуючи його зовнішні сценічні прояви, такі як хода, пластика, міміка, художнє вирішення сценічного костюма та інше.

Тип співацького голосу є чинником оперної драматургії, створюючи певний комплекс засобів, що увиразнюють сенс музики, визначаючи неповторну «ауру» психології героя через темброві обертони звучання. Отже, тембр є не тільки природною характеристикою голосу (онтогенез), але й технологічним «інструментом» музичного висловлювання, що визначає інтерпретаційні можливості вокально-сценічного амплуа (семіозис).

Цілісність художнього образу не може бути зрозуміла раціональним мисленням, заснованим на принципі детермінації, що виключає емоційну природу звукообразного мислення як неконструктивну. Тільки чуттєве, метафоричне мислення, засноване на емпатії, дозволяє сприймати художній

образ у його цілісності та неповторності. Складність у визначенні та поясненні тембру полягає в тому, що він завжди відчувається суб'єктивно.

Говорячи про тип співацького голосу в музично-театральній практиці, слід враховувати вимоги, що накладаються на співака як *актора*. Тому, вивчаючи технологічні та естетичні засади тенорового виконавства, слід враховувати наявність різновидів голосу, що обумовлені вимогами театрального амплуа. Характеристики тембру-амплуа виконавця тієї чи іншої партії відіграють важливу роль у реалізації авторського задуму і слугують для всебічного втілення жанрової специфіки опери як сценічного мистецтва. На думку О. Оганезової-Григоренко, феномен «тембр-амплуа» як механізм комунікації по-різному функціонує в різних музично-сценічних жанрах: в опері музичний образ втілюється без будь-якого додаткового акторського алгоритму, а саме через темброве наповнення вокального діапазону, що є оригінальною характеристикою оперного персонажу, визначеною композитором (Оганезова-Григоренко, 2021).

В залежності від вокально-сценічного жанру (опера, оперетта, мюзикл) тональний діапазон партії стає результатом акторського алгоритму, що реалізується через особливості психофізичного апарату конкретного виконавця. Наприклад, в мюзиклі виконавець може змінювати свій тембр голосу відповідно до акторських завдань певного сценічного дійства, тоді його тембровий діапазон стає вираженням алгоритму співака-актора. В опері навпаки, вокальне тембр-амплуа повинно залишатися незмінним задля максимальної реалізації задуму композитора відповідно до естетики жанру (Оганезова-Григоренко, 2021).

На думку китайського дослідника тенорового мистецтва Чжан Сяохао, генеза тенорового співу (яку міфологічні та філософські уявлення відшуковують у культивованості проявів співу високого людського голосу) зумовлює «... особливе значення цього виду мистецтва у вираженні ліричного красномовства, натхненного міфологемами героїко-божественного в людській подобі та раціоналістичним розрізненням фізичного та

«метафізичного» ідеалу, в якому останній позначений саме *штучним висвітленням співацького голосу*» (Чжан Сяохуао, 2007, с. 10).

Тенор – це високий чоловічий вокальний голос, чий діапазон сягає від *c* малої – *c* / *d* другої октави; з перехідними нотами: $e b^1 - f\sharp^1$.

Теноровий тип голосу класифікується наступним чином:

- контратенор – це найвищий чоловічий голос, який в свою чергу розділяється на два типи: сопрановий (діапазон $c^1 - c^3$) та альтовий (діапазон $c^1 - g^2$);
- тенор-альтіно – високий чоловічий голос з легким тембром і резонансними обертонами, тесситурно він поступається контратенору; діапазон *c* малої октави – d^2 ;
- ліричний тенор (*di grazia*) – м'який, сріблястий голос з рухливим, високим співочим тембром; діапазон *c* малої октави – $c\sharp^2$;
- лірико-драматичний тенор (*spinto*) – звучить насичено, але поступається драматичному тенору за об'ємом та драматичною виразністю; діапазон *h* великої октави – c^2 ;
- драматичний тенор (*di forza*) – це потужний голос з чітким тембром. Через щільність та багатство голосу драматичного тенора іноді можна сплутати з ліричним баритоном;
- баритональний тенор – це голос, який має характеристики як баритона, так і тенора. За висотою він може бути на одному рівні з ліричним і драматичним тенорами (наприклад, Мімік Р. Вагнера в «Персні Нібелунга»), але має коротший верхній діапазон: *a* великої октави – h^2 .

Поетика та естетика тенорового співу в європейській традиції та її репрезентація в часопросторі сучасного музичного театру – це унікальна палітра образно-психологічного світу героїв-чоловіків, тембр яких був «інструментом» підсилення семіотики ліричного героя. Композиторська практика, яка історично еволюціонувала, змушувала цей голос докорінно змінювати його технологію.

Герой-тенор майже в усіх оперних виставах є центральною постаттю кращих оперних сюжетів. XVIII століття стало періодом нових пошуків досконалості оперного мистецтва, розвитку уяви та художнього бачення, розвитку іншого інтонаційного й оркестрового мислення та художнього бачення дійсності образу людини. Так, реформа К. Глюка завершила півстолітні пошуки, возз'єднавши театральну, поетичну та музичну функції на користь драматичній, що тепер відігравала найважливішу роль. З появою насичено-драматичних тенорових арій К. Глюка, що вимагали природнього головного звукоутворення, відбулися значні зміни у естетичних уявленнях про цей тип голосу та вимоги до нього: високі ноти чоловічих голосів мали бути сильними та округлими без фальцетної техніки.

Блискучий віртуозний стиль *bel canto*, переобтяжений колоратурною орнаментикою, замінила природно емоційна, патетична вокальна подача співацької теситури.

Роль тенора *di forza* в операх Дж. Верді, що сформувалася під впливом французької оперної традиції, спонукала власників високих голосів до розширення тембрального спектру голосу та вдосконалення драматургічного функціоналу їх образів-персонажів, задля можливості пошуку нових виражально-технічних навичок необхідних для нового тембр-амплуа – «вердівський тенор».

Зламні періоди визначалися у оперному мистецтві співвідношенням романтично-реалістичних (1850-і роки) та романтично-символістських позицій (1880-1890-і роки), що визначило зародження тенорової вокалізації з акцентуванням сутності ліричного комплексу художнього вираження. З точки зору нової вокально-технічної стилістики XIX століття явило собою період остаточного становлення тенорового голосу як *драматичного* тембра-амплуа, заснованого на природному звучанні, з сильним, вільним та чистим верхнім регістром при повноцінному змиканні голосових складок.

На тлі різних історико-стильових ландшафтів *тенорове виконавство* *набуло особливого смислового значення та нових можливостей реалізації тембру-амлу* завдяки геніальним композиторам Р. Вагнеру Дж. Верді, П. Масканьї, Р. Леонкавалло, Дж. Пучініні та багатьом іншим.

Формування тенорового тембр-амлу в класичних операх західно-європейських митців позначене спадкоємністю технологій та естетики «старої» школи, яка є історично та змістовно фундаментальною в підтримці лірико-драматичної інтерпретації високих чоловічих голосів, оскільки ліричний тон є вихідним і домінуючим навіть у драматичних сольних партіях.

1.2 Українська співоча традиція: жанровий та виконавський аналіз камерно-вокальних та оперних творів з репертуару тенора

Сповнена глибокого чуття, ллється мелодія солоспіву. Здається, виникає вона на самому зламі драматичного звучання голосу, незвідано-високого, неповторного. Афористично викладена думка панує в камерному звукопросторі, у якому тембр співака злитий воєдино з поетичним словом та інструментальним супроводом. Винятковість переживання автора музики породжує стильову інтонацію, що передається виконавцем і стає «живою» внутрішньою силою душі (її енергією), існуючою назавжди як образ мислення, світоспоглядання, сутність ліричного універсуму музики.

Український солоспів посідає чільне місце в мистецькій скарбниці світового мистецтва як переконливе свідчення глибинних традицій вокальної культури української нації, що базуються на творчому синтезі і спадкоємності народнопісенної інтонації, поезії та музики.

Головною постаттю на етапі «золотої доби» української камерно-вокальної музики є Микола Віталійович Лисенко. Солоспіви композитора є в основному лірико-психологічного спрямування.

Першочергово молодого Лисенка зацікавила поезія Генріха Гейне у перекладах українською мовою. Інтерес до творчості німецького поета-романтика мав неабияке значення для народження *нової стилістики* лисенкової вокальної лірики, що не тільки характеризує творчість його зрілого періоду, але й вплинула на його послідовників (К. Стеценко, Я. Степовий, В. Косенко). Йдеться про «мовно-стильові елементи» національного українського словника (за О. Козаренком).

Символічно, що високохудожні українські переклади іноземної літератури в той час були створені видатними представниками молодішої генерації, які входили до руху «Плеяда молодих українських літераторів». Серед них були такі видатні постаті, як Леся Українка, Людмила Старицька, Володимир Самійленко, Максим Славинський, яких Микола Віталійович підтримував і сприяв розвитку їхньої діяльності. Результатом спільної праці Л. Українки і М. Славинського над поезією Гейне став вихід перекладу збірки «Книги пісень», яка була видана у Львові в 1892 році бібліотекою «Всесвітні твори» за редакцією Олени Пчілки і за сприяння Івана Франка.

Твори М. Лисенка на слова Г. Гейне становлять вокальний цикл, типологічно споріднений із циклами західноєвропейських композиторів-романтиків першої половини XIX століття, хоча, зрозуміло, зі своїми відмінностями. Композитора надихнули вірші з поетичного циклу «Ліричне інтермецо». Лише солоспіву «У мене був коханий рідний край» та «Дівчино, рибалонька люба» написані на тексти з іншого циклу Гейне («На чужині»).

Подібно до Р. Шумана, композитор відібрав ліричні та лірико-пейзажні мініатюри, оминувши сатиричні замальовки, що мають місце в поетичному першоджерелі. Лисенковому уявленню була зрозуміла драма ліричного героя. Тема кохання та романтичного *Sehnsucht* (томління за ідеалом) пронизує музичну драматургію циклу: від зародження почуття в «чудовий місяць май» (романс «Коли настав чудовий май») – до гіркої прозріння й одвічної розлуки (дует «Коли розлучаються двоє»).

Працюючи над віршами Г. Гейне, М. Лисенко залишався у звичній йому мовно-стилістичній сфері наспівного мелосу. Якщо потрібно було підсилити емоцію драматизмом, органічно робив модуляцію до декламаційності. Внутрішня ритміка вірша, зміни емоційних станів допомагали природно віддзеркалювати перехід від світлих спогадів до страждання. Проте ніколи воно не буде домінуючим, не призведе до перемоги відчаю і трагедійності.

Особливістю лисенкового циклу є органічне поєднання солоспівів та ансамблів (вокальних дуетів). Тим самим автор відкрив нову грань у традиційно усталених засадах циклізації камерно-вокальних творів. Музика циклу відтворює світ поезії за індивідуально-авторськими естетичними уявленнями, але з ознаками європейського структурного мислення. Цикл побудований за принципом контрастних змін душевних станів героя, де психологічна лінія і настроєвий підтекст є однаково важливими в загальній драматургії, з «присутністю» образу Автора (в іпостасі ліричного Я-образу).

Першу згадку про озвучення поезії Гейне знаходимо в листі Лесі Українки до матері від 9 червня 1893 року: «Лисенко грав мені нові композиції на Гейне, і я прийшла од них в нестям, бо вони справді дуже гарні» (Скорульська, 2013). Декілька творів в перекладі поетеси Лисенко включив у свій цикл.

Продовжуючи тему поетичної *лисєнкіани*, перейдемо до солоспівів на вірші Тараса Шевченка, чия поезія (волелюбна за тематикою, народна за характером, інтонаційно-наспівна) слугувала імпульсом для розгортання таланту молодого композитора. Систематичну працю над солоспівами М. Лисенко почав з весни 1868 року. У процесі виконання солоспіву «Мені однаково» (з циклу «В казематі») ми відчуваємо життєдайну силу шевченківської поезії і розуміємо: образ Тараса для Лисенка є символом волі свободи нації, як і для українців теперішньої історії.

Яскравим висвітленням ментальних якостей української національної лірики є арія Левка з опери М. Лисенка «Утоплена» – однієї з найвідоміших

творів митця (на лібрето М. Старицького за мотивами оповідання М. Гоголя «Травнева ніч», або «Утоплена» зі збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки»). У ній поєднані жанрові ознаки європейської опери і національного українського мелосу. Цікавим є той факт, що у відомих постановках цієї опери виконання цієї арії жодного разу не було здійснено; принаймні в аудіо- та відеоматеріалах, що збереглися з часів написання цієї опери, саме цієї арії **немає**. Вірогідно, це зумовлено тим фактом, що від початку опери ця арія йде за порядковим номером четвертою, і всі чотири номери виконуються Левком (тенором). За семантично-композиційною будовою (мелодикою, ритмічними малюнками, таймінгом виконання) ця арія належить до надскладних і саме тому жодного разу не виконувалась.

Перейдемо до другого етапу історичного розвитку вокальної «чоловічої лірики», що представлений творчістю Якова Степового та Кирила Стеценка, послідовниками М. Лисенка.

Глибоко ліричні, шляхетні почуття постають у солоспіві Якова Степового на слова Івана Франка «Розвійтеся з вітром» з циклу «Барвінки» (на вірші І. Франка з поетичної збірки «Зів'яле листя»), у якому яскраво виражені мелодійність інтонаційної мови, чіткість форми, зв'язок з народнопісними інтонаціями, виразний національний колорит.

Збірка «Зів'яле листя» складається з трьох розділів, які Франко назвав «жмутками» (невелика кількість чого-небудь – трави, сіна, зібраного разом). поезія розділів вирізняється своїм ліричним звучанням. «Перший жмуток» – позначений весняними мотивами, присвячений оспівуванню молодого кохання. У ньому з'являються перші нотки смутку. Закінчується «Епілогом» («Розвійтеся з вітром»), у якому наскрізний образ збірки добігає кінця.

Солоспів «Розвійтеся з вітром» (рік написання 1905–1906) позначений здебільшого весняними, життєстверджувальними мотивами «молодого кохання», хоча з'являються перші нотки смутку. Твір вражає внутрішньою сконцентрованістю ліричного чуття, незвичайним багатством змісту,

мінливістю настроїв і тонкою грою емоцій, що знаходять свій конкретний вимір у ритмі, ритміці, строфічній композиції.

Складністю для виконавця є перехід від різних стадій «драматургії любовного почуття». Спочатку перейнятий весняними тонами «юнацької любові» з її життєдайною (*маскулінною*) силою, коли сама інерція любові, навіть нерозділеної, дає відчуття сили, натхнення, чуттєвих снів, ліричний герой поступово починає усвідомлювати, що його кохання не взаємне. Герой марить своєю обраницею, у його душі світлі хвилини чергуються з темними, надія – з відчаєм, однак образ коханої не зникає із серця.

Для виконання романс є досить зручним: цьому сприяють ясність мелодичного малюнку, прозорість фактури, чітке фразування та агогіка, зазначені композитором. Виконавцеві залишається правильно прочитати композиторський текст, зафіксований автором у нотному запису.

Яків Степовий – блискучий мініатюрист, автор малих жанрів – романсів, пісень, фортепіанних п'єс. У вокальних творах він з великою внутрішньою динамікою передавав гаму суб'єктивних переживань і разом з тим змальовував цілісний «портрет» ліричного героя. Своєю творчістю композитор уособлював пошук в українській музиці початку ХХ століття декламаційно-чутливої мелодики, позначеної індивідуально-стильовими рисами ладо-гармонічного мислення, відчуттям сенсу кожного слова, поетичного підтексту вірша.

«Не на шовкових пелюшках», слова Галини Комарівни зі збірки **«Барвінки»** (рік написання 1905–1906). Цей солоспів ретранслює, як автор та композитор пройнялися історією дитинства Т. Шевченка: на основі тексту вірша проведено паралель між кріпацьким дитинством поета і стражданнями народженого Христа. Музичний тематизм *canto* вирізняється лірико-мальовничим забарвленням, хоча в ньому присутні мотиви журби та страждання, яке він, подорослішавши, висловить у своїй поетичній кобзі.

Виконавські задачі для інтерпретації цього солоспіву такі: для збереження тембрової легкості при відображенні «лінії» глибокого суму

виконавець повинен майстерно втілювати безперервність мелодичної лінії, делікатно підхоплюючи дихання в середині фраз, вправно користуватись нівелюванням тембрів між переходами від середньої на високу теситуру. Окрема майстерність необхідна виконавцю при інтонуванні змісту вірша під час співу, бо від цього залежить комунікативна стратегія (композитор – слухач); співак має обирати делікатне і разом з тим «гостре» промовляння – прийоми артикуляції мело-формул.

«Серенада» з музики до п'єси «Чорт та шинкарка»

Як музичний керівник Українського державного театру музики і драми, Я. Степовий вирішив переробити польську драму «Чорт та шинкарка» (*Dyabeł i karczmarzka*, 1913) Кживошевського на музикодраму. Тільки вдалося йому написати серенаду для 3-ї дії.

Чорт намагається спокусити шинкарку. Оригінальний польський текст був адаптований і перекладений українською мовою Спиридоном Черкасенком. Це – та хвилююча і весела історія про кохання; про те, що кохання буває різне: прагматичне, егоїстичне, романтичне... Красива казка для дорослих. Червоне сяйво од передвечірнього сонця. Шинкарка сидить край вікна з роботою в руках. Ріжник (молоде чортеня) сидить на фразурі од саду і, стрибаючи на мандоліні, співає. Ріжник нахваляє, що ніколи вечір не здавався довшим і водночас гарнішим. Сподівання щастя, та ще, певно, мучить сумнівами й страхом. Сподівання майбутнього щастя навіває неймовірно солодкі мрії.

Співаку слід налаштуватись на специфіку образу (у чомусь – звукообразного, бо його персонаж у цьому випадку – Чорт, завдання якого – спокусити Шинкарку. Тому і манера інтонування, й темброві відтінки відіграють важливу роль: звучання має бути обволікаючим, солодким, навіть гіпнотизуючий. Для цього співак повинен додати трохи манерності, користуватись «грайливою» артикуляцією, але при цьому володіти бездоганно-кантиленним диханням.

На початку 1916 року український драматург Спиридон Черкасенко листовно звернувся до Кирила Стеценка з проханням написати музику до його історичної трагедії «Про що тирса шелестіла», яку мала поставити трупа театру Миколи Садовського. Митець гаряче взявся до роботи і створив музичну композицію, що стала визначною віхою в розвитку української театральної музики. Захопившись роботою над трагедією та успіхом цієї постановки, К. Стеценко вирішив створити одноактну оперу на лібрето С. Черкасенка під назвою «Дика сила». Ця мініатюра мала стати повноцінним оперним опусом, але завершення декількох сцен, композитор вирішив припинити цю роботу. До наших днів збереглося повне лібрето та музичні сцени, які судилося написати К. Стеценку.

Арія Андрія з одноактної опери «Дика сила» – одна з найскладніших в українському репертуарі, саме тому виконавцеві цього твору слід розумітися на основних принципах роботи над цією арією.

Образно-змістова характеристика: молодий юнак Андрій палко кохає дівчину Галю, яка живе у своїй хатині біля лісу. З одного боку, арія має лірико-споглядальний зміст. Пейзажна замальовка локації, де саме відбувається дія, та яка перспектива у цієї прогулянки, на яку закликає Андрій Галю. З іншого боку, це – музична стилістика відповідна епічно-фольклорній традиції елементами календарно-обрядової образності. Сюжет розгортається в літню пору року – вечір на Івана Купала. Тому Андрій довго розповідає про таємниці лісу, про лісовиків та водяників, про нечисту силу та різноманітні таємниці, які очікують їх на шляху до святкування ночі на Івана Купала.

Вокально-технічна складова. Звичайно, домінуюча лінія цієї арії – це любовна лірика, і тому виконавець цієї арії повинен для втілення задуму композитора володіти технікою комбінування: різних тембрових забарвлень, типів дихання, користування головним та грудним резонаторами, яскравою та матовою артикуляцією тощо. Неабияких складнощів у роботі додає ця арія виконавцеві у відтворенні загальної драматургії музичної форми: з точки

зору музичного розвитку арія має строфічно-наскрізну форму, а з погляду на цілісну структуру – це рондоподібна форма. Якщо перший розділ на слова «Виходь же дівчино» є експозицією (*A*), то інші розділи виконують функцію розвитку (відповідно *B* і *C*), що вимагає від виконавця постійної психологічної уваги і технічної вправності протягом шести хвилин виконання. Для відпочинку голосу композитор залишає виконавцю лише декілька тактів на межі кожного розділу, що, в свою чергу, потребує постійної концентрації співацької уваги та вміння давати голосу відпочити за короткий проміжок часу перед новим вокально-складним розділом.

Початок ХХ століття в українській культурі, поряд з іншими жанрами, характеризується неабияким розвитком театрального мистецтва. Сплеск інтересу до театру викликав у митців бажання пошуку різноманітного втілення своїх творчих ідей через створення музичних і драматичних спектаклів. Крім створення великих оперних спектаклів, композитори дедалі частіше пробували себе в більш дрібних жанрах, таких як дитяча опера та музика до драматичних спектаклів. Не оминув цього звертання й К. Стеценко своїм найвищим досягненням у музично-драматичному жанрі – музики до поеми Т. Шевченка «Гайдамаки».

Працювати над нею композитор почав буремного 1919 року. Образи Коліївщини, одного з наймогутніших народних повстань в Україні ХVІІІ століття, відтворені в поемі Шевченка, імпонували митцеві. Тут він знаходив мотиви й образи, що були співзвучні сучасності. Таке прочитання «Гайдамаків» притаманне не тільки К. Стеценку, а й значній частині мистецької інтелігенції. Про це свідчить низка постановок поеми протягом 1918-1922 років. До однієї з таких інсценізацій «Гайдамаків» і звернувся К. Стеценко.

Музику до «Гайдамаків» не можна розглядати відірвано від поетичного тексту. Образи, створені композитором, органічно входять в органіку поеми, оскільки вже Шевченко наситив її текстами пісень і ритмами танцю. Музика підкреслює життєдайну концепцію твору, посилює його образні контрасти.

Задум К. Стеценка був дуже масштабним. Він хотів озвучити не тільки музичну лінію поеми – пісні Кобзаря, Яреми, Залізняка, а й найбільш драматургічно важливі моменти: епічні монологи («Гетьмани, гетьмани»), роздуми героїв («Ой Дніпре, мій Дніпре») і навіть сцену освячення ножів («Моліться, братія»). Крім увертюри й симфонічних інтродукцій до другої, третьої та четвертої картин, композитор окреслив музичні образи до шістнадцяти епізодів. Музичні номери скомпоновані за інсценізацією С. Черкасенка, де послідовність подій не завжди збігається з поемою.

