

ЗНАЧЕНИЕ ПСИХОЛОГИИ И ФИЗИОЛОГИИ В ИСКУССТВЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ**Курбонова Гулчехра Абдуллаевна**

Доцент кафедры «Музыкальной педагогики» Государственной консерватории Узбекистана, кандидат психологических наук, Академик академии наук Турана

gulchehra.qurbanova@mail.ru

<https://doi.org/10.5281/zenodo.15531418>

Аннотация. В данной статье подчеркивается, что проблема для исполнителю надо быть не просто безукоризненным профессионалом, но действительно настоящим артистом. Только тогда его исполнение будет подлинным праздником и для него самого, и для публики. Тогда он выполнит свой творческий долг перед музыкой.

Одним из самых заметных явлений художественного творчества в последние двести лет является музыкальное исполнительство. Выделившись в эпоху музыкального романтизма в самостоятельный вид художественного творчества.

Восприятие различных воздействий окружающей среды возможно благодаря наличию в организме специальных систем, включающих органы чувств, чувствительные нервы и соответствующие центры в коре головного мозга.

Ключевые слова: восточной культуры, менталитет, музыки, актуальна, духовных ценностей, глобализации, рациональность, созерцательность, Западная цивилизация, философия и Запада, и Востока.

MUSIQA IJROCHILIK SAN'ATIDA PSIXOLOGIYA VA FIZIOLOGIYA FANINING AHAMIYATI

Annotation. Ushbu maqolada, ijrochining balki haqiqiy san'atkor bo'lishdir, shundagina uning chiqishlari o'zi uchun ham, tomoshabinlar uchun ham haqiqiy bayram bo'lishi, shunda u musiqa oldidagi ijodiy burchini bajargan bo'ladi. So'nggi ikki yuz yillikdagi badiiy ijodning eng ko'zga ko'rинган hodisalaridan biri bu musiqiy ijrochilikdir. Musiqiy romantizm davrida badiiy ijodning mustaqil shakli sifatida vujudga kelgan.

Atrof-muhitning turli ta'sirlarini idrok etish tanadagi maxsus tizimlar, jumladan, sezgi a'zolari, sezgi nervlari va miya yarim korteksida tegishli markazlarning mavjudligi haqidagi fikrlar bayon qilingan.

THE IMPORTANCE OF PSYCHOLOGY AND PHYSIOLOGY IN THE ART OF MUSICAL PERFORMANCE

Abstract. This article emphasizes that the problem for the performer is to be not just an impeccable professional, but a truly real artist. Only then will his performance be a real holiday for both himself and the audience. Then he will fulfill his creative duty to music.

One of the most notable phenomena of artistic creativity in the last two hundred years is musical performance. It emerged in the era of musical romanticism as an independent form of artistic creativity.

The perception of various environmental influences is possible due to the presence of special systems in the body, including sensory organs, sensory nerves and corresponding centers in the cerebral cortex.

Одним из самых заметных явлений художественного творчества в последние двести лет является музыкальное исполнительство. Выделившись в эпоху музыкального романтизма в самостоятельный вид художественного творчества, музыкально-

исполнительское искусство и в наши дни имеет огромное значение в культуре и вызывает постоянный интерес. Сегодня, как и в прежние годы, наиболее востребована его важнейшая «отрасль» - фортепианное исполнительское искусство. Свидетельством тому является множество музыкальных фестивалей, конкурсов пианистов, многочисленные фортепианные факультеты консерваторий. За время существования музыкального исполнительства вышло в свет большое количество музыкальных трактатов, методик обучения игре на фортепиано, трудов, посвященных проблемам музыкальной эстетики. Однако общей теории исполнительского искусства, как и единой теории фортепианного исполнительства, до настоящего времени не создано. Важнейшие принципы фортепианного искусства сформулированы в «Полной теоретико-практической фортепианной школе» К.Черни, «Методике игры на фортепиано» М.Клементи, «Школе игры на фортепиано» И.Гуммеля. Помимо сборников инструктивных упражнений выходят в свет методики, обобщающие опыт фортепианной педагогики, на основе представлений анатомо-физиологической школы, предлагающие свои правила движений рук пианиста. Это «Катехизис фортепианной игры» (1892) Х.Римана, «Консерваторская постановка рук на фортепиано» (1917) М.И.Николаевского. Методическая литература XX века располагает широким арсеналом технических средств на основе свободных и многообразных движений рук и корпуса пианиста (М.Жаэль, К.Мартинсен, И.Левин, И.Гат, А.Алексеев, Л.Баренбойм, Е.Тимакин). В основе репетиционной работы пианиста лежит «культура тренировочных занятий» (Л.Николаев), «коммуникационная техника» (Н.Любомудрова, А.Бирмак), «исполнительский образ» (А.Гольденвейзер, Г.Нейгауз, Н.Голубовская), сочетание «вдохновенных» эмоций и «рациональных моментов» (Г.Коган, Н.Метнер), работа над произведением понимается как реализация «стилевого творчества» (А.Каузова), цель интерпретации видится в создании исполнительской концепции звучащего произведения (Е.Либерман, Н.Мельникова, С.Вартанов), в проникновении в онтологическую глубину музыки (С.Файнберг, М.Юдина). Художественный результат всякой интерпретации, всякого исполнения становится краеугольным камнем фортепианной педагогики. Технике фортепианной игры, ее многообразным аспектам посвящены статьи Г.Гинзбурга, А.Николаева, Г.Калмыковой и Л.Красуцкой, О.Юсуповой, А.Шариповой, М.Гумарова, Н.Полатхановой, С.Гафуровой, книги А.Шмидт-Шкловской, Е.Либермана; работе пианиста над произведением – книги Г.Нейгауза, Л.Баренбойма, С.Савшинского, Р.Кадырова, статьи М.Гринберг, С.Файнберга, Н.Голубовской.

