

УДК 78.071.2:78.071.4

*Довгань Людмила Михайлівна*  
народна артистка України,  
професор Національної музичної  
академії України ім. П.І.Чайковського

## МУЗИЧНИЙ ПРОФЕСІОНАЛІЗМ ЯК КОМПЕНСАТИВНА ВЗАЄМОДІЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТЕЙ

У статті висунуто положення, які ґрунтуються на розробках психологічної парціальності (за М. Бліновою) про гармонічну взаємодію виконавських і педагогічних спеціалізацій, що являються достатньо автономними як у психологічному виявленні, так і в організаційно-практичній проекції у роботі музиканта-професіонала. Узагальнено позиції, що характеризують історичні факти музичної професійної діяльності в руслі уявлень про психологічні закономірності компенсативності, яка регулює повноту чи неповноту творчої самореалізації музикантів-фахівців, виводить на дослідницькі завдання як перспективні лінії розвитку заданої тут проблематики. По-перше, це опис етапів розвитку суб'єктів музичного навчання в проявленні відміченого вище феномена компенсативності виконавських і педагогічних виявлень, в тому числі в аспекті «педагог для самого себе», що виражається в умінні усвідомлювати і фіксувати, згодом відтворювати (за методом М.Глінки) знайдені в процесі виступу виразні прийоми. По-друге, це аналіз принципово різноспрямованих у стилістичному вираженні інтерпретацій, у яких реалізуються індивідуальні можливості виконавців, що навчаються на кафедрі за спеціальністю в руслі вокальної педагогіки методики навчання академічному вокалу. По-третє, це самохарактеристика вокаліста-педагога в описі шляхів засвоєння тої чи іншої художньо яскравої інтерпретації в її очевидній компенсативності по відношенню до академічного досвіду вокалізації оперно-філармонічного типу. Така конкретика описів складає не тільки ілюстрацію загальних положень теорії компенсативності в парціально-психологічному баченні вокально-творчої діяльності фахівця, але й апробує на рівні теоретичного узагальнення індивідуальну виразну якість виконання та музично-педагогічного механізму його регулювання та художнього вдосконалення.

*Ключові слова:* музичний професіоналізм, психологічна компенсативність видів діяльності суб'єкта, музично-педагогічна діяльність, виконавська діяльність.

*Довгань Людмила Михайлівна, народная артистка Украины, профессор Национальной музыкальной академии Украины имени П.И.Чайковского*

### **Музыкальный профессионализм как компенсативное взаимодействие педагогической и исполнительской деятельности**

В данной статье выдвинуты положения, основывающиеся на разработках психологической парциальности (по М.Блиновой) о гармоническом взаимодействии исполнительских и педагогических специализаций, которые являются достаточно автономными как в психологическом проявлении, так и в организационно-практическом обнаружении в работе музыканта-профессионала. Обобщение приведенных позиций, характеризующих исторические факты музыкальной профессиональной деятельности в русле представлений о психологической закономерности компенсативности, регулирующей полноту или неполноту творческой самореализации музыкантов-специалистов, выводит на исследовательские задачи как перспективные линии развития заданной здесь проблематики. Во-первых, это описание этапов развития субъектов музыкального обучения в проявлении вышеотмеченного феномена компенсативности исполнительских и педагогических проявлений, в том числе в разрезе «педагог для самого себя», выражающимся в умении осознавать и фиксировать, впоследствии воспроизводить (по методу М.Глинки) найденные в процессе выступления выразительные приемы. Во-вторых, это анализ принципиально разнонаправленных в стилістическом выражении интерпретаций, в которых реализуются индивидуальные возможности исполнителей, обучаемых на кафедре по специальности в русле вокальной педагогіки методики обучения академічному вокалу. В-третьих, это самохарактеристика вокалиста-педагога в описании путей постижения той или иной художественно яркой интерпретации в ее очевидной компенсативности по отношению к академическому опыту вокализации оперно-філармоніческого типа. Такого рода конкретика описаний составляет не только и не столько иллюстрацию общих положений теории компенсативности в парціально-психологічному баченні вокально-творчої діяльності професіонала, сколько апробує на рівні теоретичного обобщения індивідуально найденное выразительное качество исполнения и музыкально-педагогического механизма его регулирования и художественного совершенствования.

