

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ И ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЦЕНТР
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

Музыкальная

психология

Издательство «Музыка»

ТАШКЕНТ

2005

85.31

К 13

Музыкальная психология: Учебное пособие/ Р.Г. Кадыров; Отв.ред. Р.Ю.Юнусов; М-во по делам культуры и спорта Респ. Узбекистан, Гос. консерватория Узбекистана.- Т.: Мусика, 2005.- 80 с.

БКК 85.31я73

Настоящее учебное пособие подготовлено в соответствии с Государственными стандартами высшего специального музыкального образования и учебной программой по курсу «Музыкальная психология» для студентов магистратуры Государственной консерватории Узбекистана.

Музыкальная психология (курс лекций): Учебное пособие /Автор-составитель: Р.Г.КАДЫРОВ

Ответственный редактор: кандидат искусствоведения,
профессор **Р.Ю. ЮНУСОВ**

Рецензенты: доктор искусствоведения,
профессор **Ф.М.КАРОМАТЛИ**

доктор психологических наук,
профессор **Э.Г.ГАЗИЕВ**

Рекомендовано к изданию Научно-методическим советом Государственной консерватории Узбекистана.

№147-2005-04-30 Нац. Б-ка Узбекистана им.А.Навои

© Издательство «Мусика» Государственной консерватории Узбекистана, 2005 г.

ВВЕДЕНИЕ

Курс лекций по музыкальной психологии читается в продолжение курса общей психологии. Он предназначен для студентов магистратуры, а также аспирантов и ассистентов-стажеров консерватории. За основу системного построения тематического материала была принята следующая последовательность, наиболее часто встречающаяся в общей психологии: деятельность, познавательные процессы, эмоционально-волевая сфера, индивидуальные особенности личности. В конце текстов лекций даны психологические тесты по выявлению индивидуальных и профессиональных качеств музыкантов, а также перечень рекомендованной литературы. Представленный список достаточно полно отражает имеющуюся библиографию по музыкальной психологии. Основой для составления данного текста лекций послужила книга В.И. Петрушина «Музыкальная психология» и учебное пособие «Общая психология» под редакцией А.В. Петровского. Примеры из истории музыки, жизни, творчества, а также высказываний великих музыкантов значительно облегчают усвоение учебного материала.

Психологическое образование в системе профессиональной подготовки музыкантов призвано вооружать будущих специалистов знанием психологических тонкостей, особенностей музыкального искусства и педагогики. Внутренние переживания человека, его думы и стремления, аналитический расчет и полет фантазии, работа над музыкальным произведением и его концертное исполнение, воля и память, характер и способности, а также другие психологические качества личности музыканта, слушателя должен хорошо знать и достаточно ясно представлять себе будущий композитор, исполнитель, музыковед, педагог.

Музыкальная психология – это такая отрасль психологии, в которой специально рассматриваются такие вопросы, как музыкальный слух, пороги слуховых ощущений, ладовые, ритмические, тактильные ощущения, восприятие музыки, переживание, осмысление, запоминание, исполнение и наслаждение ею. Многоплановые проявления музыкальных способностей, музыкальной одаренности, таланта и гения в области музыкального искусства не перестают удивлять и восхищать нас своими безграничными возможностями, своей порой сверхъестественной силой природы.

Основные фундаментальные исследования в области музыкальной психологии: Теплов Б.М. «Психология музыкальных способностей», Назайкинский Е.В. «О психологии музыкального восприятия» и другие. По детской музыкальной психологии – Белобородова В.К., Ригина Г.С., Алиев Ю.Б. «Музыкальное восприятие школьников», Ринкявичус З.А. «Воспринимают ли дети полифонию?» и другие. В этих работах авторы

опираются в первую очередь на такие крупные, этапные психофизиологические, акустические и педагогические исследования, как: Сеченов И.М. «Рефлексы головного мозга» Гельмгольц Г. «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки», Майкапар С.М. «Музыкальный слух, его значение, природа особенности и методы правильного развития», Жак-Далькроз Э. «Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства», Гарбузов Н.А. «Зонная природа музыкального слуха» и другие.

Еще в средние века Фараби в «Большой книге о музыке», Ибн Сина в главах о музыке своих книг «Книга исцеления», «Книга спасения», «Книга знаний», Абдурахман Джами в «Трактате о музыке» и многие другие великие ученые Востока рассматривали вопросы музыкальной эстетики и психологии, в частности воздействие музыки на душу, настроение и организм человека.

Наиболее древние учения о музыкальной психологии мы находим в Древнем Египте, Индии, Китае, в священной книге зороастрийцев «Авесте», в трудах древнегреческих ученых – учении об эвритмии Пифагора, учении о мимесисе Аристотеля. Они утверждали об огромном воздействии музыки на психику человека, развитие личности и всего общества в целом. Например, Платон говорил, что «могущество и сила государства напрямую зависят от того, какая музыка в нем звучит, в каких ладах и каких ритмах».

Примеры из жизни великих музыкантов – Моцарт, Бетховен, Шопен, Лист, Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов, Скрябин, Тосканини, Чурлёнис; узбекских музыкантов-исполнителей и композиторов – Юнус Раджаби, Муталь Бурханов, Мирсадык Таджиев и других показывают наглядно какими психологическими особенностями и поистине удивительными возможностями может обладать человек при сочинении, исполнении и восприятии музыки. Так например, Юнус Раджаби в свои многотомные нотные сборники «Узбекская народная музыка», «Шашмаком» практически почти все песни и мелодии записывал по памяти. Мирсадык Таджиев, несмотря на то, что был прекрасным композитором-симфонистом, глубоко разбирался в народном и народно-профессиональном творчестве. Большое количество макомных образцов он знал наизусть. И нередко, многие уже убеленные сединой народные певцы обращались к нему с тем, чтобы он им напел тот или иной маком, который они затем включали в свой концертный репертуар.

Из истории Средневекового Востока до нас дошли сведения и легенды о том, как великий ученый-энциклопедист Абу Наср Фараби, виртуозно владел игрой на музыкальных инструментах, мог своим исполнением развеселить или опечалить, отвлечь от забот или заставить глубоко задуматься, вызвать радость, восторг или даже усыпить слушавших его людей. Что это? Мастерство исполнителя? Направленность произведения? Влияние личностных свойств? Особое воздействие музыки на психику человека? Во всех этих и других вопросах музыкальной психологии в

достаточной степени должен ориентироваться музыкант-профессионал, специалист, посвятивший себя одному из самых удивительных творений человечества – музыкальному искусству. Этот мир музыкальных звуков, образов, мыслей и чувств возвышает человека, роднит его со всем существующим, открывает порой необъяснимые возможности воображения, фантазии, уносит в бескрайние просторы вселенной, приближает к истине, идеалу, делает нашу жизнь осмысленней, духовно чище и прекрасней.

Освоение предмета музыкальная психология следует начинать с повторения общепсихологических категорий и понятий. Эта базовая основа служит отправной точкой, надежным фундаментом в построении отраслевой и, в свою очередь, уже относительно самостоятельной науки – музыкальная психология.

После каждого раздела, рассмотрения тем, для их закрепления и более глубокого изучения целесообразно проводить семинарские занятия.

РАЗДЕЛ I

ОБЩИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПСИХОЛОГИИ

Общепсихологические термины и понятия

- *Психология* \греч.\ - наука о закономерностях развития и функционирования психики.
- «*Психология*» \греч.сл.\ - «психо», «псюхе»/душа/; «логия», «логос» \учение, наука\.
- *Предметом* изучения психологии являются факторы, закономерности и механизмы психики.
- *Отрасли психологии* – общая психология, возрастная, педагогическая, психология творчества, искусства, музыкальная, психофизика, психофизиология, парапсихология, психиатрия, социальная, этническая, медицинская, космическая.
- *Основные психологические термины* – душа, сознание, ощущения, внимание, восприятие, память, мышление, воображение, воля, чувства, темперамент, характер, способности.
- *Душа* – понятие, отражающее внутренний мир человека.
- *Сознание* – высший уровень психического отражения действительности в мышлении человека.
- *Ощущения* – простейший психический процесс отражения в нашем сознании через органы чувств отдельных свойств предметов и явлений.
- *Внимание* – сосредоточенность деятельности в определенный момент.
- *Восприятие* - отражение в сознании предметов и явлений при их непосредственном воздействии на органы чувств.
- *Память* – запоминание, сохранение и воспроизведение накопленного опыта.
- *Мышление* – высшая ступень человеческого познания, процесса отражения объективной действительности.
- *Воображение или фантазия* – элемент психической, творческой деятельности человека воссоздающего новое.
- *Воля* – деятельность, направленная на преодоление трудностей при достижении поставленных целей.
- *Чувства* – эмоциональные переживания человеком происходящих явлений.
- *Темперамент* – индивидуальная особенность человека, обусловленная динамическими проявлениями психики.
- *Характер* - /отлич. черта, признак/ - индивидуальная особенность личности, проявляющаяся в особенностях поведения и отношения к чему-либо.

