

Наукова школа Олександра Мишуги



Ірина Цебрій
Наталія Ващенко

Наукова школа Олександра Мишуги (1853 - 1922)

в контексті розвитку української вокальної
педагогіки

Цебрій, Ващенко

LAP **LAMBERT**
Academic Publishing

УДК: 17 (001.1): «04/14»)

Ц 29 Ващенко Н.В., Цебрій І.В. Науково-мистецька школа Олександра Мишуги (1853–1922) в контексті розвитку української вокальної педагогіки: монографія. – 2017. – 204 с.

Рецензенти:

Сташевська І.О., доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту культури і мистецтв ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”;

Опенько В.В., заслужений артист України, доцент кафедри фольклору, народописемного і хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

У монографії відтворено науково-мистецьку школу видатного українського співака, педагога, суспільно-громадського діяча й мецената Олександра Пилиповича Мишуги (1853-1922), одного із співзасновників першої національної Музично-драматичної школи в центральній Україні, автора методологічних праць із вокальної педагогіки. О. Мишугі вдалося поєднати італійську школу *bell canto* з українською народною пісенною традицією. Авторами монографії проаналізовано педагогічні ідеї, основоположні принципи, методи і форми організації занять в школі О. Мишуги та продовжувачів його шляхетної справи, дієвість школи на сучасному етапі розвитку української культури

Видання адресоване науковцям, викладачам музичного мистецтва, студентам педагогічних факультетів, а також широкому загалу читачів. В оформленні використані фотографії та документи з українських, російських і польських державних і приватних архівів.

Літературний редактор:

Ткаченко А.М. – учитель світової літератури ПЗШ №29, спеціаліст вищої кваліфікаційної категорії



„Хто не шанує видатних людей
свого народу, той сам
не годен пошани“.

Академік Максим Рильський.

“Я все життя вдячна Олександр
Пилиповичу за те, що він дав
мені путівку в життя. З великою
любов'ю і вдячністю я згадую
його добре ім'я.”

Професор Марія Донець-Тесейр.

„То був патріот, видатний син
свого великого народу.
Високоосвічений, він добре знав
рідну й світову історію,
іноземні мови, літературу,
естетику. Його постать
завжди буде світочем для митців.“

Професор Михайло Микиша.

„Як педагог маестро Мишуга був безконкурентним, він не мав собі рівних!
Маестро з великою прихильністю і щирістю ставився до кожного зі своїх учнів.“

Викладач вокалу Яніна Тіссерант-Паржинська.

“Що зміг, що було в моїх силах, зі свого досвіду віддавав своїм учням, намагався
школу Мишуги-Микиші зберегти і продовжити в часі...”

Викладач вокалу Василь Опенько.

„Як педагог Олександр Мишуга був неперевершеним, працював з нами невтомно,
довго й наполегливо. Сам захоплювався до самозабуття і
захоплював нас, своїх учнів.“

Викладач вокалу Варвара Волинська-Михалович.

ПЕРЕДМОВА

Забезпечення якісної підготовки вчителів музичного мистецтва та спеціалістів із режисури виховних музичних заходів є одним із ключових завдань вітчизняної педагогічної освіти. Воно покликане сприяти гуманізації та естетизації навчання, дослідженню витоків унікальних національних традицій, педагогічного досвіду минулого, що зумовлено реаліями сучасного етапу розвитку освіти. Естетичне виховання школярів і студентів відіграє значну роль у формуванні загальної культури нації. У зв'язку з цим виняткової уваги потребують надбання вітчизняної мистецької педагогіки минулого, коли талановитими представниками української культури формувалися перші педагогічно-мистецькі школи.

Згідно з Законом України “Про вищу освіту” (№ 1556-VII від 01.07.2014 р.), де головними здобутками майбутнього фахівця мають стати “...світоглядні та громадянські якості, його морально-етичні цінності”, потреба актуалізації та популяризації спадщини видатних педагогів XIX – XX століть зростає.

У контексті сказаного творча спадщина видатного українського педагога, теоретика й практика української мистецької педагогіки, всесвітньо відомого оперного актора, “короля ліричних тенорів” Олександра Мишуги (1853-1922 рр.) набуває особливого значення. Він увійшов в історію української культури як „...сівач добра й краси” і патріот-меценат. Зважаючи на те, що О. Мишуга мав не лише педагогічну, а й мистецьку освіту, ґрунтовну всебічну підготовку, йому вдалося поєднати українські й італійські пісенні традиції та впровадити у власну педагогічну практику їхні ідеї, принципи, методи і форми організації навчально-виховного процесу, збагативши новаторську для того часу українську мистецьку педагогіку.

Поряд із С. Крушельницькою, М. Леонтовичем, М. Лисенком Олександра Мишугу вважають основоположником української мистецької педагогіки – науки про спеціально організовану, цілеспрямовану і систематизовану діяльність із художнього формування людини, що розвивається на основі педагогічних здобутків видатних постатей вітчизняної культури.

Значення спадщини О. Мишуги для української культури та досягнення його школи обґрунтовували провідні вчені, письменники, мистецтвознавці – І. Деркач, О. Лисенко, акад. М. Рильський, викладачі вищої школи – М. Донець-Тессейр, М. Стефанович, С. Царук та ін.

О. Мишуга підготував покоління митців-патріотів, видатних педагогів (М. Гребінецька, Я. Королевич-Вайдова, М. Микиша, О. Любич-Парахоняк, В. Рашковська, І. Строковська, М. Чінберг, Є. Штрассерн та ін.), які продовжили

розвиток його інноваційної теорії і практики. Меценатська діяльність О. Мишуги дозволила реалізуватися багатьом обдарованим особистостям, які потім прославили Україну далеко за її межами.

Проблему музично-педагогічної спадщини О. Мишуги вивчали з 30-х років ХХ століття до теперішнього часу. Проведені нами педагогічні пошуки дозволили виділити три стадії досліджень. *Перша стадія* (пропедевтична) – 30-ті-60-ті роки ХХ ст., початок аналізу праць О. Мишуги “Лекції про науку співу”, “Науково-методичні доповіді О. Мишуги”, “Десять заповідей співака”, “Олександр Мишуга про себе і про мистецтво співу”, “Зошит” та ін. Окрім того, був досліджений його епістолярний спадок, що певною мірою є теоретичною основою мистецької школи українського педагога.

Друга стадія (антологічна) – кінець 60-х – початок 90-х років ХХ ст. – це поява систематизованих праць про О. Мишугу за редакцією М. Головащенко, І. Лисенка, Т. Михайлової, що містили відгуки видатних діячів літератури й мистецтва (М. Висоцька, З. Гайдай, Є. Кротевич та ін.), громадських діячів (О. Грицай, В. Лучук, Я. Стирянський, Т. Франко-молодший та ін.), професорів консерваторій (М. Донець-Тессейр, М. Микиша, С. Миревич та ін.). На цьому етапі учні О. Мишуги, продовжувачі його мистецької школи (М. Гребінецька, С. Дністрянська, М. Чінбер та ін.), досліджували новаторські ідеї педагога; просвітницьку та меценатську діяльність вивчали видатні представники вітчизняної освіти та педагоги-композитори (О. Кошиць, С. Людкевич, С. Чарнецький та ін.); велике виховне значення внеску українського вченого в національну й світову культуру доводили публіцисти й теоретики музики (І. Копач, З. Криль, В. Тесленко та ін.).

На *третьій стадії* (узагальнювальній) – 1996-2015 рр. – спостерігаємо усвідомлення значення особистості науковця для вітчизняної мистецької педагогіки та піднесення інтересу Уряду України до спадщини видатного педагога, його внеску в національну культуру. Про це свідчить вихід двох Постанов Верховної Ради України “Про відзначення 150-річчя та 160-річчя з дня народження видатного оперного співака О. Мишуги” (Відомості Верховної Ради України. – 2003. – № 39. – ст. 352; Відомості Верховної Ради України. – 2013. – № 41. – ст. 197; ювілейні видання за редакцією М. Головащенко та ін.). На цьому етапі мистецько-педагогічна школа О. Мишуги починає досліджуватися в історичній ретроспективі її здобутків (В. Антонюк, О. Михайличенко, І. Ульєва, С. Царук та ін.), з’являються праці педагогічно-біографічного характеру (В. Врублевська, А. Григор’єва, М. Жишкович та ін.) про О. Мишугу та його сучасників-колег.

Проте, незважаючи на дослідницьку роботу та значну кількість праць, не з'ясовано значення творчої спадщини О. Мишуги для сучасної української мистецької педагогіки, не виявлено її теоретичні і практичні засади, не виділено головні етапи його педагогічної творчості, не розкрито основи поєднання в спадщині О. Мишуги українських та італійських пісенних традицій.

Аналіз першоджерел і архівних документів, узагальнення теоретичних напрацювань учених, осмислення інтеграційних процесів у розвитку мистецької освіти наприкінці XIX – початку XXI століть дозволили виявити низку *суперечностей*:

- між багатою мистецько-педагогічною спадщиною О. Мишуги і недостатнім її вивченням та популяризацією в сучасних умовах;
- між підвищенням значущості української мистецької освіти в країнах Європи й Америки і недослідженістю засобів взаємозбагачення національного і зарубіжного мистецького досвіду в умовах інтеграції України до світового освітнього простору;
- між патріотичною педагогічно-меценатською діяльністю Олександра Мишуги в підтримку національної освіти і невизначеністю завдань вітчизняного меценатства на сучасному етапі.

Отже, недостатня дослідженість творчої спадщини О. Мишуги, наукова й освітня значущість його педагогічної школи, необхідність розв'язання виявлених суперечностей дозволили визначити тему монографії “Наукова школа Олександра Мишуги (1853-1922 рр.) в контексті розвитку української вокальної педагогіки”.

Ми ставили перед собою мету науково обґрунтувати теоретико-практичні засади наукової школи О. Мишуги в контексті української мистецької педагогіки, виявити й розвиток його творчих здобутків у діяльності його учнів-послідовників.

На основі використаних джерел і літератури автори намагалися:

- Визначити наукові підходи дослідження та обґрунтувати основні педагогічні ідеї наукової школи О. Мишуги.
- З'ясувати й проаналізувати основоположні принципи, методи, форми та види діяльності в науковій школі О. Мишуги в контексті розвитку української мистецької педагогіки.
- Виявити головні етапи процесу мистецько-педагогічної діяльності О. Мишуги, виділити спільне й відмінне в українських та італійських пісенних традиціях, інтегрованих у спадщині О. Мишуги.
- Розкрити вплив творчої спадщини О. Мишуги на розвиток вітчизняної й зарубіжної мистецької педагогіки в творчих надбаннях його учнів.

Для досягнення мети та розв'язання завдань роботи застосовано низку

методів: *аналогії та компаративістики* – для виявлення особливостей становлення національної мистецької педагогіки; *історико-ретроспективний*, що сприяє дослідженню феномена творчості О. Мишуги на тлі епохи кінця XIX – початку XXI століття; *термінологічної селекції* – з метою відбору й уточнення системи окремих термінів, уживаних у мистецькій педагогіці; *персоналізації*, що забезпечує розкриття внеску О. Мишуги в українську та зарубіжну мистецьку педагогіку; *типологізації* – з метою визначення спільного й відмінного в структурі й змісті мистецьких педагогічних шкіл (української, італійської, російської) кінця XIX – початку XXI століття; *реконструкції* – для відтворення подій культурно-історичного процесу, що розгортаються в просторі та часі в межах предмету дослідження; *герменевтичний* – сприяв роботі з усними та писемними джерелами, їхній порівняльній та змістовій характеристиці.

Хронологічні межі нашої праці охоплюють 1874 – 1922 рр. *Нижня межа* – 1874 рік – початок діяльності О. Мишуги в школі Святої Анни, навчання у Львівській і Міланській консерваторіях (осмислення національних та італійських традицій співу). *Верхня межа* – 1920-1922 рр. – визнання науково-педагогічної школи О. Мишуги на батьківщині в діяльності його учнів (М. Донець-Тессейр, М. Микиші, С. Мирович) та за кордоном, де відбувалася його педагогічна й концертно-виконавська діяльність. 1922 р. – хвороба й смерть О. Мишуги.

У полі нашого дослідження знаходяться країни, які входили до складу колишньої Російської імперії – Україна, Росія, Королівство Польське, а також європейські країни – Італія, Австрія, Швеція, відповідно до головних етапів педагогічної діяльності О. Мишуги.

Джерельна база дослідження відповідає специфіці теми та складається із 289 літературно-наукових праць і 79 архівних справ. Основу склали роботи О. Мишуги “Науково-методичні доповіді”, “Лекції про науку співу”, “Зошит”, “Мій метод співу”, “Олександр Мишуга про себе і про мистецтво співу”, “Десять заповідей співака”, у яких розкриваються мета, принципи, зміст і технології науково-педагогічної школи.

Використовувалися документи й матеріали Центрального державного історичного архіву України, м. Львів (фонди 313, 775, 779, 818, 809); Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, м. Київ (фонди 13, 122, 302, 442); Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (фонд М.В. Лисенка); Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України (фонди 24-2, 36-2); архіву Львівської музичної академії ім. Миколи Лисенка (ф. Р-2056); Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника (ф. 271); Державного театрального музею імені А. Бахрушина (ф. 442); Санкт-Петербурзької державної

академії театрального мистецтва (ф. 95); Меморіального музею О. Мишуги у Виткові; приватного архіву Г.Я. Опенько (м. Полтава).

У дослідженні використовувалася епістолярна спадщина видатного педагога (63 листи) та його художні твори – “Думка”, “Золотий промінь надії”. До першоджерел відносимо праці (друковані й рукописи) представників школи О. Мишуги: 1) *українських педагогів і співаків* (Гребінецька М. Фанатик мистецтва (1936); Дністрянська С. Пам’яті Олександра Мишуги (1938); Долинська-Михалевич В. Слава тобі, мій великий вчителю! (1939); Донець-Тессейр М. Листок до вінка Мишугі (1964). Мій метод роботи з учнем-вокалістом на першій стадії навчання (1966); Дрималик Й. Мої спомини про Олександра Мишугу (1940); Кошиць О. Про славного українського педагога і співака; Любич-Парахоняк О. Мій незабутній учитель (1932); Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва (1971); Опенько В. Методика роботи з починаючими вокалістами (1962). Записки співака та вокального педагога (1984); 2) *зарубіжних педагогів і співаків* (Ростовська-Ковалевська М. У весняні дні (1958); Строковська-Фариашевська І. Дорогий незабутній маестро (1956); Тіссерант-Паржинська Я. Незрівняний педагог (1938); Чінберг М. Педагог, якому не було рівних навіть в Італії (1939). Спомин про мого вчителя (1940).

Джерельна база представлена статтями з *архівних часописів і газет* – “Діло” (Львів, 1881-1939 рр.), “Дзвінок” (Львів, 1912-1914 рр.), “Торбан” (Львів, 1904 р.), “Крымский курьер” (Ялта, 1904 р.), “Речь” (Петроград, 1907-1918 рр.), “Советский артист” (Москва, 1955 р.).

До джерельної бази дослідження належить епістолярна спадщина колег О. Мишуги (А. Дідура, С. Крушельницької, С. Лемешева, М. Лисенка, Л. Собінова та ін.) та учнів (М. Донець-Тессейр, М. Микиші, С. Мирович, М. Ростовської-Ковалевської та ін.), що розкриває внесок Олександра Мишуги в українську мистецьку педагогіку, наукові засади його школи.

У нашому дослідженні *уперше*: визначено *наукові підходи* до спадщини О. Мишуги (історико-педагогічний, педагогічно-персоніфікований, аксіологічний, педагогічно-антропологічний, етнофункціональний та ін.) та обґрунтовано основні *педагогічні ідеї* у спадщині О. Мишуги (виховання моральної людини й патріота України, поєднання основ теорії і практики співу, індивідуалізованого й колективного в навчанні вокаліста, розуміння того, що „спів – це мова у продовжених звуках” та ін.); з’ясовано й проаналізовано *основоположні принципи* (єдність композиторської, виконавської і педагогічної творчості, художнього та вокально-технічного виконання, орієнтація на всебічний розвиток кожного учня, професійна спрямованість, полімовність у навчанні, самостійність та ін.), *методи* (словесні і практичні у формуванні в учня художніх і технічних навичок, показу зразків

і прикладів виконання, усні й письмові звіти учнів, самоконтролю і взаємоконтролю та ін.), *форми діяльності* (індивідуальні, індивідуально-групові, напіввідкриті заняття, лекції-концерти та ін.); виявлено головні *етапи* процесу мистецько-педагогічної діяльності О. Мишуги (львівський, київський, варшавський, риморавіольський), виділено *спільне й відмінне* між українськими та італійськими пісенними традиціями: *спільне* (“співучість” обох мов і природне звуковедення, відсутність горлового чи коренево-язичного співу та ін.), *відмінне* (однорідність прикритої манери співу в Італії і поєднання прикритої й відкритої манери співу в Україні, дворегістровість італійської школи співу й однорегістровість вітчизняної та ін.); розкрито вплив творчої спадщини О. Мишуги на розвиток вітчизняної й зарубіжної мистецької педагогіки в творчих надбаннях його учнів (науково-теоретичні праці, методичні матеріали М. Донець-Тессейр, М. Микиші, Я. Тіссерант-Паржинської та ін.) та наступних поколінь (М. Ланда, І. Масленнікова, В. Опенько та ін.).

Уточнено поняття української мистецької педагогіки в творчій спадщині О. Мишуги як усебічне виховання, навчання й освіта, спрямовані на формування людини; хронологічні межі основних етапів життєвого і творчого шляху українського педагога і митця.

Набули подальшого розвитку уявлення про спільне й відмінне в українській та італійській традиціях співу, інтегрованих у спадщині О. Мишуги.

Уведено до наукового обігу низку невідомих і маловідомих архівних джерел (79), що розкривають творчу спадщину О. Мишуги через листування, спогади сучасників, оцінку учнів.

Дослідження має й *практичне значення*. Воно полягає в тому, що його положення й висновки можуть бути використані для подальших історико-педагогічних, культурологічних і мистецьких наукових досліджень; для вдосконалення й розширення змісту навчальних курсів з історії мистецької педагогіки та історії української культури. Із цією метою розроблено спецкурс “Творча спадщина Олександра Мишуги (1853–1922 рр.) у контексті української культури ХХ століття” і авторський посібник “Олександр Мишуга: портрет педагога і мецената на тлі епохи”, а також методичний супровід спецкурсу (авторські навчальні плани, програми, методичні рекомендації), які доцільно використовувати у процесі фахової підготовки студентів музично-педагогічних і культурологічних спеціальностей у закладах освіти III – IV рівнів акредитації та в системі післядипломної педагогічної освіти й самоосвіти.

У нашому дослідженні ми намагалися показати, що наукова школа Олександра Пилиповича Мишуги у якості поєднання методолого-теоретичних і

практичних напрацювань італійських маестро й вітчизняних педагогів, продовжена його учнями, сьогодні заслуговує на підвищену увагу, упровадження її складових компонентів не лише в підготовку соліста-вокаліста, а й учителя співу загальноосвітнього навчального закладу сприятиме культурі учительських кадрів. Громадянська позиція Мишуги та його патріотичне виховання учнів свого класу мають стати прикладом для прийдешніх поколінь.

РОЗДІЛ І. СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ЇЇ ВЗАЄМОДІЯ З ЄВРОПЕЙСЬКИМИ ШКОЛАМИ

1.1. Становлення вітчизняної мистецької педагогіки в середніх і вищих спеціалізованих закладах України.

Становлення української мистецької педагогіки в середніх і вищих спеціалізованих мистецьких закладах України було складним і тривалим історичним процесом. У силу політичних обставин склалося так, що в XIX столітті, коли розпочався процес становлення українського професійного драматичного й оперного театрів, в Україні практично не було спеціалізованих навчальних закладів, які б готували професійних вітчизняних акторів і співаків, бо ще не існувало української мистецької школи взагалі. У поодиноких музичних закладах навчання велося російською, італійською та іншими іноземними мовами.

Одним із таких навчальних центрів стала Київська музична школа (сьогодні – Київський вищий інститут музики імені Р.М. Глієра). Цей навчальний заклад традиційно вважається першим професійним музичним закладом України. Школа була відкрита 21 січня 1868 року при київському відділенні Імператорського Російського музичного товариства з метою підготовки музикантів-виконавців для музичних колективів і організацій міста – Київської опери, оркестрів, різноманітних музичних і світських товариств тощо.

У цей день (21 січня) було урочисто освячено будівлю школи й почалися індивідуальні й колективні заняття (практично, із середини навчального року). В перший рік існування у школі навчалося 11 учнів із п'яти спеціальностей – фортепіано, скрипка, віолончель, вокал і теорія музики, з обов'язковим вивченням методики викладання кожного інструменту (зважаючи на те, що в майбутньому учні школи в більшості своїй мали стати викладачами з вузької інструментальної спеціалізації). До музичної школи учні відбиралися за здібностями (здавали вступний іспит на перевірку музичної пам'яті, слуху й ритму). Першим директором музичної школи, а пізніше – училища у 1914-1920 роках був Рейнольд Глієр [142, с. 11].

Високий рівень підготовки музикантів у Київській школі дозволив у 1883 році перейменувати її в Київське музичне училище. Окрім зазначених спеціальностей в училищі заснували хоровий клас, а з 1885 року – оперний клас. Метою викладачів хорового й оперного класу була підготовка майбутніх солістів та хористів для оперних труп.

Згодом в училищі відкрилися відділи духових і народних інструментів, з'явилися класи ансамблевої гри, симфонічний оркестр. Із 1885 року училище вважалося „навчальним закладом повного профілю“. Від самого початку діяльність

училища була пов'язана з багатьма іменами видатних діячів музичної культури, в першу чергу, російської: Антоном і Миколою Рубінштейнами, Петром Чайковським, Сергієм Рахманіновим та іншими, які цікавилися творчими результатами, підтримували досягнення училища, давали відкриті заняття, концерти для студентів і викладачів Київського училища. Місцевими силами проводилися звітні концерти (раз на рік), концерти (відділів чи класу одного викладача), концерти для жителів міста чи організацій, академічні концерти (екзамени на оцінку за семестр).

До роботи училища в різні роки залучалися відомі музиканти, вітчизняні й зарубіжні (поляки, німці, австрійці, угорці та ін.), *піаністи* – Микола Лисенко, Володимир Пухальський, Фелікс Блуменфельд, *скрипалі* – Іван Водольський, Отакар Шевчик, Михайло Ерденко, *віолончелісти* Владислав Алоїз, Фрідріх Мулерт, *композитор* – Рейнольд Глієр, *хорові диригенти* – Григорій Верьовка та Марко Геліс.

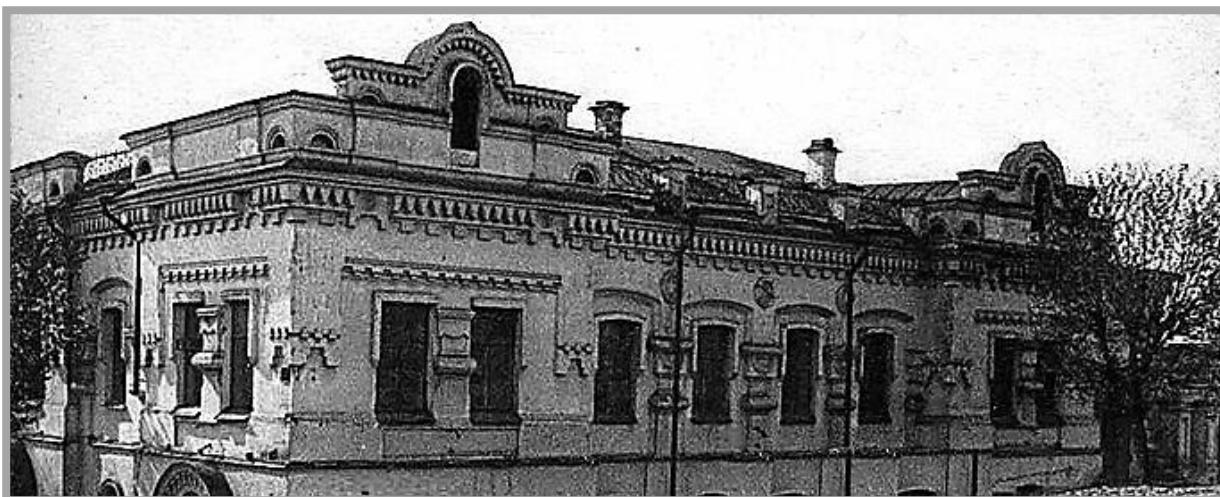
Зважаючи на те, що український театр від самих своїх витоків був театром музично-драматичним, необхідно було відкрити таку школу, яка б поєднала підготовку музичних і театральних кадрів. Як зазначалося вище, професійної театральної освіти в Україні також ще не існувало.



Розуміючи подібне становище з музично-театральною освітою в Україні, прогресивні діячі національної культури М.Л. Кропивницький і М.П. Старицький посиляли своїх доньок на навчання до театральних училищ у Санкт-Петербург і Москву, бо тоді не було іншої альтернативи стати професіоналом своєї справи. Заснувати ж власну, українську музично-театральну школу не було можливості через заборону взагалі викладання українською мовою в будь-яких школах у межах Російської імперії.

Не без особистої участі й підтримки одного з найвагоміших українських театральних діячів Михайла Петровича Старицького (1840-1904), український композитор Микола Віталійович Лисенко (1842-1912) ще 1898 року порушив перед царською владою питання про створення не просто музичної, а саме музично-драматичної школи в Києві, яка б поєднала обидва профілі навчання, два напрями – музичний і театральний [129, с. 131].

Київське музичне училище на той час давало серйозні кадри – музикантів-інструменталістів, проте воно не забезпечувало на належному рівні вітчизняні оперні трупи, та й навчання там велось російською, італійською, німецькою, французькою, але не українською мовою.



Першопочатковий вигляд приміщення Музично-драматичної школи М. Лисенка.

Через рік, 5 березня 1899 року, Міністерство внутрішніх справ у Петербурзі затвердило статут цієї школи. Коли громада у 1903 році на ювілей славетного композитора збрала поважну суму, щоб він міг придбати собі будинок, Лисенко сказав: „Прожив я 60 років без власної хати й ще проживу, а ось без школи нам не обійтися. Нарешті тепер я зможу втілити мрію всього свого життя.“ Проте цих коштів було недостатньо, тому відкриття приватної Музично-драматичної школи М. Лисенка відбулося більше, ніж через рік — лише у вересні 1904-го, коли збереження були поповнені наприкінці 1903 року внесками українського громадянства у якості дарунку Лисенкові з нагоди 35-річного ювілею його творчості для придбання дачі під Києвом. Присутній на ювілейних урочистостях відомий громадський діяч і кооператор Микола Левитський (1859-1936) запропонував прихильникам таланту М.Лисенка втілити ідею Київської музичної школи якнайшвидше в практику. Ця думка походила й від самого М. Лисенка, котрий чекав на такі кошти, щоб спрямувати їх на заснування школи, і орендував для неї приміщення в будинку професора-психіатра І. Сікорського на вул. Великій Підвальній (тепер – Ярославів Вал, буд. №15).

Безперечно, сама ідея такої школи для українців (до того ж вона була єдиною україномовною на увесь Київ) була привабливою. Але ще більше на вибір викладачів вплинула постать Миколи Лисенка, який не словом, а власним прикладом свідчив, як слід підтримувати українську справу.

Як згадував один із випускників, а потім і керівників музичного закладу М.В. Лисенка, М.В. Микиша, знайомство з великим українським композитором відбулося 1902 року у Миргороді. Михайло Микиша працював тоді керівником самодіяльного хору Художньо-промислової школи ім. М. Гоголя. Запросивши талановитого юнака на навчання до м. Києва, М. Лисенко пізніше “сам акомпанував йому на іспитах і хвилювався за нього, як за рідного сина” [275].

Микола Віталійович вважав учня своєї школи перспективним співаком „із добрим голосом, героїчним тенором“, по-батьківськи опікувався ним. Відомо, що Михайло Микиша не лише мав змогу безкоштовно навчатись у Музично-драматичній школі, а й знаходився на повному утриманні родини Лисенків. „Дуже добрий хлопець, вельми свідомий українець, енергійний, працьовитий і, як слід йому бути, дуже бідний“, – писав до свого друга М. Лисенко [275].

Про своїх учнів М. Лисенко так казав: “Виростуть, зміцніють крила у наших орлят. Навчимо їх літати й понесуть вони пісню та могутнє слово, що будять думку, зігрівають серце. Хіба для цього не варто кинути все інше й віддатися школі” [128, с. 127-128].

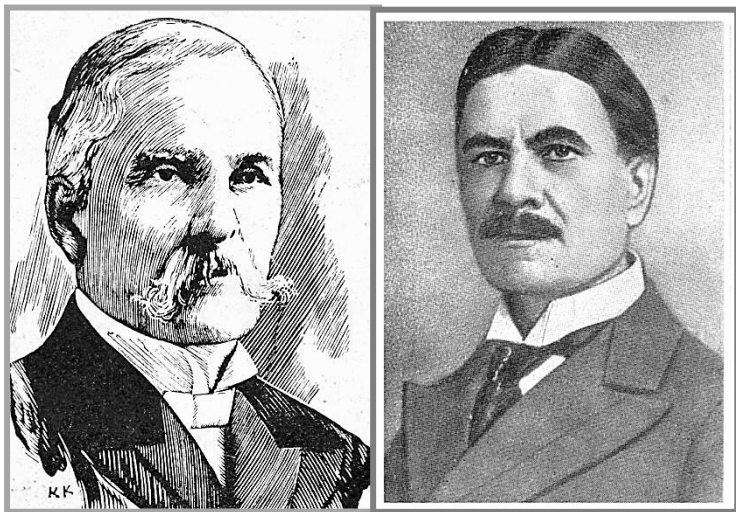
Для керівництва драматичним відділом школи була запрошена племінниця М.В. Лисенка, донька вже покійного на той час Михайла Старицького – вихованка театрального училища Московського філармонійного товариства (тепер – Російська академія театрального мистецтва), відома вже на той час актриса Марія Михайлівна Старицька (1865-1930), яка працювала театральним педагогом до кінця свого життя.

Спочатку курс драматичного мистецтва формально вважався лише російським, хоча Марія Старицька свідомо добирала молодь, яка знала українську мову, і спілкувалася зі своїми учнями українською. У 1906 р., коли українська мова удостоїлася офіційного визнання в Росії, хоча освіта українського народу його ж мовою тоді так і не була дозволена, це українське „свавілля“ у Музично-драматичній школі М. Лисенка було поблажливо легалізовано. Від 1907 р. на драматичному відділі існували водночас російський та український акторські курси.

За розповіддю Максима Рильського “...з Музично-драматичною школою Лисенка пов’язані теплі спогади не лише в тих, хто там навчався, а й у тих, хто пам’ятає часи, коли вона виникла. Це був дар великому композитору від вдячного громадянства – адже школу було збудовано на кошти, зібрані між приватними особами до ювілею Миколи Віталійовича. У школі – нечувана дивина для царських часів – запроваджено курс української драми (вела М.М. Старицька) і курс на бандурі (славетний кобзар Кучугура-Кучеренко). Притягнуто видатні сили – відомих співачок Марію Зотову й Олену Муравйову. І, як кажуть сучасники, винятково завдяки енергії й особистій чарівливості Лисенка, погодився вести курс вокального мистецтва Олександр Пилипович Мишуга, на весь світ відомий співак, галицьке прізвища якого італійське Фіпіппі (характерне для того часу).

Звичайно, велику роль відіграло те, що у Лисенка й Мишуги були спільні погляди, спільні громадські прагнення, спільна любов до рідного народу, спільний глибокий демократизм” [217, с. 50].

Усі музичні предмети викладалися в школі за програмами і в обсязі консерваторії, а предмети драматичного відділу – за програмами і в обсязі драматичних училищ при імператорських театрах. Музично-драматична школа М.В. Лисенка, як ми вже зазначали, була єдиною в Царській Росії, де викладання проводилося українською мовою і де були класи української драми та гри на бандурі. Нелегко тоді доводилося Миколі Віталійовичу. Він докладав чимало зусиль для розвитку цього вогнища української музичної культури, дбав про те, щоб не давати ніяких приводів для нападок із боку самодержавства та його лакеїв. Противники ствердження національної культури знали всю вагомість школи, яку очолював визначний український композитор, і всіляко намагалися гальмувати її розвиток. Плели навколо викладачів інтриги, кидали наклепи.



Микола Лисенко та Олександр Мишуга
відсіч нападникам.

Багатьом українським „русофілам“ не сподобалося, що всесвітньо відомий співак О. Мишуга дав свою згоду очолити клас співу у цій школі, бо це ще більше піднімало її авторитет. Декому хотілося кинути чорну тінь на великого артиста-патріота. М.В. Лисенко всіма силами стояв за відкриття Музично-драматичної школи і в разі потреби давав гідну

До 1905 року М.В. Лисенко і О.П. Мишуга були вже добре знайомі. Щире прагнення сприяти розвитку української культури їх міцно єднало. У 1905 році Микола Лисенко запросив Олександра Пилиповича до Києва на посаду професора сольного співу своєї Музично-драматичної школи.

Зазначимо, що того ж 1905 року О. Мишуга отримав ще дві серйозні пропозиції: по-перше, він був запрошений на викладацьку роботу до однієї із найвагоміших європейських консерваторій того часу – Петербурзької, по-друге, в нього були укладені контракти на гастролі в Америці й Китаї. Однак він послухався ради М. Лисенка і залишився виховувати молоді мистецькі кадри, заплативши значні гроші за порушення контрактів. Це свідчить про те, що це дійсно був митець-патріот.

Проте київська преса не залишила ні його, ні Миколу Лисенка у спокої. 23 серпня 1905 року в „Київській газеті“ опублікували фейлетон якогось пана Гарольда

про Музично-драматичну школу Лисенка. У ньому п. Гарольд із насмішкою писав, що він має на руках лист, який дає підстави говорити про неправдивість оголошень школи, що в ній буде викладати О.П. Мишуга, оскільки той запрошений до Петербургу. Тут Гарольд заявляв: „Дуже ймовірно, що пан Мишуга за звичною для тенорів легковажністю й розсіяністю ввів в оману пана Лисенка: пообіцяв викладати, а потім забув і дав обіцянку петербурзькому антрепренеру“ [359, арк. 2].

Спотворення п. Гарольдом істини викликало в Миколи Віталійовича Лисенка обурення, і він у той же день написав у редакцію спростування для розміщення його в газеті. Ці спростування редакція передала Гарольду, а той, як виявилось, повикреслював із нього окремі слова, фрази, що злагоджували його полемічність. Тоді Лисенко пішов до Головного київського цензора і залишив йому листа, написаного згідно з вимогами державної установи російською мовою. Він вимагав зобов'язати редакцію надрукувати його спростування без виправлень. У якості прикладу дискусії наводимо текст цього листа: „Милостивий пане, Олександрє Олександровичу! Не маю честі знати Вас, звертаюся до Вас, як до заступника тимчасово відсутнього головного цензора.

У недільному фельєтоні „Київської газети“ з'явилось повідомлення пана Гарольда відносно моєї Музично-драматичної школи і запрошеного мною пана Мишуги як професора вокалу. Пан Гарольд, як Ви побачите з мого спростування на його повідомлення, що вже прийняте до редакції для друку в наступному номері, дозволив собі, не розібравшись, не запитавши, стверджувати, що пан Мишуга, якого запросили до Петербурзької Нової опери та до Консерваторії, не буде в Києві викладати вокалу в моїй школі. Таке неправильне й неправдиве повідомлення може погано вплинути на вступ учнів та й кидає тінь на мої дії, начебто я брехливо рекламу співача, неіснуючого для Києву. Редакція, яка сприйняла моє спростування, вирішила віддати його на прочитання, редагування й виправлення самому фельєтоністу, що він і зробив у найкращому для свого інтересу вигляді.

Я вас покірливо прошу й вимагаю, на основі 139 статті Уставу про цензуру і друк, надрукувати моє спростування в непоправленому вигляді, в якому я його написав і передав до редакції. Для кращого та ясного керівництва я залишу з моїм листом повний текст мого спростування. Прошу прийняти свідчення глибокої поваги до Вас, милостивий пане. М. Лисенко“ [360, арк. 3].

Реагування цензора на лист Лисенка не збереглося у справі. Та, напевно, він і не вжив заходів. Спростування Лисенка вийшло в „Київській газеті“ через день, 24 серпня, „відредаговане“ Гарольдом. Порівняння тексту оригінального й газетного показує, що в останньому випущені слова, фрази, докорінно перероблено два абзаци. Для прикладу наводимо зміст редагованого паном Гарольдом листа М.В. Лисенка та їхньої дискусії:

„Милостивий государю, пане редакторе! З огляду на недоречне повідомлення п. Гарольда, що з'явилося в недільному фельєтоні №230 „Київської газети“, честь маю покірно просити редакцію „Київської газети“ дати місце моїм наступним рядкам. Хоча пан фельєтоніст заявляє: „Звинувачувати пана Лисенка в недобросовісній рекламі я, звичайно, не наважуюся“, та, вочевидь, ним з метою такого недостойного звинувачення наведений якийсь лист, що начебто надійшов із Петербургу і який повідомив про наступне: Музична школа пана Лисенка вже три місяці працює, що викладачем вокалу в школу запрошений О.П. Мишуга. Проте в петербурзькій газеті „Русь“ №188 та інших газетах Мишуга в числі артистів, запрошених на сезон 1905-1907 років в Петербурзьку Нову оперу. Ще в минулому році школа пана Лисенка теж оголошувала про Мишугу, а коли записувалися учні, то їм рекомендували піти доки що до п. Брикіна чи п. Зотової, доки приїде Мишуга, та Мишуга все не приїздив. На завершення, прошу Вас з'ясувати, яким чином Мишуга буде співати у Петербурзі й одночасно викладати в Києві“ [358, с. 13].

М. Лисенко наполягав: „У минулому році моя школа жодного разу не оголошувала пана Мишугу в числі моїх викладачів. Якщо ж, може бути, і з'являлися в текстах газет якісь повідомлення, такі ж достовірні як і повідомлення пана Гарольда, то я за них не можу бути відповідальним.

Коли записувались до школи учні у минулому сезоні, ніхто не рекомендував їм вступати до п. Брикіна чи п. Зотової, доки приїде Мишуга, по-перше, бо в минулому році ніхто й не очікував пана Мишугу, по-друге, тому, що я дуже з великою повагою ставлюся до всіх моїх викладачів моєї школи й не дозволю собі засобами змови заманювати до них учнів, та вони й не потребують цього. По третє, щоб зняти з імені чесного артиста некрасиве звинувачення, покірно прошу перечитати наступні рядки з листа самого Мишуги, який я вам додав до мого спростування: “Викрутів у мене немає ніяких щодо Вашої школи. Я Вам обіцяв бути помічником у розвою науки сольового співу і дотримаю даного слова. Я прийняв ангажемент до Петербурга лише на місяць жовтень. До жовтня я буду сам навчати в моєму класі, а коли виїду на гастролі до Петербургу, буде вчити п. Федак після моїх інструкцій, як це робила п. Бржостовська у Варшаві”.

Я не займаюся ніякими рекламами, я друкую лише склад учителів моєї школи, що є прийнятим для всіх музично-драматичних училищ. Із паном Мишугою, як бачите з цього листа, укладено договір під чесне слово. Я поважаю своє слово й не дозволю собі ображати підозрою інших. Якщо ж пан Гарольд пише свої фельєтони на основі своєрідного поняття „свободи слова“, то дозвольте нагадати йому, що ця „свобода слова“ відходить уже в „реалію сказань“, майбутня ж свобода вимагає від діячів преси охайного й чистого ставлення до істини. Запевняю Вас у повній повазі. М. Лисенко“ [360, арк. 4].

Ці документи переконливо свідчать про те, як високо ставив М.В. Лисенко ім'я чесного артиста, захищаючи його від забруднення „нечистими на руку“ писаками. Вони підкреслюють також велич духовного світу М.В. Лисенка і здатність боротися за справедливість і торжество істини.

Яке ж було загальне здивування, коли Олександр Мишуга дійсно покинув Європу, сплатив високі суми за зірвані гастрольні контракти у Петербурзі й переїхав до Києва за символічні кошти працювати у музичній школі Лисенка. Незважаючи на всі наклепи й плітки, щире прагнення сприяти розвитку культури українського



народу поєднало О. Мишугу з батьком української класичної музики М. Лисенком.

У 1905 році О. Мишуга приїхав до Києва для роботи у музично-драматичній школі на посаді професора сольного співу. Там він пропрацював до 1911 р. Професор О. Мишуга викладав винятково українською мовою. Велику увагу він приділяв роботі над звуком із метою досягнення

Викладачі Музично-драматичної школи (в центрі – Лисенко) його свободи, гнучкості, витривалості, сили та краси.

Олександр Пилипович вчив, як треба відчувати і навіть бачити звук, щоб він повністю слухався співака. Його основним методичним принципом було: спів – це правильно продовжена мова. Для того, щоб добре співати, треба навчитися правильно і виразно говорити та володіти голосом. Згодом мишугівський метод навчання співу засвоїв, розвинув і виклав у своїх працях його улюблений учень М. Микиша, пізніше соліст Великого театру СРСР, професор Київської державної консерваторії імені П.І. Чайковського. Видатними учнями Олександра Пилиповича цього періоду також були С. Миревич (пізніше – заслужена діячка мистецтв РРФСР, професор Ленінградської державної консерваторії імені М. Римського-Корсакова), М. Донець-Тессейр (у майбутньому – заслужена діячка мистецтв, професор Київської державної консерваторії імені П.І. Чайковського) та оперні співачки О. Любич-Парахоняк, М. Гребінецька і М. Ростовська-Ковалевська.

Український диригент і композитор *Олександр Кошиць* так писав про викладацький склад школи М.В. Лисенка: „Ніколи не забуду того директорського

кабінету в школі Лисенка, на Великій Підвальній вулиці, буд. 15, де збиралися в перервах між лекціями професори. При світлі лампи під синім абажуром тут можна було бачити рядом, на одній канапі чи у фотелях при столі, і самого Миколу Віталійовича Лисенка, і професора Володимира Перетца, і академіка Ореста Івановича Левицького, і Марію Михайлівну Старицьку, і знаменитих колись співачок імперської сцени, а тепер професорів співу – Зотову й Муравйову, і мого



Олександр Кошиць

улюбленого професора композиції Любомирського та багатьох інших, заслужених і відомих. Мав щастя належати до цього товариства і я, тоді ще молодий педагог. Серед розмов, жартів і дотепів, іноді поважних політичних дискусій мене завжди вражав своєю шляхетністю й лагідною стриманістю, а також галицькою мовою (новою тоді для мого вуха) Олександр Мишуга. Завжди акуратно одягнений, з чудовою краваткою, дорогим перснем на руці, тихим, наче глухуватим у розмові голосом, із лагідною усмішкою на обличчі, він, мов живий, стоїть ще й тепер переді мною – принагідний і симпатичний...

У розмовах із ним вставала переді мною постать жерця краси, вся велич людини незламної волі, нестримного бажання, той важкий шлях, який він пройшов до своєї мети, те терпіння, яке на цьому шляху довелося йому топтати босими ногами, доки досягнув бажане на щастя собі й утіху людям. Уся ця краса подвигу сяяла в його простих словах і прив'язувала мою душу ланцюгом симпатії та подиву до нього як до людини непереможно сильної..." [113, с. 49].

Учениця О. Мишуги, Марія Гребінецька, згадувала наступне про своє навчання в Музично-драматичній школі М. Лисенка: „А лекції відбувалися від 10-ї години ранку до 4-ї години пополудні. Учні мали бути присутніми весь час. Пояснення теорії співу подавав нам професор О. Мишуга за допомогою анатомічних малюнків голосового апарату. Учні викликали по одному до піаніно, й коли один співав, інші слідували за його помилками й мусили бути готовими поправити власним голосом помилку. Таким способом кожний із учнів не лише сам учився, а й зважав до того, щоб поправляти інших" [65, с.101].

Таким чином, ми можемо стати свідками розкладу на вокальному відділі Музично-драматичної школи М. Лисенка. Потрібно лише врахувати й те, що учні

школи відвідували й індивідуальні заняття – сольний спів, інструмент, вокальні та інші ансамблі, окрім цього – музично-теоретичні дисципліни та дисципліни загальноосвітні.

Про те, що рівень викладання Олександра Пилиповича був дуже високим, ми можемо дізнатися з вітальної адреси та коментарів до неї, які були опубліковані в київській газеті „Рада“ 23 жовтня 1907 року після публічного іспиту-концерту його учнів: „За щирю подяку за науку й вітання маестро відповів дуже щирою промовою, в якій від себе дякував учням за те, що старалися зрозуміти й засвоїти його науку, і зважив, що, насамперед, треба дякувати М. Лисенкові, який у своїй музичній школі дав змогу їм зійтися, пізнати справжню науку в співі. Цей іспит показав, що справа науки вокалу стоїть так високо в школі М. Лисенка, як ні в одній із наших київських шкіл, не виключаючи навіть і місцевого вокального відділу Київського Імператорського музичного училища“ [357, с. 5].

Отже, тогочасна київська преса визнавала за лисенківською школою і за класом О.П. Мишуги зокрема першість у професіоналізмі навіть у порівнянні з вокальним відділом Київського Імператорського музичного училища. Враховуючи той факт, що музичному мистецтву в ті часи журналісти приділяли чималу увагу, це була дуже висока оцінка діяльності школи.

До того ж, багатьом учням професор Олександр Мишуга щомісяця сплачував стипендію. Таким було його життєве кредо: „Мінімум для себе, все для інших“. Невідомо, які події передували припиненню педагогічної діяльності Олександра Пилиповича у Музично-драматичній школі, але 1911 року він від'їжджає з м. Києва. М. Головащенко припускає, що „основною причиною було цькування Мишуги реакційно настроєними великодержавними шовіністами, які паплюжили його як педагога і як людину“ [57, с. 28].

Українського педагога запрошено на посаду професора співу до Вищого музичного інституту імені Фридеріка Шопена Варшавського музичного товариства. Разом із ним їдуть його учні, серед них і Михайло Микиша. Про роки навчання Михайло Микиша писав: „Школа Лисенка залишила в мене найкращі спогади. Незважаючи на великі вимоги, в ній було легко й радісно вчитися. Створенню такої живої, творчої атмосфери сприяв сам Лисенко та його колеги“ [157, с. 83].

Як уже зазначалося вище, усі музичні предмети викладалися в школі за програмами і в обсязі консерваторії, а предмети драматичного відділу – за програмами і в обсязі драматичних училищ при імператорських театрах. Проте в березні 1912 року Міністерство внутрішніх справ зажадало від Лисенка подати на затвердження нового варіанту статуту, в якому були б зняті ці твердження (про національну мову й подібний осяг програми). Після смерті М. Лисенка, що

наступила 24 жовтня (7 листопада) 1912 року не без негативного впливу на його здоров'я згаданої бюрократичної тяганини, під загрозою закриття школи, заснований ним навчальний заклад одержав ім'я Миколи Лисенка.

На той час О.П. Мишуга вже був у Варшаві. Проте його не покидала думка про відкриття в Україні власного музичного закладу. Як згадував його учень М.В. Микиша, Олександр Пилипович мріяв започаткувати пансіонат на Придніпрянській Україні, де б могла виховуватися музично обдарована молодь. Михайло Венедиктович писав: „Відпочиваючи влітку в нас на хуторі на Полтавщині, Олександр Пилипович був захоплений природою, кліматом цієї місцевості. Тут і вирішив збудувати свій пансіонат із літнім театром. Незважаючи на те, що О.П. Мишуга був людиною не бідною, його власних вкладів не вистачило б на такий проект. Знаю, що в цьому взявся йому допомогти його сердечний друг, великий італійський співак М. Батістіні. Благородному задуму двох великих артистів перешкодила перша світова війна“ [157, с. 84]. А великі музично-освітянські плани О.П. Мишуги на Полтавщині на практиці вдалося втілити Д.В. Ахшарумову.

Після смерті М.В. Лисенка керівництво його школою спочатку взяла на себе директорська колегія на чолі з викладачкою скрипкової гри О.М. Вонсовською, за вибором спадкоємців Миколи Лисенка, а через рік – донька композитора – піаністка Мар'яна Миколаївна Лисенко, яка у 1914 році закінчила Московську консерваторію як піаністка, змінивши О.М. Вонсовську на посаді в.о. директора школи.

Не варто забувати, що окрім музичного відділу з його вузькою спеціалізацією, у школі діяв і драматичний відділ, що готував професійних акторів для українського театру. Спочатку школа була невеликою й усі викладачі обох відділів працювали поруч, та пізніше, після смерті М.В. Лисенка, відділи почали відчутніше розмежовуватися. Двома десятиліттями потому це призведе до виникнення Київської консерваторії та Інституту драматичного мистецтва [168, с. 12].

До роботи на драматичному відділі ще за часів М.В. Лисенка, окрім М.М. Старицької, були залучені провідні актори і режисери київських російських театрів, а саме: Є.А. Лепковський (1906-1907 рр.), Г.Г. Матковський (1907-1910 рр.), С. Броневський (1910-1912 рр.), Г.П. Гаєвський (1912-1913 рр.), Ф.І. Гуцин (1913-1914 рр.), К.І. Сележинський (1914-1915 рр.), Л.І. Іртенєва (1915-1916 рр.), В.В. Сладкопєвцев, О.С. Муравйова (1916-1918). Усі вони вели російський акторський курс. Сама ж М.М. Старицька з 1907 р. вела курс український. В останньому навчальному році цієї школи (1917/1918) українські курси вели також О.Л. Загаров, Й.Д. Стадник, М.Г. Бурачек, І.О. Мар'яненко. Загальноосвітні предмети викладали член-кореспондент Імператорської Академії наук у Петербурзі,

професор Університету Св. Володимира в Києві В.М. Перетц (до 1913 р.) – історію літератури і фольклор та І.М. Стешенко – історію драми.

Екзаменаційні вечори у школі, які проводились чотири рази на рік, були відкриті для широкої публіки. Часто на цих вечорах головував Микола Карпович Садовський – директор Товариства українських артистів, стаціонарного в Києві з 1907 р.

Упродовж 1904-1918 рр. на драматичному відділі навчалися і закінчили його талановиті учні, імена яких назавжди залишилися в історії українського театру: актриси Ніна Горленко, Наталя Дорошенко, Поліна Самійленко, Олімпія Добровольська, Антоніна Баглій (сценічний псевдонім – Смерека), Софія Мануйлович, Поліна Омельченко (сценічний псевдонім – Нятко), актори й режисери Олексій Ватуля, Степан Бондарчук, Прохор Коваленко, Марко Терещенко, Борис Романицький, драматурги і театрознавці – Леонід Пахаревський і Іона Шевченко. Варто згадати й про Михайла Венедиктовича Микишу, який із 1919 по 1922 роки працював викладачем Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка та водночас був керівником та директором українського оперного театру „Музичної драми“.

Паралельно із цими подіями в 1913 році Київське музичне училище було перетворене в консерваторію і ввійшло до її складу як молодше і середнє відділення. У тогочасній Україні училище було більше відомим, ніж Музично-драматична школа М. Лисенка, краще фінансувалося імперською владою, а з отриманням статусу консерваторії могло конкурувати з провідними консерваторіями світу. Позиції Музично-драматичної школи, навпаки, зі смертю М. Лисенка похитнулися. Її очолювані, хоча й були людьми талановитими, прекрасними викладачами й організаторами, проте не мали в суспільстві такого авторитету, як фундатор українськими музики та національної композиторської школи. Тому викладачі-музиканти з лисенківської школи почали переходити до новоутвореної консерваторії. Становище театралів тут навпаки зміцнилося [168, с. 13].

Саме з цієї школи у 1916-1917 рр. учнівська молодь потягнулася до театральної студії Леся Курбаса, на базі якої виник керований ним „Молодий театр“ — революційне явище в історії українського театру.

Вищий музично-драматичний інститут ім. М.В. Лисенка (1918-1934)
Враховуючи заяву директора Мар'яни Віталіївни Лисенко, де висловлювалося прохання „дозволити перетворити (реформувати) Музично-драматичну школу у Вищий музично-драматичний інститут, котрий давав би учням закінчену художньо-технічну освіту і по закінченні — звання вільного художника з правом носити по званню нагрудну ознаку“, а також додані до заяви проект статуту і навчальний

план, Головне управління мистецтв і національної культури Міністерства освіти Української Держави підготувало законопроект „Про перетворення Музично-драматичної школи імені М. Лисенка на Вищий музично-драматичний інститут імені М. Лисенка з програмою і правами консерваторії“.

Цей документ затвердив 2 вересня 1918 року за № 180 Головний управляючий справами мистецтв і національної культури Петро Дорошенко. Але до затвердження цього законопроекту Радою Міністрів Української Держави справа не дійшла. Ректором Вищого музично-драматичного інституту імені М. Лисенка у 1919-1920 рр. був Фелікс Михайлович Блуменфельд (1863-1933), родом з України, один із трьох братів – відомих українських та російських музичних діячів.

17 січня 1919 року Рада Міністрів УНР видала постанову про асигнування в розпорядження Міністерства народної освіти 72 тисячі карбованців на одноразову субсидію Вищому музично-драматичному інституту імені М. Лисенка на друге півріччя 1918/1919 навчального року. На чолі Вищого музично-драматичного інституту імені М. Лисенка знаходився у 1924-1928 рр. видатний музикознавець Микола Олексійович Грінченко (1888 - 1942).

Викладачами драматичного факультету були вже згадувані вище О.Л. Загаров (1918-1921 рр.), Й.Д. Стадник (1918-1919 рр.), І.О. Мар'яненко (1918-1926 рр.), О.С. Курбас (1922-1926 рр.), Г.Г. Ігнатович (1922-1926 рр.), а також: Г.П. Гаєвський (1918-192 рр.), Б.Х. Тягно (1923-1926 рр.), В.І Інкіжинов (1924-1926 рр.) – майстерність актора; М.М. Старицька (1918-1930 рр.), Ф.Ю. Гаєвський (1918-1926 рр.), В.В. Сладкопєвцев (1918-1923 рр.), Л.М. Ревуцький (1920-1934 рр.) – „живе слово“ (сценічна мова); В.Г. Меллер (1922-1926 рр.) – художнє оформлення вистави; О.Г. Кисіль (1918-1920 рр.), П.І. Рулін (1920-1934 рр.) – історія театру та багато інших.

Таким чином, на початку ХХ століття в Україні силами провідних майстрів української сцени – композиторів, драматургів, музичних виконавців, акторів – виник перший український мистецький заклад – Музично-драматична школа Миколи Віталійовича Лисенка, де навчання велося переважно українською мовою, що було надзвичайно сміливим нововведенням для того часу. Біля витоків цієї школи, у 1905-1913 роках знаходилися – композитор М.В. Лисенко, професор В. Перетць, професор І. Любомирський, академік О.І. Левицький, М.М. Старицька, викладачі – Н. Зотова, О. Муравйова, О. Кошиць, Є.А. Лепковський Г.Г. Матковський, С. Броневський, Г.П. Гаєвський, Ф.І. Гущин, К.І. Сележинський, Л.І. Іртенєва, В.В. Сладкопєвцев та ін. школа М.В. Лисенка успішно конкурувала з Київським Імператорським музичним училищем і готувала такі кадри, які вже були готові для професійної сцени. Надзвичайно цінним у закладі М.В. Лисенка було й те, що тут було впроваджено курс методики з музичних спеціальностей, який передбачав

підготовку фахівців. Попередниками мистецького закладу М.В.Лисенка стали Київська музична школа та Київське музичне училище імені Р. Глієра. Проте лише Музично-драматична школа дала світові перші українські професійні кадри в умовах Російської імперії, а також заклала підґрунтя для майбутньої вищої музичної і театральної освіти в Україні. Пізніше на основі навчального закладу М. Лисенка виникнуть два провідних українських навчальних заклади – Київська консерваторія імені П. Чайковського та Театральний інститут імені І. Карпенка-Карого, внесок О. Мишуги та М. Лисенка в розвиток яких був визначальним.

1.2. Взаємодія італійської та національної традицій у педагогічних системах Валерія Висоцького та Олександра Мишуги.

Сьогодні серед дослідників проблем вокальної педагогіки можна почути такі поняття, як „європейська“ школа вокалу, „українська“ школа вокалу, „російська“ школа співу, „італійська“ школа співу. Проте поняття „українська“ школа співу, і „європейська школа співу“ з’явилися тоді, коли „італійська школа співу“ вже була відома всьому світові. Звичайно, академічний оперний спів бере свій початок з італійської вокальної школи, й саме вона є праматір’ю як опери, так і класичного бельканто. Хоча не варто нехтувати й глибинними національними традиціями.

Ми приділяємо багато уваги італійській вокальній школі в Україні тому, що вона природно тут прижилася. Є поняття співучості мов, і саме українська мова, як і італійська, від природи співуча. Навіть у середині ХХ століття відомий італійський маестро Барра визнав, що зі співаками, які приїждять на стажування в Італію з України, надзвичайно легко працювати. Секрет полягає в тому, що сама розмова й вимова українців є вокальною, тому її „продовжити у часі“ не так уже й важко.

У мистецькій педагогіці визнано, що італійці дуже музичний народ, в Італії співають практично всі й дуже небагато є людей, які не мають музичного слуху. Проте українці теж дуже співучий народ. Пісня супроводжувала його не лише на традиційні свята, а й у повсякденному житті, в нелегкій селянській праці з ранку до вечора: на роботу йшли й співали, під час роботи співали, додому поверталися – теж співали. Особливо співучим було село. Та на професійно-академічному рівні не все було так просто. Тут італійська школа дала поштовх для органічного злиття двох традицій.

У нашому дослідженні мова йде саме про ту школу бельканто (від італ. *bell canto* – прекрасний спів), яка зародилася в ХVIII столітті, остаточно сформувалася в ХІХ-му й через століття ледь не була загублена: після двох світових воєн, епідемій та інших земних природних і неприродних катаклізмів.

Як нещодавно зауважила велика італійська співачка Рената Скотто: „Ми, італійці, ледь не втратили свою вокальну школу. Але тепер її вже нізащо не загубимо!“ [269, с. 89]. Це підтверджує розуміння провідними італійськими педагогами значущості їхньої школи. Адже створити заново цю школу практично було б нереальним завданням.

Традиція італійської школи міцно увійшла в класичні заклади Правобережної України. Генеалогічно ці знання беруть початок від школи Поліни Віардо (Гарсія), представниці неаполітанської вокальної школи, – найвідомішого напрямку італійської школи бельканто. Теоретичні положення курсу, вокальні прийоми та вправи школи „bell canto“ на Україні кінця XIX – початку XX століть багато в чому спираються на теорію і практику школи Поліни Віардо-Гарсія. Висока результативність школи Гарсія, швидкість навчання, якість поставлених на її основі класичних голосів – дозволили цій школі зайняти гідне місце у світовій вокальній практиці: „Велика школа, що додавала голосу впевненості й прозорості, гнучкості та рухливості, тембральності й пристрасності, спокійної ніжності й бунтівної палкості“, – писав Дж. Лаурі-Вольпі про школу Поліни Гарсія [118, с. 65].

У контексті професійної італійської школи нам необхідно дати пояснення *вокальним термінам*, що є провідними й необхідними для дослідження:

Класифікація голосів – їхній поділ на певні *типи*. У тогочасній вокальній практиці вона здійснювалася за діапазоном, тембром, розташуванням перехідних реєстрових нот, анатомічними ознаками та ін. Проте всі інші вищеназвані ознаки є змінними, часто випадковими, особливо для молодого голосу. Визначення типу голосу – це професійне питання. Часто співаки просто не знають діапазону свого голосу і тому це може зробити лише вчитель, на думку Франческо Ламперті [27, с. 101].

Ліричні й драматичні голоси. Ліричний голос визначається за специфікою виконання ліричного репертуару. Більшість викладачів вважали, що ці голоси не такі перспективні, як драматичні. Хоча це не зовсім так. Співочий апарат драматичного голосу, звичайно, міцніший ліричного. Проте співаки самі вибирають репертуар, і драматичний голос цілком може виконувати партії ліричного плану. На відміну, ліричний голос не може без ризику перевтоми співати драматичні партії: він ризикує „розгойдати“ голос і зовсім втратити його. Для нього є свої „ліричні“ партії, де за умови майстерності він може виглядати ефектніше й „тепліше“ драматичного;

Вокальна методика – комплекс методів, що застосовувалася в практиці конкретного викладача. За умов вузької професійної спеціалізації тоді існував вислів – „скільки співаків – стільки й методик постановки голосу“. Хоча у кращих

представників вокальної школи спостерігалися спільні риси. У природі густих голосів більше, ніж високих. Методика постановки густих голосів – основна, а методика постановки легких голосів – вторинна. Густі голоси тою чи іншою мірою повинні бути знайомі зі вторинною методикою. Але легким голосам (ліричним тенорам і легким ліричним сопрано) методика постановки сильного густого голосу не лише не потрібна, а й небезпечна, бо загрожує збити голос з високою позиції із резонансної „точки“;

Постановка голосу – невизначений у часі процес, він є безперервним. Співакові потрібно навчитися розвивати свій голос і нескінченно його перебудовувати під конкретні вокальні завдання. Спочатку навчання не вимагає від співака великої самостійності. Розвивати голоси дуже складно й довго. Практика показує: якщо педагог вокалу є дійсно професіоналом своєї справи, а в учня достатньо таланту і працьовитості, – постановка голосу займає не більше року. За такий термін, зокрема, ставив і розвивав голоси М. Гарсія. Він радив розвивати голос від нижнього регістру. Проте й застерігав: „Не можна переводити звучання глибоких нот нижнього регістру на слабкий медіум. Це – неправильна методика“ [218, с. 113]. Важливим завданням італійської педагогіки було поєднання людської природи голосу з теорією співу. Узгодити природу з теорією дуже важко;

Російська школа „співу на усмішці“ – категорично заперечувалася представниками італійської школи як неприродна. Ще навіть у вокальній школі (болонській) XVI-XVII століть провідною голосною вважалася „А“. Від співаків вимагалось вільне володіння мовної декламацією. Посмішка тут голосу зашкодити не могла. У середині XIX століття вже Ж. Дюпре пропагує інший метод підготовки співаків, в основі якого – прикритий звук, а ведуча голосна – „У“. На голосній „У“ посміхатися неможливо. Італійці заявляли, що вони завжди співали на прикритому звуці. У XX столітті Маестро Барра підкреслював, що коли співати в горизонталь (на усмішці) – „то навіть швидко м’язи втомлюються“. Класичні співаки можуть, при бажанні, посміхатися між фразами;

Прикриття звуку – вокальний прийом, що застосовувався співаками-чоловіками при формуванні верхньої ділянки діапазону голосу вище перехідних звуків. В основі класичного співу лежить прикрите голосоведіння (за Ж. Дюпре). Прикриття застосовується всіма голосами: і чоловічими, і жіночими, – для формування головного регістру, тобто, збільшення діапазону об’ємного голосу від центру. Десь вище центру голосу (індивідуально) ноти прикриваються (на „У“) і з’єднуються рівно з головним регістром. Ці ноти й називаються перехідними. Прикриття широко застосовується в класичному співі (як концентрація звуку), особливо в рухому стилі, тобто бельканто. Італійська школа та школа Висоцького заперечила середньовічний постулат, що „поглиблення звуку шкідливо жіночим

голосам“. Поглиблення жіночим густим голосам не шкідливо, навпаки, воно дуже збагачує голос новими фарбами.

