

**УТІЛЕННЯ МЕТОДИЧНИХ ЗАСАД ОЛЕКСАНДРА МИШУГИ  
В ДІЯЛЬНОСТІ МИХАЙЛА МИКИШІ**

*У статті розглянуто основні принципи виховання співаків у класі професора Михайла Микиші за методикою його вчителя – видатного оперного співака й педагога Олександра Мишуги.*

**Ключові слова:** методика постановки голосу, вокальна педагогіка, система виховання співаків Олександра Мишуги, вокальна підготовка майбутнього вчителя музики.

Підготовка як вокалістів – професійних виконавців, так і вокалістів – майбутніх учителів музики вимагає від педагога наявності глибоких знань із методики постановки голосу. Відомий на початку ХХ століття оперний співак і вокальний педагог Олександр Пилипович Мишуга навчав своїх учнів свідомого ставлення до власного голосового апарату, вимагаючи розуміння всіх теоретичних тонкощів науки співу. Створенню власної методики передувало ґрунтовне вивчення ним анатомії, фізіології, акустики та інших наук, безпосередньо пов'язаних із процесом звуковидобування, звукоутворення.

Уже більш ніж сто років за методикою Олександра Мишуги – видатного співака й талановитого педагога – у мистецьких та педагогічних навчальних закладах здійснюється вокальна підготовка майбутніх музикантів і педагогів. В особистому архіві викладача вокалу інституту мистецтв НПУ ім. М.Драгоманова Е.Колосової зберігається зошит-конспект уроків із постановки голосу в класі професора Київської консерваторії М.Микиші – учня О.Мишуги. Записи в зошиті є досить змістовними й дозволяють краще зрозуміти особливості практичного втілення теоретичних основ вокальної школи О.Мишуги.

Основні методичні принципи постановки голосу О.Мишуги описано у відомій праці М.Микиші “Практичні основи вокального мистецтва”, в основу якої покладено українську термінологію, що її розробив Олександр Мишуга.

Вивченню системи виховання майбутніх співаків Олександра Мишуги присвячено публікації Л.Кияновської, В.Пидоріної, М.Жишкович, основну джерельну базу яких складають спогади учнів і сучасників О.Мишуги та його відомий “Зошит”, в якому, окрім нотаток самого педагога, містяться доповіді його учнів стосовно розуміння ними методики, за якою відбувалося навчання в класі постановки голосу. Спогади, листи, деякі архівні документи зібрав й опублікував відомий мистецтвознавець Михайло Головащенко.

**Мета** статті – висвітлити проблеми використання методики постановки голосу Олександра Мишуги в педагогічній діяльності його учня Михайла Микиші (на основі аналізу архівних документів).

Оперний співак зі світовим ім'ям, Олександр Мишуга (1853–1922 рр.) заслужив славу шанованого педагога, який близько 30 років навчав співу талановиту молодь за власною методикою, вивівши науку постановки голосу зі сфери емпіричних уявлень на якісно новий рівень. Розроблена ним система виховання голосу має під собою наукове підґрунтя. Глибокі знання з анатомії, фізіології, психології, акустики слугували основою для теоретичних пояснень процесу звукоутворення, звуковидобування. “Мій спосіб науки співу спирається на цілком нову систему, яку я сам видумав: спів – то подовжені склади мови, всі слова треба вимовляти одним неперервним звуком, а голос повинен опиратись в одній і тій самій точці при переміні голосівок. Так резонансова точка знаходиться в щілині між двома верхніми передніми зубами, тут при помочі носового резонансу голос дзвенить найприємніше. Всі слова треба укладати перед кінцем язика і верхніми зубами, а ніколи не допускати вимови складів і слів на корінь язика!” [2, с.279].

Виховання співаків у класі професора Мишуги проходило за принципом поступового й послідовного розвитку вокальних даних з обов'язковим свідомим ставленням до процесу звукоутворення. Відмінністю його школи вважалося плекання звука для досягнення його свободи, гнучкості, витривалості, сили та краси. На відміну від інших педагогів, Олександр Мишуга приділяв багато уваги вдосконаленню правильності емісії голосу, довгий час тримаючи учнів “на “сухих” вправах, свідомо обмежуючи їх доступ до “цікавішого”, серйознішого вокального репертуару” [4, с.123]. Але головним завданням, яке ставив перед собою професор, було “добитися високої культури звучання голосу, співати так легко, як легко говориться: спів має бути подовженою мовою, має впливати на душу людини, виховувати, облагороджувати її” [2, с.109].