- *Способности* – индивидуальные особенности личности, которые являются субъективными условиями успешного осуществления определенного рода деятельности.

Из истории музыкальной психологии

Музыкальная психология, наряду с общей психологией, изучается с древнейших времен. Первые ростки музыкальной психологии как науки мы находим в работах античных философов. Так, в работах Пифагора /VI век до н.э./, его учении об *эвритмии*, под которой понималась способность человека находить верный ритм во всех жизненных проявлениях. От Пифагора идет традиция сравнивать общественную деятельность, как с музыкальным ладом, так и с оркестром, в котором каждому человеку, подобно инструменту в оркестре, отведена своя роль. Пифагором также было установлено, что мелодии и ритмы оказывают соответствующее влияние на души людей. Различались мелодии против уныния и душевных переживаний, против раздражения, гнева и других душевных недугов.

По мнению другого греческого философа – Платона /V век до н.э./ - могущественность и сила государства напрямую зависят от того, какая музыка в нем звучит, в каких ладах и ритмах. Платон и его последователи считали, что в государстве допустима только та музыка, которая помогает возвыситься человеку.

Аристотель /IV век до н.э./ вслед за Пифагором и Платоном считал музыку средством гармонизации индивида с обществом. В своих трудах Аристотель разработал учение о *мимесисе*, в котором раскрывались представления о внутреннем мире человека и способах воздействия на него при помощи искусства. В теории мимесиса была разработана концепция «*катарсиса*», согласно которой в душе зрителя и слушателя древнегреческой трагедии происходило освобождение от болезненных аффектов. Когда в процессе глубокого сопереживания человек очищается духовно, его душа поднимается от своей частности, единичности до всеобщности, которая предстает в виде общественной жизни.

Аристотель подробно описал музыкальные лады, ведущие к изменению психики. Музыка, звучащая в одних ладах делает человека жалостливым и размягченным; звучание других ладов способствует раздражению или возбуждению. Так дорийский, фригийский, лидийский оказывают положительное воздействие на психику и здоровье человека, а музыку, написанную в других ладах, рекомендовалось до ушей молодого поколения не допускать. Аналогичные предписания касались и музыкальных инструментов.

Древние греки именовали необразованного человека «ахореутос», что в переводе означало индивида, не умеющего петь, танцевать, играть на музыкальном инструменте и, следовательно, не пригодного для участия в

«хорейе» - так называлось музыкально-хореографическое действо, объединяющее всех жителей древнегреческого полиса в единое целое.

У античных авторов мы находим множество свидетельств, касающихся воздействия музыки на психическое состояние человека: в эпосе об Одиссее, когда от музыки и пения его рана перестала кровоточить, в деятельности сурового царя Спарты Ликурга, который сам сочинял музыку для своего войска, в работах Демокрита, Платона и др.

В древнем Китае музыка считалась символом порядка и цивилизации, она составляла важнейший элемент воспитания молодёжи и входила в число наук, обязательных для изучения. Известно, например, что Конфуций /VI век до н.э./ сам играл на цине и т.д.

В Индии древние врачи использовали музыку в качестве лечебного средства. (См.кн: Петрушин В.И. Музыкальная психология. М., 1997, с.10)

В средние века музыкальная психология получила свое развитие на Востоке в трудах великих ученых Фараби, Ибн Сины, Джами, Мараги, Кавкаби и др. /IX- XVI вв./. Например, Фараби /873-950/ в «Большой книге о музыке» пишет о большом воздействии музыки на психологию и душевный мир человека. Музыка может радовать, веселить, успокаивать и быть задумчивой и спокойной, быть призывной и в то же время усыплять людей. Ибн-Сина /980-1037/ говорил о целительном значении музыки и для души, и для тела. Он описывал восприятие музыки как с физиологической точки зрения, так и с психологической. Абдурахман Джами /1414- 1492/ в «Трактате о музыке» пишет о восприятии интервалов, в их консонирующем и диссонирующем значении как в мелодическом, так и в гармоническом их сочитании.

В средние века на Западе музыкальная психология получила свое развитие в работах музыкантов-теоретиков: Боэций, Гвидо Аретинский, Царлино /XVII-XVIII вв./, в трудах музыкантов-философов Кунау, Кирхера, Маттесона и др.

Собственно же научная музыкальная психология берет свое начало в труде немецкого естествоиспытателя Германа Гельмгольца /1821-1894/ - «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки». Гельмгольц разработал резонансную теорию слуха, согласно которой слуховые ощущения возникают в нас благодаря резонированию внутренних органов слуха в ответ на внешние воздействия.

Разработку физиологических основ музыкальной психологии мы находим в трудах ученых-физиологов И.М.Сеченова /1829-1905/ «Рефлексы головного мозга» и И.П.Павлова /1849-1936/ учении о высшей нервной деятельности, рефлекторном характере психики, изучение 2-й сигнальной системы.

Большой вклад в развитие науки внесли психологи, музыковеды Карл Штумпф /1848-1936/ «О психологическом происхождении пространственных представлений», «Психология музыкальных восприятий» /т1-2/, Курт Закс /1881-1959/, а также их последователи М.Майер, Г.Ревеш, В.Кёллер.

Значительный вклад в развитие музыкальной психологии внесли: Э.Жак-Далькроз, Н.А.Гарбузов, С.М. Майкапар, Б.В.Асафьев, Ю.Н.Тюлин, Б.М.Теплов, М.В.Блинова, Л.А.Мазель, Е.В.Назайкинский, В.В.Медушевский, Г.С.Тарасов, Ю.Б.Алиев, З.Рикявичус, Л.Комес и др.

Направления, отрасли музыкальной психологии

Опираясь на знаменитую «триаду» Б.В.Асафьева: композитор-исполнитель-слушатель, можно выделить следующие основные направления, отрасли музыкальной психологии: творчества, исполнительства, восприятия, а также продолжить их в этом направлении: образования, музыкознания, просветительства, технического, функционального, психотерапевтического направлений.

Психология музыкального творчества. В основном, это касается деятельности композиторов, которая связана с воображением, фантазией, в итоге – рождением новых произведений музыкального искусства. П.И.Чайковский об этом процессе, о вдохновении, которое появляется в этот момент, говорил: «...когда приходит вдохновение, становишься просто ненормальным. Одна мысль погоняет другую. Не успеваешь записывать ноты. Рождаются все новые и новые музыкальные образы, это необъяснимое чувство вдохновения». Помимо кропотливой нотной записи композитору необходимо верно представлять того исполнителя, который точно донесет его произведение до слушателя.

Психология музыкального исполнительства. Музыкально-исполнительская деятельность – одна из основных в музыкальном искусстве. Когда мы слышим прекрасное исполнение, то испытываем чудесные чувства наслаждения, радости, вдохновения или как говорили древние греки, момент «катарсиса» - внутреннего и духовного очищения и обновления.

Исполнитель является связующим звеном между композитором и слушателем. Различия в музыкально-исполнительском искусстве связаны как со спецификой инструмента, сольными и коллективными видами исполнительства, жанровыми и формообразующими особенностями музыкального произведения, так и в первую очередь творческой индивидуальностью, уровнем профессиональной подготовки и мастерства самого исполнителя. Важно для исполнителя тонкое понимание и ощущение психологии слушателя, верное чувство эстетических запросов и настроений аудитории, точная передача авторского замысла, подчинение аудитории своей воле, пробуждение в слушателе прекрасных эстетических чувств, творческого настроения.

Психология музыкального восприятия. Восприятие музыки, слушание музыки, также как сочинение и исполнение музыки, следует считать основным видом деятельности в музыкальном искусстве. Так как без слушателя музыкальное искусство теряет всякий смысл и перестает

существовать. Слушание музыки, ее восприятие – это тот вид музыкальной деятельности, который воспитывается и прививается человеку с детства. Как говорится, слушают музыку все, а слышат и воспринимают ее немногие.

Степень восприятия музыки при ее слушании адекватна, прямо пропорциональна уровню общей культуры и музыкальной подготовленности слушателя. Полнота и глубина восприятия музыкального произведения свидетельствует также и о мастерстве композитора и исполнителя. Таким образом можно сделать вывод, что слушание музыки неотделимо от воспитания, индивидуальных способностей и подготовленности слушателя.

