

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Жизнь человека в обществе, как и жизнь самого общества, невозможна без включения каждого индивида в систему деятельности. При этом различные виды деятельности бывают либо в сфере материального производства, либо в сфере духовной жизни человека.

Подобно многим сложным общественным явлениям искусство вообще (и музыка, в частности) обладает множеством свойств, качеств, сторон, функций, черт, связей и опосредований с миром. Музыка является и формой общественного сознания, и средством познания мира, и отраслью духовного производства, и способом самовыражения личности. В силу своей многосторонности она может выступать и как часть практической жизни человека, и как духовная деятельность его, вызванная к жизни специфической человеческой потребностью, потребностью *эстетической*.

Эстетическое отношение к действительности зарождалось на заре человеческого общества. Человек стал сам производить нужные ему предметы, потому что не мог ограничиться тем, что находил в готовом виде в природе. А производя что-либо, он укреплял и свою потребность в соответствующих предметах и видах деятельности. В эстетике потребности связывают с переживанием определенных эмоциональных состояний, со стремлением выражать такие состояния, осмысливать их и передавать другим людям [2; 5—7; 10—11]. Таким образом, взаимосвязь и взаимозависимость эстетического отношения к эстетической потребности способствовали зарождению искусства как духовной деятельности человека, призванной укрепить эстетическое отношение и удовлетворить эстетическую потребность.

Эстетическая потребность существует в единстве трех ее сторон: в необходимости выразить, переживать и передавать другим эмоционально-образное и идейно-духовное содержание музыкального искусства. Эти три вида эстетической потребности обуславливают существование трех основных видов музыкальной деятельности: творчества, восприятия, исполнения.

Как отмечает А. Н. Сохор, между композитором и слушателем, субъектом и объектом художественно-эстетического воздействия музыки, существует необходимый и важный посредник — исполнитель. Однако в момент зарождения музыкального искусства творец музыки и ее исполнитель смыкались в одной личности. Первым, отделившимся от нерасчлененного комплекса музыкальной деятельности, в то время тесно смыкавшейся с музыкальной магией [7, с. 13], был слушатель. Восприятие музыки как вид музыкальной деятельности часто становилось единственным видом деятельности, доступным многим. Только с развитием книгопечатания созданное композитором музыкальное произведение сделалось доступным для многих людей, т. к. смогло превратиться в товар. А это, в свою очередь, помогло разделиться композитору и исполнителю, ранее сосуществовавшим в единой личности. Дальнейшая «специализация» музыкальной деятельности привела к тому, что в настоящее время существует множество видов музыкального исполнительства — столько же, сколько существует и музыкальных специальностей, входящих в общую систему музыкально-исполнительских дисциплин.

Что же представляет собой музыкальное исполнительство, в чем сущность исполнительской деятельности?

Безусловно, одним из основополагающих моментов исполнительства является предъявление музыкального произведения, его «озвучивание». Но это только первый слой исполнительского сотворчества. Основная нагрузка падает на *истолкование* художественного произведения, причем объектом этого истолкования служит авторское содержание произведения. Воссоздавая авторское содержание, исполнитель решает, по меньшей мере, три задачи:

- 1) пересоздает произведение, помогая возникновению исполнительского содержания, частично видоизмененного, по сравнению с авторским;
- 2) осмысливает произведение в зависимости от личного жизненного и музыкального опыта;
- 3) преобразует его.

Одним из основополагающих в музыкальном исполнительстве является понятие интерпретации (от лат. *толкование*) — вариант авторского содержания, отражающий субъективное отношение исполнителя к музыкальному произведению. Индивидуальная интерпретация зависит от многих психологических особенностей личности исполнителя: темперамента, характера, волевых качеств, жизненного и музыкального опыта.

Г. Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепьянной игры» выделяет два психологических типа исполнителей:

- 1) сверхиндивидуальные — исполнители, в творчестве которых превалирует субъективное отношение к исполняемому, независимо от воли и желания властно звучит «личная тема» [9];
- 2) сверхличные — исполнители, целиком подчиняющиеся автору, его стилю, характеру, мировоззрению.

История исполнительства дает нам примеры высочайшего уровня как в первом, так и во втором направлении: А. Рубинштейн, С. Рахманинов, Н. Паганини, Ф. Крейслер, Г. Гульд и др. — с одной стороны, с другой — С. Рихтер, Д. Ойстрах, Н. Петров, М. Плетнев, В. Третьяков и т. д.

Рассмотрим сейчас некоторые психологические особенности, присущие исполнительскому сотворчеству.

Особое значение имеет духовный багаж исполнителя, при этом духовный багаж, глубину мыслей и чувств невозможно выучить, музыкант может это только *накопить*. Только богатый внутренний мир и яркий творческий потенциал позволяют исполнителю сказать с эстрады важное и ценное для многих слушателей музыкальное слово.

