

Євгенія Шуневич, доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ. ПЕДАГОГІЧНІ ТА МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ В. ВИСОЦЬКОГО, НОВАТОРСЬКІ МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ О. МИШУГИ

У статті розкривається низка питань, пов'язаних з розвитком професійного вокального мистецтва Львова другої половини XIX – початку XX ст. професійною діяльністю видатних педагогів В. Висоцького та О. Мишуги.

Постановка проблеми. Музична культура Галичини є доволі великою частиною українського музичного мистецтва, а її вокальна творчість і виконавські традиції займають особливе місце в загальному процесі розвитку музичної культури України, отже, вимагають глибокого дослідження. Великою мірою це стосується кола питань, пов'язаних з історією розвитку професійного вокального мистецтва (виконавства і педагогіки) Галичини та формування львівської вокальної школи.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Останнім часом з'являються історичні, теоретично-узагальнювальні праці М. Антонович, О. Цалай – Якименко, Б. Гнида [3], В. Антонюк, присвячені висвітленню вокальної методики і педагогіки Д. Євтушенка, Ю. Юнцевич, О. Бандрівської, М. Головащенко [4], М. Микиші [7], Л. Мазепи [9], В. Чайки.

Метою даної публікації є спроба розглянути і оцінити з позиції сьогодення стан вокально-педагогічної науки на Західній Україні в кінці XIX – поч. XX ст. та внесок видатних співаків-педагогів В. Висоцького та його учня О. Мишуги у процес становлення і формування української національної вокальної школи.

Виклад основного матеріалу. У цьому контексті слід детальніше зупинитись на трактуванні терміна “національна вокальна школа”. У давні часи поняття “вокальна школа”, “школа співу” часто розглядалися не лише в широкому розумінні (як наприклад: “італійська школа співу” тощо), а у значно вужчому значенні. Це включає три моменти:

1) школа як одна зі спеціальностей навчального закладу;

2) школа як метод конкретного педагога, тобто сукупність практичних прийомів, які базуються на певних педагогічних принципах;

3) школа як досконале володіння технологією звукоутворення та голосоведіння, усіма прийомами вокальної техніки, тобто вокально-технічна майстерність.

Саме на таке “вузьке” трактування цього поняття натрапляємо у деяких працях з вокального мистецтва. Відомий педагог Д. Аспелунд у книзі “Розвиток співака та його голосу” дає таке визначення цьому поняттю так: “Вокально-педагогічна школа – це конкретна, цілеспрямована, організована система підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється”. Педагог Б. Гнидь оперує такими характеристиками: “Українська вокальна школа поєднуючи в собі бельканто італійської, декламаційність французької, співочу речитативність російської – зігріта теплом, задушевністю і красою української мови, другої в світі в плані вокальності, після італійської” [3, 82], і далі: “Українська вокальна школа, як організована система, стала можлива в першій половині XX ст. після великих соціальних потрясінь” [3, 83]. Далі розвивається думка про взаємопов'язаність становлення вокальної школи зі становленням композиторської: “Засновник української національної класичної опери М. Лисенко вчився у Лейпцігській та Петербурзькій консерваторії. Творчо сприйнявши досягнення німецької та російської шкіл, він вдало синтезував їх в українську вокальну школу, яка свої витоки бере від народно-пісенної творчості та церковного співу” [3, 84]. Як відомо, видатний український співак М. Скала-Старицький відкрив у Парижі власну музично-драматичну студію і виховав низку співаків, писав про “український метод” співу і вказував, що цей природний метод співу перейняли сусіди України і назвали його російським. Він зазначав: “Я простудіював багато написаного на тему науки співу і прийшов до

**ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ
ХХ СТ. ПЕДАГОГІЧНІ ТА МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ В. ВИСОЦЬКОГО,
НОВАТОРСЬКІ МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ О. МИШУГИ**

переконання, що основою кожної методи є найперше мова, якою хто говорить, співає. Правильна мова і вимова є найкращою школою співу, яку можна і треба вдосконалювати, розвивати технічно” [8, 94]. Це є підтвердженням думки про те, що саме українська культура, особливо музика і спів, мала вплив на російську культуру, а отже, і на формування національної вокальної школи, а не навпаки.