Олександр Мишуга проводив публічні лекції, на яких слухачі мали можливість почути спів його вихованців. Реакція публіки дозволяла йому переконатись, що методика навчання співу, яку він упроваджував у свою педагогічну практику, забезпечує блискучий результат. Звичайно, за умови наполегливої щоденної праці. Олександр Пилипович любив повторювати: “Моя школа вимагає постійних вправ, постійної роботи над собою. Я сам, якби не працював так над собою, не тільки не був би артистом, а був би таким безголосим, як усі оті, що ото ходять по вулиці...” [2, с.25].

П'ять років життя Олександр Мишуга присвятив викладацькій діяльності в Музично-драматичній школі Миколи Лисенка в Києві (1906–1911 рр.). Уроки професор проводив виключно українською мовою (чи не єдиний у школі), навіть розробив власну термінологію. Вадим Щербаківський, відомий етнограф, мистецтвознавець, який відвідував уроки та екзамени учнів класу О.Мишуги, осягнувши основні принципи постановки голосу, писав про мрію “зберегти чисто українську традицію Мишуги і в емісії голосу, і в методі навчання, і в його музично- чи вокально-педагогічній термінології” [2, с.120]. За словами Станіслава Людкевича, саме через те, що на той час “Київ і київська опера були надто під обухом московського кнута та ворожого українству цареславія” [4, с.436], Олександр Мишуга, на жаль, 1911 р. був змушений виїхати до Варшави.

Викладаючи науку співу в Києві, Варшаві, Римі, Мілані, Стокгольмі та інших містах, Олександр Мишуга подарував світовому вокальному мистецтву велику кількість видатних співаків. Серед них: М.Микиша, М.Донець-Тессейр, М.Гребінецька, М.Висоцька, О.Любич-Парахоняк, С.Мирович, Я.Тіссеранд-Паржинська, З.Забелло-Мазуркевич, Я.Королевич, С.Колодій, М.Чінберг та багато інших.

Одним із його найкращих і найулюбленіших учнів був Михайло Микиша. Учителя й учня пов'язувала не лише творча діяльність, вони були щирими друзями. Схожими були і їхні голоси. Про це свідчать спогади Тараса Франка: “Пригадую ще 1913 рік. На святкування ювілею Івана Франка тоді Мишуга не зумів прибути. Приїхав його найталановитіший учень М.Микиша. Та коли він проспівав кілька пісень, то в залі всі захоплено аплодували і Микиші, і Мишугі, бо впізнали в виконавці геніального вчителя. Сльози вдячності залили тоді і батькове обличчя. Він протягом всього вечора не відпускав від себе Микишу, бо, як говорив, ніби відчував біля себе свого друга” [3, с.221].

Педагогічній діяльності Михайла Микиші передувала блискуча кар'єра оперного співака. Радамес в “Аїді” Дж.Верді, цар Ірод у “Саломеї” Р.Штрауса, Йонтек у “Гальці” С.Монюшка та ще близько 70 оперних партій налічує репертуарний список народного артиста України. Чудово вдавалося йому виконання творів М.Лисенка та інших українських композиторів.

Із класу Михайла Бенедиктовича вийшли видатні співаки: В.Будневич, З.Гайдай, А.Григор'єв, М.Рибалкін, М.Стефанович, Н.Чубенко.

Більше п'ятдесяти років Михайло Микиша працював над посібником “Практичні основи вокального мистецтва”, в основу якого, за словами автора, покладено “метод постановки голосу Олександра Мишуги” [2, с.109]. Сам Мишуга написав польською мовою підручник, який мав би за його заповітом зберігатися у Львівській музичній академії ім. М.Лисенка. Але, на жаль, не зберігся ані підручник, ані жодної згадки про нього [4, с.122]. Натомість у праці Михайла Микиші детально описано практичні поради та теоретичні засади виховання молодих вокалістів.