Вокальне виконавство – момент фізичної, моральної та естетичної готовності учня до самостійного виконавства музичних вокальних творів. Педагоги захоплювалися розвитком голосу й постановкою дихання, масою звучання, ефектними верхніми нотами й зовсім не звертали уваги на розуміння змісту твору виконавцем. Особливо цим страждала опера, де співаку треба було відтворити на сцені не короткий епізод, а складну цілісну роль відповідно до епохи, в якій відбувалося драматичне дійство.

Ми розробили *критерії* для виявлення змін у змісті та якості мистецької освіти у зв'язку з особистим внеском О. Мишуги: 1) стан доступності мистецької освіти в Україні, 2) рівень русифікації, полонізації та мадяризації у вітчизняній освіті, 3) функції викладача в мистецькій освіті початку ХХ століття, 4) особливості управління мистецькою освітою, 5) взаємовідносини учня та викладача в мистецькій освіті.

Простежимо, яким чином Олександр Мишуга зумів інтегрувати у власній педагогічній творчості традиції українського й італійського співу. Процес проникнення італійської професійної школи „прекрасного співу“ був довготривалим. Родоначальником школи був Гарсія (Garcia) Мануель дель Пополо



Вісенте (1775-1832), іспанський співак (тенор), гітарист, композитор і вокальний педагог. У 1808-25рр. співав в італійській опері в Парижі та Лондоні. Потім, у 1825-27 рр. разом зі своїми дітьми-співаками гастроллював у США. Із 1829 року викладав вокальне мистецтво в Парижі в організованій ним школі співу. Здобув популярність як автор численних комічних опер і тонаділья – невеликих музично-драматичних п'єс. Прославився в усьому світі як педагог; серед учнів Гарсія – його дочки М. Малібран і М.П. Віардо-Гарсія, син М.П.Р. Гарсія, Ф.Г. Ламперті, А. Шорон

Гарсія Мануель Патрісіо Родрігес та ін.

Школу успадкував його син, Гарсія (Garcia) Мануель Патрісіо Родрігес (1805-1906), іспанський співак (бас) та вокальний педагог, а водночас – доктор медицини (1855). У 1825-27 рр. гастроллював із батьком містами США; дебютував як оперний співак у Нью-Йорку (1825). У 1829 році почав педагогічну діяльність у вокальній школі батька в Парижі. У 1842-1850 роках викладав спів у Паризькій консерваторії.

У 1848-1895 рр. – Родрігес був призначений на посаду професора Королівської академії музики в Лондоні. Написав кілька важливих методичних робіт: „Записки про людський голос“ (1840), „Повне керівництво з мистецтва співу“ (1847, у рос. перекладі. – „Школа співу“, ч. 1-2, 1956). Гарсія-молодший працював також в галузі вивчення фізіології людського голосу. У 1855 році винайшов ларингоскоп (прилад для дослідження гортані). Педагогічні принципи М.П.Р. Гарсія мали значний вплив на розвиток вокального мистецтва XIX століття. Серед учнів Гарсія-молодшого: співачки – Ж. Лінд, М. Маркезі, Г. Ніссен-Саломан, співаки – Ю. Штокхаузен, К. Еверарді та ін.



Мішель Поліна Віардо-Гарсія (Viardot-Garcia) (1821-1910), співачка (меццо-сопрано), вокальний педагог і композитор, дочка й учениця іспанського співака і педагога М. Гарсія (старшого). Брала уроки фортепіано у Ф. Ліста, теорії композиції – у А. Рейхи. У 1837 році вперше виступила на оперній сцені в Брюсселі з великим успіхом. Із 1839-го – солістка Італійської опери в Парижі. Виступала в різних театрах Європи, в тому числі в Петербурзі; з 1837 року багато концертувала. Творчість П. Віардо-Гарсія вирізнялася високою музичною культурою і драматичною експресією. Вона володіла голосом широкого діапазону, виступала в різноманітних оперних партіях. У вокальній літературі можна знайти згадки про те, що школа Поліни Віардо відрізнялася м'якістю звуковидобування, відсутністю якого б то не було форсування, високою швидкістю постановки голосу [218, с. 156]. Проте, простежимо проникнення однієї із найкращих вокальних шкіл в Україну.

Спочатку італійська вокальна школа знайшла для себе міцний ґрунт у Франції. Так, учнем Гарсія-старшого був А. Шорон, який увійшов в історію вокальної педагогіки тим, що виховав такого відомого співака, композитора та педагога, як Ж. Дюпре, соліста театру „Гранд-Опера“ у Парижі. Ж. Дюпре – один із найяскравіших представників французької вокальної



Жорж Дюпре

школи XIX століття. У 1853 році він заснував свою школу співу. Написав широко відомі й популярні свого часу роботи з теорії та практики вокального мистецтва. Ж. Дюпре був відомий також як композитор, автор опер („Жуаніта“, 1852, „Жанна д’Арк“, 1865, і ін), а також ораторій, мес, пісень та інших творів.

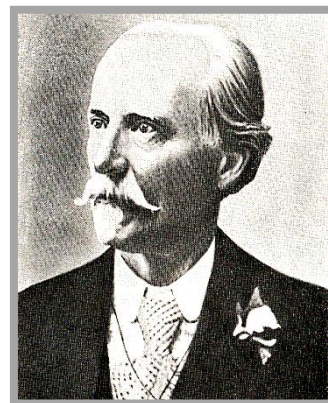
Для України й Росії ця школа дісталась в спадщину через друге і третє покоління учнів Ж. Дюпре, М. Гарсія, Ф. Ламперті. Так, із відкриттям Петербурзької консерваторії, в ній починають за запрошенням працювати такі відомі італійські співаки й педагоги, як Ф. Перетто, Дж. Корсі, Г. Ніссен-Саломан (за походженням шведка, але жила й навчалася у Франції).

Багато українських співаків, а потім і майбутніх педагогів, були вихідцями з *Одеси*. Їхня слава поширилася по всьому світу завдяки концертним турне, популярним у той період, і викладацькій діяльності в різних консерваторіях Європи, Азії та Америки. Тому в майбутньому *Одеська консерваторія* посяде чинне місце як у царській Росії, так і в Радянському Союзі.

Так, *Тартаков Яків Вікторович* (Оваким, 1860-1923) народився в Одесі в 1860 році, навчався в Петербурзької консерваторії в класі професора *Еверарді*. Із 1920 року – він став професором Петроградської консерваторії і викладав там до самої смерті. У нього навчалася всім відома Марія Кузнецова.

Одеситка *Лідія Яківна Липковська* (1887-1955), яка здійснила концертне турне по Далекому Сходу – в Шанхай, потім на Філіппіни й Австралію. Працювала в Рахманіновській консерваторії в Парижі, а потім давала приватні уроки в Бухаресті й Бейруті. Серед її найкращих учениць виділяється Вірджинія Дзбані [9, с. 15].

Із відкриттям *Львівської консерваторії* італійське бельканто почало поширюватися, з одного боку – через Росію, з іншого – через Польщу. Провідних майстрів вокальної школи Львівської консерваторії завжди відрізняло володіння широкою педагогічною ерудицією. Вони не були догматиками та прихильниками якого-небудь одного, вузького способу розвитку голосу учня і його музично-артистичних здібностей, а однаковою мірою використали у своїй методиці і пояснення, і показ голосом, і вказували потрібні м’язові прийоми, і широко користувалися фонетичним методом, і найважливішим із способів розвитку вокально-технічних і художніх можливостей учня – впливом за допомогою вибору необхідного музичного матеріалу. Це було дієвим тому, що найвизначніші представники *львівської педагогічної школи* – всебічно освічені музиканти, що мали ґрунтовні знання й досвід у галузі виконавської майстерності, теорії та методики вокального мистецтва, чудові знавці художнього й дидактичного матеріалу та його ролі у вихованні співака-музиканта.



Валерій Висоцький

Найвідомішим педагогом досліджуваного періоду у Львові був *Валерій Висоцький* (1835-1907) – українсько-польський оперний співак (бас) і музичний педагог. Він здобув освіту у Варшавській консерваторії. Пізніше він навчався у Франческо Ламперті за класичною школою бельканто. Оперний дебют Висоцького відбувся в Одесі, а з 1860 року він виступав у Варшаві, Мілані, Турині.



Проте більше він прославився викладацькою діяльністю, передаючи вокальну школу Франческо Ламперті спочатку у Варшаві (з 1868 року на посаді викладача вокалу, з 1885 році він став професором Варшавської консерваторії), а потім у Львові. Серед учнів Володимира Висоцького багато відомих вокалісти, в тому числі Адам Дідур, Соломія Крушельницька, Хелена Рушковська-Збоїньская, Яніна Королевич-Вайдова, Олександр Мишуга, Модест Вітошинський та інші. В. Висоцький розробив свою власну методикку вокалу, в якій особливу

Франческо Ламперті увагу приділено розвитку дикції та спів розглядався як правильно продовжена мова. Учням В. Висоцького – Адаму Дідуру, Олександру Мишугі, Яніні Королевич-Вайдовій, Соломії Крушельницькій, Ірені Бохусс аплодувала публіка найпрестижніших оперних театрів світу – Ковент-Гардена, Метрополітен-опера, Ла Скала, Гранд-опера, театри Віденя, Кракова й Варшави. Всі вони володіли *дворегістровою італійською школою*, яка передбачала високе вміння округлено брати верхні ноти й успішно вправлятися з „перехідними“ нотами в голосі [37, с. 86].

До речі, Валерій Висоцький вчасно помітив педагогічний талант Мишуги. Коли Олександр Пилипович був ще студентом Львівської консерваторії, вже тоді професор доручав йому вести клас учнів-початківців. І Мишуга з успіхом справився із цим складним завданням. Співак не залишав педагогічної практики й тоді, коли став прем'єром Львівської, а потім Варшавської опер. У нього навчалось багато молодих хлопців і дівчат, які згодом стали дуже відомими оперними співаками, що й принесло йому славу першокласного маестро. Про успіхи Олександра Мишуги на педагогічній ниві лунала слава по всій Галичині й Польщі, а пізніше, коли він переїхав до Києва та став вести клас сольного співу в Музично-драматичній школі Миколи Лисенка, ця слава поширилася на Україну й Росію, а потім – на Італію й Швецію [57, с. 26].

Микола Лисенко високо цінив співочий і педагогічний талант Олександра Мишуги. Невипадково саме його він запросив на відповідальну посаду професора своєї школи. За свідченнями учнів Олександра Мишуги, він зробив у Києві цілу революцію в науці співу. Раніше з учнями, які лише починали навчання, не дуже довго працювали, особливо над культурою звуковедення. Швидко переходили до творів, до репертуару, що ставило перед учнем непосильні завдання й заводило його в глухий кут.

На думку Михайла Головащенко, основного дослідника творчої спадщини славетного українського маестро, педагогічна школа Мишуги є першою дійсно науковою школою, бо "...значення Мишуги як професора співу в тому й полягає, що він зумів поставити викладання вокалу на строго наукову основу... Він ненавидів ремісників від мистецтва, які, демонструючи силу й міць свого голосу, забували про високі завдання мистецтва" [67, с. 28].

Мишуга дуже часто говорив своїм учням: „Моя школа вимагає постійного самовдосконалення, постійної роботи над собою. Я сам, якби так не працював над собою, не лише не став би артистом, а був би таким безголосим, як усі оті, що просто ходять по вулиці“. [57, с. 29]. Він не раз підкреслював, що людський голос – це найдосконаліший музичний інструмент, що навіть найкращий симфонічний оркестр не зможе дати стільки змін тембру, стільки відтінків тону, як це може людський голос.



Учні, описуючи методологію свого маестро, підкреслювали, що основна відмінність між усіма існуючими на той час в світі школами вокалу й школою, за якою навчав О. Мишуга, полягає в тому, що в нього не було нічого випадкового, непередбаченого; все логічно обґрунтовано й зрозуміло як практично, так і теоретично. У своїй школі він велику увагу приділяв теорії вокалу, вивченню анатомії горла, голови, будови голосового апарату. Чисто теоретичні пояснення він завжди ілюстрував малюнками, діаграмами макетами, спеціально для цього зробленими, що сприяло сприйняттю й засвоєнню матеріалу. Необхідно знати, часто повторював він, чому саме так треба співати, а не інакше, проникнутися змістом, стилем, формою творів,

О.П. Мишуга (1906 рік) що виконуються.

На відміну від інших професорів вокалу, Олександр Пилипович ніколи не тримав у секреті дидактичних засад своєї школи, яких він дійшов шляхом власних дослідів та експериментів, а, навпаки, хотів, щоб його школу опанували всі, хто хоче навчитися добре співати. І цим він щиро допомагав своїм учням.

„У співі треба думати про матерію (тобто, голос), – писав О. Мишуга в своєму легендарному „Щоденнику“, – про форму (тобто, як голосовим матеріалом користуватися) і про думку, або іншими словами – про зміст і значення слів, які ми вимовляємо та співаємо“ [57, с. 29].

Вокальна школа Мишуги базувалася на положенні про спів як продовжену мову. Згідно з цим, треба спочатку правильно навчитися виразно вимовляти голосні, а також їхнє сполучення з приголосними, складами, і лише потім слова та речення. Слово – ціль, а звук – лише засіб, говорив маестро. А тому особливу увагу він звертав на вироблення чіткої дикції та виразного фразування, без яких, як він підкреслював, вокал буде бездушним, мертвим, а співак – „звучкістом“.

Він завжди радив своїм учням, щоб вони щоденно робили голосові вправи, але обмежувалися їхньою певною кількістю, певним часом їхнього виконання і, крім того, не напружували голосових зв'язок.

„Для того, щоб грати на скрипці, – казав він, – треба так само працювати щоденно, але коли порвуться струни на скрипці, їх можна замінити новими. Зіпсованих же людських голосових зв'язок нічим не можна замінити“. Стверджуючи це, він завжди посилався на трагічну долю талановитого українського співака Павла Кошиця [116, с. 33].

За роки професорської діяльності Олександр Мишуга здобув собі любов, визнання та славу як високопрофесійний маестро. Його учениця Галина Леска-Арнд у своєму спогаді розповідала, що коли вона після двох років навчання в класі О. Мишуги поїхала до Берліну для продовження вокальних занять у видатної співачки й педагога Джемми Беллінчіоні, то остання, уважно послухавши її, сказала: „Послухайте, сеньйорито! Голос у вас поставлений так чудово і ви так досконало володієте ним, що я нічого вже додати не зможу“ [57, с. 30].

Проте, все своє життя Олександр Пилипович дуже прискіпливо ставився до власного співу, постійно працював над собою, вдосконалював свою школу й постійно консультувався. Кілька разів виїздив до Парижу, де його слухали професори Джованні та Сбрілья, брав консультації в лікарів-лярингологів тощо. Все це вдосконалювало його акторську й співацьку майстерність.

Отже, ми з'ясували *спільне та відмінне* між українською народною традицією співу та італійською пісенною традицією, що знайшла своє втілення в професійній школі *bell canto*. До спільних рис належать “співучість” обох мов і природне звуковедення, відсутність горлового чи коренево-язичного співу. Відмінності складають: 1) однорідність прикритої манери співу в Італії і поєднання прикритої й відкритої манери співу в Україні; 2) дворегістровість італійської школи співу й однорегістровість вітчизняної.

Таким чином, ми проаналізували, що проникнення італійської традиції співу в Україну почалося із середини XIX століття, коли найкращі вітчизняні оперні актори проходили стажування в італійських консерваторіях. Поступово італійських маестро вокалу стали запрошувати на викладання до російських мистецьких закладів, а з відкриттям Львівської (1853 р.) й Одеської (1913 р.) консерваторій культурно-мистецькі зв'язки України та Італії значно зміцнилися. З'ясовано, що в Київському музичному училищі спів викладав К. Еверарді, у Львові – В. Висоцький (учень Ф. Ламперті), в Одесі – Д. Дельфіно-Менотті. Більшість італійських педагогів, які не володіли українською мовою, працювали з учнями винятково з власного показу співу. Теоретико-методичних праць із мистецтва співу до початку педагогічної діяльності О. Мишуги в Україні не існувало.

1.3. Головні етапи педагогічної діяльності О. Мишуги.

Ім'я Олександра Мишуги, видатного українського педагога та співака належить до імен не лише вітчизняної, а й світової слави. Воно займає гідне місце серед імен Е. Карузо, Т. Руффо, Ф. Шаляпіна, Л. Собінова та інших. Маючи від природи голос незвичайної краси, Мишуга удосконалював його постійною роботою над собою і створив власну педагогічно-наукову школу, що поєднала кращі традиції українського народного співу, методику італійської професійної школи *bell canto* та теоретичні положення сучасної йому педагогічної науки.

У молоді роки Олександр Мишуга працював на педагогічній ниві з певними перервами. Це пояснювалося, по-перше, роками навчання за кордоном, по-друге, його постійною концертною діяльністю в країнах Європи. У педагогічній діяльності О. Мишуги ми виділяємо чотири визначних етапи: львівський (1874-1881 рр.), київський (1905-1911 рр.), варшавський (1911-1914 рр.), римо-равіольський (1914-1922 рр.). зазначимо, що вони повністю не вичерпують педагогічних надбань Олександра Пилиповича, тим більше – його концертної та меценатської роботи.



О. Мишуга народився 7 червня 1853 року в містечку Новий Витків Радехівського повіту на Львівщині в бідній родині, ще дитиною залишився сиротою. Сам він так згадує про своє дитинство: „Моя мати вмерла, коли я мав неповних три роки. Я зовсім її не пам'ятаю і нічого про неї не знаю. Виплекала мене найстарша сестра Палазя і виносила на руках, коли я

був дитиною і потім, коло сьомого року життя, коли я захворів на ноги й повних шістнадцять тижнів не міг підвестися, стати просто. Батько мій Пилип, швець у містечку Новий Витків, був дуже бідним, мав мало землі, трохи сіножаті і шматок городу, а дітей – п'ятеро. Не міг сам собі дати ради та й оженився вдруге. Мачуха була досить доброю, але потім прийшли її власні діти, й ми, пасерби, відійшли на другий план. Про правильну науку в школі не могло бути й мови, хоча мій батько дуже старався, щоб нас хоча б трохи вивчити“ [32, с. 26].



Костел у Новому Виткові

Як згадує далі О. Мишуга, його батько не знав грамоти, проте дуже любив співати і привчав усіх своїх дітей до пісні: „Найкращий голос мав старший брат Федько, а найбільше музичних здібностей, як і взагалі до науки, мав середущий брат Ясько, себто, по нашому Іван (але у Виткові міщани соромилися так себе називати). Мене ж звали Александрунь. Я був найменший і наймізерніший, тож часто діставалися мені „лопанці“ від двох старших братів. Ні сестра, ні мачуха, ні батько ніколи мене не вдарили, а пестили й голубили, як найменше слабе ягнятко. Голос я мав невеликий, але дуже по звуку милий. Так мені всі казали. Батько хотів хоча б одного з нас зробити „вченим“. Доля випала на Івана і його віддали до д'яка-вчителя Соболяти в Павлові, а потім він дістався через знайомих до дяківської бурси при соборі святого Юра у Львові“ [32, с.27].

Коли Олександр Мишуга провідав брата, його голос почув регент хору Микита Гетьман і відразу забрав його навчатися до бурси. Хлопчика навчали там лише музиці, Александрунь був там солістом, а в нього був сильний потяг до серйозної науки. Через два роки О. Мишуга покидає бурсу і вступає до гімназії. Потім він так згадував про ці роки: „Життя в гімназії, як і в Святоюрській бурсі, було дуже, дуже нужденним. Я дивуюся й сам нині, як міг його перенести і що в тій страшній нужді не загинув – то хіба чудо...“ [32, с. 27].

Із четвертого класу гімназії О. Мишуга перейшов до учительської семінарії у Львові й закінчив її на відмінно та розпочав свою педагогічну діяльність у школі Святої Анни. Із цього часу й розпочався його *львівський етап* (1874-1881 рр.) педагогічної діяльності, котрий тривав сім років. Він згадував, що з великим запалом узявся за педагогічну роботу, і день і ніч тоді думав, як можна було б поліпшити долю простого люду. Вперше тоді замислився й над віковою

періодизацією: в які роки чому дітей можна навчати, щоб вони найкраще це сприймали і щоб навчання їм пішло на користь. У тій же школі О. Мишуга вперше організував із числа дітей хор, що свідчило про непохитність його любові до музики. Пригнічували Олександра Пилиповича жорсткі умови для дітей у школі: відсутність гігієни, погане харчування учнів. Він займався з ними спортом, гімнастикою, водив на прогулянки.



Церква Святої Анни у Львові

окреслити. Я дуже любив латину. Раз я вичитав фразу „Alexander Magnus, der Macedoniae filius Philippi fuit“. Ну і я, син Пилипа, взяв пізніше на пам'ять мого батька і змінив на прізвище артистичне, лише написане по-італійськи – Filippi“ [32, с. 29].

Потяг до музики продовжував зростати. Захоплення тогочасної молоді оперою було велике, до Львова часто приїжджали закордонні знаменитості. Олександр Мишуга багато про них читав, але ще жодного разу не чув на власні вуха. І ось одного разу він наважується піти в оперу. Та це було не так просто при постійній нестачі грошей: „Я продав стару камізельку за 25 крейцарів – ці гроші були мені конче потрібні, бо ввечері того дня ставили „Лучію ді Ламмермур“, і я не міг здержатися, мусив піти послухати співу Закревського (також колишнього бурсака). Білет на галерею коштував 21 крейцер, а 4 крейцара треба було для сторожа, щоб після повернення з опери відчинив браму й пустив до гуртожитку“ [32, с. 29].

Ця зустріч із оперою круто змінила все життя О. Мишуги. Саме тоді він прийняв тверде рішення стати співаком і присвятити своє життя опері: „Яке враження зробила на мене тоді опера – словами неможливо передати! Я був весь у вогні, переживаючи кожну драматичну сцену, повний правдивого болю й розлуки. Тоді я присяг собі в мислях, що мушу бути оперним співаком. Я відчував у собі таку

безмірну силу почуття, болю та краси співу, яку обоє сі нещасні закохані представляли, що з тої пори я вже не міг дати собі ради, плакав по ночах, молився Богу й просив помочі. Бог через добрих людей допоміг зібрати трохи грошей..." [32, с.29].

Не кидаючи учительської посади (бо з чогось треба було жити), О. Мишуга став учитися в Львівській консерваторії у відомого професора Валерія Висоцького, про якого згодом писав: „Професор Валерій Висоцький зумів відразу пізнати мою вразливу душу. Він відкрив мені таємниці краси співу, і я весь – і душею і тілом – віддався йому під опіку та слухав його науки, наради й указівки артистичні та переживав розкіш невиказану..." [32, с. 7].

Валерій Висоцький, колись знаменитий бас, учень Франческо Ламперті, співав на сценах Італії, а перейшовши на педагогічну працю у Львові, виховав цілу плеяду оперних співаків, серед яких С. Крушельницька, А. Дідур, М. Левицький, І. Богус-Геллерова, Г. Збоїнська-Рушковська, З. Массочи, Ю. Манн.

При моральній підтримці й заохоченні як з боку української музичної громадськості, так і з боку свого улюбленого професора, молодий співак твердо вирішує, що мусить стати оперним артистом. А тим часом він співає в хорах. Виконує сольні номери на концертах. 14 вересня 1880 року перший раз виступив на львівській сцені в уривках із опери С. Монюшка „Страшний двір“ і справив дуже приємне враження. У 20-ті роковини смерті Тараса Шевченка, 2 березня 1881 року, у великому залі Народного дому у Львові відбувся музично-декламаторський вечір, присвячений пам'яті поета. На ньому нову композицію професора Наталя Вахнянина „Наша доля“ знаменито відспівав пан Мишуга і на вимогу публіки змушений був повторити її. Молодий митець тоді вже захоплював Львівську публіку.

Зазначимо, що в роки навчання в консерваторії в професора В. Висоцького, О. Мишуга практично був асистентом у роботі з його вокальним класом. Професор часто довіряв йому проводити заняття з іншими своїми учнями, побачивши в Олександрі потяг до педагогічної роботи. Тому ми виділяємо два напрями в педагогічній діяльності О. Мишуги в середині першого періоду – *педагогічно-пошуковий* і *педагогічно-стажувальний*.

Кінчалось навчання в консерваторії. Мишугі потрібно було виїжджати навчатися далі – за кордон. Йому почали допомагати збирати кошти. Діячі культури та любителі музики виклопотали у Крайовім відділі 1200 золотих римських, трохи дала управа товариства Народного дому, влаштували йому ряд концертів, прибутки з яких було призначено на навчання. Так, наприклад, преса повідомляла: „В Перемишлі відбудеться 27 квітня (1881 року) концерт у користь звісного нашого співака Олександра Мишуги, котрий збирається в перших днях травня за кордон з метою

подальшої освіти. Вечір , у котрім буде брати участь сам пан Мишуга, згромадить безперечно численну публіку перемишльську“ [295, арк. 161].

Ще один прощальний концерт відбувся у Львові, і 24 травня Мишуга виїхав за кордон до Мілану. Дорога йшла через Відень. Там співак виступив на вечорі, організованому українськими студентами, які вчилися у віденських вищих школах. І ось нарешті сонячна Італія, зустрічі з викладачами співу, про яких так багато говорили тоді в Європі і від яких так багато сподівався отримати Олександр Мишуга.

Як пише сучасник артиста, Ю. Райс, Мишуга навчався в Міланській консерваторії у професора А. Джованні, але автор спогаду нічого не говорить про те, як проходило навчання. Інші стверджують, що він спочатку навчався у якоїсь жінки, яка не хотіла брати до уваги те, що глос у її учня ще не був дуже сильним, вимагала більше звука, а Мишуга не міг ще тоді задовольнити її вимог; швидко втомлювався й занижував тон. Можливо, справді, Мишуга спочатку вчився у невідомої нам учительки співу, а потім перейшов до професора Джованні. Сучасники також пишуть про те, що на останньому році навчання в Милані Мишугі дуже важко жилося матеріально. Тих грошей, що він узяв із собою, вистачило ненадовго. Жив у проголодь, мусив заробляти мізерні гроші співом у церковних хорах. Одного разу якийсь російський аристократ-багатій, що перебував на той час у Милані, запросив його дати концерт під час великих свят. Мишуга так припав йому до вподоби, що той хотів усиновити його, але з умовою, що співак покине своє мистецтво й займеться його справами. Хоча спокуса була й велика, однак ні матеріальні блага, ні аристократичне ім'я не звабили Мишугу. Своїй мрії – музиці – він не зрадив, як і не зрадив ніколи гуманним ідеям і своїй батьківщині. Про цей період у своєму житті Олександр Пилипович згадував дуже скупко: „В Італії трохи довчився й почав свою кар'єру. Співав спочатку в концертах, а потім у місті Форлі я дебютував в опері „Марта“ з дуже гарним успіхом. Так почалася моя кар'єра. Я дуже набідувався сам, і тому допомагаю іншим, скільки можу“ [32, с. 30].

У 1883 році Олександр Мишуга з великим успіхом дебютує у місті Форлі в опері „Марта“, потім співає в Мілані та інших містах Італії. У пресі того часу читаємо: „Мишуга і Волошко – два наших земляки, вихованці Ставропігійської бурси, виступають тепер у заграничних операх: перший – у Турині, другий – у Варшаві“ [294, с. 4]. Про Мишугу як про високоталановитого артиста заговорила преса, музична критика. Всі раділи появі нового оригінального співака. Вистави з його участю проходили завжди з аншлагами. У червні 1884 року Мишуга був запрошений до Великого Варшавського театру. Після першого виступу дирекція опери доклала всіх зусиль, щоб залишити його в себе, і він дав згоду. Так розпочався блискучий етап у мистецькому житті артиста.

Про успіх українського артиста довідались у Львові, і його запрошують на оперний сезон 1883/1884 року. На сцені театру „Скарбка“ Мишуга виконує головні партії в „Фаусті“ Ґуно, „Лючії ді Ляммермур“ та „Фаворитці“ Ґ. Доніцетті, „Гальці“ С. Монюшка. Публіка була захоплена молодим співаком: його вільним володінням голосу, майстерним фразуванням, чудовим веденням кантилени. Вистави за участю Олександра Мишуги завжди проходили при повному залі, про талановитого співака заговорила преса.

Розпочинається новий найвизначніший етап в його артистичній кар'єрі. Слава про митця широко лине по Європі. Українському артистові аплодують Львів і Варшава, Відень і С.-Петербурґ, Рим і Берлін, Прага та Київ.

4 жовтня 1900 року у Львові відбулася знаменна подія – вперше піднялась завіса нового оперного театру (тепер Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької). Олександра Мишугу запросили для участі у виставах першого оперного сезону. У день відкриття театру О.Мишуга бере участь у виставі „Янек“ В. Желенського, де виконав головну партію, написану спеціально для нього.

Артистична кар'єра Олександра Філіппі-Мишуги тривала понад 30 років. Він виступав не лише на оперній, але й концертній сцені. Значне місце в його концертному репертуарі займала українська музика. Славетний співак був палким шанувальником і популяризатором творчості корифея національної музичної культури Миколи Лисенка. Виступи О. Мишуги у Львові та інших містах Галичини завжди проходили з величезним тріумфом, а якщо в одному концерті співали О. Мишуга і С. Крушельницька, то він ставав справжнім святом високого музичного мистецтва для всієї України [73, с. 23].

Олександр Мишуга був чи не єдиним серед українських співаків того часу, хто створив свою *науково-педагогічну школу*. З 1905 року по 1911 рік він працював у музичній школі М. Лисенка в Києві, потім (1911-1914) у Варшавській консерваторії, в 1914-1922 – викладав вокал у Римі й Равіолі. Із його класу вийшли відомі українські та польські співаки – О. Парахоняк, М. Микиша, М. Тессейр-Донець, М. Гребінецька, Я. Королевич-Вайдова, С. Забелло-Мазуркевич та ін. Він давав приватні заняття й під час своєї оперно-концертної діяльності, проте вони не були системними.

Щире прагнення сприяти розвитку культури українського народу єднало О.Мишугу з основоположником української класичної музики М. Лисенком. У 1905 р. О.Мишуга приїхав на його запрошення до Києва для роботи у Музично-драматичній школі на посаді професора сольного співу. Там він пропрацював по 1911 рік включно. Так розпочався його новий найплотворніший *київський період* педагогічної діяльності, що тривав шість років.

Музично-драматична школа (навчальний мистецький заклад) М.В. Лисенка була єдиною в царській Росії, де викладання проводилось українською мовою і де поєднувалися в єдине ціле досягнення української драматургії та національного музичного театру. Сам М. Лисенко і всі викладачі школи були раді, коли дізналися, що співак всесвітньої слави О. Мишуга дав свою згоду вести клас вокалу в цій школі, бо це ще більше підіймало її авторитет. А разом із авторитетом школи, в суспільстві царської Росії, українців, української мови, української культури та мистецтва.

Найважливіше в методиці О. Мишуги було добитися високої культури голосу, співати так легко, як легко говориться, спів має бути продовженою мовою, впливати на душу людини, виховувати, ушляхетнювати її. Школа О. Мишуги була побудована на точних даних, студент добре знав, як йому добиватися вироблення, вдосконалення голосу. На лекціях педагога була сувора дисципліна, він вимагав від молодого вокаліста великої наполегливості і не терпів легковажного ставлення до занять. Завдяки своїй високій культурі він завжди знаходив у творі найголовніше. А як прекрасно педагог відчував характер, стиль і стильові лінії класичних творів! Переклади літературних текстів завжди перевіряв за оригіналами, якщо вони були невдалими, сам виправляв їх. Для нього це було легко. Він був високоосвіченою людиною. Він добре знав, крім рідної мови, ще й російську, польську, німецьку, італійську та французьку [73, с. 23].

Методика О. Мишуги була новаторською для того часу. Це – єдино можлива, доцільно та послідовна система природної установки емісії голосу в усіх регістрах та добування з нього якнайбільшої звучності, гнучкості і округлості, без порушень при цьому всіх природних умов та основ творення і резонування звука голосовими органами.

Ідеалом школи співу О. Мишуги була „краса звука“, як він висловлювався. Але не треба думати, що це досягнення є альфою і омегою його науки. Ні, це була лише технічна основа й умова для досягнення краси вищої категорії, тобто справді гарного співу. О. Мишуга добре розумів і своїм учням наполегливо прищеплював поняття ваги інтерпретації та виразності в співі, бо й сам не був з типу „медоплинних“ співаків без виразу, як, наприклад, Слезак чи Бончі, співаючи усіма фібрами душі. Він добре розумів, що немає гарного виразу в співі без красивого тону голосу, що не можна й уявити інтерпретацію голосом з хиткою інтонацією, що найкращі намагання виразності зведуться нінащо одним поганим неприродно імітованим звуком. Лише в такому значенні можемо назвати О. Мишугу фанатиком чистого бельканто: це був ідеал такого виробленого голосу, в якому вільна декламація та яскрава інтерпретація не порушують його чисту інтонацію, причому такі улюблені супутники виразності в співі, як зітхання чи хлипання, сміх чи крик, не сміють псувати природну лінію голосу. Таке досягнення було і мусить бути найбільшим мистецьким ідеалом кожного справжнього співака.

Олександр Мишуга не був таким учителем, який вважав своїм завданням лише виробити голос і навчити студента володіти ним. Він прагнув всебічно виховати свого учня, зробити з нього людину з високим естетичним смаком. У лекціях О. Мишуги спів, співацьке мистецтво піднялося на найвищий ступінь, на рівень майже точної науки, найнезрозуміліші речі у співі ставали ясними, зрозумілими. Він говорив, що спів — це продовжена мова, і тому те, що є в мові, має бути й у співі.

О. Мишуга докладав усіх зусиль, щоб навчити свого студента добре поставити і виробити голос. Він дуже відрізнявся від таких викладачів співу, які звичайно зберігають секрети своєї методики. О. Мишуга, навпаки, хотів, щоб його методику постановки голосу, до якої дійшов на основі своїх власних дослідів, знали всі й могли користуватись нею та добиватися найкращих успіхів у навчанні. Слід сказати, що школа О. Мишуги вимагала багато наполегливої праці.

Це був справді видатний педагог. Тому студенти любили його, просто обожнювали, слухали та ретельно виконували всі його вказівки. О. Мишуга піклувався про своїх виконавців дуже сердечно, часто допомагав їм матеріально. Своїх учнів хотів виховати не просто співаками, а митцями з високою культурою. Вони глибоко поважали його, виконували всі вказівки, добре готувалися до лекцій [73, с. 23].

Професор О. Мишуга викладав винятково українською мовою. Велику увагу він приділяв роботі над звуком з метою досягнення його свободи, гнучкості, витривалості, сили та краси. Олександр Пилипович вчив, як треба відчувати і навіть бачити звук, щоб він повністю слухався співака. Його основним методичним принципом було: спів – це правильно продовжена мова. Для того, щоб гарно й професійно співати, треба навчитися правильно і виразно говорити та володіти голосом. Згодом мишугівську методику навчання співу засвоїв, розвинув і виклав у своїх працях його улюблений учень М. Микиша.

Проаналізувавши педагогічні надбання й досягнення Олександра Пилиповича за роки роботи в мистецькому закладі М.В. Лисенка, можемо прийти висновку, що на цьому етапі мали місце такі напрями його діяльності, як *індивідуально-творчий, науково-дослідницький, концертно-педагогічний, меценатський*.

Брак коштів, спричинений благодійницькою діяльністю О. Мишуги та меценатством, змусили його прийняти запрошення Вищого музичного інституту ім. Шопена у Варшаві на кафедру вокалу. *Варшавський етап* (1911-1914 рр., період педагогічної зрілості) характеризується *педагогічно-узагальнюючим і педагогічно-епістолярним* напрямками діяльності О. Мишуги.

Його вихованцями у Вищому музичному інституті імені Ф. Шопена Варшавського музичного товариства стали учні зі Львова, яких він продовжував навчати у Варшаві: Я. Королевич-Вайдова, Є. Штрассерн, В. Рашковська, Я. Тіссерант-Паржинська, І. Строковська-Фариашевська, З. Забелло-Мазуркевич, Г. Леска-Арнд, М. Донець-Тессейр, Є. Бандровська-Турська.

У 1914 р. О.П.Мишуга тяжко захворів і виїхав на лікування до Італії. Там його застала Перша світова війна. Повернутися на батьківщину він уже не зміг. Опинився в дуже скрутному матеріальному становищі: хоча у Варшаві у нього були збереження в банку, та всі вони пропали на початку війни. Почав вести школу співу в Римі, а після закінчення війни – в курортному містечку Равіолі. І кругом до його класу вступали з великим бажанням, бо на той час він був уже у всій Європі відомий педагог із доброю славою. На вустах у студентів-вокалістів різних консерваторій було його ім'я [105, с. 104]. Так розпочався четвертий етап його педагогічної творчості – *римо-равіольський етап* (1914-1922 рр.), якому відповідають *теоретично-підсумковий, педагогічно-консультативний і благодійницький напрями діяльності О. Мишуги*.

„Щодо здоров'я, то маестро не скаржився, писала його учениця, шведська співачка Майя Чінберг, – зате він дуже тужив за рідним краєм та чекав кінця свого, правда, доволі приємного та все-таки примусового перебування в Італії“ [105, с. 107].

Із спогадів інших сучасників можна докладніше зрозуміти, чому Мишуга опинився в Равіолі, і дізнатися, що в той час і здоров'я його, і матеріальне становище поліпшилися. Для прикладу наводимо такі рядки з листа О. Мишуги:

„Як скінчилася війна, то я був схворований і пригноблений тим, що надходить сімдесятка, а тут я матеріально й фізично виснажений і знеможений духом, а до того й на чужій землі. Словом, непотріб. У таких пригнобленні пустився я раз вулицями Мілану, коли мені перший раз у житті прийшла думка про самогубство...Коли тут чую, хтось кличе: „Сеньйор Філіппі, сеньйор Філіппі!“ Я душевно був такий прибитий, що не мав охоти чи, може, й сили оглянутися й зацікавитися тим, хто це мене кличе. Та раптом схопила мене за руку якась жінка і каже, що її сеньйора поспішає за мною. Оглядаюся і бачу, що справді, якась ще одна жінка, вимахуючи парасолькою, спішить до мене. І чи повіриш, хто це був? Це Ірина Сологуб із Львівщини, що мала такий чудовий голос, а не хотіла його використати, та стільки турбот завдала пані Латинській і на яку я врешті махнув рукою і порадив їй покинути артистичну справу й вийти заміж. І от саме та Ірина тепер стала моєю спасителькою. Вона дійсно вийшла заміж за дуже багатого італійця в Мілані, а, пізнавши мене, як я переходив попри її сад, пустилася за мною зі служницею і з радістю забрала до себе. Через кілька днів після того вона, разом зі

своїм чоловіком, відвезла своїм автомобілем у гори до одної санаторії. Там я видужав і познайомився з професором Чінбергом. Він та його дружина, яка мала чудовий голос, намовили мене з ними їхати до Швеції” [73, с. 22-23].

Таким чином, його самопожертвування людям не пройшло даремно. В найскрутніші для О. Мишуги часи, коли він хворий і практично без копійки залишився на вулиці, йому допомогла спочатку його учениця Ірина Сологуб, а пізніше – швецьке подружжя Чінберг (Кінберг).

У 1919 році на запрошення подружжя Чінберг – Улофа й Майї –Олександр Пилипович виїхав до Стокгольма, де відкрив школу співу, в якій працював до початку 1922 року. Матеріально тепер йому жилося добре. Знову всі свої зароблені гроші він слав до Львова на народні цілі. Поляки на чолі з Яном Желенським просили його повернутися до Варшави, обіцяли матеріальне забезпечення, але й шведи не хотіли його відпускати. А мріяв він про повернення до України. *Стокгольмський етап* (1919-1921 рр.), став завершальним етапом, упродовж якого спостерігається поступовий відхід О. Мишуги від педагогічної діяльності. Можемо виділити основний напрям роботи – *педагогічно-консультативний*.

Олександр Мишуга залишив по собі світлу пам'ять не лише як великий педагог, але й як патріот-громадянин, меценат. Перебуваючи на вершині слави, він ніколи не забував про своє походження, тяжке дитинство і юність, намагався всіляко допомагати своїм землякам, часто виступаючи в ролі „безіменного жертводавця“.

Його ім'я вимовляли з якоюсь побожністю. Кожен відомий оперний театр мав за честь виступи співака у себе. Театри запропоновували йому вигідні тривалі контракти, але, якщо стояв вибір між Європою та Україною, О.П. Мишуга завжди віддавав перевагу рідній сцені. Великою творчою дружбою був пов'язаний артист із такими корифеями української культури, як І. Франко, Н. Вахнянин, Косачі, Старицькі, Тобілевичі, Н. Кобринська, В. Стефаник, Д. Січинський, М. Заньковецька, С. Крушельницька, М. Менцинський, О. Носалевич та ін.

Пам'ятаючи, що він – „хлоп із села“, згадуючи своє скрутне становище під час навчання, Олександр Пилипович завжди допомагав молодим здібним людям. Зокрема, він купив двоповерховий будинок „Ремісничо-промисловій бурсі“, яку заснувало Львівське товариство для опіки молоді, котра покинула село й пішла по кращу долю у місто. Він давав тисячі карбованців Музичному інституту імені М. Лисенка у Львові. У вступному слові до книги „Українське мистецтво (1913 рік) читаємо: „Думка про видання такого змісту існувала вже давно, але здійснити її й пустити в світ цей перший випуск можна було лише завдяки допомозі щедрого прихильника українського мистецтва, славного нашого артиста Олександра Мишуги.“ Як уже зазначалося вище саме Олександр Пилипович виділяв гроші і на

видання творів своїм друзям, зокрема І.Франкові на збірку „Зів'яле листя“ [57, с. 28].

Після великої пожежі у рідному селі дав чималі гроші на його відродження. Добрим словом і досі згадують його жителі рідного містечка. Вони дивувалися, звідки в О. Мишуги стільки грошей, які великодушно той роздає бідним людям. Так



Родина царя Миколи II

царем. Побачу, як воно буде...”

Легенда мала й продовження: „Так і сталося. Зійшлися дворяни, князі, цар із царицею й доньками, цареві генерали. Чоловіки – бундючні, жінки – напищені, гойні. Мишуга вийшов на сцену й став співати. Та так же красно! І по-італійки, й по-російськи, й по-французьки! Аж забулися всі, що вони великі пани, так заслухалися.

А далі Мишуга подумав: „А що буде, як я їм заспіваю про козака, який умирає, тяжко поранений у війні, та про бідного хлопця, що пани обманули його любу дівчину?“ І заспівав – одну по-українськи, другу – по-польськи. Та так гарно і так тужно, що всі аж затамували подих у грудях. Так ці пісні всіх взяли за душу! А царські доньки аж заплакали. Зм'якло й тверде серце в царя. Він зітхнув і шепнув до свого міністра: „Принеси мені ключ від банку.“ Той побіг і приніс. Узяв цар ключа, підійшов до Мишуги й каже: „Скільки б я зараз тобі не дав грошей за твій талант, то, видно, все буде мало. На тобі ключ від банку і бери собі завжди, скільки буде треба...”

Мишуга не знав, що робити: брати той ключ від царя чи не брати. А потім вирішив: „Візьму. Буду людям допомагати.“ І помагає. Як лише довідається, що в когось велика біда або велика потреба. То зараз поспішає з допомогою. Часто робить це так, що ніхто не знав, бо якби цар довідався, що Мишуга роздає гроші людям, то забрав би й ключ!“ [73, с. 23-24]. Так дехто пояснював собі щедre серце великого артиста й силу його пісні.

у селі народилася така легенда (у скороченому варіанті):

„Їздив Мишуга по всьому світові співати. Слухали його люди й не могли наслухатися. Слухали бідні й багаті, навіть князі й королі. Довідався про це російський цар. Послав до нього свого міністра, щоб той запросив Мишугу в Петербург. Довго думав співак: їхати чи не їхати. Бо цар тримав у неволі його рідний край. Потім сказав собі: „Поїду, заспіваю там спочатку перед народом, а тоді вже перед

Нажаль особисте життя великого співака й педагога не склалося. У 1885 році О. Мишуга одружився з львів'янкою Марією Прус-Гловацькою це була мила, невисока на зріст дівчина, любила музику й сама досить гарно грала на фортепіано. Її батьки, небагаті польські міщани, були проти „шлюбу порядної польської панни з якимось артистом.“ Та дівчина не послухала батьків, пішла проти їхньої волі. Їх щиро вітали друзі, численні шанувальники таланту О. Мишуги. Коли невдовзі О. Мишуга поїхав на гастролі, з ним поїхала і його дружина. Та їй не вдалося повноцінно ввійти до кола знайомих свого чоловіка, де точилися цікаві запальні розмови про оперу. О. Мишуга був зайнятий мистецтвом, думав над образами, Марія, яка виросла у вузькому колі закритої міщанської родини, не могла його зрозуміти, звідси пішли сварки, неприємності. Через рік народився син, але й це не з'єднало їх. Вони розлучилися офіційно. Мишуга виплачував родині по 300 крон на місяць.

А ось інший епізод із його життя. Навчаючись у Львівській консерваторії, О. Мишуга познайомився зі студенткою по класу вокалу Марією Вісновською. Та потім він виїхав до Італії, вона – до Варшави. М. Вісновська залишила спів і стала знаменитою драматичною актрисою. Після розлучення О. Мишуги вони почали зустрічатися. Ходили один до одного на спектаклі, давали цінні поради. У М. Вісновської було багато шанувальників. Особливо не давали їй спокою аристократи й офіцери, які шукали пригод серед „комедіанток“. Залицяльником Вісновської на той час був племінник фрейліни цариці, корнет гусарського полку Бартенев. Приносив квіти, дарунки. Нахвалявся, що здобуде скоро перемогу над „недоступною полькою“. Одного разу подарував їй дорогоцінний перстень. Дізнавшись про це, О. Мишуга вимагав від М. Вісновської повернути шанувальникові такий дорогий подарунок. Та коли вона спробувала це зробити, Бартенев пострілом із револьвера 30 липня 1890 року вбив горду красуню. Довго велося діло зі справи вбивства, а Бартенев вільно собі розгулював по Варшаві. Ураховуючи його зв'язки, судді повели справу так, що начебто М. Вісновська застрелилася сама. О. Мишуга різко виступив проти цього в суді й у пресі, за що йому на рік заборонили жити у Варшаві.

На все життя залишився в серці артиста образ Марії Вісновської. „То була не жінка, а богиня,“ – говорив він часом своїм найближчим друзям. [73, с. 14]. І на все життя залишився самотнім, повністю присвятивши себе ідеалам мистецтва.

О. Мишуга ніколи не забував, що він вийшов із низів села й в першу чергу йому зобов'язаний своїм мистецтвом. Так говорив про себе в розквіті сил: „Коли б я ще раз мав прийти на цей світ, то не хотів би вродитися дитиною з багатого й знатного роду, з чужою славою й чужим маєтком, а тільки із сильними м'язами й здоровою головою.“

Всенародне свято у Львові, присвячене 100-му ювілею Шевченка, було намічено провести 9 березня. У львівській газеті „Діло“ вийшло оголошення Ювілейного комітету: „З правдивою радістю повідомляє відділ львівського „Бояна“, що високоповажний пан Мишуга, славнозвісний артист і патріот-філантроп, заповів у сердечних словах свою цінну участь у ювілейнім святі Шевченка“ [32, с. 23].



Ювілейна грамота, видана Мишугі 1914 р. діячів.

У цьому концерті виступав і О. Мишуга. Славного співака публіка вітала надзвичайно тепло. Люди плакали, слухаючи його спів, що переходив у ридання в романсі „Мені однаково, чи буду я жити в Україні, чи ні, та не однаково мені, як Україну злії люди...“ У цьому творі бачили й безсмертного Тараса, і М. Лисенка, і О. Мишугу. Артистові вже йшов шістдесят перший рік. Не всі бажаючі змогли вміститися в тому залі, тому вечір із цією ж програмою було влаштовано вдруге. І знову на ньому співав О. Мишуга, цього разу для себе вже в останнє.

За спогадами чоловіка Майї Чінберг (Кінберг) – лікаря Улофа Чінберга, в Римі з О. Мишугою трапився такий інцидент, який, можливо, вирішив долю вірменського народу.

8 вересня 1915 року відбулася знаменна зустріч між папою римським Бенедиктом XV, єгипетським коптським патріархом Кирилом V та відомим оперним співаком Олександром Мишугою. Як не дивно, а зустріч ця відбулася в Римській оперній школі Джемми Беллінчоні, де Олександр Мишуга викладав у роки Першої

світової війни. Те, що його Святість і коптський патріарх прийшли послухати оперну музику до світського навчального закладу, вже саме по собі видавалось незвичайним. Але тому передували певні події.



Патріарх Кирило V

Едмунд Дальбор

папа Бенедикт XV

Олександр Мишуга ще дитиною співав у капелі собору Святої Анни у Львові, а потім після закінчення вчительської бурси викладав у школі при церкві. Олександр Пилипович там організував шкільний хор. Серед хористів був маленький і богобоязливий хлопчик – Едмунд, який прислухався до кожного слова свого Маестро.

Пізніше цей хлопчик став спочатку архієпископом Гнезно й Познані, а потім його Високопреосвященством кардиналом Едмундом Дальбором (польск. Edmund Dalbor; 1869-1926), примасом Польщі з 15 грудня 1919 року, з титулом церкви Сан-Джованні-а-Порта-Латина з 18 грудня 1919 року.

Саме він і уловив папу й патріарха, які зустрілися для того, щоб обговорити важке „вірменське“ питання, піти до школи співу й послухати „небесні голоси“ учнів його колишнього Маестро Філіппі-Мишуги (Філіппі – був псевдонім відомого українського співака).

Напередодні, 7-го вересня, їх святійшества ніяк не могли вирішити, як переконати турецького султана Мехмета V припинити кровопролиття православних вірмен, котрі проживали на території Османської імперії та по кордону з нею. Незважаючи на те, що Бенедикт XV (до інтронізації – Джакомо, маркіз делла Кьеза; 1854-1922) був відомим в Італії дипломатом, досконало знав право й теологію, із 1878 року знаходився на папській дипломатичній службі (довгий час був секретарем кардинала Рамполлі та папи Пія X), він не знав, як можна вплинути на правителя-мусульманина, який так ненавидів християнство.

8 вересня папа Бенедикт XV, патріарх Кирило V і кардинал Едмунд Дальбор прийшли до школи Джемми Беллінчоні. На жаль, у цей день співала лише одна учениця маестро Мишуги – Майя Чінберг. Це був її сольний концерт (не рахуючи того, що три дуети вона проспівала разом зі своїм Маестро), але співала вона божественно. У її виконанні прозвучали арії з кантат І.-С. Баха, Г.Ф. Генделя, а також із опер Доніцетті, Верді, Монюшка. Святі отці були вражені глибиною, проникливістю, а найголовніше – духовністю виконання творів молодого (в майбутньому дуже знаменитою) швецькою співачкою [367, арк. 2].

Після концерту папа Бенедикт XV сказав Майї й Мишугі: „Якби всі розуміли мистецтво так, як його розумієте ви і так йому служили, то мабуть зараз не було б цієї страшної війни, яка є повним „самогубством Європи“. Християнські країни знищують одна одну, а мусульмани вирізають християн на Сході. Що з цим робити?“

Олександр Мишуга запитав про те, що саме папа має на увазі, коли говорить „мусульмани вирізають християн на Сході“? Папа розповів, що ще в XIX столітті почалося винищення вірмен й досягло свого апогею в роки младотурецької партії „Єднання та прогрес“, яка прийшла до влади 1908 року. Керуючись ідеєю насильницького отуречення країни, партія підготувала й здійснила загальну програму винищення вірменського народу в Османській імперії. За даними перепису, що провела вірменська патріархія, за сорок років кількість вірмен зменшилося з 2 млн до 33 тисяч. І тепер знову готується каральна війна.

Мишуга уважно вислухав його Преосвященство й сказав: „А ви напишіть султану листа. Іноді важко все вкласти в слова при зустрічі, а коли сідаєш писати, то всі думки в голові концентруються на серйозному.“

Щоб там не було, чи вплинули на папу Бенедикта слова Олександра Пилиповича, чи він сам прийшов до такого висновку, понтифік дійсно написав листа турецькому султанові. Цікавим є й той факт, що папа був ровесником Мишуги (на кілька місяців молодше) й помер із ним в один рік.

Зараз цей лист зберігається в Музеї-інституті Геноцида вірмен (чернетка листа папи) від 10 вересня 1915 року до султана Мехмета V, у якому він заступається за вірмен Османської імперії. Зокрема, папа Бенедикт XV прохав султана „промовити слова миру й примирення“, щоб „вірменський народ перестав бути жертвою жорстокості та помсти“. І можливо, що цей лист на якийсь час змусив султана Мехмета V замислитися над словами святого Отця [367, арк. 3].

І це був не єдиний випадок, коли він упливав на рішення святих Отців. Так, під час мандр О. Мишуги на святую землю, разом зі своїм племінником Лукою та митрополитом Шептицьким, він дискутував із останнім про „толстовське“ розуміння християнської ідеї. А коли О. Мишуга заспівав у храмі Гроба Господня

„Плотію уснув“ – всі паломники заплакали. Таким Олександр Мишуга був у всьому – рішучим і кмітливим, проте жити йому вже залишалося зовсім не багато [368, арк. 4].

Здоров'я співака наприкінці 1921 року знову погіршилось і його шведські друзі виїхали з ним на лікування до Фрайбурга (Німеччина). Його відвідували друзі: П. Чайковський, Ф. Шаляпін, Е. Карузо, В. Желенський та інші. Будь-що друзі хотіли врятувати дорогу їм людину, про якого вони турбувалися, як про рідного батька, але не допоміг ні клімат, ні лікування у видатних спеціалістів, діагноз був невтішним –



рак, який у ті часи ще лікувати в Європі не вміли...

Думали, що операція поліпшить його тяжкий стан, але й це нічого не дало. Незадовго до смерті артист заповів власне майно Музичному інституту ім. М. Лисенка у Львові, а свій архів – інститутській бібліотеці. Помер український співак на чужині, у Фрайбурзі, 9 березня 1922 року. Спочатку його поховали у Фрайбурзі, та його останню волю – бути похованим на Батьківщині – виконали учні. 29 вересня того ж

року кількатисячна жалобна процесія проводжала улюбленого артиста у його рідне село Новий Витків на вічний спочинок

Отже, слава й хвала супроводжували О. Мишугу під час його виступів у Відні, Берліні, Лондоні, Парижі, Петербурзі, Києві, Харкові, у рідному Львові, куди він раз у раз повертався. Подібно як і Соломія Крушельницька, Мишуга скрізь, де лише міг, популяризував українську музику, головним чином М. Лисенка, українську народну пісню. Мишуга користувався кожною нагодою, щоб його слухачі почули й лисенківські шедеври, з яких артист особливо любив „Мені однаково“ – на геніальні Шевченкові слова, – і твори галицьких, за тодішньою термінологією, композиторів, і наддніпрянські та наддністрянські співанки.

Таким чином, ми виявили основні *етапи* педагогічної діяльності Олександра Мишуги та відповідні їм *напрями* – *львівський* (1874-1881 рр., робота в початковій школі Святої Анни, навчання в Львівській консерваторії, асистентування в класі професора В. Висоцького). Цьому етапу відповідають напрями – педагогічно-пошуковий і педагогічно-стажувальний; роки навчання в Італії, концертна діяльність і „європейський тріумф“ на двадцять років перервали його педагогічну роботу, до якої він повернувся 1905 року, розірвавши всі контракти з європейськими театрами.

Наступний етап – *київський* (1905-1911 рр., робота в нововідкритому мистецькому навчальному закладі „Музично-драматична школа“, досягнення найвищої педагогічної майстерності). Цей період характеризується такими напрямками, як індивідуально-творчий, науково-дослідницький, концертно-педагогічний, меценатський; брак коштів, спричинений благодійницькою діяльністю О. Мишуги та меценатством, змусили його прийняти запрошення Вищого музичного інституту ім. Шопена у Варшаві на кафедру вокалу. *Варшавський етап* (1911-1914 рр., період педагогічної зрілості) характеризується педагогічно-узагальнюючим і педагогічно-епістолярним напрямками; неможливість повернутися з лікування в Італії у зв'язку з подіями світової війни спонукало О. Мишугу повернутися до педагогічної роботи в Римі – *римо-равіольський етап* (1914-1919 рр.), якому відповідають теоретично-підсумковий, педагогічно-консультативний, благодійницький напрямки; поступовий відхід від педагогічної діяльності у зв'язку з важкою хворобою спостерігається з 1920 року. Водночас історія розпорядилася так, що видатний співак і меценат став і основоположником української педагогічно-мистецької школи, автором нової методики навчання вокалу, де переплелися італійська школа співу та українські національні традиції.



Отже, концептуальною основою української мистецької педагогіки була і залишається системотворча національна ідея. Це ріднить її з іншими європейськими культурами, рефлексії яких по відношенню до національної ідеї також відобразилися в різноманітних мистецько-педагогічних процесах, спрямованих на визначення власного народу як сталого самодостатнього етносу. У науково-педагогічних надбаннях кожного народу є своя, домінуюча мистецька спадщина. Проте найвизначніші досягнення мистецької педагогіки відбуваються за умови її міжетнічних діалогів. Про це свідчить, наприклад, досвід Віденської класичної школи, яка розвинулася завдяки географічному положенню її столиці на перехресті етнокультурних шляхів, а також – італійський мистецько-педагогічний феномен, що послужив потужним поштовхом для створення власної української вокальної школи.

Саме в цьому контексті ми відчуваємо значиму етнокультурну місію України як центру між західноєвропейською та євразійською культурами, історичні та геокультурні особливості якої багато в чому залежать від підсилення ролі видатних українських особистостей та передачі ними з покоління в покоління культурно-інтегративної місії.

Історична місія Олександра Пилиповича Мишуги, який і був однією з таких феноменально обдарованих особистостей, якраз і полягала в тому, щоб, з одного боку, вивести Україну в мистецько-педагогічній галузі на рівень міжетнічних діалогів і засвоєння кращих зразків світового співу, з іншого – створити власну національну школу співу, значимо вагомим результатом якої стало виховання цілої плеяди всесвітньо відомих оперних співаків найвищого рівня професіоналізму та педагогів.

Людина надзвичайно високого рівня культури й освіченості, яка закінчила педагогічну семінарію і дві консерваторії, О. Мишуга увійшов в історію музичної педагогіки та світового виконавства не лише як учитель вокалу чи всесвітньо відомий оперний виконавець, а й патріот свого народу, меценат, здатний пожертвувати всім заради процвітання українського мистецтва, української педагогіки. В тяжких умовах українського суспільства рубежу XIX – XX століть, коли в Західній Україні відчутно проходили процеси „ополячення“ і „онімечення“ українців, а на сході – „обрусинення“, О. Мишуга в своїй педагогічній діяльності ніс українське поетичне слово, викладав українською мовою, пропагував українських класиків у виконавстві.

Сучасна Україна є поліетнічною державою: це не лише культура поліетнічного складу нашої країни, що проживає всередині неї, а й культура українського народу в усьому світі. Проблема взаємодій і взаємовпливів національних вокальних культур Європи – традиційна, проте, вимагає відповіді на питання, що стосуються української пріоритетності (тобто, які культури, в який історичний час і яким чином вплинули на її формування, зробивши її такою, якою вона є сьогодні, і навпаки). Тому особливу увагу в нашому дослідженні приділено вивченню специфічних умов становлення української вокальної школи, впливу на неї італійської традиції класичного оперного співу, що визначили переважно вокальну специфіку подальшого розвитку української музичної культури.

Виходячи з етимології поняття „наукова вокальна школа“, свідомо обмежуємо коло дослідження вивченням і систематизацією еволюції вітчизняної мистецької педагогіки. Цьому сприяли обрані нами наукові підходи. Педагогічно-антропологічний підхід дозволив охопити широке коло культурних феноменів, а теоретичний аналіз та узагальнення фактологічних матеріалів зумовили перехід від емпіричного до феноменологічного опису явищ української мистецької педагогіки, до їхнього узагальнення, бо про походження та наявність кожного явища можна говорити лише після того, як воно буде науково обгрунтованим. Феномен української вокальної школи, теоретичні основи якої було закладено О. Мишугою, сьогодні викликає у контексті впливу талановитих особистостей на хід розвитку національної мистецької педагогіки та її інтеграції з досягненнями європейців.

У сучасній Україні відбувається модифікація процесу суспільної культуротворчості, яка сприяє його взаємодії з тенденціями гуманізації, гуманітаризації, а також – етнологізації системи освіти, зокрема – мистецько-педагогічної. Це вимагає значної переорієнтації історико-культурного суспільного розвитку, здатного оновити смислове наповнення класичної тріади людських цінностей: *освіти, культури і науки*. У тісному зв'язку з ним перебуває феномен національної духовності, що є головною умовою і творчою силою формування багатокомпонентної системи ціннісних орієнтацій українського суспільства й одночасно – пріоритетною темою мистецько-педагогічних досліджень.

РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНІ ОСНОВИ ЗМІСТУ І ЗАСОБІВ НАУКОВОЇ ШКОЛИ О. МИШУГИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ

2.1. Педагогічні ідеї О. Мишуги.

Педагогічні ідеї О. Мишуги поєднали теоретичні основи сучасної йому європейської педагогіки (полімовність, полікультурність, фізично-оздоровче й естетичне виховання), надбання італійської пісенної традиції (теоретичні положення, мистецькі методи й прийоми) з українською національною традицією співу (округлена прикрита манера співу в Україні), що стало основою формування вітчизняної мистецької педагогіки. Творча школа О. Мишуги відрізнялася від традиційного хорового співу в Україні тим, що була спрямована на індивідуальний розвиток юної особистості (враховувалися можливості діапазону голосу, його тембру, постановки дихання на противагу церковно-хоровій манері співу, де всі голоси мали звучати монолітно й не виділятися).

О.П. Мишуга за своє життя був і учителем початкових класів, і всесвітньо відомим співаком, і викладачем-вихователем вокалістів, і меценатом. І в усі сфери своєї діяльності вносив щось своє – розуміння вокалу як логічної апробованої науки, виховання вокалістів не лише на зразках світової оперної класики, а й літературних творах, краєзнавстві, фізіології тощо. О. Мишуга всього себе без останку віддав мистецтву, вихованню учнів, служінню своєму народові. Його меценатська діяльність для наступних поколінь послужила прикладом вражаючої моральної сили й чистоти. Талант видатного педагога органічно злився в ньому з талантом оперного артиста. Сьогодні ім'я Олександра Мишуги відоме в усьому світі як символ самовідданого служіння мистецтву, учням, українській громаді. Його внесок у мистецьку педагогіку не можна розглядати лише з точки зору підготовки оперних співаків, ним були закладені основи українського співу, традиції якого сьогодні варто підтримувати й розвивати у вищій і середній школі.