Психология музыкального обучения, образования, воспитания. Эта ветвь музыкальной психологии теснее связана с музыкальной педагогикой, которая исходит из рекомендаций психологии, помогает найти индивидуальные методы работы с учениками, направляет в правильное русло их природные задатки и одаренность, способствует развитию музыкальных способностей. Помимо традиционных, – определения и проверки музыкального слуха, памяти, чувства ритма, – в музыкальной психологии разработаны тесты: определение музыкальных задатков, одаренности, способностей, разучивания и работы над произведением, подготовки к концертному выступлению, взаимоотношения педагога с учеником и концертным коллективом и др. (Тесты прилагаются)

Из истории мы знаем, что многие выдающиеся музыканты своими успехами обязаны в первую очередь своим учителям, давшим им в руки ключ для постижения глубин музыкального искусства. И весь этот богатейший опыт передается из поколения в поколение, постоянно, развиваясь и обогащаясь. На Востоке мы знаем уникальный пример «школы устозов», когда «шогирд» /ученик/ не только учился у учителя, но и проживал в его доме, постигая глубины музыкального искусства в единстве с бытовой, жизненной психологией. А затем, когда ученик достигал определенного уровня зрелости, сам организовывал подобные «школы устозов». Эти школы часто объединялись в большие корпорации, которые проводили общественные мероприятия, праздники и т.д.

Психология музыкального обучения и воспитания изучается в двух основных направлениях: в русле специального музыкального образования и общего музыкального воспитания.

Психология музыкознания, музыкальной пропаганды и просветительства. Музыковедческая научная и просветительская деятельность направлена на изучение и пропаганду музыкального искусства. Исследователи – историки и теоретики, критики, лекторы-пропагандисты, просветители изучают, анализируют, обогащают, развивают науку о музыке и проводят культурно-просветительскую работу с массовой аудиторией в клубах, парках, домах отдыха, радио, телевидении, прессе и т.д.

Опираясь на прочный научный фундамент, музыкальное исполнительство и творчество совершенствуют свое искусство. А музыкальное просветительство помогает приобщиться слушательской аудитории к этому искусству, к мировым ценностям и достижениям музыкальной культуры. Важное место в музыкальной психологии отводится изучению интеллектуальной, мыслительной деятельности музыковеда и психологическим особенностям взаимосвязи композитора, исполнителя, слушателя, как единого целого музыкального искусства.

Психология технического обеспечения и технического оснащения музыкального искусства. Это еще один вид деятельности, без которого не мыслимо современное музыкальное искусство. Специалисты в области технического обеспечения и технического оснащения музыкального искусства, помимо специальных технических знаний должны иметь музыкальное образование и соответствующие знания, умения, навыки, необходимые при настройке, ремонте и изготовления музыкальных инструментов, в работе с записывающей и воспроизводящей музыку аппаратурой, постановкой и режиссурой музыкальных спектаклей, концертов, теле радиопередач и др... Современное музыкальное искусство все больше опирается на технику. И это совершенно иная психология, связанная как с технической, так и с творческой, исполнительской и слушательской деятельностью, сочетающая в себе комплекс как технического, так и художественного мышления.

Психология функциональной музыки. Использование музыки в прикладных целях мы видим в так называемой функциональной музыке, с помощью которой осуществляется эстетическое наполнение повседневного быта, и особенно, в сфере производства, где такого рода музыка обеспечивает оптимальный ритм трудовых процессов в целях повышения производительности труда. Использование музыки в трудовых процессах имеет свои закономерности, связанные с особенностями протекания нервно-психических процессов в течение рабочего дня. И в этом большое значение имеет подбор музыки, которая помогает решению производственных проблем: установление необходимого ритма трудового процесса, повышение производительности труда, снятие накопившегося утомления.

Психология музыкальной психотерапии. Специальное использование музыки в оздоровительных целях изучает музыкальная психотерапия, которая предлагает для этого музыку для слушания и творчества. У нас эта область музыкальной психологии почти не исследована, ибо требует серьезных знаний как в области медицины, так и в области музыки.

Однако, в трудах великого ученого средневековья Востока Ибн-Сины мы находим важные исследовательские шаги в этой области. Возможность музыки влиять на здоровье, эмоциональное состояние человека, катарсический эффект глубокого музыкального переживания в процессе его восприятия и исполнения – благодатная почва для научных исследований и в медицине, и в музыке.

РАЗДЕЛ II

ЛИЧНОСТЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЫКАНТА

Личность музыканта

Основные вопросы в этой проблеме:

Что представляет собой личность музыканта?

Каковы его отличительные черты?

Какие качества надо в себе развивать, чтобы стать хорошим музыкантом и педагогом?

Все великие музыканты говорят, что это та личность, которая дарит людям красоту, надежду, возвышает и облагораживает душу, делает их чище, и прекрасней. В первую очередь, эта личность должна обладать музыкальностью. О музыкальности психолог и музыкант Б.М.Теплов говорил, что это способность чувствовать эмоциональную выразительность музыки /форму, жанр, мелодию, ритм, лад, тембр, динамику и др./.

Особенности личности и деятельности музыканта.

Особенность личности мастеров искусства обычно связывается с пятью «т». Это – талант, творчество, трудолюбие, терпение, требовательность. Немаловажное значение в этом играет – музыкальная одаренность и всесторонний талант музыканта. Так, например, юный Моцарт, прослушав в Ватикане всего два раза сложное хоровое произведение / «Мизерере» итальянского композитора Григорио Аллегри/, через два дня вручил написанную по памяти рукопись партитуры Папе Римскому.

Знаменитый итальянский дирижер Артуро Тосканини почти весь свой репертуар дирижировал наизусть. При этом он помнил произведения, выученные им десятки лет назад. Ференц Лист мог выучить сложное произведение по пути на концерт, сидя в карете и внимательно изучая это произведение глазами. Все эти примеры связаны с такой психологической особенностью личности, как музыкальная память.

Личность большого музыканта всегда разносторонняя. Этому служит пример ученых-энциклопедистов Среднего Востока, одинаково разбиравшихся и в науке, и в искусстве. Так, например, в музыкальном искусстве Фараби был и теоретиком и блестящим исполнителем на музыкальных инструментах. Своей игрой он мог заставлять людей плакать, смеяться и даже погружать их в крепкий сон.

О разносторонности личности музыканта немецкий дирижер Бруно Вальтер говорил: «Только музыкант – это всегда лишь полумузыкант».

О трудолюбии музыканта П.И.Чайковский говорил: «Нужны, прежде всего труд, труд и труд... Я каждое утро сажусь и работаю до тех пор, пока что-нибудь не выходит».

Знаменитый пианист и педагог М.Клементи занимался по восемь, а иногда по двенадцать и даже четырнадцать часов в день.

С.В.Рахманинов в зрелом возрасте очень жалел, что в молодости, когда у него было здоровье, «он отличался исключительной ленью», а теперь, когда здоровье стало слабеть, он только и думал, что о работе.

О главной цели личности музыканта Ф.Лист говорил своим ученикам: «Если ты хочешь быть значительным музыкантом, то ты должен постараться стать значительным человеком».

Самостоятельное изучение тем по книге – Петрушин В.И. Музыкальная психология. М., 1997.

1. Деятельность музыканта /38-45/
2. Техника игровых движений /45-66/
3. Творчество. Общие положения \67-82\
4. Художественно творчество \82-89\
5. Музыкальное творчество /89-98/
6. Режим и гигиена работы музыканта \98-111\

РАЗДЕЛ III

ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЕ ПРОЦЕССЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Внимание

Внимание в музыкальном искусстве, как и в других видах человеческой деятельности – важное и необходимое условие эффективности всех процессов сенсорной /чувственной/, интеллектуальной /умственной/ и моторной /двигательной/ активности человека.

Внимание – это сосредоточенность деятельности в определенный момент.

Существуют в основном два вида внимания – это непроизвольное и произвольное внимание. Но можно выделить еще один особый вид – это послепроизвольное внимание, которое характеризуется длительной, сосредоточенностью. Это наиболее интенсивная и плодотворная умственная деятельность, высокая производительность всех видов труда.

В музыкальном искусстве с вниманием связаны все виды музыкальной деятельности. Особенно важно внимание в коллективном исполнительстве. Поднятие руки дирижера перед выступлением, ауфтакт, знаки и движения между солистом и аккомпаниатором и.д. - все это в музыкальной терминологии называется вниманием.

В современной психологии в структуре внимания принято рассматривать также его качественные свойства как устойчивость, переключение, распределение и объем внимания. Также можно отнести сюда и расстройство внимания.

Внимание – это один из самых важнейших компонентов учебного процесса. Все великие музыканты обладали феноменальным вниманием. Так, например, Моцарт мог спокойно сочинять музыку, находясь в комнате в присутствии многих людей и посторонних звуков. Польский пианист и композитор И.Гофман на вопрос о единственно целесообразном способе работы отвечал, что сосредоточенность – это первая буква в алфавите успеха. А русский композитор и пианист Н.Метнер говорил, что «Необходимо перед началом работы как следует сосредоточиться и знать, что и как делать», тогда музыкант меньше будет утомляться и уставать.