Нам удалося відшукати зошит із записами уроків професора Михайла Микиші, датований 1954 р., який вела концертмейстер класу М.Микиші в Київській консерваторії Раїса Федорівна Третяк. В особистому архіві Ельвіри Колосової, дочки Раїси Федорівни, зберігаються фотографії М.Микиші з дарчими написами на зразок: “Дорогой и глубокоуважаемой Раисе Федоровне Третьяк на добрую память, моему концертмейстеру и ученице – горячей пропагандистке моего вокального научного метода. От учителя и друга М.В.Микиши. 1956 г. 30/III г. Киев”.

Отримавши диплом Київської консерваторії по класу фортепіано, Раїса Третяк пізніше закінчила музичне училище ім. Р.Глієра як вокалістка. Розпочався її творчий шлях із концертмейстерської діяльності по класу вокалу. Р.Третяк працювала з такими видатними педагогами, як Р.Разумова, Д.Євтушенко, М.Литвиненко-Вольгемут, І.Паторжинський. Але це був лише початок її творчих пошуків.

Працюючи концертмейстером у Михайла Венедиктовича Микиші, вона мала можливість не лише спостерігати за процесом становлення співаків, але й навчатись вокалу особисто. Маючи надзвичайно приємне сріблясте лірико-колоратурне сопрано, Р.Третяк не марила сценою й

не прагнула до задоволення власних амбіцій. Схиляючи голову перед талантом Микиші, найбільш за все вона хотіла пізнати закономірності процесу постановки голосу заради того, щоби навчати інших.

Пропагуючи школу Олександра Мишуги, двоє талановитих людей створили творчий тандем Микиша–Третяк. Раїса Федорівна була не лише концертмейстером, але й асистентом професора М.Микиші. Зі спогадів Ельвіри Георгіївни Колосової дізнаємося, що в її мамі брали уроки, зокрема, В.Гуров, у подальшому заслужений артист України, народний артист України і Молдови В.Курін, народний артист України М.Полудьоний, народний артист України А.Григор'єв, соліст Київського оперного театру М.Кулага та інші.

До вступу в консерваторію готувала й свою дочку Ельвіру, а згодом і в навчанні не залишала майбутню співачку сам на сам зі складною й не завжди зрозумілою наукою – володінням власним голосом. Слід відзначити, що Ельвіра Колосова навчалася в класі професора М.Донець-Тессейр, яка була однією з найталановитіших учениць О.Мишуги. Творча співпраця людей, які знаються на особливостях вокальної майстерності, розуміються на закономірностях цієї непростой науки, дала свій результат.

Навчаючись на третьому курсі, Е.Колосова вже співала в Київській опереті в спектаклі Р.Фрімля і Г.Стотгарта “Роз-Марі” та виконувала окремі номери з оперет Й.Штрауса. По закінченню консерваторії була солісткою Ансамблю пісні і танцю групи радянських військ у Німеччині, де впродовж шести років виступала з концертмейстером Р.Третяк, своєю матір'ю. Пізніше співала в Київській філармонії.

Досвід багаторічної концертної діяльності, величезна кількість творів, які були в її репертуарі, стали в пригоді, коли 20 років тому заслужений артист України Андрій Іщенко, завідувач кафедри сольного співу Київського педагогічного інституту запросив її на посаду старшого викладача кафедри. Але однієї практики виконавської діяльності виявилось недостатньо. Навчання майбутніх учителів музики, які часто не мають ніякого хисту до вокалу, має свою специфіку. Е.Колосова зуміла адаптувати методику постановки голосу, за якою навчали майбутніх співаків О.Мишуга, М.Микиша, Р.Третяк, до виховання вокалістів в умовах педагогічного вищого навчального закладу, значна частина яких на початку навчання може бути названа просто “безголосими”. Проходить зовсім небагато часу і виявляється, що голос хороший! Важливу роль при цьому відіграє здатність викладача пробудити в студента впевненість у власних силах, тоді щоденна наполеглива праця учня та його наставника обов'язково приносять багатий результат.

Ельвіра Георгіївна пишається своїми випускниками, які, маючи кваліфікацію вчителя музики, по праву вважаються співаками. Серед них: заслужена артистка України Оксана Калінчук, солістки Київського муніципального театру опери і балету для дітей Оксана Мединська та Олена Моргун, керівник і солістка театру пісні “Джерела” Ольга Токар і багато інших професійних вокалістів.