До початку педагогічної діяльності О. Мишуги в Україні вокал викладали переважно італійці, які навіть не ставили за мету пояснювати учням основи методики, а просто працювали з показу (співай так, як я). Школа О. Мишуги стала революцією в українській вокальній педагогіці. Вона збагатила її не лише чітко розробленою *новаторською* технологією співу, а новою вокальною школою, методологічні засади якої не застаріли й сьогодні. Наводимо обґрунтовані нами педагогічні ідеї Маестро:

1. У першу чергу звертаємо увагу на *ідею науковості та інтегративного характеру* школи Олександра Пилиповича. Зважаючи на те, що О. Мишуга до навчання в консерваторії отримав диплом учителя (закінчив учительську семінарію у Львові) й викладав у школі святої Анни в місті Лева, він добре знав педагогіку (сам

про це писав у своїх працях), психологію, логіку, естетику, риторику, вільно володів латиною. Мишуга так писав про цей період свого життя: „Дуже мені допомогли в моїм житті студії з педагогіки, психології, логіки й естетики. Я любив самотність, давав волю моїм фантастичним думкам, а в грудях відчував якусь вулканічну силу любові до чогось, чого ще сам не міг вияснити й окреслити. Я дуже любив латину й передавав учням свої знання“ [172, с. 372].

Тому О. Мишуга вважав, що *освіта співака не може бути “вузькою спеціалізацією”* (ідея всебічного розвитку співака). Окрім занять із фаху, він читав лекції в школі Лисенка, які поєднували теоретико-методичні засади вокалу з основами педагогіки, логіки, естетики, риторики, заставляв студентів вивчати латину й італійську мову. Збереглися й до нас дійшли його методичні доповіді з його відомого “Зошита”, де маестро зазначає, що методика вокалу, якою б досконалою вона не була, це “...лише технічний бік справи. Існує ж і психологічний, тобто, усвідомлення змісту того, яка мета стоїть перед співаком і змісту того, про що співається. Необхідно розуміти цей зміст, розуміти задум автора й уміти все передати голосом. Для цього треба навчатися мислити, аналізувати й мати чутливу душу. Треба відмовитися від поверхневості, дріб’язковості, а особливо від захоплення звуком заради самого звуку, від будь-якого позування, манірності і, якщо говорити образно, не трактувати мистецтво як прикрасу, яку можна надіти на себе для підсилення свого блиску” [35, с. 392].

Про *науковість* школи О. Мишуги свідчить і стаття його учениці Ірени Строковської-Фаріашевської, польки за походженням, “Дорогий, незабутній маестро”: “Наука співу Олександра Мишуги не була шаблонним, закостенілим методом. Він умів науково обґрунтувати будь-яке своє твердження, положення, переконливо довести й роз’яснити його студентам. Мишуга мав свої дороги, якими послідовно й упевнено крокував до наміченої мети.

Повернувшись на батьківщину уже як відома співачка, я взялася вести колишній клас Олександра Мишуги у Вищій музичній школі імені Шопена та була не змірно щаслива, що можу продовжувати науку коханого маестро, якому стільки завдячую” [248, с. 214-215].

Маестро вочевидь був знайомий із думками Аристотеля стосовно музики й співу. Про це свідчать наступні рядки з його праці “Нотатки із лекцій і думки про науку співу”: “Мова для людей має велике значення. Спів – це також мова, але з продовженими складами й у відповідних музично-вокальних звуках. Спів – це продовжена мова” [170, с. 381].

Олександр Пилипович акцентував увагу своїх учнів на культурі мови, на відпрацюванні вправ для дикції: “Співак мусить уважно слідувати, щоб мова в

нього була завжди правильною, гарно зрозумілою для слухачів. Для цього необхідно чітко і ясно, рельєфно вимовляти кожне слово. Так само треба й співати” [170, с. 381].

Про те, що Мишуга був людиною надзвичайно інтелігентною й ерудованою, свідчить його “Зошит”, де посеред методичних нотаток із вокалу містяться нотатки із перечитаних творів Рескіна, Шопенгауера, та інших, що належать до сфери естетики мистецтва, музики й співу.

2. Олександр Пилипович організовував *самостійну роботу* своїх учнів, даючи спеціальні завдання як із вокалу, так із інших предметів. Проводив вільний час разом із учнями. Коли гуляв із ними по місту, то розповідав не лише про мистецтво, а й про українську літературу, історію. Мишуга ніколи не дозволяв учневі на заняттях із ним розучувати текст музичного твору, на його думку, учень це мав зробити самостійно. Самостійно він мав і перечитати літературу, яка глибше розкривала зміст твору, задум автора, епоху, коли твір був написаний. Таким чином реалізовувалася ідея самостійної роботи учнів.

О. Мишуга вимагав свідомого, відповідального ставлення до занять вокалом. Про це він писав у своїх “Заповідях”: “Не співай по нотах! Співай напам’ять! Співак із нотами в руках – як актор, що зазирає у книжку – не знає ролі! Зачаровувати він не може.

– Чи помітив ти, що ноти заважають виконанню? Чи намагаєшся ти якнайшвидше завчити те, що співаєш і розлучитися з нотами?” [302, арк. 8].

Проте певну частину самостійної роботи учнів маестро тримав під контролем на додаткових заняттях дома, під час прогулянок із ними, бо вважав, що смаки молоді треба направляти, формувати естетичні цінності й ідеали. Він виказував своє бачення того, що його учні читали самостійно. Учні Мишуги згадували: “Не раз вечорами говорив нам Маестро про минуле України, просив співати наші старовинні пісні” [65, с. 102]. Проте 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“. Його вихованці, які в майбутньому стали педагогами, потім використовували ці ідеї у власній практиці.

Сьогодні самостійна навчальна робота учнів розглядається як їхня різноманітна індивідуальна і колективна навчальна діяльність, яка здійснюється ними на навчальних заняттях або вдома за завданням і під керівництвом учителя, однак без його безпосередньої участі. На цей вид навчальних занять лягає значна (хоча і не основна) відповідальність під час побудови навчального процесу на засадах особистісно орієнтованого підходу. Тому наступним положенням системи поглядів О.П. Мишуги, що може бути покладений у концептуальну основу

особистісно орієнтованого підходу, як ми виводимо на підставі аналізу його творів, є *положення* про необхідність самостійного добування знань учнями. Звідси впливає принцип особистісно орієнтованого навчання – принцип обов’язковості самостійної розумової праці учнів у роки навчання вокальному мистецтву.

3. Олександр Пилипович *намагався втілити ідею виховання патріота*, який би над усе любив свою Батьківщину і рідну мову. Підбирав учням спеціальну літературу й відповідний репертуар. Пропагував пісні й романси на слова Тараса Шевченка й Івана Франка. Особисто брав участь у заходах, присвячених творчості великого кобзаря й залучав до цього своїх учнів. У ті складні часи викладав у Києві, в Музично-драматичній школі М. Лисенка українською мовою. Відвідавши могилу Тараса Шевченка, він написав у Книзі відгуків у хаті-музеї на Чернечій горі в Каневі: “21.05.1906 року. Щасливий, що був на Тарасовій могилі. Він навчив мене правильно любити свою рідну мову, свій рідний край, дорогу мою Україну. Артист та співак Олександр Мишуга” [32, с. 90].

“Теперішнє молоде покоління не може собі навіть уявити, яка це була подія на ті часи, коли він на публічних іспитах розповідав про теорію вокалу українською мовою. О.Мишуга був людиною високих ідеалів. Він не раз говорив нам про рівність народів, релігій і станів,” – писала Марія Гребінецька [32, с. 101]. О.П. Мишуга любив Україну, її людей, друзів, колег, своїх учнів і мав високу педагогічну культуру в єдності з наполегливістю, великою витримкою, тонким педагогічним тактом.

Про його патріотичні життєві позиції свідчить лист “До університетської молоді” від 4 грудня 1901 року, надрукований в газеті “Діло” №272. Маєстро натхненно писав: “Ваші бажання вільного розвою своєї рідної культури, того чистого, рухливого струмочка, котрий, витікаючи з суто національних потреб, сполучає всі народи з великим океаном вселюдського братерства, рівності та свободи. Поділяючи ваші бажання й вітаючи вас як щирих борців за українську культуру, пишемо на своєму прапорі: “Гей, хто хоче всім свободи, поєднаймося як брати! Сонцем правди, світлом згоди, Боже, шлях нам освіти!” [171, с. 556-557].

4. О. Мишуга був зразком моральної людини, не раз *виступав меценатом* для своїх учнів, був прикладом відданого служіння мистецтву. Учні його обожнювали. Він намагався допомагати власним студентам, які не мали допомоги від батьків, але бажали навчатися. Олександр Пилипович не акцентував уваги на цій допомозі, а робив це так, щоб його студенти могли лише здогадуватися, звідки прийшли гроші. Його власні фінансові справи вів Михайло Микиша і саме йому маєстро давав розпорядження щодо допомоги. Від Микиші ми й дізнаємося про меценатство Маєстро.

Проте меценатська діяльність Мишуги не обмежувалася лише допомогою своїм власним учням. Є чимало документів, що підтверджують, що Олександр Пилипович допомагав талановитій молоді, яка навчалася за кордоном й отримувала від нього надходження практично в розмірі стипендії. І не обов'язково це були вокалісти. Він допомагав знайомим, односельцям, тим, які хотіли навчатися, але не могли за браком коштів.

Педагог Львівської промислово-ремісничої бурси Ярослав Стирянський називав Мишугу "меценатом робітничої молоді". Що могло спонукати видатного артиста й педагога допомагати такій "малій інституції", якою була робітничка бурса? Він завжди пам'ятав власну долю "дитини із села", яка прийшла жити в місто, свою тяжку молодість, тому він пожертвував бурсі 25 000 крон, коли Львівський сейм найбільше давав 100 крон на річні потреби. На думку Ярослава Стирянського "...одним із потужних виховних засобів є саме життя великих людей..." [246, с. 76].

У Центральному державному історичному архіві України (м. Львів) міститься документ, що розповідає про збір пожертв для товариства „Рідна школа“ у 1912 році з метою розвитку національної освіти. Серед жертводавців ми знаходимо ім'я Олександра Мишуги, який у силу своєї натури й принципів не міг залишитися байдужим до долі львівських дітей та їхніх учителів [291, арк. 1-2].

Інший документ знайомить нас із високою оцінкою благодійних внесків маестро товариством "Руська бурса реміснича і промислова у Львові" від 31 жовтня 1907 року, де мова йде про обрання Олександра Пилиповича почесним членом бурси на загальних зборах й увіковічення його портрету в світлиці бурси [290, арк. 7].

Він давав тисячі карбованців на розвиток музичного інституту імені М. Лисенка у Львові, театру Старицького, Музичного товариства, української гімназії та ряду інших установ. В архіві його кореспонденції є листи від багатьох українців, які отримували величезні суми на різні проекти. За його гроші було видане "Зів'яле листя" Івана Франка. Добрим словом і досі згадують його жителі рідного містечка, яким дуже допоміг, коли страшна пожежа знищила їхні садиби. Вони дивувалися, звідки в нього стільки грошей, які маестро великодушно роздає людям і навіть створили про нього легенду.

Правда, може виникнути питання: яке має відношення допомога іншим людям та організаціям до педагогічних ідей О. Мишуги? Відповідь достатньо проста: він був живим втіленням педагога-фанатика, який жив для людей, мистецтва й своїх учнів. Такий приклад у всі часи є показовим. І навіть коли О.П. Мишуга в зеніті своєї слави під час Першої Світової війни опинився просто неба, а його вкладені в акції кошти знецінилися – і тоді знайшлося подружжя із Стокгольма, яке запропонувало йому проживання в Швеції. Незадовго до смерті він

заповідав, щоб усе його майно передали Музичному інституту імені М. Лисенка (пізніше – Львівська консерваторія, а сьогодні Львівська державна музична академія імені Миколи Лисенка). Учні та щирі швецькі друзі Олександра Мишуги зробили все, щоб виконати його заповіт.

5. На відміну від інших викладачів Олександр Пилипович ніколи не “зачинявся” з одним учнем у класі, а завжди давав показові заняття, на яких були присутні багато учнів, привчав їх аналізувати помилки інших, самостійно мислити. Таким чином він щоденно проводив *відкриті заняття*, що не передбачено “вузькою спеціалізацією”, до сфери якої належить вокал. У практиці О. Мишуга використовував у якості змагання конкурси, фестивалі, концерти. І це відбувалося системно, постійно. Під час цих змагань виявлялися й розвивалися мистецькі інтереси й творчі здібності учнів, розширювалися їхні знання і кругозір, активізувалися пізнавальна та інші види корисної діяльності. Конкурси дозволяли виявити найкращого (додамо, що іноді в журі конкурсу О.П. Мишуга включав і своїх учнів для того, щоб отримати об’єктивну різномірну оцінку); фестивалі, які мали вільнішу атмосферу проходження, були справжніми святами вокального мистецтва, зазвичай проходили відкрито, публічно; концерти демонстрували загальний рівень успішності класу Маестро, дієвості його викладацької мистецько-наукової школи.

Питанню про значення колективу у навчально-виховному процесі О.П. Мишуга приділяв велику увагу. Його погляди на роль колективу та місце в ньому особистості сьогодні не менш сучасні й злободенні, ніж вони були під час написання ним листів до своїх колег і друзів, праць із цього питання. “Колективізм, – писав свого часу В.О.Сухомлинський, – не тільки результат виховання, а й процес, і комплекс засобів, що формують свідомість, погляди, переконання, вчинки людини. Життя і праця в колективі є школою становлення буквально всіх рис особистості...” [252, с. 190]. Олександр Пилипович, який створював свою педагогічну школу набагато раніше В.О. Сухомлинського, вірогідно, стояв на тих самих засадах. Проте існує і зворотна залежність – колективу від особистості. І про неї О.П. Мишуга ніколи не забував.

Ідея індивідуалізації навчально-виховного процесу – це, по суті, навчання й виховання кожного учня за індивідуальним планом. Саме це завжди передбачалося в підготовці соліста-вокаліста. Правда, ніяких індивідуальних планів у ті часи не було, були лише звіти, екзамени, концерти. Але той факт, що О. Мишуга першим не лише в Україні, а й у світі ввів лекції з вокалу для своїх учнів, було відкриттям потенційних можливостей науки класичного співу. Поєднання лекційних занять із індивідуально-практичними значно підвищило якість підготовки вокалістів.

6. Маестро привчав учнів *розуміти образ та епоху*, пояснював, що для цього треба читати дуже багато літератури – художньої, історичної, критичної. Маестро ніколи не зводив заняття лише до вокально-методичної роботи. Вивчаючи з учнем пісню, арію чи романс, він обов'язково пояснював задум автора, стиль виконання, образ героя, для якого написана арія. Його учні пригадували, що то були дуже яскраві й глибокі розповіді з цитуванням літературних творів, філософських есе, поезії. Так він вводив учнів у світ історичної минувшини, оживляв її героїв.

7. Педагогічним *переконанням* О.Мишуги було – любов до учнів, повага до юної особистості, вимогливість до них у процесі навчання, підготовка українських співаків і майбутніх педагогів, патріотів своєї вітчизни, відданих мистецтву людей. Це підтверджується всією його педагогічною діяльністю. Навіть на смертному одрі він звернувся до своєї учениці Майї Чінберг із такими словами: “Будь жрицею мистецтва, щоб його ширити у світі! Живи для краси співу, допомагай моїм учням, а якщо й справді існує душа, яка живе по смерті, то я буду з вами, щоб допомагати вам. Амінь.” [105, с. 107].

Основний зміст його педагогічного вчення: виховання без краси, без любові до мистецтва й до людей є мертвим, і при всій своїй науковості й методичності позбавленим усяких перспектив. Та водночас О. Мишуга вважав, що вчитель має бути зрозумілим та *послідовним у вимогах* до своїх учнів. Про це свідчать спогади його учениці Яніни Тіссерант-Паржинської. У статті “Незрівняний педагог” вона писала: “Маестро Мишуга навчав нас просто, зрозуміло й дохідливо. Він послуговувався не лише самою теорією вокалу, а й методом власного педагогічного прикладу. Наслідки були чудовими!” [262, с. 210].

8. О. Мишуга працював із учнями, *не зважаючи на обдарованість чи бездарність*. Від тих і тих він добивався професіоналізму. Різниця полягала лише в складності творів: здібні учні його класу зростали швидкими темпами й на іспитах виконували складні твори світової класики, нездібні – вивчали простенькі у вокальному плані, зручні їм пісні, але на високому рівні. На концертах, конкурсах і екзаменах і ті й ті співали поруч. Не було жодного учня, якого б О. Мишуга не показав київській публіці та своїм колегам-професорам. У листі до В. Лучаківського маестро писав: “Для всіх добираю таку роботу, яка принесла б їм успіх на сцені і в житті” [32, с. 30].

Звичайно, навчання й виховання учнів із високими розумовими й мистецькими здібностями не викликає особливих труднощів. А що робити з учнями, які не мають від природи вокального таланту, проте дуже бажають навчитися мистецтву вокалу? Як учити мистецтву й виховувати таких учнів? О.П. Мишуга вважав, що головним є не допустити, щоб ці учні переживали свою “неповноцінність”.

Проте О. Мишуга був достатньо вимогливим до своїх вихованців. Це підтверджується багатьма статтями його колег та учнів. Концертмейстер Олександра Пилиповича, Стефанія Міллерова, в спогаді “Наш маестро” зазначала: “Мишуга був досконалим професором співу, дуже проникливим, педантичним, вимогливим. Він звертав дуже велику увагу на дикцію, інтерпретацію, говорив, що треба співати так, як розмовляєш, тобто, природно” [155, с. 352].

“Маестро був дуже вимогливим, навіть аподиктичним і суворим по відношенню до молоді, яка навчалася в нього. Але ми всі безмежно любили його, поважали й дуже цінили за великий педагогічний талант, за те, що був таким самовідданим у роботі,” – писала Яніна Тіссерант-Паржинська [262, с. 210-211]. Таким чином утілювалася *ідея об’єктивного підходу та вимогливості*.

9. Маестро, який був сам дуже скромною людиною, намагався на це націлювати й своїх учнів. Він уважав, що в служінні мистецтву не потрібно “перетягувати на себе канату”. Слухач повинен милуватися творами, які виконуються, а не захоплюватися “ефектами” конкретного співака. У теоретико-методичній праці “Заповіді” професор О. Мишуга звертається до свого учня на “ти”, знаком оклику, ніби дає зрозуміти важливість кожної наступної настанови, а крапки (обрив) на його сторінках виступають своєрідною паузою, необхідною для засвоєння учнем інформації. Окрім того, майже кожна порада супроводжується запитаннями для самоконтролю, самоперевірки. Відбувається уявне спілкування професора із учнем. Перша заповідь звучить так: “Не намагайся дивувати – намагайся зачаровувати!..” [278, с. 13].

10. У своїй науково-мистецькій школі О. Мишуга намагався поєднати основи теорії (лекції, обґрунтовані пояснення) і практики (власна технологія співу, вокальні методи). Про *ідею поєднання теоретичних і практичних начал* у школі маестро писала одна з його талановитих учениць, Марія Висоцька, в статті “Про вокальну школу Олександра Мишуги”: “Основна різниця між усіма існуючими в світі школами співу і методологією, за якою ми навчалися в Мишуги, полягала в тому, що в ній не було нічого випадкового, непередбаченого. Все пояснювалося обґрунтовано й зрозуміло, як практично, так і теоретично” [35, с. 390].

На необхідність теоретичної частини в навчанні мистецтву вокалу, яка привчала студентів самостійно мислити, вказувала учениця Мишуги Яніна Тіссерант-Паржинська: “Лекції, які Маестро провадив у музичній школі, були надзвичайно розумними, мудрими та цікавими й давали багато підстав до оволодіння вокальною майстерністю, досконалим співом. Від лекції до лекції явно відчувалися поступи в розвитку голосу кожного його учня. Незабутні то були лекції! Як педагог, маестро був без конкурентним, він не мав собі рівних. Маестро з великою прихильністю та щирістю ставився до кожного з нас, його учнів. Він

безмежно прагнув навчити нас добре співати, володіти голосом. Майстерністю виконання, що є справою надзвичайно важкою. Вічна йому пам'ять!" [262, с. 211-212].

Майя Чінберг у статті "Спомин" так згадувала лекції свого вчителя: "Повний невичерпної терпеливості, він не лише цікаво будував свої лекції, але й умів дошукуватися живішого вислову й краси. Висловлювання Маестро про музику й науку співу були самостійні та тверді. Ніякий розголос у світі не зміг би силою сугестії так уплинути на нього, щоб він визнав добрим те, що не було добрим на його думку" [105, с. 106].

11. Складовою частиною виховання співака О. Мишуга уважав *відвідування концертів справжніх майстрів вокалу*, концертуючи співаків, оперних світил. За спогадами Майї Чінберг, навіть уже тяжко хворий Олександр Пилипович не припиняв відвідувати з учнями концерти: "Ми часто ходили слухати з ним опери й концерти. Ще й нині пригадую гаразд, яким захопленням горів маестро, коли в ньому виступав Баттістіні. Про цього великого артиста висловився маестро так: "Можна співати краще, ніж Баттістіні, але голосового матеріалу, гарнішого від його, немає." А після концерту в кімнаті артистів обидва великі співаки міцно обнялися, причому маестро заявив, що Баттістіні досягнув неабиякої артистичної зрілості, зробив за той час, який вони не бачилися, великі успіхи. Він завжди хотів підтримати виступаючого артиста." [105, с. 105].

Після концертів О. Мишуга та його вихованці обговорювали виступ виконавця, знаходили те цінне й неповторне, що в ньому було, а також недоліки, які треба намагатися усунути у власній практиці.

12. Для Олександра Пилиповича була недопустимою так звана "*професійна заздрість*". Він завжди вмів порадіти чужим успіхам і привчав до цього своїх учнів. Він намагався виховати в них потребу у взаємодопомозі, співчутті, робити велику справу разом, ділитися успіхами й досягненнями.

13. На завершення наведемо *творчо-педагогічне кредо* маестро, яке він уважав наріжним каменем співочої діяльності і своєї власної, і своїх учнів. Ці думки знайшли відображення в праці Мишуги "Нотатки із лекцій і думки про науку співу": "Для того, щоб навчитися співати, треба любити мистецтво співу більше, ніж самого себе, і принести в жертву цьому мистецтву навіть свій егоїзм та особисте "я". Присвячувати себе мистецтву співу заради матеріальних вигод, тимчасової слави, похвал рецензентів і маси – це злочин перед собою і перед суспільством.

Якщо любиш його лише заради краси, заради чистого ідеалу, який на крилах чарівних звуків уносить душу в світ мрій і почуттів, не затьмарених турботами повсякденного життя, тільки тоді варто ставати на важкий і складний, тернистий шлях співака. Хто перевірів себе і переконався, що не може жити спокійно без

устремлінь до цього ідеалу, той сміливо може ставати на цей шлях. Заради чистого ідеалу, який на крилах чарівних звуків уносить душу в світ мрій і почуттів, не затьмарених турботами повсякденного життя, тільки тоді варто ставати на важкий і складний, тернистий шлях співака. Хто перевірів себе і переконався, що не може жити спокійно без устремлінь до цього ідеалу, той сміливо може ставати на цей шлях. Проте не слід забувати, що крім бажання, потрібен ще хороший голосовий матеріал, слух та сильна воля”! [35, с. 390].

Роль, яку відіграв в житті знаменитого оперного співака та прославленого вокального педагога Михайла Микиші Олександр Пилипович Мишуга була, на нашу думку, вирішальною. Михайло Венедиктович цілком присвятив своє життя служінню оперній сцені та підготовці молодих талантів для продовження справи видатного співака, одного із кращих українських вокальних педагогів, мецената і патріота своєї землі Олександра Мишуги. Усе життя М. Микиші – яскраве тому підтвердження.

Свого часу В.О.Сухомлинський у статті “Суспільство і вчитель” висунув чотири вимоги до вчителя: 1) вимога любові до власної справи; 2) вимога високої кваліфікації; 3) вимога високих моральних якостей; 4) вимога творчого підходу вчителя до навчання й виховання. Усім цим вимогам Олександр Пилипович Мишуга відповідав повною мірою.

Про його палке бажання працювати в Музично-драматичній школі Лисенка в Києві (не дивлячись на не, що там би йому платили копійки в порівнянні з оперними гонорарами) свідчать два листи Миколи Віталійовича до своєї дочки Катерини Масляникової, написані в липні 1905 року: “До Мишуги я вчора написав листа за границю (Рейхенгаль, в Баварії), щоб приїздив на 25 серпня, бо не можна ж робити прийому і іспитів без професора.

Мишуга аж рветься, щоб у Києві замешкати, завести власну школу співу. Закоханий у Київ... Цілую тебе цілим серцем. М.Л.” [191, с. 590].

Таким чином ми бачимо, що педагогічні ідеї Олександра Мишуги були, є й будуть актуальними для підготовки майбутніх учителів музики в педагогічному навчальному закладі. Його епістолярна й науково-методична спадщина містить положення, що можуть розглядатися як ідеї поєднання особистісно орієнтованого навчання вокаліста з навчанням у колективі (колективним) і можуть бути покладені у його фундамент. Вони мають деякі схожі риси з положеннями, що лежать в основі сучасної концепції особистісно орієнтованого підходу, але значною мірою відрізняються від них, що свідчить про невикористані потенційні можливості педагогічної спадщини О.П. Мишуги у розробці теорії та методики означеного підходу.

Аналіз методологічних основ педагогічної спадщини О.П. Мишуги показав, що педагогічні ідеї Олександра Пилиповича не вичерпуються визначеними у нашій праці ідеями. Це дає змогу сподіватися, що наступні дослідження його системи поглядів на навчання й виховання співака й музиканта дадуть змогу подальшого розвитку й удосконалення одного з найефективніших підходів у реформуванні сучасної мистецької освіти – поєднанні особистісно орієнтованого навчання з колективним, теорії та практики, досягнень національної та італійської шкіл в підготовці педагога-вокаліста, учителя співу.

Педагогічні ідеї О.П. Мишуги стосуються не лише навчально-виховного процесу у школах мистецького спрямування. Проте вони можуть бути поштовхом для розробки концепції навчання й виховання на засадах національної вокально-класичної традиції у вищій педагогічній школі, що має значні відмінності у меті й мотивації навчання порівняно із існуючими на сьогоднішній день технологіями. Така модель на даному етапі відсутня. Її чинники могли б кожного вихованця спонукати до самовдосконалення, патріотизму, перегляду власних моральних цінностей та естетичних уподобань.

Від самого початку педагогічної діяльності (а найшвидше ще й раніше) О.П. Мишуга сприймав вокал не лише як мистецтво гарного співу, а й як надскладну науку. Це знайшло втілення в його *новаторських мистецьких ідеях*, що він успішно втілював у роботі зі своїми вихованцями Музично-драматичної школи Лисенка, Варшавської консерваторії, в приватних заняттях у Римі, Стокгольмі та ін.

Ось деякі вокально-мистецькі ідеї Маестро про науку вокалу [цит. за 135, с. 96-99]:

1. Спів – це мова у продовжених звуках.

Тут О.П.Мишуга слідує за Аристотелем та Аристоксеном, які стверджували, що „Спів є правильно продовжена мова. Зважаючи на те, що Олександр Пилипович був людиною надзвичайно освіченою, є велика вірогідність, що він був знайомий із працями древньогрецьких мислителів, хоча він ніде про це не згадує.

2. Для того, щоб добре співати, треба навчитися правильно й виразно говорити.

За свою виконавську практику О.П. Мишуга наслухався чимало таких співаків, які захоплювалися одним звуком, особливо на верхніх нотах, і було неможливо зрозуміти про що вони співають. Слухач, пояснював Маестро своїм учням, в кожному вокальному творі бажає зрозуміти його зміст і це не вокаліз, де ми співаємо все на „а“, або сольфеджуємо нотами; тут треба, щоб кожне слово було, як на долоні. Він вимагав від учнів, що перед тим, як співати, вони промовляли вголос весь текст вокального твору.

3. Щоб слова були виразними й зрозумілими в мові й у співі, треба правильно володіти голосом.

Ця ідея буде глибше розглянута при аналізі методики О.П. Мишуги, проте зазначимо, що окремі голосні на верхніх нотах вокалісту буває складно проспівати. Це вимагає дійсно великої майстерності.

4. Правильний звук той, який звучить мило й приємно для слуху, а не крикливий, не горловий.

У даній ідеї О.П. Мишуга слідує за принципом італійської школи про природність звуку, виступає проти його форсування, а також проти манери горлового співу, яким часто страждали в основному російські та англійські співаки.

5. Так само, як мова складається з речень, так і спів складається з музичних фраз.

На думку Маестро, мова музики нічим не повинна відрізнятися від звичайної людської мови, бо в ній все логічно. Слухач має відчутти логічну конструкцію побудови вокального твору, виконання мелодії з розстановками, які відповідають реченням. Тоді це буде дійсно осмислене виконання.

6. Речення у мові й музичні фрази в співі складаються зі слів, слова – із складів, склади із букв. Букви поділяються на голосні (*а, е, і, о, у, и*), які мають своє подовження й чисте звучання, й напівголосні, або приголосні, що не мають цілого повного звуку, а лише напівзвук, які служать для побудови складів у сполученні з голосними, наприклад, *б, в*. Приголосні треба вимовляти дуже швидко, майже відбивати кожен.

О.П. Мишуга вимагав від своїх учнів гарної артикуляції при співі, вироблення бездоганної дикції. Особливо це стосувалося приголосних на кінці останнього складу слова, які співаки часто „ковтають“, тому замість слова „сказав“ чути лише „сказа...“, замість „прощай“ – „проща...“ і т.п. Тому ці приголосні треба вимовляти дуже чітко й навіть спеціально підкреслено.

7. Усі голосні треба вимовляти при розширеному горлі (начебто при штучному зівку). Рот треба відкривати на висоту другого суглоба вказівного пальця. Вкладаючи другий суглоб указівного пальця між передніми зубами, можна без дзеркала легко перевірити, чи досить широко відкрито рот. Вміле розкривання рота й горла більше наводить на правильну постановку голосу. При правильно поставленому голосі всі голосні повинні звучати однаково, щодо якості тембру.

У даній ідеї О.П. Мишуга демонструє своє знання людської фізіології. Безумовно це знання сприяло його професійному зростанню, а також успіхам його учнів. На той час в окремих професійних вокальних школах поширилася думка, що співати треба, обов'язково оголюючи зуби. Маестро виступав яскраво вираженим противником подібної методики.

8. Найбільші труднощі зустрічаються при вимовлянні голосної *е* та голосної *и*, особливо в російській мові, де ця голосна звучить у горлі.

У співі не все так буває просто, як у людській мові. І ця складність полягає в тому, що окремі голосні треба максимально наближати до резонаторів, інакше вони будуть звучати „задавлено“. До таких голосних Маестро відносить *е* і *и*, й указує на російську мову, в якій дійсно ці голосні проспівати найважче.

9. За своїм природним звучанням голосна *е* звучить біля кореня язика, а голосна *и* ще більше в горлі, де голос звучить неправильно й некрасиво.

Маестро годинами добивався від учнів, щоб вони співали всі голосні на одному звукові, намагаючись вирівняти їхню співо-вимову. Це було дуже нелегким завданням і не всім учням вистачало терпіння, щоб цього досягти.

10. Усі приголосні слід перенести з горла до твердого піднебіння, біля верхніх зубів, де й вимовляються всі приголосні. Виняток складають *г, к, х*. для вимови приголосних служать губи, зуби й кінець язика. Лише три приголосних – *г, к, х* – придихові звуки – у горлі між коренем язика й м'яким піднебінням .

О.П. Мишуга тут розглядає природу голосних звуків і їхню складність для правильного виконання в співі. Маестро хотів, щоб його учні свідомо це розуміли й намагалися правильно в співі озвучувати приголосні *г, к, х*. Принцип самосвідомості в нього знову на першому плані.

11. Склади утворюються із самих голосних, або голосних і приголосних, що стоять перед ними або після них.

У даній ідеї Маестро розглядає проблему завершеності складів. Дуже часто у виконавській техніці того часу приголосну, яка завершувала склад, вокалісти „відривали“ і приєднували до наступного складу і навіть у нотах музичні редактори так писали. Наприклад, „Сто-я-ла я і слу-ха-ла вес-ну“, під нотами розбивали склади наступним чином – „Сто-я-ла я і слу-ха-ла ве-сну“. Мишуга не був прихильником подібного виконання складів у співі.

12. Кожна буква у складі чи слові має бути чітко вимовленою. Окремі викладачі того часу радили своїм учням, для спрощення у виконанні, „*е*“ брати ближче до „*и*“, „*а*“ ближче до „*о*“. О.П. Мишуга вважав, що цього не потрібно робити.

13. Щоб правильно говорити чи співати, слід завжди вимовляти всі складі кожного слова. А голос при цьому повинен бути сконцентрованим на передніх зубах, відбиватися в носовому резонаторі.

Ідея непорушення звукоспрямування в резонатори проходить червоною ниткою через усю методику О.П. Мишуги. Окрім того, як ми вже зазначали вище, Маестро змушував всіх своїх учнів перед співом чітко промовляти текст кілька разів, виробляючи в них дикцію та артикуляцію.

14. Склади, що належать до одного слова, треба з'єднувати одним безперервним звуком, а слова, що утворюють речення, вимовляти роздільно.

Дана ідея стосується правильного розвитку дихання та його застосування стосовно логіки тексту. О.П. Мишуга був противником короткого дихання, виступав за логіку дихання в музичному творі.

15. Дихання серед слова ні в якому разі не припустиме. Займенники, прикметники, такі як *мій, твій, її, ваш, добрий, злий* та ін., від іменників, що стоять при них диханням відділяти не можна як у розмові, так і в співі.

Тут Маєстро виступає в якості знавця української мови, свого бачення співвідношення займенників і прикметників з іменниками в співі і, знову ж таки, прихильником логіки виконання музичного твору і противником короткого нелогічного дихання.

16. Під час співу треба стояти рівно, усім тягарем тіла спираючись на дещо розставлені ноги. Плечі трохи підняти, лопатки сховати так, щоб їх не було видно.

Із приводу пози вокаліста на сцені завжди було багато дискусій. У О.П. Мишуги головна опора під час співу приходилася на ноги, спина мала бути рівною, плечі трохи підняті через глибоке дихання. У своїй педагогічній діяльності Маєстро надавав цьому дуже великого значення. Для нього було важливим, щоб учень почувався вільно як на уроці, так і на виступах, на великій сцені.

17. Звичайно, дихання слід брати носом при закритому роті. Під час співу так само, де лише можливо, слід дихання брати носом, а не ротом.

Наскільки для співка важливе правильне дихання, ми це розглянули в §1.1. Олександр Пилипович був не байдужим і до естетичного боку правильного дихання. На його думку, воно повинно бути непомітним, а це досягається лише в процесі наполегливої і постійної праці. Моменти вдиху і видоху не можуть бути інтуїтивними. Все має бути усвідомленим і відпрацьованим.

18. При вдихові слід розширити нижні ребра і разом із тим втягати нижню частину живота. Дихати можна двома способами: через відкритий рот, або через ніс. Проте головний шлях для повітря – це ніс, а отвір рота є допоміжним проходом. Після вдиху найважливішим моментом співу (а також і звичайної мови) є розкриття глотки й рота, але особливо важливим є правильне дихання.

Дана ідея є допоміжною до попередньої. Ретельно вивчаючи анатомію, Олександр Пилипович аналізував будову всіх частин людського тіла, завдяки яким людина може гарно співати – голосових зв'язок, положення рота й горла, місце діафрагми й живота. О. Мишуга шукав оптимальні варіанти спочатку для себе, а потім навчав цьому своїх учнів.

19. Щоб звикнути до правильного дихання, треба навчитися дихати на правильні груди при розведених руках.

Розведені руки, на думку Маєстро дозволяли вокалісту глибше дихати та краще контролювати саме дихання. Грудна клітка також вільніше розширялася і це була дуже корисна вправа для починаючих вокалістів.

20. У такій позиції слід набрати стільки повітря, скільки можуть умістити легені, затримати повітря кілька секунд при розширеній грудній клітці, після чого легко видихати, опустивши руки. Повторюючи кілька раз цей прийом, ми звикаємо до такого дихання й без розставлених рук.

Наступна ідея є також продовженням попередньої та знайомить нас із суто фізичними вправами, розробленими О.П. Мишугою для своїх учнів. Олександр Пилипович завжди сам ілюстрував на лекціях та заняттях цей прийом, показуючи, як вправно треба його робити.

21. Варто звертати велику увагу на психологію і дикцію. Всіма вправами слід займатися довго, спочатку співати лише пісні, а як студент досить опанує цей матеріал, тоді можна переходити до вивчення окремих партій та до сценічної гри. Молодого вокаліста всебічно треба підготувати до виходу на сцену.

Олександр Пилипович виступав прихильником принципів цілеспрямованості й наступності. Він дуже довго відпрацьовував кожну вправу, достатньо тривало навчав вокалу на матеріалі народних пісень, і лише, коли це, на думку Маестро, його учню вдавалося, тоді він переходив до серйозного оперного матеріалу.

Зазначимо, що всі інноваційні педагогічні ідеї Олександра Пилиповича виклала його улюблена учениця, краща виконавиця ролі Гальки в опері Станіслава Монюшка „Галька“ Олександра Любич-Парахоняк, відома свого часу оперна співачка [цит. за 135, с. 96-99]. Вона такими словами завершує свої спогади про незабутнього вчителя: „Це був справді видатний педагог. Попри всі інші прикмети, у нього було золоте серце, особливо для студентів. Тому студенти так любили його, просто обожнювали, слухали та пильно втілювали на практиці всі його ідеї. Він про своїх вихованців піклувався дуже сердечно, як про власних дітей.“[135, с. 97].

Визначний український композитор Станіслав Людкевич, якому пощастило спілкуватися з Олександром Пилиповичем, у своїй праці „Артист і педагог“ так писав про вокальні ідеї Мишуги: „Ідеалом співу для О. Мишуги була „краса звуку“, як він висловлювався. Але не треба думати, що це досягнення було вже альфою й омегою його науки. Ні, це була лише технічна основа й умова для досягнення краси вищої педагогічної ідеї – тобто, справді гарного співу. При тому він добре розумів, що немає гарного виразу в співі без гарного тону людського голосу, що неможна й уявити інтерпретацію голосом з нечистою інтонацією, що найкращі намагання до виразності зведуться нінащо одним поганим, неприродно імітованим звуком. Лише в цьому значенні ми можемо звати О. Мишугу фанатиком чистого бельканто: це був ідеал такого виробленого голосу, в якому найвільніша декламація та яскрава інтерпретація не порушували його непорочну інтонацію, не поганили природну лінію голосу. І справді, таке досягнення було і мусить бути найбільшим мистецьким ідеалом кожного справжнього педагога і співака“[137, с. 40-41].

Інша видатна учениця великого Маестро, оперна співачка Софія Миревич, присвятила своєму колишньому педагогу, аналізуючи його ідеї, наступні рядки: „Мишуга належить до найвидатніших вчителів співу у світі. Який це був знавець вокалу! Вчив, як треба відчувати і навіть бачити звук, щоб він повністю підкорявся співакові. Артист не повинен здаватися на випадковості – вийде пісня вдало чи ні. Він мусить заздалегідь знати, як має проспівати її – на те він і вчиться, і цим професіонал повинен відрізнятися від аматора. Ми могли співати по дві – три години і не втомлювалися, виходили з лекцій, наче з відпочинку. Нам заздрили вокалісти інших викладачів.

Олександр Пилипович звертав багато уваги на загальну культуру своїх учнів. Говорив, що який би не був чудовий голос у співака, але якщо артист не буде мати глибокої загальної освіти й культури, він ніколи не зможе піднятися на вершину мистецтва. І ми із запалом вивчали естетику, історію, літературу, образотворче мистецтво, психологію, ходили в театри, музеї” [160, с. 92].

Тобто, новаторськими й провідними з великої кількості мистецьких ідей Маестро було виключення навіть самої можливості „випадковості” у виконанні музичного твору. Всі найменші деталі мали бути професійно відточеними, учень повинен мати впевненість у своєму володінні голосом і звуком, художньою стороною виконання, відточеністю дихання, природною вимовою кожного слова при співі, прекрасною дикцією та артикуляцією.

Отже, педагогічні ідеї Олександра Мишуги (виховання моральної людини й патріота України, поєднання основ теорії і практики, індивідуалізованого й колективного навчання вокалістів, розуміння того, що „спів – це мова у продовжених звуках”, намагання навчити розуміти образ та епоху, надання однакової уваги обдарованим і посереднім учням, намагання виховати учнів самокритичними, здатними дивитися на мистецтво не як на шлях досягнення слави, обов’язкове відвідування концертів справжніх майстрів вокалу та ін.) не втратили своєї актуальності для підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в педагогічному навчальному закладі. Його науково-практична й епістолярна спадщина містять положення, що можуть розглядатися як сучасні ідеї і слугують фундаментом теоретико-практичної підготовки митця. На особливу увагу заслуговує концепція О. Мишуги щодо особистісно орієнтованого підходу та допоміжних видів позааудиторної роботи (системні заняття з групою студентів, які О. Мишуга організовував у себе вдома; цілеспрямовані екскурсії історичними місцями Києва, Варшави, Риму, що супроводжувалися змістовними розповідями маестро про мистецькі епохи і стилі; заплановані дискусії з проблем мистецької інтерпретації твору; відвідування з учнями оперних вистав, концертів провідних майстрів світової

сцени та ін.). Це свідчить про невикористані потенційні можливості педагогічної спадщини О. Мишуги в розробці теорії і практики мистецької педагогіки.

2.2. Основоположні принципи школи О. Мишуги.

Початок ХХ століття – час, коли вокальне мистецтво України вийшло на якісно новий рівень. З'являється плеяда видатних співаків, діяльність яких мала значний вплив на розвиток українського співацького професійного виконавства. Багато з них успішно реалізували себе у вокальній педагогіці, створивши основу для подальшого розвитку української школи співу, бо як писала учениця Олександра Мишуги професор М. Донець-Тессейр: „Педагогічна майстерність невіддільна від майстерності виконавця, тих принципів, якими він керувався у своїй співочій діяльності ...“ [339, арк. 7].

У основоположних принципах вокальної педагогіки знаходять своє яскраве відображення національні традиції, що зародилися й оформилися у вітчизняному виконавському мистецтві, нерозривно пов'язаному з українською музикою, італійською вокальною школою та досягненнями композиторської творчості й багатовіковий досвід із виховання співочих голосів.

Уже в перших церковних хорах і школах підготовка співаків-хористів була заснована на певних правилах і повинна була відповідати чітким вимогам, у яких намітилися стійкі тенденції, що призвели надалі до ствердження основних принципів виховання представників української школи співу. У цьому їхня неминуща цінність. Переконливе утвердження й розвиток цих позитивних положень – заслуга мистецької діяльності української вокальної школи початку ХХ століття. Результативність її творчого пошуку проявилася в появі блискучих талантів, найяскравіших індивідуальностей, зобов'язаних своєю майстерністю здатності вчителів розгадати і розвинути їхні обдарування. Ці прогресивні педагогічні принципи стали наріжними у творчості сучасних майстрів вокальної школи Київської консерваторії.

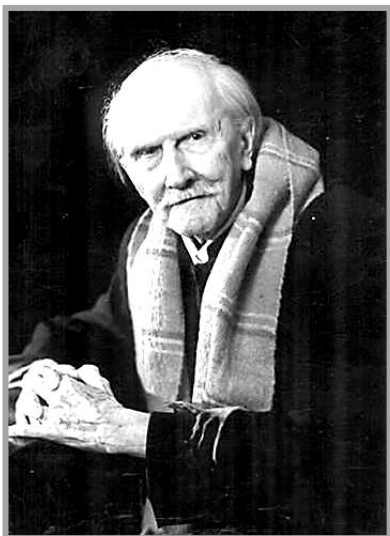
У педагогічній діяльності найвизначніших представників української вокальної школи, до яких у першу чергу варто віднести Олександра Пилиповича Мишугу, сформувалися та набули статусу загально-педагогічних *теоретичні принципи* виховання співака і його голосу. Творче дотримання цих принципів педагогом вокалу забезпечує справжню професійну підготовку співаків.

1. Основоположним *принципом* у роботі професора О.П. Мишуги залишався *творчий взаємозв'язок композиторського мистецтва, виконавства та педагогіки*. Так, наприклад, окремі шедеври української оперної музики ХVIII століття, такі, як трилогія опер Дмитра Бортнянського, не

мали вже перспектив для постановки в наступному XIX столітті. Причиною для того була відсутність вокальної школи, яка б готувала чоловіків-сопраністів в Росії й Україні XIX століття. Така ж доля чекала й на опери Христофора Глюка.

Підтвердженням тому, що викладацька діяльність Олександра Пилиповича базувалася на цьому принципі, є професійна думка С. Людкевича з приводу педагогічної й виконавської діяльності Олександра Пилиповича: „Розвиток музичної культури, композиторської діяльності й вокальної педагогіки однаковою мірою залежний як від композиторів, так і від класичних виконавців і тих, хто цих виконавців свого часу навчав. Без добрих виконавців навіть найкращі твори музичної літератури залишаються мертвим паперовим матеріалом, без значення для музичного життя. Як, з одного, між так званими музичними творцями були і є цілі плеяди нетворчих наслідувачів, твори яких не вносять до музичного життя ніяких цінностей. А бувають лише ремісничими копіями справді оригінальних первовзорів, так теж, із другого боку, ніхто не в силі оцінити, та хоча б приблизно зміряти чи обчислити те значення й уплив, який роблять на нас, особливо на молодь, виступи великих творчих артистів, робота справжніх педагогів-професіоналів“ [137, с. 37].

Олександр Пилипович був неперевершеним виконавцем творів С. Монюшка, В. Желенського, Д. Січинського і вчив своїх учнів розуміти задум як автора слів, так і композитора. Не зважаючи на те, О.П. Мишуга дуже поважав М.В. Лисенка і їх поєднувала міцна й щира дружба, в репертуарі Мишуги та його учнів був лише один романс Лисенка на слова Шевченка „Мені однаково“. Маестро пояснював це тим, що музика М. Лисенка для вокалістів незручна. Він декілька разів намагався включити до репертуару інші його романси, але потім відмовився від подібного замислу.



С. Людкевич

Із цього приводу С. Людкевич писав: „Висловлювання О.Мишуги про незручність пісень М. Лисенка щодо виконання були для мене тоді дивними. Пізніше я його зрозумів добре. О. Мишуга голосом і школою був принциповий „пуританин“ у школи бельканто, він не лише не міг звикнути до лисенківського вокального стилю, який у більшості не те щоб надто декламаційний, але до того крутий і строкатий, не витриманий у мелодійно-вокальній лінії. М. Лисенко не дуже рахувався з тонкими мелізматичними ефектами тенора чисто ліричного стилю, яким був О. Мишуга.

До того ж, О. Мишуга був вихований на мелодиці, відмінній від лисенківської, рівнішій, не такій мінливій і не такій драматичній. У тодішній

українській літературі солоспівів О. Мишуга, на жаль, не мав іще великого вибору поза Лисенком, пісні якого, зрештою, стали популяризуватися в Галичині в 90-х роках. Тому й обмежився мимоволі всього кількома лисенківськими творами“ [137, с. 37].

Проте, в репертуарі учнів О.П. Мишуги було багато українських пісень в обробці М. Лисенка, серед яких „Ой на гору козак воду носить“, „Ой не шуми, луже“, „Ой не пугай, пугаченьку“ та інших, що були не лише зручними для виконання, а й слугували „навчальними піснями“ для постановки дихання й розвитку голосу.

Вокальна школа О.П. Мишуги склалася в тісній взаємодії досягнень загальної (тогочасної шкільної науки) та спеціалізованої педагогіки в руслі інтересу до галузі історії, теорії та методики вокального мистецтва, що збагатилися його великим досвідом навчання в польських та італійських Маестро, спілкуванні з європейськими видатними співаками з проблеми методики (методу) викладання вокалу.

Важливою і практично плідною стороною художньої діяльності вокальної школи Олександра Пилиповича є збереження та продовження спадкоємності вокально-педагогічних ліній. Ця результативна тенденція простежується від дня заснування Музично-драматичної школи М. Лисенка й проходить через весь 100-річний період від її існування. Тому позитивні принципи майстрів вокальної педагогіки продовжують жити, передаючись через викладацьку діяльність, збагачуються наступним поколінням педагогів, складають найцінніший фонд творчого досвіду.

2. *Принцип єдності виконавської і педагогічної творчості.* Життєвою й надзвичайно корисною в справі передачі виконавської майстерності виявилася традиція залучення до активної педагогічної практики відомих співаків, ще повних творчих сил, продовжувати свою артистичну діяльність, як то зробив М. Лисенко з О. Мишугою. Ця традиція міцно увійшла у художнє кредо української вокальної школи, зміцнила принцип єдності виконавської і педагогічної творчості в його практичній реалізації. Людина, яка знаходиться в блискучій вокальній формі і яка багато чого вже досягла в своєму житті, має передавати свій досвід наступним поколінням. Окрім цього, О. Мишуга завжди міг найкращим чином проілюструвати своїм учням весь твір, який вони вивчали на уроці, або його частину. Учні Маестро мали змогу відвідувати його концерти та спостерігати виконавську майстерність свого вчителя. Це слугувало неабияким стимулом для наступних занять. До речі, цей принцип став основоположним і в педагогічній діяльності наступників О.П. Мишуги – його кращих учнів, які зайнялися педагогічною діяльністю.

3. *Принцип суворості системності навчання* полягав у тому, що окрім індивідуальних занять кілька разів на тиждень, окрім лекційних занять, О.П. Мишуга своїх найздібніших учнів ще запрошував додому для додаткових уроків, які давав безкоштовно. Він був переконаним: для того, щоб навчитися співати, треба працювати системно й наполегливо. Улюблений учень О.П. Мишуги, Михайло Микиша писав: „На лекціях цього педагога мусила бути суворі дисципліна, він вимагав від молодого вокаліста наполегливості й не терпів легковажного ставлення до занять. Завдяки своїй високій культурі він завжди міг знайти на заняттях найголовніше“ [157, с. 84]. Як згадували сучасники й учні О.П. Мишуги, його вихованці ніколи не пропускали занять, а навпаки, намагалися отримати ще й додаткові. Це свідчить втілення Маестро принципу суворості системності навчання.

Учениця О.П. Мишуги Олександра Любич-Парахоняк так згадувала реалізацію даного принципу: „Олександр Пилипович докладав усіх зусиль, щоб свого студента навчити, добре поставити й розвинути його голос. Він дуже різнився від інших викладачів співу, які зазвичай зберігають таємницю своєї методики. Мишуга, навпаки, хотів, щоб його методи постановки голосу, до яких дійшов на основі своїх власних дослідів, знали всі й могли користуватися ним і добиватися найкращих успіхів у навчанні. Слід сказати, що школа Мишуги вимагала багато наполегливої праці. Я, наприклад, кожного дня вчилася: чотири рази в тиждень у консерваторії і два рази в нього вдома. Він не любив давати лекції окремо, а вчив кількох студентів разом. Один співав, інші слухали, а Маестро поправляв виконавця“ [135, с. 95-96].

4. *Принцип єдності художнього та вокально-технічного* Олександр Пилипович послідовно реалізував у навчальному процесі. У ньому гнучко поєднувалися використання вокальних вправ, вокалізів і музичного матеріалу творів. Хоча слід зауважити, що для учнів першого року навчання О.П. Мишуга починав із вокально-технічних прийомів. Якщо вихованець виявлявся людиною вокально здібною, то викладач швидко переходив до поєднання художнього та вокально-технічного аспектів навчання, якщо ж ні, то Олександр Пилипович міг дуже довго його тримати на одних вокально-технічних прийомах.

5. Вся робота в класі відрізнялася раціональністю побудови, простотою, строгою послідовністю, чіткістю завдань, ясністю пояснень, що дозволяло говорити про реалізацію на практиці *принципу поступовості*. Разом із тим, весь навчальний процес уявляв собою систему, де технологічна, емоційна та інтелектуальна складові розвивалися комплексно через систематизацію навчального вокального матеріалу, орієнтованого на поступове просування від простого до складного з опорою на освоєний матеріал і досягнутий рівень

вокального розвитку студента. До художнього розвитку вокаліста належали: відчуття образу й ідеї твору, власна його інтерпретація й точне виконання динамічних відтінків, дотримання темпо-ритмів.

6. *Принцип орієнтації на розвиток індивідуальності кожного учня* як у напрямі вокальних даних, так і творчих, в тому числі й психічних властивостей його особистості, є стратегічними у творчості майстрів вокальної педагогіки спеціалізованих музичних закладів. Тут О.П. Мишуга у якості прикладу часто згадував свого першого вчителя вокалу – Валерія Висоцького: „Професор Валерій Висоцький зумів відразу пізнати мою вразливу душу. Він відкрив мені таємниці краси співу, і я весь – і душею й тілом – віддався йому під опіку та слухав його науки, наради й указівки артистичні та переживав розкіш невиказану ...“ [32, с. 7]. Сам О.Мишуга був людиною емоційно вразливою, тому не терпів по відношенню до себе грубості й постійно пам’ятав про це в педагогічній роботі. Від учнів, які не могли дотриматися його вимог, Мишуга просто відмовлявся. Маестро також враховував індивідуальні здібності своїх вихованців при виборі вокального репертуару: одним учням давав твори із широким діапазоном, інших міг протримати півроку на чотирьох нотах. Проте, як ми вже зазначали вище, він усім дозволяв брати участь у публічних (для нездібних – із одним твором). Враховуючи таланти своїх вихованців, О. Мишуга зі здібними учнями другого року навчання починав вивчати оперні арії, з іншими – простенькі українські пісні.

Принцип індивідуального підходу проявився у прагненні О.П. Мишуги зберегти унікальність творчої особистості співака, його індивідуальність, визначити, що є для нього основним чинником. Це вирішально впливало на вибудовування всього процесу навчання.

7. Вокальна виконавська майстерність розглядалася професором О. Мишугою як нероздільне мистецтво, що сприяло становленню цілісної творчої особистості співака. У зв’язку з чим, значне місце в процесі навчання відігравав *принцип цілісності*, який здійснювався власне в самому навчальному процесі. Він застосовувався в умовах нерозривної єдності навчання, виховання й розвитку учня. Оволодіння вихованцем вокально-виконавським комплексом організовувався О. Мишугою в єдності з розвитком професійно значущих якостей особистості: емоційної сфери, музичного художньо-образного мислення, „вокальної психології“, що забезпечувало ефективність розвитку вокально-технологічного комплексу, збагачувало духовну сферу, формувало мотиваційні установки. Так, наприклад, вивчаючи з Михайлом Микишою партію Радамеса із опери Джузеппе Верді „Аїда“, Олександр Пилипович працював не лише над звуком, фразою і змістом твору, а й багато розповідав про древньоєгипетську

цивілізацію, пояснював, які мають бути жести в героя-Радамеса при виконанні даної арії [157, с. 83].

8. Основним завданням педагога в процесі виховання майбутнього виконавця професор О.П. Мишуга вбачав у створенні умов для найуспішнішої творчої реалізації учня в професії, чому сприяло використання *принципу професійної спрямованості*. Навчання в класі будувалося таким чином, що поряд із формуванням вокально-виконавських умінь і навичок, як специфічної особливості професійної діяльності співака, учень засвоював і саму діяльність по їхньому оволодінню. А це відбувалося через глибинний аналіз того, що учні робили на заняттях і лекціях Маестро, критикували власні помилки й помилки своїх товаришів, мали пояснити, чому вони дану музичну фразу виконують так, а не інакше.

9. *Принцип художності* активно виявлявся в роботі О.П. Мишуги над вокальним репертуаром, над окремими деталями його освоєння, коли важливою складовою було розуміння виконавцем художньо-сміслової зумовленості кожного вокально-технічного елемента. Цей принцип найбільше реалізувався О.П. Мишугою на його лекціях і публічних концертах: „При виконанні кожний учень спочатку розповідав, у чому суть школи Маестро, а потім на різних прикладах пояснював, чого можна добитися у співі його методом. Це був такий співацький іспит, на якому не було нічого не зрозумілого, таємничого“ [32, с. 88]. Окрім того Маестро дуже багато працював над красою звуку та над змістом вокального твору, пояснював провідну ідею тієї чи іншої поезії. До речі, й учні і колеги О.П. Мишуги згадували, що Маестро неодноразово називав музику піїтикою і змушував своїх виконавців вивчати чимало віршів і поетичних поем і потім виразно їх декламувати .

10. Значну роль у процесі навчання співака професор відводив *принципу активності та самостійності*, реалізація якого сприяла стабільному розвитку особистісних якостей початківців співаків, підвищувала рівень їхньої „співучасті“ в роботі. Даний принцип проявлявся у всіх аспектах і на всіх етапах навчальної діяльності студента з оволодіння технологічним комплексом та особливостями інтерпретаційної роботи над вокальним твором. Тому О.П. Мишуга ніколи не „зачинявся“ в класі з одним учнем. Для нього було важливим, щоб його вихованці слухали один одного, виправляли свої й чужі помилки, вчилися робити зауваження. Це значно сприяло розвитку активності й самостійності кожного з них. Окрім цього маестро ще влаштовував публічні іспити-концерти, які значно сприяли вихованню активної виконавської позиції та готовності учнів до наступної співацької кар’єри.

11. Вокально-педагогічний процес у класі О.П. Мишуги дозволяв успішно реалізувати в роботі *принцип співтворчості*, що був тісно пов’язаний із

попереднім принципом активності і самостійності. Заняття в класі організовувалися за принципом творчої лабораторії, що надавало роботі піднесено-творчого характеру, орієнтованого на розвиток співака як гармонійної особистості, музиканта-виконавця, сприяло розкриттю особистісно-творчого потенціалу початківця співака. Творча лабораторія професора О.П. Мишуги полягала ще й у тому, що він часто виконував дуети із опер, а то й цілі оперні сцени (наприклад, Йонтека й Гальки з опери С. Монюшка „Галька“ зі своєю ученицею Олександрою Любич-Парахоняк, Німої та Мазаньєлло з опери Д. Обера „Німа з Портічі“ з Софією Мирович). Маєстро також співав зі своїми учнями у вокальних ансамблях (дуетах і квартетах із опери П. Чайковського „Пікова дама“).

12. Принцип полімовності, що ґрунтувався на баченні професора О. Мишуги минулої й мабутньої історії європейської спільноти. Він був переконаним – музичний твір завжди необхідно виконувати мовою оригіналу. Це не може бути механічно заучений іноземний текст, коли вокаліст думає лише про звучання власного голосу. Він має усвідомлено розуміти кожне слово тексту, який виконує, інакше не варто за це й братися.

Така позиція О. Мишуги пояснюється тим, що він сам вільно володів 12-ма європейськими мовами, хоча й був виходцем із села. Тому небажання молоді вивчати іноземні мови в умовах тодішньої Європи О. Мишуга не розумів. Професія вокаліста передбачала в майбутньому контракти з оперними театрами різних міст і країн і поважаючи себе вокаліст мав уміти спілкуватися багатьма мовами. Тому маєстро вимагав цього від своїх учнів. Поєднання О. Мишугою теоретичних основ сучасної йому європейської педагогіки (полімовність, полікультурність, фізично-оздоровче й естетичне виховання), надбань італійської пісенної традиції (теоретичні положення, мистецькі методи й прийоми) з українською національною традицією співу (округлена прикрита манера співу в Україні) піднімають його на вищий щабель у порівнянні із сучасними йому педагогами вокалу – італійцями чи росіянами: перші звикли до того, що італійська мова є міжнародною мовою музики й не переймалися проблемою полімовності, або досягненнями інших наук; другі вважали себе представниками „великої країни“ і концертували в її географічному просторі. Тому тут О. Мишуга був новатором.

Таким чином, ми з'ясували та проаналізували *основні принципи* (єдність виконавської і педагогічної творчості, системність навчання, єдність художнього та вокально-технічного, поступовість, орієнтація на розвиток індивідуальності кожного учня, цілісність, професійна спрямованість, художність, активність і самостійність, співтворчість) вокально-педагогічної діяльності О.П. Мишуги, що дозволили виявити найістотніші положення професійної позиції професора, які, з

одного боку, відображали його індивідуальний стиль викладання, з іншого, як показує практика, сприяли гармонійному вихованню співака. Їхнє використання давало можливість професору організувати навчальний процес, дотримуючись установки на єдність навчально-освітніх, професійно-виконавських і виховних завдань, що відповідає основним вимогам та положенням і сучасної музичної педагогіки.

Новаторські мистецькі принципи Олександра Пилиповича відрізнялися від його попередників – італійців і поляків тим, що напрацювання вокальних шкіл минулого (теоретичних міркувань і методичних розробок) було узагальнено педагогом-практиком на науковому рівні та стало доступним і зрозумілим для тих, хто бажав співати. Завдяки О. Мишугі вокал перетворився із „мистецтва темної магії“ (спілкування викладача з одним учнем при зачинених дверях класу) у відструктуровану науку.

Аналіз вищевикладених принципів вокально-педагогічної діяльності О.П. Мишуги дозволив виявити найістотніші положення професійної позиції професора, які, з одного боку, відображали його індивідуальний стиль викладання, з іншого, як показує практика, сприяли гармонійному вихованню співака. Дані принципи утворювали між собою складний синтез. Їхнє використання давало можливість професору організувати навчальний процес, дотримуючись установки на єдність навчально-освітніх, професійно-виконавських і виховних завдань, що відповідає основним вимогам та положенням і сучасної музичної педагогіки. Новаторські мистецькі принципи Олександра Пилиповича відрізнялися від його попередників – італійців і поляків тим, що напрацювання вокальних шкіл минулого було теоретично уконкретнено педагогом-практиком і стало доступним і зрозумілим для тих, хто бажав співати. Завдяки О.П. Мишугі українську вокальну школу визнали в країнах Європи та Америці. Авторитет школи завдяки Мишугі зростав із кожним днем. Із різних кінців України потяглася талановита молодь до Лисенкової школи. Потрапити до класу викладача О.П. Мишуги стало нелегко, бо кожного разу виникав конкурс на „вакантне місце“ мишугівського студента.

2.3. Новаторські методи, види та форми організації діяльності в творчій спадщині О. Мишуги.