Важное значение в разработке теории фортепианного исполнительства сыграли сборники статей концентрирующих пианистов и педагогов, книги воспоминаний, методические рекомендации. Среди них «Вопросы фортепианного исполнительства» под ред. М.Соколова, «Вопросы фортепианной педагогики» под ред. В.Натансона, «Очерки по методике обучения игре на фортепиано» под ред. А.Николаева, «Пианисты рассказывают», «Г.Нейгауз и его ученики: пианисты-гнесинцы рассказывают». Вопросам стиля в исполнении музыки различных композиторов посвящены сборники статей «Как исполнять Шопена» сост. А.Займов, «Как исполнять Рахманинова» сост. С.Грохотов, «Как исполнять Бетховена» сост. А.Засимов, статьи О.Юсуповой «Роль семантического анализа в фортепианном исполнительстве», «Некоторые аспекты подготовки пианистов Республики», А.Шариповой «Координаты исполнительского стиля в фортепианной музыке Узбекистана», статья Г.Калмыковой и Л.Красуцкой «К вопросу развития навыков

интерпретационного мышления у студентов-исполнителей», М.Гумарова «Вопросы исполнительской интерпретации современных сочинений композиторов Узбекистана» и др.

Взаимосвязь таких наук как психология и физиология, с одной стороны, и искусства музыкального исполнительства, с другой, очень тесная. «Психо», «псюхе» в переводе с греческого означает «душа». Музыкальное искусство состоит и обращено к чувствам, душевным переживаниям и эмоциям человека. Музыкальное произведение тогда волнует нас, когда возбуждает наши чувства, эмоции, настроения, страсти, заставляет переживать. Возможность музыканта выражать в музыкальном произведении большое разнообразие эмоциональных переживаний зависит напрямую от его внутренних способностей генерировать в своем собственном психическом аппарате эти переживания. Владение подобной психотехникой (термин К.С.Станиславского) – есть важная составляющая профессионального музыканта.

При исполнении музыкального произведения принимают активное участие все психические процессы в их неразрывном единстве: ощущение, восприятие, представление, эмоции, воображение, мышление, память, внимание, воля. Эти процессы действуют не только в исполнительстве, но и в выработке художественной техники. На основе ощущений формируется восприятие. В деятельности пианиста главную роль играют три основных вида восприятий: музыкально-слуховое, зрительное и осязательно-двигательное. Восприятие различных воздействий окружающей среды возможно благодаря наличию в организме специальных систем, включающих органы чувств, чувствительные нервы и соответствующие центры в коре головного мозга. Эти системы анализа Павлов назвал анализаторами. По характеру действия анализаторы в основном делятся на слуховые, зрительные и двигательные. Встречающиеся у пианистов такие понятия, как туже и чувство клавиатуры, основаны на многосторонних связях между звуковым, зрительным и двигательным анализаторами. Следует отметить некоторые особенности анализаторов, которые имеют значение в исполнительской деятельности пианиста. Ими являются – адаптация, явление контраста и последствие. Адаптация – изменение чувствительности органов чувств и приспособление их к действующим раздражителям. Она вырабатывается в процессе работы пианиста в связи с появлением или прекращением реагирования на сильные и длительные раздражения. Так, при действии сильного звука чувствительность к нему снижается. Если пианист злоупотребляет forte или не уделяет должного внимания работе над разнообразием тембра и красочностью звука, он постепенно перестает замечать в своей игре жесткость, грубость и однообразие звука. Явление контраста заключается в том, что возбудимость анализатора к какому-либо раздражителю возрастает под влиянием предшествующего или сопутствующего ему контрастного раздражителя: известно, что после тихого звучания громкое ощущается гораздо сильнее. Последствие состоит в том, что возбуждение, возникшее при раздражении в анализаторе, с прекращением внешних воздействий не прерывается, а, продолжаясь некоторое время, затухает постепенно. Так, возможно не только *legato* и ведение мелодии, но и иллюзия пения. Первичный элементарный анализ воздействий среды происходит в периферическом отделе анализаторов в рецепторах. Далее возбуждение, возникшее в рецепторах, направляется через проводящие нервные пути и промежуточные центры в высший отдел анализатора, который находится в соответствующей зоне коры больших полушарий головного мозга. Там происходит