Музична культура Західної України є обширною частиною українського музичного мистецтва, а її вокальна творчість та виконавські традиції посідають особливе місце в загальному процесі розвитку музичної культури України. Протягом багатьох століть Західна Україна існувала під егідою Польської та Австро-угорської імперій, тому культура зазнала історичного впливу культурного розвитку цих метрополій, у Галицькому краї утворилось декілька національних пластів, кожен з яких сформував власну яскраву культуру. Особливу роль у розвитку вокальної культури Львова відігравав міський театр драми та опери, де ще з 1776 р. почала працювати перша професійна трупа – німецький ансамбль солістів, хору та оркестру Ф. Геттерсфорда. Перші початки польського театру у Львові припадають на 1780 р. (діяльність трупи Трусляковських), потім у 90-х роках ХVІІІ ст. – трупи В. Богуславського. 1872 р. увійшов у історію Львова як рік створення польського оперного театру, у якому всі співаки були гастролерами. Тому гостро постає питання виховання власних співочих кадрів. Саме з діяльністю консерваторії Галицького Музичного Товариства пов’язані становлення і розвиток професійного вокального мистецтва у ІІ-й половині ХІХ ст.

Від часу офіційного затвердження у серпні 1838 р. і до 60-х рр. ХІХ ст. Галицьке Музичне Товариство було основним осередком музичного життя краю. Товариство займалось організацією концертів симфонічної, камерної та хорової музики, що давало можливість пізнавати європейське мистецтво, долаючи обмеженість провінційної культури.

У 1839 р. при Товаристві була відкрита музична школа. Спочатку це були курси навчання співу для шістнадцяти учнів. Згодом педагогічна діяльність Товариства розширювалась: з ініціативи Й. Рукгабера на базі курсів співу було відкрито інститут, де навчалось 40 співаків (педагог Генрієтта Ля Рош). У 1854 р. на основі школи-інституту було відкрито консерваторію Галицького Музичного Товариства (офіційного статусу надано у 1880 р.) Першим викладачем співу в

консерваторії стає запрошений у 1858 р. італієць Луїджі Далла Каза, який добре знав польську мову і музику. З 1872 р. клас співу вела відома оперна примадонна Теодозія Яковіцька, колишня учениця Ю. Добжського у Варшаві та Ф. Ламперті – у Мілані.

Дослідниця театру А. Випих-Гавронська у своїй праці “Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872 – 1918” подає низку цитат, що були взяті з критичних статей часописів, які свідчать про те, що вагомих здобутків у справі виховання власних співаків закордонними фахівцями не спостерігалось.

З 1873 р. у консерваторії Галицького Музичного Товариства почав працювати професор Валерій Висоцький (енциклопедичний словник “Митці України” подає такі роки праці В. Висоцького: 1873 – 1879, 1887 – 1907). Спочатку він займався тільки чоловічими голосами, жіночі в цей час виховувала Ганна Вигживальська (акторка львівського театру). Згодом професор В. Висоцький став працювати з різними типами голосів. У 80 – 90 рр. ХІХ ст. та на початку ХХ з його класу вийшла ціла плеяда талановитих учнів – у майбутньому співаків світової слави, як польських, так і українських: О. Мишуга, С. Крушельницька, Я. Королевич-Вайдова, Ф. Лопатинська, М. Менцінський, А. Дідур, Л. Левицький, Є. Гушалевиц, Г. Гурський, Ч. Заремба.

За час викладання у консерваторії Галицького Музичного Товариства професор В. Висоцький виробив власну методу виховання співака, основи якої здобув у відомій італійській школі Ламперті. Ця метода полягала у правильній емісії голосу, красивій фразі та виразній дикції, що є найістотнішим елементом співу.

Як відомо, професор Висоцький не залишив після себе ґрунтовних теоретичних праць, в яких міг би ретельно подати свої практичні прийоми викладання. Проте дослідник музичної культури Львова Л. Мазепа у праці “Adam Didur we Lwowie. Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu” [9, 151 – 152] подає віднайдені у львівських часописах понад 100-річної давності працю В. Висоцького “Десять заповідей для молодого співака”. Це стислі вимоги (тези), у яких автор у загальних рисах сформулював основні вокально-педагогічні та морально-етичні принципи, якими керувався у своїй навчально-виховній роботі. Суть їх полягала у тому, що основою співу є правильне дихання і виразна дикція; повноцінна робота залежить від повноцінного відпочинку голосового апарату і нервової системи (бо спів – це не тільки робота

**ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ
XX СТ. ПЕДАГОГІЧНІ ТА МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ В. ВИСОЦЬКОГО,
НОВАТОРСЬКІ МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ О. МИШУГИ**

голосового апарату і м'язів, але і велика нервова, емоційна праця); основою співу має бути володіння легато, кантиленою (засади староіталійської школи співу), що може зберегти і продовжити здоров'я голосу; розвиток співака має відбуватися поступово – від простого до складного, тому вправи і художні твори мають бути посилені для виконання на певному етапі розвитку голосу; у вихованні співака слід відштовхуватись від природних даних і виконувати репертуар, написаний тільки для певного типу голосу; при навчанні співу слід вчитись на добрих взірцях, проте уникати “сліпого копіювання”, наслідування інтерпретації художніх творів; співак, окрім вироблених вокально-технічних навичок, має володіти морально-етичними нормами поведінки взаєностосунків у колективі – не заздрити успіхам інших, а працювати на свою репутацію, не критикувати інших, а самокритично оцінювати себе, не створювати собі “дешевої” реклами.