У сучасній педагогічній науці *інновація* – це не все інноваційне або нововведене кимось, а лише те, що значимо піднімає ефективність діючої системи. Із даної точки зору ми маємо право розглядати методику Олександра Пилиповича Мишуги як новаторську, бо ті методи, прийоми й засоби, які вніс у вітчизняну методику Маестро, були вперше так деталізовано озвученими, апробованими на практиці. Завдяки ним Україна отримала цілу плеяду видатних вітчизняних оперних співаків і викладачів вокалу і школа Мишуги успішно діяла впродовж ХХ-го століття та діє й сьогодні.

Широта педагогічних поглядів та поривання до пошуків власної методики, ґрунтовні знання в практично усіх галузях науки й мистецтва, насамперед пояснюються тим, що до початку роботи в Музично-драматичній школі М. Лисенка, він уже мав педагогічний досвід викладання в загальноосвітньому навчальному закладі, а також сам навчався не лише в консерваторії, а й у школі при соборі, гімназії, вчительській семінарії.

Як уже зазначили, ще задовго до вокальної практики О. Мишуга працював учителем у школі святої Анни у Львові. Там він досягнув нелегку для вчителя-початківця науку – як треба працювати з цілим класом вихованців, утримувати їхню увагу, викликати в дітей до себе добрі почуття, берегти їхнє здоров'я, формувати в них громадянську позицію, та пробудити інтерес до знань.

О.П. Мишуга описував свої роки навчання в гімназії та вчительській семінарії як роки поневірянь, з одного боку, з іншого – як щирого поривання досягнути світ науки : „Додому було далеко – вісім миль поганої дороги. Харчі часто не доходили, грошей не мав ніяких, терпів голод і бруд, бо не мав навіть грошей на прання білизни. Та найгірше моя біда відчувалася в нестачі шкільних книжок. Я й до нині цього забути не можу. Я завжди вчився на позичених книжках, бо не мав за що купити власних, а батько не міг допомогти – був дуже бідний і потім почав слабувати. Я дуже спізнився з наукою. Роки летіли й мені вже пізно було кінчати цілу гімназію. Тому я перейшов із 4-го класу гімназії до вчительської семінарії“ [32, с. 27].

Почавши працювати у школі святої Анни в Львові, він намагався віддати своїм учням усю ту суму знань, яку сам отримав, і не лише віддати, а зробити так, щоб учням було це цікаво і відповідно до їхнього вікового рівня сприйняття. Він так писав про це: „Із яким замилюванням я віддався учительській праці – сього й словами передати не вмію...Хотів бути правдивим апостолом. Усі мої мислі, всі мої мрії зверталися туди, до того бідного народу, з котрого я сам вийшов. Я день і ніч думав, якби поліпшити його долю...Я був відповідно приготований, мав достатню

свідомість, як вести дітей, чого їх учити, як розвивати їх ум із роками. Я знав досить добре наш обряд, умів організувати хор як мішаний дитячий, так і чисто чоловічий, бо тим займався вже в учительській семінарії. Я переконався, що вмiлим співом, глибоко відчутю піснею і щирим відданим значенням слова можна цілковито оволодіти юрбою слухачів. Прищепити їм таку любов до своєї рідної культури, мови, обряду. Що тих найдорожчих наших цінностей ніяка сила людська видерти нам не зможе.

Із таким переконанням, із таким високолетнім ідеалом вступив я до педагогічної школи, учився там пізнавати правдиву науку, як розвивається людина із літ дитячих психічно, фізично й морально, із такою непохитною вірою вступив на шкільну практику“ [32, с.28].

Як ми бачимо, вже тоді О.П. Мишуга був переповнений педагогічними ідеями, бажанням покращити методику й умови викладання, виховувати дітей на музичному мистецтві, національній культурі, тобто, естетичне виховання в його початковій практиці відразу було піднято на найвищий рівень. Його хвилювали питання психології й фізіології, які він наполегливо вивчав і в майбутньому ці знання він всебічно застосує у педагогічній практиці з вокалістами. Основи бачення педагогічної науки були сформовані саме тут.

Для того щоб розібратися в педагогічній методиці О. Мишуги й тому, яке місце в ній посідала італійська школа, нам необхідно було познайомитися хоча б із деякими аспектами музичної дидактики його головного вчителя, представника вокальної школи в Західній Україні – Валерія Висоцького.

Відомий викладач вокалу й композитор єврейського походження Гаetano Зейдлер, перу якого належать цілі збірки навчальних „Вокалізів“, автор праці „Валерій Висоцький і його вокальна школа в Польщі й Україні“, так писав про методику львівського викладача Олександра Мишуги: „Маестро Висоцький дуже



Гаetano Зейдлер

багато значення приділяв природним даним учня, який до нього приходив навчатися. Він уважав, що мистецтво співу можна довести до певного рівня досконалості лише в тому разі, коли зустрінеш особливе поєднання вроджених даних, які після довгого, правильно спрямованого навчання повинні ще значно розвинутиися “[369, с.9].

Як ми бачимо, О. Мишуга тут значно розходився в поглядах зі своїм маестро, бо був, навпаки, впевненим, що головне – це правильна вокальна школа. Це, мабуть, пояснюється двома причинами: по-перше, Валерій Висоцький мав можли-

вість широкого відбору учнів до свого класу за здібностями, бо вважався кращим педагогом Львівської консерваторії; по-друге, О. Мишуга вважав, що від природи має посередній голос і лише одне вміння володіти ним вивело його на вершини світової слави.

Далі, згадував, як В. Висоцький ставився до особливостей тембру та початкової манери співу починаючого вокаліста: „Голос є природний інструмент, тому його чаруючий ефект, що він справляє, його виразність, краса, ставлять його вище всіх інструментів, які створювали люди. Тому той, хто дає уроки вокалу, повинен, по-перше, дбайливо ознайомитися з характером та особливостями голосу свого учня. Досвідчений учитель відрізнити його недоліки – вроджені або придбані. До перших, які більшою мірою не підлягають виправленню, треба віднести нестійкість інтонації, неприйнятний тембр звуків, сильно носових або горлових, коротке дихання та інше; другі є породженням майже завжди дурної манери співу, необробленої ніякою професійною школою, що призводить до стійких навичок іншої якості звуку на тій чи іншій звуковисоті. Таким чином, народжується звук не натуральний, не схожий на той, яким він є від природи“ [369, с. 21]

Валерій Висоцький зумів розгледіти чудовий природний тембр О. Мишуги. Тому він і взяв його до себе в клас, бо на даний момент, окрім чудового тембру юнак більше нічого не мав: сили звуку ще не було, діапазон був не занадто великий – звичайний діапазон ліричного тенору.

На думку В. Висоцького, багато вокальних педагогів замість того, щоб дати голосу його власний тембр, протилежно змінюють його характер, що трапляється дуже часто, якщо голос форсують, не дають йому можливості вийти з гортані натуральним способом, або, коли замість правильного положення рота прививають неправильне, що майже повністю змінює й утруднює звуковидобування, наслідком чого є стомлення гортані й про гарний правильний звук тут не може бути й мови.

Отже, всі наступні положення школи В. Висоцького О. Мишуга повністю засвоїв і пізніше втілював у власній викладацькій практиці. Своїм учням він не дозволяв форсувати звуку, боровся з „гортанною“ й „носовою“ манерами співу, штучним, а не природнім звуковидобуванням. Проте, стосовно „власного тембру“, то тут у нього були деякі розходження зі своїм учителем – досягаючи резонансної точки в співі від своїх учнів, О. Мишуга, досягав схожого тембрального звучання від них. Можливо в деяких випадках це не добре впливало на природу голосу, проте негативних відзвітів його учнів не збереглося.

За словами Г. Зейдлера, В. Висоцький уважав: „Учитель (я завжди маю на увазі лише такого вчителя, який і сам був співаком) легко виправить ці „погано сформовані“ звички своїми справедливими зауваженнями, даючи при цьому можливість учню почути звуки його голосу, правильно й гарно поставленого. Треба

ставитися дуже обережно до голосів учнів, які лише починають співати, і головним чином звертати увагу на те, щоб голос опирався на дихання. Для цього необхідно вимагати від учнів затримувати, наскільки це можливо, дихання при співі, не втомлюючи учня. Коли голос подається із силою, дихання моментально вичерпується, і звуки, замість того, щоб стати гармонічними й приємними, стають різкими й не можуть продовжуватися довго“ [369, с. 22]. Для досягнення вміння співати необхідно „сольфеджувати“, тобто, називати звуки, що є дуже корисним у смислі вироблення інтонації, після чого вже можна переходити й до вокалізів.

Усіма даними способами вокальної методики В. Висоцького користувався й О. Мишуга: він довго міг утримувати учнів на кількох звуках, добиваючись чистоти інтонації й правильного тембрального звучання, вчив із ними вокалізи, не дозволяв форсувати звук, виробив ряд своїх вправ для розвитку дихання.

Гаetano Зейдлер указував, що Валерій Висоцький дуже багато уваги приділяв диханню своїх учнів, його розвитку й постановці: „Велике, довге дихання може бути визнаним одним із найголовніших достоїнств співака; хоча воно й є найчастіше природнім даром, та проте сила його, сила його виробляється шляхом вправ на гамах, у повільному темпі на протяжних звуках (*sons files*) або в протяжних співучих аріях (*cantabile*), в повільному стриманому темпі. Учні повинні вивчитися дихати легко, непомітно для інших. На превеликий жаль, співаки роблять велику помилку, шумно беручи дихання, при цьому спосіб цей, що стомлює того, хто співає, справляє на вуха слухачів неприємне враження. Погано взяте дихання може, окрім того, лише заважатиме правильному й повному розвитку голосу.

Дихання буває двох видів: довге або коротке (напівдихання); перше застосовується в тому випадку, якщо на початку фрази або перед звуком, що триває кілька тактів, є достатньо часу, щоб зручно запастися ним; друге, якщо співак повинен взяти його швидко, посередині фрази, в якій немає паузи. Правила для обох видів одні й ті ж, хоча взяти коротке дихання набагато складніше, ніж довге. Та вправи, правильно спрямовані, навчають учня брати його в цілій серії тактів так уміло, що здається, начебто неможливо знайти для цього час“ [369, с. 26]

Отже, класифікація дихання була здійснена В. Висоцьким на засадах методики італійської школи. Проте О. Мишуга не поділяв дихання на „довге“ й „коротке“. Він указував, що дихання в співака має бути логічним, з одного боку, з іншого – воно не може бути спонтанним, бо учень завжди має знати, де він бере дихання й строго брати його лише в цьому місці. Інакше твір буде виконаним зовсім непрофесійно.

Валерій Висоцький, за словами Г. Зейдлера, також пов'язував структуру музичного твору з побудовою фраз у людській мові: „Дихання служить якби розді-

ловими знаками в музичних фразах. Тому необхідно навчитися розрізняти місця, де саме треба його брати. Паузи, закінчення фраз, усе те, що передує довгим звукам або ферматам, – ось ці місця, де необхідно брати повне дихання. Проте, виключення з цього правила складають учні, які мають слабку грудну клітку. Напівдихання береться після довгого звуку, перед треллю, після одної частини такту, або сильного наголосу на музичній фразі. Досвідчений співак упізнається по вмінню затримувати й зберігати дихання. Він співвідносить його із власними силами, вміє ним розпоряджатися й управляти за власним бажанням, даючи, де потрібно, силу й різноманітні відтінки” [369, с. 32].

Виходячи з того, що О. Мишуга мав, за словами В. Висоцького „слабку грудну клітку“, то ймовірно, що маестро займався з ним більше коротким диханням і напівдиханням, відпрацьовував трелі (бо Мишуга від природи мав прекрасну інтонацію й техніку голосу) і звертав велику увагу на фразування музичного твору. Всі ці навички О. Мишуга передав своїм вихованцям.

Гаetano Зейдлер, пригадуючи останню розмову з Валерієм Висоцьким про постановку дихання у вокалістів, зробив власні висновки, про які написав у передмові до видання збірки „Вокалізів“: „У цьому моєму Оpus, спираючись на професійну думку В. Висоцького, я вказав двома комами на ті місця, де треба брати дихання довге, як і дихання, що є допустимим. Однією комою я вказав на напівдихання. За умови уважного вивчення місць, де розставлено ці указники, виробляється самостійна звичка розпізнавати, де можна брати дихання при виконанні різних арій. Окрім того, розділові знаки і смисл слів стануть, певним чином, указниками для старанних учнів у їхній самостійній роботі“ [369, с. 33].

О. Мишуга також звертав велику увагу на самостійну підготовку учнів: він показував, що вони мають самі вивчати музичний і словесний тексти, сольфеджувати, вільно володіти нотною грамотою, приходити на заняття до педагога вже готовими для співу з концертмейстером, окрім того багато читати, а найголовніше, розуміти, чого добивається від них маестро й володіти його методом навчання вокалу.

Через три десятки років після тих подій, коли О. Мишуга був учителем початкової школи і через двадцять років після його прощання з Валерієм Висоцьким, на той час уже визнаний в Україні й за її межами викладачем вокалу, він написав наступне в листі до М. Лучаківського від 19 вересня 1907 року про свою методику співу, називаючи її, правда не методикою, а *власним методом* викладання: „Цікавим для загалу було б пізнати мою методику співу: в чому полягає краса голосового звуку. Для сього я вже маю досить матеріалу.

Мій спосіб науки опертий на цілком новій системі, яку я сам виробив. Спів – то продовжені склади мови. Всі слова треба виразно вимовляти одним безпе-

первним звуком, а голос повинен опиратися об одну й ту саму точку при зміні голосних. Резонансова точка знаходиться в щілині між двома верхніми передніми зубами, тут при допомозі носового резонансу голос дзвенить 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 мови – то порушування губ і кінця язика (за винятком чотирьох звуків – *к, г (g), з, х*, але то є 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 уже вміє застосовувати той метод у співі, і голос у них звучить як чарівний, незвичайний якийсь інструмент. У недовгій уже часі пушу в світ декотрих, що вчать у мене й почують люди, яке неоціненне й незрівняне багатство знаходить в нашій українській народі.

Ця наука нікому не відома ще, бо я сам до неї дійшов, а тепер хочу розповсюдити її на публічних лекціях, на котрих будуть співати мої ліпші учениці й учні, а я буду на їхніх голосах пояснювати, яким способом доходить до досягнутих уже результатів“ [32, с. 30].

Цікавим і дещо закритим залишається те питання, що О. Мишуга мало згадує про свого першого вчителя вокалу Валерія Висоцького, а всі його спогади про нього більше виливаються в морально-естетичні враження, ніж у суто професійні. Про двох своїх „італійських маестро“ (ім'я його першої вчительки в Італії, до речі, так і залишилося невідомим і ми знаємо про те лише із записів музикознавця й публіциста Ю.Райсса та другого викладача – маестро Джованні) Мишуга загалом нічого не пише.

Цьому причиною могли бути негативні емоції, які Мишуга отримав за роки навчання в Італії. Зокрема, його перша вчителька змушувала форсувати звук і він дуже швидко втомлювався й виходив із занять незадоволеним, а другий маестро більше працював із власного показу, ніж пояснював, чому і як треба це робити. Тож багато чого Олександр Пилипович шукав самостійно.

Знавці класичного вокального мистецтва відзначали, що О. Мишуга не мав сильного голосу, але завдяки глибинному його пізнанню був неперевершеним ліриком, „другим королем тенорів“ (першим – героїчним – називали Енріко Карузо, другим – ліричним – Олександра Мишугу). Тому італійським маестро потрібно було підходити до його голосу також нетрадиційно, а цього мабуть не сталося, що й призвело до переоцінки цінностей, ставлення до італійського бельканто та його викладачів.

Наполегливо працюючи над собою, О. Мишуга поступово відкривав секрети постановки дихання й розвитку голосу, віднаходив опорні й резонансові

„точки“, усвідомлював, як досягти істинної краси звуку без напруги й форсування. На думку О.П. Мишуги, „голос – це інструмент, який не дається співакові готовим, як скажімо, музиканту скрипка, фортепіано і т.п., його треба створити собі самому, з допомогою педагога і навчитись досконало володіти ним“ [170, с. 382].

Метод усвідомлення кінцевої мети був одним із головних у педагогічній роботі Маестро. Він учив вихованців, а пізніше й студентів докорінно розуміти два моменти: по-перше, кожний прийом у постановці дихання й розвитку голосу вміти аналізувати й пояснювати, чому так, а не інакше це робиться, по-друге, чому людина вирішила засвоїти цю методику, а не іншу та який її буде кінцевий результат.

Цікавим *прийомом* в усвідомленні техніки звуковедення було те, що педагог вимагав від своїх учнів у письмовій формі так званих „звітів“. Ми познайомилися з такими звітами двадцяти двох учнів класу О. Мишуги зі школи Варшавського музичного товариства 1911-1914 рр. У кожному з них викладено метод роботи над голосом, із критичними зауваженнями самого О.П. Мишуги по кожному звіту. Виходить, це робилося не лише заради паперу.

Хоча були відомі музиканти того й пізнішого часу, які вважали, що О.П. Мишуга не вніс у вокальну методику нічого принципово нового, а лише науково й доступно мовою озвучив досягнення італійської школи бельканто. Так, відомий український композитор Станіслав Людкевич писав: „Метод співу Мишуги не був, зрештою, ніяким новим винаходом. Була це лише єдино можлива, доцільна та послідовно проведена система природної установки емісії голосу в усіх регістрах і добування із голосу якнайбільше його звучності, гнучкості й округлості, не порушуючи при цьому всіх природних умов та основ творення й резонування звуку голосовими органами.

Свій метод постановки голосу проводив Мишуга з учнями поволі. Вперто й послідовно заставляв їх „вслухуватися у свій власний голос“, учив, щоб він виходив резонований, правильно й природно. Мишуга впроваджував у них оцю (трохи оптимістичну) істину, що гарних і негарних тембрів від природи немає, а все робить лише правильна емісія, котру співакові треба „зловити“ [137, с. 40].

Визначний український поет, громадський діяч, академік Максим Рильський мав на цю проблему протилежну точку зору: „За власним визнанням, Мишуга дійшов свого особистого методу навчання мистецтва співу. Він не встиг дати широкий виклад своїх поглядів на цю справу. Метод його творчо засвоїв, розвинув і виклав у широкій праці улюблений учень Олександра Пилиповича – Михайло Микиша. Поява цієї праці в друку була не лише виявом пошани до пам'яті видатного педагога, незабутнього співака, громадянина, а й корисною справою для нашої співацької молоді та й для викладачів вокалу“ [217, с. 50-51].

Безумовно вокальна школа італійського бельканто не могла пройти повз Олександра Мишуги. На її здобутках працював його перший учитель Валерій Висоцький, учень славнозвісного Ламперті, який дав світові багатьох відомих співаків, про яких ішла мова в розділ 1. Не могли залишитися незасвоєними і методи навчання в двох викладачів вокалу в Італії. Та Мишуга, людина дуже широкої ерудиції, який мав широкий науковий світогляд і глибинні знання, не міг задовольнитися одними практичними порадами та інтуїтивними досягненнями. Йому був потрібен науковий виклад методики бельканто.

Про широкі знання О.П. Мишуги неодноразово згадував його учень М. Микиша, про те, як той знаходив між предметні зв'язки, вокально-художні паралелі, у своїй діяльності здійснював синтез літератури, поезії, історії й композиції. Михайло Венедиктович Микиша так про це писав: „Олександр Мишуга не був таким учителем, який ставив собі за завдання лише виробити голос і навчити студента володіти ним. Він хотів усебічно виховати свого учня, зробити з нього ідейну людину, з високим естетичним смаком. Олександр Пилипович вперше ознайомив нас із багатьма творами Івана Франка. У той час, треба сказати, це було подвигом. Артист сам нам читав такі перлини, як „Розвійтеся з вітром“, „Вічний революціонер“, „Якби знав я чари“, „Як відчуваєш вночі“ та інші. Ми вивчали музику на тексти поезій Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка та співали на концертах. З якою радістю, душевною насолодою люди слухали ці твори в композиціях Лисенка, Степового, Косенка, Січинського! З великою повагою говорив Мишуга про свого друга Івана Франка й закликав нас, молодь, брати з нього приклад, іти його слідами“ [157, с. 86].

Про глибокі знання в багатьох галузях науки свідчать і наступні спогади українського диригента та композитора Олександра Кошиця: „Розповідав мені Олександр Пилипович, як він студював анатомію, щоб мати повну уяву, де шукати тієї „резонуючої точки“: як він мучився, шукаючи її, скільки страшних невдач і важких переживань довелось йому перетерпіти в цих шуканнях; розказував про ті жертви, самопосвяту й самовідречення, на які він ішов. Аби знайти цю тайну співу. І про ту радість та успіхи, яких він зазнав, знайшовши цю казкову „лампу Аладіна“ [113, с. 48].

До теми високої культури й всебічної освіченості О.П. Мишуги знову й знову повертався М.В. Микиша: „Він добре знав, окрім, звичайно, своєї рідної мови, ще й російську, польську, німецьку, італійську та французьку. Переклади літературних текстів завжди перевіряв за оригіналами, і якщо вони були невдалими, сам виправляв їх. Для нього це було легко“ [157, с. 82].

Таким чином, Олександр Пилиповичу потрібна була універсальна вокальна наука, яка б виховала співака, артиста, вчителя й громадянина, озброєного

професійним методом, що не „нівечив“, а грамотно й культурно розвивав людські голоси.

Метод формування художніх навичок займав також провідне місце у вокальній школі Маестро Мишуги. Тому були свідченням його публічні іспити-концерти, що демонстрували методичну роботу Маестро над динамічними відтінками, над художньою побудовою твору. Газета „Рада“ (Київ, 23 жовтня, 1907 року) зазначала: „Дімінуендо на голосній робиться так, що, зменшуючи видих, голосну випирають ще більше назовні і поширюють її, тоді вона не зникає навіть при шепоті. Ілюстрація всього цього у виконанні студентів була дуже гарна. Кожен дав усі голосні *a, e, u, i, o, y* на всій гамі так, що було видно – звук справді доторкається однієї точки і ніколи з неї не сходить. Рівність у діапазоні і прикритість тону однакова в усіх голосів і на всіх регістрах. Верхні ноти співаються так легко, що видаються далеко нижніми, непомітно ніякої напруги в горлі, бо горло не грає великої ролі у співі згідно з цією школою“ [32, с. 88].

Методи контролю, самоконтролю й взаємоконтролю широко застосовувалися в педагогічній практиці Олександра Пилиповича. Він так це пояснював: “Ви мусите слухати один одного, щоб виробити вокальний слух у себе і розуміти свої помилки, зрозумівши чужі. Свого голосу ти ніколи не можеш чути таким, яким він є справді назовні для слухачів, бо ти його чуєш з середини, як ще не вмієш співати.

Контроль для самого себе може бути такий: давай звук і закрив вуха; коли закривши вуха, нічого не чуєш, то значить, що голос випускаєш так, як слід, коли ж голосно лящить в тебе в вухах, то це знак, що він слабо виходить назовні і слухачі тебе слабочують. А це неправильно”.

Одна з кращих учениць О.Мишуги, неодноразово вище згадувана Софія Мирович, доводила, що її маестро постійно застосовував *методи системності і цілеспрямованості*: „Олександр Мишуга викладав тоді в школі М. Лисенка. Він уважно прослухав мене і йому сподобався мій голос. Я стала студенткою і почала навчатися в його класі. Він сам пристрасно любив спів і вмів таке ж захоплення викликати у своїх учнів. Заставляв нас дуже багато працювати, але я повинна сказати, що під його керівництвом ми вчилися з ентузіазмом і результати в нас з кожним місяцем ставали все кращі. Я увійшла в новий світ прекрасних людей і мистецтва, який всеціло полонив мене“ [160, с. 91].

Софія Мирович, аналізуючи процес навчання в Олександра Мишуги, визначала, що тут мали місце й *методи психологічного підходу та технічного розвитку голосу*: „Як педагог він глибоко роз’яснював своїм учням, як виробляти голос, вимагав свідомого ставлення до науки, приділяв велику увагу розвитку співочого дихання, логіці музичних текстів. Уважав, що оволодівши вокальною

технікою, учень зможе спокійно переключитися на психологічну сторону виконуваного твору. В науку співу Мишуга вносив повну ясність, його учень точно знав, чого добиватися і як поводитися з голосом“ [160, с. 91].

Методику О.П. Мишуги детально аналізував дослідник його творчості, відомий український музикознавець і громадський діяч Іван Деркач, великий шанувальник педагогічної спадщини Маестро: „О. Мишуга дуже уважно ставився до природного голосового матеріалу учня. Він, як згадують його студенти, рішуче відокремлював розвиток в учня музичності, вивчення репертуару (говорив, що це в науці співу другорядні речі) від праці над самим звуком, над виробленням свободи, легкості, гнучкості, витривалості, сили та краси звука. Для учнів це не така легка справа і не така „цікава“, як вивчення арій і романсів, вона вимагала великої терпеливості і витривалості. Треба дуже часто в основі було змінювати фальшивий спосіб подання звуку, зовсім перевиховувати свою вдачу. Професор Мишуга, як тоді писали, часом цілими місяцями тримав молодого вокаліста на трьох-чотирьох тонах, не дозволяв йому ні одної ноти вище, не давав співати ні романсів, ні арій доти, доки не вдосконалив звучання голосу на найлегшій для співака реєстрі, і таким чином підготовляв ґрунт під усю будову голосу. Прокладав шлях до крайніх тонів діапазону“ [73, с. 19].

Таким чином, О. Мишуга застосовував методи поступовості, накопичення та індивідуальної траєкторії розвитку своїх вихованців. Ці методи сприяли успішному розвитку й розширенню діапазону, привчали учнів до цілеспрямованої роботи під контролем свого Маестро, не допускали недовіри, випадкових пропусків занять тощо.

Далі І. Деркач зазначав: „Мишуга встановив поняття вокально правильного тону; вчив, що можна співати дуже точно з музичного боку і зовсім неправильно – з вокального. Він дуже гостро ставився до всього фальшивого в співі, не любив вокалістів, які нічого спільного не мали з мистецтвом, крім голосу; не терпів у співі нещирості, нахабства; вимагав благородності, тонкого вміння, правди, сердечної теплоти, глибини почуттів. Він був великий поет у співі. Кожну навіть незначну пісню, підкреслюють його сучасники, він так глибоко, з таким почуттям і майстерністю виконував, що найпростіша річ, якої раніше не помічали, в його виконанні ставала високомистецькою. І потім її вже не можна було забути. Він з якимось пієтизмом ставився до звуку людського голосу, до самого вокального тону“ [73, с. 19-20].

Отже, професор Мишуга застосовував рідкісний для початку ХХ століття метод пієтизму (художньо-поетичної натхненності при виконанні музичного твору), який канув у лету ще у ХVІІІ столітті, проте отримав нове життя в педагогічній творчості маестро і дуже успішно.

Один із учнів Маестро Андрій Чехівський ділився враженням про навчання в нього: „Професор Мишуга мав доволі специфічний власний досвід пізнання голосу. Для цього він працював в анатомічних музеях і вивчав по анатомічних атласах будову горла. Відтак, на заняття в музичну школу завжди приносив малюнки, графіки та діаграми. Маестро часом забороняв учневі навіть думати про арії та романси й увесь час удосконалював правильність емісії голосу на найлегшій для співака реєстрі. Коли він був задоволений результатами навчання, запрошував студентів до кав'ярні відсвяткувати це, нужденніших підтримував матеріально, таємно вкладаючи в кишені гроші“ [36, с. 4].

Із вище зазначеного ми можемо прийти висновку, що О. Мишуга намагався на науково-фізіологічному рівні розібратися з вокальними можливостями людини. Тут він використовував філософсько-фізіологічний метод пізнання людської будови, щоб зрозуміти самому й у дохідливій формі пояснити це учням. Однак до професійних методів це не відноситься.

Маестро вважав, що регулюючи дихання, людина має можливість регулювати свої внутрішні процеси, і як наслідок цього – свій фізичний і душевний стан. У ті часи існувало безліч дихальних практик і вправ, спрямованих до здоров'я людини й розуміння особливостей свого організму. Проте, цілі кожної дихальної гімнастики спрямовані на досягнення різних результатів, а іноді методи досягнення позитивних ефектів в різних методиках виглядали абсолютно протилежними і суперечили один одному. О. Мишуга спробував їх поєднати, пропустивши через власну свідомість.

Не всі в ті часи сприймали методику викладання вокалу Олександра Мишуги. В Імперському Київському музичному училищі, де вокал викладали італійці, з підозрою ставилися до його педагогічних здобутків, його колеги по школі не завжди щиро раділи викладацьким професійним успіхам Маестро і налаштовували проти нього своїх учнів. І. Драч так писав із цього приводу: „Про методологію О.Мишуги ходили гарячі суперечки. До нього було дуже важко потрапити в клас, бо багато хто хотів навчатися саме в нього. Багато кому це не подобалося, та це й не дивно бо в кожного новатора завжди багато противників. До того ж „русифікованій“ інтелігенції на подобалося, що О. Микиша викладав українською мовою“ [73, с. 20].

Аналізуючи розповіді учнів і сучасників Маестро про вимоги до майбутнього вокаліста, Іван Драч писав: „Коли одного разу спитали О. Мишугу, що саме потрібно для того, щоб стати оперним співаком, він відповів: „Італійці, найкращі співаки світу, твердять, що для цього треба мати голос, голос і ще раз голос. А я вам скажу, що перш за все треба мати розум, потім гаряче серце та залізну волю, а потім, звичайно, голос...Я сам якби так не працював над собою, то не лише не став би

артистом, а був би таким безголосим, як усі ті, що ото ходять по вулицям..." [73, с.19].

Отже, Олександр Пилипович не був прихильником наявності одних лише музичних і голосових здібностей у майбутнього співака, він хотів навчати розумну людину, інтелектуала, цілеспрямованого на засвоєння кращого досвіду вокальної науки. Не мало місця в своїй системі Маестро відводив і щирій вірі у свого педагога, дієвість його методу, усвідомленого розуміння всіх складових методики та застосуванні цього на практиці.

Методика Олександра Мишуги значною мірою вплинула й на високий рівень оперних малих форм – дуетів тріо, квартетів, а також на формування українського хорового мистецтва. Олександр Кошиць, відомий український композитор і хоровий диригент, який починав працювати в Музично-драматичній школі Миколи Лисенка пліч-о-пліч з Олександром Пилиповичем, мріяв про поєднання хорового й вокального співу та заохочував до цього професора О. Мишугу: „Частенько в розмовах із ним я мріяв про таке наладження хорової справи. Щоб усіма хоровими голосами вправляв один професор солоспіву, аби не шукати потім „третього невідомого“ – загального масово-хорового звуку та вправляти його й удосконалювати й щойно потім приступати до хорового творення; щоб можна було мати вже зразу виготовлений, вправний однотипний хоровий звук, готовий до послуг для вищих завдань. Олександр Пилипович повністю поділяв мої погляди на хорову справу. Співчував моїм бажанням і мріям. Щоб показати можливість цього і наслідки такого поставлення справи, обіцяв мені на загальних іспитах звести всіх своїх учнів в один хоровий ансамбль. А тим часом запрошував мене відвідати його лекції вокалу. Разом із тим він уводив мене в таємницю свого методу ставлення голосу, *методу строго логічного і цілком природного*.

Це був спосіб посилати звуковий матеріал у ту точку, яка знаходиться в передній частині піднебіння. Саме в тому пункті склепіння, над яким розложені крила носового виходу. Завдяки тому, що звукова хвиля вдаряє у верх піднебіння, вона знаходить собі резонансову камеру в носових і чолових яминах, які дають відгомін подібно до скрипкової накривки. При такому способі звучання голос набирає дзвінкості й чистоти, і навіть найменший натиск дихового апарата потроює його силу. Такий метод співу не втомлює співака і голос залишається завжди працездатним, свіжим і молодим. Найкращим доказом, що підтверджував цю теорію, був спів самого Олександра Пилиповича, а правдивість цього методу я помітив на його лекціях, на які іноді ходив. Коли ж на іспитах у кінці року він звів близько десяти своїх учнів в один чотирьохголосний ансамбль. То здавалося, що грає струнний квартет: одна манера постановки голосу, одна точка голосової опори й резонанс об'єднували всіх в одне ціле" [113, с.48].

Таким чином, цей інноваційний *метод поєднання вокального й хорового співу* професором О. Мишугою в якості експерименту був застосований уперше і результати мав уражаючі: базуючись на одній вокальній школі всі вокалісти тембрально зливалися в одному ансамблі й звучали як міні-хор.

Метод формування технічних навичок був тісно пов'язаний із принципом поступовості. Всі вокальні вправи, спрямовані на техніку виконання – швидкий темп пасажів, трелі, „стрибки“ в діапазоні О. Мишуга відпрацьовував із учнями до автоматизму, причому починаючи із простеньких технічних прийомів і поступово підводячи до найскладніших. Так, Газета „Рада“ (Київ, 23 жовтня, 1907 року) після публічного іспиту-концерту учнів Мишуги писала: „Трелі робили не лише жіночі голоси, але й тенори й навіть баритони на всіх нотах, від низу доверху. У кожного учня можна було помітити впевненість у власній умілості, розуміння самих основ співу, уміння знайти в себе помилку, якою б малопомітною вона не була, й виправити її. Ми не говоримо про окремих учнів, бо, з одного боку, вони лише ілюстрували школу, а з другого – вони ще не давали зразків мистецького виконання, як це підкреслював і сам Маєстро. І тому їхня індивідуальність ще не проявилася, та й не мав такого завдання ні один із учнів, які ще мало навчалися“ [32, с. 88].

Як бачимо, слухачі іспиту були просто вражені рівнем виконання програми учнями професора О. Мишуги та їхнім умінням пояснити методику свого Маєстро, проте сам Олександр Пилипович ще зовсім не вважав це „рівнем“ виконання, а лише певним етапом педагогічної роботи.

Чому Олександр Пилипович виїхав із Києву, залишивши викладання в Музично-драматичній школі Миколи Лисенка, цього точно не знає ніхто. Найшвидше, як уже зазначалося, він втомився від антиукраїнських настроїв у тогочасному Києві і від певного тиску з боку урядових чиновників. Зазначимо, що працюючи на посаді професора вокалу у Київській школі Лисенка, він водночас сам фінансував відкриття Музичного інституту імені М. Лисенка у Львові, а в заповіті записав усе своє майно на утримання цього закладу.

Проте, від'їжджаючи з Києву, від педагогічної діяльності він не відмовився. Так згадує про це Станіслав Людкевич: „Коли О. Мишуга десь близько 1911 року знову переїхав до Варшави і почав працювати як професор вокалу в консерваторії, до нього потягнулися на навчання щонайкращі наші молоді оперні співаки зі Львова і після одного двох років верталися з результатами, яких не могли досягнути у львівських професорів за довгі роки навчання. Між ними назву лише двох тодішніх учениць Музичного інституту імені М. Лисенка – Олександру Любич-Парахоняк і Софію Колодій – щоб зрозуміти викладацький рівень Мишуги“ [137, с. 40].

Отже, кращі учні О. Мишуги поїхали за ним із Києву спочатку до Львова, а потім і до Варшави. Вони не боялися ні матеріальних поневірянь, ні мовного бар'єру, аби бути зі своїм улюбленим маестро. Та й сам Мишуга, від'їжджаючи з Києву, так сказав: „Хто хоче далі зі мною працювати, той мене знайде.“



Марія Гребінецька

Про метод співу Олександра Мишуги згадує ще одна його вихованка, Марія Гребінецька: „Основою співу Мишуги було: хто вміє говорити – повинен вміти співати. Тому навчання починалося зі зміни в способі говоріння. Перш, ніж співати, ми мусили говорити легенько, не стискаючи горла, створюючи слово при виході з передньої частини горла. Починаючи зі само звуків *до, ре, мі, фа, соль*, ми переходили до вправ з усіма шиплячими азбуки.

Олександр Пилипович студіював довго мистецтво вокалу в Італії. Його гаслом було *la voce chiusa, la voce aperta* (голос прихований повинен стати голосом на поверхні). А це було

не так уже й просто на практиці.

За своє довголітнє перебування в Італії я переконалася, що таке докладне знання мистецтва співу, яке було в Маестро Мишуги, належить до минулого в світі. Найкращі професори Італії дають у кращому випадку лише практичне керування звуком. Маестро Мишуга наполягав на тому, щоб кожний учень не лише співав, але й був свідомий того, чому саме треба співати так а не інакше“ [65, с. 101].

Таким чином, вокальна методика Олександра Пилиповича поєднувала власну теорію співу та, певним чином, італійську практику, тому сьогодні українські мистецтвознавці називають її зразковою методологією вокалу.

Відома швецька співачка, вихованка Мишуги, Майя Кінберг (Чінберг) розповідала про тактовність Маестро стосовно інших вокалістів, особливо, коли це були його друзі: „Ще й нині добре пригадую, яким захопленням горів Маестро, коли Баттістіні давав у Стокгольмі свій перший концерт. Про цього великого артиста висловився Маестро так: „Можна співати краще, ніж Баттістіні, але голосового матеріалу, гарнішого від нього немає“. А після концерту в кімнаті артистів обидва великі співаки обнялися, причому Маестро заявив, що Баттістіні досягнув неабиякої артистичної зрілості, зробив за той час, як вони не бачилися, велетенські успіхи“ [105, с. 105].

Хоча, як видно, Мишуга не в усьому був згодний із вокальною школою Баттістіні, проте він поважав його, як друга й людину, був у захопленні від його унікального голосу. Зазначимо, що Маттіа Баттістіні в себе на батьківщині був таким же меценатом, як і Олександр Пилипович.

У своїй практичній педагогічній діяльності О.П. Мишуга використовував такі *форми організації занять*, як індивідуальні, індивідуально-групові напіввідкриті заняття, лекції та публічні іспити концерти для широкого загалу шанувальників класичного вокального мистецтва.

Індивідуальні заняття посідали не головне місце в педагогічній практиці Маестро. Вони відбувалися, як правило, у нього вдома, куди Олександр Пилипович запрошував лише своїх найздібніших учнів, щоб удосконалити й закріпити ті досягнення, які були отримані в класі.

Індивідуально-групові напіввідкриті заняття відбувалися щодня в Музично-драматичній школі Миколи Лисенка і мали приблизно такий вигляд: усі учні збиралися в класі Маестро; з одним із них він починав працювати, а всі інші слухали; професор зупиняв учня, коли той зробив щось не так, а інші мали пояснити, чому маестро його зупинив і як це потрібно виправити. Тобто, присутність всіх учнів на занятті була не пасивною, а активною, вихованці Мишуги були включені в навчально-виховний процес і кожної хвилини мали бути готовими до грамотної відповіді. Окрім цього, вони навчалися працювати разом, поважати один одного як колег по класу О. Мишуги, допомагати один одному. Ці заняття надовго збереглися в їхній пам'яті.

Наступною теоретико-практичною формою організації занять була *лекція*. Михало Микиша так згадував про лекції Маестро: „На лекціях цього педагога мусила бути сувора дисципліна, він вимагав від молодого вокаліста наполегливості й не терпів легковажного ставлення до занять. Завдяки своїй високій культурі він завжди міг знайти на заняттях найголовніше“ [157, с. 83].

Іван Деркач, спираючись на думку сучасників Мишуги, писав: „У лекціях Мишуги спів, вокальне мистецтво піднялося на найвищий ступінь, на рівень практично точної науки, найтемніші речі у співі стали ясними, зрозумілими. Він каже, що спів – це продовжена мова, і тому те, що є в мові, повинно бути й у співі. Для ясності мови всі її елементи треба чути виразно. Те саме потрібне й для співу. Перед усім учень повинен дати ясну голосну, потім злучити її з приголосною, далі йти до слова, до речення й до співу як продовженої мови. У співі кожне слово треба вимовляти окремо, а склади в слові повинні поєднуватися разом. Перед співом треба навчитися читати так, як сказано вище“ [73, с. 20].

Виникає питання, як треба виконувати, щоб голос був приємний? „Для цього треба співати лише частиною голосу, кінцем його, торкаючись частиною передніх

верхніх зубів та весь час тримаючи його в цій точці. Щоб це виконати, треба працювати не лише діафрагмою, але, спираючись на діафрагму, набирати повітря повні легені. Горло треба відкривати, як до позіхання, і струмінь повітря випускати дуже помалу. Звук треба спрямувати з голосової щілини, з голосових струн просто на зуби, оминаючи горло, язик, м'яке піднебіння, а потім, ударивши ним об зуби, відбивати назовні. Тоді носовий резонанс посилює звук. Завдяки такій постановці голосу, завдяки прилеглості до зубів і носовому резонансові звук набирає сили, краси та привабливості, і навіть шепіт лунає скрізь по залу" [32, с. 88].

Найскладнішою, найвідповідальнішою й підсумковою формою організації навчально-виховного процесу професора О. Мишуги в кінці року були *публічно відкриті лекції-концерти*. Народу на них сходилося дуже багато. Про проходження такої форми заняття повідомляла газета „Рада“ (Київ, 23 жовтня 1907 року): „20 травня у народній аудиторії відбувся відкритий іспит цього Маестро (Мишуги). Незважаючи на те, що повідомлень про це в часописах не було, людей прийшло дуже багато. Іспит проходив не звичайно. Спершу учні проспівали в розбивку (двома тетра хордами) тонову гаму і різні *agilita*, а потім усі хором дуєт „Уж вечер“ із „Пікової дами“ Чайковського. Всі голоси звучали навіть у трелях, як один, мов якісь чудові інструменти. Публіка зустріла виконання гучними оплесками, але Маестро просив не аплодувати, бо це, на його думку, ще не мистецьке виконання твору, а лише вправа для того, щоб учні заспокоїлися і освоїлися з аудиторією.

При виконанні кожний учень спочатку розповідав, у чому суть школи Маестро, а потім на різних прикладах пояснював, чого можна добитися у співі його методом. Це був такий співацький іспит, на якому не було нічого не зрозумілого, таємничого" [32, с. 88].

Про проходження подібного публічного заходу у Львові, який відбувся сьома роками пізніше, писав Станіслав Людкевич: „Знаходячись у Львові в червні 1914 року, Мишуга відвідав Музичний інститут імені Лисенка та продемонстрував зі своїми ученицями зі Львова, що вчилися в нього на останньому році у Варшаві, свій метод солоспіву. Признаюся, що мені щойно тоді під впливом демонстрації Микиші й Мишуги розкрилися очі на таємниці цієї науки. Я аж тоді зрозумів, що таке „ставлення“ голосу, про що я раніше стільки чув неясних або пустих фраз деяких наших співаків та вчителів. Я відтоді почав ставитися з великою пошаною до науки цього мистецтва та ще більше недовір'я набрав до наших недовчених доморощених апостолів, що робили з тієї науки пусту шарлатанерію або темну магію" [137, с. 40].

Отже, коли ми вивчаємо методику роботи видатного педагога, який залишив великий слід в історії розвитку вокального мистецтва, завжди потрібно шукати причини успіху педагогічної діяльності не лише в його прогресивних методичних

поглядах, в умінні організувати педагогічний процес, але й в особистих якостях. Олександр Мишуга увібрав всі кращі досягнення італійської оперної школи, розвинув і науково оформив власне бачення методики викладання вокалу, виховав цілу плеяду талановитих оперних співаків і педагогів. Професор О. Мишуга ввійшов в історію музичного мистецтва як педагог-новатор, який уважав, що вокальне мистецтво є правильно продовженою мовою, для його успішного викладання необхідно знати закони наук, пов'язані з можливостями експлуатації людського голосу, апробувати постійні грамотні тренування, відпрацювання основ вокальної техніки, а також проводити стабільні публічні виступи. Проте необхідно пам'ятати, що базою для його „методичних відкриттів“ послужила й вокальна школа львівського професора Валерія Висоцького – його першого викладача вокалу, професійні досягнення якого успішно поєдналися зі власною великою співацькою практикою О. Мишуги як оперного соліста і Мишуги-викладача.

2.4. Моральне та патріотичне виховання учнів і студентів у класі О. Мишуги.

Усі сучасники Олександра Пилиповича Мишуги, хто знав його особисто – друзі, колеги, артисти, учні – згадували його як людину високоморальну, патріота України й української мови, громадянина з великої літери. Усі ці якості Маестро намагався прищепити й своїм вихованцям. Та часом особистий приклад у вихованні діє на молоду людину набагато красномовніше слів. А Мишуга сам був утіленням такого прикладу.

Олександром Пилиповичем Мишугою було виховано велику кількість видатних співаків, вокальних педагогів. Педагогічній діяльності він присвятив більше двадцяти років життя. У працях мистецтвознавців згадується понад 50 прізвищ оперних співаків – учнів Олександра Пилиповича у Києві, Варшаві, Милані, Фразбурзі, Римі, Стокгольмі тощо. Найвідоміші – Я. Королевич-Вайдова, З. Забелло-Мазуркевич, Г. Леска-Арндт, Я. Тіссерант-Паржинська, Є. Штрассерн, В. Рашковська, В. Долинська, І. Сологуб-Бокконі, І. Строковська-Фариашевська, С. Колодій-Андрієвська, М. Висоцька, М. Гребінецька, О. Любич-Парахоняк, С. Мирович, М. Донець-Тессейр, М. Микиша та ін.

Учні професора Олександра Мишуги вчилися у нього, варто зазначити, не лише співу. Всі вони його вважали найкращим, на вчинки його рівнялись, погляди розділяли, манеру поведінки визнавали зразковою, проявляючи величезну повагу до особистості високоосвіченого вчителя, а потім своїх учнів навчали любити Україну й мистецтво співу так, як любив його він – Олександр Мишуга.

Свідченням впливу моральної поведінки О. Мишуги як викладача на своїх вихованців був лист (вітальна адреса) його учнів, опублікований для свого Маестро

після їхнього публічного іспиту в Києві 20 травня 1907 року, і який з'явився в газеті „Рада“ з ініціативи самих учнів. Ось його зміст:

„Любий Маестро! Закінчуючи сьогоднішнім днем наш шкільний рік і розлучаючись із Вами на кілька місяців до нової радісної зустрічі, ми не можемо перемогти в собі бажання висловити вам те, що довго таїться в наших серцях. В ясному світлі артистичної слави Ви приїхали до Києва два роки тому не за новими лаврами й оваціями, але щоб із самопожертвою послужити святому мистецтву. Володіючи чаруючою тайною великого мистецького співу, ви згодні радо поділитися з нами своїм скарбом.

Із першого ж моменту нашої зустрічі із Вами, любий Маестро, ми почули, що доля послала нам саме те щастя, якого бажала душа. Із безмежною терпеливістю Ви, великий артист, всесвітня знаменитість взялися до невдячної праці – обробляти сирий матеріал. Переймаючись думкою витворити в нас своїх спадкоємців і тих, що продовжували б Вашу чудову школу. Обережно, крок за кроком ви вели нас до визначеної мети: у своїх захоплюючих лекціях, повних високої думки та мистецьких інтересів, Ви по волі виявляли перед нами тайни свого великого таланту, визначаючи нам усі свої способи, за допомогою яких ми повинні вибитися на певний шлях, щоб служити мистецтву.

Ви завжди були нашим Маестро в найвищому розумінні цього слова. Ви навчали нас думати, переймати серцем і розумом глибіню кожного виконаного твору і думками, словами та звуками будити кращі струни в душі людини. Ви не лише навчали, а й виховували нас; просто дивно як під Вашою могутньою рукою перемінялися на краще наші погляди, характери, відчуття!

При цьому всьому Ви незмінно залишалися нашим щирим другом, завжди готовим і словом, і ділом допомогти кожному, хто приходив до Вас. За Ваші чудові лекції, за Ваше золоте серце, любий Маестро, ми дякуємо Вам від усієї душі! Хочеться вірити, що, розлучаючись із нами сьогодні, Ви не скажете нам: „Прощайте“, але дозвольте сподіватися радісного побачення в недалекій будучині. Ваші віддані учні“ [32, с. 89].

Подібну вітальну адресу можна було написати лише дуже дорогій людині, й очевидно, що Олександр Пилипович для своїх учнів був саме такою людиною. В кожному рядку листа відчувається захоплення й любов вихованців до свого Маестро, віра в його вокальну школу і щастя від самої можливості зайвий раз поспілкуватися з ним [32, с. 90].

Олександр Пилипович був не лише педагогом високого рівня й талановитим оперним співаком, а й відданим другом, людиною, завжди готовою прийти на допомогу, меценатом. Із великим теплом згадувала про нього його учениця, відома оперна співачка Олександра Любич-Парахоняк: „Тоді мені ще й двадцяти років не

було. Олександра Мишуги особисто я не знала. Але від людей наслухалася стільки гарного про нього – про його високу культуру, добре серце, про його допомогу молодим митцям, що сміливо, як до батька, зайшла до нього у Варшаві відразу після приїзду. На руках у мене був рекомендаційний лист від товариства імені М. Лисенка.

І ось я на квартирі Олександра Мишуги. Переді мною сидів середній на зріст, симпатичний літній чоловік. Він на мене справив незабутнє враження: гладко зачесане, присипане сивиною волосся, світлі великі молоді очі, що випромінювали доброту й щирість: „А, землячка з України. Дуже добре ви зробили, що приїхали. Я ще не знаю вашого голосу, але вже те одне, що хочете вчитися, прагнете чогось добитися, заслуговує на схвалення. Сьогодні не буду вас слухати, краще розкажіть, що там чувати у нас на Україні“ [135, с. 94].

Олександра розповіла все, що знала. О. Мишуга слухав і час від часу задавав питання, уточнював, дивувався. Його цікавило музичне життя у Львові, праця співочого товариства „Боян“, робота інституту імені Лисенка, навчання й праця молодих вокалістів, музикантів. Питав про композиторів Станіслава Людкевича, Філарета Колессу, і був високої думки про них. Маестро поцікавився про свого старого приятеля: „А Франка не бачили? Як його здоров'я, як він живе, не чули ви?“ Дівчина відповіла, що зустріла його недавно, сказала, що він хворий, погано виглядає, духом занепає. Маестро задумався: „Він писав мені, що начебто все гаразд, але хіба Франко говорив коли, що в нього біда? Про інших побивається – і на цьому все його життя сходиться...“ [135, с. 95].

Далі О. Любич-Парахоняк додає в своїй статті „Мій незабутній вчитель“: „Я стала студенткою Варшавської консерваторії, де провчилася з 1912 по 1914 рік. Моїм професором був Олександр Пилипович Мишуга. Я б сказала, що це був ідеальний педагог, високоморальна людина, патріот своєї країни“ [135, с. 94-95].

На превеликий жаль, Перша світова війна зруйнувала всі плани Лесі Любич-Парахоняк. По закінченні війни та тих подій, які настали слід за нею, О. Любич-Парахоняк не змогла продовжити кар'єру оперної співачки й обставини змусили її піти працювати на тютюнову фабрику. Двома десятиліттями пізніше вона стала відомою завдяки виступам у пресі, які для неї влаштовував Іван Драч, як для колишньої учениці О.П. Мишуги та подаючої надії співачки. Але саме завдяки О. Любич-Парахоняк ми знаємо детально про педагогічні ідеї її Маестро, а завдяки Софії Минович про моральні устої О.П. Мишуги.

О.П. Мишуга виховав цілу плеяду не лише талановитих артистів-співаків, а й педагогів, яким він передав свою естафету. Всі вони його згадували як зразок того, якою має бути людина, вчитель, громадський діяч. Відома оперна співачка, згадувана вище Софія Миронович, в минулому учениця О.П. Мишуги, так писала

про нього: „Я горджуся тим, що моїм учителем, який вивів мене і благословив на шлях мистецтва, був світової слави український артист Олександр Мишуга. Цей геніальний співак і чудова людина назавжди залишився в моїй пам'яті як ідеал високої гуманності й прекрасного.

О. Мишуга був для нас взірцем ідеальної людини. Він користувався глибокою пошаною і любов'ю як у Києві, так і у Варшаві, його ім'я вимовляли з якоюсь побожністю. А вже, може найбільше любила його молодь, бо бачила в ньому справжнього друга, кристалево чисту душу, велику посвяту, з якою він віддавався праці для молодого покоління. Яке в нього було благородне серце! Він допомагав молоді не лише своїми знаннями, не лише передавав їй свій багатющий досвід, а допомагав матеріально, коли бачив, що комусь дуже важко. Притому робив це делікатно, щоб людина навіть не знала, хто надав їй допомогу“ [160, с. 91-92].

Коли Олександр Пилипович виїхав із Києву до Варшавської консерваторії, Софія Мирович через деякий час зібрала всі свої скромні пожитки, дещо продала, щоб мати гроші на дорогу, і поїхала до Варшави. Відразу ж заїхала до Олександра Пилиповича, який тоді мешкав на вулиці Кракове передмістя, 6. Він зустрів її, як рідну доньку. Потім посприяв тому, щоб прийняли дівчину в консерваторію, допоміг одержати стипендію, що було зовсім нелегко в ті часи. Вона й далі стала навчатися в Олександра Пилиповича.

Софія Мирович розповіла про два випадки, які трапилися з нею. Вона жила бідно. Навіть мріяти не могла, щоб шикарно одягнутися, як, наприклад, сьогодні одягається наша студентська молодь, зокрема мистецька. Доводилося ходити в дешевенькому платті, потертому пальті, в старих поношених черевиках у будень і в свято. Софія Мирович міркувала з цього при воду: „Чи боліло мені це? Лише інколи, бо я всеціло була зайнята мистецтвом, була багата й горда душею та задивлена на нове велике майбутнє“ [160, с. 92].

Одного разу вона повернулася з заняття від Маестро – щаслива, що добре проспівала арію Розини. Роздягаючись, чогось встромила руку в кишеню пальта. І страшенно перелякалася, бо витягла звідти 50 карбованців! „Я остовпіла. Звідки в мене такі великі гроші?! Що могло статися?! Я з дива не могла вийти. Думала і нічого не розуміла, глядячи на гроші ще і ще, придивлялася, чи вони правдиві. А потім прийшла такого висновку: коли я займалася в Олександра Пилиповича вдома, до нього приходила якась аристократка й приносила гроші за уроки сина. Певно, вона йому хотіла заплатити більше, та знала, що Маестро не візьме. Отож, мабуть, хотіла вкласти гроші йому в пальто, а що моє висіло поруч, то вона помилилася і всунула в мою кишеню. Лише таке могло бути. Але що тепер подумає про мене Олександр Пилипович? Чи ж повірить? Я вся горіла від неприємного відчуття. Але відразу ж поїхала до нього з наміром все з'ясувати й перепросити“ [160, с. 93].

Вона вибігла з дому і за якоїсь півгодини постукала в двері помешкання Маестро. Дівчині відчинив Михайло Микиша, який теж учився в нього. Вона була рада, що зустріла товариша. Тут же, задихана, все йому розповіла. Виявилось, що Михайло все знав: він був у змові з Маестро. Олександр Пилипович, бачачи фінансові проблеми Софії Мирович, хотів допомогти їй, але так, щоб вона не знала, хто це зробив. „А по-скільки, справа набрала такого обороту, то Микиша мусив уже розкрити мені таємницю: ці гроші від Маестро. Він пошепки сказав: „Йди зараз же додому, бо коли Олександр Пилипович довідається, то йому буде неприємно, що його конспірація не вдалася...“ [160, с. 93].

Отака це була людина. Іншим разом під новий рік він вислав мені поштою без зворотної адреси відрізи на плаття й плащ. І так було з багатьма студентами. Це був рідний батько нам, а може й більше, ніж батько.“

Як ми бачимо, маестро не любив вихвалитися своєю допомогою. Йому хотілося щоб ім'я мецената, яким у даному випадку він виступав, залишалося анонімним. Його велика людська скромність, бажання допомогти ґрунтувалося на тому, щоб більше віддавати людям себе без остатку, аніж брати в людей для себе. В цьому був увесь маестро і його життєва позиція.

Марія Гребінецька, оперна співачка, також учениця О.П. Мишуги згадувала патріотичні настрої свого Маестро, його любов до рідної мови: “Теперішнє молоде покоління не може собі навіть уявити, яка це була подія на ті часи, коли він на



публічних іспитах розповідав про теорію вокалу українською мовою. О. Мишуга був людиною високих ідеалів. Він не раз говорив нам про рівність народів, релігій і станів. А всіх своїх учнів учив бути на все життя друзями і допомагати один одному, хоча б куди доля не кинула їх.

Діяльність О. Мишуги дуже гармоніювала з іншим генієм – нашим славним Миколою Віталійовичем Лисенком. Вони обидва приятелювали й обидва жили для мистецтва. І лише Лисенкові треба завдячувати, що О. Мишугу вдалося

Марія Гребінецька

перетягнути до Києва.

Як на наші тодішні обставини, то Маестро був багатою людиною, але жив сам надзвичайно скромно, весь свій маєток роздавав на народні цілі, допомагав своїм учням. Одним із його вихованців є Михайло Микиша, який тепер співає з

великим успіхом в Україні й у Росії. Не раз вечорами говорив нам Маєстро про минуле України, просив співати наші старовинні пісні” [65, с. 102].

Любов Олександра Мишуги до України й українців, до своєї рідної мови, до людей, які займалися його професією й поважали її, любов до благородної праці вчителя й артиста він щиро мріяв передати своїм учням, і, судячи з відзивів про нього, йому це успішно вдавалося.

Образ патріота, мецената і глибоко моральної людини, здатної передати всі ці якості своїм вихованцям, змалював визначний український композитор Станіслав Людкевич. Він відніс О. Мишугу до виняткового типу артиста та педагога „скромного в житті, простого проповідника ощадності, що не вагався ніколи увесь свій матеріальний доробок ще за життя роздавати щедрим, справді княжим жестом „безіменного жертводавця“. Унікальним було дійсно й те, що О.П. Мишуга ніколи не хотів, щоб люди знали, що отримали допомогу саме від нього.

Якось після одного з концертів племінник Маєстро Лука зауважив, що зникло його дороге пальто, яке, між іншим, купив за дядькові гроші. Через якийсь час прийшов задоволений „Філіппі“ у пальто й похвалився, що вирішив у ньому пройтися по Варшаві, щоб й інші бачили, що він „має чогось гарного“. Це зайвий раз підтверджує, що в Олександра Пилиповича не було зайвих речей, та й усього „розкішного“ було в обмаль.

Цього ж дня Мишуга поінформував племінника, що продав будинок у Варшаві й хоче через нього передати усі 100 000 злотих на різні благодійні цілі в Україні. Сам же для себе він зняв невеличку квартиру недалеко від центру міста, куди до нього й завітала Софія Мирович.

Іншого разу, дізнавшись, що Іван Франко не має коштів для видання книги



Іван Франко

„Зів’яле листя“, змушений заробляти працею в польській газеті, О. Мишуга прийшов до нього та поклав на стіл 500 золотих. Як згадував той день син поета Тарас Франко: „Одного вечора батько не ввійшов, а вбіг у дім. Він був чимось особливо схвилюваний і збуджений. Йому хотілося сказати все разом, а слова застрягали в горлі. Він сів і через сльози промовив: „Боже! Які є люди на землі!“ [157, с. 85]. І ця оцінка є найвищою, бо Олександр Мишуга дійсно був унікальною людиною, моральною за велінням серця, а не заради того, щоб виглядати благодійником в очах громадськості та тодішньої влади. Після цього випадку

Мишуга не раз надсилав різні суми Франку, а коли не зміг прибути у 1913 році на

його ювілей, то замість себе прислав улюбленого учня Михайла Венедиктовича Микишу.

Михайло Венедиктович у статті про свого Маестро „Сівач добра й краси“ так писав: „У Львові Франко слухав мій виступ , а коли я розмовляв із ним, він спитав: „Хто так добре виховав ваш голос?“ – „Олександр Мишуга“, – відповів йому я. Обличчя поета засіяло радістю: „А, це наш славнозвісний співак. То мій щирий приятель“ [157, с. 85].

Навчаючись в Олександра Мишуги в Києві, а потім у Варшаві, я був, так-би мовити, його секретарем – він доручав мені вести листування, висилати гроші тощо. Пам’ятаю, я носив від нього на пошту досить великі суми для Музичного товариства у Львові, українських гімназій, робітничих організацій. Давав він гроші також деяким українським студентам, які вчилися в різних університетах Європи [157, с. 84].

Через руки Михайла Микиші в той час проходили всі ділові папери Олександра Мишуги. Завдяки його свідченням ми сьогодні знаємо, як, коли і на яку суму він когось фінансував. Якби це була якась стороння людина, а не його улюблений учень, то назавжди б залишилося таємницею звідки люди, українські музичні заклади й товариства отримували допомогу, якої так потребували. Їхній меценат залишився б анонімним.

І дійсно, Мишуга фінансував I-й том збірника „Українське мистецтво“, щорічно давав стипендії на навчання бідних українців та утримання Ремісничо-промислової бурси, театру М. Старицького, Музичного товариства, української гімназії та ряду інших установ. В архіві його кореспонденції є листи від багатьох українців, які отримували величезні суми на різні проекти.

В одному з листів до племінника Луки О. Мишуга писав: „І 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“ [73, с. 25]. До слова, племінник співака Лука Мишуга, через якого іменитий дядько пересилав великі суми пожертв, пізніше зробив непогану громадську кар’єру в США. І коли у 1920-1930-х роках вже сам організовував пожертви для українського революційного руху – УВО та ОУН, то в звітах цих організацій долари надіслані з Америки значилися не інакше як „мишуги“.

Зазначимо, що на станції київського метро прізвище легендарного тенора (на його честь названа вулиця на столичних Позняках) написано з помилкою – через „і“. Тут відіграла свою роль русифікація його імені, з одного боку, з іншого – опоячення й вимова на італійський манер, в яких немає твердого „и“.

На уроках, чи лекційних заняттях О.П. Мишуга поведився у відповідності до своїх уявлень про мораль. Свого часу він так писав про це у листі до М. Баттістіні:

„Стан внутрішнього спокою і впевненості зазвичай приходить з великим досвідом, хоча для починаючих виконавців важливо знати, що навіть прагнення до внутрішнього спокою відіграє важливу роль у виконавській майстерності. Неможливо вийти на сцену, переживаючи побутові негаразди та хвилювання. Сторонні думки не просто заважають зосередитися на виконуваному творі, а гнітять і сковують самого виконавця, немов зв'язуючи його по руках і ногам. Але частіше, звичайно, скутість виконавця виникає, на жаль, не через банальні побутові проблеми. Джерелом комплексів можуть бути глибокі переживання, заховані в далекі куточки душі“ [171, с. 499].

О.П. Мишуга вважав, що завдання педагога з вокалу полягає в тому, щоб не злякати свого підопічного, а навпаки, немов ніжний батько, розібратися в душевному стані виконавця, і допомогти йому впоратися з наболілою проблемою, надати йому сил, терпіння і впевненості в собі. Це завдання вимагає від педагога з вокалу великих здібностей психолога і великого терпіння.

Робота на такому рівні, на думку О.П. Мишуги, вимагає неймовірно тонкого почуття, інтуїції і такту. Це схоже на спробу погладити маленьку пташку. Найголовніше не злякати її, а намагатися, щоб вона сама сіла на руку і їй стало затишно і тепло на вашій руці. Потрібно, щоб вона довіряла вам, і лише тоді ви зможете ніжно доторкнутися до неї й потім знову відпустити на волю. Емоційний та психологічний стан виконавця-вокаліста суттєво впливає на його дихальну функцію.