*Ключевые слова:* музыкальный профессионализм, психологическая компенсативность видов деятельности субъекта, музыкально-педагогическая деятельность, исполнительская деятельность

*Dovgan Liudmyla, People's Artist of Ukraine, professor of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*  
**Music professionalism as the compensative interaction of pedagogical and performance activities**

In the article, the positions, founded on the researches of the psychological parcelling (M. Blinova's theory) about the harmonic interaction of performance and pedagogical specializations are considered. They are rather autonomous as in psychological manifestation as in organizing-practical projection of a musical professional work.

The Generalization of the above-mentioned positions which characterize historical facts of the music professional activity in the context of beliefs about psychological regularities of the compensation concerning the fullness or incompleteness creative self-realization of musician-specialists, points out on the researching problems as perspective lines of the given problem's development. Firstly, this is a description of the stages of the development of subjects of music education in the manifestation of the noted above phenomenon of compensation performance and pedagogical manifestations, including the relations – "teacher for itself" which means the realization and fixing the skills and subsequently the reproduction (M. Glinka's method) of the found expressive tools in performing. Secondly, this is the analysis of the principally different stylistic oriented interpretations where the individual possibilities of the performers who study the vocal pedagogy of the methodology of the education in the vocal school in Odessa. Thirdly, this is the self-character of the vocalist-teacher in description of the ways of the understanding to one or another artistic bright interpretation in its obvious compensation to academic experience vocalization of the operatic-philharmonic type. Such sort of the concreteness of descriptions forms not only the illustration of the general positions the compensation theories in parcelling-psychological vision of the professional vocal-creative activity but it approves individually found expressive quality of the performance and music-pedagogical mechanism of its regulation and artistic improvement at a level of theoretical generalization.

*Key words:* music professionalism, psychological compensation of the subject activity types, music-pedagogical activity, performance activity.

Заявлена тема є не новою, вона атрибутивна у професійній позиції музиканта [3], оскільки освячена очевидним зв'язком педагогічних і виконавських умінь: як би не був самодостатнім виконавець, він повинен бути педагогом хоча б для самого себе, тобто вміти підтримувати потрібну форму в артистичній частині діяльності фахівця. Одночасно педагогічна сторона не може відбутися без досить вибудованого і усвідомленого виконавства: навчити можна лише тому, що сам умієш робити. Можна й заперечити: а як же професор Столярський (директор Одеської дитячої музичної школи) та інші чудові педагоги, у яких виконавська кар'єра не відбулася. По-перше, обов'язково відбулася, хоча набагато скромніше, ніж у його вихованців: Столярський був у дитинстві вундеркіндом, батько організовував йому виступи по всьому Півдню Росії, однак подальші життєві обставини змінили профілізацію.

Опис взаємодії педагогічних і виконавських умінь так чи інакше стосується усіх авторів монографій, присвячених виконавцям і композиторам, багато з яких були чудовими педагогами, а інші, як, наприклад, Ф. Шопен, який очевидно переймався педагогічним навантаженням, усе ж його здійснював і залишив знаменитих вихованців, в тому числі професор Львівської (тоді – Лемберзької) консерваторії К. Мікулі, який зберіг суттєві властивості "польотного" піанізму свого великого вчителя. Неоціненну послугу європейській вокальній школі зробив Дж. Россіні, який практикою виступів, організацією артистичного салону, директорством Італійського театру склав школу вокалу, формував тип голосів ("россінівських"), – записами в нотах вокальної риторики, що робились самими виконавцями, випускниками старих консерваторій (ганебно закритих "на вимогу прогресивної громадськості" в 1800 – 1802 рр. [2, 83]). Тим самим він зберіг фігуративну техніку *bel canto* (до речі, це він ввів цей термін, а тип співу сумарно називався "фігуративним стилем" [6, 1]). Дж. Россіні був прекрасного вишколу співаком, який прославився виконанням "Каватини" Фігаро у блискучій темповій подачі.