Серенади Яреми «У гаю, гаю». Театральна дія відкривається епізодом наймитування сироти Яреми у корчмаря Лейби, який знущається з бідного парубка. Серенада Яреми «У гаю, гаю» розкриває щирість, ніжність парубка, любов до життя, незважаючи на життєву ситуацію, шанування природи та пристрасне кохання до Оксани. Твір написаний у м'якому четвертному русі без тональних відхилень та модуляцій, що не є характерним для ліричних творів К. Стеценка. Цю тональну стійкість композитор прикрашає тільки переливами гармонічних акордів на ступенях I-VІЬ. Прозору пентатонічну вокальну лінію підтримують репліки флейти, перших скрипок, що тембрально відповідають пасторальному настрою твору.

Оскільки серенада має пейзажно-зображальний тип семантики з пануванням любовної лірики, виконавцеві слід дотримуватися ліричного образу героя. Для цього слід використовувати тільки м'яку атаку звуку, чітко артикуючи кожен фразу. Форма серенади – куплетна, тому від виконавця очікується змістове втілення кожного куплету (окремо з демонстрацією місцевих кульмінацій) та правильне відчуття головної кульмінації твору.

Дві пісні Лейби «Була собі Гандзя» та «Перед паном Хведором» з інструментальним номером «Краков'ячок». У пісні «Була собі Гандзя» – інтонування IV♯, звертає увагу на національний колорит (Лейба співає українську пісню). У пісні «Перед паном Хведором» синкоповане наголошення найслабшої долі, а також фіоритури з форшлагами тощо ніби імітують вимову Лейби, тобто єврейський акцент.

Ці дві пісні співаються послідовно, одна за одною, і тому співак має скласти власну виконавську концепцію. Перш за все, слід розуміти, що Лейба – характерний персонаж; отже, і голос виконавця має відповідати національному колориту єврейського народу, бути збагаченим особливими прийомами співу: технічною рухливістю голосу (для виконання мелодичних зворотів дрібними тривалостями); легкістю тембрового забарвлення; коротким зібраним диханням; здатністю з легкістю змінювати динаміку за принципом контрасту в межах куплетної форми цих двох пісень.

Арія Яреми «Ой Дніпре мій, Дніпре». Симфонічна інтродукція до III картини побудована на матеріалі пісні Яреми «Ой Дніпре мій, Дніпре» (що за формою та виконавськими особливостями вважається арією) та на героїчному епізоді «Гетьмани», у якому розповідає про мрії повстанців, для чого вони готують зброю. Ідучи в табір гайдамаків напередодні повстання, Ярема передчуває, що на світанку розпочнеться запекла битва. Його тривога за долю повстання розкривається в монолозі «Ой Дніпре мій, Дніпре».

Звертання Яреми до Дніпра – своєрідна мініатюрна балада. Саме в такому плані написаний і фортепіанний вступ. Тематизм партії Яреми розспівний і напружений у мелодичному розгортанні. Музика розкриває образ повстанця-наймита, його мрії про свободу народу від панства. Мелодика увиразнює надію через активні, героїчні інтонації, мужні, вольові ритми. Ця арія відіграє велике значення в становленні образу Яреми як ліричного героя. У ній розкривається мотив трансформації ліричного образу сироти-наймита Яреми в народного месника – Галайду.

Серед когорти видатних митців першої третини XX століття високохудожніми зразками цього жанру особливо вирізняється ім'я Михайла Вериківського. Донька композитора вказує: «У тогочасній пресі зазначалося: "Скрізь, де йде рух за українську музику, ми чуємо ім'я Вериківського, бо він найактивніший із сучасних композиторів"» (Вериківська, 2006).

Творча спадщина митця охоплює майже всі жанри (крім симфоній), але камерно-вокальний цикл займає у його доробку вагоме місце. Він демонструє

інший (порівняно з інструментальною музикою) принцип циклізації, у якому кожна з пісень, відбиваючи певне «одномоментне» почуття-образ, стає важливою складовою художнього цілого.

Вокальний цикл **М. Вериківського** на вірші українського поета-лірика Павла Грабовського «**Образ коханої**» написаний у 1944 році. Твір розкриває глибокі почуття, роздуми, зосереджений психологічний стан поета – усі ці емоції та настрої знайшли своє відображення в музиці романсів чотиричастинного циклу. Як і у віршах, так і в їх музичній інтерпретації переважають сумні трагічні мотиви. Цей вокальний цикл відбиває перемінність почуттів героя до поетично ідеалізованого образу коханої. Емоційний зміст романсів складається в єдину драматургію циклу.

Наспівна рецитація, прагнення наблизити спів до розмовно-декламаційних зворотів відрізняє мелодико-ритмічні будови романсів. Гармонія підсилює відповідний поетичний настрій, емоційну насиченість твору. Дисонанси, альтерації септакордів, еліптичні звороти, політональні поєднання втілюють глибокий драматизм переживань ліричного героя.

Вокальний цикл «Образ коханої». Для інтерпретації цього циклу співак має зрозуміти психотип ліричного героя, щоб відтворити усі прояви темпераменту – «портрет» ліричного героя: ерос (*чуттєвість*) та сторге (*дружелюбність*) – номер №1 «Ти», лудус (*грайливість*) та манія (*одержимість*) – номер №2 «Все тобі», прагма (*практичність*) та агапе (*жертвовність*) – номер №3 «Важке передчуття»; апатія (*відсутність емоцій*), як висновок «сюжету» циклу – фінальний номер «Ти померла».

Експозиція циклу – романс «Ти», тендітний та кришталевий за характером. Виконавцеві слід дотримуватися особливої манери виконання на рівні «шепітної речитації», приділяти велику увагу диханню, яке має бути довгим та натягнутим, як струна. Повітряний струмінь розподіляється обережно і стрімко, ніби трохи притримуючи його, але з обов'язковим устремлінням уперед. Артикуляція чиста і м'яка, але з невеликим перебільшенням.

Романс «Все тобі» містить образний контраст – бурхливий, блискавичний, навіть вихроподібний. Манера виконання має бути зібрана та сконцентрована, тембр – лірико-драматичного забарвлення. Короткочасні вокальні фрази перериваються чвертьтоновими паузами: їх виконання потребує змістовими уваги від виконавця. (Не можна на них розслабитися, а навпаки – продовжувати, не переривати емоційно-змістову лінію, що охоплює весь образний моноліт солоспіву). Слід використовувати гостру й технічну артикуляція, яка додає звучанню дещо героїчного характеру.

Семантика наступного номера циклу – «Важке передчуття» – відбиває швидкий перехід від чистого стану героя до душевної темряви. Це коливання яскраво виражено в партії фортепіано, де в межі першого та другого тактів мінорна гармонія та мажорна чергуються.

Теситура романсу не є простою: вихід на верхню теситуру відбувається лише один раз (під кінець розвитку, т. 19), а весь інший час виконавець знаходиться в середній та низькій теситурі. Для цього слід скинути м'язову напругу, психологічно переналаштуватися та підготувати вокальний апарат на незручну низьку регістрову зону. Виконання має бути на рівні «в'язкої кантилени» для підкреслення психологічного стану героя. Особливу увагу потрібно приділяти артикуляції, яка стає ще більш виразною та загостреною.

Мелодика солоспіву № 4 «Ти померла» – трагічна та скорботна, з пасакальним рухом у партії фортепіано, що символізує траурну ходу. Завдання виконавця полягає у відтворенні відстороненого, емоційно скутого, хоча вокально спокійного, вивільненого психологічного стану. Фрази *canto* нагадують речитатив *secco*, ніби останні слова прощання з коханою. Утворюється смислова арка від першого номеру (шепітні рецитації, що демонстрували початок почуття і вишуканість їх кохання) до заключного номера циклу. Від виконавця вимагається гострість артикуляції, що «накладається» на точність вокальних фраз. Дихання має бути еластичним та низьким, для забезпечення тембрового забарвлення грудним регістром.

Ще одна визначна «віха» розвитку лисенківської традиції – вокальні твори видатного українського композитора та громадського діяча **Льва Миколайовича Ревуцького**. Його творча постать сформувалася в атмосфері піднесення, що панувала в українській культурі 20-х років минулого століття, віддзеркалюючи характерні ідейні та мистецько-стилістичні тенденції свого часу.

Солоспів «**Ну розкажи**» (на слова С. Хоменка) має вольовий дух. Під час розгляду поетичного тексту кидається в очі ліричний монолог чоловіка, який у діалозі з жінкою розкриває для неї і для себе головну таємницю її життя: за холодною поведінкою спокійної жінки ховається жага пристрасті і бурхливості почуттів, які вона, як таємницю, приховує протягом усього свого життя. Таким чином, Л. Ревуцький розкриває одразу дві сюжетні лінії, що впливають на слухача за принципом контрасту не тільки динамічного та темпового, а ще й за допомогою протиставлення харизматичного палкого *чоловіка*, що наділений такою властивістю, як інтуїція, та зовні байдужої *жінки* з «кришталевою натурою», яка живе лише потаємними мріями.

Виконавцю цього твору потрібно володіти низкою вокальних якостей, для того щоб влучно відтворити образ героя, створений композитором. Перш за все співак повинен знати семантику тембру у цьому творі, а для цього необхідно відчувати психологію ліричного героя солоспіву. Вольовий та навіть іноді драматичний характер відповідає типу голосу драматичного тенора. Іноді зустрічаються епізоди, у яких, навпаки, «проблискує» ліричний тембр голосу: наприклад, коли є пряма мова від жіночого персонажу.

Бурхливість розвитку інтонаційного втілення характеру героя зобов'язує виконавця користуватись більш чіткою та виразною артикуляцією, дрібною технікою вимови приголосних, при цьому не втрачаючи канілини на рівному струмені співацького дихання. Особливістю виконання цього солоспіву є швидка зміна типів дихання – з короткого вузького на довге вузьке: до цього виконавця спонукають: теситурні спади та злети, регістрові переключання, стрибки на великі інтервали, наявність

хроматичних низхідних ходів та зворотів, октавний стрибок з витриманою тривалістю в динаміці *pp*.

Отже, здатність майстерно поєднувати ліричне та драматичне забарвлення голосу – це головне завдання виконавця цього солоспіву.

Ім'я **Григорія Гурійович Верьовки** – талановитого хормейстера, диригента, композитора і дослідника українського музичного фольклору – по праву асоціюється з фундаторством професійного хорового мистецтва України. Спираючись у своїй творчості на традиції народного співу та носіїв цієї традиції, він збагатив хоровий стиль засобами музично-інструментального й хореографічного мистецтв, застосовуючи елементи театралізації, сценографії. Верьовка усвідомлював хор та хорову композицію як художню цілісність. Крім того, Григорій Гурійович створив кілька солоспівів, які є важливою часткою композиторського «автопортрету», принаймні – його чуттєво-ліричного світовідчуття.

Диптих **«Десь на дні мого серця»** на слова **Павла Тичини** – хвилююча сповідь найніжніших почуттів, пристрасний спалах любові. Але у поета та композитора – свій контекст, власне ставлення до найвищого вияву людських взаємин.

Твір написаний у формі діалогу: закоханий ліричний герой твору розмовляє зі своєю милою, їхня бесіда ніжна і сердечна. Просто й задушевно розповідається про чисте почуття двох молодих людей. Тут немає опису зовнішності дівчини, але відчувається сила захоплення її внутрішньою красою.

Мова дівчини надихає героя: він готовий слухати її вічно. *«Говори, говори, моя мила: Твоя мова — співучий струмок»*, – повторює герой, бо в її словах відображається справжня, співуча, казкова душа, яка заплітає любов на глибині поетового серця. І природа радіє з такого гармонійного поєднання почуттів закоханих: ніч засвітила зорі, квіти хочуть танцювати з вітром. Увесь світ наче завмер у красі: лише *«Ніч зірки посвітила. Шепчуть вітру*

квіти: «Гей, в танок!» Дивовижна природа ніби закликає: «Повінчайся з туманами ночі. Тихо так опівночі. Ніч зірки посвітила...».

Поетичні рядки П. Тичини відродилися в музиці поетового друга Григорія Гурійовича Верьовки. Це теж була сповідь: сповідувався не юнак, а зріла людина, сповідувався у своїх почуттях, у вірності до своєї дружини, з якою прожив понад 40 років – своєму другу й однодумцю – Елеонорі Павлівні Верьовці-Скрипчинській.

Солоспів «Десь на дні мого серця» Григорій Гурійович писав у сумні для подружжя дні. Жінка тяжко захворіла. Лікарі надій на одужання не покладали. У такі чорні дні композитор знаходить в поезіях П. Тичини слова, які найточніше, найвиразніше увиразнили його власні думки й почуття. Поетичними рядками вплелися вони у романсову сповідь: *«Десь на дні мого серця заплела дивну казку любов»*. На щастя, дружина одужала, а романс залишився як дорогий спогад про гіркі випробування долі.

Другий романс з Диптиху – «Прощання» – в автора поетичного тексту має назву «Я кличу тебе». П. Тичина написав його за два роки до своєї смерті, виданий вірш посмертно. Він був присвячений його коханій Наталці Коновал, жінці, яка іноді здавалася йому маренням. Жінці, яка стала його ліками, його жагою до життя, його сенсом та натхненням. Поет передає основну тему вірша, виражену в почуттях: гострої туги під час розставання, світлого смутку від спогадів про колишні зустрічі, бажання повернути кохану. Ідея цього твору – спустошеність від самотності, що нахлинула, яка чергується зі щасливими спогадами, постає як складне психологічне завдання для його інтерпретатора!

Заключна сторінка історії тенорового репертуару, яка не може не мати певну обмеженість свого матеріалу, присвячена класику оперного мистецтва України кінця ХХ століття Віталію Сергійовичу Губаренку.

Його моноопера **«Самотність»** – «золота» сторінка камерно-вокальної лірики в українській національній традиції ХХ століття, яка становить матеріал третьої програми творчого мистецького проєкту. В наукому

обґрунтуванні цей твір утворює своєрідну «композиційну арку» культурно-стильового ландшафту вокальної музики: від кінця XIX століття (солоспіви Миколи Лисенка) – до кінця XX століття («Самотність» Віталія Губаренка).

Моноопера «Самотність» написана в 1993 році, в роки зрілості композитора, де в повну силу вже звучав голос його творчості по всьому світу. Ця моноопера майже завжди мала концертний варіант виконання, і блискуче втілював цей задум Олександр Востряков на різних сценах Києва, Харкова, та навіть на ювілейному вечорі до шестидесятиріччя Губаренка, а потім у 90-ті роки в рамках Харківських асамблей на авторському концерті композитора.

Віталій Сергійович народився в Харкові. Вчився у Дмитра Клебанова, видатного композитора і очільника Харківської композиторської школи. Тут він познайомився зі своєю дружиною Мариною Романівною Черкашиною, видатним музикознавицею, яка усе своє життя самовіданно займалася його творчістю. Тут власне відбулись прем'єри багатьох його знакових творів.

У 1985 році він переїхав у Київ, хоча прем'єри творів, які були написані в Києві, втілювали ті, з ким він співпрацював у Харкові. Наприклад, першою виконавицею моноопери «Листи кохання» була Валентина Соколик, яка власне навчалась у Харкові, а першовиконання моноопери «Самотність» здійснив Олександр Востряков, один з видатних випускників школи Тамари Веске і якому вона була присвячена. Диригував тоді Ігор Палкін, також харківець по народженню та вихованню своїм батьком – видатним українським хормейстером В'ячеславом Палкіним. Отже, Харків і Київ щільно пов'язані між собою творчістю Губаренка.

Губаренко був стовідсотковим шістдесятником, тому що в пошуках своєї індивідуальності він повертається до психології людини, як мети музичної творчості. Отже, шістдесятники навчили слухача відчутти загальнолюдську проблематику (кохання, самотність, війна) через розуміння національної самосвідомості культури.

Опера написана за епістолярним спадком Проспера Меріме – це листи чоловіка до жінки. Марина Романівна (авторка лібрето моноопери) склала історію достатньо таємну «Хто та невідома, до якої пише автор листів?», але Меріме ділиться в листах своїми спостереженнями, їх виконання втілює звукову ауру Парижу де перебуває герой, присутні фортепіанні інтермецо, як знак романтичної епохи.

Героєм моноопери є чоловік, прототипом якого був французький письменник Проспер Меріме. Після його смерті вийшов друком епістолярій листування з дівчиною у період 1832–1870 років. Як пише Ірина Драч у своїй монографії про В.Губаренка, історія цього кохання зовсім не райдужна, бо у листах розкривається сповідь душі. Чоловік спочатку не розуміє, чи кохає він цю жінку чи. Потім він вже дуже хоче відповіді на кохання, і наприкінці розуміє, що самотність – це *все, що йому залишається*.

Відомо, що Меріме так і не одружився, хоча мав безліч романтичних зв'язків, іноді за перепискою. У молодості, він навіть був поранений на дуелі чоловіком коханки. Як вказує відома професорка Ірина Драч: «Із 300 опублікованих «Листів до незнайомки» Марина Губаренко-Черкашина обрала для лібрето опери кілька фрагментів, що зафіксували музичну драматургію в трьох розділах любовної драми. Вцілому, з позицій історичної дистанції «Самотність» сприймається як геніальний зразок **пізньої** творчості митця, з всіма її ознаками – здатністю до рефлексії, філософських роздумів («спогадами про минуле лише і живемо» - каже герой). Як наслідок пізній стиль увиразнює надмірний психологізм і концентрацію емоцій, втілених в символічності музичної мови, що не заважає загальному демократизму і ясності мислення композитора.

Так яким же є стиль композитора в цьому творі? Питання завдання перед виконавцем-інтерпретатором. По-перше, Губаренко – прекрасний драматург: він тонко відчуває закони сцени, і майстерно втілює їх засобами вокалу та оркестровки.

Стильова інтонація моноопери Губаренко пізнається з першого звуку:

- пластичний мелос, збагачений вкрапленнями речитативу та декламації;
- гостра ритміка, осучаснена засобами композиції ХХ століття;
- вишукана тонально-гармонічна система, збагачена квартовими, секундовими кластерами.

По-друге, мовно-стильовий комплекс Губаренка в цьому творі, повністю підкорений тембровому амплуа – співацькому типу голосу. Функція тенора в цьому творі відповідна усім європейським стандартам трактування: харизматичність, надчуттєвий герой – поет, артист, коханець. Отже, для митця – Жінка, це – символ Ероса, а Ерос – символ життя.

Нарешті, не можна не сказати про темброву драматургію і симфонізм губаренківського мислення, які збагачують камерну ліричну атмосферу моноопери, насичену тонкими переживаннями трагічної ситуації.

Таким чином, «Самотність» – зразок пізньої лірики, який увінчує культурно-стильовий ландшафт тенорового репертуару представленого в моєму мистецько-творчому проєкті. Отже, моноопера є прикрасою жанру української камерної опери, а її творець – безумовним класиком музичної культури ХХ століття.

Зауважимо, що першовиконання твору – знаменна подія в житті кожного з інтерпретаторів. Ясна річ, що скласти «виконавську партитуру» з аналізом усіх параметрів і складнощів поки ще не вдається – це справа майбутнього!

Висновки до Розділу I

1. Системний аналіз засвідчив, що домінантними ознаками формування вокальних навичок тенора є:

- наявність різноманітного пісенного матеріалу (за жанром, тематикою, образності, мелодиці, ритмічної організації, темпу), корисного для його

системного використання з урахуванням принципу «від простого до складного»;

- мелодика українських та італійських народних пісень відрізняється інтонаційною, метро-ритмічною оригінальністю, залежить від змісту і соціальної функції того чи іншого фольклорного зразка, жанру, місця побутування;
- різноманітність українського вокального репертуару дозволяє планомірно розвивати співочий діапазон тенора, вміння розподіляти дихання, активізувати вокальний слух тощо;
- жанрове розмаїття дає можливість освоїти основні стильові напрямки розвитку музичних творів, їх характерні ладо-гармонічні особливості, а також впливає на виконавської манери в залежності від функціональності народно-пісенного фольклору та умов його побутування (в будинку, на вулиці, на концертному майданчику);
- наявність природного зв'язку фонетики української мови з манерою співу (полягає в єдності написання і вимові, в генетичній взаємозв'язку мовної та музично-мовної інтонацій).

2. Щодо історичного паралелізму розвитку італійської та української вокально-виконавської культури в цілому очевидним є генетична першість італійської культури по відношенню до іншої країни з її національної своєрідністю мови, фольклору (в тому числі до України). Важливо інше: у тенорового мистецтва співу існують іманентні ментальні ознаки технічно-виражального комплексу, в якому вирізняємо роль тембру як носія амплуа, образу людини (темпераменту, віку, психології поведінки). І тому на певному етапі професійного самозростання для виконавця національні ознаки (доцентровий рух формування співацького фаху) стають не принциповими. Навпаки, тяжіння до універсальності, максимального самовираження провокує співака до «нарощування» міжнародного досвіду різних національних культур, насамперед, визнаних пріоритетними (Італія, Германія, Франція).

Таким чином, *визначаючи жанрово-стильові особливості вокальної музики композиторів України від романтизму XIX століття до модернізму двадцятого, наголошуємо на історичній місії тенорового мистецтва як уособлення лірико-драматичного роду творчості як оперному, так і в камерно-вокальному жанрах.*

3. Після аналітичних спостережень в контексті історії жанрів, стилів та композиторських систем новоєвропейського мислення спробуємо визначитися з ключовим терміном, який єднає різні національні контексти існування тенорового мистецтва, представлені в даному дослідженні.

З одного боку, «культурно-стильовий ландшафт» – це метафора, крилатий вираз, дотичний до синестетичного – візуального бачення (осягнення) звукового Всесвіту. Її сенс полягає в тому, щоб окреслити багатоукладність, всеосяжність української вокальної музики; і водночас визнати **право виконавця на суб'єктивний погляд**, особистісне бачення загальної панорами історико-стильового розвитку музики. З іншого боку, словосполучення «культурно-стильовий ландшафт» закарбовує концептуальний підхід до вивчення співацького голосу крізь призму дослідницького пошуку співака-виконавця, його тяжіння до оригінального репертуару. Виконавець ніби піднімається на високу гору, щоб відкрити для себе та інших всі горизонти та красоти краєвидів української музичної культури. Однак немає кінця у пізнанні і не існує меж у відкритті виконавцем культурно-стильових ландшафтів. Тому категоризації терміна в музикознавстві поки ще не відбулося. Однак можна зробити спробу.

«Культурно-стильовий ландшафт» – це когнітивна модель пізнання музичного мистецтва; віртуальне уявлення про сукупність усіх історично усталених форм, жанрів, стилів музикування, які синестетично уособлюють (ніби візуально вимальовують у просторі історичного часу) еволюційний рух музики як системи явищ, артефактів та творчої діяльності представників

певної національної культури, які створюють («обробляють»⁴) її духовне підґрунтя.

Тому в смислову структуру поняття входять не лише «краєвиди», ландшафти (продукти «обробки»), але й люди-творці (*homo musicus* та *homo cantor* – людина, яка співає). Й тому наступний Розділ 2 присвячений узагальненню ролі визначних постатей, носіїв тенорового мистецтва України. У термінологічному сенсі додається складова «*стильовий*» (культурно-стильовий) ландшафт.