„Викладачеві вокалу – писав він до М. Баттістіні, – необхідно навчитися зберігати спокій і самовладання в будь-якій ситуації, але не лише для того, щоб зберегти свій чудовий тембр (таке ставлення загрожує черствістю і фанатизмом), а для того, щоб залишатися людиною – доброю, чуйною, уважною до чужої думки, справедливою і такою, яка вміє прощати. По-друге, на заняттях варто навчитися відчувати внутрішню свободу, не залежати від ситуації, не бути важким у спілкуванні з людьми, знаходити спільну мову, не замикатися в собі.

Не варто намагатися підвищувати голос, особливо якщо ви нервуете або збуджені. Ваш крик не принесе полегшення ні вам, ні тим, хто вас оточує. Навпаки, ви можете тільки сколихнути хвилю відповідного гніву, люті, чи розпачу. Тим більше, ваш крик ніколи не переконає людей у вашій правоті. Одне слово, сказане тихо і впевнено, набагато сильніше й вагомніше всіх криків“ [171, с. 499].

Маестро вважав, що в спілкуванні з людьми, які нас оточують, і, в першу чергу, з учнями не варто займати оборонну позицію. У такій ситуації, людина подумки стає в позу борця чи воїна, коли тіло готове відбити удар. М'язи напружені, жили на шиї роздуті, долоні стискаються в кулаки, хай навіть мимоволі. На підсвідомому рівні ваші опоненти відчують ту напругу, що виходить від вас і перешкоду, виставлену вами, й у відповідь ви негайно отримаєте таку ж напругу, і

не дай Бог вам почути скрегіт забрала і брязкіт списів чи мечів, націлених у вас. Треба намагатися бути відкритішим і доброзичливим, посміхатися щиро, бо натягнута і неприродна усмішка так само заважає спілкуванню.

О.П. Мишуга стверджував, що попри всю довіру до педагога з вокалу, необхідно пам'ятати, що він не всевидюче око, й не завжди може встигнути вказати вам на всі ваші помилки, бо їх найімовірніше занадто багато, тому інші учні повинні слухати й робити свої зауваження. Не варто ображатися на викладача за його емоційні сплески, бо він щиро переживає за кожного із своїх вихованців і бажає їм лише добра. Треба намагатися прислухатися до свого внутрішнього голосу, радіти вдалим пасажам і запам'ятовувати правильне відчуття в цей момент. Варто вирівнювати тембр голосу учня, не через напругу, а через почуття задоволення від звучання його голосу. Але не треба занадто радіти завчасно, бо вдосконалення буде тривати все життя. Необхідно поважати й довіряти своєму викладачеві, хоча б за те, що він прислухається до тих звуків, які видають його учні. Йому це не завжди приємно, але він має терпіння. Тому й учням треба бути терплячими.

Виховуючи співаків, чималу увагу О. Мишуга приділяв їхньому естетичному розвитку. Ґрунтовні знання з історії, літератури, естетики викликали глибоку повагу учнів. Навчав їх і ґрамотній інтерпретації вокальних творів, і умінню створювати яскравий художній образ. Прикладом цього може слугувати, зокрема, розучування Михайлом Микишею партії Радамеса в („Аїда“ Джузеппе Верді). Мишуга показував йому, як правильно застосовувати жест до кожної фрази у вступній арії Радамеса, зберігаючи при тому стиль жестів, типових для єгиптянина.

Михайло Микиша глибоко поважав професора за високий професіоналізм, виконавську та педагогічну майстерність, вважав Олександра Мишугу справжнім патріотом, щедрим меценатом, „словенським співаком“.

Роль, яку відіграв в житті знаменитого оперного співака та прославленого вокального педагога Михайла Микиші Олександр Пилипович Мишуга була, на нашу думку, вирішальною. Михайло Венедиктович цілком присвятив своє життя служінню оперній сцені та підготовці молодих талантів для продовження справи видатного співака, одного із кращих українських вокальних педагогів, мецената і патріота своєї землі Олександра Мишуги. Усе життя М. Микиші – яскраве тому підтвердження.

Дослідивши окремі події, висвітливши деякі факти з викладацького та громадського життя Олександра Мишуги, можемо стверджувати, що його учні керувалися тими настановами, порадами, які одержали від Маестро, не лише у питаннях методики постановки голосу, вихованні молодого покоління співаків, а також глибоко усвідомили загальнолюдські норми і правила самовідданого життя в мистецтві на благо Батьківщини.

Виховувати вокаліста за системою О.П. Мишуги – означало дати поштовх, імпульс до думки, почуттів, ідей, самої поведінки. До такого стимулювання до дій належали: змагання, заохочення і покарання.

Система виховання професора О.П. Мишуги завжди спрацьовувала у певній створеній ним ситуації, кожне заняття й кожен учень були структурним елементом цієї системи. У взаємозв'язку й взаємозалежності всіх елементів і спроектованих ситуацій забезпечувалася ефективність його виховної системи. Наприклад, відтворимо *виховну ситуацію* на заняттях в О.П. Мишуги у взаємозалежних структурних елементах системи: посередні учні Маестро повинні були слухати здібних, однак вони мали повне право робити їм зауваження стосовно допущених помилок; і здібні й нездібні учні обов'язково співали вправи й вокалізи, взаємно критикуючи один одного; і здібні й нездібні учні виконували українські народні пісні, бо для громадянсько-й-патріотично налаштованого О.П. Мишуги відсутність цієї ланки виховання у його учнів була просто неможливою; всі вихованці Маестро обов'язково брали участь у іспитах-звітах, просто одні виконували складніший репертуар і більше творів інші – простіший і менше творів. Але ніхто не відчував себе обійденим. У цьому значною мірою полягало моральне виховання професора.

Змагання на заняттях і лекціях Олександра Пилиповича безумовно ґрунтувалося на природній схильності учнів до здорового суперництва та самоутвердження в невеликому колективі й на великій сцені. Його виховна сила виявлялася лише за умови, що воно було дійсною дієвою формою самодіяльності учнівського колективу в межах класу Маестро, з одного боку, з іншого – в межах Музично-драматичної школи М.В. Лисенка.

Змагання, конкуренція, боротьба за існування, як і життя, – вічні засоби виховання, і саме є пружиною розвитку. Змагання сильне своєю відкритістю, об'єктивним порівнянням підсумків в оцінці слухачів. Воно організовувало, згуртовувало колектив, спрямовувало на досягнення успіхів, навчало й спонукало перемагати. У його підсумках, як у фокусі, відображалася вся багатогранність життя школи. Змагання змушувало відстаючих підтягуватися до рівня найкращих, а найкращих надихало на нові успіхи й досягнення рівня їхнього Маестро.

Віддаючись педагогічній праці по вихованню майбутніх співаків повністю і беззастережно, він вимагав такого ж ставлення до мистецтва співу і від своїх учнів. Мистецтво співу, як і будь-яка інша серйозна професійно спрямована праця, базується на постійній, щоденній, цілеспрямованій діяльності, на великій самодисципліні: все це відразу відчували учні, переступаючи поріг його класу [167, с. 3].

У практиці О. Мишуга використовував у якості змагання конкурси, фестивалі, концерти. І це відбувалося системно, постійно. Під час цих змагань виявлялися і

розвивалися інтереси й творчі здібності учнів, розширювалися їхні знання та кругозір, активізувалися пізнавальна та інші види корисної діяльності. Конкурси дозволяли виявити найкращого (додамо, що іноді в журі конкурсу О.П. Мишуга включав і своїх учнів для того, щоб отримати об'єктивну різнорівневу оцінку); фестивалі, які мали вільнішу атмосферу проходження, були справжніми святами вокального мистецтва, зазвичай проходили відкрито, публічно; концерти демонстрували загальний рівень успішності класу Маестро, дієвості його викладацької мистецько-наукової школи.

Педагогічне змагання, доцільно організоване, мало відповідати таким вимогам: знання учнями його умов і регулярне підведення підсумків, залучення учнів до аналізу змагання і підведення підсумків; відкритість змагання; наочне оформлення його процесу й результатів; матеріальне та моральне стимулювання [58, с. 310]. Всі ці складники мали місце у виховній діяльності О.П. Мишуги.

У часи грандіозної роботи Маестро з морально-патріотичного виховання його підопічних ще не було й не могло бути концепції національного виховання молодого покоління майбутніх професіоналів, але ми хочемо наголосити на наступних якостях О.П. Мишуги:

- він мав високий рівень національної самосвідомості, знав і розумів національну психологію та характер свого народу, його культурно-історичні традиції, морально-етичну спадщину, українську історію та проблеми її сучасного буття, бо він сам вийшов із „низів“ західноукраїнського суспільства;

- О.П. Мишуга бачив шляхи втілення типових якостей рідного народу, його духовного, культурного і морального багатства; розумів необхідність володіння українською мовою і обов'язкову умову цього – навчання в школах українською мовою;

- Маестро мав високий рівень власної професійної підготовки, широкий світогляд і наукову ерудицію, духовне багатство та емоційну культуру вчителя, яку він отримав, навчаючись у духовній та учительській семінаріях, Львівській консерваторії та за кордоном, мав прагнення до постійного самовдосконалення;

- О.П. Мишуга любив Україну, її людей, друзів, колег, своїх учнів і мав високу педагогічну культуру в єдності з наполегливістю, великою витримкою, тонким педагогічним тактом;

- для нього було характерне досконале володіння дидактичними, організаторськими, комунікативними, науково-пізнавальними здібностями і здатність їх передати, втілити у власній педагогічній діяльності;

- у процесі педагогічної роботи Маестро розвивав власну спостережливість, педагогічну уяву, викладацький оптимізм, здатність відчувати і

позитивно впливати на емоційний стан учнів, на їхню громадянську й патріотичну позицію, на їхні моральні устої;

• О.П. Мишуга мав мистецьке володіння словом, уміння чітко й точно формулювати, дохідливо, образно, емоційно передавати власні думки, навіювати настрої, почуття, відповідальність і навіть фанатизм своїм юним вихованцям, умів довести унікальність обраної ними професії оперного артиста.

Усіма вище означеними якостями володів педагог Олександр Пилипович Мишуга, тому ефективність його морального й патріотичного виховання стосовно своїх учнів не викликає найменших сумнівів.

Хочеться завершити міркування про моральне та патріотичне виховання О.П. Мишугою своїх учнів словами Михайла Венедиктовича Микиші: „У 1914 році я востаннє бачив свого вчителя, але й зараз він наче живий стоїть перед моїми очима. Завжди бадьорий, працьовитий, закоханий у мистецтво, він, як той сівач зерном, словом, співом і особистим прикладом сіяв красу між людьми, братерство, дружбу. Його постать завжди буде світочем для артистів, педагогів, митців“ [157, с. 87].

Таким чином, моральне та патріотичне виховання учнів і студентів у класі О.П. Мишуги проходило на найвищому рівні. Свідченням цього є відгуки й оціночні судження його друзів, колег та учнів. Олександр Пилипович був патріотом своєї батьківщини, любив свій народ та українську мову. Він мав високі моральні якості: був безкорисливим, у потрібний час завжди приходив на допомогу тому, кому вона конче була потрібна, він допомагав закладам, організаціям, товариствам, видавництвам, не кажучи вже про окремих осіб. Він був людиною щиро відданою мистецтву, і тому його особистий приклад не міг не знайти відклику в серцях своїх вихованців. Розпочавши педагогічну роботу, О.П. Мишуга взявся за неї з такою ж самовідданістю й фанатизмом, як свого часу за навчання чи сценічну діяльність. Він привчав учнів беззастережно любити мистецтво й свою майбутню професію, всеціло їй служити і віддавати весь час, прививав інтерес до української народної пісні, до вітчизняної поезії й літератури, бажав бачити своїх вихованців людьми всебічно освіченими, грамотними, такими, які свідомо знають, що, навіщо і з якою метою вони збираються робити. Як покаже заключний розділ нашої праці, виховна діяльність О.П. Мишуги була повністю реалізованою і стала плідною спадщиною й прикладом для наступних поколінь українських педагогів-вокалістів.

Сьогодні зразки морального й патріотичного виховання О.П. Мишуги не популяризуються в нашій країні й не підносяться так, як би того хотілося. Вчителі музики, викладачі університетів, музичних академій і консерваторій по класу вокалу глибоко не переймаються його творчістю, його науково-педагогічною школою, мало впроваджують її в практику. Він був пропагандистом патріотизму, любові й добра, оберегом наших національних святинь, прикладом беззавітного

служіння мистецтву й людям. Ми все більше переймаємося швидкоплинними цінностями, часто забуваючи про вічні ідеали й безсмертні ідеї.



Отже, теоретико-практична діяльність Олександра Пилиповича Мишуги, створена ним педагогічно-мистецька школа надавала можливість викладачам вокалу вільно орієнтуватися в цій галузі, допомагала знаходити свої шляхи і способи вирішення професійних проблем. Це знайшло своє відображення в першу чергу в писемній спадщині Маестро та в знаннях, уміннях і навичках, які він передав своїм учням.

Не дивлячись на напрацювання до О. Мишуги, наприкінці XIX століття стало очевидним, що для створення теорії такого рівня потрібно знаходження і розробка принципово нової мистецької парадигми мислення, яка ґрунтується на достовірному знанні італійської школи бельканто в поєднанні з українськими народними традиціями і життєвому розумінні призначення самого феномена мистецтва в широкому плані – феномена художньої творчості. Виникли питання, що здаються на перший погляд абстрактними: „що таке мистецтво?“, „чому не всі освічені люди не можуть займатися мистецькою творчістю?“, „що створює артист-вокаліст, і в чому полягає мета його діяльності?“, „як має працювати педагог вокалу і чи може бути науковою його школа?“ – насправді є найважливішими питаннями мистецької теорії і практики. Із знаходження достовірних і оптимальних відповідей на ці питання й повинна розпочинатися розробка наукової теорії вокального мистецтва.

Певним чином, недоступність вивчення „психічної“ та „фізіологічної“ складових вокалу, унеможлиблювала визначення, що реально стояло за словами „творчість“, „художня творчість“ (мистецтво), „мистецька педагогіка“, „музика“, „вокал“ тощо. У цьому зв'язку можна відзначити, що всі ключові поняття й терміни, які використовуються сьогодні в теорії вітчизняного вокального мистецтва, були визначені й обґрунтовані Олександром Мишугою.

Розуміння, що мистецька педагогіка полягає у постановці доступної для сприйняття стороннього спостерігача мети та прогнозуванні результатів навчання, до яких має прагнути той, хто її опановує, дає можливість зрозуміти основи його педагогічної творчості. Усвідомлення, що метою практичної діяльності майбутнього співака як художника є життєтворчість – значною мірою пояснює питання про

вторинність співочої та акторської професій, розкриває взаємовідносини автора (композитора), інтерпретатора (викладача) і виконавця (співака), робить зрозумілим коло завдань педагога-вокаліста.

Зокрема, з'являється можливість обґрунтовано стверджувати, що „синтетичність“ обдарування О. Мишуги, на якій наголошують сьогодні теоретики вокалу, була проявом цілісного сприйняття ним опери в якості особливого, дивного, насправді існуючого, музично організованого світу, в якому „всі співають“, а історична заслуга великого артиста (як і інших найвидатніших педагогів-митців) полягала в найповнішому усвідомленні й здібності практичної реалізації творчих можливостей своєї професії та шляхів передачі знань, умінь і навичок своїм учням .

Для того, щоб дати можливість, допомогти „увійти“ в новий для себе світ мистецтва молодій людині, майбутньому співаку й педагогу та органічно існувати в ньому, викладачеві необхідно знати й пояснити умови, що висувуються мистецькими спеціальностями. Загальними умовами, необхідними для професійного зростання співака, є 1) вміння доносити високу моральність мистецтва, викликати патріотичні почуття у слухачів і учнів, 2) володіння професійною вокально-мистецькою технікою і широкою загальною ерудицією, 3) здатність органічного існування в мистецтві, 4) володіння психотехнікою сценічного перевтілення; 4) знання основ педагогіки, психології, фізіології. Всіма цими якостями досконально володів Олександр Мишуга і зумів передати їх своїм вихованцям засобами новаторської вокальної педагогіки.

Педагогічні ідеї О. Мишуги були новаторськими для мистецької освіти початку ХХ століття. Вони поєднали в собі досягнення європейської педагогіки, українських національних традицій та італійської професійної школи співу. Завдяки його нововведенням про українську мистецьку педагогіку вперше дізналися в Європі та дали високу оцінку.

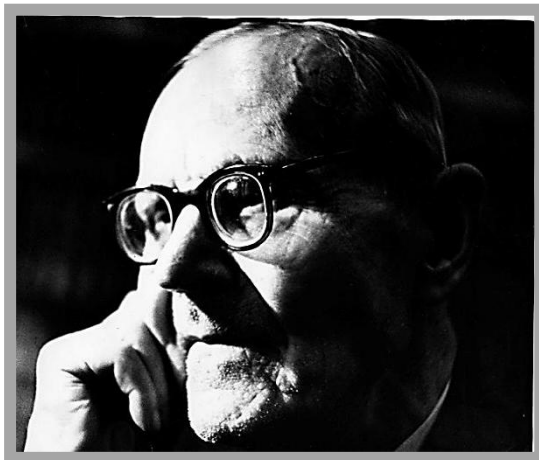
Розроблені й апробовані у власній педагогічній технології принципи, методи, форми організації навчально-виховного процесу, визначають О. Мишугу як фундатора такої складової вітчизняної мистецької педагогіки, як наукова вокальна школа. Продовжувачі його викладацької системи втілювали й органічно розвивали основні її положення, довели дієвість школи О. Мишуги на сучасному етапі.

РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК ТВОРЧОСТІ О. МИШУГИ В ПЕДАГОГІЧНИХ НАДБАННЯХ ЙОГО УЧНІВ

3.1. Творча спадщина О. Мишуги в оцінці вітчизняних і зарубіжних учених і його учнів.

Упродовж XX століття була написана чимала кількість праць, присвячених українській музичній культурі й унеску в неї О.П. Мишуги, тому ми ставимо за мету зупинитися лише на характеристиці тієї її частини, що розкриває нам педагогічну, сподвижницьку та меценатську діяльність видатного українського артиста в оцінці видатних діячів освіти, культури та учнів Олександра Пилиповича, які гідно продовжили його справу.

Інтерес до педагогічних надбань вокальних шкіл України рубежу XIX-



Євген Максимович Кротевич

XX століть означився в 30-40 роки XX століття. Так, відомий український письменник та драматург *Євген Максимович Кротевич* (1884-1968) написав кілька праць із даної тематики, серед яких відзначаємо „Митець-патріот“ (1958 р.), присвячену Олександру Пилиповичу Мишугі, з яким був особисто знайомим завдяки діяльності „Літературно-артистичного товариства“ в

Києві. Організація об'єднувала прогресивну художню еліту. Завдяки цій праці знаємо, що, перебуваючи в Києві, Олександр Мишуга брав найдіяльнішу участь у громадському житті, був у добрих приятельських стосунках із родичами Старицьких, Косачів, особливо з Ларисою Петрівною – Лесею Українкою, близько зійшовся з друзями Лесі – С. Мержинським, П. Тучапським, І. Щербою, В. Едельманом, В. Крижанівською-Тучапською. Також Є. Кротевич у доступній формі розповідав про враження від виступів О. Мишуги та його талановитих учнів [116, С. 33].

Академік *М.Т. Рильський* присвятив світлій пам'яті О. Мишуги три статті: „Співак, педагог, громадянин“ (1938 р.), „Син народу“ (1947 р.), „Книга про співака і патріота“ (1963), де щиро виразив власне бачення особистості визначного українського співака й педагога. В роботі „Співак, педагог, громадянин“ М. Рильський так характеризував педагогічні здобутки О. Мишуги: „За власним бажанням, Мишуга дійшов свого особистого методу навчання мистецтву співу. Він не встиг дати широкий виклад всіх своїх поглядів на цю справу. метод його творчо засвоїв, розвинув і виклав у широкій праці улюблений

учень Олександра Пилиповича – Михайло Микиша. Поява цієї праці в друку буде не лише виявом пошани до пам'яті незабутнього співака, педагога, громадянина, а й корисною справою для нашої співацької молоді та й для викладачів співу. Справа Олександра Мишуги, як і його землячки Соломії Крушельницької, не вмере, не поляже. Вони розуміли своє мистецтво як служіння народові, і за це їм вічне народне спасибі!“ [217, с. 50-51].

У статті „Син народу“ М. Рильський визначив громадянську позицію Олександра Пилиповича, як позицію патріота-громадянина:



Максим Тадейович Рильський

„Це був не лише співак, не лише артист, це був патріот-громадянин. Міцна дружба єднала його з великим Франком. Варто відзначити, що лише завдяки коштам, які передав із артистичних своїх заробітків Мишуга Франкові, могла з'явитися друком така окраса української поезії, як збірка „Зів'яле листя“. Взагалі Олександр Пилипович значну частину своїх гонорарів віддавав на громадянсько-культурні справи, на допомогу талановитій молоді та ін. В останні хвилини свого життя він заповідав усе, що зібрав за життя, Музичному інституті імені М. Лисенка у Львові...“ [216, с.117].

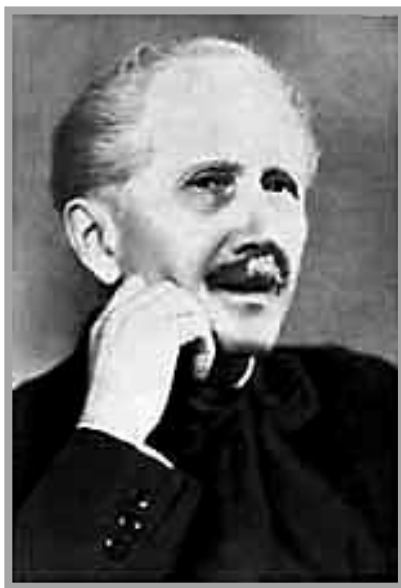
У вступному слові до книги „Видатний співак Олександр Мишуга: спогади“ (1964 рік) Максим Тадейович поділився своїми враженнями про виступ визначного співака й про творчу атмосферу, що панувала навколо нього: „Я за юнацьких років своїх чув Мишугу на традиційному концерті, присвяченому пам'яті Т. Шевченка. Душею цих концертів завжди бував у нас у Києві Микола Віталійович Лисенко. Того вечора довелося йому поділити лаври зі своїм другом Мишугою. І обидва вони, срібноголові, в одному пориві вклонилися перед найбільшим генієм українського народу – поетом Тарасом Шевченком“ [32, С. 4].

Інший молодший сучасник О. Мишуги *Остап Грицай* (1881-1954) – український поет, літературознавець, журналіст, критик, перекладач, педагог, автор соціально-психологічної поеми „Утеча Олексі Перуна“ (1910) – у роботі „Із віденських гастролей“ (1938 р.) розповів про блискучий успіх свого земляка Олександра Мишуги у Відні в операх Доницетті „Фаворитка“ та Верді „Травіата“. У якості підтвердження своїх слів О. Грицай наводить оціночні судження австрійської преси: “У цілому можна сказати, що наш гість зумів надзвичайно сподобатися

публіці. Постійне заангажування його призведе до відсвіження цілої низки забутих опер“ (журнал „Wiener Abendpost“) [68, С. 62].

Найдокладніше життєвий і творчий шлях О. Мишуги описав дослідник *Іван Деркач*. Дуже цінною для нашого дослідження є висока оцінка ним педагогічної діяльності співака в роки роботи О. Мишуги в Музично-драматичній школі М. Лисенка (І. Деркач „Великий митець і громадянин“, 1942). Саме І. Деркач детально описав ту протирічну думку, яка склалася про діяльність Олександра Пилиповича під впливом панування московської школи співу: „Про школу *bell canto* Мишуги велися гарячі суперечки. Багато хто захоплювався його методикою, з усіх усюдів напливали до нього учні. Це викликало заздрість з боку деяких, вибачте, людей, які вважали себе „вокальними педагогами“. Були й такі серед його учнів, які думали, що вистачить послухати кільканадцять його лекцій і вже можна стати добрим співаком, а переконавшись, що треба наполегливо й багато працювати, відходили й плели різні несинітниці. Та це й природно: у кожного новатора завжди багато противників. До того ж, всякі шовіністи шкодили Мишугі, намагалися принизити його ще й в тому, що він викладав українською мовою. А знав він дванадцять мов“ [73, с. 20].

Далі І. Деркач зазначає: „У спогадах учнів Мишуги дуже багато пишеться про те, що в Олександра Пилиповича було чуйне й благородне серце. На культурні цілі на допомогу студентам, робітникам, селянам він віддавав усі свої зароблені гроші, в той час, як сам жив скромно і ніколи своїм зовнішнім



виглядом не намагався показати, що він, мовляв, велика знаменитість. Один із його молодших сучасників писав: „Як дивлюся зараз на дурощі всяких кінозірок й опереточних і шантакаварняних дів, то з дива вийти не можу, що сталося з людьми! Не знають, що на себе начепити, що їсти, де мешкати, як світа вжити. А про те, хто чув про великі дари отих усяких, вибачте, „знаменитостей“? А Мишуга давав. Тому й не слід забувати про нього. Це був митець і педагог! Це була людина!“ [73, с. 23].

Не минув своєю увагою діяльність О.П. Мишуги й відомий український композитор, народний артист УРСР, професор Львівської

Станіслав Людкевич державної консерваторії імені М.В. Лисенка *Станіслав Людкевич*. У своїй праці „Артист і педагог“ він підкреслив рівноцінні напрямлення його особистості в усіх сферах життя і творчості: „З якого боку ми б не дивилися

на Олександра Мишугу – чи як на артиста-співака, чи педагога, чи, вкінці, як на людину-громадянина, – його постать вирівняна в головних рисах і гармонізована в цілісності. Сільську дитину, можна сказати, із самих низин життя, природа щедро наділила небуденним талантом. І хто із грядущих істориків української культури торкнеться музично-співочої ділянки, той чимало скаже про одного з найкращих синів нашого народу, одного з перших, найбільших піонерів українського вокального мистецтва, благородну й оригінальну постать артиста й громадянина – Олександра Мишугу“ [137, с. 42-43].



Степан Чарнецький

Відомий історик українського театру, поет *Степан Чарнецький* тепло згадував О. Мишугу як людину з „великої літери“ („Дороге ім'я“, 1939): „Картина була б неповна, якби не згадати про О. Мишугу як людину, громадянина та сина українського народу. У житті завжди був тихий, скромний. вразливий. Пережив дві трагедії, яких слід носив у душі, мабуть, до самої смерті. В долі й недолі, на вершинах успіхів і слави чи в днях важких почував завжди себе сином поневоленого народу. Допомогає матеріально Ставропігійській та Українській ремісничо-промисловій бурсам, Музичному товариству імені Миколи Лисенка,

„Літературно-науковому віснику“, київській „Раді“, посилав гроші на погорільців рідного села, допоміг Івану Франку видати „Зів'яле листя“, і хто годен вичислити ті щедрі дари, що їх довгі роки склав на різні народні цілі „безіменний жертводавець“?

По роках скитання на далекій чужині вернувся на свою рідну землю, до своїх лип у Виткові. Вернувся – але в домовині... Тепер на його могилу прилітають вітри з волинської сторони, а задуманий Буг у місячні ясні ночі шумить йому свої величні, горді думи...” [279, с. 112].

Відомий сучасний російський педагог, викладач Московської консерваторії *Ірина Ульєва* в роботі „Словник помилок вокальної педагогіки“ проводить паралелі між теоретико-практичними засадами італійської вокальної школи бельканто з розробленими методиками М. Глінки, О. Мишуги та М. Микиші. Вона звертає увагу на наступне: „Так читаємо в записках М. Глінки: „Співати потрібно – ноту до ноти“ і вище.



Ірина Ульєва

Співати вправи, гами без крещендо рівною силою, що важче і корисніше, співати так, щоб жодна ноточка не скрикнула ... Тут мова йде про роботу з голосом, про „Вокаліз“ – у завданнях. Те ж саме стверджували в своїх працях О. Мишуга та М. Микиша. Щодо щільності звуку, то голос має звучати природно. Для зміцнення центру будь-якого (крім легкого високого) голосу потрібно згущення і ущільнення. Українська вокальна школа, слідуючи за італійською, стверджувала те саме.“ [269, с. 105].

Сучасний український дослідник *О.В. Михайличенко* в праці „Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини XIX – початку XX ст.: історичні нариси“, даючи високу оцінку педагогічній роботі О. Мишуги, писав: „Олександр Мишуга виховав чимало знаменитих співаків. Михайло Микиша був одним із найкращих солістів тенорів українських та російських сцен у 10-30-х роках. Славу свого учителя множили Олександра Любич-Парахоняк – лірико-драматичне сопрано, яка співала в містах Західної України, в Польщі, Німеччині, Чехословаччині; Софія Мирович – колоратурне сопрано — виступала на сценах України і Росії; Марія Донець-Тессейр — професор Київської консерваторії. У Польщі його ученицями були відомі примадонни Яніна Королевич-Вайдова та Софія Забелло.

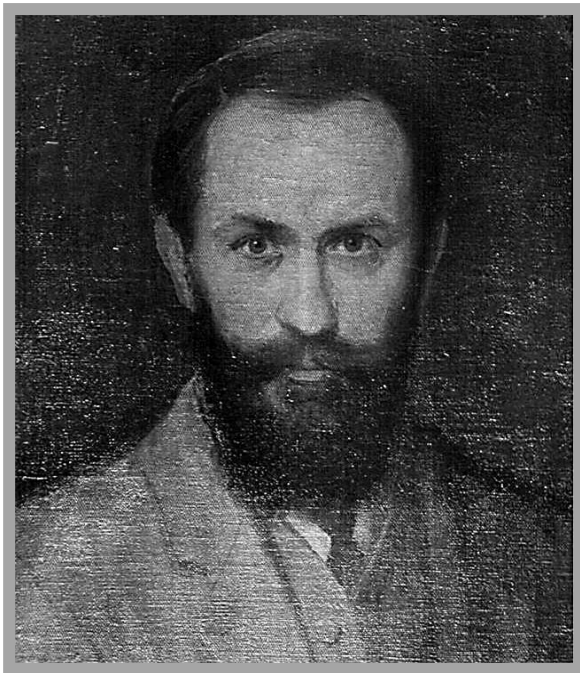
О. Мишуга залишив по собі світлу пам'ять не лише як великий митець, а також як патріот-громадянин. Він завжди пам'ятав, що вийшов із трудового народу і йому зобов'язаний своїм мистецтвом. Говорив у розквіті сил: „Коли б я ще раз мав прийти на світ, то не хотів би вродитися дитиною з багатого і знатного роду, з чужою славою і чужим маєтком, а тільки з сильними м'язами і здоровою головою...“ [163, 13].

Слава О. Мишуги як знаменитого професора солоспіву гомоніла потроху вже з давніх літ, ще з часу його співацької діяльності у Львові та Варшаві. Уже тоді О. Мишуга ввів на сцену деяких своїх учнів (згадати хоч би відоме сопрано Королевич-Вайдову). Але найбільше та слава поширилася пізніше, після 1900 року, коли він уже трохи менше виступав на сцені, а більше віддавався педагогічній діяльності, з 1906 року (Київ, а потім Варшава). Про метод школи О. Мишуги, його прекрасні наслідки заговорили в Києві в 1907 році з нагоди виступів його учнів на естраді та сцені. Голосну рекламу приніс своєму маестро відомий тенор оперних сцен Росії Михайло Микиша, що в 1913 році завітав на ювілейні концерти в честь Івана Франка до Галичини, де голосом і школою зарекомендував себе, як другий О. Мишуга. Крім того, він виголосив цікавий реферат про школу О. Мишуги, про якого висловлювався завжди з найвищим пієтизмом, ілюстрував виклад нюансами свого власного голосу, справді подібного тембром до голосу його знаменитого учителя.

Коли О. Мишугадесь близько 1910 року знову переїхав до Варшави і почав працювати як професор співу в консерваторії, до нього потягнулися на навчання найкращі молоді оперні співаки зі Львова і після одного-двох років верталися з результатами, яких не могли досягти у львівських професорів за довгі часи навчання. Це дві тодішні учениці Музичного інституту ім. М. Лисенка Олександра Любич-Парахоняк та Софія Колодій. Будучи у Львові в червні 1914 року, О. Мишуга відвідав Музичний інститут ім. М. Лисенка та продемонстрував зі своїми львівськими ученицями, які вчилися у нього на останньому році у Варшаві, свій метод солоспіву.

Інша сучасна українська дослідниця, педагог С. Царук у статті „Вплив особистості Олександра Мишуги на творче становлення Михайла Микиші“ (2005 рік) зазначає, що „Михайло Микиша глибоко поважав професора за високий професіоналізм, виконавську та педагогічну майстерність, уважав Олександра Мишугу справжнім патріотом, щедрим меценатом, „словенським співаком“. Адже був свідком того, як фактично усі зароблені кошти професор віддавав на потреби учбових закладів, освітніх установ, виплачував стипендії студентам, допомагав тим, хто потрапив у скрутне становище, залишаючи собі необхідну для скромного прожиття суму. Навчаючись у Варшаві, М. Микиша не раз виконував доручення учителя, передаючи значні суми на утримання навчальних закладів, видання української літератури, стипендії талановитим землякам, слід зазначити, не обов'язково співакам.

Антін Іванович Манастірський (1878-1969) — український художник, живописець і графік, який із дитинства виховувався у атмосфері духовності та любові до рідного краю, також написав свої враження про О. Мишугу. Особливе значення для Антіна мала народна пісня, яка запала в серце майбутнього художника. Довгі роки життя пісня супроводжувала й надихала митця творити. У статті „Володар публіки“ (1962 р.) А. Манастірський писав: „Мишуга умів, як ніхто, донести до слухачів задум Монюшка. То було щось, що важко передати словами, то треба було слухати нашого віртуоза. Скільки душі було в його співі, скільки чару, безпосередності й художньої простоти, що люди, затамувавши подих, ловили



Антін Іванович Манастірський

кожний найменший нюанс чарівних звуків. У перервах чулося серед публіки: „Боже, яка краса голосу! Як він ним володіє! Це щось унікальне! Люди поверталися додому з опери радісні й окрилені, як після свята. Довгі роки співав О. Мишуга на польських сценах. Поляки надзвичайно високо цінували його й цінують, обожнюють за його вклад у польське національне оперне мистецтво“ [148, с. 67-68].

Меценатська діяльність О. Мишуги не залишила байдужими тих, кому він допомагав. Так, викладач Львівської Ремісничо-торгової бурси, у якій свого часу навчався О.П. Мишуга, Ярослав Стирянський, писав про нього в 1922 році (стаття „Меценат робітничої молоді“): „Усіх пожертвуваль, які О. Мишуга склав для бурси, не варто наводити. Вистачить лише згадати, що спочатку він надсилав суми, які досягали кількох сот крон, а пізніше перейшли в тисячі. Найбільшу суму – 25 000 крон – прислав О. Мишуга в 1912 році. За ці гроші бурса купила собі двоповерховий будинок.

Одним із могутніх виховних засобів у суспільстві є життя великих людей. Життя Олександра Мишуги – це прекрасний приклад для нашого молодого покоління. Він зумів зійти з висот мистецтва до злободенних справ трудового життя, зумів подати руку меншому братові. Хто менше за нього дбав про визнання й похвали? Коли хоч частина тієї молоді зуміє понести в майбутнє життя гідний подиву альтруїзм О. Мишуги, то його велика праця й пожертвування не були даремними [246, С. 76].



Олександр Кошиць

Український диригент і композитор *Олександр Кошиць* у статті „Про славного українського співака“ (1931 рік), який працював свого часу в Музично-драматичній школі М.В. Лисенка, детально й достовірно відтворив ту соціокультурну атмосферу Києву рубежу ХІХ-ХХ століть, високу духовно-моральну культуру тогочасної української студентської молоді, її захопленість оперою і загалом професійним мистецтвом: „Треба сказати, що зацікавленість оперою серед тодішньої молоді було неймовірне. Черги біля

каси за квитками на гастролерів простоювали цілої ночі, перевірки робилися що дві години, ніхто не міг вийти з черги більше як на десять хвилин, і то, залишивши спочатку місце якомусь „старості“. Хто діставав квиток, той уважався щасливим. Це були часи, коли студенти університету й гімназисти носили улюблених артистів на власних плечах від театральних дверей до карети або випрягали ту карету і самотужки тягли її по вулиці з криком і галасом; це були часи, коли в театрі артистам влаштовували такі овації, що лише поліція могла їх

припинити; це були часи, коли платили останній гривеник театральному камердинерові, аби дозволив постояти під дверима ложі або посидіти десь за ґратами біля вентиляції, щоб послухати хоч одним вухом якого-небудь знаменитого баритона чи сопрано“ [113, с. 44].

Марія Ростовська-Ковалевська, оперна співачка, солістка Одеської опери, професор Одеської консерваторії, в минулому вихованка О. Мишуги, повідала про те, як вони з М. Микишою згадували свого маестро („У весняні дні“, 1960 р.): „У 1960 році громадськість Києва відмічала 75-річчя з дня народження та 50-річчя мистецької діяльності М.В. Микиші. Я не встигла приїхати з Одеси на ювілейний вечір і лише на другий день зайшла на квартиру до ювіляра. Михайло Венедиктович наспівував під свої пластинки, а я була зворушена, почувши, як по-юнацькому звучить його голос! „Так ось вони – плоди системи прославленого Мишуги, системи, що живе в двох поколіннях і так добре зберігає голоси на довгі роки“ – подумала я. Наче у відповідь, ювіляр сказав мені: „А яка це була висококультурна людина! з Лисенком, із Лесею Українкою міг говорити годинами про літературу, історію, музику, естетику“. „Він знав більше десятка європейських мов,“ – додав артист Є. Круглов.



Таких людей, як Олександр Мишуга, ми краще повинні популяризувати, бо це наша слава й гордість. Поет-академік Максим Рильський сказав: „Хто не шанує видатних людей свого народу, той сам не годен пошани“. Спогади ці – ще один доказ любові до незабутнього нашого великого митця і патріота“ [223, С. 73].



Володимир Іванович Лучук (1934-1992) – український письменник, поет і журналіст, сьогодні вже мало відомий широкій громадськості (чоловік письменниці Оксани Сенатович, батько письменника Івана Лучука та шумеролога Тараса Лучука), який увійшов в українську літературу ХХ століття поетичними збірками „Довір’я“ (1959 р.), „Осоння“ (1962 р.), „Полум’я мене овіює“ (1963 р.), „Маєво“ (1964 р.),

Володимир Іванович Лучук „Обрій на крилах“ (1965р.), присвятив кілька віршів пам’яті Олександра Мишуги, серед яких найвідомішим є „Співакова слава“ зі збірки „Полум’я мене овіює“ (1963 р.) [133, с. 114].

О.П. Мишугу не обійшли своєю увагою й визначні зарубіжні педагогі-вокалісти, діячі культури та громадськості. Так, на початку XX століття відомий польський педагог, музикознавець, теоретик співу *Юзеф Райс* у роботі „Коли Краків аплодував Мишугі“ (1921 рік), писав про складну долю співака й педагога: „Пам'ятним подвигом О. Мишуги у Відні була його участь у спектаклях гастролей Львівської опери на загальній виставці у Відні 1892 року, коли поставили там „Гальку“, „Страшний двір“, „Краков'яків“. Як правило, Мишуга не зв'язував себе постійними ангажементами. Був навіть інколи „безробітним“. Тоді, а також у той час, коли доходи його були незначними й умови не були занадто сприятливими, він завжди знаходив гостинний прийом серед поляків у Кракові. А піклувався цим його вірний приятель, директор музичного товариства Віктор Барабаш, чи то запрошуючи його на літній сезон до зорганізованої ним опери, чи то влаштовуючи для того концерти в імпрезах музичного товариства.

У Кракові ж сам композитор Желенський акомпанував йому й для нього написав свою „Серенаду“. Але ніхто, мабуть, не заспіває вже так чудово, як Мишуга, „Розчарування“ Желенського, ніхто також не буде кращим виконавцем головної партії з опери „Янек“, прем'єра якої відбулася в Кракові 1901 року...“ [212, с. 64].

Відомий польський поет і громадський діяч рубежу XIX – XX століть *Л. Стан*, який був великим шанувальником драматичного й вокального талантів Олександра Пилиповича й не пропустив жодної оперної вистави за його участю в Кракові чи Варшаві, присвятив великому артисту наступні рядки своїх поезій (1895 рік):

„Співай, бо в серці будиш ти жадання	Розчулені тобою, плачуть зорі,
Слабу людину порівняти з Богом!	А квіти мріють: ось весна вже буде,
Співай, бо в грізній тишині страждання	І солов'ї змовкають у покорі,
Твій спів – як голос щастя неземного!	А можуть славити тебе лиш люди!“ [32, с. 69].

Шведська оперна співачка першої половини XX століття, учениця Олександра Пилиповича *Майя Чінберг* у статті „Спомин про вчителя“, так згадувала свого маестро: „Вже перша година співу в професора Мишуги була для мене чимось незвичайним. За весь час свого попереднього навчання з іншими маестро я мала нагоду пізнати, може, аж занадто теорій та фахових висловів і рекомендацій, але ніхто дотепер не зумів мені показати рівночасно такого їх практичного застосування, як це робив маестро Мишуга. Як учитель він був суворий і вимогливий. Повний невичерпної терпеливості, він не лише цікаво будував свої лекції, але й проробляв із учнями вправу за вправою, в яких умів дошукуватися живішого вислову, звуку й краси.



Майя Чінберг

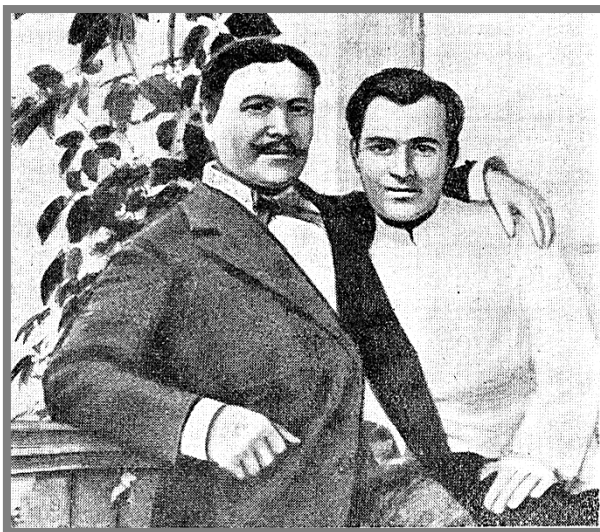
Перед моїми очима й досі день 9 березня 1922 року – учитель упокоївся тихо й погідно навіки. За кілька годин перед смертю сказав мені, що кінець його наближається, і передав свою останню волю, після чого промовив ще такими словами по-італійськи: „Будь жрицею мистецтва, щоб його ширити в світі, живи для краси співу! Помагай моїм учням, а якщо й справді існує душа, яка живе по смерті, то я буду з вами, щоб допомагати вам. Амінь“ [105, с. 106-107].



Інша учениця Олександра Мишуги, Марія Донець-Тессейр, у майбутньому – заслужена артистка УРСР, професор Київської консерваторії імені П. Чайковського, в роботі „Листок до вікна“ (1939 р.), висловила свою безмежну вдячність незабутньому маестро: „Я все життя вдячна Олександрові Пилиповичу за те, що він навчив мене розуміти і слухати правильну постановку голосу. Саме він мені дав путівку в життя. Пізніше мені доводилося ще багато вчитися й пізнавати різні методи викладання, але заняття в О. Мишуги, пояснення, живі демонстрування, вимоги керували мною впродовж усієї моєї співацької діяльності та

Марія Донець-Тессейр допомагають тепер у педагогічній праці. Вони оберігали мене й від помилкових впливів, із якими інколи доводилося зустрічатися“ [85, с. 99].

У статті оперної співачки *Марії Гребінецької* „Фанатик мистецтва“ (1933 рік), яка також по класу вокала навчалася в славетного маестро, мова йшла про силу впливу особистості О. Мишуги на своїх вихованців: „За п'ять років навчання в Італії я переконалася, що більше того, чого навчив мене Олександр Пилипович з теорії співу, я не знайду. Мишуга був фанатиком співу. Тому він не задовольнявся лекціями в школі: кращих учнів кликав до себе додому і там працював з ними далеко за північ. Навіть коли ми ходили з ним на прогулянку, то він і там не гаяв марно часу, а вчив співати. те саме було й під час літнього відпочинку. Тепер особа покійного Мишуги здається нам якимсь дивним явищем. Це була людина з



О. Мишуга та М. Микиша

фанатичною любов'ю до мистецтва, людина ідеї. Тому він захоплював душі всіх, із ким працював" [65, с. 102].

Найулюбленіший учень О.П. Мишуги, продовжувач його сценічних і педагогічних традицій, народний артист УРСР, професор Київської консерваторії Михайло Венедиктович Микиша з великою любов'ю і вдячністю писав про свого вчителя („Сівач краси й добра“, 1963): „Навчаючись в Олександра Мишуги в Києві, а потім у Варшаві, я був його, так би мовити, секретарем – він доручав мені вести листування, висилати гроші тощо. Пам'ятаю, я носив на пошту від нього досить великі суми для Музичного товариства у Львові, українських гімназій, робітничих організацій. Давав він гроші також деяким українським студентам, які вчилися в різних університетах Європи. Славетного співака й патріота не покидала думка збудувати пансіонат на Придніпрянській Україні, де б виховувалася музично обдарована молодь. Знаю, що в цьому йому взявся допомогти його сердечний друг, великий італійський співак М. Баттістіні. Благородному задуму великих артистів перешкодила війна.

Коли я сьогодні з перспективи часу дивлюся на Олександра Мишугу, то бачу, що він займає одне з найвидатніших місць в історії музично-вокальної культури. Його постать буде завжди світочем для артистів, митців“ [157, с.86-87].

Ще одна із вихованок О.Мишуги, оперна співачка *Олександра Любич-Парахоняк* згадувала про велику любов свого викладача до рідної землі та велику повагу до нього в студентських колах („Мій незабутній учитель“, 1940): „У 1914 році ми з маестро приїхали до Львова. Він замешкав у народній гостинниці. Його зразу ж прийшли вітати студенти, молодь, представники музичних і літературних кіл. У вільні години ми ходили з ним по місту, були на Княжій горі. Він дуже любив Львів. Радів усією душею, що повернувся на рідну землю. Мріяв і робив усе, щоб у цьому місті був нарешті збудований український театр. Маестро



Олександра Любич-Парахоняк

носився з думкою поселитися в Львові й організувати свою школу співу. Але, на жаль, цих планів не довелося йому здійснити...” [135, с. 98].

Софія Мирович, також вихованка Олександра Мишуги, пізніше заслужена діячка мистецтв, професор Ленінградської державної консерваторії, завжди гордилася тим, що її учителем вокалу був славетний маестро („Людина великого серця“, 1963 рік): „Визнанням тих якостей співачки й педагога, яким я повністю зобов'язана О. Мишугі, може послужити той факт, що 1923 року я була запрошена



Софія Мирович

вокальним факультетом Ленінградської консерваторії, очолюваної тоді видатним російським композитором Олександром Глазуновим, де й працювала довгі роки. Дуже приємно чути, що тепер у нас та й за кордоном часто пишуть про мистецьку й педагогічну діяльність О. Мишуги, що в столиці України – Києві урочисто відмітили 110 років із дня народження цього прославленого співака, педагога й патріота. Нехай зібрані для книги спогади послужать нашим молодим митцям у їхній великій ролі будівництва нового культурного суспільства“ [160, с. 93].

Роль, яку відіграв в житті знаменитого оперного співака та прославленого вокального педагога Михайла Микиші Олександр Пилипович Мишуга була, на нашу думку, вирішальною. Михайло Венедиктович цілком присвятив своє життя служінню оперній сцені та підготовці молодих талантів для продовження справи видатного співака, одного із кращих українських вокальних педагогів, мецената і патріота своєї землі Олександра Мишуги. Усе життя М. Микиші – яскраве тому підтвердження“ [275].

У брошурі *С.Фручіто і Б.Дж. Бейер „Мистецтво Співу й вокальна методика Карузо“*, де наведено дуже цінні відомості з життя й артистичної діяльності видатного італійського співака, та подано всі його основні вправи, є згадка й про О. Мишугу, як про видатного сучасника, проте не розглянуто ні наукового методу роботи маестро, принципів художнього звукоутворення [273]. У брошурі самого Енріко Карузо *„Як слід співати“* присутні нажаль такі ж самі недоліки, що й у попередній праці [100].

На нашу думку, найбільшу цінність про вокальну методологію взагалі, й про теоретико-практичні основи педагогічної роботи О.Мишуги становить книга Л. Работнова *„Основи фізіології й патології голосу співаків“*. У ній висвітлено не лише питання анатомії та фізіології голосового апарата, а й викладено механіку дихальних рухів і процес голосоутворення, що надзвичайно цінно для співаків і педагогів, які працюють над вихованням художнього звучання голосу. У праці є посилання на практичний досвід О. Мишуги, але немає чітких, науково обґрунтованих вказівок на художнє звукоутворення [211].

Вище зазначених недоліків позбавлені праці улюбленого учня О.Мишуги, професора М.Микиші – *„Вокальна термінологія“* (1945 р.), *„Поради співакам із вокальної гігієни“* (1947 р.), *„Практичні основи вокального мистецтва“* (1971 р.), у яких постійно йдуть посилання на методологію його вчителя. Академік М. Риль-

ський в вступному слові до наукової праці М. Микиші „Практичні основи вокального мистецтва“ писав: „Микиша був улюбленим учнем знаменитого Олександра Пилиповича Мишуги. Сподвижник засновника української професійної музики М.В. Лисенка, друг великого Івана Франка, всесвітньо відомий співак Микиша був зразком артиста й педагога, що сполучив у своїй діяльності служіння мистецтву з глибоким демократизмом і вірністю народові. Ці риси він передав і Микиші. Багато які з принципів викладання свого вчителя засвоїв Михайло Венедиктович, але засвоїв їх творчо, продовживши й поглибивши лінії, що їх намітив для української вокальної педагогіки Мишуга. Життя коротке, мистецтво вічне!“ [32, с. 4-5].

Українська культурно-мистецька громадськість упродовж XX-го й на початку XXI століть не залишалася байдужою до світлої пам'яті великого митця й педагога. Так у 1963 році широко відзначали 110-ту роковину з дня народження славетного українського співака О. Мишуги. У газеті „Вільна Україна“ (Львів, 5 липня 1963 року) зазначалося: „У Києві відбувся присвячений митцеві великий вечір на якому з доповіддю виступив поет-академік М. Рильський. Незабаром у Львівському книжково-журнальному видавництві вийде книга спогадів про О. Мишугу. Урочисто відмічають ці роковини трудящі Львівщини. В селі Новому Виткові Сокальського району, де народився співак, відбулося народне свято. Тут були представники мистецької громадськості Львова – композитори, музиканти, вокалісти, педагоги, студенти, а також колгоспники, робітники і трудова інтелігенція району. На могилу артиста поклали багато вінків, живих квітів.

На святі виступав ректор Львівської консерваторії заслужений діяч мистецтв УРСР, професор М. Колеса, аспірант Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР О. Йова, заступник голови Сокальського райвиконкому П. Єловський, директор місцевої школи Ю. Савченко, онука співака Д. Мишуга та ін. З великою радістю сприйняли присутні повідомлення про присвоєння Нововитківській середній школі імені О. Мишуги. Силами педагогів і студентів консерваторії був даний великий концерт“ [32, с. 113].

Після перепоховання праху О. Мишуги на цвинтарі села Новий Витків Радехівського району Львівської області (1922 р.) виникла ідея створення його меморіального музею на землі, де він народився. Тут він і був створений, по вулиці Центральній, буд. 4, у центрі села в приміщенні народного дому. Експонати музею сьогодні розповідають про життя і творчий шлях Олександра Мишуги, про зв'язки й листування з видатними митцями – його сучасниками – І. Франком, М. Лисенком, С. Крушельницькою, М. Менцінським, М. Микишою, а також про вшанування пам'яті співака в роки різних ювілеїв. Різні матеріали передав власник приватної колекції В. Дубина – шанувальник таланту О. Мишу-

ги. Особливо велику цінність має магнітофонний запис голосу Олександра Мишуги та фотографії перепоховання його праху на цвинтарі села Новий Витків (1922 р.).

Останній значний спогад про видатного оперного співака й педагога О.П. Мишуги відзначала культурна громадськість України 7 червня 2003 року у зв'язку з 150-річчям з дня його народження. У Постанові Верховної Ради України (Відомості Верховної Ради України (ВВР), 2003, N 39, ст.352) відзначалося:

20 червня 2003 року виповнюється 150 років від дня народження Олександра Пилиповича Мишуги – видатного українського оперного співака, талановитого педагога, мецената і громадянина-патріота, ім'я якого увійшло до числа світових зірок оперного мистецтва поряд з Енріко Карузо, Соломією Крушельницькою, Федором Шаляпіним, Тітто Руфо.

Враховуючи визначний внесок Олександра Мишуги у вітчизняну та світову культуру, значимість його постаті і творчої спадщини для виховання творчої молоді та з метою вшанування пам'яті видатного митця, Верховна Рада України постановляє:

- рекомендувати Кабінету Міністрів України розробити заходи щодо вшанування на державному рівні пам'яті Олександра Мишуги, зокрема:
- провести у музичних навчальних закладах заняття, присвячені пам'яті видатного співака;
- перезаписати з платівок на аудіокасети і диски пісні та арії з опер у виконанні Олександра Мишуги та забезпечити ними музичні навчальні заклади й установи культури;
- відновити могилу співака та пам'ятник йому в селі Новий Витків Радехівського району Львівської області;
- підготувати та надрукувати ювілейне видання книги про життя і творчість Олександра Мишуги;
- провести урочисті збори та ювілейні оперні концерти в Києві, Львові та інших містах, пов'язаних із життям та творчістю О.П. Мишуги;
- розглянути можливість випуску ювілейної монети та конверта із зображенням О.П. Мишуги. (Голова В.Литвин, м. Київ, 5 червня 2003 року, N 955-IV) [206].

У Львові з нагоди ювілею О. Мишуги відбулася наукова конференція, присвячена творчості співака, на яку приїхав київській музикознавець Михайло Головащенко, автор книги „Олександр Мишуга“. На урочистому концерті присвяченому 150 річниці з дня народження Олександра Мишуги, що відбувся у Львівському академічному театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької, львів'яни вітали Михайла Головащенко з 80-літтям. Серед заходів, присвячених 150-річчю з дня народження великого співака – покладання вінків на могилу славного земляка у його родинному селі Новий Витків і проведення концерту-конкурсу імені

Філіпі-Мишуги (сценічний псевдонім співака). У музеї Соломії Крушельницької до початку липня можна оглянути виставку оригінальних матеріалів „Учні славетного маестро“ з фондів музею.

Отже, дослідивши творчу спадщину О. Мишуги в оцінці вітчизняних і зарубіжних діячів освіти та мистецтва XX – XXI століть, ми можемо прийти висновку, що це був визначний педагог і артист, активний громадський діяч, меценат, світла пам'ять про якого завжди буде жити серед майстрів української мистецької школи. О.П. Мишуга – людина, якій були небайдужі проблеми української освіти кінця XIX – початку XX століть, і не лише музичної. Це був „сівач добра й краси“, чуйна людина, в кожную хвилину готова прийти на допомогу своїм друзям і тим, хто її потребував. Згадка про великого педагога, артиста й мецената живе в історичній пам'яті українського народу, учнях учнів Мишуги і буде жити в майбутніх прийдешніх поколіннях української мистецької еліти.

3.2. Теоретико-практичні засади О.П. Мишуги у викладацькій діяльності М.В. Микиші.



*Виховувати голос, виховувати вміння співати треба
з любов'ю, з умінням та знанням.*

Михало Микиша

Видатним українським вокальним педагогом О.П. Мишугою було підготовлено велику кількість видатних співаків, провідних вокальних педагогів, зірок світової сцени. Педагогічній діяльності він присвятив понад двадцять років життя. Сучасники О. Мишуги – мистецтвознавці, музичні критики, діячі літератури та мистецтва – називають понад 50 прізвищ оперних співаків – учнів Олександра Пилиповича у Києві, Варшаві, Мілані, Фразбурзі, Римі, Стокгольмі тощо. Найвідоміші з них – Я. Королевич-Вайдова, З. Забелло-Мазуркевич, Г. Леска-Арндт, Я. Тіссерант-Паржинська, Є. Штрассерн, В. Рашковська, В. Долинська, І. Сологуб-Бокконі, І. Строковська-Фариашевська, С. Колодій-Андрієвська, М. Висоцька, М. Гребінецька, О. Любич-Парахоняк, С. Мирович, М. Донець-Тессейр, М. Микиша та ін.

Учні професора Олександра Мишуги навчалися в нього не лише вокалу. Його вважали найкращим, на моральні вчинки його рівнялись, погляди поділяли, манеру поведінки визнавали зразковою. Вони проявляли величезну повагу до особистості високоосвіченого вчителя, а потім уже й своїх учнів навчали любити мистецтво співу так, як любив його їхній наставник – Олександр Мишуга.

У 2015 році виповниться 130 років від дня народження Михайла Венедиктовича Микиші, улюбленого учня Олександра Мишуги, видатного українського тенора, уродженця співучого Полтавського краю. Михайло Венедиктович був останнім співаком у московському Великому театрі, який міг вільно й на високому рівні виконувати найскладніший репертуар. По суті, на початку ХХ століття він лишився спадкоємцем Собінова й Шаляпіна. Бо й справді, після від'їзду великого співака на батьківщину (1931 р.) з репертуару одного з найбільших театрів світу надовго зникли такі опери, як „Соломея“ Р. Штрауса, „Гугеноти“ Дж. Мейєрбера, „Паяци“ Р. Ленкавалло, „Сільська честь“ П. Масканьї, у яких Михайло Микиша вражаюче виконував центральні тенорові партії і не мав суперників

Як в Україні з'явився такий чудовий артист і педагог – Михайло Венедиктович Микиша? „Микола Лисенко та Олександр Мишуга – оце ті люди, – писав Максим Рильський, – що виховали Микишу. Від Лисенка – горіння, любов до народу, високе почуття обов'язку, розуміння мистецтва як служіння. Від Мишуги – суворе ставлення до себе вимогливого художника, невпинна робота над собою, свідомий розвиток природного хисту.“ Проте яким складним, тернистим був шлях видатного українського співака.

Народився Михайло Венедиктович на Полтавщині, у місті Миргороді. 1902 року він закінчив Миргородську художньо-промислову школу як скульптор, а потім за порадою Лисенка вступив до музично-драматичної школи в Києві. Знайомство з Миколою Лисенком відбулося 1902 року у Миргороді. Михайло Микиша працював тоді керівником самодіяльного хору Художньо-промислової школи ім. М. Гоголя. Запросивши талановитого юнака на навчання до м. Києва, М. Лисенко пізніше „сам акомпанував йому на іспитах і хвилювався за нього, як за рідного сина“ [188, с. 8]. Спочатку талановитого хлопця зарахували до класу М.В. Зотової, та після знайомства з Олександром Мишугою Михайло, не вагаючись, переходить до його класу.

Микола Віталійович уважав учня своєї школи перспективним співаком „із добрим голосом, героїчним тенором“, по-батьківському опікувався ним. Відомо, що Михайло Микиша не лише мав змогу безкоштовно навчатись у Музично-драматичній школі, а й знаходився на повному утриманні сім'ї Лисенків. „Дуже добрий хлопець, вельми свідомий українець, енергійний, працьовитий і, як слід йому бути, дуже бідний“, – писав у листі до друга М. Лисенко [188, с. 9].

На запитання одного із учнів школи щодо надання можливості незаможним учням навчатися безкоштовно Микола Віталійович дав вичерпну відповідь: „Ну що ж, як станете артистом, будете добре заробляти, то сплатите цей борг школі або віддасте тим, хто нуждатиметься, а зараз учіться так“ [188, с. 9].

З Іваном Франком міцна дружба пов'язувала й Михайла Микишу. Початок її припадає на святкування сорокарічного ювілею видатного письменника, коли на запрошення не зміг приїхати Олександр Мишуга. Замість нього виконанням Лисенкового "Не забудь юних днів" ювіляра вітав М. Микиша. Син письменника Тарас Франко так розповідав про події того пам'ятного вечора: "Сльози вдячності залили тоді батькове обличчя. Він упродовж усього часу не відпускав від себе Микишу, бо, як говорив, ніби відчував біля себе свого друга" [157, с. 84].

До слова, багатьом учням і професор Мишуга щомісяця сплачував стипендію. Він діяв за наступним принципом: "Мінімум для себе, все для інших" [275]. Олександр Пилипович на той час був співаком зі світовим ім'ям. Він міг би ще довго виступати на сцені. Проте Лисенко переконав його у важливості культурно-освітньої роботи в умовах тогочасної України. За чотири роки навчання в класі Мишуги Михайло Микиша ґрунтовно опанував його вокальну систему й став навіть асистентом свого педагога. Вадим Щербаківський згадував, що такі заняття проводились уже 1907 року. Отже, "...у Микиші виявився чималий педагогічний хист" [283, с. 120].

Про роки навчання в Києві Михайло Микиша писав: "Школа Лисенка залишила в мене найкращі спогади. Незважаючи на великі вимоги, в ній було легко і радісно вчитися. Створенню такої живої, творчої атмосфери сприяв сам Лисенко та його колеги" [157, с. 83].

Визначний український поет Максим Рильський так згадував Михайла Микишу: "Від в нього було Лисенка – горіння, любов до народу, високе почуття обов'язку, розуміння мистецтва як служіння. Від Мишуги – вимогливе ставлення до себе вимогливого художника, постійна робота над собою, свідомий розвиток природного обдарування" [215, с. 7]. Величезний вплив на формування артистичного світогляду Михайла Микиші мали його тісні зв'язки з Миколою Віталійовичем Лисенком, а також Франком, Коцюбинським, Лесею Українкою.

Ми точно не знаємо, що змусило Олександра Пилиповича Мишугу припинити свою педагогічну діяльність у Музично-драматичній школі Миколи Лисенка, та наприкінці 1911 року він від'їжджає з м. Києва. На думку Михайла Головащенко, основною причиною було цькування Мишуги реакційно настроєними великодержавними шовіністами, які паплюжили його як педагога і як людину.

Польська влада та діячі культури запросили О.П. Мишугу на посаду професора співу до Вищого музичного інституту імені Фридеріка Шопена Варшавського музичного товариства. Разом з ним поїхали і його учні, серед них і Михайло Микиша. Михайло Венедиктович не лише навчався у Варшаві, а й водночас виконував обов'язки асистента професора, консультував початківців.

1910 року він успішно дебютував на сцені театру Миколи Садовського, виконавши партію Йонтека з опери С. Монюшка „Галька“. Після вдалого дебюту М. Микиші доручають центральні ролі в операх „Наталка Полтавка“ М. Лисенка, „Запорожець за Дунаєм“ С. Гулака-Артемовського, „Сільська честь“ П. Маскани, „Продана наречена“ Б. Сметани, а в середині сезону 1910-1911 років йому несподівано запропонували дебют у Київській опері.