Висунуті автором статті положення ґрунтуються на розробках психологічної парціальності, за М. Бліновою [3], про гармонічну взаємодію виконавчих і педагогічних спеціалізацій, які є досить автономними як в психологічному, так і в організаційно-практичному виявленні в роботі музиканта-професіонала. Конкретні завдання дослідження: 1) виділити пріоритети української методики навчання академічному вокалу в розробці проблеми взаємодії педагогічної та виконавської діяльності музиканта-професіонала; 2) позначити особистісним досвідом стезю гармонізації зазначених парціально-автономних сфер психології професійної діяльності виконавця і педагога в співвіднесенні з критеріями компенсативності проявів педагогічної і виконавської сфер.

Методологічною основою є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, який в актуальному для даного нарису контексті позначений у книзі названого автора про М.Глінку [1], тоді як позиції "психологізованого музикознавства" істотні в підході до проблеми виконавець-педагог, зафіксовані в працях В.Холопової [9; 10], визначені розробками Н.Горюхіної, А.Костюком [4; 5] та ін. Наукова новизна даного підходу визначена теоретичною посилкою сполучення розробок парціальної психології та безпосередньої практики музично-професійної діяльності, зафіксованої в музично-історичній фактології та в безпосередньому спостереженні автора нарису проявів виконавської готовності вихованців кафедри сольного співу. Практична цінність зроблених кореляцій теорія / історія – музично-педагогічна емпірика визначається їхньою вписаністю в положення теорії виконавства і вокальної педагогіки як складових компонентів знань-умінь, які осягаються студентами в процесі занять у середній та вищій музичній школі.

Київська та одеська методики навчання академічному вокалу, що ведуть свій родовід від М.Глінки через його високоталановиту вихованку Д.Леонову, орієнтуються на той унікальний симбіоз виконавського та педагогічного комплексів, який відрізняв позицію великого автора "Життя за царя"

і "Руслана". Досить назвати лише імена вищезгаданої Д.Леонові і С.Гулака-Артемівського як результат вокально-педагогічних старань Глінки, щоб обезсмертити його ім'я в сфері вокальної виховно-освітньої діяльності. Саме в основі останньої лежала майстерність Глінки-вокаліста, яка, на жаль, не зафіксована в фізично репрезентативних формах, але барвисті і точні описи якої доносять до нас живий подих його вокальної виучки [1].

На сьогодні важливим є збереження вокальних оперних досягнень України, недопущення "шароварщини", коли під прикриттям захисту національного мистецтва знімаються з державної дотації (а без цього існування музичної професійної сфери неможливо – такий досвід історії) галузі підготовки діячів національного мистецтва. І те, що в сучасній Україні відстоюють права збереження високих артистичних звань народних, заслужених артистів, усупереч західноєвропейській системі заохочення артистичних завоювань, є правильною та охоронно-патріотичною мірою. Оскільки наша країна завжди була і повинна залишитися справді європейською за культурною різноманітністю, в гармонійному співвідношенні народного, популярного та академічного професійного, в тому числі церковно-співочого мистецтва.

Перша теза. Стилїстична автономія виконавця і педагога в одній особі – виконавський статус визначається індивідуальними установками, природними даними, особливостями отриманої школи і т.д. Нав'язування цього комплексу учневі є неможливим, згубним, звідси – основи педагогічного артистизму музиканта-професіонала: вміння усвідомити стильовий потенціал учня і відпрацювати "як своє" відзначене "стильове обличчя" підопічного. Тим більше це стосується китайських студентів, природний артистизм яких поєднаний із принциповим естетизмом у творчих перевагах: драматизм-трагізм для них завжди коригується вимогами витонченого. Особливо це стосується жіночої частини китайського навчального контингенту: в китайських традиціях жіночого аристократизму надзвичайно цінується "дитяча" легкість переходів з одного стану в інший, демонстрація крихкості, незахищеності. Тому в репертуарі партії типу Марфи з "Хованщина" М. Мусоргського надзвичайно непрості в освоєнні – аналогічно партія Земфіри в "Алеко" С.Рахманінова. А образи пуччінієвських героїнь не тільки в "східних" сюжетах типу "Чіо-Чіо-сан" або "Турандот", а й на європейському подієвому матеріалі, у яких дитяча непослідовність (Тоска в однойменній опері, Мімі в "Богемі") утворює поведінковий стрижень – органічні в сприйнятті китайських вихованців, демонструючи притаманний їм життєвий і поведінково-культурний стереотип.

