

МИРОСЛАВ АНТОНОВИЧ ЯК ВОКАЛІСТ ТА ВОКАЛЬНИЙ ПЕДАГОГ ВІЗАНТІЙСЬКОГО ХОРУ

У статті розкриваються основні етапи формування та діяльності Мирослава Антоновича як вокаліста та вокального педагога, висвітлюються окремі сторінки його праці зі співаками Візантійського хору та особливості його індивідуальної методики на основі матеріалів його архіву

Ключові слова: Мирослав Антонович, вокаліст, вокальний педагог, вокальна школа

Відомий як музикознавець, дослідник франко-фламандської школи та української церковної монодії, диригент Візантійського хору, який впродовж 1951–1991 років під його керівництвом пропагував українські духовні співи київської лаврської традиції та українську народну пісню, Мирослав Антонович не менш яскраво проявив себе і як співак та вокальний педагог. Окремі сторінки діяльності Антоновича як музиколога і диригента висвітлені у працях Юрія Ясіновського, Ганни Карась, Уляни Граб, у той час як його праця як вокаліста і вокального педагога сьогодні залишається найменш дослідженою. У нашій розвідці вперше розглядається ця сфера його діяльності, що і зумовлює її актуальність.

Метою нашої розвідки є прослідкувати шлях формування Мирослава Антоновича як співака, його діяльність як оперного і камерного співака, значення його вокального вишколу та сольної кар'єри для розвитку співаків та формування професіоналізму Візантійського хору на основі матеріалів архіву Антоновича, який знаходиться в Інституті літургійних наук Українського Католицького Університету.

Основи вокальної майстерності Антонович вивчав у відомого львівського педагога Одарки Бандрівської у Вищому музичному інституті ім. М.В. Лисенка, і був одним із перших її випускників. Знання та досвід, отримані під час навчання в інституті, він проніс через все життя, а доказом його професійної майстерності як співака-соліста і педагога стали його численні виступи на оперній сцені та високий виконавський рівень Візантійського хору, над постановкою голосів виконавців якого він працював впродовж чотирьох десятиліть.

Стипендію на навчання Антоновича у Вищому музичному інституті ім. М.В. Лисенка надавало співоче товариство «Львівський Боян», у свою чергу Антонович повинен був співати у хорі товариства. Його фаховим предметом в інституті був спів. Під час навчання він мав можливість познайомитись з принципами вокальної методики двох провідних львівських педагогів того часу – Лідії Улуханової та Одарки Бандрівської: «вони створили два окремі напрями співу, – пише Антонович, – обидві виростили й формувались в різних середовищах і мали різне мистецьке минуле» [3, с.240]. Улуханова у своїй методиці викладання співу спиралась на традиції італійської, російської вокальних шкіл, та багатий досвід виступів на сценах російських оперних театрів, «вона могла, – згадує Антонович, – майстерно передати учням свою велику любов до театру, запалити в них незбориме бажання прагнути до вершин оперного виконавства» [3, с.240]. Бандрівська виступала в концертах як камерна співачка, «вона добре усвідомлювала, як то нелегко зробити кар'єру оперного виконавця, й тому не поспішала виховувати у своїх вихованців бажання будь-що стати оперним співаком. Але приділяла велику увагу постановці голосу, концентрувала свою та учня увагу на інтерпретації творів, на якості виконуваної музики» [3, с.240].

У своїй подальшій співочій і викладацькій кар'єрі Антонович мав можливість користуватись досвідом обох цих шкіл, оскільки він виступав і як оперний, і як камерний співак. У післявоєнний період він остаточно визначився як хоровий диригент і працював як педагог з вокалу з виконавцями хору, застосовуючи різні методики залежно від індивідуальних особливостей, голосових якостей співака та конкретних виконавських проблем, що поставали у роботі над постановкою його голосу.

У роки навчання Антоновича в музичному інституті відбулася подія, яка істотно вплинула на його формування як майбутнього артиста оперної сцени. Вихованцями Улуханової та Бандрівської були поставлені фрагменти сцен з опер. Учні Улуханової поставили фрагменти з опери П. Чайковського «Євгеній Онєгін», а учні Бандрівської – з опери Дж. Верді «Аїда», де Антонович виконав партію Амонасро: «Це був перший мій виступ в опері. Він став мені у пригоді пізніше, коли я працював в оперному театрі» [3, с.241], – згадує він.