Михайло Венедиктович із 1919 по 1922 роки працював викладачем Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, був керівником і директором українського оперного театру „Музичної драми“. 1923 року співака запросили до Великого театру СРСР. Надія Обухова, його постійна партнерка по сцені, писала, що „одним із кращих його творінь у Великому театрі був образ Гришки Кутерми в опері М. Римського-Корсакова „Сказання про невидимий град Китеж“. У цьому його творінні вокальний бік партії був так точно поставлений на службу драматичній виразності, що цей приклад увійшов в історію театру як ідеальний” [189, с. 269].

Відомий артист **Іван Козловський** зазначав, що виконавців партії Ірода у опері Р. Штрауса „Саломея“ було декілька, та „запам’ятався саме образ, створений Микишею“. У своїй статті він зазначив: „Нічого подібного мені до цього бачити не доводилось. Діапазон голосу у нього був рівний, тембр – приємний. Це був експресивний співак із сильним голосом, яким він дуже розумно користувався: ніколи не кричав, що і сприяло його творчому довголіттю“ [112, с. 264].

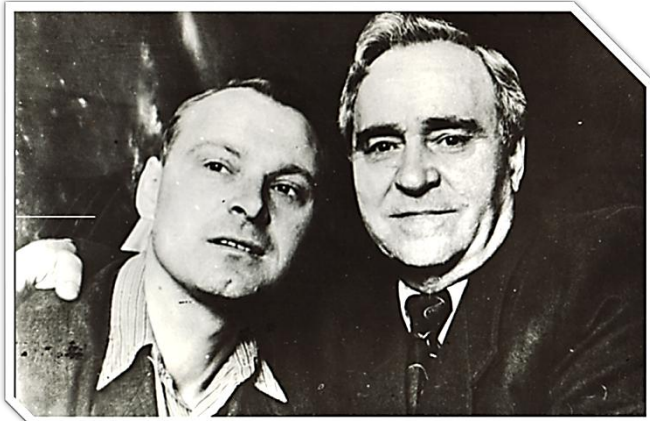


Вистави за його участі користувались великою популярністю серед молоді. Видатний оперний співак **Сергій Лемешев** згадував часи навчання у Московській консерваторії, коли разом із однокурсниками ходили слухати Михайла Микишу: „Володіючи першокласною вокальною школою бельканто, прекрасною дикцією, широким диханням, бездоганною філіровкою звуку, блискучими верхніми нотами, М.В. Микиша буквально приголомшував слухачів” [119, с. 265].

Один із найкращих учнів Михайла Микиші, викладач Полтавського музичного училища імені М.В. Лисенка, Василь Іванович Опенько (1924-1991), який неодноразово чув в особистому виконанні свого вчителя романси Лисенка, згадував: „Сьогодні можна без перебільшення сказати,



що він у виконанні ставав співавтором і поета, і композитора. Романси „Вогні горять“,



„Мені однаково“ та слова Шевченка, „Не забудь юних днів“ на слова Івана Франка та інші твори Лисенка виконувалися ним так, що здавалося, і душа і серце співака звучали в унісон з авторськими думками. Враження було приголомшливим. Ми сиділи в класі, охоплені якимось надзвичайним екстазом співпереживання“

Михайло Микиша та Василь Опенько [362, л. 14].

Нажаль 30-ті роки в житті видатного педагога, співака й артиста (з 1923 року соліста Великого театру СРСР), Михайла Венедиктовича Микиші були наповнені трагічними подіями. Дочка Микиші Наталія розповідала Василю Івановичу Опеньку, що в липні 1941 року за розпорядженням НКВС було відібрано 850 осіб з числа інтелігентів Харкова, куди потрапив і Михайло Микиша (офіційна версія – за націоналізм). Усіх етапом було відправлено до Сибіру.

Насправді ж ці події поли пов'язаними з негативним ставленням радянської влади до від'їзду його сина Тараса – піаніста й композитора – на навчання до Відня, звідки він не повернувся до Радянського Союзу. За це Михайло Венедиктович ледь не заплатив власним життям: „Настав час поневірян. Йому навіть пропонували змінити професію“ [75, с. 165].

Десь на середині дороги до Сибіру арештованих загнали у величезний сарай і підпалили. Микишу врятував якийсь маловідомий 25-річний художник із Москви. Його звали Іван Шевченко. Він, який мав ще достатньо фізичної сили, вибив у сараї дерев'яну дошку і виніс Микишу на руках. Інші майже всі згоріли. Порятунки близько 50-ти чоловік. Та



Зоя Гайдай

й на них чекала в'язниця в Іркутську [362, л. 15]. Безвинний артист просидів там цілий рік. На щастя до Іркутська прибув на гастролі Харківський оперний театр, де Микиша колись співав. Директор цього театру та артистка Зоя Гайдай зробили усе можливе й неможливе, щоб звільнити Михайла Микишу. Після реабілітації з 1930 по 1931 роки Михайло Венедиктович співав у Бакинській опері (1930–1931 рр.). Повернувся ж він

до Харкова вже в складі оперної трупи. А трохи згодом Микиша (йому на той час було вже за 60 років) перейшов на викладацьку роботу до Київської консерваторії. Завдяки його педагогічному таланту стали відмінними співаками, прославили українську вокальну школу Надія Чубенко, Анатолій Сироватко-Золотарьов, Семен Коган, Галина Станіславова, Антон Григор'єв. Дехто з учнів став педагогом, продовжуючи школу Мишуги-Микиші. Зокрема, Василь Іванович Опенько, який більше 30-ти років успішно викладав вокал у Полтавському музичному училищі та Полтавській вечірній музичній школі для робітничої молоді [260, с. 4].

У 1946 році М. Микиші було присвоєно вчене звання професора. Народна артистка Радянського Союзу Зоя Гайдай, називаючи його “великим майстром оперного мистецтва”, пригадувала розповіді педагога про роки навчання, коли він “...годинами слухав цікаві суперечки О. Мишуги і Баттістіні. Ці співаки, які уже досягли світового визнання, часто зустрічались, ділились досвідом, по-дружньому вчили один одного” [45, с. 4].

Проте, його педагогічні принципи та методи вокального виховання не отримували схвального ставлення керівництва Київської консерваторії. Радянська влада не забула йому історії з сином. Найпроблемніші студенти ніби випадково виявлялись учнями класу Михайла Венедиктовича. Та успіхи, яких вони згодом добивалися, замість визнання, викликали лише нові й нові хвилі невдоволення, так званої “професійної заздрості”. У книзі Т. Михайлової “Виховання співаків у Київській консерваторії” на фоні “дифіраблів” діяльності інших професорів, про його роботу знаходимо наступні рядки: “У роботі з учнями Михайло Венедиктович Микиша ставив загалом правильні вимоги. Якщо учні виконували всі його вимоги, вони досягали значних успіхів ... Він захоплювався їхніми успіхами і давав репертуар такої складності й у такій кількості, що не відповідало рівню підготовки молодих співаків. Метод роботи М. В. Микиші нерідко зазнавав гострої критики” [168, с. 91].

Можна сьогодні лише уявити, як переносив маестро подібне ставлення колег до себе. Та він невпинно працював і відстоював досягнення своїх вихованців. Одним із його учнів був Антон Григор'єв. Працюючи водієм у Києві, Антон, складав іспит до консерваторії, і, як сам він розповідав, “співав п'ятьма хриплими нотами без верхнього діапазону”. Поважна комісія порадила йому спробувати себе у художній самодіяльності. Та Микиші вдалося переконати колег у доцільності зарахування абітурієнта до Консерваторії.

Навчання Григор'єва в класі Михайла Венедиктовича тривало з 1947 по 1952 роки. На останньому курсі Консерваторії Антон Григор'єв уже був солістом Київської філармонії. А з 1953 року – Великого театру СРСР. 1957 року став лауреатом Всесоюзного конкурсу вокалістів и володарем 1-ї премії Міжнародного фестивалю молоді і студентів у Москві [275].

Михайло Венедиктович Микиша викладав у Київській консерваторії до 1956 року, а потім пішов на відпочинок, залишивши нам у спадщину цікаві праці з вокальної методики, а також магнітозаписи зі своїми коронними аріями: Каню, Хозе, Германа. Із великим запізненням він одержав звання народного артиста України. Сталося це аж влітку 1971 року, коли М. Микиша вже був прикутий до ліжка.

Найкрасномовнішим доказом високого професіоналізму співака та педагогічної зрілості Михайла Микиші є не лише успіхи відомих співаків – учнів професора, спогади видатних його сучасників, відгуки знавців музичного мистецтва, а й плідна науково-методична робота. Із-під його пера вийшли наступні праці: “Практичні поради співакам щодо вокальної гігієни”, “Вокальна термінологія”, “Практичні основи вокального мистецтва” та ін. [154, с. 10].

Над підручником “Практичні основи вокального мистецтва” він працював впродовж усього життя. Його основу складають вокально-педагогічні принципи школи Олександра Пилиповича Мишуги. М. Микиша, як і його видатний учитель, був прихильником створення єдиної української вокальної школи, яка базувалась би на наукових принципах вокальної методології. Узагальнення досвіду видатного українського педагога Михайло Микиша доповнив власним тлумаченням теоретичних та практичних засад вокальної педагогіки.

Підручник отримав схвальний відгук Максима Рильського, який написав передмову з назвою “Видатний український співак і педагог”. На жаль, книга побачила світ лише за рік до смерті автора.

20 листопада 1971 року великого артиста й педагога не стало. На похороні було багато учнів і друзів видатного українського співака й громадянина. Із гучномовця несподівано полинула арія Германа у виконанні Михайла Венедиктовича: „Что наша жизнь? Игра! Добро и зло – одни мечты“. Присутні заплакали...[362, л. 17].

Основи художнього співу та акторської майстерності у вокальній школі Михайла Венедиктовича Микиші. Приділяючи належну увагу основним принципам виховання голосу співака, Михайло Микиша особливо настійливо підкреслював значення вокально-художньої мови, відводячи велике місце слову та його органічному зв'язку з музикою. Він з пильною увагою розглядав такі питання, як гармонійне взаємовідношення між внутрішнім розвитком співака (техніка переживання) і зовнішнім (фізіотехніка), художній спів і акторська майстерність, ритм і темп, розподіл уваги, вокально-творчий спокій, темперамент тощо. Як відомо, не всі навіть добрі викладачі співу спиняються у своїй практичній роботі на цих першорядного значення проблемах.

Зважаючи на те, що проблема звуковедення та постановки дихання в науково-педагогічній школі Мишуги-Микиші висвітлена достатньо ґрунтовно, ми

зупинимось на основах художнього співу та акторської майстерності в його школі. На думку маестро, мова – це знаряддя, за допомогою якого люди спілкуються й обмінюються думками, розуміють одне одного. “Вона реєструє й закріплює в словах, словосполученнях, реченнях результати роботи нашої думки та є невід’ємним фактором мистецтва співу, засобом розкриття ідейного та художнього змісту музично-вокального твору, сценічного образу, засобом активного впливу на слухача. Принцип вокально-художньої сценічної мови є основним у науці співу й особливо при постановці та вихованні голосу” [158, с. 58].

Як і його Маестро, М. Микиша переконаний, що спів – це правильно продовжена мова, а від правильності вимови образно-дійового емоційного слова залежить барвистість та емоційна виразність співацького звуку. У своїй праці “Практичні основи вокального мистецтва” Михайло Венедиктович цитує багатьох визначних діячів культури й мистецтва з приводу їхніх поглядів на мову, вимову й слово. Так, у розмові з акторами Великого театру К.С. Станіславський сказав: “Добре вимовлене слово – це вже музика, добре проспівана фраза – вже мова” [158, с. 59]. Отже, актор мусить уміти говорити на сцені, бо сценічна мова – це наймогутніший засіб впливу на слухача. Від того, як володіє актор сценічною мовою, залежить його майстерність, вміння донести до слухача ідейний зміст і внутрішній світ образу. Якщо співак так само легко, природно й просто співає, як говорить, то він оволодів вокальною майстерністю.

Величезне значення, на думку маестро, мають також висловлювання з цього приводу О. Варламова, О. Даргомижського, М. Мусоргського. “Учень упродовж часу свого навчання мусить старанно зважати на правила вимови, що становить істотну частину співу. Правильна вимова ноти й складу надає співу більше ясності, аніж будь-які зусилля.” – Писав О. Варламов [158, с. 60]. Мусоргський говорив, що вслухаючись у людську мову, він відчув її музику й спробував утілити мову-мотив у мелодію, яку хотів би називати осмисленою, виправданою мелодією. А О. Даргомижський стверджував: “Хочу, щоб звук прямо виражав слово, хочу більше правди!” [158, с. 60].

Далі Михайло Венедиктович ретельно зупиняється на тому, що думав із приводу мови в співі його наставник Олександр Мишуга: “Із цими принципами в галузі вокального мистецтва безпосередньо перегукується й науково-обґрунтована школа виховання співаків, створена видатним українським педагогом, професором Олександром Пилиповичем Мишугою. Як і Глінка, О. Мишуга глибоко розчаровується в італійській вокальній методиці (проте, не в італійській манері співу). Він не знаходить в ній усвідомлення принципів виховання голосу, відмовляється від суб’єктивних емпіричних прийомів і стає на шлях серйозної науково-дослідної роботи, що приводить його до відкриття об’єктивних законів

художнього звукоутворення та слововимови. О. Мишуга вважав, що спів і вокальна техніка не є самоціллю, а лише засобом для розкриття ідейно-художнього змісту виконуваного твору і треба домагатися, щоб не голос керував співаком, а співак – голосом. Мова повинна бути чіткою, динамічною, а головне – осмисленою, близькою і тембрально високоякісною” [158, с. 61].

Наступним етапом роботи викладача з учнем, на думку маестро, є музично-вокальне читання й декламація.

Вокальне читання, на думку маестро, це читання на мовній опорі, на “характері звуку” в резонансному пункті і в певному ритмі й темпі. Таке читання виробляє у співака чітку, ясну дикцію, сприяє однорідності, однакісності звучання голосу, надає йому звуконосності, польотності. При цьому необхідно прагнути якнайповніше передати значення кожного слова, зміст твору в цілому.

Музично-вокальна декламація – це технічний прийом вокально-творчої вимови слів з усіма їхніми граматичними та логічними акцентами, з виявленням емоцій, що містяться в них [158, с. 62].

Далі Михайло Венедиктович цитує свого наставника, Маестро Мишугу: “Олександр Мишуга про це говорив: “Хто вміє декламувати, той вміє співати” [158, с. 62]. Якщо людина вміє акустично, граматично й логічно правильно вимовляти голосні, півголосні, приголосні, слова та цілі речення, тобто, вміє правильно говорити й декламувати, для неї зовсім неважко проспівати будь-яку пісню, романс або арію. Отже, треба спочатку навчитися правильно говорити й декламувати, а потім уже співати.

М. Микиша вводить до вокального лексикону поняття “психотехніки”, як техніку переживання. *Психотехніка* – це комплекс технічних прийомів, зв’язаних із творчими переживаннями під час співу. Основним засобом впливу на слухача (глядача) є вокальне образно-дійове слово, що сприяє розкриттю ідейно-художнього змісту виконуваного твору, створенню сценічного образу. Тому саме слову й змістові варто приділяти особливу увагу в процесі роботи над репертуаром, над твором, роллю. Робота ця складається з кількох етапів: 1) знайомство з твором, із роллю; 2) вивчення й усебічний аналіз твору, ролі; 3) процес “вживання” в образ; 4) вокальне читання й декламація тексту; 5) координація дій.

На думку Микиші, вміння перевтілюватися, як і вміння володіти голосом не приходить саме собою. Цього досягають шляхом повсякденної, цілеспрямованої й наполегливої роботи. Добір репертуару та робота над ним проводиться строго послідовно й дуже уважно, вдумливо, виходячи зі ступеня підготовки та практичних можливостей учня. На жаль, дуже часто учні з дозволу або за порадою своїх педагогів беруться за виконання надто складних, непосильних для них на даному етапі творів, що завдає непоправної шкоди голосу й травмує психіку співака [158, с. 65-66].

Великого значення Михайло Венедиктович надавав вокально-творчому спокою співака. *Вокально-творчий спокій* – це насамперед спокій і впевненість учня у своїх силах і можливостях, творча настроєність його під час співу. Саме поняття “спокій” має суто умовний характер, бо відомо, що в світі, який нас оточує, в тому рахунку й у вокальній творчості, абсолютного спокою не існує. Тому необхідно розмежувати поняття спокою як суто фізіологічного стану організму та поняття вокально-творчого спокою як внутрішньо (психічно) спокійного, врівноваженого співака під час виконання.

Коли співак неупевнений у своїх силах і можливостях, коли він відчуває, що голос його не досить еластичний, рівний, вільний і не зовсім кориться його волі, швидко сідає, “втомлюється”, коли, нарешті, щось йому заважає, щось його дратує, – про вокально-творчий спокій не може бути й мови. Вокально-творчий спокій мусить супроводжувати буквально всі етапи постановки й розвитку голосу співака, всі види роботи як учня, так і вокаліста-професіонала. Можливість будь-якого гармонійного й художнього розвитку фізіотехніки співацького апарату без техніки вокально-творчого спокою виключається.

У роботі з учнями слід звертати увагу не лише на фізичний, а й на психічний спокій, бо фізично-спокійний стан співака залежить від його психічної настроєності. Наприклад, грубе різке ставлення чи зауваження з боку педагога безпосередньо впливає на психіку учня, а це, в свою чергу, позначається на звучанні голосу. Отже, фізичний стан учня та його психічна настроєність мають бути об’єктами особливої уваги викладача. [158, с. 70].

У всьому цілеспрямований і педантичний, Михайло Венедиктович дуже строго слідував за режимом своїх учнів, детально розглядав і вивчав, якими видами спорту вокалісту можна займатися (фехтування, теніс, плавання, веслування, балетне мистецтво) і якими ні (важка атлетика, бокс, біг, футбол) через велику витрату енергії [158, с. 73].

Маестро розробив особливі *правила способу життя вокалістів* (варто додати, що він сам завжди їх дотримувався), що їм можна робити, а на що має бути накладене “табу”. Так, наприклад, як про чистоту свого тіла, співак повинен дбати про чистоту повітря, яким він дихає, зранку перед сніданком обов’язково треба пройтися пішки в будь-яку погоду; співати не можна на холодному повітрі (коли температура опускається нижче 11 градусів тепла); розмовляти в повсякденному житті треба якомога менше, а головне – вокально правильно (на мовній опорі, легко й невимушено); їсти треба 3-4 рази в день, уникаючи гострих страв, гарячого й холодного, не переповняти шлунка, бо це позначиться на звучанні голосу; у день концерту зберігати цілковите мовчання до виступу; не слід пити спиртних напоїв, курити, вживати наркотики.

Усяке порушення подібного способу життя, вважає М. Микиша, призводить до порушення нормальних функцій голосового апарата, до професійних захворювань і до передчасної втрати голосу. Його учень, Василь Іванович Опенько, пригадував: “Для нас він був живим утіленням того, яким має бути педагог, як він має міркувати, висловлюватися, рухатися, носити пальто і шляпу, вітатися. Ми всі намагалися бути на нього схожими” [362, л. 19].

Далі Маестро здійснює *класифікацію професійних захворювань* вокалістів:

- 1) Сиплість, хрипота й загальне не звучання голосу через перевтому або форсування, нервові або шлункові захворювання;
- 2) Катаральний стан, тобто, почервоніння істинних голосових зв'язок і слизової оболонки горла;
- 3) Потовщення голосових зв'язок і їхнє не змикання;
- 4) Крововилив у голосові зв'язки;
- 5) Односторонні та двохсторонні вузлики на голосових зв'язках;
- 6) Гайморит (запалення гайморових порожнин);
- 7) Втрата голосу, тимчасова або постійна, від раптового переляку, крику, натужного співу (форсування) тощо;
- 8) Психофізична втрата голосу, тобто, цілковитий розлад функцій всього голосового апарату через відсутність правильної постановки голосу [158, с. 75].

Окрім перелічених основних, є багато й інших професійних захворювань вокалістів. Причинами їх можуть бути погані санітарні умови робочого місця (мала кубатура сцени чи репетиційного залу), дефекти опалення й освітлення, несприятливі комбінації температури, теплового випромінювання, вологості й руху повітря (протяги), несприятливі атмосферні умови під час роботи на свіжому повітрі [158, с. 76].

Значне місце у своїй педагогічній діяльності Микиша відводив *самостійній роботі студентів*. Він забороняв їм зустрічатися з концертмейстером, доки вони не вивчать самостійно музичний твір, а з диригентом радив працювати лише після того, як оперна партія повністю готова й лише для того, щоб “здати” її диригенту. З оперним режисером співак має зустрічатися вже тоді, коли з диригентом проставлені всі крапки над “і” та співак готовий працювати над театральними мізансценами. Проте, Маестро застерігав власних учнів уникати безконтрольності в самостійній роботі, завжди мати почуття міри [158, с. 77].

Наприкінці своєї праці Микиша зазначає, що його технологія вокального мистецтва однаковою мірою стосується як співаків, так і драматичних акторів, читців, лекторів, педагогів, промовців, учасників художньої самодіяльності й усіх тих, чия професія пов'язана з роботою голосового апарата” [158, с. 78].

І знову Михайло Венедиктович із вдячністю звертається до свого незабутнього Маестро: “У минулому учень прославленого українського співака

та педагога Олександра Пилиповича Мишуги, я прагнув використати й розвинути практичні принципи його вокально-педагогічного методу відповідно до наших умов, спираючись на досягнення передової сучасної науки і практики, а також на особистий артистичний і педагогічний досвід. На основі всього цього я зробив спробу сформулювати й розвинути основні теоретичні і практичні положення вокального мистецтва та вокальної педагогіки” [158, с. 7].

Роль, яку відіграв у житті знаменитого оперного співака та прославленого вокального педагога Михайла Микиші Олександр Пилипович Мишуга була вирішальною. Михайло Венедиктович цілком присвятив своє життя служінню оперній сцені та підготовці молодих талантів для продовження справи видатного співака, одного з кращих українських вокальних педагогів, мецената й патріота своєї землі Олександра Мишуги. Усе життя М. Микиші – яскраве тому підтвердження. “Постать Мишуги завжди буде світочем для митців,” – уважав Михайло Венедиктович [275].

Таким чином, учні О. Мишуги були прямими продовжувачами педагогічної складової його спадщини. М.В. Микиша розвинув її і в теоретичному, і в практичному її аспектах. Проте, на відміну від свого безсмертного наставника, М. Микиша не мав можливості відбирати до свого класу талановитих учнів, тому його методологія вокальної педагогіки розрахована на кожного, хто має слух і бажання навчитися співати. Окрім того, його праця “Практичні основи вокального мистецтва” розрахована не лише на співаків, а також для акторів, лекторів, читців. Микиша ввів у вокальну термінологію такі поняття, як вокальне читання, музично-вокальна декламація, психотехніка, вокально-творчий спокій і здійснив їхнє доцільне й доступне тлумачення, розробив правила способу життя вокалістів, здійснив класифікацію професійних захворювань вокалістів. Його життя, як і життя його педагога Олександра Мишуги, було безкомпромісним служінням мистецтву.



3.3. Розвиток мистецько-педагогічних ідей О.П. Мишуги у вокальній школі М.Е. Донець-Тессейр.

“Я все життя вдячна Олександру Пилиповичу за те, що він дав мені півтвіку в життя. З великою любов’ю і вдячністю я згадую його добре ім’я.”

Професор Марія Едуардівна Донець-Тессейр

“Творіння може пережити творця; Творець піде, переможений віком і природою, проте образ, ним відображений, століттями буде зігрівати серця!” [240, с. 8].

Так уважав великий Мікеланджело. Ці слова, в першу чергу стосуються Олександра Пилиповича Мишуги.

Наукову вокальну школу Олександра Пилиповича Мушуги продовжували і його талановиті студентки. Серед таких була молода співачка, лірико-колоратурне сопрано Марія Едуардівна Тессейр (1889-1974 рр.), відома надалі яскрава зірка оперної сцени, видатний вокальний педагог, професор Київської консерваторії, яка виховала цілу плеяду знаменитих оперних співаків і педагогів. У роки її артистичного піднесення називали її “українським соловейком”.

Марія Едуардівна народилася 5 травня 1889 року в родині скрипаля Київського симфонічного оркестру Едуарда де Тессейр. Француз за походженням, він був різнобічно обдарованою людиною. Мати Марії Едуардівни мала чудове сопрано, й удома вона постійно співала. Вже з п'ятирічного віку маленьку Марію стали вчити грі на скрипці. Коли дівчинці виповнилося дев'ять років, її віддали в Інститут шляхетних дівчат, а потім перевели до пансіону при Фундуклеївській гімназії, де вона співала в церковному хорі. По закінченні гімназії дівчина замислилася над тим, щоб продовжувати серйозно займатися вокалом.

На рубежі XIX – XX століть у консерваторіях Санкт-Петербурга, Москви та Києва практикували вокальні педагоги-італійці, яскравими фігурами серед яких були Камілло Еверарді (1825-1899), Умберто Мазетто (1869-1919), Джакомо Гальвані (1825-1889) і ін. Проте багато обдарованих співаків виїжджали до Італії, щоб продовжити там навчання вокалу.

Першим педагогом Марії став І. Массані, який помилково припустив, що у дівчини меццо-сопрано. Пронавчавшись у Массані кілька місяців, у 1907 році Марія Едуардівна вступила до Київської Музично-драматичної школи М.В. Лисенка. Ось тут доля молодой починаючої співачки й визначилася. Їй невимовно пощастило – адже вона опинилася в класі відомого українського тенора, співака зі світовим ім'ям – Олександра Пилиповича Мишуги. Прослухавши молоду співачку, професор засміявся і сказав: “Ви співаєте, як хлопчисько в хорі, у вас немає ніякого меццо-сопрано! Ваш істинний голос – ліричне сопрано” [194].

О. Мишуга був вимогливим до учнів. Якщо учень прийшов на урок непідготовленим, то двері класу відкривалася, й у коридор летіли спочатку ноти, а за ними випихався й учень, який потім не мав права увійти в клас кілька днів, доки гнів педагога не вщухне. Професор не залишав учня в спокої, поки не домагався від нього необхідного звучання. І він умів цього досягти. Цю важливу якість педагога прийняла в своїй практиці й Тессейр. Марія Едуардівна володіла цінними якостями для початківця співака – величезна вимогливість до себе та цілеспрямованість. По закінченні школи Тессейр прийняли в оперний театр, але від дебюту молода співачка відмовилася, бо вважала себе недостатньо підготовленою для оперної сцени. У 1911 році Марія Едуардівна виїхала вчитися далі в Музичну академію до Відня. Вона вступила на четвертий курс в клас професора Ф. Форстена. Форстен був

представником німецької вокальної школи, дещо “важкої” за звучанням. А італійський звук позиційно значно вище й легше. І співачка помітила, що співати їй стало важче, почали пропадати дзвінки верхні ноти. На згадку Марії Едуардівни, Сам Форстен співав занадто “перекритим” і “гудкоподібним” звуком [194].

У цей час у Відні гастролював знаменитий російський баритон Георгій Бакланов. Почувши Тессейр у класі, Бакланов сказав: “Німецька школа не для вас! Вам треба їхати в Мілан до педагога Вітторіо Ванцо!” [194].



Вітторіо Ванцо не був відомим співаком, та впродовж багатьох років працював диригентом театру “Ла Скала”. Прослухавши молоду співачку, він сказав: “Почнемо все з початку!” [76, с. 19]. І знову треба було вчитися брати дихання, атакувати звук. Працювала Марія Едуардівна цілеспрямовано й наполегливо. Постійно відвідувала вистави прославленого Міланського театру. Завдяки своїй чудовій музичній пам'яті, Тессейр легко схоплювала й фіксувала особливості італійського звуковедення, виконавський стиль, прийоми *bel canto* та згадувала попередню школу Мишуги.

У 1914 році в театрі міста П'юмбіно, М. Тессейр дебютувала в ролі Норін в опері Доніцетті “Дон Паскуале”. Цю партію зі зростаючим успіхом вона виконала дванадцять разів. Другою роллю була Адіна в опері Доніцетті “Любовний напій”. За виконання цих ролей співачка отримала золоту медаль від міського муніципалітету.

Марія Едуардівна вже мала ангажемент в оперу Ніцци, коли Перша світова війна 1914 року змусила її повернутися до Києву. Із 1915 по 1939 роки сценічна діяльність Тессейр проходила на батьківщині. Дебют Марії Едуардівни в Київському театрі відбувся в маленькій партії у “Піковій дамі” Чайковського. Всього за роки своєї сценічної діяльності в Київській опері співачка виступила в тридцяти шести ролях. Тессейр вийшла заміж за відомого українського оперного співака, володаря розкішного баса, Михайла Івановича Донця (1883-1941), і стала відома надалі як Донець-Тессейр [274, с. 8].



Михайло Донець

За розповідями співачки Ірми Отто, до війни подружжя Донців мешкало в неіснуючому тепер Церковному провулку (біля Печерського мосту) — в будинку № 8.

Його було зведено на відзнаку 30-річчя творчої діяльності ушанованого баса дирекцією Оперного театру, на що український уряд асигнував 20 тис. крб. Особняк стояв на кручі, з якої відкривався чудовий краєвид на Дніпро, великий сад спускався терасами по схилу. У саду був басейн із чудовою постаттю Мефістофеля. У розкішній двоповерховій віллі з вензелем “М. Донець” на фронтоні, збирався цвіт української музичної культури. Тут також гостювали Л. Собінов, І. Козловський, О. Кніпер-Чехова, А. Тарасова, відвідували господаря й високі державні посадовці, зокрема, тодішній прем’єр-міністр України П. Любченко.

2 липня 1941 р. її чоловіка М. Донця кинули до „сталінських застінок“, а потім безпідставно стратили як „ворога народу“.

У 90-ті роки в пресі з’явилося кілька версій того, чому взяли М. Донця. Одні говорили, що нібито він ліхтариком подавав сигнали німецьким літакам. Інші стверджували, наче в співака була якась радіостанція, за допомогою якої він чи то приймав, чи то передавав сигнали. Треті розповідали, що до народного артиста прийшли військові з наміром реквізувати його персональне авто. “Мені уряд дав його, – заперечив господар, – я заробив його своїм голосом”. – “Ні, ви його не матимете!” [194]. І вже наступного дня, мовляв, непокірного співака було ув’язнено.



Микита Хрущов

М. Хрущов, тогочасний керівник України, пише у спогадах, що Донець давно вже нажив слави націоналіста й антирадянщика, тож чекісти, припускаючи, що під час окупації він піде на співробітництво з німцями, заарештували його. Жодна з цих версій не витримує критики. Анатолій Сахно, який працював зі справою Донця в архіві СБУ, відтворив у своїй книзі (“Щоденник “контрреволюціонера”, 1999, с. 151) обкладинку цієї справи. На ній читаємо: “Дело № 147750 по обвинению Донца Михаила Ивановича. Начато 2 июня 1941 г.” Отже, справу було порушено майже за три тижні до початку війни, і до її появи привели зовсім інші причини. А саме: на співака надійшло два доноси. Їхні автори — колеги Донця по театру... [194].

Понад два місяці Марія Едуардівна билася обходила всі інстанції, намагаючись здобути хоч якісь відомості про чоловіка, та даремно. Лише у вересні 1941-го їй повідомили, що Донця разом із іншими в’язнями евакуювали на Далекий схід. За таких обставин вона, звичайно, не потрапила до евакуаційних списків Оперного театру, залишилася в окупованому Києві й пішла викладати до Музично-драматичної консерваторії. Проте, коли невдовзі консерваторію закрили й почалися арешти (взяли її директора Остапа Лисенка – сина композитора та інших), вона мусила втекти до Житомира й там переховуватися в родичів.

Після війни дружину “ворога народу”, яка до того ж залишалася на окупованій території, власті почали потихеньку виштовхувати з її будинку, який самі ж колись і подарували. Марія Едуардівна трималася, скільки могла. Але врешті-решт у будинку відключили воду, світло, зробивши існування в ньому неможливим. Аж тут з’явився якийсь генерал і дуже люб’язно дав зрозуміти, що або він придбає цей будинок за гроші, або... Вона мусила погодитися. Звичайно, ніяких грошей вона не побачила — просто опинилася без даху над головою. Певний час тулилася на Стрілецькій вулиці у знайомих, потім отримала квартиру в підвалі “Роліту”.

Тепер, проходячи подвір’ям письменницького будинку, часто можна було чути з оселі нової мешканки прекрасний спів. То співали її учениці. Кількість занять на тиждень, відведених у навчальному плані, викладачці здавалося замало, і вона запрошувала студенток додому для додаткових уроків. Тут, у ролітівському підвалі, робили свої перші співочі кроки народна артистка СРСР Є. Мірошніченко, народна артистка України Р. Колесник, народна артистка Росії І. Масленнікова, заслужена артистка України Н. Куделя та багато кого інших.

У 1965 році професорка була удостоєна звання народної артистки УРСР. І коли 1967 року, до 50-річчя “жовтневої революції”, звели новий будинок для митців, Марія Едуардівна залишила “Роліт” і перебралася туди. У 78-річної викладачки з’явилася більш зручна, просторіша оселя — і зовсім не в підвалі.

Із 1935 року Марія Едуардівна розпочала вести клас сольного співу в Київській консерваторії, де працювала з високими жіночими голосами. Основний вокальний репертуар консерваторії складали твори італійських композиторів і старих майстрів, які завжди виконувалися на італійській мові. На уроках Донець-Тессейр завжди панувала жива, творча обстановка, заняття проходили з великим емоційним підйомом. На першому ж уроці вона розповідала учневі про типи дихання при співі і його особливості, показувала малюнок розрізу голови, говорила про резонаторах, пояснювала, як влаштований голосовий апарат. Це підтверджувало продовження вокальної технології О.П. Мишуги [76, с. 48].

Перший рік навчання проходив неквапливо, ретельно, з обережністю, щоб не нашкодити молодому голосу. Високі ноти вона дозволяла брати лише на старших курсах, коли у студента були вироблені основні співочі навички, й ідеально звучала середина голосового діапазону. Вона стежила не лише за голосоведенням учениці, а й за її манерою триматися, правильною поставою, положенням рук, виразом очей, обличчя. Якщо вона помічала у студентки найменші відхилення від звичайного звучання голосу, то негайно відправляла учнівську до лікаря зі словами: “Краще ти на три дні пізніше станеш знаменитою співачкою, ніж отримаєш крововилив у в’язку або незмикання й вийдеш з ладу на три місяці!” [194]. У класі Донець-Тессейр під час уроків завжди знаходилося ще кілька учениць. Такий

навчальний прийом дозволяв розвивати вокальний слух учня й привчав студентів уважно слухати один одного, аналізуючи спів. “Я люблю вислів К. Еверарді, що секрет правильного викладання полягає у вусі вчителя”, – говорила Марія Едуардівна. Проте, публічні заняття – це також був стиль викладання Олександра Мишуги [76, с. 49].

У Донець-Тессейр не було своїх дітей, але всі сили і любов її були віддані педагогічній справі й дорогим ученицям. Увага її до своїх студенток не обмежувалася заняттями в класі. Вона продовжувала спілкуватися з ними і після закінчення консерваторії. За долею кожної з них Тессейр стежила, вела листування з тими, хто знаходився від неї далеко, давала життєві та професійні поради, всіляко допомагала молодим співачкам.



Ірина Масленнікова

Однією з її перших учениць була видатна співачка двадцятого сторіччя, народна артистка РФСР, професор Московської консерваторії, автор кількох оперних лібрето – Ірина Іванівна Масленнікова. Вона народилася в Києві в 1918 році, походила з дворянської сім'ї. Ірина Іванівна отримала бездоганну освіту; її навчили грі на фортепіано, іноземних мов. По закінченні школи вона вступила до музичного училища при Київській консерваторії. Враховуючи вокальні здібності Масленнікової, їй надавалася можливість пройти всі чотири курси за один рік, після чого її відразу ж зараховують на перший курс консерваторії

до класу Марії Едуардівни. Після третього курсу Ірину Іванівну запрошують до групи стажистів Київської опери. Це був успіх [20, с. 111].

Згадуючи про М.Е. Донець-Тессейр, І. Масленнікова із захопленням говорила, яка це була чудова, добра та світла людина. За роки викладання Ірини Іванівни в Московській консерваторії та в Центрі оперного співу Галини Вишневої, десять її учнів удостоєні звання народних і заслужених артистів Росії. Сім мали звання Лауреатів міжнародних конкурсів. Серед них солістка музичного театру Станіславського і Немировича-Данченка – Хібла Герзмава, солістка театру “Нова Опера” Марина Жукова, солістка Великого Театру Оксана Лісничка та багато інших [194].

Як розповіла Н. Куделя, квартира Марії Едуардівни, хоч і містилася в підвалі, проте була простора. Під час домашніх репетицій професорка сама грала на роялі й уважно слухала, як співають учениці. Стежила за кожною ноткою, не пропускала жодної помилки, контролювала рівність звучання. Після занять, як дбайлива мати, неодмінно годувала дівчат – мізерні стипендії не дозволяли їм пристойно харчуватися [274, с. 9].

Марія Едуардівна була трохи заповною жінкою, проте завжди підтягнутою й скромною. Перше, що викликало до неї прихильність – теплі виразні очі й тактовна манера говорити. “Вона завжди усміхалася, була доброзичливою, – згадувала її улюблена учениця Є. Мірошніченко, – та коли сердилася – ставало дуже неприємно. Переривала урок, іноді сама розчиняла двері – і в коридор летіли спочатку ноти, потім – ти. Це означало, що з непідготовленим домашнім завданням, із невивченим текстом і творами у клас прийти не маєш права.



Євгенія Мірошніченко

Однак це було дуже рідко. Ми всі її так щиро любили, що намагалися не засмучувати” [194]. Хочемо нагадати, що таке ж ставлення до непідготовленої самостійної роботи виявляв і О.П. Мишуга.

Майже за 40 років викладання Марія Едуардівна створила свою вокальну школу, де поєднала українські й італійські традиції виховання з власним сценічним досвідом. Про її педагогічну систему видали навіть посібник, де констатувалося, що Марія Едуардівна є одним із найповажніших вокальних педагогів СРСР. А в 1969 р. фірма “Мелодія” випустила комплект із двох великих платівок під назвою “Уроки професора М.Е. Донець-Тессейр”. Запис уроків відбувався в студії українського телебачення та радіомовлення на Хрещатику, 26.



Маргарита Йосипівна Ланда (1928-2009) – одна з улюблених учениць Донець-Тессейр, закінчила Київську консерваторію в 1954 році. Після випуску вона стала провідною солісткою Пермського й Башкирського театрів опери та балету. Марія Едуардівна в кожному своєму листі до Ланди (з архіву А.А. Степанянц), нагадувала їй про необхідність у щоденній роботі над голосом, дикцією, казала, якою важливою для успіху є віра в себе.

Із листа до Ланди: “Пам’ятай, що кожен спектакль потрібно краще заспівати якийсь один із нюансів, краще зіграти якийсь один із фрагментів спектаклю, знайти найтонший штрих відмінності від попереднього. Не треба думати, що все вже зроблено. Завжди можна зробити й заспівати ще краще. Давай собі звіт, що і як ти співаєш. Стеж за

мімікою, щоб завжди говорили очі” [194]. Або ще: “Я днями вислала тобі сережки, вони тобі знадобляться для першого акту “Кармен”, для Недди і ще для якихось ролей, як Марфа. Передай Маринці, що я їй теж замовила сережки для Лакме. Дивись за фігурою – не повній!” [194]. Знову ж, тут прослідковується в діях Марії Едуардівни та ж турбота й те можливе для неї меценатство (посильна допомога), що була так характерною для її наставника – Олександра Мишуги.

На платівках і дисках “Уроки професора М.Е. Донець-Тессейр” Марія Едуардівна ділиться своїм багатолітнім успішним досвідом. На записах – її робота на заняттях зі студентками I-III курсів Київської державної консерваторії. Матеріали оформлені таким чином, що спочатку можна ознайомитися з цілісним заняттям зі студенткою I-го курсу, а потім із фрагментами, присвяченими роботі над елементами вокальної техніки з індивідуальних уроків із різними ученицями. У кінці надаються приклади роботи над вокалізами та художніми творами.

У культурно-мистецькому часописі кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка “Солоспів” (№4, грудень 2013 року) доцент Світлана Царук, старший викладач Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, у статті “Олександр Мишуга: десять заповідей співака” поділилася наступною інформацією та її аналізом: “У фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України серед особистих документів професора Марії Донець-Тессейр (учениці О. Мишуги) нам вдалося відшукати “Десять заповідей співака” Олександра Мишуги, які раніше не публікувались та не згадувались у науковій літературі. Враховуючи те, що написані “Заповіді” російською мовою, можемо зробити припущення, що їх було перекладено з польської чи української мови” [276, с. 10].

Власне, як і його відомий “Зошит”, переклад якого з польської мови здійснила професор Лідія Улуханова, близька подруга М. Донець-Тессейр. У “Заповідях” професор звертається до свого учня на “ти”, зі знаком оклику, ніби дає зрозуміти важливість кожної наступної настанови, а крапки (обрив) – пауза, необхідна для засвоєння учнем інформації. Окрім того, майже кожна порада супроводжується запитаннями для самоконтролю, самоперевірки. Відбувається уявне спілкування професора з учнем [276, с. 10].

Перша заповідь спрямована на усвідомлення наступного: “Не намагайся дивувати – намагайся зачаровувати!.. Справа не в тім, щоби “ухопити” ноту (“Як здорово!”), а в тім, щоби торкнутися душі слухача (“Як же добре!..”). Чи співаєш ти так, щоб милувалися тобою, захоплювались? Чи прагнеш ти до чаруючого співу?..” [302, арк. 2].

Друга заповідь попереджала про шкідливість форсування звуку: “Не кричи!” Професор Мишуга застерігає: “Крик нікого не приваблює! Милуються співом, коли голос ллється, коли співак ним володіє, то підсилюючи, то послаблюючи його за

власним бажанням. Чи ллється твій голос?.. Чи вмієш ти найпершим за все стримувати його, співати ледь чутно, завмираючи (“піано-піаніссімо”)?.. Більше того – не перекикуючи інших!.. Ти – не півень!.. Бережи свій голосовий апарат!.. Як зіницю ока, змолodu бережи!.. Ще питання: що ніжніше – око чи гортань!.. Чи помітив ти це? Чи знаєш, що більшість нещасть співаків відбуваються від спроб подавати голос зі усієї сили?” [276, с. 10].

Третя заповідь наголошувала: „Не викривлюйся! Дай можливість дивитися на тебе під час твого співу! Не червоній! Не напружуйся! Не витріщай так очей! Не перекошуй рота! Особливо – не будь жалюгідним – не примушуй хвилюватись за себе (“Боже мій, чи візьме ноту, чи дотягне її?”) або пробачати тобі (“Бог з ним!.. Що з нього візьмеш?” і т. п.). – Чи можеш ти співати, не червоніючи і без надутих “жил” на шиї?.. А без найменшої напруги чи зусилля?.. А для перевірки, що співаєш вільно (“не здавлюючи”), чи можеш досить довго тягнути ноту й одночасно крутити головою вправо та вліво?..” [276, с. 10].

Четверта заповідь: “Не роби голосу штучно! Не гуди! Не згрублєю звука! Не розріджуй, не витончуй його! Не тягнися занадто вгору або занадто вниз! Залиши свій голос таким, який він у тебе від природи! Готуючись співати, не перестарайся: не опускай голову, не втягуй шию, не будь “букою”, не співай з-під лоба, не роби сердитого обличчя, не стискай кулакiв, не піднімайся “навшпиньки”, не ставай у “позу”! Співай простіше, спокійніше!..– Чи можеш ти співати так само невимушено, як говориш?.. Чи скажуть про тебе, що ти співаєш “граючись”, ніби співати тобі нічого не варто (“співає собі – заливається!..”) [276, с. 10].

У п’ятій заповіді підкреслюється важливість опанування прийомами правильного дихання: “Не перебирай повітря! Не витрачай свої сили дарма! Вдихай спокійно, не піднімаючи плечей! Наповнюй груди повітрям в міру! А наповнивши, дихай животом! – Чи спостерігаєш ти за собою, обмацуєш себе, коли спокійно дихаєш (найкраще лежачи)? Чи вмієш ти, вдихнувши, втримувати широко (щоб не складались) нижні ребра, а видихати животом?..” [276, с. 10].

Шоста заповідь вимагала: “Не напружуй живота! Він тобі потрібний для тривалого та рівномірного (без поштовхів) видиху. Пам’ятай: при вдиханні живіт помітно випинається вперед, а при видиханні глибоко втягується всередину!– Чи припустимо це, що твій живіт, як барабан?..”

У сьомій заповіді О. Мишуга дає поради, як можна вирішити проблему “горлового звука”: “Поклади язика! Язик твій не повинен бути твердим і стояти горбом, закриваючи глотку! Навпаки: язик співака – м’який і лежить пластом (часто – “човником”!). Спробуй зробити так: позіхни солодко, але при закритому роті! Коли позіхання вдалося, то, нічого не змінюючи, повільно та обережно трохи від-

крий рот і подивись у дзеркало – як пласко лежить твій м'який (ненапружений) язик і як добре видно горло. Так показують його лікарю! Тож показуй його під час співу і самому собі – контролюй себе! І не будеш “співати горлом”! [276, с. 10].

Восьма заповідь закликала: “Не вий, як кішка! Не губи резонатора! Не розтягуй рота до вух! Стягни рота (стисни рот)! Намагайся відкривати його красиво (овально) і в міру! Співай соковито, з повітрям! Відучись відбуватися лише губами і грати ними!.. Не змінюй різко форму рота через кожен нову ноту! – Чи можеш ти співати вверх та вниз швидко гами (на будь-який голосний) так, щоби рот не смикався з боку в бік, а напіввідкривався в міру потреби завдяки відпадінню нижньої щелепи?..” [276, с. 10].

У дев'ятій заповіді мова йде про наступне: “Не перебирай голосних!... Полюби їх всіх однаково!.. Полюби щиро, вимовляй їх чітко й точно, щоби не перетворювалися на інші – “невизначені”!.. Найбільше за все полюби голосні “і”, “у”, “ю” на всіх нотах твого голосу!.. Горе тобі, якщо не вмієш співати слова “аллиллуйя”, “душу”, “люблю”, “бурю”, а співаєш замість них “аллелоія”, “дошо”, “льобльо”, “борьо” і т. д. Тренуй себе у точному виспівуванні голосних (і приголосних!) на будь-якій висоті!..” [276, с. 10].

У десятій заповіді О. Мишуга вимагає свідомого, відповідального ставлення до занять вокалом: “Не співай по нотах! Співай напам'ять! Співак з нотами в руках – як актор, що зазирає у книжку – не знає ролі! Зачаровувати він не може. – Чи помітив ти, що ноти заважають виконанню?.. Чи намагаєшся ти якнайшвидше звчити те, що співаєш і розлучитися з нотами?..” [276, с. 11].

На завершення наведемо творчо-педагогічне кредо співака, яке він вважав наріжним каменем співочої діяльності і своєї власної, і своїх учнів: “Для того, щоб навчитися співати, треба любити мистецтво співу більше, ніж самого себе, і принести в жертву цьому мистецтву навіть свій егоїзм та особисте “я”. Присвячувати себе мистецтву співу заради матеріальних вигод, тимчасової слави, похвал рецензентів і маси – це злочин перед собою і перед суспільством.

Якщо любиш його лише заради краси, заради чистого ідеалу, який на крилах чарівних звуків уносить душу в світ мрій і почуттів, не затьмарених турботами повсякденного життя, лише тоді варто ставати на важкий і складний, тернистий шлях співака. Хто перевірів себе і переконався, що не може жити спокійно без устремлінь до цього ідеалу, той сміливо може ставати на цей шлях. Заради чистого ідеалу, який на крилах чарівних звуків уносить душу в світ мрій і почуттів, не затьмарених турботами повсякденного життя, лише тоді варто ставати на важкий і складний, тернистий шлях співака.

Хто перевірів себе і переконався, що не може жити спокійно без устремлінь до цього ідеалу, той сміливо може ставати на цей шлях. Тане слід забувати, що крім бажання, потрібен ще хороший голосовий матеріал, слух та сильна воля!” [35, с. 392].

Таким чином, саме М.Е. Донець-Тессейр була зберігачкою всесвітньо відомого “Зошита” Олександра Мишуги й застосовувала його новаторську технологію на своїх заняттях, дотримуючись його “Десяти заповідей”. Та окрім суто методичних порад свого маестро, Марія Едуардівна перейняла від нього вміння проводити заняття при відкритих дверях класу, надавати великої уваги самостійній роботі студенток, дбати про них і допомагати їм упродовж усього їхнього творчого життя.

Ірма Отто так закінчує спомин про Марію Едуардівну: “Після її смерті дуже важко говорити про неї в минулому часі. Такі визначні педагоги як Мишуга, Микиша, Донець-Тессейр, Ланда, не повинні бути забуті. Естафетну паличку несуть їхні учні, спадкоємці їхні справи, готові передати її своїм учням. Високий конкурсний набір на вокальне відділення музичних ВУЗів – черговий доказ того, що мистецтво живе поза часом, а класика – безсмертна” [194].

Отже, професор М. Донець-Тессейр зберігала й використовувала у власній педагогічній діяльності одну з методичних праць О. Мишуги – його рукопис „Зошит“. Окрім цього, вона була прямою продовжувачкою виховних ідей свого викладача – виховати в учневі моральну людину, люблячу мистецтво й віддану йому, таку, яка потім буде дбати й про власних учнів, їхнє майбутнє. Студенти професора М. Донець-Тессейр у своїй наступній педагогічній діяльності також використовували досвід творчої спадщини О. Мишуги. Так, Є. Мірошніченко, М. Ланда поєднали принципи виконавської й педагогічної діяльності, художнього та вокально-технічного вміння, першість педагогічного принципу переконання над принципом вимогливості, недопустимість тиску викладача на учня своїм авторитетом та ін., введені О. Мишугою.



3.4. Ідея комплексного виховання співаків у педагогічній діяльності В.І. Опенька.

“Що зміг, що було в моїх силах, зі свого досвіду віддав своїм учням, намагався школу Мишуги-Микиші зберегти і продовжити в часі...”

Викладач вокалу В.І. Опенько.

Не так багато в історії України ХХ століття знайдеться провінційних викладачів вокалу, які б дали світові понад п'ятдесят видатних оперних співаків – солістів провідних театрів Європи, Азії й Америки, артистів філармоній та обласних театрів, викладачів музичних училищ, консерваторій, університетів.

Саме такий внесок у мистецтво вокалу здійснив Василь Іванович Опенько (1924-1991), учень М.В. Микиші, продовжувач науково-мистецької школи Мишуги-Микиші, що поєднала в собі італійські й українські співочі традиції.

Хлопець із донської козацької родини (м. Богучар, Воронежської області), батько якого був пасічником, а мати домогосподаркою, міг залишитися назавжди прив'язаним до своїх донських степів, до своєї землі, як то відбулося з більшістю його однокласників. Та, по-перше, Василя Івановича завжди приваблювало щось нове, чого не було у повсякденному житті. Дуже багато в дитинстві читав, багато малював, ще з шостого класу в ті страшні голодні роки намагався зібрати власну бібліотеку й загалом був завзятим колекціонером ще з дитинства.

По-друге, в ті важкі тридцяті роки, коли люди ледь виживали, він блискуче навчався, хоча його родина до цього власне не спонукала, мати загалом не знала грамоти. У дитинстві він мріяв стати вчителем історії, яку любив найбільше з усіх предметів. Але для нього шлях до педагогічного інституту лежав через педагогічне училище, до якого він вступив 1938 року. Тут і почав співати в джазовому ансамблі під проводом Дорошенка. Не зважаючи на те, що потім він отримав дві середні й дві вищі освіти, Василь Іванович любив повторювати, що якби було можна, то він навчався б усе життя.

В.І. Опеньку в молоді роки дуже пощастило на доленосних людей, якими були Матвій Сергійович Барinov, учитель музики в педагогічному училищі, який власне й благословив його на шлях музиканта, а також народний артист України – професор Михайло Венедиктович Микиша у Київській консерваторії і Мар'ян Крушельницький, режисер театральної студії при Київській державній консерваторії імені П.І. Чайковського [362, л. 3].

Матвій Сергійович Барinov (в минулому – скрипаль Великого театру), вийшовши на пенсію, повернувся до рідного Богучару й викладав музику в педагогічному училищі. Він звернув увагу на Василя Івановича: у хлопця був гарний голос і великий потяг до мистецтва. Барinov став запрошувати його до себе додому, ставити платівки оперної та симфонічної музики. Він намагався переконати юнака: естрада й джаз – це швидкоплинне, миттєве й лише класика вічна. Й це йому вдалося.

Після закінчення Богучарського педагогічного училища у 1941 році В.І. Опенько за розподілом від'їжджає на Далекий Схід (Кам'янка Далекосхідна) викладати в інтернаті для дітей-сиріт. Тут він мав працювати просто вчителем початкових класів, але, зважаючи на те, що вчителів катастрофічно не вистачало, Василь Іванович викладав практично всі предмети, навіть математику в середніх класах [362, л. 5].

Улітку 1942 року В.І. Опенька призвали до лав Радянської армії. Саме цього року з ним стався фатальний випадок. До частини, де він служив, прибув генерал для відбору концертних номерів. Планувалося по лінії фронту дати ряд концертів. Із того всього, що йому запропонували в цій частині, він забрав лише В.І. Опенька, всі інші номери йому здалися недостатнього рівня. А на наступний день військова частина

вступила до бою й повністю була знищена німцями. Там загинули всі товариші Василя Івановича. Це була велика для нього психічна травма. Й хоча він зрозумів, що його від смерті врятував голос, зажди повторював: “Я мав бути з ними” [362, л. 11].

Після закінчення війни В.І. Опенько ще деякий час вагається: що робити далі, вступати до педагогічного інституту, як він мріяв у дитинстві, чи почати професійно займатися вокалом, як йому пропонував М.С. Барінов. У 1945 році він вступає до Воронежського педагогічного інституту на історичний факультет. Та сумніви тривали не довго. 1946 року Василь Іванович забирає документи з інституту й того ж року вступає до Воронежського музичного училища.

Йому не хотіли віддавати документи, бо навчався він просто блискуче. За словами дружини Василя Івановича, Галини Яківни, в нього була така ж феноменальна пам'ять, як й у відомого мистецтвознавця І.І. Соллертинського. В.І. Опеньку було варто захопити очами дві сторінки тексту й він уже їх знав напам'ять. По пам'яті він цитував цілі поеми класиків російської й зарубіжної літератури.

Проте рішучий вибір було зроблено. Й 1946-1949 роках він навчається співу у викладача Н. Сініциної, а з 1949 року Василь Іванович – студент Київської державної консерваторії імені П.І. Чайковського.

Проте далі все було не так просто. Батьки Василя Івановича не зрозуміли вибору сина й відмовилися йому допомагати. Маленької стипендії на вистачало, щоб заплатити за квартиру й утримувати себе в столиці. Він підробляв на життя, як міг: прокладав із робочими дороги, співав у церковному хорі (хоча тоді це не заохочувалося), продавав пайку свого хліба, дуже голодував. 1952 року з ним трапився ще один випадок, який у майбутньому дуже позначився на стані здоров'я.

Від постійного недоїдання він втратив свідомість в одному із старих кварталів Києва. Запаморочення було таким важким, що люди, які підібрали його, вирішили, що він помер. Документів при ньому не знайшли і кинули в підвал зруйнованого будинку, який саме збиралися підпалити. Але в останню хвилину Василь Іванович прийшов до тями й вибрався з палаючих руїн.

Із вокалом також не зовсім гарно йшли справи. Студент, який із блискучими даними вступив до столичної консерваторії, був загнаний у глухий кут. Щось не склалося в його заняттях з викладачем О. Дарчуком і на третьому курсі консерваторії у В. Опенько відбувся крововилив у зв'язки. Професійна кар'єра була поставлена під серйозний удар [362, л. 18].

На його щастя в цей час до Києва повертається в минулому репресований М.В. Микиша, який пожалів юнака й забрав до свого класу. Пізніше у своїх наступних “Записках співака й вокального педагога” Василь Іванович напише: “Все, що



В.І. Опенько на уроці в М.В. Микиші

я на сьогоднішній день знаю і вмію як педагог – це все заслуга Михайла Венедиктовича” [362, л.145]. Вони працювали дуже плідно з великим взаєморозумінням. М. Микиша називав його своїм сином та улюбленим учнем.

Йому вдалося відновити

голос В.І. Опенька. Проте професійна вокальна травма давалася взнаки.

Варто згадати й про те, що В.І. Опенько мав блискучий акторський талант, міг зіграти як найтрагічнішу, так і найкомічнішу роль. Недаремно Мар'ян Крушельницький, який працював зі студентами консерваторії в оперній студії, свого часу пропонував Василю Івановичу перевестися до інституту Карпенка-Карого, але той відмовився: “Якби почати все спочатку, я знову займався б вокалом, єдиною святою для мене справою” [362, л. 145]. У себе на батьківщині, в Богучарі й Підколоднівці він не раз зі своїми друзями ставив п'єси, серед яких я пам'ятаю “Без вини винуваті” Островського й “Назар Стодоля” Шевченка і сам виконував головні ролі. До вистав він сам із дерева виготовляв шаблі й шпаги.

Після закінчення консерваторії Василя Івановича залишали працювати в Київському радіокомітеті, пропонували йти до хору Київського оперного театру. Але він обрав Полтаву – історичний центр, про який свого часу так багато читав. Отже, 1954 року В.І. Опенько за розподілом прибуває до Полтави і наступний період його життя (1954-1991 роки) пов'язаний із Полтавою, Полтавською вечірньою школою для робітничої молоді й Полтавським музичним училищем ім. М.В. Лисенка.

За дванадцять років його роботи в Полтавській вечірній школі 15 учнів Василя Івановича вступило до провідних консерваторій Радянського Союзу, не закінчуючи музичного училища. Зважаючи на те, що музичне училище таких кадрів не давало, 1966 року В.І. Опенька запрошують на роботу до Полтавського музичного училища ім. М.В. Лисенка й наступні 20 років роботи (1966-1986) в училищі були найпліднішими.

Серед його видатних учнів Народна артистка УРСР *Л. Юрченко* (вона ж – лауреат Міжнародного конкурсу в Барселоні, золота медаль), лауреат Всесоюзного конкурсу Радянської пісні *А. Калайда* (золота медаль), вступив до Московської консерваторії, *Е. Опаріна* – солістка Пермської опери, *М. Дячок* і *Т. Куц* – солісти

Воронезької опери, *Т. Бобошко* (Харківська опера), *С. Колесникова* (Київська опера) *Г.О. Вигодський* – соліст Новоізраїльської опери (Тель-Авів), Ірина Перерва (випускниця Московської консерваторії) – солістка Малого оперного театру Санкт-Петербурга, *Олена Губіна* (випускниця інститут Гнесіних) – солістка театру Бориса Поровського (Москва), *Олена Вишневська* (випускниця Одеської консерваторії) – солістка Одеської опери та філармонії, і, нарешті *Володимир Васильович Опенько* (син Василя Івановича) – Заслужений артист України, соліст Національної опери України (м. Київ) та інші [36, с. 4].

Багато його учнів успішно трудиться на педагогічній ниві: *Лариса Лук'янова* (випускниця Київської консерваторії), педагог Полтавського музучилища, *Сніжана Бичкова* (випускниця Одеської консерваторії), викладач Одеського педагогічного університету, Алла Бондаренко (випускниця Кишинівської консерваторії), викладач Кишинівського педагогічного університету), вище згадана *Олена Вишневська* – викладач Одеської консерваторії, *М. Козак* (Кременчук); багато учнів працює у філармоніях, обласних театрах [36, с. 4].

Упродовж 1975-1976 років Василя Івановича двічі запрошували взяти участь у Всесоюзних конференціях із проблем вокальної педагогіки, де він виступив із доповідями на основі своєї праці "Методика роботи з починаючими вокалістами" (конференції відбулися на базі Воронезької та Астраханської консерваторій, куди вступило багато його учнів). Після цього його запросили викладати до обох консерваторій. Він уже було зібрався їхати до Астрахані, та напередодні (в листопаді 1976 року) з ним стався серцевий напад, після якого про вирішальні зміни в житті вже не могло бути й мови.

У приватному архіві дружини Василя Івановича, Галини Яківни Опенько, збереглися два рукописи праць полтавського маестро вокалу – "Методика роботи з починаючими вокалістами: із досвіду педагогічної роботи у вечірній музичній школі м. Полтаві" (завершена в 1965 році) [361] та "Записки співака та вокального педагога, починаючи з 1946 року й по сьогоднішній день" (1974-1984) [362].

В.І. Опенько послідовно продовжував утілювати ідеї своїх попередників Мишуги-Микіші, збагачуючи їх власним вокальним досвідом. Окремі сторінки праці "Методика роботи з починаючими вокалістами" присвячені проблемам правильного виявлення типу голосу та позбавленню від природних і набутих недоліків: "Навчання співу варто розпочинати найперше з виявлення типу голосу. Визначити тип голосу іноді буває важко не лише через те, що багато починаючих співають не своїми природними голосами, а ще й наслідують когось із співаків, а й у наслідок того, що часто зустрічаються голоси споріднені за своїм характером (ліричний баритон і драматичний тенор, меццо-сопрано й драматичне сопрано).

У першому випадку тип голосу визначається за найприроднішими нотами діапазону, які гарно звучать. У другому випадку правильно визначити тип голосу

можна лише в результаті довгої наполегливої роботи над ним. І лише через певний час приходиш правильного висновку.

У тих, хто починає навчатися співу, рідко зустрічаються свіжі, недоторкані голоси, вільні від недоліків природних і набутих. Складність навчання таких учнів полягає не стільки в складності вироблення правильних навичок у співу, скільки в позбавленні від поганих звичок. До числа найрозповсюдженіших природних недоліків голосу треба віднести спів “білим звуком”, “блеяння”, гнусавість, вульгарність, нечітке формування голосних і приголосних.

Дурні навички, що були здобуті в результаті неправильного співу, бувають найрізноманітнішого характеру, і виправити їх надзвичайно важко. Це вимагає значної кількості часу. Із “придбаних” недоліків найчастіше зустрічається напружений зажатий горловий звук, звук, загнаний у носову порожнину, форсоване звучання, поривання співати звуком, який не відповідає природі голосу (ліричний тенор намагається співати драматичним і навпаки).