Друга теза. Усвідомлення компенсативної функції творчої діяльності по відношенню до побутового прояву особистості музиканта. Це останнє категорично неприпустимо порівнювати з виразними установками образних творчих рішень (згадаймо приказку: тільки "поганий артист плуває сцену і життя"), оскільки в вокальній сфері тембр "говоріння" має явну тенденцію протистояти тембральному окрасу співочого звучання цього ж голосу. Компенсативність чітко визначається в вишколі жіночих оперних голосів, звучання яких на оперному диханні базується на власне чоловічій позі розгорнутих плечей і припущеної голови.

Стратегія оперного мистецтва розгорнулася історично на основі церковного співочого вміння, вибудованого на чоловічих голосах. В оперному театрі до XVIII ст. жінки з великими труднощами допускалися на сцену. Одночасно мистецтво фальцетирування в теноровому співі, а це останнє мало провідну роль з другої третини XIX ст., базується на принциповому виході за межі природного діапазону чоловічих голосів. Класика ж *bel canto* склалася як "світлий спів" кастратів і фальцетистів. Вищезазначене виділяє спеціальну штучність співочої виразності церковної, а згодом оперної традиції вокалізації, яка протистоїть досвіду повсякденного звукопрояву в промові, генетично визначаючи алілуйну, тобто Богославительну основу цього роду мистецтва, присвяченого не пристрастям людським, але оспівуванню Вищого. Відображення сюжетів класичних опер вимагає володіння виразом афектів, тобто контрольованого розумом і моральним почуттям концентрованого виявлення емоцій, в основі прояву яких, в тому числі так званих негативних, лежить, за В.Холоповою [9, 114], усвідомлення радисності і надбуденості їх прояву.

Третя теза. Процес занять повинен бути спрямований на радість прилучення; якщо цей моральний стимул відсутній, навчання є марним. У старих консерваторіях вважали, що якщо дитина не долучена до Віри, то музичне виховання є неможливим [2, 8]. Згодом, з відкриттям у XIX ст. німецьких прогресивних консерваторій (за помірну плату навчали всіх) це положення ніби було оскаржено, хоча конкретика біографії будь-якого видатного музиканта виявляла глибину якщо не релігійного, то віросповідного настрою, оскільки ідеальне мистецтво музики немислимо без альтруїстичної ноти служіння. У роботі А. Кулієвої [7, 4] простежується прояв динаміки одеської методики навчання академічному вокалу: були відсутні кошти на утримання вокальних оперних класів, без яких немислимий вищий статус музично-освітнього закладу. Зокрема, Ю.Рейдер цілий рік безкоштовно вела заняття з вокалістами, блискучий вихід яких переконав у необхідності відповідних класів і фінансування відкриття одеської *alma mater*, але не забуваємо, що ще один жертвний акт дав життя Одеському музичному вузу: внесок графа В. Орлова, бо державної

субсидії було недостатньо, а багаті громади міста не давали відповідних коштів [8, 17]. Розуміння голосу як Дара Вищого підтримує установку на служіння даруванню, якщо це останнє виявилось, надаючи високі моральні стимули для музичних занять і надихаючи провідних їхніх педагогів.