«высший, тончайший», по выражению Павлова, анализ воздействия среды. Рецепторы получают информацию, частично перерабатывают ее и по нервным путям передают на следующие уровни нервной системы. Рецепторы разделяются на внешние – экстерорецепторы, воспринимающие раздражения из внешней среды (слух, зрение, осязание и вкус), внутренние – интрапререцепторы, которые воспринимают сигналы от внутренних органов (изменение пульса, давление крови и т.п.) и проприорецепторы, воспринимающие сигналы о работе двигательного аппарата (мышц, связок и сухожилий). Так, благодаря экстерорецепторам, мы получаем информацию о звуковых результатах пианистических движений, а также зрительные впечатления об их осуществлении; интрапререцепторы анализируют о нарушении движения, ритма сердечной деятельности, учащении пульса (что нередко наблюдается при игре), а проприорецепторы – о состоянии самого двигательного аппарата.

Ничто другое искусство не способно с такой силой, разнообразием и тонкостью передавать эмоции как музыка. Настоящее творческое исполнение всегда вносит субъективное переживание, как отпечаток индивидуальности самого исполнителя. Эмоции тесно связаны со всеми психическими процессами и совместно оказывают сильное воздействие на характер исполнения. Положительные эмоции побуждают к деятельности, мобилизуют волю, энергию, способствуют сосредоточенности мысли. Известно, насколько легче преодолеваются технические трудности, если этому способствует эмоциональное увлечение. Не вдаваясь в физиологическую характеристику эмоций, можно лишь сказать, что они связаны с физиологическими процессами, реализующимися в основном в подкорковых центрах головного мозга, и вызывают значительного изменения функций различных систем организма. Эмоции трудно поддаются управлению, но так как процесс связан с деятельностью коры головного мозга, человек с помощью сознания и воли способен овладеть своими эмоциями. Так, исполнителю трудно помешать возникновению волнения на сцене, но при определенных методах работы он может сознательно удержать себя от проявлений лишних эмоций, сказывающихся в форсированном звуке или завышении темпа. Со своей стороны, эмоции оказывают сильное влияние на мозговые центры, вовлекая и активизируя деятельность многих систем организма, в том числе слуховые, зрительные и двигательные восприятия и представления. Все это способствует возникновению в коре больших полушарий состояния, названного А.Ухтомским доминантой (концентрация возбуждения в каком-либо очаге коры больших полушарий, привлекающая нервные импульсы из других ее очагов). Т.о., эмоции и состояние доминанты повышают активность организма, помогая осуществляющей деятельность. В работе музыканта доминанта является решающим фактором (терпение, выдержка). Он нее зависит сознательность, внимание, сосредоточенность и в конечном итоге успех в работе.