И.Гофман говорил, что «работа плодотворна только тогда, когда выполняется с полной умственной сосредоточенностью». Но «помните, что в занятиях сторона количественная имеет значение лишь в сочетании с качественной». Внимательность, сосредоточенность, старательность делают излишними всякие расспросы насчет того, сколько нужно работать. Гофман рекомендовал через каждые полчаса делать паузу и никогда не

заниматься больше одного часа подряд или самое большее, двух часов с перерывом.

Приемы тренировки внимания для музыкантов, предложенные Л.Баренбоймом /стр.121,122/¹. С.Станиславский отмечал, что внимание актера может тренироваться и без специальных упражнений, если только в своей повседневной работе он предельно собран и дисциплинирован, если сознательно и ответственно относится к своему профессиональному делу. Также все музыканты отмечают, что ключом к формированию внимания является умение слышать себя со стороны. Поэтому слуховой контроль того, что музыкант играет, умение слышать себя со стороны – основа основ музыкального искусства.

Внимание музыканта может быть различным: широким и узким, опаздывающим и опережающим. Автоматизация движений облегчает сосредоточение внимания.

ОЩУЩЕНИЯ

Окружающий нас мир мы познаем через органы чувств и через ощущения, получая необходимую информацию.

Ощущения – это простейший психологический процесс отражения в нашем сознании отдельных образов, свойств предмета, явлений окружающей нас действительности, которые мы получаем через органы чувств.

В соответствии с органами чувств - ощущения принято делить на зрительные, слуховые, обонятельные, вкусовые, кожные, мускульно-двигательные и органические. В музыкальном искусстве наибольшее значение имеют слуховые, тактильные /ощущения прикосновения/, двигательные и ритмические ощущения. Для вокалистов, духовиков и струнников большее значение имеют также вибрационные ощущения, дающие звуку характерную полноту и окраску тембра. К закономерностям ощущений можно отнести такие их свойства, как качество, интенсивность, продолжительность и пространственная локализация. На основе инерции слуховых ощущений у музыкантов развиваются внутренний слух и музыкально-слуховые представления. Наши анализаторы обладают способностью к адаптации, т.е. привыканию к воздействию раздражителя. Слушая долгое время громкую музыку, мы становимся малочувствительны к тонким градациям в изменении силы звучности на пиано или меццо-форте. Пробыв долгое время в тишине, мы даже звук средней силы воспринимаем как громкий. Шопен, например, никогда не играл громко. Но он достигал мощности звучания на рояле за счет того, что мастерски владел игрой на нюансе пиано, пианиссимо, меццо-форте.

¹ В кн.: Петрушин В.И. Музыкальная психология .М.,1997.

Взаимодействие ощущений.

Взаимодействие ощущений протекает в двух основных процессах – сенсбилизации и синестезии. Сенсбилизацией называют повышение чувствительности одного из анализаторов в процессе взаимодействия с другим. Например, балетная музыка воспринимается лучше, полнее, если мы слушаем ее в театре, а не по радио, т.к. сочетание зрительных и слуховых анализаторов обогащает наше восприятие.

К синестезии относят такое взаимодействие ощущений, при котором под влиянием раздражения одного анализатора возникают ощущения, характерные для другого анализатора. Например, об этом говорят такие выражения как «тонкий вкус», «кричащий цвет», «сладкий звук» и др. Наиболее часто встречается явление зрительно-слуховой синестезии, известное как феномен цветного слуха. Такого рода слух был у Римского-Корсакова, Скрябина, Чюрлениса.

Римский-Корсаков воспринимал колорит различных тональностей в цветах, характерных для различных явлений природы. О тональности ля мажор он говорил: «Это тональность молодости, весны, - и весны не ранней, с ледком и лужицами, а весны, когда цветет сирень и все луга усыпаны цветами. Это тональность утренней зари, когда не чуть брезжит свет, а уже весь восток пурпурный и золотистый». И так про другие тональности...

Скрябин, например, впервые в музыкальной практике ввел в симфоническую партитуру специальную партию света / «Прометей», «Поэма огня», 1910/, что связано с обращением к цветному слуху, цветомузыке.

Литовский композитор Чюрленис /1815-1911/ свое художественное творчество связывал с музыкальным искусством. Его картины имели такие музыкальные названия как «Соната весны», «Соната солнца», «Прелюдия и фуга» и т.д.

Ощущения от обертонов.

Исследования, проведенные немецким ученым Г.Гельмгольцем /1821-1894/ - «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» – Спб., 1875; М., 1975; «О физиологических причинах музыкальной гармонии» - Спб., 1896, показали, что единичный тон имеет сложную природу, и что его можно разложить на составные части. Для этого был создан прибор, именуемый спектрометром, который раскладывает звук на составляющие его обертоны. В спектре звука отдельные возвышающиеся пики, состоящие из группы обертонов – называются формантами. Именно от их состава и зависит окраска голоса.

Ощущение звонкости и полетности голоса свидетельствует о наличии в нем высокой певческой форманты. Ее наличие в низких голосах придает им характерный и высоко ценимый признак, называемый «металлом» в

голосе. Существует также и низкая певческая форманта, которая придает голосу ощущение мягкости, массивности, бархатистости. Тембры музыкальных инструментов также имеют свою окраску, необходимую для передачи характера того или иного произведения.

Слуховые ощущения.

Главными в музыкальном искусстве являются слуховые ощущения. Музыкальный слух – это способность человека полноценно воспринимать музыку. С физиологической стороны слух – это восприятие звуковых колебаний органами слуха. Звуки улавливаются наружным ухом, проходят через среднее и внутреннее ухо посредством слуховых нервов /которых насчитывается до 3000, по 300-400 на одну октаву/ достигают слуховых анализаторов головного мозга. Также анализаторы воспринимают звук через потрясения, вибрацию черепной кости при игре на некоторых музыкальных инструментах /скрипка, альт, духовые/, при звучании на *ff* и при собственном разговоре и пении.

Музыкальный слух чувствителен к восприятию высоты, громкости, тембра и длительности звука. Пороги чувствительности слуха: самые низкие звуки имеют частоту колебаний около 16 герц /16 колебаний в секунду/ до субконтроктавы, самые высокие – около 20000 герц (20000 колебаний в секунду) ми бемоль седьмой октавы. Колебательные движения вне этих порогов, вне этого диапазона /инфразвуки – внизу и ультразвуки – вверху/ вообще не воспринимаются как звуки. К изменениям высоты, громкости и тембра музыкальный слух наиболее чувствителен в среднем регистре. Здесь музыканты могут различить: изменения высоты в 5-6 центов /около 1:20 целого тона: 1 цент – одна сотая тона/, изменения громкости в один децибел /единица громкости/.

Музыкальный слух имеет следующие разновидности: абсолютный слух, относительный и внутренний.

Абсолютный слух - способность определять абсолютную высоту музыкальных звуков, не сравнивая их с эталоном. Однако не все великие музыканты обладали им. Например, Вагнер, Шуман, Мейербер, Чайковский, Григ и др. такового не имели, однако они успешно использовали хорошо развитый относительный слух. Имеется также слух настройщика /термин Б.Теплова/, выработанный технической деятельностью, способный различать минимальные /до 2 центов/ изменения высоты звуков. Среди музыкантов, про которых точно известно, что они имели абсолютный слух, это – Моцарт, Лист, Скрябин.

Относительный или интервальный слух - это способность узнавать, определять, исполнять звуковысотные отношения между звуками в мелодии, интервалах, аккордах. При относительном слухе человеку для того, чтобы определить или исполнить какую-либо ноту или аккорд надо иметь четкое представление хотя бы об одном звуке и от него уже строить, находить другую. Про хороший относительный слух иногда говорят, что

это – псевдо-абсолютный, слух – человек помнит самый низкий или самый высокий звук своего голоса или звук камертона и, исходя из ориентировки на него, определяет все другие им слышимые.

Внутренний слух – это способность мысленно представлять /по нотам или по памяти/ музыку со всеми ее компонентами.

С психологической стороны музыкальный слух – это своеобразный механизм первичной переработки музыкальной информации и выражения отношения к ней – анализ и синтез ее внешних акустических проявлений, ее эмоциональной оценки. В этой связи говорят о чувстве ритма, лада, мелодии, гармонии, динамики, тембра и других видах слуха.

Важнейшим компонентом музыкального слуха является общая музыкальность, которая выражается в эмоциональной отзывчивости на музыку и ее переживания.