Коли ознайомлюєшся з голосом учня й тими недоліками, що мають місце, треба визначити шляхи їхнього виправлення. Робота по виправленню недоліків голосу водночас є також і вихованням правильних вокальних навичок. Як було зазначено вище, заняття необхідно починати зі співу тієї частини діапазону, що звучить найправильніше. На доцільність цього прийому в навчанні співу вказував ще М.І. Глінка” [361, с. 3]

Василь Іванович, ґрунтуючись на власному досвіді визначає практичні шляхи виправлення природних недоліків: “Якими ж шляхами, наприклад, можна позбавитися від носового звучання? У власній практиці мені легше всього це вдавалося через голосну “і”. Голосна “і” – найзібраніша й найближча за звучанням з усіх голосних. При правильному формуванні голосної “і” носовий призвук зникає. Варто також звертати увагу учнів на необхідність формування й збирання інших голосних за таким же принципом. Допомагає зняти носовий призвук і чітка, я б сказав, підкреслено чітка артикуляція вимови голосних у співі.

Важче позбавитися горлового звучання. Тут дуже допомагає спів голосної “у” як такої голосної, що звучить найвище, яку важко сформувати на горлі. При цьому необхідно вказати учню (як і у випадку з голосною “і”), на необхідність формування інших голосних за принципом голосної “у”. Іноді горлового звуку буває легше позбутися за допомогою чистих голосних, які в учня звучать найкраще (одному через чисте “а”, другому – “є”, третьому – “і”, дивлячись яка голосна найприродніше звучить)” [361, с. 5].

Аналізуючи витоки роботи з вокалістами, В.І. Опенько звертається до міркувань і досвіду О.П. Мишуги: “Із чого ж потрібно починати навчання співу з тими, хто вперше прийшов навчатися? Я тут користуюся, в основному, міркуван-

нями з цього приводу мого педагога, професора Михайла Венедиктовича Микиші. Найперше, треба ознайомити учня із загальними нормами поведінки співака, виробити в ньому необхідний для співу творчий стан: стан піднесення, творчої енергії, які б допомагали учню творити на сцені, правильно емоційно передавати те, що виконується. При відсутності творчого стану спів відрізняється в'ялістю, пасивністю, або, навпаки, в'язовою напруженістю, фізичною натягнутістю. Поривання учня емоційно перенавантажити свій спів, щоб досягти, як йому здається, більшої виразності, призводить до перебільшення емоцій, до істерії, що справляє на слухача важке враження” [361, с. 5-6].

Великого значення полтавський маестро надавав фізичній розкутості співака та його зовнішньо-естетичному вигляду: Для співака важливою є гарна осанка, підтягнутість (так звана, співацька стійка). Правильне положення корпусу й рук при співі не лише справляє гарне враження із зовнішнього боку, але й дуже помагає правильному, природному звукоутворенню при виконанні. Починаючи спів, необхідно знайти контакт із концертмейстером – своїм співтоваришем по творчості і потім намагатися донести до слухача суть того, що виконується” [361, с. 8-9].

В італійській вокальній школі проблема дихання займає провідне місце. У своїх “Записках” і “Методиці роботи з починаючими вокалістами” Василь Іванович підкреслював, що ставити необхідно не голос, а дихання. А голос лише потрібно розвивати, враховуючи його природні якості: “На початку навчання необхідно ознайомити учня зі співацьким диханням. Варто пояснити йому, що дихання – це основа співу. Якщо учень навчиться подавати звук на диханні, то влюбій позиції кращий чи гірший звук, все ж буде його слухатися й учень зможе співати. Необхідно учню дати зрозуміти, що не спосіб узяття дихання забезпечує правильний спів, а саме вміння взяти звук на диханні дає бажаний результат.

Спочатку треба привести у відповідність корпус, – перед тим, як узяти дихання трохи розвести плечі, звільнити грудну клітку, зробити опору на обидві ноги, щоб стійка була підтягнутою, спокійною і благородною. Дихання беремо діафрагматичне, глибоке носом і ротом водночас. Дихання по завданню технічному й творчому, тобто, для великої й довгої фрази беремо дихання більше й навпаки, для короткої – беремо безшумно, непомітно, щоб не сушити носоглотку” [361, с. 9].

Великого значення В.І. Опенько надавав розвитку музично-вокального слуху, зазначаючи, що це не природна, а грамотно набута вокальна якість: “Необхідно відразу ж розвивати в учня *музично-вокальний слух* – контроль вокально-художнього звуку й точного інтонування. Музичний слух служить контролем при виконанні музичного твору співаком, а вокальний слух контролює якість власного вокального звуку. До речі, вокальний слух виховується, бо природного вокального слуху немає.

Вокально-звуковий контроль допомагає нам зрозуміти, чого не вистачає в даному звуці, у формі його аналізу. Практично треба вміти слухати й перевіряти себе й інших, аналізувати спів правильний і неправильний, розрізняти в голосі творчі емоції. Увесь процес навчання учня повинен відбуватися не лише під контролем музично-вокального слуху викладача, а й під контролем музично-вокального слуху учня” [361, с. 9].

У справжні лекції для вокалістів перетворювалися прослуховування музики, які В.І. Опенько проводив для своїх учнів у себе вдома. За спогадами його дружини, Галини Яківни, кожного тижня (а то й частіше) до квартири прибувало 7-8 студентів, яких він обов’язково спочатку пригощав (бо після занять вони були голодними, а потім вони слухали шедеври світової класики в виконанні провідних співаків світу (У Василя Івановича фонотека нараховувала понад 300 платівок). Під час прослуховування він часто зупиняв програвач та акцентував увагу студентів на той чи інший фрагмент виконання, пояснюючи, чому співак зробив це саме так. Потім усі разом обговорювали прослухане. У своїй методиці маестро так писав про це: “Для виробки й виховання музично-вокального слуху слід проводити прослуховування класичних творів, які виконували видатні вокалісти минулого (Шаляпін, Собінов, Нежданова, Смірнова, Петров Держинська, Баттістіні, Карузо, Руффо, Гальвані, Курчі та ін.), а також співаків нашого часу (Пирогов, Рейзен, Барсова, Ханаєв, Шпіллер, Максакова, сестри Лісиціан, Вишневська, Тібальді, Каллас) та ін. Виховання учнів на цих зразках пришвидшить їхній вокальний розвиток, виробить гарний смак. Окрім того, це прослуховування дасть учню загальний музичний розвиток, розширить його кругозір, збагатить знаннями. Це вісімдесят відсотків підготовки співака як виконавця.

При прослуховуванні необхідно аналізувати виконаний твір спочатку педагогу, а потім привчати цим займатися й учнів, щоб вони зуміли знайти у прослуханому потрібне, й відкинути неприйнятне. Прослуховування не повинно призводити до сліпого копіювання, бо окрім школи це нічого не дасть. Потрібно розвивати в учневі його індивідуальні якості, вказувати йому, що є найближчим до його обдарування, й допомагати учню знайти його творче обличчя в мистецтві” [361, с. 10-11].

У роботі над вокально-художнім словом і музичним твором Василь Іванович слідував за своїми вчителями – Олександром Мишугою та Михайлом Микишою: “Перед тим, як починати з учнем працювати над нескладними творами, необхідно навчити їх вокалізувати вправи зі словами або назвою нот. Треба показати структуру побудови вокального слова та складу. Необхідно учню пояснити, що як і

голосні, так і приголосні повинні, хоча б дуже мало, але проспівуватися, тобто, проходити через дихання, при чому приголосні приставляються до наступного складу, а не до попереднього. Наприклад, “ні-чка”, а не “ніч-ка”. Тоді не буде так званої “вульгарної” кантилени (для слухача правильно буде звучати “ніче-нька, а не “ніче-нь-ка”). Необхідно пояснити учневі, що таке “кантилена” і “філіровка звуку”, бо це вже складніші вокальні поняття” [361, с. 10-11].

У визначення окремих понять вокальної термінології В.І. Опенько вніс своє зрозуміліше для початківця-вокаліста визначення:

“Кантилена – це звук, який безперервно тягнеться, на який нанизуються голосні й приголосні. Найкраще це можна відчутти при співові пов’язаних голосних: “а”, “е”, “і”, “о”, “у”, “и”, “он”, “єн”.

Філіровка – це вміння співака без “ломки” голосу звук, узятий на форте, поступово звести на піано. Це досягається правильним видихом і голосною, яку ми повторюємо й не виводимо з позиції, а ще, навпаки, робимо точку тонкішою (якщо співаємо “а”, то поступово, затихаючи, переводимо її в “о” і навіть в “у”.

Коли починаєш займатися вправами зі словами, треба максимально виходити від мови, від мовної опори, пам’ятаючи вказівки *Олександра Мишуги (педагог професора Микиші)*, що спів є правильно продовжена мова.

Коли учень навчиться правильному вокальному читанню, переходимо до нескладних музичних творів протяжного характеру. Найперше, необхідно з учнем віднайти логічні акценти в тексті музичного твору, щоб правильно співати його в смисловому відношенні. Логічні акценти допоможуть учню правильно розподілити енергію при виконанні твору й сам твір отримає певний смисл у виконанні учня, стане не просто набором слів і вокальних звуків.

Велике значення має декламація, якщо учню не вдається відчутти текст і музику при співі. Декламуючи, учень віднайде необхідні нюанси, потрібні для виконання даного твору. Під час виконання музичного твору постійно потрібно нагадувати учневі про видих, про те, що ми слова начебто видихаємо разом зі звуком у позицію, що дає легке тембристе звучання й забезпечує нам наш звук, необхідний для даного твору. Якщо твір вимагає легкого звуку, видих у нас м’який і легкий; якщо потрібний міцний звук, то ми цього можемо досягти лише гарним видихом, великим відкриттям рота, а не тиском на апарат. Тоді голос буде багатий на динамічні відтінки від “ppp” до “fff” [361, с. 12].

Великого значення Василь Іванович надавав *підбору репертуару починаючого вокаліста*. І тут вже ми знайомимосся з його особистим баченням даної проблеми: “Твори спочатку необхідно підбирати такі, які б були побудовані на найзручнішому звучанні відрізка голосу даного учня. Мірою того, як учень управляється з такими творами, – даємо йому складніші вокальні твори, що сприяють розвитку учня в музичному, культурному й вокальному плані.

Дуже важко підібрати репертуар для учня, який тільки починає займатися вокалом, бо багато з тих, хто прийшов, абсолютно незнайомі з класичною музикою, або знають її оскільки-постільки. Більшість із тих, хто починає, захоплюється естрадним репертуаром і часто низькоякісним. Тут доводить не лише потрудитися над вибором репертуару, а й над перевихованням смаку починаючого. У цьому випадку найкраще брати українські й російські пісні в обробці українських і російських класиків, кращі зразки радянських пісень, пісні країн світу.

Можна давати й нескладні романси українських і російських класиків, у першу чергу Гурильова, Варламова, Аляб'єва, Лисенка. Є сенс включати до репертуару й романси Чайковського ("Колискова в бурю", "Мій садок", "Мій Лізочок"), Глінки ("Жайворонок", "Венеціанська ніч" тощо). Дуже й дуже корисно давати учням вокалізи. Вокалізи можна співати на любую голосну, а ще краще – сольфеджуючи їх" [361, с. 14-15].

У розділі "*Робота над різними типами голосів*" В.І. Опенько приходить висновку з власного досвіду роботи у Полтавській вечірній музичній школі, куди приходила робітнича молодь, у якої був потяг до мистецтва: працювати над чоловічими й жіночими голосами необхідно за одним принципом, проте строго індивідуально підходити до кожного визначеного типу голосу, бо в кожному голосі є свої якості, лише йому присутні.

Так, для ліричного тенора характерний легкий, прозорий тембр, рухливість, а навантажити його – означає згубити його кращі якості. Баритону притаманні мужній тембр і прикритий характер звуку і т.п. Найважчими для постановки голосу є наступні *типи*: високі чоловічі й низькі жіночі (меццо-сопрано й контральто).

Ще кілька слів про вправи, що необхідні для починаючих. Вправи повинні бути різноманітними й ступінь їхньої складності має бути поступовою в ході використання при навчанні співу тих, хто тільки починає:

а) *стаккато* – ці вправи дають можливість учню відчувати дихальний, так званий діафрагматичний відгук, знімають звук із горла й допомагають вирівняти регістри; б) *короткі й довгі арпеджіо* – слугують виробленню позиційного звуку на різні голосні у витриманих нотах; в) *біглисть* – виробляється на технічних вправах поєднання октави з нонною, дві октави і т.і.; г) *вправи з голосними й приголосними* для кантени, філіровки – піано й форте; д) *вправи* невеликим звуком для вилучення недоліків і для лікування, коли учень нездоровий, або сильно втомився" [361, с. 19-20].

У своєму "Підсумку" роботи "Методика роботи з починаючими вокалістами: із досвіду педагогічної роботи у вечірній музичній школі м. Полтаві" Василь Іванович абсолютно солідарний із своїм учителем М. Микишою й можливо стоїть на дещо протилежних позиціях Мишузі:

“Правильне навчання починаючих надає можливості спостерігати за їхнім розвитком із дня в день. Якщо ж учень відходить назад від досягнутого, викладачу варто серйозно замислитися над тим, чи правильно від працює зі своїми учнями. Правда, трапляються учні, які наполегливо не бажають відійти від своїх старих навичок, уважаючи їх догмою. Педагогу тоді необхідно шляхом тривалого впливу довести даному учню його нерозуміння основ вокалу на прикладі досягнень його успішних товаришів, які невпинно йдуть уперед.

Між учнем і викладачем має бути досягнуто взаєморозуміння та взаємна довіра, лише за такої умови робота відбувається плідно. Якщо педагог занадто шаблонно підходить до своїх учнів, тисне на них власним авторитетом і не дає учневі можливості з'ясувати разом із педагогом причини, що заважають розвитку учня, то учень почне їх шукати сам і зайде в глухий невиласний вокальний кут. У вокальному вихованні переконання, такт, врівноваженість і витримка педагога є запорукою успішного навчання співу починаючих” [361, с. 25].

На нашу думку, необхідно розповісти ще й про те, що Василь Іванович привчав своїй учнів до високої культури поведінки на концертах. Усіх вокалістів-гастролерів, які приїздили до Полтави, від ходив слухати разом з усім своїм класом. Звичайно, що не всі концерти були вдалими, та Василь Іванович з ентузіазмом аплодував виконавцям. І одного разу, коли його студент сидів, зістроївши гримасу й не аплодуючи, то він йому сказав: „Ти чого сюди прийшов? Слухати чи демонструвати своє відношення? Якщо слухати – то поважай чужий труд!” [36, с. 4].

У “Записках співака та вокального педагога, починаючи з 1946 року й по сьогоднішній день” (1974-1984) В.І. Опенько розкривається як визначний мистецтвознавець і музичний критик і дуже шкода, що він із цієї проблеми дуже мало співпрацював із полтавською пресою й провідними музичними журналами. Одним із найяскравіших спогадів є його відгук на виступ О.С. Пирогова в Київському оперному театрі 29 квітня 1954 року:

“29 квітня 1954. У рік 300-річчя возз'єднання України з Росією до Києву приїхав Великий театр Союзу РСР. Було багато концертів та зустрічей провідних артистів зі студентами нашої консерваторії. Незабутнє враження справила постановка „Князя Ігоря” Бородіна.

І хоча минуло 20 років від того дня, до сьогодні не можу без хвилювання згадувати цей вечір – найяскравіше художнє враження в моєму житті від співу та гри Олексія Степановича Пирогова. Я багато й багато разів дякував долі за цей, можна сказати, надзвичайно щасливий випадок, який допоміг мені саме цього дня потрапити на спектакль. Піди я в інший день – і в ролі Галицького міг би виступати зовсім інший співак, а не Пирогов.

Так ось, всі виконавці головних ролей "Князя Ігоря" теж поруч із Олексієм Степановичем виглядали на рівні самодіяльності – наскільки він був вище всіх за глибиною й майстерністю виконання. Хоча склад виконавців був просто чудовий: Ігор – Андрій Іванов, Ярославна – Євгенія Смоленська, Кончак – Михайлов. Додамо до враження прекрасний хор і найкращий у світі балет Великого театру, тоді ви зрозумієте, що то був за спектакль!

Починається пролог опери. Із собору виходять Ігор, його син, Володимир, і Ярославна. Навколо воїни та мешканці Путивля. Все чудово. І раптом із храму рішучим і навіть якимсь залихвацьким кроком виходить високий, атлетичної статури в княжому одязі чоловік, із нахабною зарозумілою пикою і якимось відразу відсуває всіх на другий план сцени й увага цілого залу глядачів моментально звернена до нього. Це Олексій Степанович у ролі Галицького.

Перша ж його фраза – "Пробач, послуга за послугу!" Так прозвучала, що весь зал стрепенувся. Оце це голос! Оце дикція! Кожне слово піднесено, як на тарілочці. Не хотілося б відволікатися від виконання ролі, але я усе ж, як зможу, опишу зовнішні дані Пирогова. Високий зріст – десь 185 см, прекрасна зовнішність. Дуже пропорційна фігура з гордо посадженою головою, відкрите обличчя з щирою посмішкою й трохи по-монгольськи розкосими очима, надзвичайно виразними в душевному пориві. Голос – високий бас, але з такими глибокими низами, що Олексій Степанович міг співати будь-яку басову партію. Верхні ноти теж звучали так, що йому міг позаздрити будь-який баритон.

Але це був не просто прекрасний оперний співак, для якого всі його дані були підпорядковані одному – розкриттю виконавського образу. Він зумів взяти в свої руки весь зал Київської опери, змусивши його співпереживати події разом із ним, підкоряючись волі актора, як начебто під гіпнозом. Нічого подібного я раніше не відчував. Це було не просто захоплення співаком та актором, весь зал жив разом з Галицьким-Пироговим, не розбираючись відверто, де він правий, а де винен – настільки це захоплювало. Ось розгульна п'яна компанія у дворі князя Галицького, де він цар і бог. Нахабно, безсовісно, – але до чого здорово все це виходило у Галицького-Пирогова.

А особливо неповторно виходила сцена з Ярославною. Скільки презирства, чванства, жахливого нахабства в кожній фразі, в кожному слові й учинку: "Що, завадив тобі пораду тримати зі смердами підлими?" У цих словах вся суть Галицького. Йому лише пожити б усмак, адже на те й влада. Та й усіх він міряє на свій аршин і навіть сестру готовий підозрювати у тих же гріхах, які має сам. Спочатку звучить дуже уїдливо: "Ти молода, ти гарна. А чоловік давно поїхав. Невже нікого ти таємно не пестиш, невже ти Ігорю вірна?" І раптом вибух на верхній ноті: "Не вірю! Не може бути!"

Хіба можуть бути люди чесними, а не такими як він? Не може бути й крапка! І це все з такою переконливістю, що після цього не вірилося, що Олексій Степанович у житті був чудовою душі людина. А ось талант дозволив йому буквально влізти в шкуру чудовиська в образі цього князька, готового пропити й Русь і батька з матір'ю! Досі звучить у вухах арія "Як мені дождатись честі, на Путивлі князем сісти", де Галицький стверджує своє життєве кредо. Він співав її все по наростаючій лінії й урешті на словах



Олексій Степанович Пирогов у ролі князя Ігоря

"Пий, пий, гуляй!" Бенкет лавиною котився в зал із буйною стихійною заповзятістю, що в залі, того не усвідомлюючи, почали йому підспівувати.

Я раніше якось читав в рецензії на прем'єру про постанову „Русалки“ Даргомижського, що у виконанні ролі Мельника, Пирогов досяг своєї вершини, що його тут можна порівняти з великим Шаляпіним. Але мені здається, що його взагалі ні з ким не можна порівнювати. Він ні на кого не схожий! Він просто – Пирогов і цим сказано все!

До першої години ночі я ходив по Києву після вистави, хоча вона закінчилася в 9-ть вечора. Ходив один, ні з ким не хотілося ні говорити, ні аналізувати. Після цієї вистави, якщо сказати чесно, поклавши руку на серце, я відчув себе такою малою маріонеткою, що зовсім перехотілося стати артистом.

Ось тут я вже в мої тридцять років уперше зрозумів, що таке талант, і що справжній талант – це рідкісне явище в мистецтві. Адже поряд із Пироговим теж співали співаки обдаровані, але всі вони на його фоні виглядали, на жаль, пігмеями [362, л. 47-49].

У 1984 році Василь Іванович завершив свою головну працю життя – “Записки співака та вокального педагога, починаючи з 1946 року й по сьогоднішній день”, де, незважаючи на те, що він досяг визначних успіхів на педагогічній ниві, відчувається сум за втраченою власною співацько-акторською

кар'єрою та надзвичайна строгість щодо оцінки свого життя й творчості: "Закінчую десятирічну працю... Багато написано можливо й зайвого – але я не ставив перед собою мети всьому дати правильну й об'єктивну оцінку; мої "Записки" швидше мають дуже суб'єктивний характер, виходячи з моїх музично-вокальних пізнань і більше ніж сорокарічного педагогічного досвіду.

Який же результат всього мого життя – що ж я встиг зробити за прожиті 60 років? Найосновніше – це моє прилучення до справжнього мистецтва. Це ні з чим незрівнянна радість розуміння його, розуміння творів найгеніальніших та найталановитіших людей нашої планети в мистецтві, літературі й музиці. Яким б нікчемним, мілким було б моє життя, якби я пройшов повз всього того, що дало мені мистецтво! Друге – все моє життя, всі мої найпотаємніші бажання були спрямовані на пізнання й освоєння вокального мистецтва, і я таки освоїв його. Це справжня перемога, правда, Піррова, бо вокал я по-справжньому освоїв лише в 40 років, та все ж свого домігся. Ну звичайно ж, що зміг, що було в моїх силах, зі свого досвіду віддав своїм учням.

Підсумок підведено. Чи вдалий він, чи можна зі спокійною совістю дивитися людям в очі? Хто його знає! Хотілося б, щоб у майбутньому мої учні згадали мене, як казав Т.Г. Шевченко, „незлим, тихим словом ...“ [362, л. 146-149].

Отже, у вокальних працях В. Опенька знайшла своє продовження ідея комплексного виховання співака, що полягала в наступному: по-перше, підвищення загального культурного розвитку людини, яка прийшла навчатися вокалу, прилучення її до кращих зразків світової класики, підбір відповідного репертуару, прослуховування та аналіз виконання творів на грампластинках і відвідування концертів; по-друге, поступовість розвитку й саморозвитку вокаліста, недопустимість штучного прискорення темпу, надзвичайно бережне ставлення до голосу; по-третє, поєднання музики й художнього слова у вокальному розвитку, надання великого значення поезії, декламуванню та художній ілюстрації; по-четверте, першість педагогічного принципу переконання над принципом вимогливості, відсутність тиску викладача на учня своїм авторитетом, намагання поєднати індивідуальні заняття з колективними й досягти на них максимальної взаємоповаги та взаєморозуміння між педагогом і його учнями.



Отже, на неоціненному внеску О. Мишуги не лише в мистецьку педагогіку й в українську та світову культуру XX століття наголошують вітчизняні й зарубіжні вчені – М. Рильський, О. Михайличенко, І. Ульява; провідні музикознавці – І. Деркач, М. Головащенко, І. Лисенко; письменники, поети та історики театру – Л. Стан, С. Чарнецький, Ю. Райс В. Лучук О. Грицай Є. Кротевич; композитори й художники – О. Кошиць, С. Людкевич, А. Манастірський; учні О. Мишуги – М. Микиша, М. Донець-Тессейр, С. Миревич, М. Чінберг та ін. Названі вище діячі науки та культури обґрунтовують, що науково-мистецька школа О. Мишуги знайшла своє продовження та подальший розвиток у педагогічній діяльності його учнів.

Школа Олександра Мишуги, що поєднала в собі італійські та національні традиції, жива по сьогоднішній день. Її продовжили учні великого Маестро, і, в першу чергу, М. Микиша та М. Донець-Тессейр. Естафету вокальної майстерності підхопили учні їхніх учнів і наступні покоління, які на зразок В. Опенька впевнені, що високе вокальне мистецтво продовжує жити в Україні й сьогодні. Проаналізувавши у „Розділі 3“ дієвість науково-мистецької школи Олександра Пилиповича Мишуги в другому й третьому поколіннях, ми можемо визначити спільні риси у викладанні основ даної школи.

По-перше, поєднання кращих італійських і національних традицій. Українська й італійська мови з-поміж інших вирізняються природною співучістю, округленістю голосних звуків, м'якістю вимови. Проте робота італійських маестро в Україні не була плідною до переосмислення основ їхнього співу на методолого-теоретичному рівні Валерієм Висоцьким та Олександром Мишугою. Лише в їхній творчості народжується справжня італійсько-українська наукова школа.

По-друге, українські викладачі вокалу, творчу спадщину яких ми досліджували (О. Мишуга, М. Микиша, В. Опенько), окрім класичної вокальної освіти мали ще й другу освіту – педагогічні та художні училища, інститути. Тому вони ставили за мету не вузьку професійну підготовку вокаліста, а виховання його широко освіченою особистістю, здатною вільно орієнтуватися в мистецтві, літературі, драматургії, історії.

По-третьє, представники науково-мистецької школи Олександра Мишуги в своїй педагогічній практиці поєднували індивідуальні заняття з колективними. Це досягалося завдяки показовій роботі з кожним студентом (чи учнем) за умови присутності на заняттях інших студентів. Така „відкритість“ кожного уроку змушувала тих, хто навчався, аналізувати недоліки й досягнення свої та інших. Колективні заняття полягали й у прослуховуванні та аналізі вокальних творів студентами й викладачем, обговоренні виступів концертуючих вокалістів.

По-четверте, більшість із викладачів даної школи надавали виняткового значення самостійній роботі студентів, вимагали завжди приходити на заняття

підготовленими, з вивченими партитурами – як тексту, так і музики. В іншому випадку вони просто до уроку не допускалися. Це значно дисциплінувало студентів, змушувало серйозно ставитися до обраної ними спеціальності.

По-п'яте, представники школи О. Мишуги дуже бережно ставилися до голосу. Вони ніколи не перевантажували своїх учнів, у їхній практиці були відсутніми професійні травми вокалістів, були прихильниками принципу поступовості в навантаженні. Особливо детально про це пише у своїх працях Михайло Венедиктович Микиша. Викладачі школи О. Мишуги дуже обережно підходили до визначення типу голосу й практично ніколи в цьому не помилялися. Це було надзвичайно важливо, бо від визначення типу голосу залежало майбутнє співака – бути йому чи не бути.

По-шосте, викладачі, які працювали за даною науково-мистецькою школою, вважали, що ставити треба не голос, а дихання. Голос же треба просто розвивати, враховуючи його природні індивідуальні якості та можливості самого студента. Для кожного із співаків-початківців вимальовувалася власна траєкторія розвитку, штампи були відсутнім. Тому ця школа подарувала світові дуже багато яскравих самобутніх талантів, які були зовсім не схожими одне на одного.

І нарешті, *по-сьоме*, у даній школі першочергового значення надавали вихованню громадянина й патріота. Достатньо згадати, скільки благодійних концертів О. Мишуга й М. Микиша присвятили творчості Т. Шевченка та І.Франка, як любили рідну українську мову та підтримували її митців.

На завершення додамо, що обрані нами викладачі відрізнялися щирою любов'ю до своїх учнів, завжди піклувалися про їхній духовний і матеріальний стан, часто виступали в ролі меценатів для своїх студентів і не лише для них. Школа є дієвою на сьогоднішній день, що й підтвердило наше дослідження.

ПІСЛЯМОВА

Таким чином, ми дослідили наукову школу Олександра Пилиповича Мишуги в контексті розвитку української вокальної педагогіки, розкрили поєднання в ній теорії практики та показали дієвість цієї школи в роботі наступних поколінь його вихованців.

Ми визначили наукові підходи до дослідження творчої спадщини О. Мишуги (історико-педагогічний, педагогічно-персоніфікований, аксіологічний, педагогічно-антропологічний, етнофункціональний, мультидисциплінарний та ін.); уточнили основні поняття дослідження (українська мистецька педагогіка, українська традиція співу, італійська традиція співу, мистецька педагогічна технологія, музичне виконавство та ін.), обґрунтували основні педагогічні ідеї О. Мишуги (виховання патріота і моральної людини, поєднання основ теорії і практики співу, індивідуалізованого та колективного навчання вокаліста, розуміння того, що „спів – це мова у продовжених звуках“, обов'язкове відвідування й аналіз концертів справжніх майстрів вокалу та ін.). Для того часу це були новаторські ідеї, що раніше не мали місця в мистецькій педагогіці.

Нами було виділено й проаналізовано основоположні принципи в науковій школі О.П. Мишуги. Найпершим принципом маестро був творчий взаємозв'язок композиторського мистецтва, виконавства та педагогіки, *бо його вокальна школа* склалася в тісній взаємодії досягнень загальної (тогочасної шкільної науки) та спеціалізованої педагогіки в руслі інтересу до галузі історії, теорії та методики вокального мистецтва, української пісенної й композиторської творчості; *Принцип єдності виконавської і педагогічної творчості*, що передбачав водночас підготовку і співака й майбутнього педагога; *принцип суворості системності навчання, відповідно до якого* його вихованці ніколи не пропускали занять, а навпаки, намагалися отримати ще й додаткові; *принцип єдності художнього та вокально-технічного*, завдяки якому гнучко поєднувалися використання вокальних вправ, вокалізів і музичного матеріалу творів; вся робота в класі відрізнялася раціональністю побудови, простотою, строгою послідовністю, чіткістю завдань, ясністю пояснень, що дозволяло говорити про реалізацію на практиці *принципу поступовості; принцип орієнтації на розвиток індивідуальності кожного учня* як в області вокальних даних, так і творчих, в тому числі й психічних властивостей його особистості; *принцип цілісності*, який досягався в умовах нерозривної єдності навчання, виховання і розвитку учня; *принцип професійної спрямованості* полягав у вихованні майбутнього співака-виконця; *принцип художності* (Маестро неодноразово називав музику піїтикою і змушував своїх виконавців вивчати чимало віршів і поетичних поем і потім виразно їх декламувати); *принцип активності і самос-*

тійності, реалізація якого сприяла стабільному розвитку особистісних якостей початківців співаків; *принцип співтворчості*, що був тісно пов'язаний із попереднім принципом активності і самостійності.

У ході дослідження ми виявили головні етапи мистецько-педагогічної діяльності Олександра Мишуги – львівський (1874-1881 рр.), київський (1905-1911 рр.), варшавський (1911-1914 рр.), римо-равіольський (1914-1919 рр.) та відповідні їм напрями (педагогічно-пошуковий, педагогічно-стажувальний, індивідуально-творчий, науково-дослідницький, концертно-педагогічний, педагогічно-узагальнювальний, педагогічно-епістолярний, педагогічно-консультативний). На основі розроблених критеріїв (стан мистецької освіти в Україні; рівень русифікації, полонізації та угоризації у вітчизняній освіті; функції викладача в мистецькій освіті початку XX століття) з'ясували місце італійської традиції співу в педагогічній спадщині О. Мишуги. Ми намагалися показати становлення вітчизняної мистецької педагогіки в середніх і вищих спеціалізованих мистецьких школах України, роль М. Лисенка та О. Мишуги у відкритті першого в центральній Україні мистецького навчального закладу на національних засадах.

Ми визначили місце італійської школи в педагогічній спадщині О.П. Мишуги, її проникнення в Україну й Росію, починаючи від таких відомих педагогів, як Франческо Перетто, Джованні Корсі та Франческо Ламперті, і закінчуючи львівським педагогом Валерієм Висоцьким, у котрого й навчався Мишуга. Ми виділили спільне й відмінне в українській та італійській традиціях співу, інтегрованих у творчій спадщині О. Мишуги; до спільного належать: співучість обох мов, природне звуковедення, відсутність горлового чи коренево-язичного співу та ін., відмінності склали: однорідність прикритої манери співу в Італії, поєднання прикритої й відкритої манери співу в Україні, дворегістровість італійської школи співу й однорегістровість вітчизняної. Показали, як українські пісенні традиції взаємодіяли з традиціями італійського співу, коли свою сценічну та педагогічну діяльність почали такі корифеї вітчизняного мистецтва, як А. Дідур, Я. Королевич-Вайдова, С. Крушельницька, О. Мишуга та інші. Вони впровадили цю взаємодію традицій не лише в національні музичні заклади, а й у європейські школи та консерваторії. Виявлено засоби взаємозбагачення національного і зарубіжного мистецького досвіду в умовах інтеграції України до світового освітнього простору (обмін підготовкою фахівців, концертною діяльністю, стажуванням та ін.).

У ході дослідження з'ясували значення педагогічної та громадсько-просвітницької діяльності О.П. Мишуги для становлення вітчизняної мистецької педагогіки. Запрошення виконавця й педагога зі світовим ім'ям значно підвищило інтерес вступаючих до школи Лисенка. Переїзд Мишуги до Києва на педагогічну роботу, розірвання ним контрактів із провідними оперними театрами світу свідчили

про високий патріотизм і бажання послужити вітчизняній педагогіці. Благодійні концерти, що влаштовував О. Мишуга зі своїми учнями, присвячені пам'яті й річницям Т.Г. Шевченка, на допомогу І. Франку, формували в його вихованцям громадянську позицію, спонукали до власної просвітницької діяльності. Завдяки внеску О.П. Мишуги в становлення вітчизняної мистецької педагогіки українська вокальна школа вперше стала широко відома за кордоном, а ім'я українського маестро прославило свою батьківщину. Меценатська діяльність О.П. Мишуги дозволила професійно визначитися й прославитися багатьом відомим українським співакам (О. Микиші, О. Любич-Парахоняк, М. Ростовській-Ковалевській, Софії Мирович та ін.).

У нашій праці ми розкрили вплив спадщини науково-мистецької школи О.П. Мишуги на розвиток вітчизняної й зарубіжної вокальної педагогіки ХХ – початку ХХІ століття. Школа українського маестро знайшла своє продовження в педагогічних системах його учнів – викладачів вітчизняних і зарубіжних навчальних мистецьких закладів (О. Микиші, М. Донець-Тессейр, М. Ростовської-Ковалевської, Софії Мирович, М. Гребінецької, М. Чінберг, І. Строковської-Фариашевської, Я. Тіссерант-Паржинської та ін.). Його учні залишили після себе наукові дослідження з проблем вокальної педагогіки, теоретико-методичні праці, статті. І в кожному із цих творів вони з великою вдячністю згадають свого наставника – Олександра Мишугу.

Спираючись на широке коло джерел і наукової літератури ми довели дієвість науково-мистецької школи О.П. Мишуги в творчих доробках спадкоємців цієї школи в третьому й четвертому поколіннях. Так, за школою Мишуги по творчій лінії Михайла Микиші працювали В. Будневич, З. Гайдай, А. Григор'єв, В. Опенько, С. Коган, Ф. Максименко, К. Малащенко, Г. Павловська, М. Рибалкін, А. Сердюк, М. Стефанович, А. Сироватко, Н. Чубенко та ін; по творчій лінії Марії Донець-Тессейр співали в провідних театрах світу і викладали І. Масленнікова, Є. Мірошніченко, Л. Колесник, М. Ланда, І. Отто та ін. Сьогодні ця школа є дієвою уже в четвертому поколінні. За нею працюють учнів педагогічних онуків О. Мишуги – Людмила Юрченко, Володимир Опенько, Хібла Герзмава, Марина Жукова Оксана Лісничка Анна Шафажинська Наталія Шарай та Олена Попівська Олена Михайлова, Олена Вишневська, Олена Губіна. Всі вони є заслуженими й народними артистами. Цей список можна було б продовжувати.

На подальше дослідження заслуговують: а) вивчення життя і творчості О. Мишуги в контексті професійної підготовки вчителя музичного мистецтва; б) технології діяльності Олександра Мишуги в умовах середньої й вищої школи; в) патріотична спрямованість його благодійницької діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ:

1. Авдєєв В. Олександр Мишуга / Всеволод Авдєєв // К. : Мистецтво, 1956. – 124 с.
2. Айдаров Н.Ж. Эдуард Францевич Направник и Мариинский театр его времени :. – дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Надим Жавдетович Айдаров — Санкт-Петербург, 2014. – 198 с.
3. Алиев И.Ю. Теоретико-методологические основы профессиональной деятельности педагога-вокалиста : дис. ...д-ра пед. наук : 13.00.08 / Игорь Юльевич Алиев: М. : 2003 – 354 с.
4. Ананьев Б.Г. Человек как предмет познания / Б.Г. Ананьев. [3-е изд.]. – СПб. : Питер: Питер бук, 2001. – 282 с.
5. Анисимов О.С. Педагогическая акмеология: энциклопедия знаний / О.С. Анисимов. – Минск : Технопринт, 2002. – 787 с.
6. Анотований покажчик : особисті архівні фонди відділу рукописів / [упор. М.М. Кольбух]. – Львів : Архівна справа, 2008. – 736 с.
7. Антонюк В.Г. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект / В.Г. Антонюк. – К. : Українська ідея, 1999. – С. 7–9.
8. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія / В.Г. Антонюк. – Вид. друге, переробл. і доповн. – К. : Українська ідея, 2001. – 144 с.
9. Арбаджиу Р. Судьба примадонны: воспоминания и документы о жизни и творчестве Л.Я. Липовской / Р. Арбаджиу. – Кишинев : Лит. Артискэ, 1989. – 236 с.
10. Баглай Й. Повернення Софії Дністрянської. / Йосип Баглай // Шлях перемоги. – 2001. – 26 квіт. – 3 трав.
11. Байцар А.Л. Видатні винниківчани: Науково-краєзнавче видання / Андрій Леонідович Байцар. – Львів-Винники : б.з, 2012. – 88 с.
12. Барсов Ю.А. Из истории русской вокальной педагогики / Ю.А. Барсов // Вопросы вокальной педагогики : сборник статей / [ред. Л.Б. Дмитриева]. – М. : Музыка. – Вып. 6. – 1982. – С. 3–23.
13. Батіг М. Волошки в житі: До 100-річчя від дня народження А. Манастирського / М. Батіг // Жовтень. – 1988. – № 10. – С. 129–130.
14. Безсмертна слава Соломії: Біобібліографічний довідник / Муз.-мемор. музей С. Крушельницької у Львові; [упоряд.: М. Зубеляк, Р. Мисько-Пасічник; вступ. ст. І. Криворучки]. – Львів: Гердан Графіка, 2007. – 242 с., 16 з. іл.
15. Библер В.С. На гранях логики культуры: кн. избр. очерков / В.С. Библер. - М. : Российское феноменологическое общество, 1997. – 440 с.

16. Білавич Д. Прекрасна жінка в серпанку інтриг: 1900 рік у житті визначної української співачки С. Крушельницької // Поступ. – 2000. – 10-11 жовт.
17. Богданов-Березовский В. Иван Ершов / В. Богданов-Березовский. – М. : Музгиз, 1951. – 76 с. (Знаменитые русские педагоги-музыканты).
18. Бойчук О. Талант із сузір'я талантів / О. Бойчук // Тернопіль вечірній. – 1996. – 14 лют.
19. Бойчук О., Мельничук Б. З роду Рудницька, за чоловіком – Дністрянка / О. Бойчук // Тернопілля'96 : Регіон. річник. – Тернопіль, 1997. – С.120–123.
20. Большой театр Союза ССР / [ред. С.М. Орешников]. – М. : Госмузиздат, 1952. – 228 с.
21. Большой театр Союза ССР / [ред.-сост. М. Чурова]. – М. : Советский композитор, 1973. – 272 с.
22. Бондарук Л.В. Проблема профессионального мастерства учителя в истории отечественной и зарубежной педагогики / Людмила Васильевна Бондарук : Дис... канд. пед. наук : 13.00.01 / – СПб., 1994. – 160 л.
23. Бонь В. 60 років Львівському літературно-меморіальному музею Івана Франка: сторінки історії // Галицька брама. – 2000. – Жовтень. – С. 2–4.
24. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття / Тамара Булат, Тарас Філенко. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США; К. : Майстерня книги, 2009. – 408 с.
25. В классе А.Б. Гольденвейзера: сб. ст. / [сост. Д. Благоев, Е. Гольденвейзер]. М. Музыка, 1986. – 212 с.
26. Валерий Высоцкий Музыкальная энциклопедия / гл ред. Ю.В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – В.6-ти т. – –
Т. 1. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – С. 315.
27. Вальденго Д. Я пел с Тосканини / Джузеппе Вальденго ; пер. с итал. Н. Константиновой. – М. : Музыка, 1989. – 168 с., с илл.
28. Васильев Б.И. Из теоретического и практического опыта профессора Ленинградской консерватории И.И. Плешакова // Вопросы вокальной педагогики : сборник статей / [ред. Л.Б. Дмитриева]. – М. : Музыка. – Вып. 6. – 1982. – С. 75–87.
29. Ващенко Н.М. Новаторська методика в науково-мистецькій школі О.П. Мишуги / Н.М. Ващенко // Естетика і етика педагогічної дії : збірник наукових праць. – Київ-Полтава : Інститут педагогічної освіти та освіти дорослих НАПН України; ПНПУ імені В.Г. Короленка. – 2014. – Вип. 8. – С. 156–166.
30. Ващенко Н.М. Моральне та патріотичне виховання у науково-педагогічній

- школі Олександра Мишуги / Н. М. Ващенко // Педагогічні науки. – Полтава : ПНПУ. – 2014. – Вип. 61-62. – С. 47–54.
31. Ващенко Н.М. Зустріч Олександра Мишуги та папи Бенедикта XV в контексті благодійної діяльності митця / Н.М. Ващенко // Естетика і етика педагогічної дії : збірник наукових праць. – Київ-Полтава : Інститут педагогічної освіти та освіти дорослих НАПН України; ПНПУ імені В.Г. Короленка. – 2015. – Вип. 10. – С. 60–67.
32. Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменяр, 1964. – 118 с.
33. Викторова А. Итальянский маэстро / А. Викторова // Вечный Свердловск. – 1973. – 21 марта.
34. Винар Л. Остап Грицай. Життя і творчість / Любомир Винар. – Клівленд : Українська діаспора, 1960. – 92 с.
35. Висоцька М. Про вокальну школу Олександра Мишуги / Марія Висоцька // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : “Музична Україна”, 1971. – С. 390-393.
36. Віценя Л. Троянда із полтавського саду / Лідія Віценя // Зоря Полтавщини. – 2001. – 15 серпня. – С. 4.
37. Воинова-Лосская М.К. Владимир Аполлонович Лосский : Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском / М.К. Воинова-Лосская. – М. : Госмузиздат, 1959 – 368 с.
38. Вопросы вокальной педагогики : сборник статей / [ред. Л.Б. Дмитриева]. – М. : Музыка. – Вып. 6. – 1982. – 184 с.
39. Воспоминания о П.И. Чайковском: сб. статей / [сост. Е.Е. Бортникова, К.Ю. Давыдова, Г.А. Прибегина]. – М. : Музыка, 1973. – С. 479–481, 305.
40. Врублевська В.В. Соломія Крушельницька / Валерія Василівна Врублевська. – К. : Дніпро, 1986. – 358 с.
41. Доброхот М.Л. Сучасне і майбутнє української науки: текст промови на III Всесвітньому форумі українців 18-20 серпня 2001 р., м. Київ / М.Л. Доброхот // Освіта і управління. – 2001. – Т. 4. – № 3-4. – С. 7–13.
42. Гавришків Б. Світова слава Шевченка / Б. Гавришкін // Жовтень. – 1958. – № 3. – С. 5.
43. Гаврош О. Історія одного кохання: [С. Дністрянський і його родина] / О. Гаврош // Україна молода. – 2001. – 11 квіт., фот.
44. Гайдай З. Большой мастер оперного искусства / Зоя Гайдай // Правда Украины. – 1946. – 20 июня. – С. 4.
45. Гайдай З. К 60-летию М.В. Микиши / Зоя Гайдай // Правда Украины. – 1946. – 20 июня. – № 121. – С. 4.

46. Герета І. Художники Тернопільщини кінця XIX – XX ст.: Антін Манастирський / І. Герета // Тернопіль. – 1994. – № 2 – 3. – С. 4-5.
47. Гершунский Б.С. Философия образования для XXI века / Б.С. Гершунский. – М. : Совершенство, 1998. – 607 с.
48. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва / Б.В. Гнидь. – К. : НМАУ, 1997 – 320 с.
49. Гозенпуд А.А. Оперный словарь / Абрам Акимович Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1965. – 478 с.
50. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века. 1873-1889 / А.А. Гозенпуд. Л. : Искусство, 1973. – С. 325; 121.
51. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр на рубеже XIX-XX веков и Ф.И. Шаляпин. 1890-1904 / А.А. Гозенпуд. – Л. : Искусство, 1974. – С. 111–114.
52. Головащенко М. Корифей / Михайло Головащенко // Культура і життя (Київ). – 1975. – 3 липня.
53. Головащенко М. Михайло Микиша / Михайло Головащенко // Музика. – 1970. – № 3. – С. 15–16.
54. Головащенко М. На вершині слави / Михайло Головащенко // Музика. – 2003. – № 3. – С. 26–28.
55. Головащенко М. Олександр Мишуга / Михайло Головащенко // Жовтень. – 1971. – № 3. – С. 116–127.
56. Головащенко М.І. Феномен Олександра Кошиця. – Київ: Музична Україна, 2007. – 576 с.
57. Головащенко М. Пісень дивних чародій / Михайло Головащенко // Олександр Мишуга – король тенорів / [авт.-упоряд. М. Головащенко]. – К. : Музична Україна, 2004. – С. 3–30.
58. Гончарова Е.П. Развитие творческой индивидуальности школьников в условиях профильного музыкально-педагогического обучения / Е.П. Гончарова. – Минск: Адукацыя і выхаванне, 2007. – 416 с.
59. Горелик Л.М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу 2006 года: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Л.М. Горелік. – Одеса, 2006. – 16 с.
60. Горчаков Н.М. Как поставить спектакль / Николай Михайлович Горчаков. – М. : Госкультпросветиздат, 1955. – 84 с.
61. Горчаков Н.М. Режиссерские уроки К.С. Станиславского : беседы и записи с репетиций / Николай Михайлович Горчаков. – М. : Искусство, 1951. – 566 с.
62. Гошовський В. Були колись літа : Фрагменти спогадів / Володимир Гошовський // Професійна музична культура Закарпаття : Етапи становлення. – Ужгород, 2005. – Вип. 1. – С. 360–413.

- 63.Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість / Гребенюк Наталія Євгеніївна. – Автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / К., 2000. — 39 с.
- 64.Гребенюк О.С. Основы педагогики индивидуальности: учеб. пособие / О.С. Гребенюк, Т.Б. Гребенюк. – Калининград: Калинингр. гос. ун-т, 2000. – 572 с.
- 65.Гребінецька М. Фанатик мистецтва / Марія Гребінецька // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменяр, 1964. – С. 100-102.
- 66.Гриб А. Славним землякам [Виставка до 110-річчя А. І. Манастирського і М.І. Паращука] / А. Гриб // Вільне життя. — 1988. – 31 груд. – С. 7.
- 67.Григорьева А.П. Е.К. Мравина / Анна Павловна Григорьева. – М. : Советский композитор. – 1970. – 144 с.
- 68.Грицай О. З віденських гастролей / Остап Грицай // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменяр, 1964. – с. 56–66.
- 69.Громыко Ю.В. Мыследеятельностная педагогика: (теорет.-практ. руководство по освоению высш. образцов пед. искусства) / Ю.В. Громыко. – Минск : Технопринт, 2000. – 373 с.
- 70.Грошева Е.А. Из зала Большого театра. Статьи. Резензии. Очерки / Елена Андреевна Грошева. – М. : Советский композитор, 1969. – 510 с.
- 71.Данько Л. Путь оперы / Л. Данько // Волшебство оперы. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 326-333.
- 72.Дебют С. Лысенко на сцене Мариинской оперы / С. Дебют // Новое время. – 1987. – 12 (24) февраля. – С. 5–6.
- 73.Деркач І. Великий митець і громадянин / Іван Деркач // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменяр, 1964. – С. 5–25.
- 74.Деркач І. Іспит учнів Олександра Мишуги в Києві / Іван Деркач // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменяр, 1964. – С. 87–90.
- 75.Дітчук О, Кашкадамова Н. Тарас Микиша — замовчуваний український піаніст середини ХХ століття / О. Дітчук, Н. Кашкадамова // Український музичний архів. — Вип.3. — Київ, 2003. — С.162–187.
- 76.Дмитриев Л.Б. В классе профессора М.Э. Донец-Тессейр / Л.Б. Дмитриев. – М. – Музыка, 1974. – 62 с.
- 77.Дмитриев Л.Б. Подготовка певцов в Италии для оперной сцены / Л.Б. Дмитриев // Вопросы вокальной педагогики : сборник статей / [ред. Л.Б. Дмитриева]. – М. : Музыка. – Вып. 6. – 1982. – С. 100–123.

78. Дністрянська С. Пам'яті Олександра Мишуги / Софія Дністрянська // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменяр, 1964. – С. 108–109.
79. Дністрянська Софія (1885-1956) – піаністка, педагог, музичний критик : Словник імен. А-І. // "Журавлина" книга: Тернопільська українська західна діаспора. – Тернопіль, 1999. – Ч.1. – С.185–186.
80. Дністрянська Софія // Записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка: Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т.СХХVI. – С. 400–401.
81. Дністрянська Софія Львівна – українська піаністка, педагог і музичний критик / Митці України : Енцикл. довідник – К. : б.в., 1992. – С. 216.
82. Добрянська Л. Експедиційна діяльність Володимира Гошовського у Львівській консерваторії (1961–1968) / Ліна Добрянська // Вісник Львів. ун-ту. – Серія: мистецтво. – 2011. – Вип. 10. – С. 44–63
83. Долинська-Михалевич В. Слава тобі, мій великий вчителю! / Варвара Долинська-Михалевич // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : "Музична Україна", 1971. – С. 224–228.
84. Донец-Тессейр Марія Едуардовна // Муз. енциклопедія. — М. : Советская энциклопедия, 1982. – С. 752.
85. Донец-Тессейр М.Е. Листок до вінка Мишугі / Марія Едуардівна Донец-Тессейр // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменяр, 1964. – С. 99–10.
86. Дрималик Й. Мої спомини про Олександра Мишугу / Йосип Дрималик // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : "Музична Україна", 1971. – С. 292–302.
87. Енциклопедія українознавства. У 10-х томах. / [головний редактор Володимир Кубійович]. – Нью-Йорк: Молоде життя, 1989.
88. Животко А.П. Історія української преси / [упоряд., авт. іст.-біогр. нарису та приміт. М.С.Тимошик]. – Київ: Наша культура і наука, 1999. – 368 с. ім. пок. („Літературні пам'ятки України“)
89. Жишкович Мирослава. Львівський період діяльності Адама Дідура / Мирослава Жишкович // Солоспів Культурно-мистецький часопис кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка № 3, 4 (13, 14), вересень-грудень 2013 року. – С. 7–8.
90. Зубкова Н.М., Гайкалов О.Є. Архів Михайла Флегонтовича Владимирського-Буданова / Н.М. Зубкова, О.Є. Гайкалов // Рукописна та книжкова спадщина України. Археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. – К. : Українознавство, 1994. – Вип. 2. – С. 142–146.

91. Ілюшин І. Секрет молодости / Ілья Ілюшин // Сов. музика. – 1968. – № 11. – С. 155-157;
92. Искусство Артуро Тосканини: Воспоминания. Биографические материалы / [сост. Л. Тарасов]. – М. : Музыка, 1974. – 272 с.
93. Іван Алчевський : Спогади. Матеріали. Листування / [ред. І. Лисенка]. – К. : Музична Україна, 1980. – 294 с.
94. Іванішин Г. Оксамитовий голос / Гордій Іванішин // Вісті з України. – 1980. – № 48 (1161). – С. 5–6.
95. Іщук А. Євгену Кротевичу – сімдесят п'ять / А. Іщук // „Вітчизна“, 1959. – № 1. – С. 4–5.
96. Криль З. Дань певцю из Виткова / З. Криль // Музыкальная жизнь. – 1983. – № 21. – С. 5.
97. Кагарлицький М.Ф. Оксана Петрусенко: біографічна повість / Микола Федосійович Кагарлицький. – К. : Молодь. – 256 с., з іл.
98. Кантора Р.Й. Листи трудящих – важливе джерело для наукового дослідження / Р.Й. Кантора // Історичні джерела та їх використання. – К. : Наукова думка, 1971. – Вип. 6. – С. 44–50.
99. Каплан Э.И. Жизнь в музыкальном театре / Эммануил Иосифович Каплан. – Л. : Музыка, 1969. – 220 с.
100. Карузо Е. Як слід співати / Енріко Карузо. – К. : Музична Україна, 1973. – 79 с.
101. Каталог тематичних виставок: 1997-2001 / Муз.-мемор. музей С. Крушельницької у Львові. – Львів, 2002. – С. 66–71.
102. Катренко А. Обставини запрошення Олександра Мишуги на посаду викладача музично-драматичної школи Миколи Лисенка / Андрій Катренко // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменяр, 1964. – С. 77–81.
103. Кедрин-Рудницький І. “Діло” // Енциклопедія українознавства : у 10-х томах. / [головний редактор Володимир Кубійович]. – Нью-Йорк: Молоде життя, 1954–1989. Словникова частина. – Т. 2. – с. 521–522.
104. Кінберг М. Педагог, якому не було рівних навіть в Італії / Майя Кінберг // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : “Музична Україна”, 1971. – С. 284–291.
105. Кінберг М. Спомин про мого вчителя / Майя Кінберг // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменяр, 1964. – С. 104–107.
106. Кірсанов В.В. 20 практичних рекомендацій з розвитку вокальної техніки естрадних співаків-початківців : режим доступу : http://www.knukim.edu.ua/articles_kirsanov.htm

107. Кісельов Й.М. Поетеса української сцени / Йосип Михайлович Кісельов. – К. : Мистецтво, 1987. – 186 с. с іл.
108. Кияновська Л.О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. : автореферат дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.01 / Любов Олександрівна Кияновська. – Київ – 2000. – 22 с.
109. Климентьевна-Катульская Елена / [ред.-сост. Е.А. Грошева]. – М. : Искусство, 1973. – С. 23-30.
110. Ковбасюк А.М. Педагогічна діяльність співаків другої половини XX ст. в контексті розвитку львівської вокальної школи / А.М. Ковбасюк // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 10 (269). – Ч. I. – 2013. – С. 58–67.
111. Коган С. Оперное товарищество / С. Коган // Музыка. – 1982. – № 1. – С. 26.
112. Козловский И. Мышуга – высокий пример служения искусству / Иван Козловский // Урал. – 1972. – № 10. – С. 151–152.;
113. Кошиць О. Про славного українського педагога і співака / Олександр Кошиць // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменярь, 1964. – С. 44–49.
114. Криса Л., Фіголь Р. Торосевич Теодор / Л. Криса, Р. Фіголь // Личаківський некрополь. – Львів: 2006. – С. 163.
115. Краснухов Дмитрий. Александр Мишуга – педагог : режим доступу : [http:// Dmitry Krasnoukhov_http](http://Dmitry Krasnoukhov_http)
116. Кротевич Є. Митець-патріот / Євген Кротевич // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменярь, 1964. – С. 31-34.
117. Ладухин В.В. в гостях у старого мастера / В. Ладухин // Советский артист. – 1958. – № 7. – 12 февраля.
118. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели / Джакомо Лаури-Вольпи [пер. с итал. Ю.И. Ильина ; ред. В.С. Фомин]. – Л. : Музыка, 1972. – 304 с.
119. Лемешев Сергей Яковлевич : Статьи. Воспоминания. Письма / [ред.-сост. Е. Грошева]. – М. : Советский композитор, 1987. – 400 с. с илл.
120. Лисенко І. Словник співаків України / Іван Лисенко. – Київ. 1997. – С. 200–201.
121. Лисенко І. Українські співаки у спогадах сучасників / Іван Лисенко. – К. : Рада, 2003. – 780 с.
122. Лисенко М.В. Лист до Г.І. Маркевича від 26.12.1905 року // Микола Віталійович Лисенко / [упоряд., примітки та ком. О. Лисенка ; заг. ред. Л. Кауфмана]. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 398–399.
123. Лисенко М.В. Лист до І.Л. Шрага від 8 червня 1905 року // Микола Віталійович Лисенко / [упоряд., примітки та ком. О. Лисенка ; заг. ред. Л. Кауфмана]. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 395–396.

124. Лисенко М.В. Лист до І.П. Андріанопольської від 24.06.1908 року // Микола Віталійович Лисенко / [упоряд., примітки та ком. О. Лисенка ; заг. ред. Л. Кауфмана]. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 412–413.
125. Лисенко М.В. Лист до М.Ф. Комарова від 02.08.1906 року // Микола Віталійович Лисенко / [упоряд., примітки та ком. О. Лисенка ; заг. ред. Л. Кауфмана]. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 399.
126. Лисенко М.В. Лист до С.П. Дрімцова від 25.11.1907 року // Микола Віталійович Лисенко / [упоряд., примітки та ком. О. Лисенка ; заг. ред. Л. Кауфмана]. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 408.
127. Лисенко М.В. Листи / Микола Віталійович Лисенко / [упоряд., примітки та ком. О. Лисенка ; заг. ред. Л. Кауфмана]. – К. : Мистецтво, 1964. – 532 с.
128. Лисенко О. Друг і одностудець Миколи Лисенка / Остап Лисенко // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : “Музична Україна”, 1971. – С. 126–134.
129. Лисенко О. М. В. Лисенко: Спогади сина / Остап Лисенко. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 269 с.
130. Логвиненко М. Сині радянської землі / М. Логвиненко // „Вітчизна“, 1949. – № 5. – С. 3
131. Луканин В.М. Моя методика работы с певцами / Василий Михайлович Луканин. – Л. : Музыка, 1972. – 48 с.
132. Лукомський С. Ми безмежно любили і поважали нашого вчителя / Станіслав Лукомський // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : “Музична Україна”, 1971. – С. 216–223.
133. Лучук В. Співакова слава / Володимир Лучук // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменяр, 1964. – С. 114–115.
134. Лушин Б.М. На уроках маестро Дж. Барра / Б.М. Лушин // Вопросы вокальной педагогики : сборник статей / [ред. Л.Б. Дмитриева]. – М. : Музыка. – Вып. 6. – 1982. – С. 123–141.
135. Любич-Парахоняк О. Мій незабутній учитель / Олександра Любич-Парахоняк // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменяр, 1964. – С. 94–98.
136. Людкевич С. Александр Мишуга как артист и учитель пения // О. Мишуга – мистець і людина. — Львів : Каменяр, 1938 – 122 с.
137. Людкевич С. Артист і педагог / Станіслав Людкевич // Видатний співак.

Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменярь, 1964. – С. 35–43.

138. Людкевич С. Музичний інститут ім. М. Лисенка // Українська музика, 1937. — №7. — С. 12-13.
139. Людкевич С. Олександр Мишуга як артист і вчитель співу / Станіслав Людкевич // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. — К. : “Музична Україна”, 1971. — С. 84–102.
140. Людкевич С. Шовковий тенор / Станіслав Людкевич // Радянська культура. — 1960. — 10 червня. — С. 4.
141. Львів. Туристичний путівник. — Львів: Центр Європи, 2004. — С. 355.
142. М.В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. Лисенко; [ред. та комент. Р. Пилипчука. — Київ: Музична Україна], 1968. — 568 с.
143. Мазуркевич О.Р. Визначні українські педагоги — народні просвітителі. Х.Д. Алчевська та її сподвижники. — К. : б.в., 1963. — 364 с.
144. Максакова Мария Петровна : воспоминания и статьи / [сост. Е. Грошева]. — М. : Советский композитор, 1985. — 340 с. с илл.
145. Маланюк Є.Ф. Нариси з історії нашої культури / Євген Филімонович Маланюк. — К. : Обереги, 1993. — 80 с.
146. Манастирський Антін // Львівський історико-культурний музей-заповідник “Личаківський цвинтар”: путівник / [упор. Г. Лупій] — Львів, 1996. — С. 267.
147. Манастирський Антін: фотоальбом / [упор. Г.Лупій] К. : Мистецтво, 1980. — 126 с.
148. Манастирський А. Володар публіки / Антін Манастирський // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. — Львів : Каменярь, 1964. — С. 66–69.
149. Манастирський А. І. По Франковій дорозі. (Спогади художника про зустріч з письменником) // Живі традиції. — К. : Жовтень, 1985. — С. 112–113.
150. Манастирський В. Благословляв красу України : У Львові відкрито художньо-меморіальний музей Антіна Манастирського // За вільну Україну. — 1991. — 13 квіт.
151. Манастирські — укр. живописці: Батько і син // Митці України: Енциклопедичний довідник. — К. : Либідь, 1992. — С. 385.
152. Марущенко В. На київській сцені — герої Гете / Вікто Марущенко // Україна. — 1980. — № 36. — С. 21–22.
153. Марчук Л. У Новому Виткові прагнуть жити по-новому / Лариса Марчук // Віче. — 2013. — №15. — С. 3–4.
154. Мельник О. Співучий син Полтавщини / Ольга Мельник // Музична Україна. — 1948. — № 35. — С. 9–10.

155. Міллерова С. Наш маестро / Стефанія Міллерова // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : “Музична Україна”, 1971. – С. 352–353.
156. Микиша М. Письмо учителя и друга / Михайл Микиша // Советский артист. – 1955. – 8 июня.
157. Микиша М. Сівач краси і добра / Михайло Микиша // Олександр Мишуга – король тенорів / [авт.-упоряд. М. Головащенко]. – К. : Музична Україна, 2004. – С. 82–87.
158. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва / Михайло Венедиктович Микиша. – К. : Музика, 1985. – 114 с.
- 159.** Мирутенко Оксана. Музей славетної співачки святкує річницю «Скарбами Соломійного дому» // Львівські новини. – 2014. – 5 лютого.
160. Мирович С. Людина великого серця / Софія Мирович // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменяр, 1964. – С. 91–93.
161. Мистецтво живопису на західноукраїнських землях (Творчість художника А. Манастирського) // Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини ХІХ ст. — поч. ХХ ст. – К. : Обереги, 1990. – С. 268–276.
162. Михайлець В.В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Вікторія Вікторівна Михайлець; — Одеса, 2004. — 18 с.
163. Михайличенко О.В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: історичні нариси. – Суми: Видавничо-виробниче підприємство „Мрія-1“, 2005. – 102 с.
164. Михайличенко О.В. Педагогічна діяльність видатних музикантів-виконавців Соломії Крушельницької та Олександра Мишуги / Олег Володимирович Михайличенко // Теоретичні питання освіти та виховання : Зб. наук. пр. – Вип.15. – К. : Видав. центр КДЛУ, 2000. – С.33–35.
165. Михайличенко О.В. Музично-педагогічна діяльність Соломії Крушельницької та Олександра Мишуги / Олег Володимирович Михайличенко // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Зб. наук. пр. – Вип. 20. – К.: Видав. центр КДЛУ, 2002. – С.206–209.
166. Михайличенко О.В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. : дис... д-ра наук: 13.00.01 / Олег Володимирович Михайличенко. – Київ, 2007. – 410 с.
167. Михайлова Т. Большая жизнь / Т. Михайлова // Сов. культура. – 1970. – № 17.
168. Михайлова Т. Виховання співаків у Київській консерваторії: хронологічний огляд з 1863 по 1963 рік / Т. Михайлова. – К. : Музична Україна, 1970. – 128 с.