Представления в деятельности музыканта играют важную роль. «Задача всегда одна и та же – музыка, говорил К. Игумнов. Все идет изнутри, от представления». Формируются и совершенствуются представления на основе ощущений и восприятий, благодаря способности сохранять и обобщать их следы. В деятельности музыканта различаются три вида представлений: музыкально-слуховое, зрительное и осязательно-двигательное. Музыкант может при просмотре нотного текста представлять себе музыку во всей ее полноте, «слышать в уме» звучание голоса, инструментов. Одновременно у него возникают движения, адекватные музыкально-слуховым, зрительным и двигательным

представлениям. Такое обобщение всех представлений, совместно с другими психическими процессами, участвующими в исполнении, можно определить как музыкально-исполнительский образ. Музыкально-слуховые представления Б.Теплов разделяет на непроизвольные и произвольные, появляющиеся по нашему желанию. Зрелому музыканту знакомо представление, создающееся у него перед исполнением, когда кажется, что произведение в целом уже живет в уме как синтетический образ. Многие известные пианисты признают пользу «мысленной» игры, которая неосуществима без ясного музыкально-слухового представления. Для его развития необходимо ясное представление как звучания нотного текста со всеми нюансами, так и пианистических движений, которыми исполняется данная музыка. Это создает связи музыкально-слуховых и зрительных представлений с двигательными, что позволяет быстрее освоить произведение. Зрительные представления музыканта тесно связаны с программностью, с претворением жизненных образов, картин природы в специфические музыкальные образы. Так, название «Осенняя песня» из «Времен года» П.И.Чайковского создает конкретные зрительные представления. Но существуют произведения без указания автором программы, где нужно из содержания музыки понять мысли и идеи композитора. Некоторые пианисты, обладающие яркими зрительными представлениями, иногда настолько ясно представляют себе рисунок технического пассажа, что могут изобразить его в нотах графически, что и делают в виде различных линий, черточек и т.п. Тесная связь зрительных и слуховых представлений с двигательными нередко проявляется в манере «проигрывать» движениями пальцев и руки без инструмента. Эти движения возникают непроизвольно. Но такие связи надо вырабатывать и сознательно. Важную роль осознательно-двигательных представлений в освоении и запоминании музыкального произведения акцентировали многие музыканта и ученые, анализировавшие проблемы музыкального искусства. «Двигательные моменты, - писал Б. Теплов, играют чрезвычайно важную роль в работе внутреннего слуха». В качестве таких двигательных моментов упоминаются, во-первых, движения голосового аппарата или пальцев, иногда внешне выраженные, иногда только «зачаточные», и вызываемые ими двигательные (кинестетические) ощущения, во-вторых же, двигательные (кинестетические) представления. Большой интерес представляют высказывания крупных музыкантов о роли представлений в фортепианной технике. Гоффман писал: «Умственная техника предполагает способность составить себе ясное внутреннее представление о пассаже, не прибегая вовсе к помощи пальцев. Подобно тому, как всякое действие пальца сначала в уме, пассаж также должен быть совершенно готов мысленно прежде, чем он будет испытан на фортепиано». Пишет об этом и Бузони: «Технические достижения – не что иное, как приспособление данных трудностей к собственным возможностям. То, что для этого требуется, в меньшей степени физические упражнения, а в гораздо большей степени психически ясное представление о задаче, - истина, которая может быть ясна не каждому педагогу, достигшему своей цели путем самовоспитания и размышления. Не путем многократного повторения трудностей, а путем осознания трудности технической проблемы может удастся ее разрешение».

Творческое воображение основано на жизненных впечатлениях, которые сохраняются в памяти и перерабатываются в художественные образы. Но музыкальные образы это не копии или отражения действительности, они ее отражают опосредованно в специфических средствах искусства. В подлинно художественном исполнении образы

воображения, при любой индивидуальной трактовке произведений, должны соответствовать общему замыслу автора. Отсюда вытекает отбор исполнительских средств и технических приемов, с отбрасыванием всего лишнего, даже если оно представляет свой интерес. При активизации воображения надо иметь в виду, что внушия ученику мысль, что технические трудности преодолимы, мы способствуем мобилизации его игрового аппарата, формируем готовность к исполнению. И, наоборот, одна мысль, что какой-то пассаж может подвести, вызывает боязнь и скованность. Воображение может создать зажимы и срывы в игре.

Мышление – высшая форма познания окружающего мира. Мышление музыканта определяется как художественно-образное. Музыканты постоянно прибегают к словесным объяснениям, к методу вопросов и ответов. Слово активизирует образное мышление, творческое воображение, память. Творческие находки, связанные со сложной деятельностью мозга, проявляются как в художественной, так и в технической работе музыканта. Г.Нейгауз писал: «Разгадка техники действительно великих пианистов в том, что они воплощают слова Микеланджело «Рука, повинующаяся интеллекту». Нельзя не упомянуть проблемы воли, без которой просто невозможна никакая деятельность. Для музыканта воля – во-первых, необходимое качество исполнения, во-вторых, обязательное условие труда, без исполнительской воли игра становится вялой, ритм расплывчатым, темпы тягучими. Волевая организованность, дисциплина играет особо важное значение.