Музыкальный слух в своих различных проявлениях развивается в процессе музыкальной деятельности. Исключение составляет абсолютный слух, который, по-видимому, не может быть приобретен специальными упражнениями: развить можно только так называемый «ложный» абсолютный слух /термин Б.Теплова/, помогающий определять высоту звука косвенным путем, по тембру или определенной позиции голоса и т.д. Для развития музыкального слуха разработана специальная дисциплина – сольфеджио.

Также существует *зонная природа музыкального слуха*. Это теория разработана Н.Гарбузовым. По этой теории звук, тембр, лад, динамика, ритм имеют свою различную зону. Например, интервал целого тона /б.2/ имеет количественный показатель в 200 центов. Однако, 190 центов и 210 центов это тоже б.2, только с другой зоной.

Мелодический слух.

Именно благодаря мелодическому слуху мы узнаем мелодию, будь она сыграна на рояле, трубе или дутаре. Мелодический слух включает в себя интервальный и ладовый слух. При развитии музыкального слуха в процессе сольфеджирования ориентировка на интервальный слух дает гораздо меньшую точность интонирования, чем при ориентировке на ощущение ладового чувства. На принципах ладового слуха построена система развития музыкального слуха венгерского композитора и педагога Золтана Кодая, которая получила название «система относительной /релятивной/ ладовой сольмизации» \в системе применяются разные знаки и слоговые названия \.

Мелодический слух легко и естественно развивается у вокалистов, струнников, духовиков. При обучении игре на фортепиано методисты рекомендуют и вокализацию исполняемых мелодических линий или их утрированное выделение.

Полифонический слух.

Воспитание этого вида слуха связано с умением слышать в звуковой ткани движение одновременно двух и более голосов. Развитый полифонический слух помогает музыканту в коллективном исполнении слышать остальные партии, а пианисту, например, слышать кроме основной мелодии все другие элементы фактуры – движение баса, подголосков, а в полифоническом произведении – не только верхний голос, но и все остальные голоса.

Гармонический слух.

Гармонический слух есть музыкальный слух, ориентированный на созвучия /по Б.Теплову/. Если полифонический слух и его развитие связаны с умением слышать музыкальную ткань по горизонтали, то гармонический слух, отвечает за умение слышать звуки по вертикали. В силу специфики инструмента гармонический слух лучше развивается у пианистов. Чем глубже пианист проникает в гармонический подтекст сочинения, - говорил выдающийся пианист Лев Оборин, - тем психологически углубленней его исполнение. Те же слова можно отнести и к музыкантам всех других специальностей.

Темброво-динамический слух.

Тембр – это окраска звуков. Динамика – это сила звука. Динамика звука, т.е. сила его звучания, напрямую связана с тембром. Красочность исполнения достигается за счет умения обращаться с тембровыми возможностями инструмента, а они, в конце концов, зависят от мельчайших динамических градаций, подвластных музыканту-исполнителю.

Тембровый слух лучше развит у оркестрантов, которые постоянно слышат звучания различных инструментов. Симфонический оркестр с его более двадцатью разновидностями инструментов охватывает богатейшую палитру красочных звучаний.

Профессионализм музыканта во многом оказывается обусловленным мерой развитости темброво-динамического слуха, его точностью и ясностью.

Музыкально-слуховые представления.

Музыкально-слуховые представления – это способность произвольно пользоваться слуховыми представлениями, отражающими звуковысотное движение /Б.Теплов/. Внутренний слух и музыкально-слуховые представления связывают ее со способностью слышать и переживать музыку про себя, без опоры на внешнее звучание. Эта способность

образует основное ядро музыкальной памяти и музыкального воображения.

Метроритмические ощущения.

Метроритмические ощущения – это временная особенность музыки. Она имеет не только слуховую, но и двигательную природу как при исполнении, так и при восприятии.

Метроритмические ощущения связаны с непрерывным чередованием различных длительностей, которые своим присутствием как бы заполняют мерное ритмическое движение более мелкими импульсами.

Отсутствие чувства ритма одна из тех способностей, которая очень сложно поддается развитию.

Двигательные ощущения.

Способность к выполнению тонких, точных, быстрых и ловких движений является таким же высоко ценимым достоинством – это и острый музыкальный слух, цепкая музыкальная память и хорошее чувство ритма.

Искусство игры на любом музыкальном инструменте основывается на единстве художественного образа и технического мастерства.

Лучшим методом технического совершенства, закрепления двигательных процессов является крепкая и точная игра в медленном темпе.

ВОСПРИЯТИЕ

Восприятие – это наиболее полное отражение в нашем сознании окружающего мира, воздействующего на нас через органы чувств.

В психологии выделяют такие особенности восприятия, как предметность, целостность, структурность, константность и осмысленность.

Если ощущение представляет собой отражение отдельных свойств предмета, то восприятие отражает все свойства предмета в целом. Например, слушая музыкальное произведение, мы не воспринимаем отдельно его мелодию, ритм, тембр, гармонию, а воспринимаем музыку цельно и предметно-целостно, и структурно, и константно, и осмысленно, обобщая в образе отдельные средства выражения.

В музыкальной энциклопедии о музыкальном восприятии сказано, что это сложная деятельность, направленная на адекватное соответственное отражение музыки в чувствах человека и объединяющая собственно восприятие /перцепцию/ музыкального материала с данными

музыкального и жизненного опыта человека /апперцепция/, познание, эмоциональное переживание и оценку произведения.

Классифицировать восприятие можно в соответствии с тем, какой анализатор играет в восприятии преобладающую роль. Различают восприятия – зрительные, слуховые, осязательные, кинестетические /пространственно-временные/, обонятельные и вкусовые. Для музыкального искусства большое значение имеют все анализаторы, кроме обоняния и вкуса с безусловным преобладанием слухового восприятия.

В психологии музыкального искусства важно рассмотреть такие вопросы как восприятие ритма, тембра, лада, мелодии, гармонии, полифонии, формы, жанра. Полнота восприятия музыки напрямую связана и зависит от степени развитости музыкальных способностей /музыкальных знаний, навыков, умений/, а также условий, в которых живет и воспитывается человек.

Особенности музыкального восприятия

Почему музыку слушают все, а слышат немногие? Почему европейские слушатели недостаточно полно воспринимают восточную музыку, а восточные слушатели невольно воспринимают европейскую музыку? Полнота музыкального восприятия, достаточные возможности для понимания средств музыкальной выразительности, интенсивность и виды переживания музыки у каждого конкретного человека, различны, что имеет свои особенности, причины и специфику. Приведем этому несколько примеров из музыкальной истории и практики.

Музыкант, этнограф Август Эйхгорн, живший и работавший в Узбекистане в конце XIX века о городских песнях узбеков говорил, что «продолжительное слушание исполнения их песен нам неприятно, оно терзает наши нервы» (Музыкальная фольклористика в Узбекистане.² Аналогичные высказывания об оперных ариях, романсах мы слышим со стороны некоторых восточных слушателей, которые считают эту музыку «грубой и неестественной».

Противоположное мнение имеется у людей, обладающих развитым чувством музыкального восприятия, способным верно и полно оценивать музыкальное искусство. В письме к Е.Е.Романовской, подготовившей сборник «Узбекские народные песни» в двух томах, учений и композитор Б.В.Асафьев писал: «Песни я пока просмотрел бегло, но уже настолько, что почувствовал их свежесть и аромат многих из них, как от живых цветов. Это у меня всегда такие ощущения от подлинно народного творчества, еще не «обработанного» (...). с наслаждением смотрю и слушаю страницу за страницей, волнуясь узорам ритмов и орнаментов (...). в песнях много пластики. Это совершенно своеобразная пластическая напевность может, быть возникает от любопытнейшей «техники

² Под ред. В.М.Беляева – Т.: АН Уз, 1963, с.98

синкопирования» во всем мелосе. Я очень люблю этот вид мелоса. Жаль, что не знаю языка. Скажите акцент в нем интонируется (т.е. ударение тоническое, связанное с вокализацией или же дело, в соотношении длительностей)? Или же вся эта синкопность инструментального происхождения? Или она от пластики рук, жеста, корпуса, всего тела, своеобразия походки, игры бедер, т.е. в сущности от танца. Какой бы балет можно было сделать на, основе этой пластической мелодики – прелесть! Сколько лиризма в этой пластике, сколько задушевной мысли и теплоты чувств, без обнаженной чувствительности. Не знаю, так ли это все или это мое воображение – но таковы мои впечатления от живой песенной ритмо-мело-пластики и от этих вкусных и ароматных как травы цветы и мед интонаций (...). Вы доставили мне много радости Вашей удачной работой» (Б.Асафьев).