Слід зазначити, що методичні принципи кожного педагога-співака формуються на основі тієї школи, яку він сам пройшов під час навчання, а потім і в роботі, набуваючи особистого творчого досвіду. Учень В. Висоцького, співак світової слави і педагог О. Мишуга, який почав свою педагогічну діяльність з 1900 р., був першим в Україні, хто хотів вивести навчання співу зі сфери чисто емпіричних секретів педагога. На той час це стало справжньою революцією у вокальній педагогіці. О. Мишуга, вивчаючи анатомію, фізіологію, акустику, пояснював учням процес звукоутворення, показував схеми будови голосового апарату, щоб вони мали уяву про роботу кожного його органу під час розмови і співу.

У листі до Лучаківського від 19 вересня 1908 р. Мишуга писав: “Мій спосіб науки опертий на цілком новій системі, яку я сам придумав. Спів – то продовжені склади мови. Всі слова треба виразно вимовляти одним безперервним звуком, а голос повинен опиратись об одну і тусаму точку при зміні голосних. Резонансова точка знаходиться в щілині між двома верхніми зубами, тут при допомозі носового резонансу голос звучить найприємніше. Всі слова треба укладати перед кінцем язика і верхніми зубами та ніколи не допускати вимови складів і слів на корінь язика! Так треба правильно говорити і так само співати. Дотеперішня наука співу була у великій помилці. Майже всі думають, що голос треба укладати зараз при голосницях, а то неправда. Бо чинники вимови – то порушування губ і кінця язика (за винятком трьох звуків – *к, з, х*), але то приголосні і при творенні з ними складів треба голосні

а, е, і, о, у, и укладати перед язик і верхні зуби. Дехто з моїх учнів уміє вже застосовувати той метод у співі, і голос у них звучить як чарівний, незвичайний якийсь інструмент. В недовгій уже часі пушу в світ декотрих, що вчать у мене, і почують люди, яке неоціненне і незрівнянне багатство знаходиться в нашій українській народі.

Ця наука нікому не відома ще, бо я сам до неї дійшов, а тепер хочурозповсюдити її на публічних лекціях, на котрих будуть співати мої ліпші учні, а я буду на їх голосах пояснювати, яким способом доходить до осягнених уже результатів” [5, 30].

На відміну від інших педагогів того часу, які тримали в таємниці свій метод викладання, Мишуга хотів, щоб його система постановки голосу була широко відома і приносила користь учням.

Видатний хоровий диригент О. Кошиць, вивчаючи метод викладання Мишуги, розповідає, що в основі його був спосіб “посилати голос у ту точку, котра знаходиться в передній частині піднебіння, над якою розміщені ніздрі”. При такому способі звучання голос буде дзвінким і чистим, і навіть невелика подача дихання збільшить його силу. Такий метод не втомлює співака. “Коли ж на іспитах в кінці року він звів близько десяти своїх учнів в один чотириголосний ансамбль, то здавалося, що грає струнний квартет: одна манера ставити голос, одна точка голосової опори й резонанс об'єднували всіх в одне ціле” [5, 48].

О. Мишуга підносить співооче мистецтво до рівня точної науки. Він говорив, що спів – це теж мова, але з продовженими складами у відповідних музично-вокальних звуках.

Речення складається зі слів, слова зі складів, склад з літер. Літери поділяються на голосні, на яких можна затримати і розвинути звук, і приголосні, що звучать коротко і служать у сполученні з голосними для творення і вимови слів. Завданням науки співу має бути вирівнювання голосних через їх співування, щоб барви голосу, його тембр, були по можливості однаковими на відкритих, напіввідкритих і закритих голосних.

Звук треба скеровувати до верхніх зубів так, щоб він покрив усе піднебіння, на всіх голосних звук повинен концентруватись у резонансовому пункті (він знаходиться у щілині двох верхніх центральних передніх зубів на рівні коренів) спереду язика, при відкритих устах і світлій голосній. Ця звукова точка згодом у вокальній методиці отримала назву “мишугівської.”

Розглядаючи голос як фізичне явище, Мишуга

**ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ
XX СТ. ПЕДАГОГІЧНІ ТА МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ В. ВИСОЦЬКОГО,
НОВАТОРСЬКІ МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ О. МИШУГИ**

писав, що треба уявити його лінією, яка складається з вібруючих точок, а “початок” її міститься в щілині між голосовими складками, “кінець” упирається в резонансовий пункт при відкритому роті. При вдиханні слід розширювати нижні ребра і разом з тим дещо виводити вперед верхню частину живота. Щоб навчитися правильно вдихати, треба тренувати дихання при розведених руках, набираючи повітря, потім на кілька секунд затримати його, залишаючи грудну клітку розширеною, і лише після цього починати видих, опускаючи руки.