⁴ Культура – від «культ», обробка (етимологічний словник)

РОЗДІЛ 2

ПЕРСОНАЛІ ТЕНОРОВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

2.1. Харківський національний академічний театр опери та балету імені М.В. Лисенка: антологія тенорів

Щодо традиції використання тенорового тембр-амплуа в класичній українській опері XIX–XX століть (творчість М. Лисенка, С. Гулака-Артемовського, Б. Аркаса, Ю. Мейтуса, В. Губаренка та ін.), звернемо увагу на збереження традиції *ліричної інтерпретації* цього типу голосу.

Матеріалом для складання антології видатних тенорів України обрано перший український державний оперний театр – Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. Лисенка (далі – ХНАТОБ). Нині – це один з найстаріших вітчизняних музичних театрів й спадкоємець кращих традицій світової культури, що має свою унікальну історію.

У місті Харкові музичний театр розпочав своє існування у 1780 році з появою оперних інтермедій та іноземних гастролей приватних труп (особливо італійських). Оперні та балетні вистави ставилися в різних місцевих приміщеннях, які не завжди були пристосовані для цього.

Все змінив 1874 рік, коли завдяки зусиллям мецената В. Пащенка у щойно відбудованому театрі відбулася перша вистава антрепризи Ф. Бергера, що посприяла стабільному налагодженню майбутніх опер та балетів (Чепалов, 2012). З жовтня 1925 року Харківський оперний театр офіційно набув державного статусу. Його організатором та першим директором став С.І. Каргальський (1889-1938), під керівництвом якого у першому ж сезоні театр здійснив низку художніх постановок і почав об'єднувати навколо себе українську мистецьку молодь.

Майже на 100 років Харківський оперний театр розташовувався у приміщенні колишнього Комерційного клубу (зараз приміщення Харківської

обласної філармонії). За цей час оперна сцена набула неповторного іміджу, ставши творчою лабораторією для багатьох найвидатніших представників світового та національного вокального мистецтва, серед яких – М. Баттістіні, І. Козловський, Б. Гмиря, З. Гайдай, І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, харків'янини І. Алчевський, П. Цесевич, К. Воронець, І. Стешенко, І. Тоцький, К. Ісаченко та інші (Чепалов, 2012).

Видатний лірико-драматичний тенор зі світовим ім'ям **Алчевський Іван Олексійович**⁵ (1876-1917) своєю творчою та громадською діяльністю заклав міцний фундамент мистецького Харкова. За кордоном наряду зі світовою теноровою класикою співак пропагував українську музику. Любов до рідної мови та співу прищепила співаку його мати, Христина Данилівна, відома харківська просвітелька, яка з 1862 р. за власним коштом утримувала жіночу школу, що офіційно була відкрита у 1870 р. та проіснувала близько 50 років (до 1919 року). Розробила методику навчання дорослих (авторка книг: «Що читати народу», «Книга дорослих», «Передумане і пережите»).

Вокальним викладачем Івана Алчевського був його рідний брат Григорій – композитор, піаніст, автор посібника зі співу «Таблиці дихання для співаків». Виконанню І. Алчевського були притаманні філігранна техніка та тонка художня інтуїція. Посидання великої акторської майстерності та надзвичайних якостей голосу – баритонового тембру у нижньому регістрі із звучною «теноровою» гнучкістю другої октави аж до D^2 дозволяло співаку блискуче виконувати найскладніші партії. Його лірико-драматичний тенор, особливо у верхньому регістрі, вирізнявся свободою та витривалістю, що дозволяло І. Алчевському з легкістю долати теситурні труднощі та складні колоратурні пасажи. Видатний виконавець відрізнявся абсолютним слухом, винятковою музичною пам'яттю, багатою тембральною палітрою голосу та

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=UKGgouQGfXM> – Росповідь Лоєнгріна із опери Р. Вагнера "Лоєнгрін". Запис 1903 р.

тонким відчуттям музичної фрази, а також талантом драматичного актора (Шуляр, 2012).

Перше місце серед ліричних тенорів того часу посідав чудовий співак **Ісаченко Костянтин Степанович** (1882-1959). Відмінною рисою К. Ісаченка була його всебічна молодість – молодість голосу, молодість зовнішності, молодість сценічної енергії. Протягом усього життя юнацька зовнішність артиста надавала його співу та сценічній поведінці особливої привабливості «романтичного героя». Надзвичайна природна музикальність дозволяла йому своїм легким «маленьким» голосом «пробивати» навіть великий оркестр. Красивий, м'який, ліричний голос завжди добре контролювався виконавцем. Його ідеально чисте інтонування, бездоганні регістрові переходи в поєднанні з фальцетом були надзвичайно стабільними, з багатим яскравим блиском і тонкими нюансами у вокальному фразуванні. Як актор, К. Ісаченко завжди був досить коректним виконавцем і в серйозних, і в комічних ролях; усі вокальні партії співав з великим натхненням та ентузіазмом (Шуляр, 2012).

Харків'янин **Кіпоренко-Доманський Юрій Степанович**⁶ (1888-1955) – видатний оперний співак, народний артист УРСР, чий унікальний голос був описаний як «героїчний тенор». Серед сценічних героїв, втілених співаком, вся європейська класика (Каварадоссі, Радамес, Отелло, Хозе, Калаф, Тангейзер; Рауль, Каніо). Він був одним з перших українських співаків, який навчався за кордоном за державний кошти в театрі «Alla Scala» (1927-1928). За 43 роки активної театральної діяльності співак ділив сцену з провідними діячами української та світової опери того часу. В Харківській опері працював у періоди 1922-1924 рр. та 1932-1939 рр. Критики порівнювали голос Ю. Кіпоренка-Доманського з європейськими «зірками» А. Мазіні, Ф. Таманьо. Його репертуар містив 116 солоспівів. Деякі з його записів увійшли до антології «Золоті голоси України» (1970) (Чепалов, 2012).

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=KIs0VGU84Z8> – Юрій Кіпоренко-Доманський. Оперні фрагменти. Українська музика (2009 р.).

Микиша Михайло Венедиктович⁷ (1885 – 1971) – лірико-драматичний тенор, народний артист УРСР, вокальний педагог, музично-громадський діяч. З 1931 – по 1942 роки – провідний соліст Харківської опери. Видатний співак мав широкий вокальний діапазон та неабиякий акторський талант. Був активним учасником шевченківських концертів. У його репертуарі були українські народні пісні, солоспіви (особливо на вірші Т. Шевченка) М. Лисенка («Нащо мені чорні брови», «Гомоніла Україна», «Мені однаково», «По діброві вітер вис», «Огні горять», «Садок вишневий коло хати», «Чого мені тяжко»), К. Стеценка («Сонце заходить, гори чорніють», «По діброві вітер вис»), Я. Степового («Три шляхи»), О. Нижанківського («Минули літа молодії»).

Оперний репертуар співака складали знакові тенорові партії вітчизняного та європейського театру: Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського) Петро («Наталка Полтавка») та Левко («Утоплена» М. Лисенка, Хозе («Кармен» Ж. Бізе), Радамес («Аїда» Дж. Верді), Турідду («Сільська честь» П. Масканьї), Йонтек («Галька» С. Монюшка), Каніо («Паяци» Р. Леонкавалло), Фауст («Фауст» Ш. Гуно), Ірод («Саломея» Р. Штраусса). Рауль («Гугеноти» Дж. Мейсрбера).

М. Микиша – автор «Практичних основ вокального мистецтва» (1971 р.). Серед учнів його вокального класу відомі – М. Стефанович З. Гайдай, А. Григор'єв, Н. Чубенко, К. Малашенко (Чепалов, 2012).

Азрікан Арнольд Григорович⁸ (1906-1976) – оперний співак (драматичний тенор), заслужений артист України, соліст ХНАТОБу 1930-1934 рр. У 1931 році закінчив Одеську консерваторію (клас Я. Рейдера).

З 1931 – 1933 р. вдосконалював свою вокальну майстерність на сцені ХТОБу. Основні партії співака: Рауль («Гугеноти» Дж. Мейсрбера), Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Радамес, Отелло

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Cpx9Ovf4NQg> – Богуславський - Шевченко «Дванадцять козарів» Михайло Микиша та Василь Лубенцов 1930 р.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=sNzBKkDR7es> – Арнольд Азрікан – «Ой, за гасем, гасем» Українська народна пісня обр. О. Сидлера, запис 1937 р.

(«Аїда», «Отелло» Дж. Верді), Петро, Андрій («Наталка Полтавка», «Тарас Бульба» М. Лисенка), Пінкертон, Каварадоссі, де Гріє («Чіо-Чіо-сан», «Тоска», «Манон Леско» Дж. Пуччіні), Хозе («Кармен» Ж. Бізе), Каніо («Паяци» Р. Леонкавалло) (Чепалов, 2012).

Строганов Платон Степанович (1880-1967) – український оперний співак (драматичний тенор). У періоди 1923 – 1924 р. та 1933 – 1951 р. був солістом ХТОБу імені М. Лисенка. Краці партії – Тангейзера («Тангейзер» Р. Вагнера), Радамес, Мапріко («Аїда», «Трубадур» Дж. Верді), Єлезар («Жидівка» Ф. Галеві), Самсон («Самсон і Даліла» К. Сен-Санса), Хозе («Кармен» Ж. Бізе).

У різні роки Харківська консерваторія (1917-1963), яка згодом увійшла у склад новоствореного Харківського державного інституту мистецтв імені І. Котляревського (а потім університет мистецтв) подарувала багато відомих тенорів, які прославили українське мистецтво на харківській оперній сцені. Серед таких імен першим постає **Білишник Петро Сергійович** (1906-1998), народний артист СРСР. Співак народився у м. Охтирка, мав виняткові музичні здібності. Спочатку співав у шкільному хорі, а у 18 років організував домашній музичний гурток, який виконував українські народні пісні, твори М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича. У 1933-1936 роках навчався в Харківській консерваторії по класу сольного співу, а вже з 1941 по 1942 рік – соліст Харківського театру опери та балету. Його репертуар містив *ліричні* тенорові партії: Петро («Наталка Полтавка» М. Лисенка); Левко («Утоплена» М. Лисенка); Еол («Енеїда» М. Лисенка); Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського); Тюленін («Молода гвардія» Ю. Мейтуса); Йонтек («Галька» С. Монюшка); Лоснгрін («Лоснгрін» Р. Вагнера) (Чепалов, 2012).

Видатним випускником Харківського державного університету мистецтв ім. І. Котляревського (1961 р., клас В.В. Руденка) був **Дубінін Андрій Дмитрович** (1929-1999) – драматичний тенор, педагог, заслужений артист УРСР. У 1961 році А. Дубінін спочатку дебютував в Оперній студії консерваторії в опері М. Лисенка «Утоплена», а потім не менш блискуче – у

партії Германа (на сцені ХАТОБу). В репертуарі видатного співака були майже всі провідні тенорові партії світової опери: Пінкертон («Чіо-Чіо-сан»), Каварадоссі («Тоска») Дж. Пуччіні, Хозе («Кармен» Ж. Бізе), Едгар («Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті), Каніо («Паяци» Р. Леонкавалло), Рудольф («Богема» Дж. Пуччіні). Найбільше в репертуарі А. Дубуніна були представлені герої музичного театру Дж. Верді: Манріко («Трубадур»), Карлос («Дон Карлос»), Отелло («Отелло»), Радамес («Аїда»), Герцог («Ріголетто»), Річард («Бал-маскарад»).

Співак завжди включав у свій концертний репертуар українські народні пісні, а також романси композиторів XIX-XX століть. А. Дубінін багато років присвятив вихованню майбутніх співаків на кафедрі сольного співу ХДІМ імені І.П. Котляревського (Чепалов, 2012).

Журавльов В'ячеслав Олександрович (1940 р, м. Артемівськ, Донецької обл.) – ліричний тенор, заслужений артист УРСР (1981), випускник ХДІМ імені І. Котляревського (1972 р., клас О. Обухової). З 1972 по 1995 роки – соліст Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка. Особливо успішно створював романтичні образи: Альфред, Герцог («Травіата» Дж. Верді), Петро («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Рудольф («Богема» Дж. Пуччіні), Едгар, Ернесто («Лючія ді Ламмермур», «Дон Паскуале» Г. Доніцетті) (Чепалов, 1981).

Шуляк Олександр Гаврилович (1940-2019) – випускник ХДУМ ім. Котляревського (1979 р.) заслужений артист України, з 1979 року до кінця свої днів прикрашав харківську оперну сцену, виконуючи надскладні тенорові партії драматичного нахилу. Співак вирізнявся акторським талантом, органічно звучав в операх українських композиторів (Ю. Мейтуса, Д. Клебанова). Уродженець Харківщини, він з великим успіхом виконував у концертах народні пісні та українську оперну класику.

Вокальним корифеєм сучасної Харківщини, продовжувачем традицій справжнього тенорового мистецтва співу за правом був **Шаша Костянтин**

Григорович⁹ (1929-2022) – народний артист України, професор, випускник ХНУМ імені І.П. Котляревського (1962 р., клас Голубєва П. В.) (О. Чепалов, 2012). З 1961 року як провідний соліст ліричного тенорового репертуару ХНАТОБу К. Шаша виконав понад 25 оперних партій: Альмавіва («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Альфред («Травіата» Дж. Верді), Бенпе-Арлекін («Паяци» Р. Леонкавалло), Паоліно («Таємний шлюб» Д. Чімарози), Пінкертон («Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні), Андрій («Тарас Бульба») та Петро («Наталка Полтавка») М. Лисенка. Співак дуже шанував українську класику: багато років вона звучала в його класі у виконанні молодих вокалістів.

У 90-ті роки в колектив ХНАТОБу увійшли **Шадрін Сергій Анатолійович** (1961-2013) – заслужений артист України, провідний соліст з 1990 р. до останніх днів, ліричний тенор та **Корнатовський Ігор Леонідович** (1957) – випускник ХДІМ (клас доцента Подсадного В.І.), соліст з 1992 р., виконавець характерних тенорових партій.

2.2. Сторінками історії Національної опери України імені Т. Г. Шевченка: видатні тенори

Перейдемо до огляду антології столичного театру, який мав у складі своїх солістів багато контактів з харківським, втім у Києві відбувалась своя історія розквіту тенорового виконавства, в іншому культурно-стильовому ландшафті.

1901 рік – Відкриття нового приміщення Київської опери.

15 вересня «Киевская газета» опублікувала повний виконавський та керівний склад театру. Ліричні тенори – О.Ф. Арцимович, А.Л. Браїнін, Б.Е. Махін; драматичні тенори – А.В. Секар-Рожанський. (Станішевський, с.86-87).

Т. Сітенко відзначила, що «польський чинник» позитивно вплинув на формування репертуарної афіші Київської опери кінця ХІХ — початку

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=D8m6RwwabD4> – неаполітанська пісня. К. Шаша

XX століть: в активі театру, крім опер С. Монюшка «Галька» та «Страшний двір», з'являються два твори сучасних польських авторів — «Манру» І. Падеревського та «Янек» В. Желеньського. Постановки цих опер стали яскравими віхами в історії театру, оскільки сприяли «осучасненню» його репертуару, вдосконаленню майстерності всього виконавського складу, розширенню музич-ного світогляду київських слухачів (Сітенко, 2017, с. 15).

1902 року – прем'єра опери «Манру» Падеревського. За словами Т. Сітенко, «найбільше схвальних відгуків отримав виконавець партії Манру А. Секар-Рожанський: голос його звучав чудово, а у співі відчувалося багато експресії та темпераменту. Слід зазначити, що артист неодноразово обирав оперу для своїх бенефісів (один із них відбувся 11 листопада 1902 р.), а партія Манру, на думку багатьох критиків, була однією з найкращих у його репертуарі». (с.16)

Як засвідчили газети, вже за кілька років після прем'єри інтерес киян до «Манру» поступово зменшується, і твір цей, протримавшись два сезони у репертуарі Міського театру, так і не потрапив до числа улюблених опер київських меломанів (с.17).

У 1909 р. Київський театр вдруге звертається до сучасної польської оперної музики: 20 лютого відбулася прем'єра двоактної лірико-драматичної опери Владислава Желеньського «Янек». Але фрагменти з опери «Янек» вперше прозвучали у Києві ще у 1903 р., у бенефіс М. Бородая. Виконав їх О. Мишуга, для якого спеціально була написана партія Янеска.

У «Записках оперного співака» С. Левіка читаємо про київських тенорів А.П. Боначича та Ф.Г. Орешкевича. Обидва відрізнялися культурою виконання й рідкісним артистизмом.

Антон Петрович Боначич (учень Габеля) декілька років співав баритоном. Я його впізнав вже тенором, коли він брав верхи не без зусиль і, погано володіючи мікстом, іноді, особливо на філіровці, «затискав» горло. Голос його по тембру не вирізнявся особливою красою, але був «розумним», тобто умів відгукуватися на внутрішнє життя образу безліччю тембрових

фарб. Відмінний музикант, Боначич чудово володів речитативом. Водночас працюючий артист, великою професійною та загальною культурою (лікар за освітою), Боначич успішно працював над образом, його вокальним та сценічним змістом» (Левік, с. 63–64). Епічно спокійний і на диво величний Садко, вкрай нервовий Герман, зосереджений, заглиблений у свою скорботу про пригноблену батьківщину Шопен (в опері Орефіча «Шопен»), гаряче, поюнацькому люблячий Вертер — всі ці образи, створені Боначичем, відрізнялися особливою художньою завершеністю (там само).

Арцимович Антон Францович – ліричний тенор (нар. близько 1871 року на Волині,) соліст Київського (у 1893-1896, 1905 та 1915 роках), Харківського та Одеського оперних театрів, працював у багатьох оперних театрах Росії. Артистичну діяльність розпочав у складі трупи М. Садовського (1891-1893), де виконував основний теноровий репертуар. Був солістом Київської опери у

Арцимович був першим виконавцем партії Бобиля в опері Римського – Корсакова «Снігуронька», прем'єра якої відбулася в Києві 1895 року.

1902 року в Одесі вперше виконав партію Самозванця в опері «Борис Годунов» Мусоргського. Партія Фауста в однойменній опері Ш. Гуно була однією з найкращих у його виконанні. Крім того, в репертуарі співака були усі інші перовідні тенорові партії: Андрій («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Петро та Вакула («Наталка Полтавка» та «Різдвяна ніч» Лисенка), Герман та Ленський («Пікова дама» та «Євгеній Онегін» Чайковського), Собінін («Життя за царя» Глінки), Володимир («Дубровський» Направника), князь Синодал та Нерон («Демон» та «Нерон» Рубінштейна), Руальд («Рогнеда» Серова), Альмавіва («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Каніо («Паяци» Р. Леонкавалло), Васко да Гама («Африканка» Дж. Мейєрбера), Андре Шеньє (з однойменної опери У. Джордано).

Брайнін Абрам Лазарович (1880-1941) – ліричний тенор, оперний та камерний співак. Народився в Казані, в сім'ї майстра годинників. Після

завершення гімназії працював фармацевтом в аптеці та одночасно вчився співу в музичній школі Р. Гуммерта, у 1898-1900 роках безкоштовно навчався у відомого оперного співака (драматичного тенора) М.О. Преображенського (1854-1910, під псевдонімом Карбоні співав на оперних сценах Італії, Іспанії, Єгипту, Греції). Брайнін розпочав кар'єру з Казанської опери. У 1901 році удосконалював майстерність у М. Відаля в Мілані, а потім, за порадою Е. Карузо, у Аугусто Броджи (1847-1917). Серед партнерів Брайніна по київській сцені були Ф. Шаляпін, диригент Лев Штейнберг.

Працював у Київській опері протягом 1906-1924 років. Сучасники відзначали, що Брайнін володів сильним голосом, чіткою дикцією, виразною мімікою, мав акторське обдарування, завдяки чому створював яскраві образи. У роки першої світової війни співак влаштовував благодійні концерти, співав у шпиталях, давав концерти для поранених та їх родин. З 1917 року брав участь у концертах для робочих та солдат. Відомо, що в Києві Брайнін здійснив записи кількох творів.

Серед кращих партій співака: Герман («Пікова дама» Чайковського), Фауст однойменної опери Ш. Гуно, Хозе («Кармен» Бізе), Франц («Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха), Міме («Зігфрід» Р. Вагнера), Самозванець («Борис Годунов» Мусоргського), Бомелій, Індійський гість, Берендсї («Царева наречена», «Садко», «Снігуронька» Римського-Корсакова), Альфред і Герцог («Травіата» і «Ріголетто» Дж. Верді), Каніо («Паяци» Р. Леонкавалло) та багато інших.

Махін Бруно Едуардович (роки життя невідомі) – ліричний тенор, був солістом Київської опери у 1903, 1906 та 1908 роках. Ю. Станішевський вказує, що в грудні 1904 року Махін виконав партію Бранця в опері Ц. Кюї «Кавказький бранець». Також співав у Москві, Тифлісі, Вільно та Харкові. Володів сильним голосом красивого м'якого тембру. Виступав з С. Левіком, Ф. Шаляпіним; мав записи на грамплатівках. В репертуарі – Ленський, Герман («Євгеній Онегін», «Пікова дама» Чайковського), Володимир («Князь

Ігор» Бородіна), Фауст (Гуно), Хозе (Бізе), Йонтек («Галька» Монюшка), Герцог, Альфред («Ріголетто», «Травіата» Верді).

За спогадами С. Левіка, «Тенор Б.Е. Махін мав красивий ліричний голос, який він постійно силував виконанням меццо-характерних партій. Для такого голоса партії Вертера або Йонтека в опері «Галька» мали бути межею допустимої напруги, тим часом він співав і Володимира Дубровського та Хозе і рано, зовсім молодим, за це поплатився.

Махін не володів ідеальною інтонацією, пам'ять у нього була неважлива, він нерідко плував слова, розходився з оркестром. Але він мав гарний тембр, виконання було м'яким, шляхетним, хоча він часом зловживав «щирим» стилем. На півдні цього співака, обдарованого та симпатичного, дуже любили. Перевтомивши голос і наживши мозолі на складках, Махін навесні 1910 року зазнав серйозної операції. Після неї він мав кілька місяців мовчати. Але він не витримав належного терміну і в серпні приїхав до Вільно, свого рідного міста, для участі у виставах трупи М.Є. Медведєва, в якій я тоді служив... Невдовзі Махін залишив сцену. Добре, якщо його трагічний приклад хоч когось надоумив» (Левік, 1962, с.65).

Секар-Рожанський Антон Владиславович (1863-1953) – «могутній лірико-драматичний тенор». Співак був учнем відомого українського співака та професора Петербурзької консерваторії С. Габеля¹⁰. Після закінчення консерваторії (1891) Секар-Рожанський неодноразово співав на українській сцені, з 1896 став провідним солістом московського театру, але постійно відвідував Київ. За даними Ю. Станішевського, співак виконував партії Радамеса в прем'єрі «Аїди» та Рауля у «Гугенотах» Мейєрбера восени 1901 року. Дослідник вказує, що у грудні 1903 року святкували 35-річчя творчої діяльності М. Лисенка – у Києві відбулася прем'єра його «Різдвяної ночі», де співав Секар-Рожанський (Станішевський, 2012, с. 88).

¹⁰ С. Габель був першим виконавцем на київській сцені партії запорожця Пацюка в «Різдвяній ночі» М. Лисенка на початку 1874 року.