Другой известный музыковед, композитор, педагог Х.С.Кушнарев о звучании усулей (ритмов) дойры, нагоры говорит так: «Каждый усуль характеризуется не только определенным ритмом, но и определенной и н т о н а ц и е й (движением по высоте). Усуль – м е л о д и я, в которой ритмическая сторона выдвинута на передний план и является ведущей, интонационная же – о т т е н я ю щ е й»³ О понимании и восприятии восточными слушателями европейской музыки показателен пример известного узбекского поэта Фурката, присутствовавшего в 1890 году на концерте Ташкентского русского музыкального общества и написавшего об этом стихотворение «Музыка и музыканты». В этом стихотворении о фортепианном исполнении он пишет:

«Я слышал инструмент один – рояль;
То гром гремит, то чуть звенит хрусталь,
В нем – что ни клавиш, то особый звук,
Звучат то врозь, то шумной бурей вдруг.
Что композитор чувствовал – артист,
То чувствует волшебник – пианист.
И все, чем сам он полон в этот час,
Переживать заставит он и вас...»

Далее о вокальном исполнении Фуркат пишет:

«В концерте там и пенье слышал я,
Не ведал наслажденья выше я!
Душа была взволнована до дна,
Когда запела девушка одна.
Звучала песнь её роялю в лад,
В ней нежность и укор звучали в лад.

³ Доклад Х.С.Кушнарера в Институте искусствознания Узбекистана в 1943 г. Текст не сохранился. Цитируется по статье Ю.Кона. тонкость наблюдений, глубина выводов – Сов.музыка №4, 1969, с.66-68.

То глухо голос девушка рыдал,
То вздохом еле слышным трепетал,
То жалобно он плакал, как свирель,
То рассыпал надежды робкой трель...
Сидел я, словно стрелами пронзен,
И слушал – сам не зная, явь или сон,
И чувствами был переполнен я,
Как волнами весной Аму-Дарья»

От внимания Фурката не ускользнула также такая важная деталь, как многоголосие в музыкальном исполнении. Описывая хоровое пение, он отмечает одновременное звучание низких и высоких голосов; говоря об инструментах, он подчеркивает, что у музыкантов, когда они играют вместе, из каждого инструмента исходит «разный звук»⁴. Об этом концерте Фуркат ещё пишет:

«Наслушался за это время
Разнообразной музыки, друзья!
Но в русском я концерте был вчера,
Вот где искусство, вот где мастера!
Признаюсь я с собой не совладал,
Слезам восторга вдруг я волю дал.
Так собственной души я не постиг,
Как душу композитора в тот миг,
Но если б этой музыки секрет
Хотя бы через двадцать – тридцать лет
Усвоить внукам нашим, ты б Фуркат,
Считал себя утешенным стократ!»⁵

Из приведенных примеров мы видим существующие различия у слушателя в восприятии музыки. С одной стороны – неприятие, непонимание музыки, а с другой стороны – глубина и тонкость музыкального восприятия. Эти различия в музыкальном восприятии имеют ряд объективных и субъективных причин, связанных с особенностями жизни, быта, воспитания, развитости музыкальных способностей, музыкального слуха, готовности и желанием понять музыкальное искусство.

⁴ Вызго Т.С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М.; Музыка, 1970, с.70-71

⁵ Фуркат. Избранные произведения. Т., 1951. С.27-28./Перевод Л.Пеньковского; Фуркат. Танланган асарлар Т.1958.

Назайкинский Е.В. «О психологии музыкального восприятия»

В данной работе Е.В.Назайкинского вопросы восприятия музыки рассматриваются с позиций музыкознания, музыкальной теории и эстетики (мелодия, лад, ритм, фактура, жанр, форма, соотношение содержательно – образной и конструктивной сторон произведений, взаимодействие композиторских и исполнительских средств и т.д.). За основу взято художественное, эстетическое восприятие слушателя, достаточно развитого в музыкальном отношении, воспитанного на лучших образцах народной и профессиональной музыки, классической и современной. Именно оно и является, строго говоря, восприятием музыкальным.

Как показывает история развития музыкознания (например, работы Г.Римана и Э.Курта), опора на данные психологии, в особенности – психологии музыкального восприятия, являлась одним из условий, благоприятствующих глубокому проникновению в закономерности музыки, постижению ее природы и специфики. Однако, специалистов в этой области, расположенной на стыке различных научных дисциплин насчитываются единицами. Сложившаяся здесь ситуация такова, что вряд ли возможно ждать в ближайшем будущем появления большого количества исследований, сочетающих музыкальное образование с психологическим. Ориентирами на этом пути изучения для автора являются с одной стороны, замечательные музыкально-теоретические труды Б.В.Асафьева, Ю.Н.Тюлина, Л.А.Мазеля, а с другой – исследования Л.С.Выготского, Б.М.Теплова, А.Н.Леонтьева – крупнейших представителей современной психологической науки, обращавшихся к проблемам психологии искусства.

На физиологическом уровне в работе Е.Назайкинского музыкальный слух рассматривается в широком аспекте – это система, включающая в себе ухо, нервные пути, ведущие в центр и от центра, моторные звенья, определенные участки центральной нервной системы. Теория моторного уподобления и теория интериоризации (уход внутрь, свертывание моторных компонентов процесса во внутренние, психические) не охватывают, конечно, всего многообразия закономерностей восприятия. Но они углубляют, обогащают рефлекторную концепцию восприятия, вскрывают важнейшие пути генезиса перцептивных (воспринимающих) функций и действий, доказывают активную природу психического отражения.

В музыкальной практике давно уже отмечались факты, свидетельствующие об огромной роли движений в восприятии музыки, об определяющем влиянии пения на формирование музыкального слуха. Известны были и явления перехода внешних форм функционирования слуха (в пении, игре, ритмических движениях) в скрытые представляемые действия «внутреннего слуха». Изучались они и музыкальной психологией. Все эти факты могут получить новое освещение с позиций моторной концепции восприятия и теории интериоризации.

Большое значение в исследованиях закономерностей восприятия приобрела теория психологической установки (Д.Н.Узнадзе и др. – восприятием управляет перцептивная установка). Кечхуашвили Г.Н. применил теоретический аппарат психологии установки и экспериментальную методику, выработанную школой Узнадзе для изучения ладовой организации музыки. В.В.Медушевский рассматривает проблему психологической установки по отношению к слушателю. Исследования опережающего отражения – Анохин, Бернштейн, Соколов, Фейгенберг, Эльконин и др.

Психология узнавания – с этих позиций, явлений начинает свою работу «Музыкальная форма как процесс» Б.В.Асафьев. Ю.Н.Рагс – восприятие музыканта при исполнениях. А.Моль – теория информации в искусствоведении.

Роль жизненного опыта в восприятии музыки.

Очевидно, что изучение природы выразительности музыки в целом и её отдельных элементов непосредственно приводит к необходимости изучения психологии музыкального восприятия и, в первую очередь, проблемы жизненного опыта, который является базой всякого рода ассоциативных и иных предпосылок.

Далее в книге:

Очерк II. Пространственный компонент в восприятии музыки.

Очерк III. Естественные предпосылки музыкального ритма.

Очерк IV. Интонация в речи и в музыке.

Очерк V. О генезисе восприятия музыки.

В структуре слушательского опыта в книге выделяется сенсорный, моторно-динамический и социально-коммуникативный компоненты, что и определило во многом последовательность очерков. Оказалось удобным при анализе пространственных элементов музыкального восприятия особенно подчеркнуть сенсорную сторону восприятия; в очерке, посвященном предпосылкам музыкального ритма, естественно выделилась роль двигательного опыта, а тема «интонация в речи и музыке» в наибольшей мере давала возможность рассмотрения коммуникативных закономерностей музыки.

Одной из дальнейших задач музыкально-психологических исследований, по-видимому, должно быть изучение многообразных социально значимых форм восприятия музыки (восприятие музыки исполнителями, композиторами, музыковедами, а также представителями других видов искусства).

ПАМЯТЬ

Память – это запоминание, сохранение и воспроизведение накопленного опыта. Следует иметь в виду и такое свойство памяти как забывание. Весь этот процесс сопровождается также биохимическими изменениями клеток и их свойств. Учеными установлено, что ДНК –

является носителем генетической, наследственной памяти, а РНК – основа онтогенетической, индивидуальной, прижизненной памяти.⁶

Память можно подразделить на три вида: 1) в соответствии с деятельностью – это двигательная, эмоционально-образная и словесно-логическая, 2) по характеру – это непроизвольная и произвольная, 3) по времени – это кратковременная, долговременная и оперативная.

Важное значение имеет тренировка памяти. Особенно в музыкальном искусстве, когда приходится запоминать много разных и больших по объему музыкальных произведений.

Хорошая музыкальная память – это быстрое запоминание музыкального произведения и сохранение его в памяти на длительный срок.