Узагальнення наведених позицій, що характеризують історичні факти музичної професійної діяльності в руслі уявлень про психологічну закономірність компенсативності, регулюючої повноту або неповноту творчої самореалізації музикантів-фахівців, виводить на дослідницькі завдання як перспективні лінії розвитку заданої тут проблематики. По-перше, це опис етапів розвитку суб'єктів музичного навчання в прояві вищезазначеного феномена компенсативності виконавських і педагогічних проявів, в тому числі в розрізі "педагог для самого себе", зреалізований в умінні усвідомлювати і фіксувати, згодом відтворювати (за методом М. Глінки) знайдені в процесі виступу виразні прийоми. По-друге, це аналіз принципово різноспрямованих у стилістичному вираженні інтерпретацій, в яких реалізуються індивідуальні можливості виконавців, яких навчають на кафедрі за фахом у руслі вокальної педагогіки, методики навчання академічному вокалу. По-третє, це самохарактеристика вокаліста-педагога в описі шляхів осягнення тієї чи іншої художньо яскравої інтерпретації в її очевидній компенсативності по відношенню до академічного досвіду вокалізації оперно-філармонічного типу. Така конкретика описів становить як ілюстрацію загальних положень теорії компенсативності в парціально-психологічному баченні вокально-творчої діяльності професіонала, так і апробує на рівні теоретичного узагальнення індивідуальну виразну якість виконання і музично-педагогічного механізму його регулювання та художнього вдосконалення.

### Література

1. Асафьев Б. (И. Глебов) Глинка М.И. Книга третья. По путям мыслей М.И. Глинки / Б.Асафьев. – М.-Л.: Музыка, 1978. – С. 213-310.
2. Барбе П. История кастратов / П.Барбе. – С.-Петербург: Издат. Ивана Лимбаха, 2006. – 303 с.
3. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М.Блинова. – Л., 1974. – 144 с.
4. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н.Горюхина. – Киев, 1985. – 112 с.
5. Костюк О. Сприймання музики і музична культура слухача / О.Костюк. – Київ: Наукова думка, 1965. – 123 с.
6. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко / Е.Круглова // Старинная музыка, № 4, 2003. – С. 45-52.
7. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів. Автореф.канд.дис. / А.Кулієва. – Київ, 2001. – 19 с.
8. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Гл.ред. и автор вступ.статьи Н.Огренич, ред.-составитель Е.Маркова. – Одесса: ОКФА, 1994. – 248 с.
9. Холопова В. Музыка как вид искусства / В.Холопова. – М.: Научно-творч.центр "Консерватрия", 1994. – 260 с.
10. Холопова В. О психологизации теоретических учений о музыке / В.Холопова. // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. Мат.музикол.семінару (23-25 квітня 1998 р.) / Гол.ред. М. Огренич. Ч.1. – Одеса, 1998. – С. 37-41.

### References

1. Asafev, B. & Hlebov, Y. (1978). Hlynka M.Y. The third book. On the ways of M.Y. Hlynky thinking. Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Barbe, P. (2006). History of castrates. S.-Peterburh: Yzdat. Yvana Lymbakha [in Russian].
3. Blynova, M. (1974). Music activity and the regularities of high nervous activity. Leningrad [in Russian].
4. Horiukhyna, N. (1985). Notes about issues of the musical style and form. Kyiv [in Russian].
5. Kostiuk, O. (1965). The direction of music and music culture of a listener Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
6. Kruhlova, E. (2003). Some problems of the interpretation of vocal music in the period of Baroque. Starynnaia muzyka, 4, 45-52 [in Russian].
7. Kuliieva, A. (2001). Vocal national traditions and the problem of transform tones. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
8. Markova, E. (Eds.). (1994). Odessa conservatory: forgotten names, new pages. Odessa: OKFA [in Russian].
9. Kholopova, V. (1994). Music as a kind of art. Moscow: Nauchno-tvorch.tsentr "Konservatryia" [in Russian].
10. Kholopova, V. (1998). About psychologisation of the theoretical thoughts about music. Proceedings of the Musical Seminar " Transformation of music education: culture and present". (part.1), (pp. 37-41). Odesa [in Russian].