За спогадами С. Левіка: «Олександра Васильовича Секар-Рожанського я чув не дуже багато. Найбільше мені запам'яталися його Садко та Герман. У ролі Садка він вирізнявся значністю зовнішнього вигляду і переконливістю виконання. Потужні груди, широкий жест, м'яка плавна хода, закинута назад голова, погляд, спрямований у безмежну далечінь, величезний голос з баритоновим центром, широкі співи, ясна дикція – все це в цілому народжувало асоціації з героями старовинних балад».

У партії Германа Секар-Рожанський не дав нового тлумачення ролі, але якась рішучість кожної фрази, гарячість багатьох речитативів й дуже плавне виспівування всіх арій надавали його виконанню оригінального, своєрідного характеру.

Примітний один технічний момент. Секар-Рожанський мав дещо незвичайну атаку верхніх нот. Незалежно від характеру руху вокальної лінії вгору, тобто при подоланні великого інтервалу або, навпаки, при поступовому сходженні до верхів, він кожен високу ноту, починаючи з *gis*, виштовхував окремо від попередньої ноти, не роблячи останню трампліном. Прийом цей начебто і фізіологічно і естетично не відповідає загальноприйнятим нормам, але це порушення норми тривало мізерну частку секунди і відразу всіма, крім прискіпливих фахівців, забувалося. Звуки ж здавалися ширшими, ніж попередні.

Приблизно так само витягував свої стінобитні верхи італійський тенор Зенателло, хоча йому, здавалося, ніяких спеціальних прийомів збільшення звуку застосовувати не треба було. Можливо, обидва вони засвоїли цю манеру від представників школи «ку де глотт» (удару глотки). Мені ще у декого доводилося спостерігати таку ж манеру - у польського тенора Држевецького (Варшава), але тут «не пахло» не своєрідністю, загалом все ж таки прийнятною, а якоюсь «стрільбою», утру перебільшенням. Насамкінець варто зазначити, що Секар-Рожанський, як і Шаляпін, «без печалі» розлучився з Маріїнським театром на першому ж запрошенні С.І. Мамонтова» (Левік : с. 64-65).

Данченко Сергій Микитович (1896-1967) заслужений артист УРСР (1940). Навчався у Київській консерваторії у М. Чистякова протягом 1921-1923 років. Вже з початку навчання почав концертувати у робітничих клубах Києва. Після навчання один сезон працював у Полтаві, п'ять років (1924–1929) був солістом Київської опери. Пізніше працював у Харкові, російських театрах, під час Другої світової війни разом з дружиною-співачкою працював в Театрі опери та балету ім. Абая (Алма-Ата), після війни повернувся в Україну та разом з дружиною, співачкою Яриною Воликівською, працював в Одеському оперному театрі.

Репертуар співака: Андрій («Запорожець за Дунаєм»), Собінін («Життя за царя» Глінки), Герман та Андрій («Пікова дама» та «Мазепа» Чайковського), Самозванець («Борис Годунов» Мусоргського), Садко, Вакула, Левко («Садко», «Ніч перед Різдом», «Майська ніч» Римського-Корсакова), Радамес, Отелло, Манріко, Річард («Аїда», «Отелло», «Трубадур», «Бал маскаррад» Дж. Верді), Каніо («Паяци» Р. Леонкавалло), Рауль («Гугеноти» Дж. Мейєрбера), Фауст однойменної опери Ш. Гуно, Хозе («Кармен» Бізе), Лоенгрін («Лоенгрін» Р. Вагнера), Пінкертон, Каварадоссі («Чіо-Чіо-сан», «Тоска» Дж. Пуччіні), Синодал («Демон» А. Рубінштейна), Матюшенко («Броненосець Потьомкін» О. Чишка).

Мишуга Олександр Пилипович (1853–1922, псевдонім Філіппі-Мишуга) – лірико-драматичний тенор. З дитинства мріяв стати співаком.

С. Липовецький пише: «Долю 15-літнього сільського юнака Олександра, що виростав без мами та освіти, вирішив випадок. Потрапивши з батьком на храмове свято в Собор св.Юра у Львові, Мишуга підспівував Літургію, і його одразу помітив регент Микита Гетман. Батько повернувся додому сам, а сина влаштували у дяківську бурсу. Закінчення бурси та вчительської семінарії не гарантували легкого майбутнього: як підтвердження цьому – Олександра не беруть у військо, оскільки його вага не відповідає росту. Про себе він писав так: «Тілом я представляв із себе цілковите ніщо, але душа в мене і мрії на будучність були як у велетня. Я мав таку вироблену вірою силу волі, що

нічого не боявся і вірив у те, що мушу добитися ліпшої долі!» (Липовецький, 2012).

Два враження про спів Мишуги надаються у книзі С. Липовецького, які належать видатним музикантам:

1. *"Я не можу розповісти, що зчинилось тоді в театрі. Після хвилинки загальної тиші зчинилося щось, чому не було назви: публіка відповіла артистові таким висловом подяки, що можна було оглухнути"*. **Олександр Кошиць**

2. *"Господи! Я не знаю, що зі мною сталося. Я забув, де я і хто я, не знав, чи це спів людський, чи якась музика небесна, дух мені в грудях заперло, серце перестало бити, мене не було<...> Лиш ураган оплесків стягнув мене на землю, але ще довго-довго, куди я не йшов, летіло за мною оте не от міра сего: "Там на горі явір стоїть"*. **Богдан Лепкий**.

Черги за квитками на виступи Мишуги люди займали за 2 доби до відкриття кас, а після вистав його на руках несли прямо до екіпажу, кидаючи під ноги квіти. У Києві його фото продавали на вулиці й одна з кондитерських навіть випускали іменний торт в честь співака. Сцена для нього була важливіша за оточуючу дійсність. Одна із учениць пригадувала, як прогулюючись із Мишугою при заході сонця по Володимирській гірці, він вражений вигукнув: «Дивись, як красиво, зовсім як на сцені».

С. Липовецький: «Мишуга був дорогим співаком, який цінував свої виступи. Коли його запросили у Віденську цісарську оперу із гонораром в 150 гульденів за виступ, то він зажадав вдвічі більше й отримав їх. Більше того, у Відні "Філіппі" дозволяють співати не німецькою, а італійською і зал на 3 000 місць постійно був заповнений. Яке ж було загальне здивування, коли Олександр Мишуга покидає Європу, сплачує високі суми за зірвані гастрольні контракти й переїздить до Києва за символічні кошти працювати у музичній школі Лисенка. Безперечно, сама ідея такої школи для українців (до того ж вона була єдиною україномовною на увесь Київ) була зваблива. Але ще більше на вибір співака вплинула постать Миколи Лисенка, який не

словом, а власним прикладом свідчив, як слід підтримувати українську справу» (Липовецький, 2012).

С. Людкевич відніс Мишугу до виняткового типу артиста «скромного в житті, простого проповідника ощадності, що... не вагався ніколи увесь свій матеріальний доробок ще за життя роздавати щедрим, справді княжим жестом «безіменного жертводавця». Дізнавшись, що І. Франко не має коштів для видання книги «Зів'яле листя», змушений заробляти працею в польській газеті, Мишуга прийшов до нього та поклав на стіл 500 золотих.

Як згадував той день Тарас Франко: «Одного вечора батько не ввійшов, а вбіг в дім. Він був чимось особливо схвильований і збуджений. Йому хотілося сказати все разом, а слова застрягали в горлі. Він сів і через сльози промовив: Боже! Які є люди на землі!». Після цього випадку Мишуга неодноразово надсилав різні суми Франку, а коли не зміг прибути у 1913 році на його ювілей, то замість себе прислав улюбленого учня Микишу.

Мишуга фінансував I-й том збірника «Українське мистецтво», щорічно давав стипендії на навчання бідних українців та утримання Ремісничо-промислової бурси, театру Старицького, Музичного товариства, української гімназії. В архіві його кореспонденції є листи від багатьох українців, які отримували величезні суми на різні проекти. В одному з листів до племінника Луки Мишуга писав: «...коли б я ще раз мав прийти на світ, то не хотів би вродитися дитиною з багатого й знатного роду, з чужою славою і з чужим маєтком, а з сильними м'язами і зі здоровою головою».

З 1878 року навчався у Валерія Висоцького, професора консерваторії при Галицькому музичному товаристві у Львові. У Висоцького вчилася також і С. Крушельницька. Дебютував на львівській сцені в опері «Страшний двір» С. Монюшка. Здобув успіх, 1881 року поїхав вчитися до Мілану. За прекрасне виконання партії Каніо в опері «Паяци» Р. Леонкавалло подарував співаку клавір опери з подякою за «чарівне мистецтво співу».

Мишуга співав на багатьох світових сценах, багато гастролював. У Києві співак виступав протягом сезону 1903 року – партія Фауста в опері Гуно,

Альфред у «Травіаті» Верді, Едгар в опері Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур».

Видатний тенор М. Микиша був учнем Мишуги. І. Лисенко зазначає, що Мишуга «увійшов в історію українського музичного мистецтва як один з найвиразніших інтерпретаторів народної пісні й романсу. Він часто співав твори українських композиторів, зокрема Лисенка, Вахнянина, Матюка» (Лисенко, 2003, с. 204) Теплі спогади щодо професійних та особистісних якостей Мишуги залишили І. Франко, М. Лисенко, С. Людкевич. Особливо відзначали його щедрість, адже відомо, що співак був меценатом і допомагав багатьом українським митцям.

С. Липовецький зазначає: «В кінці XIX століття українця Олександра Мишугу вважали “королем тенорів” та володарем найкращого ліричного голосу. На світовій сцені його ставили в один ряд з Карузо та Шаляпіним, на українській – із Соломією Крушельницькою та Модестом Менцинським».

З історії Київської опери. У сезоні 1904-1905 років «Київська опера жила насамперед за рахунок бенефісів і гастрольних виступів видатних співаків... Поруч із гастролерами зростали, вдосконалювали виконавську майстерність і розкривали різні грані своїх самотніх акторських обдаровань українські співаки. Серед них – блискучий героїчний тенор, темпераментний актор О. Мосін, згодом – перший соліст і фундатор українського оперного театру в Києві...» (Станішевський, 2012, с. 99)

Мосін Олександр Григорович (1871-1929) – заслужений артист республіки (1928), героїчний тенор. У 1893-1897 роках навчався у Московській консерваторії. У Києві працював кілька років – 1905-1908, 1926-1929.

1 жовтня 1926 року – історична дата для Київської опери, адже театр тепер мав нову назву – Київська державна академічна українська опера (за даними Ю. Станішевського – Українська державна опера).

Відкривала зимовий сезон 1926/27 «Аїда» Дж. Верді. Партію Радамеса виконував добре відомий публіці героїчний тенор О. Мосін, яскравий образ

якого відзначив критик М. Шипович: «По-молодечому темпераментний Мосін співає з настроєм, звучить свіжо» (Станішевський, 2012, с.143).

Після «Аїди» відбулася прем'єра музичної драми Е. Вольфа-Феррарі «Наместо мадонни», де О. Мосін виконував партію молодого коваля Дженнаро, закоханого у головну героїню Маліелу. З приводу вистави професор М. Грінченко написав: «Давно Київ не бачив такого видовиська <...> Тут великі духовні досягнення всього колективу...» (Станішевський, с.144). У сезоні 1926/27 також прозвучала опера Р. Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзінгери», в якій молодого лицаря Вальтера співав О. Мосін.

Медведєв Михайло Юхимович (справжнє ім'я Берштейн Меєр Хаїмович, 1852-1925) – ліричний тенор, педагог, антрепренер. Народився в сім'ї рабина, з дитинства співав у хорі. Навчався у Київському музичному училищі, з ініціативи піаніста та диригента М. Рубінштейна поїхав навчатися до Московської консерваторії, де був першим виконавцем партії Володимира Ленського в опері Чайковського «Євгеній Онєгін».

М. Рубінштейн опікувався молодим Медведєвим, спонсорував уроки співу з видатним професором Джакомо Гальвані (1825-1889). За спогадами сучасників, саме М. Рубінштейн дав пораду змінити єврейське ім'я, щоб, за словами О. Рудяченка¹¹, «потрапити на сцену в царській Росії». Дружиною, молодшою на 32 роки, була видатна співачка Марина Михайлівна Скибицька (1884-1943), талант якої розгледів саме Медведєв.

З Київською оперою пов'язаний найяскравіший період життя співачки – вона була примадонною та улюбленицею публіки. Співала разом з М. Литвиненко-Вольгемут, Ф. Орешкевичем, М. Микишою. З останнім 1918 року співала у київській прем'єрі опери «Черевички» Чайковського, яка йшла українською мовою.

У 1881-1885 та 1886-1890 роках М. Медведєв був солістом Київської опери. За даними О. Рудяченка, П. Чайковський 1889 року після вистави «Євгенія Онєгіна» «публічно обійняв ліричного тенора і подарував Михайлу

¹¹ Олександр Рудяченко – український філолог, публіцист, навчався у КДУ ім.Шевченка.

Медведеву свій портрет, написавши за лаштунками присвяту: “Першому Ленському”». Наступного року композитор відвідав прем’єру «Пікової дами», після якої рекомендував Медведева на роль Германа у Большому театрі. О. Рудяченко зазначає, що «Упродовж сезону постановка у Києві витримала 20 показів! Тож на знак подяки Петро Ілліч подарував ліричному тенору з Київської губернії золотий годинник та клавір опери з написом “Кращому Герману – за розумно підказані зміни в темпах”» (Рудяченко, 2021).

1905 року М. Медведев відкрив у приміщенні Театру Геймана «Вищі оперні й драматичні курси з обов’язковим інструментальним відділенням» (діяли до 1917 року), де також викладав. Серед випускників курсів – бас Г. Пирогов, В. Мейєрхольд. У співпраці з Музично-драматичною школою М. Лисенка Медведев ставив спектаклі у приміщенні Театру Геймана, який в народі називали «Ведмідь».

Відомо, що Медведев мав неординарну методику викладання. Так, О. Рудяченко посилається на спогади професора Саратовської консерваторії С.К. Архангельського: «Пам’ятаю, у вокальній комісії хтось із молодих членів порушив питання про науковий метод викладання співу. Черга висловитися дійшла до М.Ю. Той глузливо зиркнув на нас, членів комісії, та заявив: “Що?! Метод?! Наука виховання генія? Це – суцільне шарлатанство! Ніякої науки немає! Співак – дурень; накажеш йому: “Іж, синку, глину і гарно співатимеш”, – і він їстиме!.. Ніякої науки немає! Вміти слід одне: передавати учневі власний вокальний досвід!”».

Як антрепренер Медведев керував гастролуючими оперними труппами, зокрема, Пересувною оперою (1910-1912). 1918-1920 – засновник і керівник класу камерного співу у Саратовській консерваторії.

О. Рудяченко цитує музичного критика Марка Бруно, який написав некролог до дня смерті Медведева: «Як від Шаляпіна пішли всі наші оперні Бориси Годунови, так від Медведева – Германи».

Репертуар співака надширокий: перший виконавець Вакули («Різдвяна ніч» М. Лисенка), Собінін, Фінн («Іван Сусанін», «Руслан і Людмила» М. Глінки), Дон Жуан, Князь («Кам'яний гість», «Русалка» О. Даргомижського), Ленський, Герман, Вакула («Євгеній Онегін», «Пікова дама», «Черевички» П. Чайковського), Синодал, Кирибейович, Нерон («Демон», «Купець Калашников», «Нерон» А. Рубінштейна), Хозе («Кармен» Ж. Бізе), Елеазар («Дочка кардинала» Ф.-Ж. Галеві), Роберт, Рауль, Васко да Гама («Роберт-Диявол», «Гугеноти», «Африканка» Дж. Мейєрбера), Фауст («Фауст» Ш. Гуно), Карл II («Дон Сезар де Базан» Ж. Массне), Самсон («Самсон і Даліла» К. Сен-Санса), Герцог, Отелло («Ріголетто», «Отелло» Дж. Верді), Каніо («Паяци» Р. Леонкавалло), Флорестан («Фіделіо» Л. Бетховена), Тангейзер («Тангейзер» Р. Вагнера), Йонтек («Галька» С. Монюшка).

Спогади про Медведєва залишив **С. Левік**. «Репертуар Медведєва був величезний. Студентом третього курсу консерваторії він співає Ленського, у дипломному спектаклі з величезним успіхом виконує найважчу роль Флорестана в бетховенському «Фіделіо». Через рік-два одна з газет напише, що «такого Йонтека («Галька») Одеса ніколи не бачила», інша, харківська, що «Медведєва можна назвати найкращим Раулем, яких нам доводилося чути», у Москві він «голосом відтворює і сказ і лют, і ревності, і любов» («Отелло»); у Тифлісі його називають «гігантом» та «титаном» (Левік, 1962).

Найсурвішіший київський критик В. Чечотт за надлишок сили звуку та темпераменту спочатку приймає Медведєва в багнети і запевняє, що «всє це» підходить для зображення «типів на кшталт Чингіс-хана чи Аттили». Але не минає і півроку, як він починає ставити його вище за тодішнього володаря театральних дум М. Фігнера. З приводу виконання Медведєвим партії Отелло Чечотт не соромиться порівнювати його за спів – із Тамберліком, а щодо гри – з Олдріджем.

З нагоди 100-річчя від дня народження О. Пушкіна Київське педагогічне товариство видає збірку, присвячену пам'яті поета. Медведєв у

цей час в Америці; невідомо, коли він повернеться чи повернеться, але Суспільство поміщає в пушкінській збірці один-єдиний артистичний портрет — і це портрет Медведєва. Бо в ті роки він був неперевершений в образах Германа, Дон-Жуана («Кам'яний гість»), Князя («Русалка»), Фінна («Руслан та Людмила»).

Давня суперечка про те, чи може виконавець перетворити слабкий музичний твір на щось значне, Медведєв (як згодом Шаляпін чи Єршов) вирішує без труднощів. «Внутрішня музична гідність осіанівських строф Вертера не відповідає непомірним похвалам, що розточуються французькими критиками, але завдяки виконанню Медведєва вони в опері повторюються», — писав В. Чечотт у «Киянині» (січень 1895 року).

Під час гастролей Медведєва в Америці одна з газет пише, що «виконанням романсів Чайковського Медведєв відкрив Америці російського Шуберта, тому рідкісною насолодою було слухати їх у виконанні Медведєва». Інша поважна газета зазначає, що «найкраще пояснює його успіх почуття, вкладене в кожную ноту»; третя — висловлює захоплення «чистим, ніжним і водночас сильним голосом».

Нью-Йорк і Філадельфія, Бостон і Чикаго, Монреаль і Квебек переманюють Медведєва, тому що «він дивовижний російський тенор, який захоплює слухачів тим сильніше, чим частіше вони його слухають», тому що в Америці «романси російських композиторів були мало відомі, а виконання їх Медведєвим збудило захоплення всієї музичної публіки».

Італійські кореспонденти повідомляють своїм газетам, що в партії Самсона він «grande, maestoso, insuperabile» (великий, величний, неперевершений), що «публіка повинна вважати особливим щастям, що їй вдалося послухати одного з перших драматичних тенорів».

Співак викликав сенсацію, між іншим, чудовим виконанням романсу «Травушка», в якому «баритональний тенор чарує аудиторію драматизмом висловлювання та нескінченною ніжністю свого співу». Сабінін і Тангейзер, Руальд («Рогнеда») і Пророк, Фауст і Нерон — і щоразу пишуть, що це,

мабуть, найкраща роль Медведєва, бо він «глибоко проникнув у задуми композитора», «піднявся до справжньої художньої правди» і «невідомо, чому віддати перевагу».

Але «стиль» роботи артистів у буржуазному суспільстві виявився жахливим: ледве «ставши на ноги», вони з меркантильних міркувань поспішають стати антрепренерами. Фігнер і Севастьянов, Медведєв і Максаков, Д. Южин і Лубковська — їм нема числа — раніше чи пізніше, але кожному з них здається, що тільки він знає, як побудувати художнє і водночас безбиткове підприємство. Медведєв раніше за інших «хворіє» на цю пристрасть: у 24 роки він починає зовсім незвичайне за своїми масштабами підприємство, ставить нікому не знайомі опери, витрачає нечувані на ті часи 15-20 тисяч рублів на кожну постановку. Через рік-два над ним повисає дамоклів меч стотисячного боргу, і він перетворюється на наймитів своїх кредиторів. Десять-дванадцять років поспіль він співає понад людські сили і абияк вилазить із боргів. Нарешті, він їде в Америку, швидко стає відносно багатою людиною, але антрепренерський свербіж незнищений, і Медведєв починає створення в Америці нового оперного театру. На щастя, низка видатних артистів, на яких він робить ставку, не погоджуються перетнути океан без достатніх гарантій. Ідея відцвіла, не встигнувши розцвісти. Медведєв повертається до Росії, знову починає антрепризу і, опинившись на міліні, знову розплачується неймовірною кількістю найважчих спектаклів. У 1901 р. він нарешті усвідомлює, що так продовжуватися не може, і цілком віддається педагогічній діяльності. Років за два Філармонічне товариство запрошує його до Москви і відразу зводить до рангу ординарного професора (Левік, с. 95-97).

Орешкевич Федір Гаврилович (1872-1932) – лірико-драматичний тенор. Народився в Одесі, помер у Києві. Київській опері присвятив багато років життя. Навчався у Петербурзі, дебютував у Тифлісі; соліст Маріїнського, та Варшавського оперних театрів. **Успішно працював у Києві в 1906-1913 роках та 1915-1925**, а у 1920-1925 був головним режисером

театру. З 1917 року брав активну участь в організації української опери. Також викладав у музично-драматичній школі М. Лисенка (разом з М. Мишугою).

І. Лисенко зазначає, що Орешкевич «належав до художників, які боролися проти засилля рутини» (Лисенко, 2003, с. 225). Він володів красивим, гнучким голосом з особливо розвиненим верхнім регістром і зачаровував шанувальників у партіях Вертера та Шевальє де Грійо в операх «Вертер» та «Манон» Ж. Массне, Князя в «Русалці» О. Даргомижського, «майстерно поєднуючи таланти першокласного вокаліста і правдивого емоційного актора», як зазначив рецензент газети *«Киевская мысль»* від 02.11.1907 (Станішевський, 2002, с. 99). Крім того, співак був витонченим інтерпретатором камерної музики. Він був одним з організаторів вечорів української пісні та виконавцем творів М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Е. Гріга. Першим з українських співаків здійснив запис на грамплатівку (Петербург, «Грамофон», 1900, пісня М. Глінки «Гуде вітер вельми в полі»).

Ф. Орешкевич був одним з найкращих виконавців вагнерівської музики, через що був запрошений до Великого театру в Москві, де виконав партії Лоенгіна в однойменній опері, Зигмунда («Валькірія»), Міме («Зигфрід»).