Гигантской музыкальной памятью обладали Моцарт, Лист, Антон Рубинштейн, Рахманинов, Тосканини, которые без труда могли удерживать в своей памяти основную музыкальную литературу. В узбекской музыке можно привести пример Юнуса Раджаби, который свои многотомные нотные сборники «Узбекская народная музыка», «Шашмаком» создавал почти по памяти. Также примером является искусство хафизов. Слово «хафиз» переводится как – «обладающий памятью», «памятливый».

В музыкальном исполнительстве игра на память как известно, расширяет исполнительские возможности музыканта. Р.Шуман считал, что : «Аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам и на половину не звучит так свободно, как сыгранный на память».

Основные виды музыкальной памяти

Можно выделить следующие виды музыкальной памяти. Это – двигательная, эмоциональная, зрительная, слуховая и логическая. В зависимости от индивидуальных способностей каждый музыкант опирается на более удобный для него вид памяти.

Музыковед А.Д.Алексеев считал, что музыкальная память – понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие виды памяти.

Педагог и пианист С.И.Савшинский говорил, что «память пианиста комплексная – она и слуховая, и зрительная, и мышечно-двигательная».

Английская исследовательница проблем музыкальной памяти Л.Маккиннон пишет, что «в процессе заучивания наизусть должны сотрудничать, по крайней мере, три типа памяти: слуховая, тактильная и моторная. Зрительная память, обычно связанная с ними, лишь дополняет в той или иной степени этот своеобразный квартет».

⁶ ДНК – дезоксирибонуклеиновая кислота.
РНК – рибонуклеиновая кислота.

К настоящему времени в теории музыкального исполнительства утвердилась точка зрения, согласно которой наиболее надежной формой исполнительской памяти является единство слуховых и моторных компонентов.

Большое значение для развития музыкальной памяти имеют: предварительный анализ произведения, сознательная мыслительная работа в процессе заучивания и целостного исполнения. Важность аналитического подхода, понимание произведения очень важно для его запоминания.

В современной психологии действия по запоминанию текста делятся на три группы: смысловая группировка, выявление смысловых опорных пунктов и процессы соотнесения.

Запоминание музыкального произведения по формуле И.Гофмана

В наших рекомендациях мы возьмем за основу известную триаду «вижу – слышу – играю» и принципы работы над музыкальным произведением, предложенные И.Гофманом. В основу этих принципов положены различные способы работы над произведением:

1. работа с текстом произведения без инструмента,
2. работа с текстом произведения за инструментом,
3. работа над произведением без текста /игра наизусть/,
4. работа без инструмента и без нот.

Какой вид запоминания – произвольный /А.Б.Гольденвейзер, Л.Маккиннон, С.И.Савшинский/ или произвольный /Г.Нейгауз, К.Игумнов, С.Рихтер, Д.Ойстрах, С.Фейнберг/ - является более предпочтительным в выучивании произведения наизусть?

Если для первой группы музыкантов характерен принцип, выраженный в высказывании С.И.Савшинского: «Для того, чтобы память работала плодотворно, важнейшим условием является осознанная установка на запоминание», то для второй группы музыкантов характерна позиция, выраженная в словах Г.Нейгауза: «Я... просто играю произведение, пока не выучу его. Если нужно играть наизусть, играю пока не запомню, а если играть наизусть не нужно – тогда не запоминаю».

Одна из ловушек, в которую попадают многие музыканты, разучивая новую вещь наизусть, - запоминание ее в результате многократных повторений. Основная нагрузка при таком способе заучивания ложится на двигательную память. Но такой способ решения проблемы, как справедливо отмечала знаменитая французская пианистка Маргарита Лонг, это «ленивое решение сомнительной верности и притом расточающее драгоценное время».

Огромную пользу для запоминания произведения приносит игра в замедленном темпе...

Моцарт: «Могу обозреть написанное произведение духовно одним взглядом, как прекрасную картину на человека... не последовательно, а все сразу...».

МЫШЛЕНИЕ

Мышление – это процесс отражения в сознании человека действительности в ходе ее анализа и синтеза.

Мышление возникает на основе практической деятельности из чувственного познания /ощущения, восприятия/ и далеко выходит за его пределы. Мышление оперирует конкретными знаниями, фактами, анализирует, сопоставляет, обобщает.

Научное, философское изучение проблем мышления осуществляются в теории познания – гносеологии. Мышление исследуется двумя науками – логикой и психологией.

В общей психологии выделяется следующая классификация видов мышления: наглядно-действенное, наглядно-образное и отвлеченное (абстрактное, теоретическое). Индивидуальными особенностями мышления являются - самостоятельность, своеобразие, гибкость, быстрота и др.

Музыкальное мышление возникает на основе музыкальных ощущений, музыкального восприятия и оперирует звуковыми, музыкальными, художественными образами.

Музыкальное мышление – это специфический интеллектуальный процесс осознания своеобразия, закономерностей, музыкальной культуры и понимания произведений музыкального искусства.

Специфика, своеобразие музыкального мышления зависят от степени развитости музыкальных способностей, а также условий той музыкальной среды, в которой живет и воспитывается человек. Особенно заметим эти различия между восточной и западной музыкальными культурами.

Для восточной музыки характерно монодийное мышление: развитие музыкальной мысли по горизонтали с использованием многочисленных ладовых наклонений /свыше восьмидесяти/, четвертитоновые, одновошьмитоновые, глоссандирующие мелодические обороты, богатство ритмических структур, нетемперированные соотношения звуков, тембровое и мелодическое разнообразие.

Для европейской музыкальной культуры характерно гомофонно-гармоническое мышление: развитие музыкальной мысли по вертикали, связанное с логикой движения гармонических последовательностей и развитием на этом основании хоровых и оркестровых жанров.

Музыкальное мышление изучается с древнейших времен. Так система соотношения музыкальных тонов, открытая Пифагором в процессе его экспериментов с монохордом, можно сказать, положила начало развитию науки о музыкальном мышлении.

Виды мышления. Индивидуальные особенности мышления.

В музыкальном искусстве к наглядно-действительному мышлению можно отнести деятельность исполнителя, педагога, просветителя. Наглядно-образное мышление связано со спецификой слушательского восприятия. Отвлеченное /теоретическое, обстрактно-логическое/ мышление связано с деятельностью композитора, музыковеда. В связи со спецификой музыкального искусства можно выделить еще один вид мышления, характерный для всех видов музыкальной деятельности – это творческое мышление.

Все эти виды музыкального мышления имеют также общественно-исторический характер, т.е. принадлежит к определенной исторической эпохе. Так появляется стиль различных эпох: стиль старинных полифонистов, стиль венских классиков, стиль романтизма, импрессионизма и др. Еще большую индивидуализацию музыкального мышления мы можем наблюдать в творчестве, в манере выражения музыкальной мысли, характерную для того или иного композитора, исполнителя. Каждый большой художник, даже если он действует в рамках предлагаемого обществом стилевого направления, представляет собой неповторимую индивидуальность /личность/.

Музыкальное мышление связано непосредственно с рождением художественного образа. В современной музыкальной психологии художественный образ музыкального произведения рассматривается как единство трех начал – материального, духовного и логического. К материальному относят – нотный текст, акустические параметры, мелодию, гармонию, метроритм, динамику, тембр, регистр, фактуру; к духовному – настроения, ассоциации, выражение, волю, чувства; к логическому – форма, жанр, содержание. Когда есть понимание всех этих начал музыкального образа в сознании композитора, исполнителя, слушателя, только тогда мы можем говорить о наличии подлинного музыкального мышления.

В музыкальной деятельности мышление сконцентрировано главным образом на следующих аспектах: продумывание образного строя произведения – возможных ассоциаций, настроений и стоящих над ними мыслей; обдумывание музыкальной ткани произведения – логика развития мысли в гармоническом построении, особенностей мелодий, ритма, фактуры, динамики, агогики, формообразования; нахождение наиболее совершенных путей, способов и средств воплощения на инструменте или на нотной бумаге мыслей и чувств.

По мнению многих музыкантов-педагогов в современном музыкальном обучении довольно часто преобладает тренаж профессионально-игровых способностей учащихся, при котором пополнение знаний обогащающего и теоретического характера происходит медленно. Расширение музыкального и общего интеллектуального

кругозора, активно способствующего развитию музыкального мышления, должно быть постоянной заботой молодого музыканта, ибо это повышает его профессиональные возможности.

Логика развития музыкальной мысли

В самом общем виде логическое развитие музыкальной мысли содержит, согласно известной формуле Б.В.Асафьева, – первоначальный импульс, движение и завершение. Начальный импульс дается в первичном проведении темы или двух тем, что получило название экспозиции или изложения.

После изложения начинается развитие музыкальной мысли и один из простых примеров, используемых здесь – повтор и сопоставление.

Другим примером развития музыкальной мысли является принцип варьирования и чередования.