В свою очередь, игра на рояле требует огромной затраты физической энергии. Для успешного роста мастерства исполнителя необходимо всегда заботиться о развитии физической гибкости и упругости своего тела. Музыкант-исполнитель – человек спорта и должен им всегда быть. Есть убеждение, что в основе всякого подлинно художественного музыкального переживания и художественно-исполнительского образа лежит моторное, двигательное начало. «Только тогда возникает естественное и органичное фортепианное искусство, когда тело исполнителя достаточно тренировано и гибко, чтобы своими напряжениями и расслаблениями чутко реагировать на смену душевных переживаний пианиста. Я хотел бы назвать это положение психофизиологической заповедью фортепианной педагогики. Уже простая общая гимнастика тела учащегося может служить подготовкой к ее выполнению. Чувство мышечного самоконтроля оказывает одаренному человеку значительную помощь в борьбе со всякого рода «зажимами», что так важно в современном воспитании, и особенно в воспитании музыкальном. Сущность физических «зажимов» заключается в том, что мышцы и нервы, которым совершенно незачем участвовать в совершаемом действии, принимают в нем участие и этим мешают работающим мышцам и нервам его совершать, «зажимают» их. Естественно, лучшим средством борьбы с этими тормозящими перенапряжениями является развитие и всестороннее обучение игрового аппарата, исходя из требований звукотворческой воли. Пренебрежение тремя важными чисто физическими ощущениями и представлениями – чувством свободы в области бедер, правильным дыханием за фортепиано и чувством свободы в гортани - в большинстве случаев исходная причина развития тяжелых игровых перенапряжений; высвобождение от них психическим путем – начало выздоровления». (К.Мартинсен «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано»).

Выводом нашего исследования является выявление значения психологии, физиологии в искусстве фортепианного исполнительства, а также подтверждение истины о душевной и физической гармонии для того, чтобы творить. Композитор, пианист А. Рубинштейн

сказал: «Исполнение – это второе творение». Любое музыкальное сочинение обретает свою реальную жизнь только в звучании, т.е. благодаря исполнению. Полноценная жизнь музыкального произведения начинается лишь тогда, когда садится к роялю пианист, поднимает свою палочку дирижер, когда флейтист или трубач подносят к губам свои инструменты и затихают слушатели, сидящие в концертном зале, оперном театре или дома, одним словом, когда произведение попадает в руки музыканта-исполнителя и начинает звучать. В этом главное отличие музыки от других видов искусств. Творения живописи, скульптуры, зодчества, литературы существуют в том виде, в каком они были созданы авторами. Иная судьба у музыкального произведения, оно живет во многих интерпретациях исполнителей. Индивидуальность музыканта-исполнителя проявляется во фразировке, в выборе агогических и динамических оттенков, в артикуляции, в том, как он владеет звуком, иными словами – качеством звучания. Владение красивым, выразительным звуком, наполненным смыслом, поэтичностью, – большое искусство, которое подвластно только по-настоящему одаренным музыкантам. Именно так – как истинное творчество – можно расценить искусство выдающихся пианистов: Г.Нейгауза, В.Горовиц, А.Рубинштейна, С.Рихтера, Э.Гилельс, К.Аппау, М.Аргерих, Г.Гульд, А.Шифф, А.Шнабель, Р.Тюрек, А.Микеланджели, Э.Фишер, В.Софроницкого и др.

Сцена... Сколько противоречивых ощущений, чувств, настроений испытывает здесь музыкант-исполнитель! Именно на сцене он должен сотворить такую интерпретацию, чтобы произведение предстало в наиболее выигрышном, впечатляющем виде перед публикой, должен, как говорил великий пианист А. Рубинштейн, «пролить на сцене хотя бы капельку свежей крови – тогда он настоящий артист». Для этого исполнителю надо быть не просто безукоризненным профессионалом, но действительно настоящим артистом. Только тогда его исполнение будет подлинным праздником и для него самого, и для публики. Тогда он выполнит свой творческий долг перед музыкой.

REFERENCES

1. Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий. – М., 1991.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. М., Искусство, 1968.
3. Курбанова Г. А. Психология. Т., 2023, с.300.
4. Друскин М.С. Стравинский. Личность, творчество, взгляды. – М-Л.: Сов.Композитор, 1963, с.156
5. И. Брамса И. Ф. Хроника моей жизни. – Л.: государственное музыкальное издательство, 1963.
6. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей, М., 1947.