169. Мишуга О.П. Думка / Олександр Пилипович Мишуга // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : “Музична Україна”, 1971. – С.646–655.
170. Мишуга О.П. Лекції про науку співу / Олександр Пилипович Мишуга // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : “Музична Україна”, 1971. – С. 375–386.
171. Мишуга О.П. Листи / Олександр Пилипович Мишуга // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : “Музична Україна”, 1971. – С. 497–645.
172. Мишуга О.П. Мій метод співу / Олександр Пилипович Мишуга // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : “Музична Україна”, 1971. – С. 367–374.
173. Мишуга О.П. Надії промінь золотий / Олександр Пилипович Мишуга // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : “Музична Україна”, 1971. – С. 656–766.
174. Мишуга О.П. Науково-методична доповідь / Олександр Пилипович Мишуга // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : “Музична Україна”, 1971. – С. 386–394.
175. Мишуга О.П. Про оперу С. Монюшка “Галька” / Олександр Пилипович Мишуга // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : “Музична Україна”, 1971. – С. 393–395.
176. Мишуга Олександр Пилипович. Енциклопедія Львова : в 2-х т. – [ред. А. Козицького]. – Львів: “Літопис”, 2008. – . –
Т. 2. – [ред. А. Козицького]. – Львів: “Літопис”, 2008, с. 94–95.
177. Модест Менцинський і Олександр Мишуга / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменярь, 1969. – 84 с.
178. Молчанова Л. Утверджуючи красу життя: (Творчість А. Манастирського) / Л. Молчанова // Образотворче мистецтво. – 1988. – № 5. – С. 14–16.
179. Морозов В.П. Искусство и наука пения // Тайны вокальной речи / Владимир Петрович Морозов. – Л. : Наука, 1967. – С. 3–17. (Академия наук СССР).
180. Морозов В.П. Об экспериментально-теоретических исследования голоса певца и значение их для вокальной педагогики / Владимир Петрович

- Морозов // Вопросы вокальной педагогики : сборник статей / [ред. Л.Б. Дмитриева]. – М. : Музыка. – Вып. 6. – 1982. – С. 141–160.
181. Морозов В.П. Тайны вокальной речи / Владимир Петрович Морозов. – Л. : Наука, 1967. – 204 с. (Академия наук СССР).
182. Мушинка М. Софія Дністрянська (1885-1956) / М. Мушинка // Український календар. – Варшава : Українська діаспора, 1985. – С.105–107.
183. Наталья Дмитриевна Шпиллер: биография, воспоминания [ред. А. Анисимов]. – М. : Искусство, 1953. – 58 с.
184. Натхненний співак Карпат: до 120-річчя від дня народження Антіта Манастирського // Календар знаменних і пам'ятних дат' 98. – К. : б.в., 1998. – 4 кв. – С. 20–26.
185. Наумчик В.Н. Воспитание творческой личности: учеб.-метод. пособие / В.Н. Наумчик. – Минск : Універсітэцкае, 1998. – 189 с.
186. Нестьева М.И. Владимир Атлантов / Марина Израилевна Нестьева. – М. : Музыка, 1986. – 46 с.
187. Новіна М. Доктор Володимир Лучаківський / М. Новіна // Шляхами Золотого Поділля : Регіон. зб. Тернопільщини. – Філядельфія. – 1970. – С. 213–214.
188. Обухова Н. Людина світлого таланту / Н. Обухова // Радянська культура. – 1960. – 10 червня.
189. Обухова Н.А. Михаил Венедиктович Микиша // Надежда Андреевна Обухова: Воспоминания. Статьи. Материалы. – М. : Музыка, 1970. –С. 113–114.
190. Олександр Мишуга – король тенорів / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : “Музична Україна”, 2004. – 714 с.
191. Олександр Мишуга: Спогади. Матеріали. Листи // Упорядкув., підгот. текстів, вступ. ст. та прим. М. Головащенко. – К. “Музична Україна”, 1971. – 779 с.
192. Остап'юк Б. Давній Тернопіль: історичні нариси, постаті, картини / Б. Остап'юк. —Торонто: Друк О.О. Василян, 1984. – 208 с. – С.16; 17.
193. Островський Г. Антон Іванович Манастирський / Г. Островський. – К. : Музыка, 1958. – 78 с.
194. Отто Ирма. Великое рядом — в кругу Марии Тессейр : режим доступа htm/OperaNews.Ru.htm
195. П.И. Чайковский и русское оперное Товарищество И.П. Прянишникова // Театр в жизни и творчестве П.И. Чайковского : сб. статей / [сост. Е.Е. Бортникова, К.Ю. Давыдова, Г.А. Прибегина]. – Ижевск : б.в., 1985. – С. 64–75.

196. Памяти ушедших: М.Э. Донец-Теесейр // Советская музыка. – 1975. – №6. – С. 143.
197. Папакін Г. В. Приватні архіви української родової еліти в національній історії другої половини XVII-XX ст. (на прикладі архівної спадщини роду Скоропадських) / Георгій Володимирович Папакін: дис... д-ра іст. наук: 07.00.10. – К., 2005. – 452 с.
198. Пасічник В. Листування Володимира Гошовського з Іларіоном Гриневецьким / Володимир Пасічник // Етномузыка. – Львів, 2007. – Число 3 / Упоряд. Ю. Рибак. – С. 119–142.
199. Патріот своєї “малої Батьківщини” : Про Івана Лисенка // Харківський університет. – 2007. – №16.
200. Пергамент Е.А. Неоценимая помощь / Е.А. Пергамент // Советская музыка. – 1980. – № 7. – С. 94-98;
201. Печінка Т. Славне сузір'я Рудницьких / И. Печінка // Тернопіль вечірній. – 1998. – 6 лютого
202. Пилипчук Р. Чому не чути їх чудових голосів? // Радянська культура. – 1958. – 6 березня.
203. Покровский Б.А. Беседы об опере / Борис Александрович Покровский. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с. с илл.
204. Поплавский Г.В. Собинов в Петербурге-Петрограде-Ленинграде / Геннадий Викторович Поплавский. – Л. : Лениздат, 1990. – 223 с. (Выдающиеся деятели науки и культуры).
205. Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В. Попович. – К. : Знання. 1995. – 324 с.
206. Постанова Верховної Ради України: Про відзначення 150-річчя з дня народження видатного оперного співака О.П. Мишуги. – Відомості Верховної Ради України (ВВР). – 2003. – N 39. – С. 352.
207. Прима О.І. Проблема наукової школи в історії України в сучасній науці / О.І. Прима. – К. : Наука й освіта, 2007. – С. 117–121.
208. Прима Л. Остап Грицай як дописувач на сторінках „Літературно-наукового вісника” / Л. Прима // Вісниківство: Літературна традиція та ідеї. Науковий збірник. – Вип. 2. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С. 259–269.
209. Пристайко Валерій Передача Комітетом державної безпеки України архівних документів до державних архівів як важливий елемент демократизації архівної справи Валерій Пристайко // Пам'ятки : археографічний щорічник / Держкомархів України; УНДІАСД; Редкол.: І. Б. Матяш (гол. ред.) та ін. – К., 2006. – С. 4–21.
210. Про необхідність видання грамзаписів вокальних творів у виконанні О. Мишуги, С. Крушельницької, М. Менцинського та інших і трансляції їх по радіо. // Радянська культура. – 1958. – 6 березня. – С. 5–6.

211. Работнов Л. Основи фізіології й патології голосу співаків / Л. Работнов. – К. : б.в., 1972. – 212 с.
212. Райсс Ю. Коли Краків аплодував Мишугі / Юзеф Райс // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменярь, 1964. – С. 52-56.
213. Реєстр розсекречених архівних фондів України : Міжархівний довідник у 2 т. – К. : б.в., 2009. – . –
Т.1. Розсекречені архівні фонди центральних державних архівів України.
Кн. 1. Центральний державний архів громадських об'єднань України, м. Київ, Центральний державний історичний архів України, м. Львів, Центральний державний кіно архів України ім. Г.С. Пшеничного, Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України / Держкомархів України, Укр. наук.-досл. Ін-т архів. справи та документознавства [урпоряд. С. Зворський]. – К. : б.в., 2009 – 244 с.
214. Рильський М. Видатний митець і педагог / Максим Рильський // Радянська культура. – 1960. – 10 червня. – С. 5.
215. Рильський М.Т. Визначний співак і педагог / Максим Тадейович Рильський // Голос України. – 1955. – 5 червня. – С. 7.
216. Рильський М.Т. Син народу / Максим Тадейович Рильський // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменярь, 1964. – С. 116–118.
217. Рильський М.Т. Співак, педагог, громадянин / Максим Тадейович Рильський // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменярь, 1964. – С. 50–51.
218. Розанов А.С. Полина Виардо-Гарсія / Александр Семенович Розанов. – Л. : Музыка, 1969. – 246 с.
219. Ростовская-Ковалевская М.Г. Две встречи / Мария Григорьевна // Н.Н. Фигнер: Вспоминания. Письма. Материалы. — Л. : Искусство, 1968. С. 113–116.
220. Ростовская-Ковалевская М.Г. Незабываемые встречи / Мария Григорьевна // Олександр Мишуга: Спогади. Матеріали. Листування. — Київ : Музична Україна, 1971. С. 141–148;
221. Ростовская-Ковалевская М.Г. Через пятьдесят лет / Мария Григорьевна // Урал. – 1972. – № 10. – С. 147–151.
222. Ростовська-Ковалевська М. Незабутні зустрічі / Марія Ростовська-Ковалевська // Олександр Мишуга – король тенорів / [авт.-упоряд. М. Головащенко]. – К. : Музична Україна, 2004. – С. 103–108.
223. Ростовська-Ковалевська М. Уроки у весняні дні / Марія Ростовська-Ковалевська // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменярь, 1964. – С. 70–73.

224. Рубан В. Український портретний живопис другої половини XIX — початку XX ст. / В. Рубан. — К. : "Наукова думка", 1986. — 186 с.
225. Румянцев П.И. Станиславский и опера / Павел Иванович Румянцев. — М. : Искусство, 1969. — 494 с.
226. Руффо Т. Парабола моей жизни: воспоминания / Титта Руффо ; пер. с итал. Р. Бушен. — М. : Музыка, 1966. — 436 с.
227. Рыльский М. Артист, художник, педагог: К 50-летию творческой деятельности М. Микиши / Максим Рыльский // Советская культура. — 1960. — № 78. — 2 июля. — С. 4.
228. Рыльский М. Выдающийся певец. К 70-летию со дня рождения М.В. Микиши / Максим Рыльский // Сов. культура. — 1955. — 23 июня.
229. Рыльский М. О Михаиле Микише / Максим Рыльский // Правда Украины. — 1946. — 20 июня. — С. 4.
230. Савак Б. Щедра палітра земляка: (До 110-річчя від дня народження А.І. Манастирського) // Вільне життя. — 1988. — 2 лист.
231. Садуль Ж. Всеобщая история кино / Жорж Садуль ; пер. с франц. С.В. Комарова. — М. : Искусство, 1982. — 557 с. с илл.
232. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о культуре современного общества. — М. : Политиздат, 1991. — 366 с.
233. Савченко С.С. 3 династії Лисенків [Текст] / Савченко С. С. // Календар знаменних і пам'ятних дат. — 2010. — С. 2010.
234. Сернова Т.В. К вопросу о принципах вокальной педагогики HTTP: Режим доступа // academic.ru/publ/metodika_vospitaniya_i_obucheniya
235. Сивобородько М. Вшанували пам'ять земляка: (У Бережан. краєзнав. музеї відбувся літ.-мистецький вечір, присвячений 110-й річниці А. Манастирського) М. Сивобородько // Вільне життя. — 1989. — 12 березня.
236. Скала-Старицький Мирослав: автобіографічні нариси / [упоряд. та ред. І.Соневіцький]. — Львів : Друкарня, 2000. — 95 с. [8 с. іл.].
237. Сливинський Юрій. Львівська консерваторія / Юрій Сливинський // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : збірник наукових праць. — Київ, 1989. — С. 92–95.
238. Собинов Леонид Витальевич : письма, статьи, речи, высказывания, воспоминания. В 2-х т. — М. : Искусство, 1970. Т.1 — 552 с.; Т.2 — 792 с.
239. Сокина И.В. Становление личностно-профессиональных качеств будущего педагога-музыканта автореферат дис. ... кандидата пед. наук :13.00.02 / Ирина Владимировна Сокина. — М. : Прогресс, 2011. — 24 с.
240. Соллертинский И.И. Исторические типы оперной музыки / Иван Иванович Соллертинский // Избранные статьи о музыке. — Л. : Искусство, 1946. — С. 7–19.

241. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування : у 2-х ч. [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : “Музична Україна”, 1971. Ч. 1. Спогади. 398 с. Ч.2 Матеріали. Листування. 378 с.
242. Станішевський Ю.О. Оперний театр Радянської України / Юрій Олександрович Станішевський. – К. : Музична Україна, 1968. – 248 с.
243. Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т.Г. Шевченка: Історичний нарис / Михайло Стефанович. – К. : Мистецтво, 1968. – 2-е вид., доп., випр. – 274 с.
244. Стефанович М. Мужній, героїчний тенор Олександр Мишуга / Михайло Стефанович // Культура і життя. – 1965. – № 6 – 10 червня. – 8 с.
245. Стефанович М. Славний син співучої Полтавщини / Михайло Стефанович // Україна. – 1985. – № 22. – С. 33–35.
246. Стирянський Я. Меценат робітничої молоді – Олександр Мишуга // Ян Стирянський // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменяр, 1964. – С. 74–76.
247. Стравинський: Статті. Письма. Воспоминания. — Л. : Музыка, 1972. — С. 159-160.
248. Строковська-Фариашевська І. Дорогий незабутній маестро / Ірена Строковська-Фариашевська // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : “Музична Україна”, 1971. – С. 213–216.
249. Сухомлинський В.О. Слово про слово / Василь Олександрович Сухомлинський. – Вибр. тв. у 5-ти т., т. 5. – К. : Рад. шк., 1977.
250. Сухомлинський В.О. Особистість учителя. Педагогічний колектив і всебічний розвиток вихованців. — Т. 1. — К.: Рад. шк., 1976.
251. Сухомлинський В.О. Слово вчителя в моральному вихованні / Василь Олександрович Сухомлинський. – Вибрані твори: У 5-ти т. – Т. 5. — К. : Рад. шк., 1977. – С. 124–138.
252. Сухомлинський В.О. Роль особи вчителя в духовному житті колективу та особистості. — Т. 1. — К. : Рад. шк., 1976. – С. 182-191.
253. Сухомлинський В.О. Слово і емоційна культура людини. — К. : Рад. шк., 1977. – С. 153-156.
254. Сушкевич В. І підемо на вулицю Лучаківського: Ім'я першого бургомистра-українця повернулося на карту-схему Тернополя / В. Сушкевич // Вільне життя. — 2002. — 15 серп.
255. Тарасов Л.М. Волшебство оперы / Лев Михайлович Тарасов. – К. : Музична Україна, 1989. – 335 с. с ил.

256. Тарасенко Л. Співаки Володимир Опенько й Тетяна Анісімова презентували киянам оперу "Макбет" / Лариса Тарасенко // День. – 2007. – №112. – 12 липня. – 4 с.
257. Тарасов Л.М. Он умел слушать время / Лев Михайлович Тарасов // Волшебство оперы. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 270–298.
258. Тарасов Л.М. Солнце украинской музыки / Лев Михайлович Тарасов // Волшебство оперы. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 220–243.
259. Теліщук Г. Я мріяв, щоб думи мої були близькі народів / Г. Теліщук // Свобода. – 1998. – 12 груд. (Славетні імена)
260. Тесленко В.Г. Незабутній, дивом не спалений талант (до 110-річчя від дня народження М. Микиші) / Валерій Григорович Тесленко // Зоря Полтавщини. – 1995. – №56. – 10 жовтня.
261. Тессейр-Донец Мария Эдуардовна // Театральная энциклопедия. — М. : Советская энциклопедия, 1967. – Т. 5. – С. 194.
262. Тіссерант-Паржинська Я. Незрівняний педагог / Яніна Тіссерант-Паржинська // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. – К. : "Музична Україна", 1971. – С. 210–213.
263. Тоти Даль Монте. Голос над миром / Даль Монте Тоти ; пер. с итал. Л.А. Вершинина. – М. : Искусство, 1966. – 278 с.
264. Тимочко М. Смолій Іван Павлович// Українська журналістика в іменах: Матеріали до енциклопедичного словника. – Львів, 2007. – Вип. 14. – С. 275–278.
265. Тимочко М. Участь філолога І.П. Смолія у збагаченні книжкових фондів бібліотек та музеїв України // Скарбниця української культури. Збірник наукових праць. – Чернівці, 2007. – Вип. 8. – С. 271–273.
266. Тимочко М. Листи Михайла Головащенко до Івана Смолія // Вісник Львів. ун-ту. – Серія : книгознавство. – 2008. – Вип. 3. – С. 238–261
267. Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості / упорядк. В. А. Просалової. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2012. - 516 с.
268. Українська радянська енциклопедія. В 12-ти томах / За ред. М. Бажана. — 2-ге вид. — К. : Гол. редакція УРЕ, 1974-1985. — .—
Том 6. — К. : Гол. редакція УРЕ, 1981. — С. 342
269. Ульева И. Словарь ошибок вокальной педагогики / Ирина Ульева / М. : б.и., 2005. – 126 с.
270. Ушинский К.Д. Педагогические сочинения: в 6 т. / К.Д. Ушинский. – М. : Педагогика, 1988. – . –
Т. 6: Человек как предмет воспитания: Опыт педагогической

271. Фрайт І. Історія створення перших українських підручників з музики в Західній Україні в другій половині XIX сторіччя / І. Фрайт // Джерела. – 1998. – №2. – С. 156–167.
272. Франко Т. Батьків побратим / Тарас Франко // Олександр Мишуга – король тенорів / [авт.-упоряд. М. Головащенко]. – К. : Музична Україна, 2004. – С. 220–221.
273. Фручито С., Бейер Дж. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо / Сальвадоре Фучито, Джорж Бейер ; пер. с нем. Е.Е. Шведе. – Л. : Музыка, 1967. – 78 с.
274. С. Цалик, П. Селігей. Марія Едуардівна Донець-Тессейр і її вокальна школа // Дзеркало тижня. – 2002. – №31. – 17 серпня. – С. 7.
275. Царук С. Вплив особистості Олександра Мишуги на творче становлення Михайла Микиші / Світлана Царук // Музичне мистецтво і культура. – 2011. – Випуск 13. – С. 394–404.
276. Царук С. Олександр Мишуга: десять заповідей співака” // Солоспів: Культурно-мистецький часопис кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка № 3, 4 (13-14), вересень-грудень 2013 року. – С. 10–11.
277. Царук С. Діяльність Олександра Мишуги в контексті розвитку вокального мистецтва кінця XIX – початку XX століття) [Текст] : автореферат... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03. / С. М. Царук. – Львів : Львівська нац. музична акад. ім. М.В. Лисенка, 2013. – 20 с.
278. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Путівник: Вип. 3 / Державна архівна служба України, ЦДАМЛМ України; Авт.-упорядн.: С. Куш, О. Кульчий, Т. Малярчук та ін. – К. : б.в., 2014. – 674 с.
279. Чарнецький С. Дороге ім'я / Степан Чарнецький // Видатний співак. Спогади про Олександра Пилиповича Мишугу / [ред. І. Деркач]. – Львів : Каменярь, 1964. – С. 100-112.
280. Черва В.В. Романс в истории русской художественной культуры : автореферат дисс...на соиск. науч. степени канд. искусствоведения / Виктория Евгеньевна Черва. – Санкт-Петербург, 1999. – 20 с.
281. Шелюбський М. М.В. Микиша / Максим Шелюбський. — Київ : б.в., 1947. – 90 с.
282. Шляхами Золотого Поділля: регіональний історико-мемуарний збірник Тернопільщини. – Філадельфія; ПА, 1983. — Т. 1. — 287 с. С.49; 213–214: (Про В. Лучаківського).
283. Щербаківський В. Мої спогади про Мишугу / Вадим Щербаківський // Олександр Мишуга – король тенорів / [авт.-упоряд. М. Головащенко]. – К. :

Музична Україна, 2004. – С. 114–128.

178

284. Юбилей профессора М.В. Микиши // Правда Украины. – 1946. – 22 июня. – С. 3.

285. Ювілейна книга Української гімназії в Тернополі 1898–1998: До сторіччя заснування / [ред. С.Яреми]. – Тернопіль; Львів: НТШ; Львів. крайове товариство “Рідна школа”, 1998. – 736 с.

286. Юссон Р. Певческий голос / Р. Юссон. – М.: Музыка, 1974. – 122 с.

287. Юшманов Виктор Иванович. Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов: дисс...на соиск. науч. степени доктора искусствоведения. – 17.00.02. / Виктор Иванович Юшманов. М., 2004. – 262 с.

288. Ярон С.Г. Воспоминания о театре (1867-1887) / С.Г. Ярон. – Киев. 1898. – С. 403–404.

289. Яковлева А.С. У истоков традиции вокальной школы московской консерватории // Вопросы вокального образования. – Чебоксары, 1993. – С. 55-59.

АРХІВНІ СПРАВИ

Центральний державний історичний архів України, м. Львів.

Ф.309. Наукове товариство імені Т. Шевченка.

Оп.1. справ постійного зберігання 1907 року. Мова українська.

290. спр.2-5. Від товариства “Руська бурса реміснича і промислова у Львові”
Олександру Мишугі. 31 жовтня 1907 року.

Ф. 313. Редакція журналу „Дзвінок“ 1912-1914 рр.

Оп. 1. справ постійного зберігання 1912 року. Мова українська.

291. Спр. 35. Збір пожертв для товариства „Рідна школа“. 1912, субота, 2 лютого.
Арк. 1-2.

Ф. 775. Музичне видавництво „Торбан“.

Оп.2 справ постійного зберігання 1904-1944 рр. Мова українська, польська, німецька.

292. Спр. 22. Список музичних творів на слова І. Франка. Укр. мова. Арк. 1-3.

293. Спр. 26. Автограф О. Мишуги. 15 квітня 1904 р.

Ф. 779. Редакція газети „Діло“, 1881-1939.

Оп.1. справ постійного зберігання 1881-1882 рр. Мова українська, польська, німецька. (169).

294. Спр. 43. Концерт О. Мишуги в Перемишлі 15 (27) квітня 1881 року. Газета “Діло”, м. Львов, субота, 11(23) квітня 1881 року. Арк. 185.

295. Спр. 4. Вечір музично-декламаторський в честь пам’яті Т. Шевченка//
„Діло“, Львов, субота, 21(5) лютого 1881 року. Арк. 161.

296. До університетської молоді. 4 грудня 1901 року. Газета “Діло” №272.

Ф. 809. Редакція журналу „Відродження України“, м. Відень, спр.1, 1918 р. Оп.

297. Спр. 122. П. Мороз. Політичне становище на Херсонщині. 5 квітня 1918 р. Арк. 4.
Ф. 818. Вахнянин Анатоль (1841-1908), композитор, письменник, педагог, громадський діяч. 1798-1923 рр.
298. Спр. 39. Лист до І. Хотинецького 23 червня 1907 р. Арк. 41-44.
Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ.
Ф. 13. Колекція матеріалів українського Некрополя.
Оп. 1. Зібрання 1964 р.
299. Спр. 5. Відомості про некрополь О.П. Мишуги.
Ф. 122. Донець-Тессейр М.Е.
оп. 2. [1930-і]–1989 рр.
300. Спр. 3. Посвідчення педагога з вокалу Київської опери, доцента сольного співу Київської консерваторії та ін. (1941–1943).
301. Спр. 10. Указ Президії Верховної Ради УРСР про присвоєння М.Е.Донець-Тессейр звання народної артистки УРСР (1969).
302. Мишуга О. Десять заповідей співака. Передрук роботи. 1911 р. 8 арк.
303. О. Мишуги Зошит. 1911-1921 рр. передрук роботи.
Ф. 302. Надія Віталіївна Суровцова (1896-1985).
оп. 1. Лесь Курбас. 1917-1927-1937 рр.
304. Спр. 3. Листи. Березень 1920 рр. Арк. 3
Ф. 442. Іван Кавалерідзе (1887-1978).
Оп. 1. 1896–1981 рр.
305. Спр. 33. Дело о собрании сведений о личности австрийского подданного Александра Мышуги, желающего поступить на сцену Киевского городского театра. Киев, мая, 7 дня, 1895 года. Фото пам'ятника О. Мишугі. Арк. зв.

Музей театрального, музичного та кіномистецтва України

Ф. Лисенко М.В.

- 306 інв. №1814 Телеграма Миколі Лисенку від 20 листопада 1903 року. Арк. 62.
307. інв. №1107. Копія. Напис на стрічці з вінка 11. Олександра Мишуги на могилу Миколи Лисенка. 6 листопада 1912 року. Арк. 4.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені

М.Т. Рильського НАН України

Відділ рукописних фондів.

Ф. 24-2. Лисенко Микола Віталійович.

308. інв. №115. Лист Миколи Лисенка до Інни Андріанопольської. 24 квітня 1908 р.

309. Інв. №115. Лист до І.П. Андріанопольської. 24 квітня 1908р.

180

Ф. 36-2. Лисенко Микола Віталійович.

310. Од.зб. 218. Лист до В.А. Чубук-Подольського .6 травня 1907 року.

Архів Львівської державної консерваторії ім. Миколи Лисенка

Ф. Р-2056.

Оп. 1. Мишуга О.П. (1853-1922).

311. Спр. 287. Наказ по Львівській державній консерваторії від 30 січня 1961 р. Арк. 6.

312. Спр. 4306. Мишуга О.П. Думка. Рукопис. 5 арк. зв.

313. Спр. 4308. Мишуга О.П. Дует. Рукопис. 4 арк.

314. Спр. 4307. Мишуга Р.П. Весна. Рукопис. 4 арк.

315. Спр. 4325. Мишуга О.П. Баркарола. Рукопис. 3 арк.зв.

Архів Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України

Відділ рукописних фондів і текстології.

Ф. 125. Гушалевиці.

316.Спр. 55. Лист Олександра Мишуги до Івана Гулашевича від 6 січня 1882 року.

Національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів (м. Львів).

Ф. 271. Іван Павлович Смолій. 1910 – 1986 рр.

317. од. зб. 3-23 Листи М. Головащенко до І Смолія. 4 травня 1971 р. – 4 лютого 1978 року. с. 26–31

318. од. зб. 18, Київ, Лист М. Головащенко до І Смолія 04.05. 1971. арк. 1–2 зв. Рукопис, автограф

319. од. зб. 18, Лист М. Головащенко до І Смолія Київ, 12. 05. 1971 р. арк. 4–6 зв. Рукопис, автограф

320. од. зб. 18,– Лист М. Головащенко до І Смолія. арк. 17-17 зв. Рукопис, автограф. Київ, 30. 5. 1972 р

321. од. зб. 18, Лист М. Головащенко до І Смолія. Київ, 13 січня 1975 [р.] Київ, арк. 31–31 зв. Рукопис, автограф.

322. од. зб. 18, Лист М. Головащенко до І Смолія Київ, 4 лютого 1978 р. арк. 53 –53 зв. Рукопис, автограф.

Чернігівський літературно-меморіальний музей М.М. Коцюбинського.

323. од. зб. №1477. Лист Миколи Лисенка до М.М. Коцюбинського. 5 лютого 1907 р. Арк. 7-8 зв. Рукопис, автограф.

324. од. зб. №1478. Лист Миколи Лисенка до М.М. Коцюбинського 13 лютого 1907 р. Арк. 2-3 зв. Рукопис, автограф.

Архів Ялтинського краєведческого музею.

325. ед. хр. 331. Соловьев Н. Концерт госпожи Мравиной / Н. Соловьв // Биржевые ведомости. – 1906. – № 9221. – 21 марта. – С.4.
326. ед. хр. 382. В.П. (псевдоним) Рецензия // Крымский курьер. – 1904. – № 267. – 23 ноября. – С. 6.
327. ед. хр. 383. В.П. Отчет по концерту, данному Е.К. Мравиной 21 ноябоя 1904 года // Крымский курьер. – 1904. – № 272. – 28 ноября. – С. 6.
328. ед. хр. 537 Письмо А.М. Коллонтай председателю Ялтинского городского совета от 12 декабря 1935 года. Рукопись. отделов: история, культура
- Российский государственный архив литературы и искусства.**
- Ф. 279.** Людкевич Станислав Филиппович (1879-1979).
оп. 2. Б.д.
329. ед. хр. 380. Письма Иллеша Белы. Совместное с С. Людкевичем письмо о А. Мышуге. 4 апреля 1934 г. Л. 5-6 об.
330. ед. хр. 627. Стенограмма заседания 2-го пленума Оргкомитета ССП.
Выступление С.Ф. Людкевича.
- Ф. 459.** Суворин Алексей Сергеевич Оп.1. 1860 – 1936 гг.
331. ед. хр. 4570. Письмо Чарнецкого В. к. А. С. Суворину. 4 марта 1905 г. Л. 1 п.,
2. микрофотокопия
- Ф. 613.** Государственное издательство Художественной литературы (Гослитиздат) (Москва, Ленинград, 1930 – 1978
Крайние даты документов - 1926-1978
Оп. 1 Сектор искусства, театра и кино
332. ед. хр. 4582 С. Людкевич. Рецензия на книгу Рудницкого.
Оп. 39.
333. ед. хр. 3506. Лучук Владимир Иванович. Мечи на фресках. На украинском языке. Рукопись. 128 л.
оп. 23. Б.д.
334. ед. хр. 2454. Лучук В. И. Братское эхо. Перевод с украинского языка
П. В. Градова. 78 л. Рукопись.
- Ф. 619.** Рыльский М.Т.
Оп. 1. 1932-1936 гг.
335. ед. хр. 631 Рыльский М. Памяти А.Мышуги. Перевод с украинского автора.
28 января 1934. Л. 1
336. ед. хр. Рыльский. «Аида». Либретто оперы. Музыка Верди. б.д.
Способы воспроизведения: Машинопись. Микрофотокопия.
- Ф. 631.** Кротевич Евгений Максимович, 1884 г. р., прозаик, драматург
Оп. 39. Б.д.
337. ед. хр. 4177. Е. Кротевич. На освобожденной земле. Приложена рецензия

на статью. 12 л.

182

Ф. 653 Государственное музыкальное издательство (Музгиз) (Москва, 1930-1964)

Оп. 15. 1918 – 1963 гг. Редакция оперно-симфонической литературы

338. ед. хр. 708. Людкевич С. Ф. «Партитура.

Ф. 654 Редакция журнала «Советская музыка» (Москва, 1933-1992).

Оп. 1. 1930 -1964 гг.

339. ед. хр. 805. Донец-Тессейр М.Э. .Мой метод работы с учащимся - вокалистом на первой стадии обучения. Л. 1-10 об.

Ф. 656. Главное управление по контролю за репертуаром при Комитете по делам искусств при СНК СССР (Главрепертком) (Москва, 1923-1952)

Оп. 2. 1923 - 1953 гг.

340. Д. 15. Никролог А.П. Мышуги. Русский перевод статьи „Над гробом Александра Мышуги“ 22 сентября 1922 года. Машинопись. Л. 1-2 об.

Ф. 767. Ипполитов-Иванов. М.М.

Оп. 1. Б.д.

341. ед.хр. 28. Письмо Н.В. Лысенко к М.М. Ипполитову-Иванову. 25 апреля 1909 г.

Ф. 864. Собинов Леонид Витальевич (1872-1934).

Оп. 1 1850-1971 гг.

342. ед.хр.47. Лл. 94-96 об. Письмо к Е.М. Садовской. 30 августа 1905 года.

343. ед. хр. 852. Письма Е.А. Будкевич к Собинову. 21 письмо (1902-1905).

344. ед. хр. 1259. И.С. Козловский. Выступление на митинге по случаю открытия мемориальной доски на доме, где жил Л. В. Собинов в Москве. 8 мая 1953 года.

Ф. 1234. Издательство «Советский писатель» (Москва, Ленинград, 1934-1991)

оп. 17. 1934 – 1960 гг.

345. ед. хр. 1480. Кротевич Е.М. Сыны земли. Подстрочный перевод с украинского Вас. Радыша. Рецензенты: Гоффеншефер В.Ц. Шапиро Л.Я. Тарусин, Усиевич Е.Ф. Фатеев П.С. 180 л.

346. ед. хр. 1903 Кротевич Е. М. Понад Славутичем-Днепром. Перевод с украинского. Рецензенты: Лейтес А.М. Каратубенко И.Ф. 248 л. оп. 20

347. ед. хр. 2067 Кротевич Е. М. Киевские встречи. Воспоминания, новеллы. Перевод с украинского языка. Л. 247-247 об.

Ф.1666. Редакция газеты «Речь» (Петроград, 1907-1918)

оп. 1.1906 - 1918 гг.

348. ед. хр. 565. Письма Миревич С. В редакцию газеты «Речь». 8 мая 1909 –

Ф. 2558. Ростовская-Ковальская М.Г.

оп. 1. Б.д.

349. ед. хр. 315 Письмо Ростовской-Ковальской М. к Цявловскому. 25 апреля 1907 г. Л. 1 п., 2.

Санкт-Петербургская академия иеатрального искусства.

Научно-исследовательский отдел.

Ф. 95. Ростовская –Ковалевская М.Г.

оп. 1. Документы 1910-1925 гг.

350. Д. № 1-2. Ростовская-Ковалевская М.Г. Воспоминания оперной артистки о работе в городах большой провинции в дореволюционное время и после (до 1925).

Государственный театральный музей имени А. Бахрушина.

Архивно-рукописный отдел.

Ф. 442. Микиша М.В..

Оп. 1. Документы 1946-1955 гг.

351. Д. 1. Письмо М.В.Микиши к ученику, опубл. в газете «Советский артист» - маш. (1955). Л. 1-2.
352. Д. 2. Микиша М.В. Вокальная терминология (рук.)1945 г. Л. 3-65.
353. Д. 3. Микиша М.В. Советы певцам по вокальной гигиене (рук.). Л. 66-101.
- Оп.2.
354. Д. 8. Запрошення Вченої Ради інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР на засідання, присвячене 50-річчю творчої діяльності видатного українського радянського артиста-співака та громадського діяча, професора М.В. Микиші. 10 червня 1960 року. Л. 4-5.
355. Д. 10. Текст концерта-очерка на радио о М.В.Микише. 8 июня 1960 г. Машинопись. Л. 7-15.
356. Д. 11-18. Арии из опер. Машинописные копии со штампом нотной-книжной библиотеки проф. М.В. Микиши) – 17 шт. 1946-1955. Л. 16-159.
357. Лист учнів до маестро Мишуги. Газета „Рада“, Київ, 13 жовтня 1907 року.
358. Катренко Андрій. Старший науковий співробітник архівного управління при Раді Міністрів УРСР. Обставини запрошення Олександра Мишуги на посаду викладача музично-драматичної школи Миколи Лисенка. Науково-інформаційний бюлетень архівного управлінн УРСР. – №5 –(61). – вересень-жовтень, 1963.
359. Гарольд. Фельетон №230. Киевская газета 23 августа 1905 года.
360. Лисенко Н.В. Письмо к редактору „Киевской газеты“. „Милостивый государь господин редактор...“ 26 августа 1905 года.

Приватний архів Опенько Г.Я. м. Полтава.

361. од. зб. 1. Опенько В.І. Методика роботи з починаючими вокалістами: із досвіду педагогічної роботи у вечірній музичній школі м. Полтаві” (завершена в 1965 році) 27 арк.зв. Рукопис.
362. од. зб. 2. Опенько В.І. Записки співака та вокального педагога, починаючи з 1946 року й по сьогоднішній день (1974-1984). 148 арк. зв. Рукопис.
363. од. зб. 3. Опенько В.І. Щоденник (1884-1991). 48 арк. зв. Рукопис.
364. од. зб. 3. Фотографії учнів О.П. Мишуги 1905-1911 рр. М. Ростовська-Ковалевська в ролі Тетяни („Євген Онегін“ П. Чайковського), С. Мирович у ролі Розини („Севільський цирульник“ Д. Россіні), О. Любич-Парахоняк у ролі Гальки („Галька“ С. Монюшка). Фотокопії. Арк. 1-3.
365. од.зб.7. Запрошення на ювілейний вечір професора М.В. Микиші. Тип. друк. 2 арк. зв.
366. од.зб. 11. Грамота, видана Мишузі, за участь у всеукраїнським ювілейноім вечорі пам’яті Тараса Шевченка. 09.03.1914 р. Фотокопія.
- 367 од. зб. 12. Лист Улофа Чінберга до Луки Мишуги від 17.09. 1915 року. Переклад із шведської В. Тесленка. 3 арк. зв. Фотокопія.
368. од. зб. 13. Мишуга Л. (Лука) До святої землі. Нотатки. Рукопис. 4 арк. зв. Фотокопія.
369. Зейдлер Гаetano. Валерій Висоцький і його вокальна школа в Польщі й Україні

ІЛЮСТРАЦІЇ

Експонати Меморіального музею Олександра Мишуги в Новому Виткові.





Викладачі Музично-драматичної школи М. Лисенка.



Могила О. Мишуги в Новому Виткові.



188

Титульна сторінка опери Доніцетті „Фаворитка“ з присвяченням Олександр Мишузі.

G. DONIZETTI



LA FAVORITA

OPERA IN QUATTRO ATTI
DI ROYER E. VAËZ

Prezzo netto Cent. 25.



EDIZIONI RICORDI



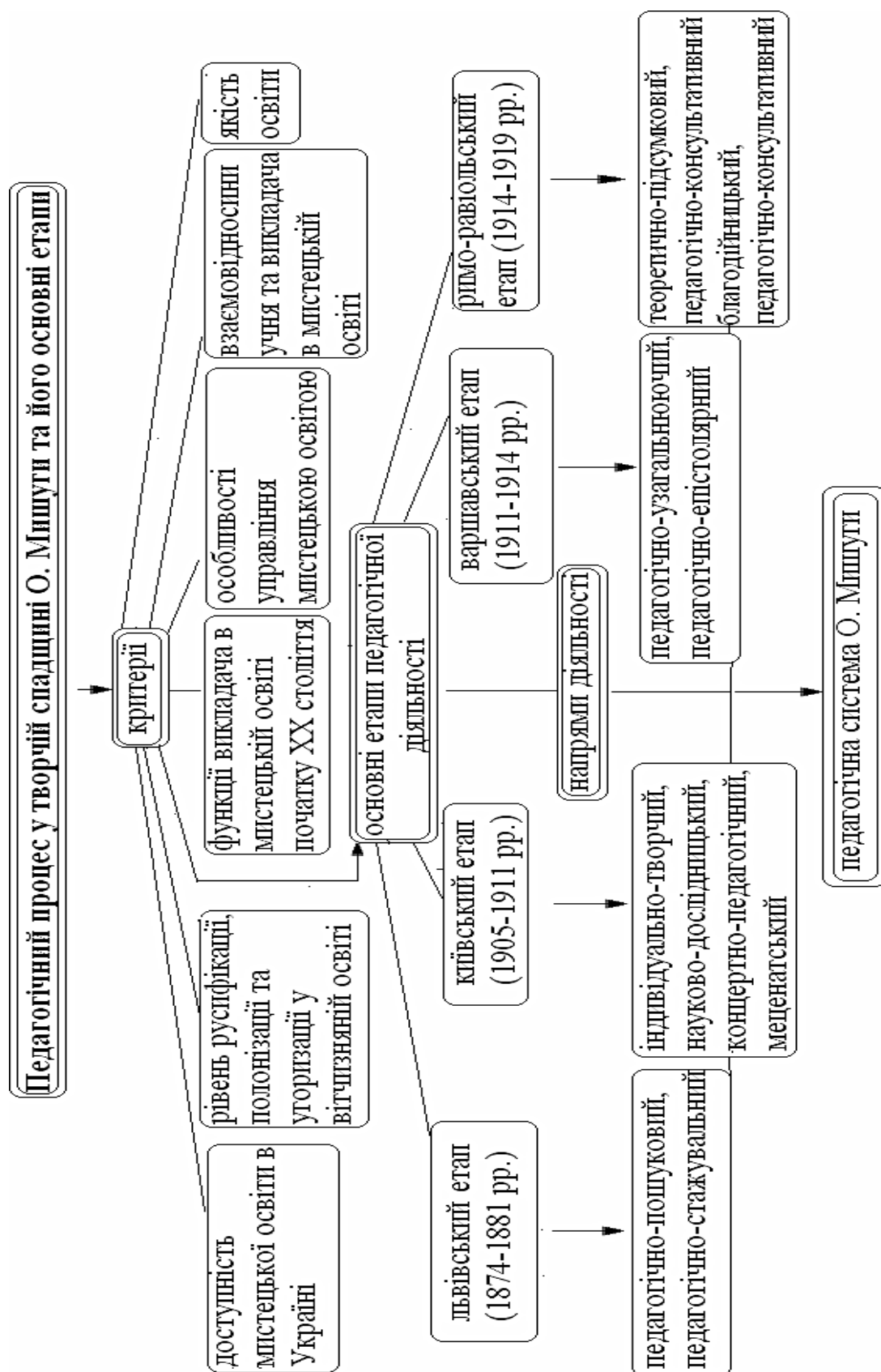
Олександр Мишуга в ролі Йонтека ("Галька" Монюшка)

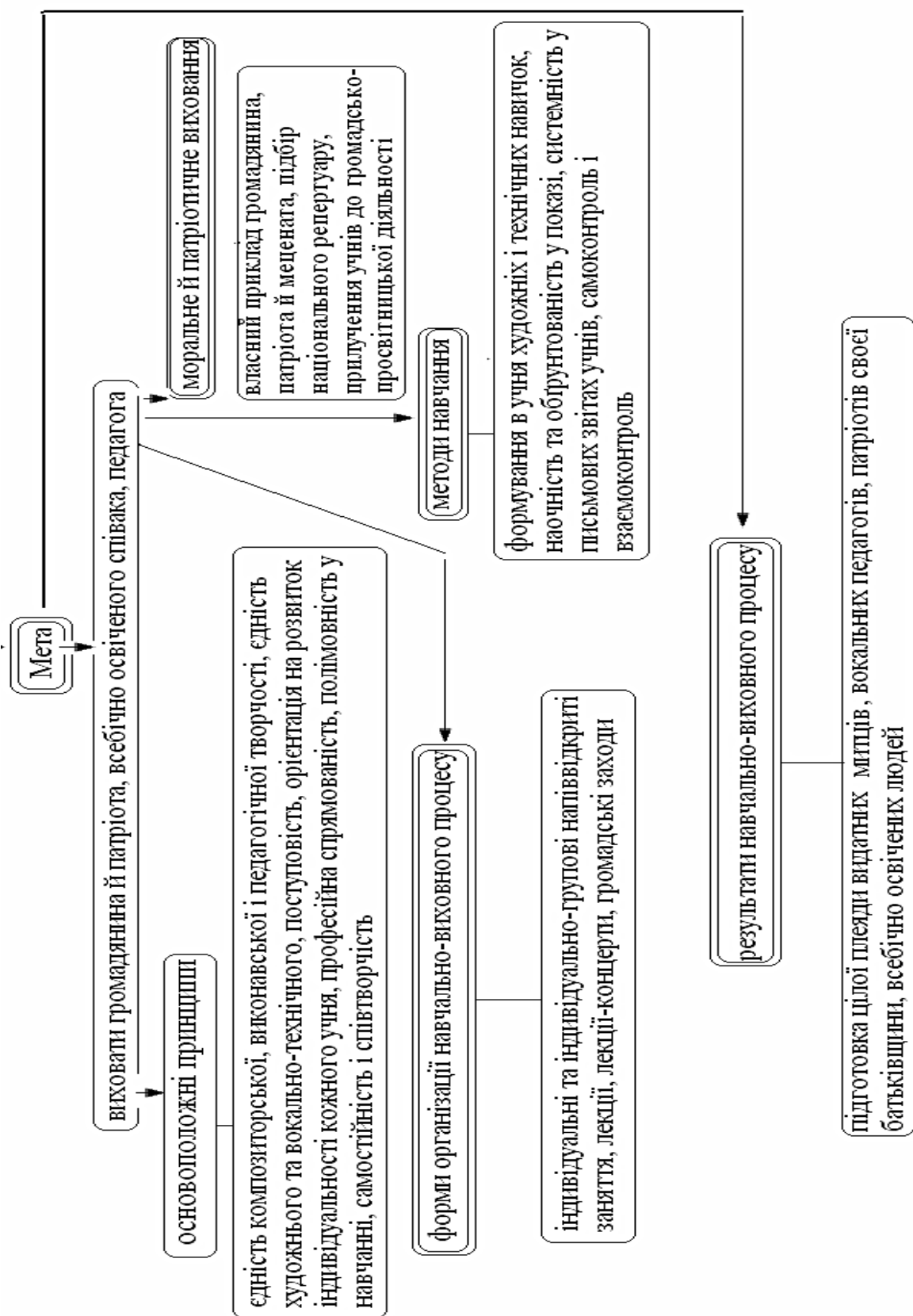


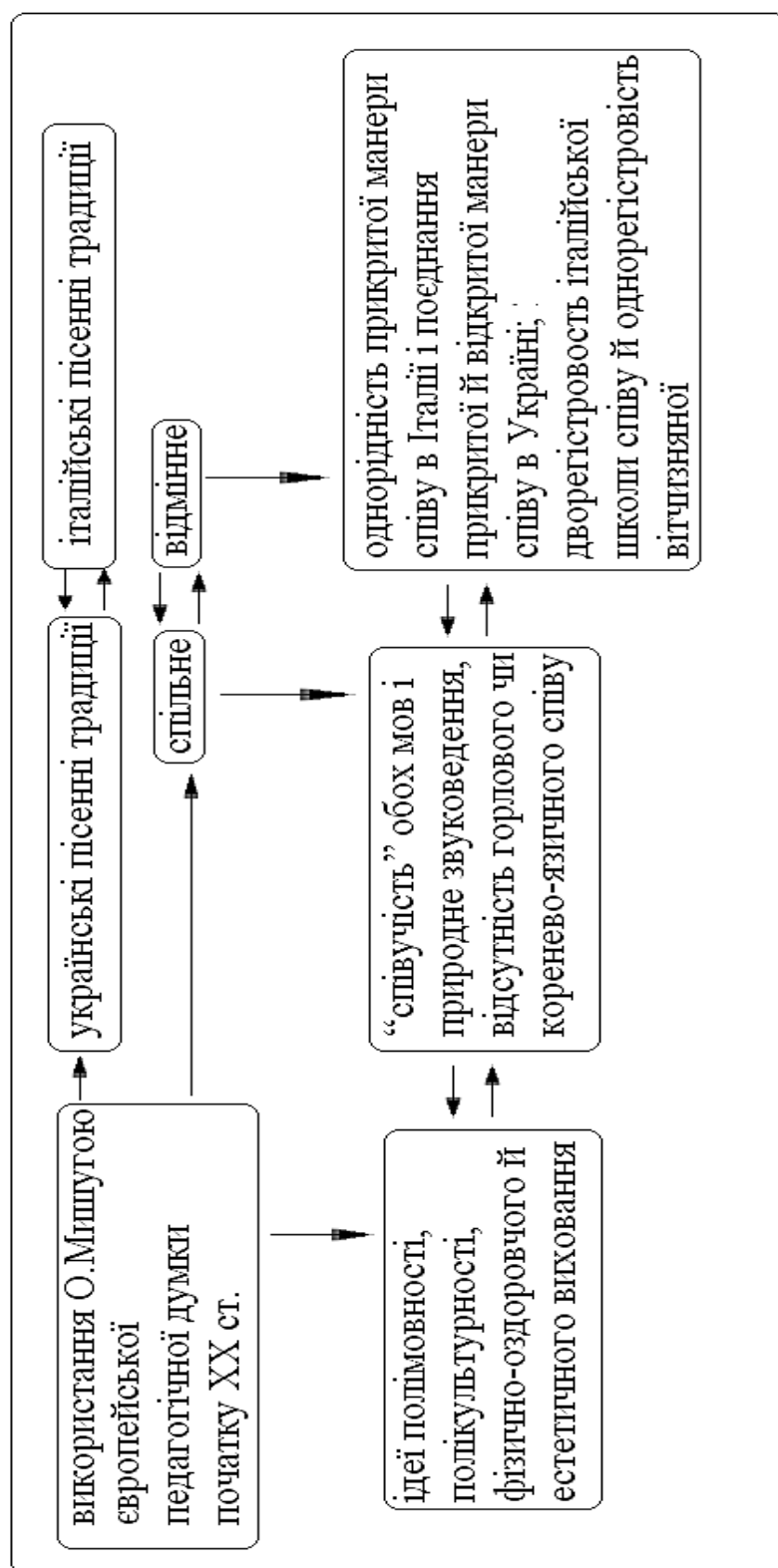
190

Олександр Мишуга. Фотографія 1922 року.











Із приватного архіву Г.Я. Опенько. Фотокопія.

Львівъ, Субота 11 (23) цвѣтня 1881.

ДѢЛО

въ Ита-
сносѣбъ,
Кайро-
инисте-
гъ скла-
передъ
довѣрія,
иъ запе-
абинету.
ь войска
означати
ти, якѣ
ть дуже
иры хо-
говлялся
дѣю на
des Dé-
йна съ

бы 3 зр., кресло олизше 1 зр., дальше 60 кр.,
мѣстце для стоячихъ 40 кр., партеръ для уче-
никѣвъ и войсковыхъ 25 кр., галерія 20 кр.
Доходъ зъ того представлення назначеный
на памятникъ Михаила Вербицкаго,
славнозвѣстнаго нашего музика, тожъ надѣ-
ятись можна, що руска публичность возьме
численну участь въ томъ представленію.

— Въ Перемышля отбудеся дня 15 (27)
с. м. концертъ въ користь звѣстнаго нашо-
го снѣвака п. А. Мышуги, котрый выбра-
еся въ першихъ дняхъ мая с. р. за границу
въ цѣли дальшого образования. Вечеръ той,
въ котромъ буде брати участь самъ п. Мы-
шуга, згромадитъ безперечно численну пу-
блику перемышку.

— Стипендію въ сумѣ 100 зр. рѣчно на-
давъ Совѣтъ „Народнаго Дому“ Ользѣ Ли-
тиньскѣй, ученицѣ 4 року учительской се-
минаріи въ Перемышля, сирѣчь на

15.

Львівъ, Субота 21 лютого (5 марця) 1881.

дять во Львовѣ що Середи
ы (крѣмъ рускихъ святъ) о
нѣ по полудни. Литер. дода-
ібліотека найзнам. повѣстей“
; по 2 печат. аркушѣ кожного
послѣд. дня кожного мѣсяця.
ція, администрація и експе-
дъ Ч. 15 пляцъ Галицкій.
писты, посылки и рекламаціи
пересылати по́дъ адресою:
п администраціи „Дѣла“
яцъ Галицкій.
псп не звертаются то́лько на
з застереженіе.
оке число стоить 10 коп.

ДІЛО

святихъ свѣтъ, конкуренцію въ користь
священникѣвъ.

— Вѣчеръ музикально - декламаторскій
въ честь памяти Т. Шевченка, устроений
дня 18 (2 марця) с. м. въ велико́й салі
„Народного Дому“ ѳтбувся якъ наилучше.
Саля була переповнена численными почта-
телями великого поэта. Межи позамѣстце-
выми гостями можна було бачити поважне
число священникѣвъ съ родинами, свѣтскихъ
людіи зъ интеллигенціи, якъ такожъ селянъ
и мѣщанъ. Богата и дуже удачно выповне-
на програма порушила и одушевила сердца
всѣхъ зѣбранныхъ. Нову композицію проф.
Н. Вахнянина - „Наша доля“ знаменито ѳт-
пѣвавъ п. Мишуга и на жаданье публики
посѣвъ ен повторити. Композитора выкли-
сано и обсыпано вразъ съ п. М. грѣмкими
инструментами. П. Цетвинскій, знаменитый спѣ-
вакъ и диригентъ львѣвского хора, ѳтспѣ-

скихъ пѣсень
на Украинѣ.

— Bonus P.
polonaise en
ми завязалася
скои Propagat
„Bonus Pastor
обрядъ въ львѣ
обвѣщено пері
ности сего те
рпѣть вправдѣ,
еся передовѣм
гано per nefas
брядъ, однак
дѣланье зверта
per nefas пере
латинникѣвъ.
средство: зъ о
стеликѣвъ (ко
въ такихъ мѣс

ДИЛО

ВІСНИК ПРАВА. ВІСНИК А.С.

ДИЛО

Вісник права. Вісник А.С.

Відомості про редакцію:
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.

Відомості про редакцію:
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.

Відомості про редакцію:
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.
Голова редакції: А.С.С.

Чому дотепер не зібрався Райхстаг?

ВІСНИК ПРАВА. ВІСНИК А.С.

Відомості про редакцію:

На початку 1939 року, коли почалися перші переговори між німцями та чехами, німці вимагали, щоб чехи здали Райхстаг. Чехи відмовилися, і німці почали війну. Чехи перемогли, і Райхстаг зібрався.

Людвиг Дітліхс-Ван-Дік, який був членом Райхстагу, сказав, що німці вимагали, щоб чехи здали Райхстаг. Чехи відмовилися, і німці почали війну. Чехи перемогли, і Райхстаг зібрався.

Відповідь Гітлера братів Гітлеру урядові.

Відомості про редакцію:

Відомості про редакцію:

Бельгійський король та голландський король проголосили нейтралітет.

ВІСНИК ПРАВА. ВІСНИК А.С.

Відомості про редакцію:

Відомості про редакцію:

Заява Чемберлена

ВІСНИК ПРАВА. ВІСНИК А.С.

Відомості про редакцію:

Відомості про редакцію:

Відомості про редакцію:

Відомості про редакцію:

Відомості про редакцію:

Відомості про редакцію:

Відомості про редакцію:

Відомості про редакцію:

Відомості про редакцію:

Відомості про редакцію:

Відомості про редакцію:

Відомості про редакцію:

Євразійські міста у західній Італії

ВІСНИК ПРАВА. ВІСНИК А.С.

Відомості про редакцію:

Відомості про редакцію:



04.379



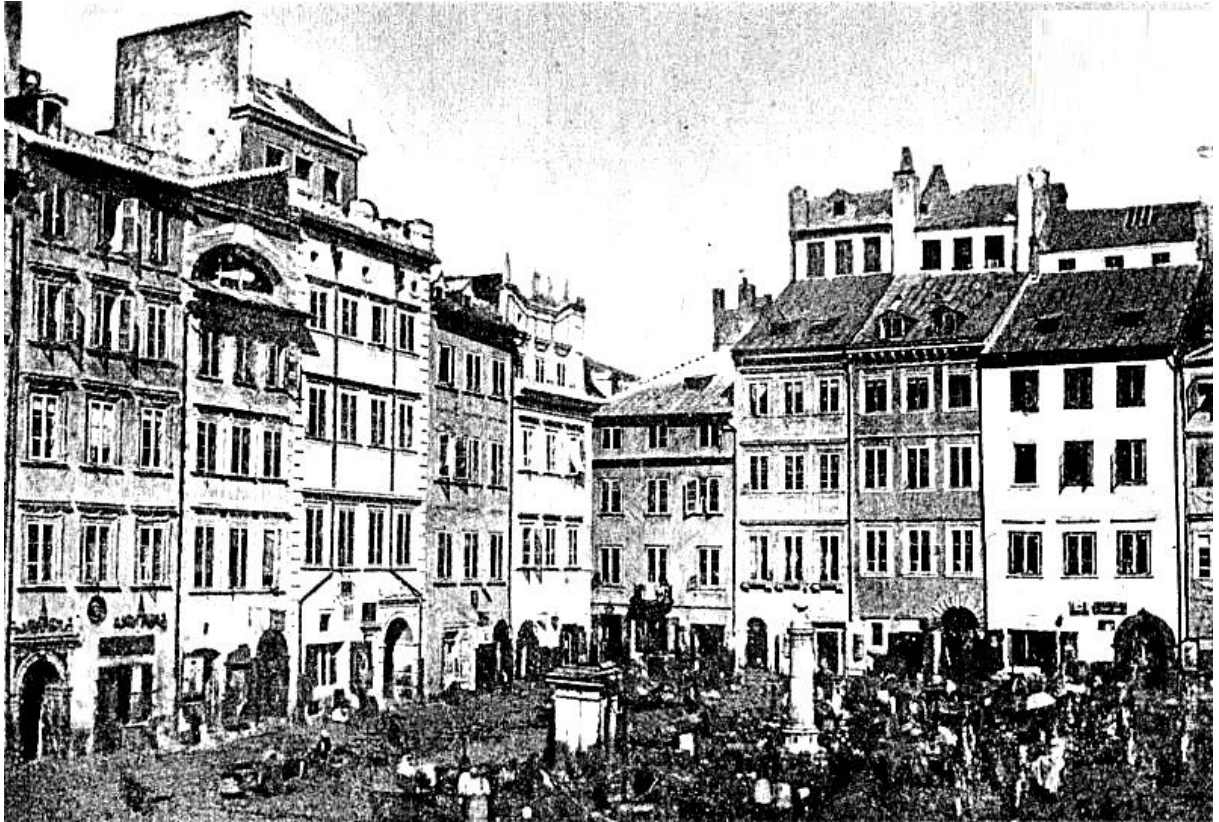
Олександр Мишуга. Фотографія 1900 року. О. Мишуга в ролі Фаутса (Ш. Гуно «Фауст»).



Лука Мишуга, племінник Олександра Пилиповича

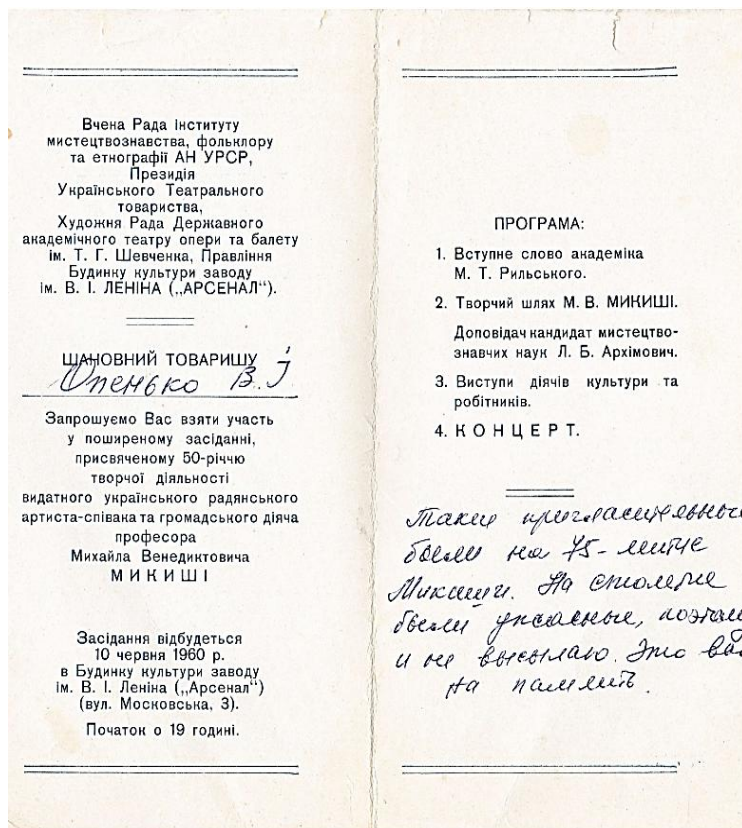
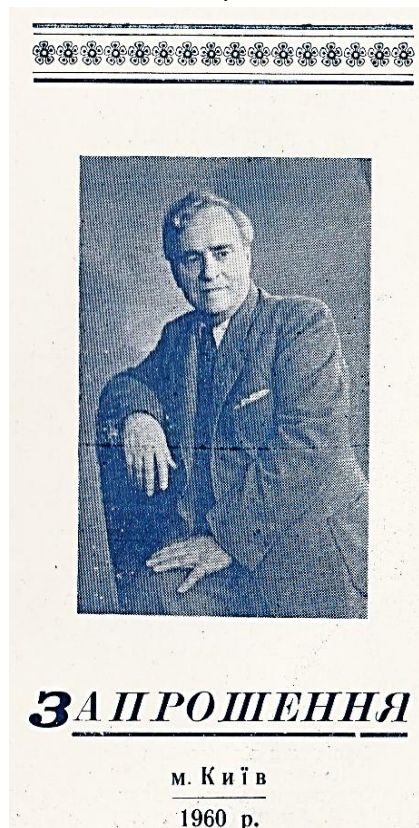


Старий Львів часів оперно-концертної діяльності О. Мишуги.



Варшава часів оперно-концертної діяльності О. Мишуги.

Запрошення Вченої ради інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії на
Ювілейний вечір М.В. Микиші.



Приватний архів Г.Я. Опенько

ЗМІСТ:

ПЕРЕДМОВА.....	4
РОЗДІЛ І. СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ЇЇ ВЗАЄМОДІЯ З ЄВРОПЕЙСЬКИМИ ШКОЛАМИ.....	11
1.1. Становлення вітчизняної мистецької педагогіки в середніх і вищих спеціалізованих закладах України.....	11
1.2. Взаємодія італійської та національної традицій у педагогічних системах Валерія Висоцького та Олександра Мишуги.....	24
1.3. Головні етапи педагогічної діяльності О. Мишуги.....	33
РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНІ ОСНОВИ ЗМІСТУ І ЗАСОБІВ НАУКОВОЇ ШКОЛИ О. МИШУГИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ.....	52
2.1. Педагогічні ідеї О. Мишуги.....	52
2.2. Основоположні принципи школи О. Мишуги.....	68
2.3. Новаторські методи, види та форми організації діяльності в творчій спадщині О. Мишуги.....	76
2.4. Моральне та патріотичне виховання учнів і студентів у класі О. Мишуги.....	92
РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК ТВОРЧОСТІ О. МИШУГИ В ПЕДАГОГІЧНИХ НАДБАННЯХ ЙОГО УЧНІВ.....	106
3.1. Творча спадщина О. Мишуги в оцінці вітчизняних і зарубіжних учених і його учнів.....	106
3.2. Теоретико-практичні засади О.П. Мишуги у викладацькій діяльності М.В. Микиші.....	120
3.3. Розвиток мистецько-педагогічних ідей О.П. Мишуги у вокальній школі М.Е. Донець-Тессейр.....	131
3.4. Ідея комплексного виховання співаків у педагогічній діяльності В.І. Опенька.....	141
ПІСЛЯМОВА.....	157
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	160
ІЛЮСТРАЦІЇ.....	186

Ващенко Н.В., Цебрій І.В.

Наукова школа Олександра Мишуги в контексті розвитку української вокальної педагогіки: монографія. – , 2017. – 204 с., з іл.