23-26 травня 1939 року у Львові відбувся конкурс молодих співаків, у якому взяли участь учні класів Улуханової, Бандрівської, Адама Дідюра, викладача співу у польській консерваторії ім. К. Шимановського. Першу нагороду в конкурсі отримав Т. Терен-Юськів, учень А. Дідюра. Другу нагороду отримали О. Николишина, учениця Улуханової та М. Антонович, учень Бандрівської. «Про конкурс говорилося тоді багато, – згадує Антонович, – висловлювались різні думки, але він став важливою подією, виявив багато молодих талантів. Конкурс засвідчив наявність доброї школи вокалу українських педагогів. Це був великий успіх» [3, с.241].

Під час навчання у класі Бандрівської сформувались основні теоретичні погляди Антоновича на техніку співу та педагогічні засади його праці з виконавцями, які багато у чому стали продовженням ідей, втілюваних нею у своїй роботі. Окрім основ вокальної майстерності, у її класі Антонович засвоїв також ряд засад, що стали базовими у його педагогічній діяльності. Це стосується, передусім, пріоритету індивідуального підходу у навчанні співу, на якому наголошує Бандрівська: «треба працювати перш за все і найбільше над тим, що з природи ще не розвинене, чого на перший погляд майже або зовсім не видно. У кожної людини інша своя слаба сторона, значить, вже у пошуку й ліквідації тих слабих сторін починається індивідуальний підхід» [4, с.25-26].

Ще одним важливим джерелом набуття знань з вокальної техніки, зокрема, теоретичних та історичних, став курс Романа Любінецького, який Антонович прослухав під час навчання. «У своїх викладах, – згадує Антонович, – він обговорював різні, найбільш видатні «школи співу», починаючи від італійського «бель канто» й завершуючи найновішими напрямками й методами в науці співу» [3, с.294]. У майбутньому ці знання лягли в основу курсу Антоновича зі співу у духовній семінарії в Кулемборзі. В цей час у Львівській консерваторії як концертмейстер на кафедрі сольного співу працювала Мар'яна Лисенко, донька Миколи Лисенка. Вона зберігала виконавчу традицію, яку перейняла від свого батька та інших українських композиторів, і передавала її молодим виконавцям. Під час навчання в музичному інституті Антонович також неодноразово отримував її поради стосовно інтерпретації оперних арій та пісень як Лисенка, так і інших українських композиторів [3, с.294].

Важливе значення для формування Антоновича мала його участь у «Студіо-хорі» Миколи Колесси, де співали також Мирослав Скала-Старицький та Лев Рейнарович [7, с.95]. Згодом Візантійський хор Антоновича виконає деякі твори, з якими він познайомився у хорі Колесси (зокрема, «Крилець» Матюка, «Закувала та сива зозуля» Ніщинського»).

Важливою вокальною практикою стала праця Антоновича у Львівському радіокомітеті, де він мав шість або сім виступів на місяць як сольний співак [3, с.295], виконуючи твори українських композиторів, серед них «Гетьмани», «Ой, Дніпре мій, Дніпре», «Ой, чого ти почорніло» («Берестечко») М. Лисенка, «Степ», «У долині село лежить» Я. Степового, та ряд українських народних пісень в обробці М. Лисенка, Д. Січинського, В. Косенка, серед яких – «Максим козак Залізник», «Ой, ти місяцю зоре», «Горе мені на чужині» та ін. Великої популярності набула пісня «Гандзя» в обробці Д. Січинського у виконанні Антоновича [3, с.297–298].

Поряд із численними сольними виступами, працюючи у радіокомітеті, Антонович також був учасником вокального ансамблю під керівництвом Євгена Козака, у якому тоді співали також Мирослав Скала-Старицький, Юрій Шухевич, Лев Рейнарович, Іван Задорожний, Євгенія Ласовська та інші. З двома із них – Скала-Старицьким та Рейнаровичем – Антонович довгі роки, до самої смерті, підтримував дружні відносини. Перебуваючи на еміграції, вони зустрічались, та постійно спілкувались листовно. Про тепле дружнє ставлення Антоновича до Л. Рейнаровича свідчить також стаття, що він її йому присвятив у своїх спогадах [2, с. 310–313].

