

К ВОПРОСУ О ЗНАЧЕНИИ ПСИХОЛОГИИ И ФИЗИОЛОГИИ В ИСКУССТВЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА.

*Магистр 2-курса
Государственной консерватории Узбекистана
Азимжонова Муаззамхон Абдукаххор кизи,
Факультет «Музыкальное искусство»,
Кафедра «Специальное фортепиано (орган)»
Научный руководитель: профессор Файзиева М.М.
Узбекистан, г. Ташкент*

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 анатомио-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), «омузыкаленная 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. Фейнберг, 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. Фейнберг, Н. Голубовской.

Важное значение в разработке теории фортепианного исполнительства сыграли сборники статей концертирующих 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 туше 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 – интрарецепторы, 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; интрарецепторы сигнализируют о нарушении движения, ритма сердечной деятельности, учащении пульса (что нередко наблюдается при игре), а проприорецепторы – о состоянии самого двигательного аппарата.

Никакое 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 значительное изменение 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 удерживать себя от проявлений лишних эмоций, сказывающихся в форсировании звука или завышении темпа.

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.

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.

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.

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.

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.

Список литературы:

1. Алексеев А.- Методика обучения игре на фортепиано. М., 1971.
2. Баренбойм Л.- Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л., 1969.
3. Бронфин Е., Н.И. Голубовская – Исполнитель и педагог. Л., 1978.
4. Коган Г. – У врат мастерства, 1977.
5. Нейгауз Г. – Об искусстве фортепианной игры. М., 1982.