Пережитое и накопленное должно постоянно пополняться и переосмысливаться, необходим вечный поиск нового. Исполнительское сотворчество — процесс, движущей силой которого является душевная неуспокоенность, на острие которой только и могут рождаться большие достижения. «Груз глубокой удовлетворенности» (С. Цвейг) рождает бескрылое вдохновение.

Если исполнитель сам не тронут, слушая собственную игру, то он не сможет растрогать аудиторию. По-настоящему ярко и интенсивно переживаются лишь собственные эмоции и чувства. Часто недостаточный жизненный опыт, отсутствие лично значимых чувств делают игру молодых исполнителей малоубедительной. Это важнейшее правило творца Г. Флобер определил так: «Теперь своею обожженной рукой я имею право писать, каков был огонь, сжегший ее» [12].

Немаловажным является и признание того факта, что каждый исполнитель слышит и интерпретирует музыкальное произведение, учитывая дух и запросы своей эпохи.

Несмотря на то, что в истории музыки существуют два диаметрально противоположных взгляда на интерпретацию: от признания ее правомерности, до полного отрицания (И. Стравинский, М. Равель), анализ исторических тенденций исполнительства позволяет констатировать следующее:

1. Композитор, создатель произведения, прекрасно разбираясь в составляющих законченного сочинения, не может знать всего того, что оно скажет другим людям. В этом проявляется единство объективного и субъективного в восприятии: каждому человеку музыка говорит при известной общности что-то свое.

- Далеко не все композиторы были лучшими исполнителями своих произведений, ведь не каждый композитор обладает специфическими исполнительскими данными. Исполнитель — второй творец произведения, и в этом акте сотворчества он реализует свои индивидуальные особенности, личностные качества, мировоззрение, эстетические идеалы, т. е. все то, что формируется временем и средой.
- Известное значение имеет и фактор времени. Меняется жизнь, меняются идеи, взгляды, общественные формации. В произведениях прошлых времен вкладывается новое содержание. Например, восприятие музыки Ф. Шопена претерпело значительные изменения в XX веке. Л. Оборин, В. Софроницкий, Р. Тамаркина стояли у истоков новой традиции исполнения Шопена, созвучной глубочайшим потрясениям прошлого века и не имеющей аналогов в веке XIX. Подобную эволюцию можно отметить, сравнивая исполнение партии Антонины в опере М. И. Глинки «Иван Сусанин» А. Н. Неждановой и В. В. Барсовой.
 - Значительно изменяются условия восприятия. Классическая соната по-иному звучит в салоне и в большом концертном зале, на клавишине и многозвучном концертном «Стенвее». С течением времени демократизируется и аудитория, воспринимающая музыку, что сознательно или бессознательно учитывается исполнителем в процессе подготовки к концертному выступлению. В конечном итоге репертуарная политика определяется не только личными пристрастиями и устремлениями исполнителя, но и духом эпохи, ее вкусами и запросами.
 - Наконец, огромное значение имеет воздействие публики в сам момент выступления. Это непосредственное общение с аудиторией в процессе исполнения дает еще дополнительную вариативность трактовке. Как отмечают специалисты в области психологии общения, единственным видом его, где от широты не падает интенсивность, является общение с искусством [2—3; 8; 11]. Ток эмпатии от сочувствующей и сопереживающей аудитории во многом определяет успех выступления музыканта-исполнителя.

В развитии музыкального исполнительства исторически прослеживаются тенденции: а) фетишизация техники, когда всем другим качествам исполнителя не придавалось должного значения; б) абсолютизация методов слухового воспитания, когда преподаватель упускал из виду духовный, эмоциональный и этический мир ученика; в) поиски путей, которые позволили бы включить в сферу музыкально-педагогического воздействия все стороны личности формирующегося музыканта. Как пишет Л. А. Баренбойм, «воспитание личности ученика должно сочетаться с воспитанием профессионализма, ибо сама личность формируется прежде всего в деятельности, в данном случае — в музыкально-исполнительской» [1, с. 28].

Изменялись со временем и критерии исполнительства. Самодовлеющая виртуозность, салонная чувствительность, увлечение звукописью в ущерб содержательной стороне — все это перестало доминировать в оценке исполнительства.

Однако не следует думать, что виртуозность, яркая эмоциональная игра или богатство туше перестали быть качествами, значимыми для исполнителя. Их просто перестали абсолютизировать. Критериальной ценностью стал разумный баланс этих и многих других качеств музыканта-исполнителя. Недаром Г. Г. Нейгауз признавал, что «задача укрепить и развить талантливость ученика, а не только научить “хорошо играть”, то есть сделать его более умным, более чутким, более справедливым, более стойким... — есть реальная, ... диалектически оправданная задача» [9, с. 37].

Современный этап развития музыкального исполнительства характеризуется неразрешимым противоречием. С одной стороны, это стремление к точности воплощения авторского замысла, с другой — желание сохранить индивидуально-характерные черты и свойства музыканта-исполнителя. Трудно представить себе, что это противоречие может быть когда-либо разрешено. Скорее всего попытки его разрешения могут на многие годы стать источником развития музыкальной педагогики и музыкального исполнительства.