Після праці в радіокомітеті, Антонович почав працювати у Львівському оперному театрі, але працював там недовго, оскільки партії діставались частіше більш досвідченим оперним співакам, так, партія консула Шарплеса в опері «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, яку на прем'єрі мав співати Рейнарович, а Антонович у подальшому дублювати його, дісталася таки остаточно Рейнаровичу, який успішно заспівав прем'єру, і потім співав в усіх наступних виставах. Антонович визнавав талант свого колеги, і вважав, що Рейнарович справді краще підходить для цієї ролі і добре справляється з нею, однак, він не міг погодитись з власною бездіяльністю [3, с.322].

Антонович вирішує виїхати для подальшого навчання до Відня. У Відні він відвідує лекції співу професора Віденської музичної академії Граруда та численні оперні вистави у віденській Штатсопері. Склавши обов'язковий державний іспит, що давав право працювати на німецьких оперних сценах, Антонович, за порадою Граруда, підписує контракт на рік з оперним театром міста

Лінц, бо, на думку Граруда, це могло би бути добрим початком для подальшої співацької кар'єри [3, с. 334]. Тут він виступав як виконавець партій Доннера (бога громів) в «Золоті Рейну» Р. Вагнера, Каліфа в опері «Барбір з Багдаду» П. Корнеліуса, Ріголетто в одноіменній опері Дж. Верді.

Після завершення контракту в опері Лінцу, Антонович був запрошений до театру міста Лодзь (Ліцманштадт), виступаючи на сцені якого він досяг вершини майстерності і популярності як оперний співак. Серед партій, виконуваних ним у цьому театрі – партія Флюта в опері «Віндзорські кумоньки» О. Ніколаї, партія Малатести в опері «Дон Паскуале» Г. Доніцетті, в опері Й. Штрауса «Циганський барон» – партія Гомоная, в опері «Бал-маскарад» Дж. Верді – партія Рене.

Праця в театрі була перервана через воєнні події, закриття мистецьких установ у Німеччині, та відсилення всіх працівників мистецтва на роботу до фабрик. На одній з таких фабрик працював і Антонович, і ця подія негативно вплинула на його подальшу співацьку кар'єру не лише тому, що цим була перервана його праця в театрі, а й через шкоду, яку ця праця принесла безпосередньо його голосу: «При перерізуванні «дротів» виприскував з них якийсь їдкий задушливий запах і якийсь смердючий газ. Година за годиною, день за днем треба було вдихати вологе від газу й задушливого запаху повітря. За кілька тижнів втратив зовсім голос так, що ледве міг говорити» [3, с.375], – згадує Антонович. І, хоча він і після цього неодноразово виступав у власних сольних концертах, та вже більше ніколи не виступав як оперний співак.

Після війни Антонович перебував у таборі для переміщених осіб у Новому Ульмі, в цей період нерідко виступаючи як співак із сольними концертами. Серед народних пісень, виконуваних Антоновичем у той час, як згадує Рейнарович, «Не буду я женитися» та «Ліщина, ліщина». В цей час Антонович підтримує зв'язок з Рейнаровичем, пише йому про свої виступи, нові пісні, надсилає йому їх для виконання. Рейнарович у відповідь також пише йому про свої виступи на оперних сценах, надсилає ноти і тексти пісень та арій для виконання, згадки про виступи Антоновича у пресі, а також просить розшукати для нього клавіри деяких опер [8, с.1].

Після еміграції до Голландії Антонович рідко виступав як сольний виконавець, натомість багато працював над постановкою голосів – спочатку викладаючи спів в Українській духовній семінарії в Кулемборзі, потім навчаючи співаків Візантійського хору, з кожним з яких він систематично проводив індивідуальні заняття зі співу.