У сімейному архіві Ельвіри Колосової зберігається той самий зошит, в якому Раїса Третяк деякий час конспектувала уроки вокалу професора Київської консерваторії Михайла Венедиктовича Микиші, занотовувала його зауваження й пояснення, а також свої враження й думки щодо побаченого й почутого. Далі розглянемо основні принципи навчання співу, описані в зошиті, у лапках подаючи вислови професора М.Микиші.

Із цих записів дізнаємося, що перший урок, як правило, М.Микиша присвячував знайомству учня з вимогами до зовнішнього вигляду та внутрішнього стану співака. “Зовнішній вигляд – лопатки сховані, ноги – у третій позиції, права нога вперед, руки опущені, пальці злегка зігнуті, а не прямі, щоб не було по-солдатськи. Голова злегка відкинута (дивитись на балкон), опора в п'ятах. Обличчя злегка усміхнене (показувати верхні зуби). Внутрішній вигляд – стан захопленої енергії (тонус), захоплено-енергійний спокій”. Необхідними технічними елементами педагог уважав тонус, спокій, ритм, інтонацію, вдих за завданням, тоді вже видих, а видих – це звук.

На першому ж уроці йшлося про те, як повинен себе поводити співак на сцені. Зокрема, виходити на сцену “з піднесенням, але спокійно, а не бігти від радості”. Виходити бадьоро, незалежно від того, наскільки відповідає такий стан сьогоднішньому настрою. Не варто дивитися на публіку з-під лоба, краще дарувати їй посмішку. І концертмейстер потребує люб'язного до нього ставлення, адже є найближчим другом співака! “Публіку треба поважати!” Виходячи зі сцени за куліси, спину слід тримати прямо. Михайло Венедиктович навіть розповідав учню-

початківцю, як той повинен виходити на “біс”: “... уже як до більш знайомих друзів, а не “Гришко! Мишко! Я бачу, ви мені аплодуєте!” Сміятися і т. і. негоже”. Наявність загальних моментів вихованості співака Микиша називав академізмом.

Михайло Венедиктович закликав своїх учнів відповідально ставитися до обраної ними професії, вимагав осмисленої роботи над звуком не лише на уроці, але й у повсякденному житті, наголошуючи, що головне його завдання – виховання справжнього професіонала. І обов’язок студента – допомагати в цьому педагогу, працювати не лише на уроці, а кожної хвилини пам’ятати про своє призначення – бути співаком. Важливо не розлучатися з відчуттям резонатора ні на хвилину, у повсякденному житті розмовляти вокально правильно на обертному диханні і в позиції звука, пам’ятаючи про те, що спів – це подовжена мова. Адже “мова буде вокально-художньою тільки в разі використання законів співацького звука; так само і звук буде повноцінний, художній лише тоді, коли буде враховано закони правильної розмовної мови” [6, с.54].

Кожен ранок майбутнього співака, на думку професора, повинен розпочинатися із вправ закритим ротом або закритим звуком при відкритому роті. Таке налаштування голосового апарату педагог уважав найоптимальнішим. Окрім того, що цей спосіб дозволяє відчувати резонансову точку, відбувається підготовка еластичних м’язів до навантаження. “Співацька позиція звуку є психофізіологічним відчуттям, відповідно, ми через відчуття починаємо пізнавати позицію звука. Усвідомлення відбувається через відчуття”. “Закритий звук ізолює резонатор, тоді й звук чути краще”. Уважно прислухавшись, де це звучить, обережно пустити в цю саму точку голос, а точніше, букву. Контролювати звучання, не пробачати собі жодної невірної, не в позиції заспіваної ноти. Розспівування таким способом не потребує багато часу, голос розігрівається досить швидко.