Почти каждый преподаватель в какой-то момент своей деятельности сталкивается с дилеммой: должно ли *ровное* подменять собой *яркое*? [14—15]. Чему отдать предпочтение — традиционному и устоявшемуся или новому и необычному? Почему в последнее время меньше становится музыкантов, у которых превалирует субъективный стиль исполнения?

Важным явлением, оказавшим огромное влияние на исполнительский процесс в XX веке, стали многочисленные конкурсы. Если в XVII—XIX веках можно найти единичные примеры состязаний музыкантов-исполнителей (Бах—Маршан, Моцарт—Гесслер, Лист—Тальберг), то с конца XIX века конкурсная система прочно входит в музыкальную практику. Лауреатство в престижном конкурсе становится идентификационным символом уровня исполнительского мастерства.

Безусловно понятно и оправдано стремление молодых музыкантов участвовать в конкурсах. Любой конкурс — от местных детских до престижных международных — привлекателен для молодежи, являясь своего рода очередной ступенью к мастерству и признанию. Кроме того, участие в конкурсах — своеобразная школа мастерства, интенсифицирующая педагогический процесс и ускоряющая процесс становления молодых музыкантов.

Однако, как и всякое сложное явление музыкальной культуры, конкурсная система оказывает не только положительное влияние на музыкально-исполнительскую деятельность.

Рассмотрим те аспекты, которые вызывают наибольшие споры в среде педагогов-музыкантов: ужесточение психологических нагрузок и стирание индивидуальности.

Психологическое напряжение начинает возрастать у ученика уже на подготовительном этапе: повышается ответственность, занятия становятся интенсивнее,

увеличивается их продолжительность. Это не способствует психологическому комфорту. Школьнику трудно выдержать такое длительное нервное напряжение. В особенно тяжелое положение попадает ребенок (конкурсная система настолько расширила свои рамки, что втягивает в свою орбиту уже младший школьный возраст), когда смыкаются тщеславие родителей и тщеславие педагога. Давление на неокрепшую психику становится запредельным, постоянная боязнь «не оправдать доверия и надежд» взрослых может непоправимо искалечить ребенка, особенно в случае ограниченных природных данных и изначально слабого типа нервной деятельности. Вероятность нервного срыва в этой ситуации превращается почти в закономерность.

Конкурсы не принесут вреда только сильным, талантливым и увлеченным натурам. Таких немного. Педагогическая практика, превращающая конкурсы (школьные, районные и т. д.) в «обязательное мероприятие» для всех преподавателей-инструменталистов и почти всех учеников, нерациональна по своей сути.

Второй спорный момент — стирание индивидуальности — связан с нивелировкой трактовок. Ни один из преподавателей, готовящих конкурсанта, не выпустит на эстраду своего ученика с интерпретацией, отличающейся от общепринятого исполнения. Стремление оградить себя и своего ученика от возможного неприятия непривычной трактовки членами жюри заставляет педагога придерживаться привычного, устоявшегося. Разные индивидуальности «причесываются под одну гребенку». С детства молодому музыканту внушается мысль «делай как принято» и подавляются те индивидуальные особенности, которые впоследствии могли бы сделать его неповторимым.

И тем не менее, конкурсная система сделала и делает многое для развития музыкального исполнительства, позволяя молодым музыкантам опробовать свои силы, профессионально окрепнуть, сделать очередной шаг к высотам исполнительского мастерства.

Кратко рассмотрев психолого-педагогические основы исполнительской деятельности, можно констатировать, что обучение инструментальному исполнительству — процесс сложный, многоплановый и неоднозначный. Огромное значение для его успешности имеют личность преподавателя, социальные условия бытования музыки в данном обществе и психологические особенности личности ученика, сплавленные в единое, качественно новое образование — личность музыканта-исполнителя.

Литература

1. Баренбойм Л. О фортепианно-педагогических школах вообще и о школе Николаева в частности // Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма. Л., 1979.
2. Безклубенко С. Д. Природа искусства (о некоторых сторонах художественного творчества). М., 1982.
3. Буева Л. П. Человек: деятельность и общение. М., 1978.
4. Брудный А. А. Понимание и общение. М., 1989.
5. Додонов Б. И. Эмоция как ценность. М., 1978.

6. Духовное производство. Социально-философский аспект проблемы духовной деятельности. М., 1981.
7. Золтан Денеш. Этос и аффект. История Философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М., 1977.
8. Копленд А. Музыка и воображение // Советская музыка. 1968. № 2—4.
9. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 5-е изд. М., 1987.
10. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. М., 1972.
11. Роджерс К. Взгляд на психотерапию становления человека. М., 1994.
12. Смольянинов И. Ф. О прекрасном говорить прекрасно. М., 1972.
13. Сохор А. Н. Музыка и общество. М., 1972.
14. Цыпин Г. М. Портреты советских пианистов. М., 1982.
15. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности. М., 1994.
16. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. М., 1998. Кн. 1.

Т. В. Сернова