Після розформування семінарії Антонович переїхав до Утрехта і розпочав організацію хору з голландських співаків, які виявили бажання співати літургію візантійського обряду. Багато хто з голландського оточення не вірили в успіх такого експерименту і вважали, що голландці не можуть виконувати функцію, яку виконували співаки української духовної семінарії: «Саме це упередження, – пише Антонович, – посилювало в мені бажання спробувати, бо ж у тому «голландці ніколи не потраплять так співати як слов'яни» крилося підсвідоме їх недооцінювання моєї праці як диригента й педагога співу, тому що всі успіхи хору й поодиноких голосів йшли повністю на конто слов'янства, і нікому не прийшло в голову подумати над тим, що в цьому успіхові могло бути трохи заслуги й диригента хору. Це тим більше дивно, що багато голландців знало, як сильно я працював над постановкою голосів у теологів» [1, с.1].

Так, було вирішено розпочати відбір голосів до хору і розміщено оголошення в місцевій газеті, на яке відгукнулося 26 голландців, які бажали стати співаками хору, і вже за два тижні відбулася проба голосів. «Цілий вечір був для мене не тільки пробою голосів, але й пробою нервів, – згадує Антонович. – Одного кандидата по одному заставляв я співати різні простенькі вокальні вправи, щоби зорієнтуватися в голосовому матеріалі і вислід був приблизно такий самий: в більшості були це невеличкі й досить безбарвні голоси, або ж голоси що неможливо «горлували». Скільки я не намагався видобути зі співаків повний голос, щоби зорієнтуватися в матеріалі, та всі мої труди були в більшості даремні. Крім поту, що виступав при кожному новому кандидатові в мене на чоло. Я не міг добитися бажаного результату. Кожний намагався запрезентувати культурним співаком і всякі зусилля видобути сильніший тон не давали успіху. Нераз насувалася в мене думка закинути все й не шукати собі біди, але кожного разу, як безвиглядність добиралася в мене до горлянки, попадав кандидат, що прозраджував деякі можливості розвитку, деякі голосові дані» [1, с.3]. Не маючи досвіду праці зі співаками-голландцями, Антонович сумнівався, до якої категорії голосів варто віднести більшість прослуханих кандидатів – чи то до слабких, чи до пересічних, чи у «голландському хоровавому світі» їх можна вважати добрими, або навіть дуже добрими. Вперше у своїй практиці Антонович зустрів таку кількість настільки нерозвинених голосів, що навіть важко було їх віднести до тої чи іншої партії.

Однак, не лише розчарування чекали Антоновича на пробі голосів. Цього вечора він відібрав кілька кращих майбутніх учасників Візантійського хору. Серед них – майбутній могутній бас хору Амерлянти. Вже з перших нот він вразив своїм непересічним голосом Антоновича, який навіть порівнює його з видатним баритоном Мироном Дольницьким. Таким голосом міг би пишатися і професійний хор, він переконав Антоновича у тому, що в Голландії також є здорові і сильні голоси. Однак, це було також і свідченням того, що більшість прослуханих кандидатів мали або слабкі голоси, або зіпсуті неправильним співом, тож майбутні співаки хору потребували не лише спільних репетицій, але й індивідуальної праці з кожним голосом: «Їх треба було «підтягнути», розвинути при допомозі індивідуальних лекцій співу, що їх я запропонував кожному хто хотів безплатно та у вигідному для нього часі. Праця пішла двома напрямками: індивідуальні заняття й спільна проба хору» [1, с.4].

Вже за два місяці праці з колективом Антонович підготував колектив до першого виступу, який відбувся 22 квітня 1951 року у каплиці шпиталю св. Антонія в Утрехті. Від цього часу популярність хору почала стрімко зростати, щотижня він мав по декілька виступів як в Утрехті, так і за запрошенням виїжджав на гастролі до інших міст Голландії та інших країн.