Розспівування в класі професора Микиші розпочиналось із “відчуття резонатора” – розспівування закритим звуком із відкритим ротом, проспівування голосних звуків на *staccato* (на одній ноті) та на *legato*. Але основним моментом у розспівуванні було промовляння на одній ноті спочатку назв ступенів гама, потім – голосних і сполучень голосних із приголосними. “Природою людині дано говорити, а співати – це те саме, що говорити, тільки треба знати правильне місце”. Студент повинен навчитися говорити, вимовляючи слово губами, зубами і кінчиком язика, протягуючи звуки, спрямовуючи їх в резонансову точку. Після роботи над окремими голосними й сполученнями голосних із приголосними, Микиша радив “співати-говорити” коротенькі поспівки, побудовані на одній ноті, на зразок: “сьогодні хороша погода”. Розділяючи думку Олександра Мишуги про те, що спів – це подовжена мова, Михайло Микиша уточнював: “якісно сказане в точку, подовжене слово – це і є спів”. Вимовляти кожне слово слід перед язиком, ні в якому разі не допускати глибокого звучання, тобто “контур голосного повинен виходити назовні, а не заглиблюватися у ротову порожнину”.

Підготовка учня до художнього виконання передбачає усвідомлення ним основних факторів, від яких залежить якість співацького звука: дихання, носовий продох, позиція (“точка”). Важливо навчитися спрямовувати дихання в позицію звука, тримаючись носового продоху. “Лицьовим скелетом”, “носовим продохом” Михайло Микиша називає загальноприйняте у вокальній педагогіці поняття “маски”, пояснюючи таке формулювання тим, що воно є доступнішим і зрозумілішим для студентів. Саме відчуття носового продоху, “маски”, дозволяє уникати горлового звучання. Усі три фактори нерозривно пов’язані. Порушення дихання зумовлює зникнення енергії збудженості звука, а відключення носового продоху, який “іде попереду всього”, призводить до відходження від позиції звука. Увагу учня професор акцентував на відчуттях, радив запам’ятовувати відчуття позиції, переводячи верхню ноту з нижньої попередньої на *legato*, пам’ятаючи, що “інтервали різні – місце одне”, і співати їх треба “тоненько, не розляпанним голосом, а зібраним”.

Коли учень поскаржився йому, що не може відчувати позицію звука, Микиша погодився, що це надзвичайно складно, і відчувати її можна, чітко усвідомивши місцезнаходження “точки” – біля верхніх передніх зубів. “Мишуга визначив місце точки з точністю до однієї соті”.

Розкриваючи учням функції резонаторів у співі, їх акустичну суть, М.Микиша наводив приклад проведення смичком по скрипковій струні, кінці якої закріплені між двома кілками на звичайній дошці. “Звук струни буде надзвичайно слабкий і бідний на темброві барви. Це пояснюється відсутністю такого резонатора, як скрипкова дека, що посилює звучання струни. Отже, дека є резонатором, а саме явище посилення і забарвлення звука називається резонан-

сом” [6, с.23]. Вимова звуків “ан-ен-он”, як у французькій мові, допомагає краще зрозуміти “відчуття резонатора”. Завдання співака – не дати відключитися резонатору під час виконання вокального твору, пам’ятати, що від цього “цілком залежить не лише повнота, сила, а й краса людського голосу, його тембр” [6, с.23].

Найбільш раціональне функціонування та максимальне використання резонаторів під час співу забезпечує співацька позиція. Або, як її називав Олександр Мишуга, “резонансовий пункт”. На уроках професора Микиші частіше звучали визначення “точка”, “позиція звука”. “Шукати” позицію педагог радив не звуком, а голосним, буквою, доводячи звучання до рівного скрипкового. “Позиція любить, аби з нею поводитись делікатно, а не лупили в неї”. Олександр Мишуга називав такий спосіб звуковидобування “дотиком”, учив співати, ніби торкаючись резонансової точки повітряним струменем. Саме від точності упору вокально-дихальної енергії залежить сила й краса звука. “Близькість звука забезпечує резонатор, а точність звука дає точка. Але це все – одне ціле”.