У репертуарі співака – велика кількість музично-сценічних образів: Шуйський, Голіцин («Борис Годунов», «Хованщина» М. Мусоргського), Ленський, Герман («Свгеній Онєгін», «Пікова дама» П. Чайковського), Садко, Ликов, Гвідон (перше виконання у Києві), Берендей («Садко», «Царєва наречена», «Казка про царя Салтана», «Снігуронька» М. Римського-Корсакова), Петро Іванов («Цар і тєся» А. Лорцінга, перше виконання у Києві), Альфред, Герцог, Радамес («Травіата», «Ріголетто», «Аїда» Дж. Верді), де Грійо («Манон» Ж. Массне; перше виконання у Києві), Йонтєк («Галька» С. Монюшка).

У спогадах С. Левіка знаходимо цікаву оцінку: «Федір Гаврилович Орешкевич (учень Гущина) був явищем надзвичайно своєрідним. Він співав

абсолютно всі тенорові партії, крім суто героїчних («Отелло», «Нерон»). Щоправда, в одній партії йому не вистачало крайніх верхів, в іншій - технічного блиску, у третій - драматичної сили. Але це помічали лише співаки, які ставили до своїх колег надзвичайно підвищені вимоги. Слухач, який приходив за високохудожнім враженням, нічого цього не помічав.

Орешкевич своїми скромними засобами перекидав усі «нормативи». Цей невеликий, нічим, крім м'якого звучання, голос, що не мав, виходив переможцем з будь-якого складного становища. Виконавська чарівність, музичність, чарівна, часто собінівська дикція приносили Орешкевич великий успіх. У ролях Ленського та Германа, Гофмана та Зигмунда, Джіджі (в опері Еспозіто «Каморра») та Шуйського («Борис Годунов») за силою загального враження Орешкевич мав мало конкурентів у Києві та часто з успіхом змагався зі столичними гастролерами. Рідко у когось із артистів була така міміка в органічному поєднанні з тембровими фарбами голосу. На той час це був один із найприємніших і тому найбажаніших учасників будь-якої вистави: проти його променистого втілення будь-якого образу буквально не можна було встояти» (Левік, 1962, с. 64).

Микиша Михайло Венедиктович (1885-1971) – народний артист УРСР, драматичний тенор, педагог. Народився в Миргороді в бідній селянській родині, помер у Києві. Батько українського піаніста і композитора Тараса Михайловича Микиші. У 1904-1910 роках навчався у Київській музично-драматичній школі М. Лисенка (в класі співу О.П. Мишути). Під час навчання жив у родині М. Лисенка, де зустрічався з багатьма діячами української культури, які справили на нього великий вплив. Співав у театрі М. Садовського (1910-1914), Київській міській опері (1914-1922, Харківському (1931-1942) і знову Київському (1942-1944) театрах опери та балету.

З 1919 року — був керівником новоствореного українського театру «Музична драма», його співорганізатором. У 1913 гастролював у Галичині (виступав на 40-річному ювілеї І. Франка у Львові).

З 1937 року викладав у Харківській консерваторії. 1941 року був репресований і висланий до Сибіру. Після повернення, з 1944 року викладав у Київській консерваторії, звання професора отримав 1946 року. Був продовжувачем вокальної школи О. Мишуги. Серед його учнів – А. Григор'єв, К. Малашенко, Ф. Максименко. 1971 року отримав звання народного артиста УРСР. Було видано його «Практичні основи вокального мистецтва».

М. Микиша мав сильний голос, виразний, широкого діапазону, здобув славу виконавця гостродраматичних ролей. Тенорове мистецтво М. Микиши відзначалося вмінням користуватися динамікою звуку, вільним подоланням будь-якої теситури, широким диханням. Великого значення надавав сценічній роботі над партією, шукав реалістичного розкриття вокально-сценічних образів.

Велике місце у репертуарі співака займали твори М. Лисенка, а партнерами по співу були М. Литвиненко-Вольгемут, Ф. Шаляпін. За словами І. Лисенка, Микиша був блискучим інтерпретатором української музики – народних пісень, романсів Лисенка, Степового, Стеценка. 1930 року наспівав на грамплатівки кілька українських дуетів (з В. Лубенцовим).

Основні партії співака: Андрій («Запорожець за Дунаєм» А. Гулака-Артемовського), Петро, Левко («Наталка Полтавка», «Утоплена» М. Лисенка), Герман («Пікова дама» П. Чайковського), Собінін («Життя за царя» М. Глінки), Самозванець («Борис Годунов» М. Мусоргського), Садко, Кутерьма («Садко», «Сказання про невидимий град Кітсж» М. Римського-Корсакова), Князь («Русалка» О. Даргомижського), Альоша Попович («Добриня Нікітч» О. Гречанінова), Радамес («Аїда» Дж. Верді), Турідду («Сільська честь» Масканьї), Хозе («Кармен» Ж. Бізе), Йонтек («Галька» С. Монюшка), Фауст («Фауст» Гуно), Рауль («Гугеноти» Мейєрбера), Єник («Продана наречена» Б. Сметани), Каніо («Паяци» Леонкавалло), Ірод («Саломея» Р. Штрауса).

1910 рік – прем'єра опери «Золотий півник» Римського-К., позначена високими акторськими досягненнями О. Каченовського (цар Додон) та Є. Долиніна (Звіздар). «Переважає більшість прем'єр готувалася нашвидкоруч із «збірними» декораціями і костюмами, хоча в них виступали видатні вітчизняні співаки, серед яких – Л. Собінов» (Станішевський, 2012, с. 103).

У сезон 1912-1912 років солювали тенори А. Мочаров, Є. Долинін, Ф. Орешкевич.

Під час Першої світової війни Київ був тилловим містом. Сезон 1915-1916 років не був яскравим. Особливий успіх мала «Кармен» Бізе, де партію Хозе виконував молодий П. Скуба.

Наказ Комісії у справах націоналізації театрів від 26.04.1919 року: передача всіх державних театрів у відання Всеукраїнського театрального комітету і призначення керівником державними театрами Києва К. Марджанова (Станішевський, 2012, с. 120).

Київський державний оперний театр УРСР імені К. Лібкнехта «поступово розгортає пропагандистську діяльність, прагнучи наблизити класичні шедеври до широких народних мас (Станішевський, 2012, с. 120). Видатні співаки (М. Микиша, Ф. Орешкевич) виступали в перших робітничих клубах, агітпоїздах, військових частинах, мітингах, агіт-масових театралізованих святах

За ініціативою Л. Собінова оперний театр щотижня організовує ранкові вистави для дітей робітників київських заводів. Особливою була «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова.

Друга половина 1919 року для Київської опери, як і для провідних театрів всієї України, була жахливою. Як відомо, період з 30 серпня до 16 грудня 1919 року називають денікінським режимом – військовою диктатурою. У перші дні встановлення режиму денікінці нищили в Києві культурні цінності, декорації театрів, внаслідок чого проводити спектаклі було неможливо.

На початку 1923 року у Київському оперному театрі імені К. Лібкнехта анонсувалася прем'єра опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, диригувати мав Л. Штейнберг, режисер-постановником був Л. Курбас. Солістами мали бути провідні українські співаки: бас М. Донець, сопрано М. Литвиненко-Вольгемут, тенор М. Микиша. Але антрепренер відмовився від нових постановок, обмежившись поновленням «Гальки» та «Сільської честі», які планувалися раніше. Стосовно цього періоду Ю. Станішевський зазначив, що репертуар оперного театру залежав від гастролерів, **переважно тенорів**. Цитуючи газету «Пролетарська правда» від 1925 року, дослідник звертає увагу на той факт, що в «Аїді» можна було побачити й почути одразу кілька Радамесів (Станішевський, 2012, с. 128).

Лев Штейнберг – диригент Київського оперного театру у 1917–1924 роках. У 1918 році українською мовою були перекладені опери «Галька», «Фауст», «Травіата», «Черевички», «Казки Гофмана», «Богема», «Продана наречена», «Русалка», «Сільська честь», «Жидівка», «Мадам Батерфляй». Ю. Станішевський, посилаючись на тогочасних музичних критиків, вказує на погану якість постановок «Гальки» та «Сільської честі», а саме трафаретні мізансцени, відсутність яскравої режисерської роботи і, як наслідок, акторського запалу, незважаючи на високу професійність співаків (Станішевський, 2012, с. 130). У «Пролетарській правді» анонсувалася підготовча робота Л. Штейнберга до постановки «Різдвяної ночі» М. Лисенка, але врешті-решт, вона так і не здійснилася: змінилося керівництво театру, і Л. Штейнберг переїхав працювати до Харкова.

Надамо розлогу цитату для того, щоб було зрозумілим, що саме Харківська опера першою стала на шлях оновлення.

«Український балет і українська опера як своєрідні художні явища сценічної культури могли формуватися в національному оперному театрі, перший крок до створення якого було зроблено в столиці УРСР Харкові 3 жовтня 1925 року, коли відбулася перша прем'єра новонародженого театру опери та балету. Нею стала постановка «Сорочинського ярмарку»

М. Мусоргського, здійснена вперше українською мовою<...>Саме в цей час Київська опера в театральному сезоні 1925/26 р. стала своєрідним уособленням псевдооперної рутини, сценічних штампів і трафаретів, а також репертуарної еkleктики й постійного поспіху в здійсненні вистав. При цьому їх музично-виконавський рівень залишався досить високим завдяки майстерності головного диригента О. Орлова, а також виступам відомих гастролерів і численним бенефісам улюблених співаків...» (Станішевський, 2012, с. 135).

1 жовтня 1926 року – історична дата для Київської опери, адже театр тепер мав нову назву – Київська державна академічна українська опера (за даними Ю. Станішевського – Українська державна опера). Відкривала зимовий сезон 1926/27 «Аїда» Дж. Верді. Партію Радамеса виконував добре відомий публіці героїчний тенор О. Мосін, яскравий образ якого відзначив критик М. Шипович: «По-молодечому темпераментний Мосін співає з настроєм, звучить свіжо» (Станішевський, 2012, с. 143).

Після «Аїди» відбулася прем'єра музичної драми Е. Вольфа-Феррарі «Намисто мадонни», де О. Мосін виконував партію молодого коваля Дженнаро, закоханого у головну героїню Малієлу. З приводу вистави професор М. Грінченко написав: «Давно Київ не бачив такого видовиська <...> Тут великі духовні досягнення всього колективу...» (Станішевський, 2012, с. 144).

У цей період (з жовтня 1926 року), за словами Ю. Станішевського, «кожна прем'єра ставала подією у мистецькому житті Києва» (Станішевський, 2012, с. 144). Так, 5 жовтня 1926 року було здійснено постановку «Золотого півника» М. Римського-Корсакова у новій інтерпретації. Партію Звездаря блискуче виконав ліричний тенор О. Коробейченко, про якого критик М. Шипович написав: «Коробейченко виявив граничну віртуозність в оволодінні виключними вокальними труднощами своєї партії, продемонструвавши прозоре звучання високого тенора-альтіно і прекрасну дикцію...» (Станішевський, 2012, с. 145).

Наступний 1927/28 сезон відкрився оперою «Тарас Бульба» М. Лисенка. Режисерська робота Гната Юри вразила індивідуалізацією кожного персонажу в розгорнутих народних картинах. Партію Андрія виконав В.А. Войтенко. Також в цьому сезоні було здійснено монументальну постановку «Бориса Годунова», де роль Самозванця виконував В. Дідковський.

Серед корифеїв Київського оперного театру – Ю. Кипоренко-Доманський, М. Микиша; зростали та розвивалися І. Кученко, В. Войтенко, О. Мосін. На їхньому мистецтві зростало наступне покоління – Б. Бобков¹², О. Колодуб, Г. Рожок.

На думку Ю. Станішевського, опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського була «найвизначнішою українською оперою того часу» (Станішевський, 2012, с. 158). Опера ставилася й у Харкові, але режисер В. Манзій здійснив на київській сцені кращу, більш реалістичну інтерпретацію опери (під назвою «Беркути»).

Опери «Розлом» В. Фемеліди, «Дума чорноморська» Б. Яновського та «Золотий обруч» Б. Лятошинського «були своєрідним містком, щоєднав плідні здобутки сценічних експериментів 20-х років і реалістичних постановок другої половини 30-х років» (Станішевський, 2012, с. 165).

«Друга половина 20-х – початок 30-х років – це бурхливий період становлення і перших художніх досягнень українського оперного театру, позначений розвитком диригентського, режисерського, акторського і сценографічного мистецтва, пошуками митців у галузі творення сучасного національного репертуару» (Станішевський, 2012, с. 165).

1934 року відомий режисер-експериментатор М. Форрегер поставив на київській сцені оперу Дж. Мейєрбера «Гугеноти», яка мала чудовий виконавський склад, серед солістів – В. Дідковський (Рауль).

¹² 1934 року до Києва приїхав Л. Штейнберг, який був головним диригентом Большого театру, а перед цим працював у київській опері. Він диригував «Піковою дамою» та «Аїдою», був вражений майстерністю тенора Б. Бобкова і запросив його працювати. Це не єдиний приклад співпраці театрів та взаємобміну співаками.

Ю. Станішевський зазначає, що оперна труппа Київської опери у першій половині 30-х років «здобула славу однієї з найкращих у Європі» (Станішевський, 2012, с. 171).

«Сезон 1934/35 р. в історії Київської опери виявився вирішальним. На початку 1934 року столицю України було перенесено з Харкова до Києва, що зумовило докорінну реорганізацію театру, який мусив об'єднати найкращі мистецькі сили і стати головним центром національної оперно-балетної культури» (Станішевський, с. 174). Серед солістів-тенорів протягом 1934–1936 років були Ю. Кипоренко-Доманський, Г. Рожок, А. Азрікан, О. Коробейченко, І. Шведов, В. Борищенко.

Надамо короткий біографічний огляд, для формування уявлення про цих славетних артистів.

Кипоренко-Доманський Юрій Степанович (1888–1955) – народний артист УРСР, героїчний тенор. «Із справжньою трагедійною силою розкривав Ю. Кипоренко-Доманський душевні муки Отелло, але найбільше вражала сцена його несамовитого відчаю й самогубства» (Станішевський, 2012, с. 199).

Співак народився в Харкові в багатодітній родині шевця (з 12 дітей половина померли). Працював разом із батьком у майстерні. Навчався в Харківському музичному училищі лише рік, і був виключений через несплату грошей за навчання. 1906 року приєднався до мандрівної труппи О. Суходольського як співак хору. З цього часу почалася захоплююча й важка робота в мандрівних театральних колективах, які не мали власного приміщення і гастролювали Російською імперією. У ці роки співак зустрів дружину (колишню акторку труппи Д. Гайдамаки), побачив різні куточки країни, набув досвід та «отримав щеплення» від сухого академізму, на який часто страждали забезпечені всіма благами актори респектабельних театрів. Другу половину прізвища «Доманський» Юрій Степанович отримав від дружини Поліни Олександрівни. Не маючи власних дітей, подружжя виховало прийомного сина, опікувалося онуками.

На запрошення С. Зіміна, у 1912 році Кипоренко-Доманський залишився у Москві (по завершенню гастролей трупи Д. Гайдамаки) та підписав контракт з приватним оперним театром. Співпраця тривала до 1917 року. Тут співак долучив до свого репертуару партії з класичних опер європейських та російських композиторів – Дж. Пуччіні, Р. Вагнер, Дж. Меєрбер та ін.

Більше як сто виступів здійснив Кипоренко-Доманський у ролі Отелло. Став одним з перших радянських співаків, які за кошти держави навчалися за кордоном (1927-1928 роки, театр Ла Скала).

У Київській опері працював кілька років з перервами: 1923-1924 – Тангейзер, Рауль (Гугеноти), Каніо (Паяци); 1939-1941 – Павло («Перекоп» Ю. Мейтуса), Льонька («В бурю» Т. Хреннікова); 1944-1949.

За свідченнями солістки Одеського оперного театру М. Лозинської, в середині 1930-х років італійський педагог Карло Баррера (1879-?) консультував одеських співаків, серед яких був і Ю. Кипоренко-Доманського. На запитання про голос учня Баррера відповів так: «У нього не драматичний, а унікальний, рідкісний голос — героїчний тенор». І додав: «Таких нема в сучасній Італії».

Рожок Георгій Федорович (1899–1944) – драматичний тенор. Вокальну освіту здобув приватно. За даними дослідника І. Лисенка, володів могутнім голосом широкого діапазону, красивого металевого тембру, був дуже артистичним. Соліст Київської опери у 1930–1936 роках. 1943 року емігрував до Німеччини. Основні партії: Петро, Андрій («Наталка Полтавка», «Тарас Бульба» Лисенка), Герман («Пікова дама» П. Чайковського), Садко («Садко» М. Римського-Корсакова), Собінін («Життя за царя» М. Глінки), Льонька («В бурю» Т. Хреннікова), Хозе («Кармен» Ж. Бізе), Каварадоссі («Тоска» Дж. Пуччіні).

Азрікан Арнольд Григорович (1906–1976) – драматичний тенор, соліст оперних театрів Києва, Харкова, Одеси. Вокальну освіту здобув у Одеській консерваторії (1926-1929, клас Ю. Рейдер). Удосконалювався з іспанським педагогом Карло Барреро (Харків, 1931-1933). Як соліст дебютував 1928 року

в Одеському театрі, потім працював у Харкові (1930-1934). Коли 1934 року столиця України була перенесена з Харкова до Києва, Азрікана було запрошено співати на сцені Київського оперного театру та з Ю. Кипоренко-Доманським був провідним тенором (1934-1943).

Виконував також українські народні пісні, дві з них записав на грамплатівку (за даними І. Лисенка – «Ой, у полі нивка»).

У післявоєнні роки виступав на сценах оперних театрів Свердловська (1943-1951), Баку (1951-1956), знову Одеси (1956-1959), Кишинєва (1963-1964). У 1964-1976 - викладач Молдавської консерваторії.

Великий успіх мав у партіях Отелло («Отелло» Дж. Верді), Германа («Пікова дама» Чайковського), Радамеса («Аїда» Верді), Каніо («Паяци» Леонкавалло), Хозе («Кармен» Бізе), Йонтека («Галька» Монюшка), Самозванця («Борис Годунов»), Каварадоссі («Тоска» Пуччіні), Де Гріїо («Манон Леско» Пуччіні), Собінін («Життя за царя» Глінки).

Азрікан створив багато яскравих образів в українській оперній класиці: Андрій («Запорожець за Дунаєм» А. Гулака-Артемівського), Петро та Андрій («Наталка Полтавка», «Тарас Бульба» М. Лисенка), Годун («Розлом» В. Фемеліди), Хлопуша («Орлиний бунт» А. Пашенка).

1939 року Азрікана було запрошено співати на одній з перших пробних передач українського телебачення. Про вдалу трансляцію відзвітувала газета «Правда». Державну премію СРСР (1954) отримав за створення образу Отелло (з однойменної опери Дж. Верді) (Лисенко, 2003).

Коробейченко Олександр Миколайович (1900-1971) – заслужений артист УРСР (1939), драматичний тенор. Вокальну освіту здобув у Київській консерваторії (1920-24, клас В. Цветкова). Свою кар'єру розпочав як соліст Київського оперного театру (1924-1927), пізніше працював у Харкові, Одесі, Донецьку, Баку, Петербурзі, Москві. Після Другої світової війни гастролював у Кореї, Китаї, Японії (1946-1947).

Коробейченко володів компактним приємним голосом широкого діапазону зі сріблястими верхніми нотами. Мав акторський талант.

У 1935 році наспівав на грамплатівки українську народну пісню «Повій, вітре, на Україну», романс Я. Степового «За думою дума», а також соло «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського та дует «Де ти бродиш, моя доле» – з М. Гришком. В останні роки життя співак займався приватною педагогічною діяльністю. Серед його учнів – А. Солов'яненко (в якому саме Коробейченко розгледів неабиякий талант і займався з ним не один рік), В. Землянський, О. Кока.

Образ Коробейченка відтворено у повісті С. Калінічева «Вызов судьбе» (К., 1985), а також у кінофільмі «Прелюдія долі», де в ролі Горбаченка (прообраз Коробейченка) знявся Є. Лебедєв (1984, реж. С. Лісецький, Київ, кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка).

Спогади сучасників свідчать, що маестро був безкомпромісним та прямолінійним. 1960 року його змусили піти з театру, але до кінця з ним залишалася вірна дружина, співачка Наталія Гришковська. Передчасне завершення концертної діяльності споріднює долі вчителя – Коробейченка та учня – Солов'яненка.

Партії: Андрій («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Петро, Андрій («Наталка Полтавка», «Тарас Бульба» Лисенка), Богун («Богдан Хмельницький» Данькевича), Самозванець («Борис Годунов» Мусоргського), Герман, Водемон, Ленський («Пікова дама», «Іоланта», «Євгеній Онсгін» Чайковського), Володимир Дубровський («Дубровський» Направника), Берендей («Снігуронька» Римського-Корсакова), Фауст («Фауст» Гуно), Радамес, Альфред, Герцог, Отелло («Аїда», «Травіата», «Ріголетто», «Отелло» Верді), Йонтек («Галька» Монюшка), Каварадоссі, Калаф, Пінкертон («Тоска», «Турандот», «Чіо-Чіосан» Пуччіні), Лоенгрін («Лоенгрін» Вагнера), Гофман («Казки Гофмана» Оффенбаха).

У роки Другої світової війни у приміщенні оперного театру функціонувала Київська Велика опера. За даними театрознавця

В. М. Гайдабури¹³, труппа систематично давала вистави з вересня 1941 до листопада 1943 року. Залишилися ті артисти, які не встигли евакуюватися з колективом театру, зокрема, й І. Шведов.

Шведов Іван Михайлович (1898–1959) – заслужений артист УРСР (1940), родом з Харківщини. Вокальну освіту здобув у Харківському музично-драматичному інституті (1926–1931, клас М. Чемезова). Працював у Харкові (1929–1933), Одесі (1933–1936), прем'єр Київської опери у 1936–1943 роках.

У 1937-1939 роках записав на платівках низку українських народних пісень: «Ой гай, мати», «Ой я нещасний», «Ой не шуми, луже», «Повій, вітре, на Україну», «Цвіла, цвіла калинонька»; фрагменти з опер М. Лисенка та А. Гулака-Артемовського.

У 1944 співак емігрував за кордон. З 1950 року жив у Аргентині, де провадив переважно концертну діяльність. У його репертуарі були твори українських композиторів (М. Лисенка, Гулак-Артемовського, Я. Степового, В. Костенко, О. Сандлер) та українські пісні. За словами І. Лисенка, «Шведов володів красивим голосом широкого діапазону, рівним в усіх регістрах, музичальністю та артистизмом» (Лисенко, 2003, с. 327). Кращі партії: Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Петро, Андрій («Наталка Полтавка», «Тарас Бульба» М. Лисенка), Андрій («Мазепа» П. Чайковського), Сник («Продана наречена» Б. Сметани), Каварадоссі («Тоска» Дж. Пуччіні), Хозе («Кармен» Ж. Бізе). Помер у Буенос-Айресі в 1959 р.

Борищенко Віктор Петрович (1914–1996) – лірико-драматичний тенор, народний артист УРСР (1951). Народився у Харкові в сім'ї робітника. Працював слюсарем, одночасно навчаючись у вечірньому інституті інженерів залізничного транспорту і в музичній студії при Будинку культури залізничників (1930–1933, клас М. Михайлова). Згодом удосконалював

¹³ 1999 року у НМАУ ім. П.І.Чайковського Валерій Михайлович Гайдабура захистив докторську дисертацію на тему «Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944)».