Основні засади праці над постановкою голосів Антонович засвоїв у лоні львівської вокальної школи. Саме ці засади стали базовими у його роботі зі співаками Візантійського хору. Слухаючи хор, важко відрізнити його звучання від звучання українських хорів. Це нерідко викликало захоплення у слухачів, деякі з них були впевнені, що це співають слов'яни [1, с.8]. Однак, у Голландії знайшлося немало критиків вокальної методики Антоновича, для яких вона була чужою. Його нерідко звинувачували у тому, що він псує голоси. «Деякі музичні педагоги, – згадує хорист Візантійського хору Джон Вернерт, – були не згодні з манерою формування наших голосів паном Антоновичем: «Це зламає голоси» – казали вони. Але виявилось, що мій вчитель, як художник за допомогою контрастів «малював» наші голоси за слов'янським зразком» [5, с. 82]. Деякі опоненти Антоновича навіть звинувачували його в «русифікації» голосів і твердили, що достатньо лише кілька місяців таких занять для того, щоб співаки втратили голоси. Було й ще одне звинувачення – Антоновича звинувачували в тому, що він забирає співаків з різних церковних хорів, а дехто звертався зі скаргами у цьому питанні до архієпископа Утрехту з проханням заборонити діяльність його хору. Сам диригент відповідав на такі закиди лише наполегливою працею, і до цього закликав своїх хористів: «Нехай говорять, – казав він, – а ми будемо працювати!» [1, с.126–127].

В перші роки діяльності хору Антонович по кілька годин на день присвячував праці над вокальною технікою з кожним співаком індивідуально, і вже за три роки результати цієї праці стали очевидними не лише для шанувальників, але й для недавніх критиків ідеї хору. Голоси помітно розвинулись, зросла сила звучання хору, значно покращилась культура співу. На цьому етапі Антонович відзначає зріст кожного зі своїх вихованців, так, бас А. Пейк, який на першому занятті співу не міг заспівати двох тонів разом, проспівуючи лише розірвані між собою вигуки, тепер захоплював слухачів своїм соло в «Отче наш» Новохацького. Показував успіхи також співак Вайбер, муляр за фахом, який мав сильний голос і, на думку Антоновича, завдяки своїй самокритичності міг розвинути до рівня оперного співака. Дещо складнішою для виявилась праця з ліричним тенором Єнстером, який, хоча на думку керівника, був приємною людиною, таки потребував значно більших його зусиль, щоб голос сформувався відповідним чином. Заняття з ван Дортом стали справжнім експериментом. За фахом поліцейський, цей співак відрізнявся, прямою і великою наполегливістю. На першому занятті він, як і багато інших співаків на початках хору, співав «горловим» звуком, однак, якщо інші після ряду занять позбулись «горлування» і їхні голоси набули сили звучання, то у ван Дорта після подолання цієї помилки голос став «сухим», з «дряпанням» у горлі, що викликало у керівника сумнів щодо можливості подальшого розвитку даного голосу, але поступово і він почав набувати гарного тембру [1, с.102].

Прикладом професійної прозорливості Антоновича став його підхід до віднесення того чи іншого голосу до відповідної партії. Цікавими з цього огляду є історії формування трьох кращих співаків-солістів хору. Один із них на прослуховуванні повідомив, що не знає, до якої партії його краще віднести – до других тенорів чи до баритонів. За кілька років він став одним з найсильніших і найнижчих басів хору, досягаючи у співі контроктави. Інший відреконувався як другий або перший тенор, але Антонович помітив, що говорить він «приємним звучним баском», тож призначив його до басової партії. По роках наполегливої праці він став окрасою партії других басів. Ще один співак у нижньому регістрі виглядав добрим баритоном, а у верхньому – співав як тенор. Згодом він став сильним баритоном, з голосом, вирівняним в усіх регістрах. В одному з концертів 1954 року в

Утрехті ці три співаки вперше виступили як солісти – перший співав партію диякона в Ектенії, другий – соло баритона в «Ой зійшла зоря», останній – соло баритона в «Коломийках» А. Гнатишина. «В найближчому часі сподіваюся, – написав після цього дебюту Антонович, – «виробити» ще двох-трьох нових солістів, так що в слідуючих концертах можна буде «вивести» 10 різних солістів» [1, с.136–137].