Багато часу, на думку педагога, потрібно студенту, аби позиція звука з рефлекторно-умовного перетворилася на безумовний рефлекс. Микиша називає такий термін – три роки. Саме стільки часу він відводив на початкову підготовку вокаліста до виконавської діяльності. Засвоївши прийом використання резонансового пункту, усі інші тонкощі вокальної майстерності студент у змозі осягнути без особливих проблем. “Вози диханням по позиції звука, як маслом по губах, вимовляй слово в позицію”. Майбутнім співакам М.Микиша радив, виходячи на сцену, постійно перевіряти “точку”, наголошуючи, що нічого краще за неї не придумаєш. Часто згадував свого славетного учителя: “Мишуга дав світові щастя”, маючи на увазі поняття резонансового пункту, як прийнято називати “точку” в сучасній вокальній педагогіці. Микиша наголошував на тому, що розвивати відчуття резонансової точки можна до безкінечності – “точка прогресивна – для досконалості меж немає”.

Пригадуючи початок своєї співацької кар’єри, Олександр Мишуга розповідав про те, як переживши в Італії розчарування від уроків співу, після довгих роздумів та міркувань, “почав наспівувати зовсім, зовсім тихо, ніби слабкий, окремі тяглі, витримані тони... я твердо зрозумів, що силою, як учила мене моя вчителька, я нічого не зроблю з голосом, що тільки на тихім голосі можна виправляти всякі хиби голосу, що сила голосу залежить від правильної позиції тону і що треба добиватись не сили, але докладної позиції, природності та легкості звука, а сила сама потім прийде” [2, с.134].

От і Михайло Венедиктович своїх учнів учив свідомо ставитись до процесу звуковидобування: “Точку відчуття не важко, треба лише сісти і дуже уважно подумати, прислухатися, де свистить “с”, туди говорити і співати”. У своїй праці “Практичні основи вокального мистецтва” він дає визначення резонансового пункту: “це місце, точка психофізіологічного відчуття упору вокально-дихальної енергії під час співу, завдяки якому голос може максимально посилитись і набрати потрібного забарвлення за рахунок резонування всіх твердих і м’яких резонаторів голосового апарату; точка психофізіологічного відчуття художнього звучання голосу і вимови слів під час співу чи розмови” [6, с.24].

Постійно орієнтуючи студентів на пошук точки, утримання звука в позиції, Михайло Венедиктович умів доступно пояснити значимість у цьому процесі дихальної енергії. “Точка без енергії нічого не варта, не дає тих обертонів, які чарують слух”. Необхідно тренувати м’язи, які відповідають за подачу повітря в резонансову точку, пам’ятати, що процес співу відбувається завдяки еластичним м’язам, і аж ні в якому разі не шляхом напруження та затискання. Так званої політності звука можна досягти за умови умілого користування еластичними м’язами, які забезпечують економне використання дихальної енергії, відповідно, значно покращується якість звучання. Микиша називав такий спосіб видобування звука співом із діафрагматичним віддуком, наголошуючи, що м’язи треба заставляти працювати, “віддукуватись”, не дозволяючи їм залишатись “кам’яними”.

Вправи на staccato допомагають краще відчуття опору й позицію звука в нерозривній єдності. Цікавим є пояснення Микиші щодо такого взаємозв’язку. Він мав глибоке переконання, що правильна позиція звука забезпечує економний видих, у свою чергу, за допомогою еластичних м’язів діафрагми та черевного преса “струміль видихуваного повітря (звука) проходить по куполу піднебіння у напрямку носового продишу і потім еластично впирається в резонансовий пункт” [6, с.9]. Робота над диханням без розуміння точного місця розташування точки не

дасть бажаного результату, як і позиції звука без діафрагматичного відгуку бути не може. Уміння розподілити потік дихальної енергії – важливе завдання кожного співака, адже регулюється дихання саме позицією звука. “Відчувати постійно точку, а не цілий шар і не лінію, тоді нота буде впевнено стояти і філіруватися”.

На урок до Михайла Венедиктовича прийшов студент із нежитю. Професор пояснив, що займатися можна, але “маленьким звуком і не високо, співати *staccato*”. Розспівування, за твердженням М.Микиші, повинно спрямовуватись не лише на розігрів м’язів, основна увага повинна приділятися резонансовій точці, над якою треба багато працювати. За звучанням кожної ноти в позиції студент повинен слідкувати постійно, поки це не стане звичкою. “Потрібно вичити себе, зрозуміти себе”, працювати “з палким бажанням, величезним натхненням”.