Розуміючи, як багато потрібно досягнути для оволодіння мистецтвом співу, Мишуга вимагав обов’язкової присутності всіх учнів класу під час занять, таким чином, кожен не тільки вчився сам, а й міг виправляти помилки інших, так розвивався вокальний слух кожного учня, засвоювався великий репертуар.

Одним з основних принципів у методиці викладання Мишуги було прагнення свідомого розуміння і ставлення учнів до процесу форсування голосу. Він уважав, що учень повинен навчатися свідомо формувати співочий звук, на основі теоретичних знань про будову і роботу голосового апарату, голосовидобування. Основними методичними вимогами педагога були: відкриття горла на позіху; направлення звука в резонаторну точку; формування співочої дикції; співоче дихання і його тренування. На думку Мишуги, “голос – це інструмент який не дається співакові готовим, як скажімо, музиканту скрипка, фортепіано, його треба створити собі самому, з допомогою педагога і навчитись досконало ним володіти” [4, 382]. Принцип свідомого оволодіння технікою голосовидобування на той час був новаторським і прогресивним.

За визначенням Мишуги, існує три способи видобування звуку: закритими вустами в ніс, в маску при піднятому корені язика і опущеному м’якому піднебінні (морморандо); відкритими вустами (все інше – як у першому випадку); звичайний спосіб співу відкритим горлом (корінь язика максимально опущений і відтягнутий від задньої стінки горла), з активною участю органів вимови (язик, губи, зуби). Звук спрямовується у резонансовий пункт – до передніх верхніх центральних зубів, тільки не туди, де вимовляються літери **к, з, х**. Мишуга говорить: “Рот необхідно відкривати на висоту другого суглоба вказівного пальця, вставленого між передніми зубами. Таким способом можливо без дзеркала контролювати чи достатньо широко відкритий рот. Вміле розкриття глотки і рота найбільш сприяють правильній постановці голосу.”

У цьому зв’язку слід зауважити, що міркування є досить спірним, оскільки для оптимального звучання голосу відкриття рота є індивідуальним.

Одним з основних педагогічних принципів О. Мишуги був принцип послідовності навчання співу. Голосові дані він розвивав повільно: “Поки голос ще не поставлений, слід уникати вправ, написаних ширше, ніж п’ятилінійний нотний стан. Жіночим голосам і тенорам співати вправи не вище “соль”. Баритони і басы теж повинні дотримуватись того ж правила, але в басовому ключі. Баритон має починати вправи від “ля”, чи навіть від “сі” (на другій лінійці) і не йти вище “до” або “ре” (на першій додатковій лінійці) [6, 15]. Інколи він декілька місяців тримав молодого вокаліста на трьох – чотирьох нотах, не давав співати вокальних творів (романсів, арій), поки не удосконалював звучання голосу і поступово не розширював діапазон. “На цих середніх п’яти нотах він тримав учня рік і два. Співати щось без його дозволу категорично заборонялося” [4, 91].

Цікавими і корисними є вказівки Мишуги щодо техніки звуковедення, філірування високих звуків і роботи при цьому голосового апарату. Мишуга з нетерпимістю ставився до інтонаційних неточностей і так званих “під’їздів”. Він казав, що слід навчитися відрізняти *legato* від *portamento*. Плавний перехід від звука до звука без зачіпання проміжкових тонів і їх зв’язування називається *legato*. Щоб співати *legato*, потрібно при закінченні попереднього тону дещо розширити його і цим звуком атакувати наступний, наче зливаючи два звуки в один. *Portamento* це поступове перенесення звуку через ряд проміжкових тонів на наступний тон. Мишуга вважав, що *portamento*, особливо, якщо воно виконується глибоким звуком, викликає вульгарне, неестетичне враження. Проте, знаємо, що *portamento* вживається в окремих випадках як спосіб виразності, та якщо воно має постійний характер певного співочого прийому, тоді це недопустимо.

Корисними є поради Мишуги щодо філірування звуку, який вказував на те, що не можна міняти форму голосного в сторону його меншої повноти, як це роблять недосвідчені співаки, зменшуючи при цьому об’єм гортані і прикриваючи рот. Він вважав, що при переході на *piano* треба голосну робити повнішою (об’ємнішою – Ш. Є.), наче розширювати, спрямовуючи її вперед і при цьому щоприрше відкривати гортань.

На думку Мишуги, вдале формування верхніх звуків є результатом правильної організації центру діапазону. Якщо співак навчився красиво і точно формувати звук на середині, то при переході у