Вже за кілька років діяльності Антонович довів своїм опонентам, яких на початку в нього було немало, що завдяки наполегливій праці справді можливо втілити те, що всім їм видавалось нереальним. Він вважав всі закиди на свою адресу з приводу того, що він застосовує якусь особливу «слов'янську» техніку співу, яка суттєво відрізняється від західноєвропейської і знищує голоси, безглуздими, і, як доказ цього, у 1956 році Візантійський хор з успіхом виступив у симфонічній поемі Ф. Ліста «Фауст». На думку Антоновича, це стало важливою віхою в історії хору, і доказом того, що Візантійський хор – професійний колектив європейського рівня [1, с.219]. Існувало багато версій причини успіху хору – від тієї, що таємниця – в особливостях «слов'янської» вокальної техніки, і до тієї, що Антонович – спеціально відісланий до Голландії шпигун. Ця версія пояснювалась тим, що він надто таємничий, а «таємниця успіху», – пише Антонович, – проста: я поклав працю на перший план і «незвичайний» я чи «таємничий» для голляндців хіба тим, що працюю днями й ночами» [1, с.155], крім того, однією зі справжніх причин успіху хору стали не стільки особливості вокальної техніки, скільки його методика навчання співу, засвоєна під час навчання у Львівському музичному інституті ім. М.В. Лисенка.

Ще одним доказом визнання Антоновича як педагога-вокаліста стало повернення до хору співака-баритона Гелта. Відома голландська співачка, Йо Вінцент, переконала його не співати у Візантійському хорі і обіцяла допомогти у співі, однак, не виконала своєї обіцянки, і, хоча в хорі на той час не потребували баритонів, його прийняли. Це стало свідченням того, що, як пише Антонович, «люди переконуються, що в нас у хорі серйозна праця» [1, с.277]. За місяць після цього, у свято Різдва на телебаченні вийшла передача, програма якої мала дві кульмінаційні точки – виступ співачки Йо Вінцент та українські коляди у виконанні Візантійського хору. Виступ хору був дуже успішним, і це визнала також Йо Вінцент, порівнявши його спів зі звучанням органів. «Так воно, так! – пише Антонович. – А колись Йо Вінцент відраджувала співати в нашому хорі, бо тут, мовляв, голоси пеуються» [1, с. 280].

Індивідуальні заняття зі співу Антоновича впродовж чотирьох десятиліть його праці з Візантійським хором були не лише важливим фактором для розвитку професіоналізму співаків-хористів, але й сприяли побудові добрих відносин, порозумінню між диригентом і хористами, та створенню в колективі сприятливої атмосфери для плідної праці. У цьому спостерігається значний вплив на його викладацьку методику засад Бандрівської, яка для кожного студента-вокаліста розробляла індивідуальний план розвитку його голосу, а також багато уваги приділяла психологічній підготовці своїх учнів до майбутньої професії: «Пізнавши позитивні переконання і думки, – пише вона, – як також те, що нас неміло вражає чи непокоїть у студента, педагоги мусять встановити порядок заходів, за яким прийдеться працювати. І може бути всіляко. Часом над характером людини доведеться більше працювати, ніж над спеціальністю. Це вже буде різний індивідуальний підхід» [4, с. 27], педагог, на її думку, «повинен відзначатися знанням психології і тонким відчуттям делікатних струн людської душі» [4, с.59]. Паралельно праця над голосом і спілкування зі співаками проходили і в Антоновича. Описуючи ті чи інші труднощі, що виникали під час занять з вокалу, він нерідко описує також характерні риси особистості співаків, згадує їх життєві проблеми. Як і Бандрівська, для кожного співака він створює індивідуальну програму розвитку його голосу, обираючи для кожного з них різні вправи, різні методи роботи.

Метою праці Антоновича зі співаками було формування виконавців, здатних до подальшого самостійного розвитку, на необхідності якого неодноразово наголошувала у своїх методичних працях Бандрівська, і свідченням цього є поступове зменшення кількості занять з вокалу для учасників Візантійського хору впродовж наступних десятиліть його діяльності.

Хоча у післявоєнні роки Антонович не виступав більше на оперних сценах, під час праці з хором паралельно він таки дав кілька сольних концертів, що заслужили успіх у публіки і отримали схвальні відгуки в пресі. Один із таких виступів відбувся під час його перебування в Америці у вересні 1961 року, де він брав участь в міжнародному конгресі музикологів, і мав успішний сольний виступ в залі Українського Народного Союзу на вечорі пісні і слова: «головною атракцією імпрези, – пише один з рецензентів, – був гостинний виступ співака Мирослава Антоновича», який «своїм могутнім голосом та виконанням цілого ряду пісень, арій та композицій викликав такий ентузіазм

серед численної публіки, що його безупину викликала на сцену прохаючи наддатків» [9, с.1]. Крім того, він неодноразово мав виступи на голландському радіо, в яких виконував українські народні пісні та солоспіви Лисенка.