майстерність у О. Муравйової. Розпочав кар'єру 1933 року в Харкові, з 1935 - соліст Київського театру опери та балету. У 1962-90 – режисер Київського театру опери та балету.

Головні партії: Андрій («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Петро, Андрій, Левко, Вакула («Наталка Полтавка», «Тарас Бульба» «Утоплена», «Різдвяна ніч» М. Лисенка), Ленський, Андрій («Євгеній Онєгін», «Мазепа» Чайковського), Гвідон («Казка про царя Салтана» Римського-Корсакова), Альфред, Герцог («Травіата», «Ріголетто» Дж. Верді), Пінкертон («Чіо-Чіо Сан» Пуччіні), Альмавіва («Севільський цирульник» Россіні), Фауст («Фауст» Ш. Гуно), Снік («Продана наречена» Б. Сметани), П'єр («Війна і мир» Прокоф'єва) та ін. Перше виконання: Марко («Наймичка» М. Вериківського), Василь («Милана» Г. Майбороди), Гриць («Щорс» Б. Лятошинського), Богун («Богдан Хмельницький» Данькевича).

У камерних концертах виконував твори М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, К. Данькевича, Г. Майбороди, народні пісні. Записав на платівки кілька арій з опер українських композиторів.

У післявоєнні роки важливу роль у розвитку Київської опери відіграв співак, режисер і художній керівник **Михайло Павлович Стефанович** (1947-1954). За словами Ю. Станішевського, «... у формуванні репертуару М. Стефанович орієнтувався на тих солістів, які прикрашали оперну трупу, намагаючись розкрити у всій мистецькій багатогранності таланти видатних співаків-акторів» (Станішевський, 2002, с. 220). Так, до 150-ї річниці з дня народження О. Пушкіна було поставлено оперу «Казка про царя Салтана» у перекладі П. Тичини. Серед солістів – тенори В. Борищенко та С. Коган (князь Гвідон), І. Кученко (Дід-казкар). З ініціативи М. Стефановича було відроджено оперу М. Лисенка «Наталка Полтавка» в авторській версії, а не з багатьма додатками В. Йориша.

У сезоні 1949/50 років у Київському оперному театрі відбулися прем'єри опер «Галька» С. Монюшка, «Продана наречена» Б. Сметани, «Лакме» Л. Деліба. В опері «Галька» «натхненний тенор П. Білинник створив

хвилюючий образ Йонтека» (Станішевський, с.221), а В.Борищенко – дотепного нареченого Єника в опері «Продана наречена» і англійського офіцера Джеральда у «Лакме». Обидва тенори (Білинник і Борищенко) співали партію Левка в опері Лисенка «Утоплена», яку відредагував П.Козицький.

На початку 50-х років до оперної трупи долучився драматичний тенор В.Козерацький. І вже 1951 року відбулася прем'єра опери К.Данькевича «Богдан Хмельницький» з чудовим виконавським складом (В.Борищенко співав партію Богуна), але невдалими режисерськими рішеннями. Це викликало доволі різку критику і оперу зняли з репертуару, влада доручила переробити постановку лише наприкінці 50-х років.

Білинник Петро Сергійович (1906-1998) – ліричний тенор, народний артист СРСР (1954). Вокальну освіту здобув у Харківській консерваторії (1933-36, клас Р.Вайна). Дебютував у партії Берендея на сцені Харківського молодіжного музичного театру (1935). Працював у Москві, Харкові, у 1942-60 – соліст Київського театру опери та балету.

Володів красивим та світлим тембром голосу. Його виконавська манера відзначалася музикальністю, глибоким і тонким ліризмом (І.Лисенко).

Партії: Андрій («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Петро, Левко («Наталка Полтавка», «Утоплена» Лисенка), Марко («Наймичка» Вериківського), Козолап («Милана» Майбороди, перше виконання), Тюленін («Молода гвардія» Мейтуса), Ленський («Євгеній Онєгін» Чайковського), Берендей («Снігуронька» Римського-Корсакова), Юродивий («Борис Годунов» Мусоргського), Князь («Русалка» Даргомижського), Володимир Ігоревич («Князь Ігор» Бородіна), Йонтек («Галька» Монюшка), Лоєнгрін («Лоєнгрін» Вагнера), Альмавіва («Севільський цирульник» Россіні), Альфред, Герцог («Травіата», «Ріголетто» Верді), Джеральд («Лакме» Деліба), Єник («Продана наречена» Сметани), Матюшенко («Броненосець Потьомкін» Чишка).

Співак відомий як чудовий виконавець українських народних пісень. Виступав у концертах Державної заслуженої хорової капели України «Думка» і Державної заслуженої капели бандуристів України, в дуєті з Б. Гмирею. Гастролював у Польщі, Німеччині, Албанії. Записав кілька грамплатівок українських народних пісень та арій з класичних опер.

Козерацький Василь Феодосійович (1906-1982) – оперний і оперетковий співак, драматичний тенор, народний артист УРСР (1957). Народився на Кіровоградщині. Протягом життя працював в українських театрах. Вокальну освіту здобув в Одеському музично-драматичному інституті (1927-1931, клас професора В.А. Селявіна). Розпочав кар'єру як соліст Українського пересувного музично-драматичного театру (1931-1934), потім Дніпропетровськ (1934-1937), соліст Київського театру оперети (1937-1951), виконав близько 60 ролей.

1951-1959 - соліст Київського театру опери та балету. У окремих виставах співак брав участь до 1963 року.

Про роботу в Київській опері колеги Козерацького згадували так: «Завжди гранично чесний по відношенні до авторського тексту, безпомилковий Козерацький вселяв у диригентів упевненість в тому, що не тільки не підведе, але завжди виручить, якщо ансамбль похитнеться».

Викладав у Київському театральному інституті (1963-1965), а до останніх днів життя - у Київській консерваторії (1965-1982). Серед його вихованців – В. Г. Турець, С. Г. Мельниченко Сергій Григорович та ін.

Виконував провідні тенорові партії світового оперного репертуару: Андрій («Запорожець за Дунаєм» А. Гулака-Артемовського), Андрій, Вакула («Тарас Бульба», «Різдвяна ніч» М. Лисенка), Богун («Богдан Хмельницький» К. Данькевича), Василь («Милана» Г. Майбороди), Собінін («Життя за царя» М. Глинки), Герман («Пікова дама» П. Чайковського), Ликов («Царева наречена» М. Римського-Корсакова), Радамес, Річард («Аїда», «Бал-маскарад» Дж. Верді), Хозе («Кармен» Ж. Бізе).

Огневий Костянтин Дмитрович (1926-1999) – ліричний тенор, знакова постать для української школи співу, народний артист УРСР (1972).

Коли хлопчикові було п'ять років, батька посадили у в'язницю за «антирадянську» поведінку. Ярлик «ворог народу» тоді «пришили» цілій групі дніпропетровських робітників, які збиралися разом, щоб почитати вірші й поспівати українських пісень. У в'язниці батько й помер. Цей факт зі своєї біографії співак вимушений був приховувати усе життя, але пам'ять про ці події назавжди залишилася у його серці.

Московську консерваторію закінчив 1955 року і одразу на запрошення директора Київського оперного театру В. Гончаря приїхав до Києва і став солістом. Однією з найкращих у репертуарі співака вважається партія Таміно у «Чарівній флейті» Моцарта.

У житті співака було багато конкурсів, переважно «класичних». На першому республіканському конкурсі вокалістів він отримав третю премію, потім був всесоюзний конкурс та бажана золота медаль і перша премія. Після цього у 1957 році був VI всесвітній фестиваль молоді та студентів, на якому проводився конкурс вокалістів. Головою журі на ньому був знаменитий італійський співак Тіто Скіпа. Складна вокальна програма, імениті учасники зі 131 країни не завадили К. Огневому отримати срібну медаль і любов глядачів та журі від проникливого виконання пісні «Ніченька».

Серед «рідкісних» опер, які звучали на київській сцені – «Приборкання непокірної» В. Шебаліна (1959). Видатний ліричний тенор К. Огневий виконував роль Люченціо.

Шлях митця – це завжди невтомні пошуки, вічне невдоволення собою і щоденна, кропітка робота з вдосконалення своєї майстерності, прагнення віднайти своє трактування твору, постійне розширення концертного репертуару. Так, 1960 року в Київській філармонії К. Огневий вперше виконав пісню В. Верменича «Чорнобривці».

Цікаво, що першим виконавцем неофіційного гімну столиці «*Як тебе не любити, Києве мій!*», написаного 1962 року, теж був К. Огневий.

Співак багато гастролював: Болгарія, Югославія, Франція, Фінляндія, Нідерланди, Канада, Куба.

Огневий першим із академічних співаків став виступати в супроводі інструментального ансамблю. В його першому колективі грали молодий В. Бистряков і гітарист В. Петренко. Уже потім із такими ансамблями стали співати Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, М. Кондратюк. Він був «першопрохідцем», який навіть після погроз керівництва звільнити з роботи не припинив співати у ВІА.

З успіхом виступав на концертах, виконуючи пісні українських композиторів О. Білаша, П. Майбороди, В. Івасюка, І. Шамо, І. Поклада, В. Верменича, О. Зуєва, В. Льїна, Б. Буєвського, Я. Цегляра, Н. Андрієвської та інших, а також твори зарубіжних авторів. Наспівав на грамплатівки ряд українських народних пісень, романсів українських композиторів, оперних арій. Він записав 15 платівок, близько 200 записів зроблено для фондів Українського радіо, знімався у телефільмах, озвучував кінофільми.

В одному з інтерв'ю¹⁴ маестро згадував, що співати любив з дитинства, за часів другої світової війни співав в армійському ансамблі. «У мене були дуже гарні вчителі в ансамблі Мінського військового округу; художнім керівником був доцент Ленінградської консерваторії Дмитрієв – джерело премудрості мистецтва, ерудована людина, прекрасний диригент. Ще один ансамбль Білоруського військового округу, ним керував чудовий музикант А. Усачов. Потім буде Ансамбль Київського військового округу, де хормейстером був М. Венедіктов – батько головного хормейстера оперного театру Л. Венедіктова, колишній регент. Під час перебування в Мінську наш ансамбль розформували, я вступив у консерваторію. Встиг взяти лише кілька уроків у педагога О. Ручійової<...>Після демобілізації вступив до Дніпропетровського музичного училища<...>Закіншивши цей заклад, прослуховувався у Московську консерваторію. Усім «майже сподобався», а найголовніше – ректору Олександрову Свешнікову <...> З другого курсу співав

¹⁴ (інтерв'ю в газеті «Дзеркало тижня», інтерв'юер – Муратов).

у виставах оперної студії – провідні тенорові партії Альмавіви, Ленського, Берендея. Після закінчення приїхав до Києва, був прийнятий у театр, в якому служив більше 20 років...

Конкурси – це велика справа, це – прояв усіх якостей конкурсанта – сили волі, здібностей, настирливості, необхідних і для сцени, і для подальшого життя. У співака нерви мають бути, як «канати», а здоров'я – як у вола. Кожен конкурс – це новий досвід, у цьому – велика користь. Тепер я вже знаю, що кожен співак має знайти для себе найбільш зручні та прийнятні навички співу, виробити свій метод, який принесе користь виконавцю... Я завжди кажу студентам: «Співай так, щоби публіка в залі думала: за що йому гроші платять? Йому так легко, адже це – задоволення»<...>Можу сказати, що головне в моєму житті – те, що я відпрацював чесно та у своє задоволення».

Більше ніж 30 років Костянтин Дмитрович викладав у Київській консерваторії. Спочатку доцент, потім професор, а з 1985 року – завідувач кафедри сольного співу. Це найбільш плідна частина його життя. Серед його випускників – М. Мозговий, В. Білоножко, О. Пономарьов, С. Гіга, оперні співаки – О. Кулько, брати Приймаки, І. Борко.

Солов'яненко Анатолій Борисович (1932–1999) — всесвітньо відомий український співак (лірико-драматичний тенор) та громадський діяч, народний артист УРСР (1970), народний артист СРСР (1975), лауреат Ленінської премії (1980) та національної премії України ім. Т. Шевченка (1997), Герой України (2008, посмертно), отримав відзнаку Президента України «Національна легенда України» (2022, посмертно).

Народився співак у шахтарській сім'ї, в м. Сталіно (сучасний Донецьк). Закінчив Донецький політехнічний інститут (1949–1954), а потім аспірантуру та викладав на кафедрі інженерної геометрії.

Протягом багатьох років навчався вокалу приватно у заслуженого артиста УРСР, видатного співака-тенора Олександра Коробейченка (який теж

на початку кар'єри був солістом Київської опери), брав участь у концертах художньої самодіяльності.

1962 року, після успішного виступу на огляді художньої самодіяльності, був запрошений до Київського театру опери та балету, у 1962-1963 проходив стажування в театрі Ла Скала (Мілан), де став лауреатом конкурсу «Неаполь проти всіх». З 1965 по 1993 роки був солістом Київської опери.

У репертуарі А. Солов'яненка - понад 20 оперних партій, більше десяти програм камерного опертуару, багато арій, романсів, народних пісень. Народні українські пісні в його виконанні стали взірцем майстерності для майбутнього покоління співаків.

Гастролював багатьма країнами світу, серед яких, наприклад, Болгарія, Чехословачія, Бельгія, Румунія, Японія, Австралія, Канада. Кілька сезонів він співав у нью-йоркському «Метрополітен-опера», де виконував партії в операх Р. Штрауса, Дж. Верді, П. Масканьї.

Серед найкращих партій – Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Фауст (в однойменній опері Шарля Гуно), Альфред («Травіата» Дж. Верді), Надір («Шукачі перлин» Ж. Бізе), Рудольф («Богема» Дж. Пуччині). Світові знавці оперного співу зазначали, що виконання Солов'яненком партії герцога в «Ріголетто» Дж. Верді є вершиною майстерності.

А. Солов'яненко вільно володів італійською мовою. Маестро вважав, що італійська школа співу є найкращою у світі, тому що максимально використовує можливості людського голосу. П. Домінго та Л. Паваротті зазначали, що майстерність А. Солов'яненка не поступалася їхній власній. Співак досконало оволодів італійським вокальним стилем, віртуозно виконуючи тенорові партії в операх Верді, Пуччині, Доніцетті та Масканьї.

А. Солов'яненко прекрасно володів французькою манерою співу та блискуче співав у багатьох операх французьких композиторів Обера, Бізе,

Массне. Особливо майстерно виконував він арію Надира в опері Бізе «Шукачі перлин».

Серед найяскравіших партій - Маріо Каварадоссі в опері Пуччіні «Тоска». У виконанні маестро ця складна партія звучала легко, просвітлено та проникливо.

Своєю творчою діяльністю А. Солов'яненко пропагував українську культуру. За словами І. Шарова, де б Солов'яненко не виступав з концертами, він неодмінно включав до свого репертуару українські народні пісні. «Виконуючи народну пісню з естради, – казав митець. – Я пропагую її, хочу привернути до неї увагу людей, і поки вистачить сил, я не відступлюся від цього завдання. Українську пісню чудово розуміють в усьому світі. У кожного народу пісня виражає ті ж почуття, що й у нас: любов до батьківщини, до дівчини, до матері, до природи... Недарма кажуть, що пісня не має кордонів» (Шаров, 2002).

А. Солов'яненко ніколи не був членом комуністичної партії і не співав патріотичних пісень. Видатний українець, високоморальний і чесний, досягнув найвищих світових вершин завдяки своєму таланту й праці.

Заради української сцени він пожертвував спокусливими пропозиціями з Великого театру, не емігрував за кордон, хоча йому й обіцяли фантастичні гонорари. На фірмі грамплатівок «Мелодія» записав багато арій з опер зарубіжних композиторів, а також народні пісні. Його репертуар умістив в себе всю світову класику тенорового мистецтва: Андрій («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемівського), Володимир Ігоревич («Князь Ігор» Бородіна), Самозванець («Борис Годунов» М. Мусоргського), Альфред, Герцог, Манріко («Травіата», «Ріголетто», «Трубадур» Верді), Едгар («Лючія ді Ламмермур» Доніцетті), Фра-Дияволо («Фра-Дияволо» Обера), Рудольф, Каварадоссі («Богема», «Тоска» Пуччіні), Фауст («Фауст» Гуно), Надір («Шукачі перлів» Бізе).

Востряков Олександр Андрійович (1944-2023) – український співак (драматичний тенор), народний артист УРСР (1991), професор.

Закінчив диригентський факультет (1971) та вокальний факультет Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (1973; клас Веске Т.Я.).

З 1973 по 1976 роки був асистентом кафедри сольного співу ХНУМ імені І.П. Котляревського та солістом ХНАТОБу. З 1976 по 1983 працює солістом Дніпровського театру опери та балету, а з 1983 по 2023 роки – соліст Національної опери України імені Т.Г. Шевченка.

Педагогічну роботу Олександр Андрійович відновив у 1990 році на кафедрі сольного співу Національної музичної академії імені П.І. Чайковського, у 2001 році став доцентом, а згодом професором кафедри.

Олександр Андрійович – один із найяскравіших представників сучасної української вокальної школи, його виступи були здійснені на найпрестижніших оперних сценах світу. У його творчому доробку було понад сорок оперних партій, які за своєю емоційною напругою і технічною складністю є вершинами вокально-сценічного мистецтва, а саме: Радамес з «Аїди» Дж. Верді, Каварадоссі з «Тоска» Дж. Пуччіні, Герман з «Пікової дами» П. Чайковського, Сергій з «Катерини Ізмайлової» Д. Шостаковича, Максим з «Золотий обруч» Б. Лятошинського, Василь з «Мілани» Г. Майбороди, Богун з «Богдан Хельницький» К.Данькевича, та ін.

Гришко Володимир Данилович (нар. 1960) – драматичний тенор, народний артист України (1996), лауреат державної премії ім. Т. Шевченка (2001), нагороджений Орденом князя Ярослава Мудрого V ст. (2005). Вокальну освіту здобув у Київській консерваторії (1982-89, клас В.І. Тимохіна).

Ще під час навчання (з 1988 року) став солістом Київського театру опери та балету. Цього ж року став лауреатом Республіканського конкурсу вокалістів ім. Лисенка в Києві, наступного 1989 – лауреат конкурсу вокалістів ім. Глинки у Ризі (друга премія).

Лауреат численних міжнародних конкурсів: ім. Ф. Віньєса (Барселона, 1989, I премія, спец. приз П. Домінго та звання «Найкращий тенор»), міжнар.

конкурсів вокалістів у Франції (Марсель, 1989, III премія; Тулуза, 1990, Гран-Прі). Висрупував на оперних сценах Німеччини (Дрезден), Іспанії, Італії, Австрії, Великій Британії, США (Метрополітен-опера у Нью-Йорку, Вашингтоні, Лос-Анджелесі).

Ім'я співака занесено в Книгу рекордів України як українського оперного співака, який 44 рази виконував головні партії на сцені «Метрополітен Опера» протягом 1995–2008 років.

З 2006 В. Гришко викладає у Національній музичній академії ім. П. І. Чайковського (2019 отримав вчене звання професора). 2018 року в Харкові заснував приватний навчальний заклад «Академія мистецтв Володимира Гришка».

Основні артїї: Петро, Андрій («Наталка Полтавка», «Тарас Бульба» Лисенка), Марко («Наймичка» М. Вериківського), Андрій, Грицько («Хованщина», «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського), Макдуф, Ісмаїл, Альфред, Герцог («Макбет», «Набукко», «Травіата», «Ріголетто» Дж. Верді), Ликов («Царева наречена» Римського-Корсакова), Пінкертон («Чіо-Чіосан» Пуччіні), Ленський («Євгеній Онегін» Чайковського), Фауст («Фауст» Ш. Гуно), Едгар («Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті).

Співак записав кілька компакт-дисків: «Українські народні пісні», «Італійські та іспанські пісні» (з ансамблем народних інструментів «Рідні наспіви»; художній керівник А. Мамалига), «Українські народні пісні» (з Національним оркестром народних інструментів України, художній керівник В. Гуцал), «Арії з італійських опер» та «Арії з російських опер для тенора» (з Заслуженим академічним симфонічним оркестром Національної радіокомпанії України, художній керівник В. Сіренко), а також «Russian opera arias» (Naxos, Hon Kong), «The Snow Maiden» (Chandos, Canada), «True Symphonic Orchestra» (TSR, Germany), «Мольба» (Moon records).

З 2006 викладає в НМАУ імені П.І.Чайковського, отримав вчене звання професора (2019).

2018 року в Харкові заснував приватний навчальний заклад «Академія мистецтв Володимира Гришка».

Гурець Олександр Васильович (нар. 1957) – лірико-драматичний тенор повного діапазону з блискучим верхнім регістром; оперний та камерний співак, народний артист України, соліст Національної опери України ім. Т. Шевченка. Артистичну діяльність розпочав у Державному хорі ім. Г. Верьовки (1982—1988). Закінчив Київську державну консерваторію ім. П. І. Чайковського 1987 року (клас професора В. Куріна). З 1991 - соліст Національної опери України, на сцені якої виконав багато оперних партій. Брав участь у міжнародних конкурсах оперних співаків.

Професор, завідувач кафедри теорії та методики постановки голосу факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М.П. Драгоманова. Лауреат Міжнародного конкурсу оперних співаків ім. С. Крушельницької (1992, Львів, друга премія), Міжнародного конкурсу ім. С. Монюшка (1993, Варшава, перша премія). Нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня (2001).

Гастролював у Польщі, Німеччині, Франції, Голландії, Ізраїлі, Швейцарії та інших країнах. Брав участь у постановці опери Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова» під керуванням В. Гергієва у Тель-Авіві (Ізраїль, 1997) та у Міжнародному мистецькому проєкті під керуванням М. Ростроповича в Римі (Італія, 2000), де виконав партію Задріпаного мужичка. Виступав у фестивальных концертах з видатними італійськими співаками – Ф. Коссотто (меццо-сопрано) та П. Капучілі (баритон).

Репертуар співака: Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Кобзар («Тарас Бульба» М. Лисенка), Герцог, Радамес, Манріко, Абдалло («Ріголетто», «Аїда», «Трубадур», «Набукко» Дж. Верді), Калаф («Турандот» Дж. Пуччіні), Юродивий, Шуйський («Борис Годунов» М. Мусоргського), Задріпанний мужичок («Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича), Турідду («Сільська честь» П. Масканьї), Каніо («Паяци» Р. Леонкавалло), Молодий циган («Алеко» С. Рахманінова) та інші.

Висновки до Розділу 2

На основі складання антології тенорів двох провідних (столичних) оперних театрів України, робимо висновок, що співак як інтерпретатор є невід'ємною складовою загального успіху будь-якого концертно-сценічного втілення тенорового амшлуа, без якого не в повній мірі буде розкриття головної ідеї творів композиторів.

На прикладі втілених оперних партій українськими тенорами унаочнено, що ґрунтовне дослідження таїни на ім'я *«тенор»* є необхідною для виконавської та викладацької діяльності.