Багато уваги на уроках приділялося вокальному читанню та декламації. “Таке читання дає глибоке розуміння мови, слова, не дозволяє форсувати і сприяє виробленню бездоганної вимови”. Вокальне читання, декламація відбувається на фоні резонаторних відчуттів. Резонуючими порожнинами у співака є лицьовий скелет, лобні та гайморові пазухи, які при правильному використанні резонатора починають відзвучувати з огляду на те, що голос звучить просторо. Микиша вчив майбутніх співаків говорити на звуці, який не переривається, вимовляти кожне слово в точку. Робив акцент на тому, що розмова повинна бути такою, яка звучить, тому що буває інакше. Говорити на подовженому звуці необхідно для досягнення справжньої кантилени. “Зручно тобі в житті говорити в резонансову точку? Зручно. Перенеси ці відчуття у спів і це буде найчарівніший спів!”

Що стосується фразування, то Микиша, як і його вчитель, вимагав від своїх учнів чітко вимовленого осмисленого слова. Коли вокаліст “мислить словом”, ніяких логічних наголосів придумувати не потрібно, усі граматичні акценти будуть логічними і природними.

Однією з ознак професійного співу, на думку Михайла Венедиктовича, є рух, стремління до верхньої ноти. Такий рух повинен бути не лише звуковим, а й емоційним, рухом усього організму. Саме стан емоційної піднесеності дозволяє домогтись руху до верхньої ноти, пізніше перетворюючись на сценічну енергію, яка допоможе з часом у створенні образу на сцені. “Цей рух буде навіть сценічним, тоді уже особливо пристосовуватися на сцені не буде потреби, уже енергія є, а вона допоможе образу”. “Від відчуттів – до емоцій”. Висхідний рух мелодії, як правило, спонукає співаків-початківців до збільшення сили звука, до форсування кожної наступної ноти. М.Микиша радить зберігати характер звучання таким, який є характерним для середини діапазону. Сила звука не повинна перевищувати сили розмовної мови.

М.Микиша, за прикладом свого вчителя, вчив учнів легкому співу, без напруження, виховуючи “ніжність голосу, а не жорсткість”. Для того, аби відчувати насолоду від звучання власного голосу, не можна ні на мить забувати про самоконтроль, пам’ятати про те, що “напруженість породжує істерію”. А сила звука залежить від того, наскільки “гострим” буде торкання позиції звука при збереженні абсолютного спокою в організмі. При низхідному русі мелодії важливо утримувати звук у тій же позиції, спрямовуючи повітря в резонансову точку. Влучним, на нашу думку, є порівняння Микишею співацького голосу з оркестром, а співака – з диригентом: “Ось і диригуй “оркестром”! Цим заставляєш відчувати справжню музичальність та відчувати оркестр”.

Першочерговим завданням кожного вокаліста є досягнення однорідності звучання власного голосу. Микиша мав глибоке переконання: хто вміє заспівати вісім голосних, той уже співак. “У співі не існує звука, існують голосні, які вимовляються. Головне – перевіряти позицію і тягнути не звук, а голосний, букву”. Не форсуючи, якісно заспівавши в позиції перший голосний, туди ж треба сказати наступний, тільки не окремо, а нібито продовжуючи попередній. Лише ніжним торканням (“дотиком”) голосового струменя визначеної сили в позицію можна досягти однорідності звучання співацького голосу. Для виконання вправ доцільним уважався помірний темп для того, щоб студент міг перевіряти точку, контролювати власне виконання.

Грунтовні пояснення, чітко сформульовані зауваження щодо виконавських недоліків і способів їх усунення свідчать не лише про глибоке розуміння Михайлом Венедиктовичем методики постановки голосу, але й про наявність у нього абсолютного музично-вокального слуху. Без розвитку цієї важливої якості не може бути мови про виховання вокаліста. Михайло Микиша дає точне визначення поняття музично-вокального слуху: “це високорозвинена музично-вокальна культура людського слуху, завдяки якій наше вухо може комплексно сприймати, розрізняти й аналізувати співацький звук як із сучасного, так і з художнього

боку” [6, с.48]. Питання важливості розвитку в майбутніх співаків музично-вокального слуху порушував ще Олександр Мишуга, наголошуючи на тому, що інтонаційно звук може бути чистим, правильним, у той же час із вокальної точки зору невірним.