Антонович виступає і як соліст хору, часто рецензенти відзначають його соло у «Символі віри»: «Коли у візантійській Літургії надходить мент Символу Віри, – пише один з них, – передає Антонович диригування одному із співаків, сам стає збоку, звертаючи обличчя до Престолу. І в церкві розливається могутній чоловічий голос, слов'янський баритон, наладований чуттям, що прикрашає глибоко-людську Службу Богу за правилами Св. Івана Златоустого. У своє «Вірую» Антонович вкладає більше, як тільки свій маестатичний голос, який підноситься понад повний сили супровід хору. У спів він вкладає своє серце й свою тугу. Серце глибоко віруючої людини й тугу співака, що згадує про церкву в Україні, де він колись, як молодий соліст, визнавав своє Вірую перед тоді ще переслідуваними християнами» [10, с.3].

Таким чином, різні фактори формування Мирослава Антоновича як професійного співака, зокрема, засвоєння ним засад львівської вокальної школи під час навчання у Львівському вищому музичному інституті ім. М.В. Лисенка, навчання під керівництвом Граруда у Відні, досвід праці на сценах оперних театрів Лінцу та Ліцманштадту та численні виступи в якості камерного співака і соліста хору справили значний вплив на творення індивідуальної методики праці з голосами. Цю методику Антонович застосовував впродовж сорокалітньої праці з Візантійським хором, що стало одним з джерел становлення професіоналізму колективу та формування його виконавського стилю.

1. Антонович М. Щоденник. – Автограф та авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету. – Львів. – 339 с.
2. Антонович М. Лев Рейнарлович / М. Антонович // Між двома світовими війнами: спогади. – Київ : Поліграфіст, 2003. – С. 310–313.
3. Антонович М. Між двома світовими війнами: спогади / М. Антонович. – Київ : Поліграфіст, 2003. – 538 с.
4. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії / О. Бандрівська // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка / ред., упор. Р. Мисько-Пасічник. – Львів : Априорі, 2002. – Вип. 6. – 147 с.
5. Вернерт Д. Спогади колишнього хориста «Візантійського хору» / Д. Вернерт // *Musica Humana*: зб. наук. ст. кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА ім. М.В. Лисенка. – Львів, 2010. – Ч. 3. – С. 82–84.
6. Жишкович М. Методичні засади представників львівської вокальної школи: Лідія Улуханова і Дарія Бандрівська / М. Жишкович // Молоде музикознавство. Музикознавчі студії: зб. ст. – Львів : Сполом, 2005. – Вип. 10. – С. 82–91.
7. Кияновська Л. Син Століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: сім новел з життя артиста / Л. Кияновська. – Львів : НТШ, 2003. – 293 с.
8. Рейнарлович Л. Листи до Антоновича М. № 1–13 (1942–1962). – Автограф та авторизований машинопис. Архів М. Антоновича. – Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету. – Львів.
9. Сотні публіки ентузіастично вітали виступ д-ра Мирослава Антоновича на Союзівці // *Свобода*. – Вінніпег, 1961. – №177. – 19 вересня.
10. Ювілейні урочистості в Утрехті // *Українське слово*. – № 1529. – 21 березня. – Париж, 1971. – С. 3.

В статтє раскрываються основные этапы формирования и деятельности Мирослава Антоновича как вокалиста и вокального педагога, освещаются отдельные страницы его работы с певцами Византийского хора и особенности его индивидуальной методики на основе материалов его архива.

Ключевые слова: *Мирослав Антонович, вокалист, вокальний педагог, вокальна школа.*

The article covers the main stages of formation and activity of Miroslav Antonovich as a vocalist and vocal teacher, highlights some pages of his work with singers of Byzantine Choir and features the unique techniques on the basis of its archive.

Key words: *Miroslav Antonovich., singer, vocal teacher, vocal school*