Всесвіт тенорового мистецтва Києва засвідчив багатство української культури. Саме на сцені столичного театру були представлені кращі зразки національної опери ХХ століття (Б. Лятошинський *«Щорс»* 1938 рік прем'єри, Г. Майборода *«Мілана»* 1957 рік прем'єри; К. Данькевич *«Богдан Хмельницький»* 1951 рік прем'єри).

Представлена антологія видатних співаків-тенорів ХНАТОБу *«підштовхує»* до міркувань щодо політики керівництва театру (засновників та сучасників), що стосується репертуарного паритету європейської класики та національних зразків оперного мистецтва.

3. Діяльність тенорів ХНАТОБу умовно поділяємо на чотири генерації:

- *покоління фундаторів (1925-1945)*: Ю. Кіпоренко-Доманський, М. Микиша, А. Азрікан, П. Строганов, П. Білинник;
- *повоєнна генерація (1945-1970)*: К. Ісаченко, А. Дубінін, К. Шаша;
- *«батьківська» генерація (1970-2000)*: В. Журавльов, О. Шуляк, С. Шадрін; цей період в розвитку творчого колективу та власне штатних співаків, які забезпечували рівень академічного мистецтва (в тому числі і на гастролях) можна визначити як *«зірковий»*;
- *середня генерація нині працюючих штатних солістів (2000-2024)*:

Олексій Сребницький, заслужений артист України, провідний соліст з 2012 р. по нині, виконавець лірико-драматичних партій; *Сергій Гонтовий* – заслужений артист України, провідний соліст з 2014 р. по нині, виконавець ліричних партій; *Сергій Леденьов*, випускник ХНУМ (клас народного артиста України Болдирева В.О.), характерний тенор, соліст з 2008 р.;

Олександр Золотаренко – лауреат міжнародних конкурсів, випускник ХНУМ (2009 р., клас професора Цуркан Л.Г.), соліст з 2009 р., виконавець ліричного репертуару;

Молоде покоління тенорів ХНАТОБу гідно тримають професійну планку старшого та середнього поколінь, сміливо торує шляхами збереження традиції та експерименту (серед новаторських постанов – опера А. Загайкевич «Вишиваний. Король України»).

Ігор Бондаренко – лауреат міжнародних конкурсів, випускник ХНУМ (2012 р., клас професора Говорухіної Н.О.), з 2016 р. – солює в лірико-драматичних партіях.

Максим Ворочек – лауреат міжнародних конкурсів, випускник ХНУМ (клас професора Говорухіної Н.О.), соліст з 2016 р. Від осені 2023 року презентує партії ліричного тенора на сцені Львівської національної опери.

ВИСНОВКИ

На ґрунті проаналізованих творів українських композиторів – перлин вокальної музики ХІХ–початку ХХ століть – підсумуємо засадничі принципи тенорового виконавства.

І. По-перше, український романтизм вирізняє кордоцентризм (за філософією Григорія Сковороди); звідси щирість, душевність, відкритість, і тому *український національний стиль тенорового мистецтва* вирізняє унікальний мелос, сентиментальна природа, широке дихання, пісенність і кантилена.

По-друге, відсутність двосвіття: якщо в європейського романтика «Світ розколовся, і тріщина пішла крізь серце», то в Лисенка ми спостерігаємо спокій розуму, і ніякого конфлікту, який заважає герою відчувати єдність зі світом, як у шубертівського «Мірошника».

Якщо порівнювати з європейськими рисами романтизму, слід вказати на унікальність стилю композитора, який пише вокальну лірику не від першої особи, а з позиції іншого героя, і це означає, що його лірика є не суб'єктивною і не автобіографічною, а об'єктивно виваженою, загальнолюдською.

По-третє, найголовніше – це синтез поезії (слово-логосу) та української національної музичної інтонації (за О. Козаренком). Завдячуючи геніальним поезіям Шевченко, Українки, Гейне, він склався у всіх представників камерно-вокальної лірики – від Лисенка до Губаренка, забезпечивши спадкоємність.

Можна мріяти, що зразки української вокальної лірики лунатимуть не тільки в Харкові, а завдячуючи українським виконавцям, і в Польщі, Італії, Німеччині. Маємо впевненість, що прийде той час, коли ніхто не буде мати сумнівів, що ренесанс української музики настав. Хто, як не ми, культурна українська молодь, допоможемо битись серцю української культури!

II. Тембр співацького голосу є способом індивідуалізації висловлювання (в камерному співі) та персоніфікації сценічного образу, коли образ народжується з відповідного оперного типу героя. Тому амплуа тенора в опері базується, по-перше, на експресії та природній красі цього типу голосу, який має вирізнятися унікальним тембром, піднесеністю інтонації, кантиленною природою. По-друге, ментальні якості тенорового співу мають бути відповідними вокально-сценічному образу (персонажу). І навпаки: в історії відомі факти, коли партії створювалися «під» тембр-амплуа¹⁵.

III. *Стратегію тенорового виконавства* визначає **європейський оперний стиль**, що тяжіє до лірико-драматичного роду творчості.

Теноровий спів забезпечує високий градус емоційності, загострений індивідуалізм, психологічні «модуляції» від ліричних до драматичних станів з подекуди підвищеною експресією, але завжди харизматичний, маскулінний, кантиленно-«закоханий» стиль і образ оперного героя. У випадку з українською оперою це спричиняє відлуння – формування «національного *bel canto*» та спонукає сучасного виконавця-тенора до пошуків інтеграції в своїй творчості сталих ознак європейського оперного мислення та національно визначеної ментальності (мовно-стильової інтонації).

IV. Визначено стратегічні моделі вивчення культурно-стильових ландшафтів вокального мистецтва європейської та української національної традицій. Це – системна єдність взаємопов'язаних культуротворчих процесів, що ґрунтується на «трьох китах»:

- **жанрова традиція (типи музикування);** серед її констант – опера як синтетичний, музично-театральний жанр;
- **музична мова як техніка звукообразного мислення, як мовно-стильовий тезаурус** (в якості прикладу, наведемо концепт «поліфонія доби Відродження»; або доба генерал-баса (бароко);

¹⁵ Так, Б. Бріттен спеціально для А. Деллера (контратенор) написав партію Оберона в опері «Сон в літню ніч», а партію Аполлона для іншого співака – Р. Оберліна (опера «Смерть в Венеції»). В. Губаренко створював монооперу «Самотність» для конкретного виконавця, з урахуванням його співацького і артистичного таланту.

від цього культурно-стильового параметру аналізу залежить вокальне письмо відповідної епохи та її митців;

- **індивідуально-композиторський стиль** – найбільш одиничні об'єкти культурного ландшафту музичної творчості, які складають «мапу» звукових рельєфів, що впізнаються слухом і стають феноменами, які вивчаються дослідниками, відтворюються виконавцями для спілкування з Іншим-у-собі.

Отже, історія та теорія тенорового виконавства, що розробляється під гаслом «культурно-стильовий ландшафт» української вокальної музики, має сприяти розумінню композиторського твору як «terra cogito» для сучасного слухацького сприймання композиторського твору та заповнить «прогалину», існуючу між творчістю співака та науковою рефлексією (словом про нього). Вивчення діяльності тенорів як складової європейської (світової) оперної практики на засадах інтерпретології, збереження видатних імен співацької України – кропітка робота, що потребує системного опрацювання друкованих матеріалів, артефактів та дискографії, присвячених діяльності українців, які виступали на театральних сценах Західної Європи і всього світу. Тому дослідження не можна вважати завершеним.

Ціннісні пріоритети тенорового репертуару представлені не тільки культурними традиціями української музики, а й усім контекстом світового мистецького часопростору, з яким контактує той чи інший співак. Нові імена (творчі колективи оперних театрів провідних музичних центрів України – Львова, Одеси, Дніпра) складають *перспективу* запропонованої теми дослідження. Крім того, для співака-тенора (початківця) пріоритетним є вивчення здобутків різних генерацій тенорів інших провідних оперних театрів України (Львівської національної опери, Дніпровського академічного театру опери та балету) складає **перспективу подальшого дослідження**.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко, С. Б. (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 30, 1, 89–96.
2. Алчевський, Іван (1980). Спогади. Матеріали. Листування. К., 324 с.
3. Антонюк, В. Г. (1999). Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. Київ : Управлінська ідея, 24.
4. Антонюк, В. (2007). Вокальна педагогіка (сольний спів). Київ : ЗАТ «Віпол». 174 с.
5. Архімович, Л. (1963). Микола Віталійович Лисенко: Життя і творчість. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : Мистецтво, 287–296.
6. Булат, Т. (1979). Український романс. Київ: Наукова думка, 280–283.
7. Булат, Т., Філенко, Т. (2009). Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; Київ : Майстерня книги.
8. Василенко, К. О. (2021). Українізація вітчизняного оперного театру. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*, 39, 251–255.
9. Вериківська, І. (2006). Я не знаю, чому «Наймичка» не йде в Національній опері України. *Українська газета плюс №13 (61) 6-12 квітня*.
10. Вратарьова, І. Цей голос чують небеса і земля. *День*. 2006. 28 вересня.
11. Говорухіна, Н. (2007). Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 19, 76–87.
12. Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс] <https://esu.com.ua/>
13. Івановський, П. О., Милославський, К. Є. (1987). Юрій Кипоренко-Доманський. К., Музична Україна, 56 с.
14. Зайко, М. (2013). Станьмо до праці плече до плеча! До 130-річчя композитора Якова Якименка-Степового. *Слово Просвіти*, 31, 12.

15. Козаренко, О. (2000). Феномен національної музичної мови. відп. ред. І. Пяковський, О. Купчинський. Львів: Українознавча бібліотека НТШ, 265 с.
16. Мадисева, Т. (2002). Співак і мова : культура співу мовою оригіналу. *Теорія і практика*. (Навчальний посібник). Харків: Штрих, 113–114, 147–151.
17. Медецька, Т. (2016). Вокально-хорова спадщина М. Вериківського. *Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти*. Кременець, 75–80.
18. Пархоменко, Л. (2009). Кирило Григорович Стеценко. Київ, 246–254.
19. Скорульська, Р. (2013). Лисенко і Леся Українка. Київ: Музика, 4, 10-12.
20. Торба, О. (2004). Слово і музика в вокально-хорових творах. *Київське музикознавство*. КВДМУ. Київ, 13, 203.
21. Деркач, Л.; Мадисева, Т. (2023) Харківська вокальна школа: на шляхах спадкоємності. *Аспекти історичного музикознавства*. 31, 133-166.
22. Кізченко, В. І. (2003). Алчевський Іван Олексійович. Енциклопедія історії України: Т. 1: А-В / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. Київ. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Alchevskij_I.
23. Комарніцький, Я. (2024). Ампула тенора в музичному театрі Джакомо Пуччіні (інтерпретаторські моделі образу Рудольфа в опері «Богема»). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 7(1), 29–43. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.1.2024.303758>
24. Кузьмін, М. (1972). Забуті сторінки музичного життя Києва. К., 323 с.
25. Левік, С. Ю. (1962). Записки оперного співака. М., Мистецтво, 712 с.
26. Липовецький, С. Король тенорів Олександр Мишуга. *Історична правда*. 12.03.2012 [Електронний ресурс] <https://www.istpravda.com.ua/articles/2012/03/12/76636/>
27. Лисенко, І. (2012). Співаки України. Київ, Знання.

28. Лисенко, І. (2003). Українські співаки у спогадах сучасників. К., Рада, 780 с.
29. Максименко, В. С. (2005) Два століття Одеського міського театру. Астропринт.
30. Муратова, В. Константин Огневий: все життя я працюю на втіху. *Дзеркало тижня*. 1996. № 35. [Електронний ресурс] URL: https://zn.ua/ART/konstantin_ognevoy_vsyu_zhizn_ya_rabotayu_v_svoe_udovolstvie.html
31. Оганезова-Григоренко, О. В. (2021). Тембр-ампула як основа музичного образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universalis*. Odessa, 440–459.
32. Покровський, Н. (2008). Сергій Данченко на сцені одеської опери. *Музична культура України*. К.
33. Розен Л., Шумакова Л. (1964). Одеський театр опери та балету. Одеса.
34. Рудяченко, О. Марина Скибицька. Але де мій театр? // Укрінформ, 2021 [Електронний ресурс] URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3177452-marina-skibickaale-de-mij-teatr.html> (дата звернення 25.07.2024)
35. Сітенко, Т. (2017). «Польський чинник» у діяльності Київського оперного театру кінця XIX – початку XX ст. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 20, 14–21.
36. Станішевський, Ю. (2012) Національна опера України 2001–2011. К., Музична Україна, 304 с.
37. Станішевський, Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність. Київ, Музична Україна, 2002. 736 с.
38. Терещенко, А. (2009) К. Анатолій Солов'яненко. Творчий шлях. К., Либідь, 352 с.

39. Терещенко, А. (2002). *Анатолій Солов'яненко: Український голос, що розмовляв з усім світом*. К, 186 с.
40. *Українська музична енциклопедія* (2016). Т. 4. Київ, ІМФЕ НАНУ.
41. Царук, С. (2012). Варшавський період педагогічної діяльності Олександра Мишуги. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 35. Харків, С. 149–157.
42. Чжан, Сяохао (2007). *Художньо-стильові принципи тенорового співу в оперному мистецтві: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво; ОДМА ім. А.В.Нежданової*. Одеса, 15 с.
43. Чен Ке (2022). «Поняття “тембр-амплуа” в українській оперології: тлумачення і перспективи розвитку». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 65. Харків, С. 137–152.
44. Чепалов, О. (1981). *Служіння красі. Вечірній Харків*. 11 листоп.
45. Чепалов, О. (2012). *Записки «примари опери»*. Харків : Золоті сторінки, 255 с. : іл.
46. Черненко, А. (2021). Специфікація оперного вокалу в історично-стильовому аспекті від-бароко до веризму [Електронний ресурс] URL: <http://surl.li/ekfzti>, 48 с.
47. Шаров, Ігор Федорович (2002). *100 сучасників: роздуми про Україну*. Київ, Преса України, 518 с.
48. Швачко, Т. (1997). Гришко – прізвище співоче. *Музика*. № 5.
49. Шмельова, Н. (2012). Сучасний співак у спілкуванні з класичною музикою (на прикладі творчості Олександра Вострякова). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків, Вип. 35. С. 96–107.
50. Шуляр, О. Д. (2010). *Історія вокального мистецтва*. Ч. I. Івано-Франківськ : Видав. «Плай» ПНУ ім.В.Стефаника. 352 с.
51. Шуляр, О. Д. (2012). *Історія вокального мистецтва: Монографія*. Ч. I. Івано-Франківськ: Видав. «Плай» ПНУ ім.В.Стефаника. 360 с.

СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС
ВИКОНАВСЬКІ ЗАСАДИ
ВОКАЛЬНО-ТЕНОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Спеціальний курс «Виконавські засади вокально-тенорового мистецтва» має на меті: надати здобувачеві історико-теоретичні та виконавсько-практичні знання як *систему принципів* наукового моделювання життєтворчості *українського тенора як феномена вокальної школи*.

Мета пов'язана з виконанням завдань як алгоритмом навчального процесу:

- познайомити з відомими виконавцями та викладачами тенорового світу;
- узагальнити репертуарні пріоритети на сучасному етапі актуалізації української національної вокальної творчості;
- класифікувати етапи розвитку тенорового голосу в класі сольного співу;
- самостійно підготувати творчий портрет відомого співака в якості апробації теоретичних засад навчальної дисципліни.

Вивчення курсу передбачає опрацювання спеціалізованої науково-методичної літератури, а також перегляд й обговорення аудіо та відеозаписів концертів та оперних вистав.

Курс розрахований на здобувачів I-II освітньо-професійного рівня вищої освіти (спеціальність 025 — «Музичне мистецтво»; галузь знань — 02 «Культура і мистецтво»).

Тривалість курсу – один семестр (30 годин).

Мета дисципліни – сформувати цілісне уявлення про традиції української тенорової вокальної школи, педагогічні й виконавські принципи її представників на прикладах діяльності провідних (столичних) оперних театрів країни.

Здобувачі повинні *знати*:

- сучасні наукові дослідження, присвячені осягненню феномену виконавської школи;
- історію тенорової вокальної школи;
- основні педагогічні засади професійної діяльності викладачів сольного співу;
- творчість видатних тенорів України минулого та сьогодення.

уміти:

- критично оцінювати здобутки національних вокальних шкіл;
- аналізувати педагогічні принципи видатних викладачів-вокалістів;
- досліджувати специфіку індивідуальної вокальної творчості.

ПИТАННЯ СПЕЦКУРСУ

Частина 1

ІСТОРИЧНИЙ РАКУРС

УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ТЕНОРОВОЇ ШКОЛИ

1. Етапи формування української національної школи співу.
2. Культурно-стильові ландшафти вокальної тенорової школи України.
3. Видатні тенори України.

Частина 2

УКРАЇНСЬКА ВОКАЛЬНА ТЕНОРОВА ШКОЛА:

ПРАКТИЧНИЙ ДИСКУРС

1. Дослідження жанру оперної арії українських композиторів та аналіз творів з тенорового репертуару.
2. Дослідження жанру романсу українських композиторів та аналіз творів з тенорового репертуару.
3. Дослідження жанру обробок українських народних та авторських пісень та аналіз творів з тенорового репертуару.

Семінарські заняття

1. Складання «Хронологічної таблиці» тенорів України (від давнини до сучасності).
2. Розробка репертуарних списків для студентів ЗВО для різних типів тенорового голосу.
3. Порівняльна характеристика виконань творів тенорового репертуару.

Форми навчання

Теоретичне лекційне навчання, практичні та семінарські заняття, самостійна робота.

Тематика практичних занять

1. Генеалогія виконавського стилю: базові параметри дослідницької роботи.
2. Видатні викладачі-вокалісти (тенори) ХНУМ імені І.П. Котляревського: принципи роботи й репертуарної політики.
3. Кристалізація тембр-амплуа тенора в оперній творчості західноєвропейських композиторів.
4. Принципи підбору педагогічного/концертного репертуару для тенора.

Питання для самостійної роботи

1. Виконавство як соціокультурний феномен.
2. Вокальні конкурси: програмні вимоги, проблеми підготовчої роботи.
3. Категорія тембр-амплуа у сучасному науковому дискурсі.
4. Вокальна творчість сучасних українських композиторів.

Орієнтовний перелік питань для підсумкового контролю:

1. Базові принципи харківської вокальної школи у методичних роботах її представників.
2. Методологія дослідження стилю музичної творчості.
3. Значення оперної студії в підготовці професійних співаків.
4. Жанрово-стильова палітра творів харківських композиторів для тенора.

5. Сильові засади музичної творчості найвідоміших випускників-тенорів ХНУМ імені І. П. Котляревського.
6. Трактатування тембр-амплуа тенора у вокальній творчості вітчизняних композиторів: загальні підходи та інноваційна рішення.

Рекомендована література

Обов'язкова:

1. Антонюк В. Г. Традиції української вокальної школи : Микола Кондратюк : наукове дослідження : моногр.; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К.: Укр. ідея, 1998. – 148 с.
2. Булат Т. П. Український романс. Київ : Наук. думка, 1979. 320 с.
3. Верещагіна О., Холодкова Л. Історія української музики ХХ століття. Навч. посіб. Київ : Освіта, 2008.
4. Востряков А. А. Образ героя в драматургії оперного спектакля: «Аида», «Кармен», «Лоэнгрин»: Учебное пособие. Киев: Автограф, 2007. 186 с.
5. Гнидь Б. П. Виконавські школи України. Київ: НМАУ, 2002. 96 с.
6. Говорухина Н.О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць ХДУМ імені І. П. Котляревського.* Харків, 2007. Вип. 19. С. 76–87.
7. Грінченко М. О. Історія української музики: дослідження. Київ 1992. 278 с.
8. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 40 с.
9. Забелин А. Особенности вокальной работы с мужскими голосами. Самиздат, 2015. 16 с.
10. Історія вокального мистецтва / автор О. Д. Шуляр: [монографія]: Ч.ІІ. Івано-Франківськ, «Плай» 2012. С.228
11. Кошиць О. Про українську пісню й музику. [Репр. вид.]. — Київ : Муз. Україна, 1993. 48 с.

12. Лисенко І. М. Словник співаків України. Енциклопедичне видання. — Київ: Рада, 1997. — 354 с.
13. Мадисева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 — муз. Мистецтво. Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 29 с.
14. Мадисева Т. П. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія і практика : навч. посіб. : Штрих, 2002. 160 с.
15. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків. Вінниця : Нова книга, 2012. 184 с.
16. Терещенко А. К. Анатолій Солов'яненко. Творчий шлях / Добір і упоряд. ілюстр. матер. С. Солов'яненко. К. : Либідь, 2009. 352 с.
17. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики): дис. ... кандидата мистецтвознавства ХНУМім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 196 с.
18. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 — теорія та історія культури. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2010. 19 с.
19. Шмелёва Н. А. Современный певец в общении с классической музыкой (на примере творчества Александра Вострякова). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. Вып. 35. С. 96—107.

Додаткова:

1. Антонюк В. Г. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва. [Електронний ресурс]. Режим доступу: knmau.com.ua/chasopys/01_NBUV/.../05-AntonyukV.pdf

2. Ветров О. «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич: досвід виконавського аналізу. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2023. Вип. 67. С. 26-38.
3. Ветров О. Постать Миколи Ковалю в історії вокального мистецтва Харківщини. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2022. Вип. 64. С. 24-37.
4. Деркач Л. Функціонування рольового принципу під час виконання вокального циклу Володимира Птушкіна «Кумедні картинки». *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків. 2015. Вип. 1. С. 29 - 33.
5. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації (2017). *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків.нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
6. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалові]. Харків, 2007. Вип. 20. — С. 218–229.

АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

Апробація творчого мистецького проєкту проходила у вигляді публікацій статей в наукових фахових збірках, виступів на конференціях, ZOOM-стартапі, проведення воркшопу та трьох концертних програм.

Опубліковані статті:

Коноров О. Харківський національний академічний театр опери та балету: історія в дзеркалі тенорового мистецтва. Аспекти історичного музикознавства. 2024. Вип. XXXV (35) С. 139-159.

Коноров О. Перлини української вокальної лірики у творчості сучасного співака-тенора (виконавський автокоментар). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2024. Вип. 71 С. 139-159.

Виступ на конференціях:

IV міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному часпросторі». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 20 травня 2023 року. Тема доповіді: «Виконавська семантика як проблема інтерпретації (на прикладі образу Левка з опери М. Лисенка “Утоплена”)»;

V міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 18 травня 2024 року. Тема доповіді: «Ренесанс української вокальної лірики в творчості співака-тенора».