Розрізнити правильне виконання від хибного, з вокальної точки зору, студент навчається не лише за допомогою постійного самоконтролю власних відчуттів під час співу, але й слухаючи виконання інших, аналізуючи причини виникнення тих чи інших недоліків, здійснюючи пошук шляхів їх усунення. По шість годин на день проводили учні Мишуги в його класі, не обмежуючись пасивним спогляданням роботи один одного. У будь-який момент професор міг звернутись до них із проханням виправити голосом, пояснивши причину неправильного звучання того чи іншого фрагмента музичного твору, розспівки, тощо [2, с.147]. Михайло Венедиктович проводив уроки за прикладом свого вчителя – для декількох учнів. Тобто займався з одним, інших тримав у полі зору, адресуючи детальні пояснення щодо тонкощів вокального мистецтва всім присутнім на уроці, розвиваючи таким чином музично-вокальний слух у майбутніх співаків, виховуючи справжніх професіоналів.

Підводячи підсумок, наведемо вислів Раїси Третяк, написано нею у вищезгаданому зошиті на окремому аркуші: “З великою радістю згадую я всі уроки Михайла Венедиктовича, коли акомпанувала в його класі в Київській консерваторії. Кожен урок був настільки цікавим, що ті 45 хвилин, які відводились студентові на заняття з вокалу, проходили, наче 5 хвилин і, закінчивши співати, часто доводилось чути від студента: “Мало, мало, ще хочеться співати...” На що Михайло Венедиктович відповідав, усміхаючись: “Це добре, що ти хочеш співати, це означає, що, по-перше, ти не втомився, а по-друге, що тобі заняття цікаве, що тобі щось прояснилось з теорії вокалу, ну, а далі буде ще цікавіше, бо в кожній науці кінця розвитку удосконалення немає, а вокал – це дуже цікава наука!”

Продовжуючи справу свого видатного вчителя, у підготовці майбутніх співаків Михайло Микиша дотримувався основних принципів системи виховання співацького голосу, розроблених Олександром Мишугою, а саме: робота над співацьким диханням, розумінням і використанням позиції звука, розвитком музично-вокального слуху, досягненням художньої вимови слова, усвідомленням процесу художньо-сценічної дії.

Систему, що її розробив Олександр Пилипович Мишуга – фундатор української вокальної педагогіки, уже більше як сто років застосовують у своїй педагогічній діяльності не лише викладачі музичних училищ та консерваторій, але й викладачі педагогічних середніх і вищих навчальних закладів. Адже вокал є обов’язковою дисципліною в підготовці майбутнього вчителя музики. Від учителя до учня передається цінний скарб – таємниця вокальної майстерності.

1. Зошит із записами концертмейстера Р. Третяк уроків професора Михайла Микиші // Особистий архів Е. Колосової. – К., 1954.
2. Олександр Мишуга – король тенорів / авт.-упоряд. М. Головащенко. – К. : Муз. Україна, 2004. – 610 с.
3. Франко Т. Батьків побратим / Тарас Франко // Там само. – С. 220–221.
4. Kijanovska-Kaminska L. Wokalna szkoła ukraińska we Lwowie w pierwszej półowie XX wieku / Luba Kijanovska-Kaminska // Problemy pedagogiki wokalne. – Wrocław, 1997. – С. 119–129.
5. Людкевич С. Олександр Мишуга як артист і вчитель співу / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич. – Л., 1999. – Т. I. – С. 430–438.
6. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / М. Микиша ; літ. виклад М. Головащенко. – 2-ге вид. – К. : Муз. Україна, 1985. – 80 с.

*В статтє рассмотрены основные принципы воспитания певцов в классе профессора Михаила Микиши по методике его учителя – известного оперного певца и педагога Александра Мишуги.*

**Ключевые слова:** методика постановки голоса, вокальная педагогика, вокальная подготовка будущего учителя музыки, система воспитания певцов Александра Мишуги.

*The basic principles of singers' training at the professor's Myhaylo Mykysha class by methodology of his teacher – famous opera singer and pedagogue Olexander Myshuga, are examined in this article.*

**Key words:** the voice training methods, vocal pedagogy, vocal training of future music teacher, the system of singer's training by Olexander Myshuga.