Додатково:

ZOOM-стартапи творчих мистецьких проєктів здобувачів «Доктор мистецтва» 1-го року навчання. ХНУМ імені І. П. Котляревського, Харків, 04.01.2023 року. Тема стартапу: «Культурно-стильові ландшафти вокальної музики України в творчій практиці виконавця-тенора»;

Воркшоп в межах навчальної дисципліни «Методика навчання співу». Харківський музичний фаховий коледж ім. Б. М. Лятошинського, Харків,

21 квітня 2023 року. Тема воркшопу: «Специфіка роботи з теноровими голосами в класі сольного співу на прикладі українського репертуару»;

Концертні програми:

Концерт №1. 26 травня 2023 рік

1. «У мене був коханий рідний край» сл. Г. Гейне, переклад з нім. М. Лисенка;
2. №4 Арія Левка, з опери «Утоплена»;
3. «З мого тяжкого суму» сл. Г. Гейне, переклад з нім. М. Славинського;
4. «На личеньку у тебе» сл. Г. Гейне, переклад з нім. М. Славинського;
5. «Моя могила» сл. В. Александрова;
6. «Тебе, моя любко єдина» сл. Г. Гейне, переклад з нім. Л. Українки;
7. «Наче та, що з хвиль вродилася» сл. Г. Гейне, переклад з нім. М. Славинського;
8. «Чого так поблідли троянди ясні» сл. Г. Гейне, переклад з нім. Л. Українки;
9. «Вечір» сл. М. Старицького;
10. «Дівчина, рибалонька люба» сл. Г. Гейне, переклад з нім. Л. Українки;
11. «Мені однаково» з циклу «В казематі» на слова Т. Шевченка;
12. «Всі люди, кохана, дурні» сл. Г. Гейне, переклад з нім. М. Славинського;
13. Біс – укр.нар.пісня в обробці Ф. Надененка «Чорні брови, карії очі».

Концерт №2. 21 листопада 2023 рік

1. «Розвійтеся з вітром» муз. Я. Степового, сл. І. Франка;
2. Арія Андрія, з опери «Дика сила» К. Стеценка;
3. «Не на шовкових пелюшках» муз. Я. Степового, сл. Г. Комарівни;
4. Серенада для тенора з музики до п'єси «Чорт та шинкаря» муз. Я. Степового;
5. муз. М. Вериківського, сл. П. Грабовського, «Образ коханої» вокальний цикл з 4-х номерів: №5.1 «Ти»;
№5.2 «Все тобі»;
№5.3 «Важке передчуття»;
№5.4 «Ти померла».
6. «Ну, розкажи» муз. Л. Ревуцького, сл. С. Хоменка;
7. Диптих, муз. Г. Верьовки, сл. П. Тичини:
№7.1 «Деся на дні мого серця»;
№7.2 «Прощання».
8. К. Стеценко, Сцени з музики до поеми Т. Шевченка «Гайдамаки»:
№8.1 Вступ – Олена ЛЕВАШОВА;
№8.2 Серенада Яреми – Олексій КОНОРОВ;
№8.3 Кроков'як – Олена ЛЕВАШОВА;
№8.4 Пісня Лейби «Була собі Гандзя» - Кирило ТИЩЕНКО;
№8.5 Пісня Лейби «Перед паном Хведорком» - Кирило ТИЩЕНКО;
№8.6 Арія Яреми «Ой, Дніпре» - Олексій КОНОРОВ.

Концерт №3. 12 червня 2024 рік

1. В. Губаренко «Самотність» моноопера для тенора з оркестром, лібрето М. Черкашиної за «Листами до невідомої» П. Меріме.

СПИСОК ВІДОМИХ УКРАЇНСЬКИХ ТЕНОРІВ (що згадуються в роботі)

1. **АЗРІКАН Арнольд Григорович** (1906–1976) – драматичний тенор, заслужений артист України;
2. **АЛЧЕВСЬКИЙ Іван Олексійович** (1876-1917) – лірико-драматичний тенор;
3. **АРЦИМОВИЧ Антон Францевич** (близько 1871-невідомо) – ліричний тенор;
4. **БЛІННИК Петро Сергійович** (1906-1998) – ліричний тенор, народний артист СРСР;
5. **БОРИЩЕНКО Віктор Петрович** (1914–1996) – лірико-драматичний тенор, народний артист УРСР;
6. **БРАЙНІН Абрам Лазарович** (1880–1941) – ліричний тенор;
7. **ВОСТРЯКОВ Олександр Андрійович** (1944-2023) – драматичний тенор, народний артист УРСР;
8. **ГРИШКО Володимир Данилович** (1960) – драматичний тенор, народний артист України;
9. **ГУРЕЦЬ Олександр Васильович** (нар. 1957) – лірико-драматичний тенор, народний артист України;
10. **ДАНЧЕНКО Сергій Микитович** (1896–1967) – лірико-драматичний тенор, заслужений артист УРСР;
11. **ДУБІНІН Андрій Дмитрович** (1929-1999) – драматичний тенор, заслужений артист УРСР;
12. **ЖУРАВЛЬОВ В'ячеслав Олександрович** (1940) – ліричний тенор, заслужений артист УРСР;
13. **ІСАЧЕНКО Костянтин Степанович** (1882-1959) – ліричний тенор;
14. **КИПОРЕНКО-ДОМАНСЬКИЙ Юрій Степанович** (1888–1955) – героїчний тенор, народний артист УРСР;
15. **КОЗЕРАЦЬКИЙ Василь Феодосійович** (1906–1982) – драматичний тенор, народний артист УРСР;
16. **КОРНАТОВСЬКИЙ Ігор Леонідович** (1957) – характерний тенор;
17. **КОРОБЕЙЧЕНКО Олександр Миколайович** (1900–1971) – драматичний тенор, заслужений артист УРСР;
18. **МАХІН Бруно Едуардович** (роки життя невідомі) – ліричний тенор;
19. **МЕДВЄДЄВ Михайло Юхимович** (1852–1925) – ліричний тенор;

20. **МИКИША Михайло Венедиктович** (1885–1971) – лірико-драматичний тенор, народний артист УРСР;
21. **МИШУГА Олександр Пилипович** (1853–1922) – лірико-драматичний тенор;
22. **МОСІН Олександр Григорович** (1871–1929) – героїчний тенор, заслужений артист республіки;
23. **ОГНЄВИЙ Костянтин Дмитрович** (1926–1999) – ліричний тенор, народний артист УРСР;
24. **ОРЕШКЕВИЧ Федір Гаврилович** (1872–1932) – лірико-драматичний тенор;
25. **РОЖОК Георгій Федорович** (1899–1944) – драматичний тенор;
26. **СЕКАР-РОЖАНСЬКИЙ Антон Владиславович** (1863–1953) – лірико-драматичний тенор;
27. **СОЛОВ'ЯНЕНКО Анатолій Борисович** (1932–1999) – лірико-драматичний тенор, народний артист УРСР;
28. **СТРОГАНОВ Платон Степанович** (1880-1967) – драматичний тенор;
29. **ШАДРІН Сергій Анатолійович** (1961-2013) – ліричний тенор, заслужений артист України,;
30. **ШАША Костянтин Григорович** (1929-2022) – ліричний тенор, народний артист України;
31. **ШВЕДОВ Іван Михайлович** (1898–1959) – ліричний тенор, заслужений артист УРСР;
32. **ШУЛЯК Олександр Гаврилович** (1940-2019) – драматичний тенор, заслужений артист України.

РЕПЕРТУАРНИЙ СПИСОК ДЛЯ ТЕНОРОВОГО ГОЛОСУ

Оперні твори:

- С. Гулак-Артемівський, арія Андрія з хором «Блаженний день, блаженний час» з опери «Запорожець за Дунаєм»;
- М. Лисенко, речитатив та серенада Левка «Нічка спускається» з опери «Утоплена»;
- М. Лисенко, арія Левка «Не лякайся і не гайся» з опери «Утоплена»;
- М. Лисенко, балада Левка «Давно в тім будинку» з опери «Утоплена»;
- М. Лисенко, пісня Левка «Ой, не спиться й не лежиться» з опери «Утоплена»;
- М. Лисенко, перша пісня Петра «Сонце низенько», з опери «Наталка Полтавка»;
- М. Лисенко, друга пісня Петра «Ой не шуми, луже», з опери «Наталка Полтавка»;
- М. Лисенко, третя пісня Петра «Ой та йшов козак з Дону», з опери «Наталка Полтавка»;
- М. Леонтович, аріозо козака «Та де ж це я?» з опери «На русалчин Великдень»;
- К. Стеценко, аріозо Тетері «Що почати, боже правий?» з незакінченої опери «Кармелюк»;
- К. Стеценко, арія Андрія «Вона ще вдома, голубка сизокрила» з одноактної опери «Дика сила»;
- К. Стеценко, серенада Яреми «У гаю, гаю» з музики до інсценізації поеми Т. Шевченка «Гайдамаки»;
- К. Стеценко, Перша пісні Лейби «Була собі Гандзя» з музики до інсценізації поеми Т. Шевченка «Гайдамаки»;
- К. Стеценко, Друга пісні Лейби «Перед паном Хведорком» з музики до інсценізації поеми Т. Шевченка «Гайдамаки»;
- К. Стеценко, арія Яреми «Ой Дніпре, Дніпре», з музики до інсценізації поеми Т. Шевченка «Гайдамаки»;
- К. Данькевич, аріозо Богуна «Надходить день жаданий» з опери «Богдан Хмельницький»;
- К. Данькевич, речитатив та арія Богуна «О, рідний край» з опери «Богдан Хмельницький»;
- К. Данькевич, речитатив та аріозо Назара «Туман, туман долиною» з опери «Назар Стодоля»;
- К. Данькевич, друге аріозо Назара «Прости мене, я згарячу» з опери «Назар Стодоля»;
- К. Данькевич, арія Назара «Коли б в степу, в далекім гаю» з опери «Назар Стодоля»;
- А. Кос-Анатольський, речитатив та арія Романа «Яка чудова ніч» з опери «Заграва»;

- Г. Майборода, арія Сераковського «Я вільний, батьку!» з опери в чотирьох новела «Тарас Шевченко» (новела третя «Караюсь, мучаюся... але не каюсь!..»);
- Г. Майборода, арія Микити «Настав мій час» з опери «Ярослав Мудрий»;
- Г. Майборода, аріозо Микити «О Києве, рідний» з опери «Ярослав Мудрий»;
- В. Кирейко, арієтта Лукаша «В тому ганьби немає» з опери «Лісова пісня»;
- В. Кирейко, речитатив і арія Лукаша Ой, загублена доля!» з опери «Лісова пісня»;

Цикли:

Я. Степовий, Цикл «Пісні настрою», на сл. О. Олеся:

- №1 «Лився спів колись у мене...»;
- №2 «О, ще не всі умерли жалі»;
- №4 «В квітках була душа моя»;
- №5 «Скоро сонце засміється»;
- №7 «Не беріть із зеленого луку верби»;
- №8 «Ні, не співай пісень веселих».

Я. Степовий, Цикл «Три вірші М. Рильського»:

- №1 «Не грай! Не грай!»;
- №2 «Ноктюрн»;
- №3 «Без хвилювань, без мук...».

Г. Верьовка, Диптих «Десь на дні мого серця», сл. П. Тичини:

- №1 «Десь на дні мого серця»;
- №2 «Прощання».

М. Вериківський, Цикл «Образ коханої», сл. П. Грабовського:

- №1 «Ти»;
- №2 «Все тобі»;
- №3 «Важке передчуття»;
- №4 «Ти померла».

К. Данькевич, цикл «Пастелі»:

- №1 «Світанок» з вокального циклу «Пастелі»;
- №2 «День» з вокального циклу «Пастелі»;
- №3 «Вечір» з вокального циклу «Пастелі»;
- №4 «Ніч» з вокального циклу «Пастелі».

В. Бібік, цикл «Акварелі», сл. А. Волощака;

Солоспіви:

М. Лисенко, на слова Т. Шевченко:

- «Садок вишневий коло хати» з циклу «В казематі»;
- «Чи ми ще зійдемося знову?» з циклу «В казематі», тенор у супроводі віолончелі та ф-но;
- «Мені однаково» з циклу «В казематі»;
- «По діброві вітер віє» з поеми «Тополя»;

«Гомоніла Україна» з поеми «Гайдамаки»;
 «Чого мені тяжко» Думка;
 «Огні горять»;
 «Ой по горі роман цвіте»;
 «Ой крикнули сірі гуси»;
 «Буває іноді старий»;
 «Доля»;
 «Княжна». Пролог до одноіменної поеми;
 «Ой, гляну я, подивлюся» У неволі;
 «Вітер в гаї не гуляє» з балади «Утоплена»;

М. Лисенко, на слова Г. Гейне:

«Коли настав чудовий май» переклад з нім. Л. Українки;
 «Чого так поблідли троянди ясні» переклад з нім. Л. Українки;
 «З мого тяжкого суму» переклад з нім. М. Славинського;
 «Всі люди, кохана, дурні» переклад з нім. М. Славинського;
 «На личеньку у тебе» переклад з нім. М. Славинського;
 «У мене був коханий рідний край» переклад з нім. М. Лисенка;
 «Тебе, моя любко єдина» переклад з нім. Л. Українки;
 «Дівчина, рибалонька люба» переклад з нім. Л. Українки;
 «Наче та, що з хвиль вродилася» переклад з нім. М. Славинського;
 «В мою похмурну ніч» переклад з нім. Л. Старицької-Черняхівської;

М. Лисенко, на слова І. Франка:

«Не забудь юних днів» 1898;
 «Місяцю-князю!» 1898;
 «Розвійтеся з вітром» 1898;
 «Я не кляв тебе» 1898;
 «Отсе тая стежечка» 1898;

М. Лисенко, на слова О. Олеся:

«Порвалися струни» після 1907;
 «На сірій скелі мак цвіте» після 1907;
 «Айстри» після 1907;
 «Прийди, прийди» після 1900;
 «Осінно віє» після 1907;
 «Літній вечір» після 1907;
 «Любов» серенада після 1907;

М. Лисенко, сл. В. Александрова «Моя могила»;

М. Лисенко, сл. Л. Українки «Не дивися на місяць весною»;

М. Лисенко, сл. М. Вороного «Нічого, нічого!»;

М. Лисенко, сл. М. Вороного «Сонце заходе»;

М. Лисенко, сл. О. Кониського «В ясену ніч»;

М. Лисенко, сл. П. Куліша «Удосвіта встав я»;

М. Лисенко, сл. С. Руданського «Ти не моя»;

- М. Лисенко, сл. Невідомого автора «В небі високім, в блакитнім просторі»;
 М. Лисенко, сл. В. Самійленка «Людскість»;
 К. Стеценко, сл. Т. Шевченка «Плавай, плавай, лебедонько»;
 К. Стеценко, сл. В. Самійленка «Вечірня пісня»;
 К. Стеценко, сл. О. Олеся «О, не дивуйсь»;
 К. Стеценко, сл. О. Олеся «Хіба не сонце ти прекрасне»;
 Я. Степовий, сл. Т. Шевченка «За думою дума роєм вилітає»;
 Я. Степовий, сл. Т. Шевченка «Ой три шляхи широкії»;
 Я. Степовий, сл. О. Олеся «Зимою»;
 Я. Степовий, сл. О. Олеся «На гори високі, на срібло снігів!»;
 Я. Степовий, сл. О. Олеся «Потік століття зносив гніт»;
 Я. Степовий, сл. О. Олеся «Погасло сонце ласки і тепла»;
 Я. Степовий, сл. О. Олеся «Дихають тихо акації ніжні»;
 Я. Степовий, сл. І. Франка «Розвійтеся з вітром»;
 Я. Степовий, сл. І. Франка «Земле, моя всеплодющая мати»;
 Я. Степовий, сл. І. Франка «Як почувеш вночі»;
 Я. Степовий, сл. М. Гаврилка «Думка»;
 Я. Степовий, сл. С. Фруга «Елегія»;
 Я. Степовий, сл. Л. Українка «Слово»;
 Я. Степовий, сл. М. Вороного «Рубіни»;
 Я. Степовий, сл. Г. Комарівни «Не на шовкових пелюшках»;
 Л. Ревуцький, сл. С. Хоменка «Ну, розкажи»;

Романси:

- А. Кос-Анатольський «Коли заснули сині гори»;
 П. Сокальський, сл. Л. Глібова «Не так мене правда»;
 О. Жук, сл. Г. Табідзе «Кожен з нас має любов свою»;
 М. Дремлюга, сл. В. Сосюри «Весною»;
 М. Дремлюга, сл. М. Рильського «На білу гречку впали роси»;
 М. Дремлюга, сл. Т. Масенка «З тобою»;
 М. Дремлюга, сл. В. Сосюри «Замела ніжні квіти зима»;
 М. Дремлюга, сл. О. Хайяма, укр. текст Т. Масенка «Моя красуня»;
 М. Дремлюга, сл. Л. Українки «Дивлюсь я на ясній зорі»;
 М. Дремлюга, сл. М. Рильського «Осінь»;
 О. Левицький, сл. В. Сосюри «Такий я ніжний»;
 О. Левицький, сл. П. Тичини «Коли в твої очі дивлюся»;
 Л. Левітова, сл. П. Воронька «Моїй милій»;
 Л. Дичко, сл. М. Сича «Яблунова гілка»;
 Л. Дичко, сл. І. Франка «Весна»;
 Л. Дичко, сл. Д. Павличка «Кохана»;
 В. Птушкін, сл. М. Стнгаївського «Срібний човен»;
 І. Карабиць, сл. І. Бердника «Заспівай мені, поле»;
 І. Шрамко, сл. В. Войтка «Елегія»;
 Я. Фрейдлін, сл. Платона «Яблуко»;
 С. Мамонов, сл. В. Кудряшова «Як на мене волошка струнка»;

- В. Кирейко, сл. Я. Купали «Ти прийди»;
 В. Польовий, сл. І. Хоменка «Я квітки не зірвав»;
 В. Золотухін, сл. Л. Українки «Бахчисарай»;

Балади:

- Я. Степовий, серенада з музики до п'єси «Чорт та шинкарка»;
 О. Жук «Мати», з циклу «Три балади» на сл. Я. Смелякова;
 І. Шамо, сл. А. Слісаренка, переклад С. Литвина «Балада про зустріч»;
 І. Шамо, сл. А. Слісаренка, пер. С. Литвина «Гімн-балада (Спасибі, Любов!)»;

Пісні:

- «Повій вітре на країну» у.н.п. в обр. К. Данькевича;
 «Їхав козак за Дунай» у.н.п. в обр. М. Гвоздя, на слова С. Климовського;
 «Повій, вітре, на країну» у.н.п. в обр. Н.Шульмана, на сл. С. Руданського;
 «Стоїть гора високая» у.н.п. в обр. Ф. Надененко, на сл. Л. Глібова;
 «Чорнії брови» у.н.п. в обр. С. Нікітіна, сл. К. Думитрашка;
 «Там, де ятрань круто в'ється» у.н.п. в обр. Г. Майбороди;
 Л. Александрова, сл. С. Руданського «Повій вітре на країну» в обр. В. Заремби;
 Я. Степовий, «Над тихою водою» (Французька народна пісенька);
 Я. Цегляр, сл. М. Упеника, №1 «Коли зацвітають каштани», з циклу «Ліричні пісні»;
 Я. Цегляр, сл. Є. Бандуренка, №5 «Сто поцілунків» з циклу «Ліричні пісні»;
 Г. Фінарковський, сл. М. Воробйова «Пісня про Харків»;
 П. Майборода, сл. А. малишка «Пісня про рушник»;
 М. Кармінський «В полях, під снігом і дощем»;
 А. Гайденко, сл. В. Бровченка «Степ»;
 А. Гайденко, сл. В. Морданя «Де ти зірко моя»;
 А. Гайденко, сл. М. Томенка «Мерцішор»;
 М. Стецюн, сл. М. Сингаївського «Пісня про землю»;
 М. Стецюн, сл. С. Руданського «Звела мене не біда»;
 М. Стецюн, сл. І. Франка «Ой, жалю мій, жалю»;
 М. Стецюн, сл. Б. Руденка «Осінні проліски»;
 В. Дроб'язгіна «Зелений Харків», сл. та муз. В. Дроб'язгіної;
 І. Карабиць, сл. Ю. Рибчинського «Пісня на добро»;
 О. Білаш, сл. Д. Павличка «Веснянка»;
 О. Білаш, сл. Д. Павличка «Впали роси на покоси»;
 О. Білаш, сл. Д. Павличка «Молдованочка»;
 О. Білаш, сл. Є. Гуцала «Сині очі волошок»;
 О. Білаш, сл. С. Йовенко «Озвуться птицями гаї»;
 О. Білаш, сл. С. Пушика «Любисток»;
 О. Білаш, сл. О. Олесья «Прапор України»;
 О. Білаш, сл. Т. Голобородько «Світи нам, матінко»;
 О. Білаш, сл. М. Томенка «Білі птиці снігів»;
 В. Івасюк, сл. А. Драгомирецького «Золотоволоска»;

Ансамблі:

оперні ансамблі:

- С. Гулак-Артемівський, дует Андрія та Оксани «Чорна хмара з-за діброви» з опери «Запорожець за Дунаєм» (*тенор, сопрано*);
- М. Лисенко, дует Левка та Галі «Дівчино, кохана» з опери «Утоплена» (*тенор, ліричне сопрано*);
- М. Лисенко, дует Наталки та Петра «Підеш, Петре», з опери «Наталка Полтавка» (*сопрано, тенор*);
- К. Данькевич, дует Галі та Назара «Як би стала пташкою» з опери «Назар Стодоля» (*сопрано, тенор*);
- К. Данькевич, дует Назара та Галі «Ніч яка! Тиха світла» з опери «Назар Стодоля» (*тенор, сопрано*);
- К. Данькевич, дует Богуна і Соломії «Як сонце в небі ясним-ясне» з опери «Богдан Хмельницький» (*меццо-сопрано, тенор*);
- М. Вериківський, дует Катрі та Марко з арієттою, з опери «Наймичка» (*ліричне сопрано, тенор*);
- К. Данькевич, дует Богуна і Соломії, з опери «Богдан Хмельницький» (*тенор, меццо-сопрано*);
- А. Кос-Анатольський, дует Галі і Романа, «Для щастя мені більше нічого не треба» з опери «Заграва» (*сопрано, тенор*);
- А. Кос-Анатольський, дует Галі і Романа, «Галино, кохана моя» з опери «Заграва» (*сопрано, тенор*);
- Г. Майборода, дует Милуши та Журейко «Ладо любий» з опери «Ярослав Мудрий» (*ліричне сопрано, ліричний тенор*);
- В. Кирейко, дует Мавки та Лукаша «О світе, найкращий» з опери «Лісова пісня» (*сопрано, тенор*);

камерні ансамблі:

- М. Лисенко, на слова Г. Гейне «Коли розлучаються двос» Дует для (*тенора і баса*) переклад з нім. М. Славинського;
- М. Лисенко, на слова Г. Гейне «На піночі, на кручі» Дует для (*тенора і баритона*) переклад з нім. М. Славинського;
- Я. Степовий, дует «Ой піду я полем-лугом» (*для тенора та баса*);
- Я. Степовий, тріо «Над дніпровною сагою» (*для меццо-сопрано, тенора та баса*);
- Я. Степовий, сл. С. Руданського, тріо «Засідатель», (*для меццо-сопрано, тенора та баса*);
- Я. Степовий, сл. М. Кузьменка, тріо «На тім світі», (*для меццо-сопрано, тенора та баса*);