Продвижение – это такой тип сопоставления, в котором каждый из соседних разделов сохраняет элемент предыдущего и присоединения к нему нового продолжения по формуле $ab-bc-cd$.

Прогрессирующее сжатие – это когда повышается динамика, ускоряется темп, более частая смена гармоний к концу части или всего произведения.

Компенсация – когда одна часть произведения компенсирует, уравновешивает другую в характере, темпе и динамике.

Развитие музыкального мышления

Согласно общепедагогической концепции известного педагога М.И.Махмутова, для развития у учащихся навыков мышления проблемные ситуации могут быть смоделированы через:

- а) столкновение учащихся с жизненными явлениями, фактами, требующими теоретического объяснения;
- б) организацию практических работ;
- в) предъявление учащимся жизненных явлений, противоречащих прежним житейским представлениям об этих явлениях;
- г) формулирование гипотез;
- д) побуждение учащихся к сравнению, сопоставлению и противопоставлению имеющихся у них знаний;
- е) побуждение учащихся к предварительному обобщению новых фактов;
- ж) исследовательские задания.

Применительно к задачам музыкального обучения проблемные ситуации могут быть сформулированы следующим образом.

Для развития навыков мышления в процессе восприятия музыки рекомендуется:

- выявить в произведении главное интонационное зерно;
- определить на слух стилевые направления музыкального произведения;
- найти фрагмент музыки определенного композитора в ряду других;
- выявить особенности исполнительского стиля;
- определить на слух гармонические последовательности;
- подобрать к музыке вкус, запах, цвет, литературу, картину и т.д.

Для развития навыков мышления в процессе исполнительства следует:

- сравнить исполнительский план различных редакций;
- найти ведущие интонации и опорные пункты, по которым развивается музыкальная мысль;
- составить несколько исполнительских планов произведения;
- исполнить произведение с различной воображаемой оркестровкой;
- исполнить произведение в различном воображаемом цвете.

Для развития навыков мышления в процессе сочинения музыки:

- мелодически развить гармонические последовательности на основе генерал-баса, бурдона, ритмо-остинато;
- подобрать на слух знакомые песни;
- импровизировать пьесы тонального и атонального характера на заданное эмоциональное состояние или художественный образ;
- воплощение речевых, житейских диалогов в музыкальном материале;
- импровизация на различные эпохи, стили, характеры;
- стилистическое, жанровое разнообразие одного и того же произведения.

ВООБРАЖЕНИЕ

Воображение или *фантазия* – это элемент психической, творческой деятельности человека, воссоздающего новое.

Способность к воображению, фантазии одна из самых удивительных психических, творческих, познавательных особенностей высших мыслительных процессов мозговой деятельности человека. Воображение позволяет создавать образы, решать возникающие задачи, предвидеть будущее даже при отсутствии необходимой на то полноты информации и знаний. Но в этом и слабость такого решения задачи, так как результаты воображения не всегда бывают достаточно точны.

В общей психологии выделяют следующие виды воображения: пассивное и активное.

Пассивное воображение бывает: преднамеренным – грезы, мечты, и непреднамеренным – сновидения, галлюцинации.

Активное воображение бывает: воссоздающим – создание образов соответствующих описанию, и творческим – самостоятельное создание новых образов.

В музыкальном искусстве воображение, фантазия имеют чрезвычайно важное значение. Средства музыкальной выразительности способствуют созданию в нашем сознании художественных образов – благодаря активности воображения, его воссоздающей и творческой особенностей.

Активность воображения, его творческая особенность имеют ведущее значение в деятельности композитора, исполнителя, в создании ими новых музыкальных художественных образов. Воображение, фантазия настолько близки музыкальному искусству, что в музыкальной литературе имеется большое количество произведений, которые так и называются – «фантазия», «грезы», «мечты» и т.п.

Воображение создает не только различные образы в мыслительной деятельности, но и может сильно воздействовать на органические процессы человека. Например, мы знаем к каким необратимым последствиям приводит неправильная оценка учителем ученика или ошибочный диагноз врача. В первом случае, у учащегося может развиваться комплекс неполноценности, а во втором, пациент может заболеть теми болезнями, которых у него и не существовало (др. примеры: самовнушение, аутотренинг, гипноз, идеомоторные акты, биотоки).

Воображение в музыкальном искусстве

Музыкальное произведение существует в трех ипостасях, а именно в виде: записанных композитором нот; живого звучания, создаваемого исполнителем на основе этих нот; взаимодействия художественных образов музыки с жизненным опытом слушателя (сочинение, исполнение, слушание – по Б.В.Асафьеву). Во всех этих видах деятельности – создании музыки, ее исполнении и восприятии – обязательно присутствуют образы воображения, без работы которых невозможна никакая полноценная музыкальная деятельность.

При создании музыкального произведения, композитор оперирует воображаемыми звуками, продумывает логику их развертывания, отбирает интонации, наилучшим образом передающие чувства и мысли в момент создания музыки.

Когда исполнитель начинает работать над текстом, предоставленным ему композитором, то основным средством в передаче музыкального образа оказывается его техническое мастерство, с помощью которого он находит нужный темп, ритм, динамику, агогику, тембр. Успех исполнения очень часто оказывается связан с тем, насколько хорошо исполнитель чувствует и понимает целостный образ музыкального произведения.

Слушатель сможет понять то, что хотел выразить композитор и исполнитель, если в его внутренних представлениях звуки музыки смогут вызывать те жизненные ситуации, образы и ассоциации, которые отвечают духу музыкального произведения. Часто человек с богатым жизненным опытом, много переживший и повидавший, даже не имея особого музыкального опыта, откликается на музыку более глубоко, нежели человек с музыкальной подготовкой, но мало переживающий.

Связь музыкального воображения с жизненным опытом

Мы знаем, что одно и то же жизненное содержание может воплощаться композиторами по-разному, в зависимости от их индивидуальности, от стиля эпохи, в которой они жили. Люди одинаково печалятся и радуются на всех континентах земли. Но, выражение этих чувств в музыке часто согласуется с принципами исторического развития по-разному.

В зависимости от своего жизненного опыта два человека, слушающие одно и то же музыкальное произведение, могут совершенно по-разному понять и оценить его, увидеть в нем разные образы.

Все эти особенности восприятия музыки, её исполнения и создания обусловлены работой воображения, которое, подобно отпечаткам пальцев, никогда не может быть одинаковым даже у двух людей.

Деятельность музыкального воображения самым тесным образом связана с музыкально-слуховыми представлениями, т.е. умением слышать музыку без опоры на ее реальное звучание. Эти представления развиваются на основе восприятия музыки, поставляющие слуху живые впечатления непосредственно звучащей музыки. Но деятельность музыкального воображения не должна заканчиваться на работе внутреннего слуха. На это справедливо указывал Б.М.Теплов, говоря о том, что слуховые представления почти никогда не бывают слуховыми и должны включать в себя зрительные, двигательные и какие либо еще моменты.

Однако, вряд ли нужно пытаться полностью переводить язык музыкальных образов на понятийный смысл, выраженный словами. Известно высказывание П.И.Чайковского о своей Четвертой симфонии. В письме С.И.Танееву он отмечал, что если пытаться сформулировать содержание этой симфонии словами, то это возбудило бы насмешки и показалось бы комичным. «Симфония, - считал П.И.Чайковский, - должна выражать то, для чего нет слов, но это просится из души и что хочет быть высказано». Тем не менее, изучение обстоятельств, при которых композитор создал свое сочинение, его собственное мироощущение и мировоззрение эпохи, в которой он жил, влияют на формирование художественного замысла исполнения музыкального произведения.

Известно, что программы произведения, т.е. те, которым композитор дает какое-либо название или которые предваряются специальными

авторскими пояснениями, оказываются более лёгкими для восприятия. В этом случае композитор как бы намечает то русло, по которому будет двигаться воображение исполнителя и слушателя при знакомстве с его музыкой. Если угадывание программы в произведении непрограммном является занятием антимузыкальным и означает подход к музыке как к искусству изображения или обозначения, то знание программы, если таковая имеется, как верно отмечал Б.М.Теплов, есть «необходимое условие полноценного и адекватного восприятия программной музыки». Это особенно важно учитывать при работе с детьми. «Если ставить детей в положение угадывателей программы, то это заставляет их искать в ней изобразительные намеки, вместо того, чтобы слушать музыку как выражение определенного содержания. В результате такой работы вырабатывается взгляд на музыку как на язык темный, двусмысленный и неопределенный, если вовсе не бессодержательный»⁷ Для профессионального же музыканта, говоря словами Г.Г.Нейгауза, «музыка – законченная речь, ясное высказывание... она имеет определенный имманентный смысл и поэтому для её восприятия и понимания не нуждаются ни в каких дополнительных словесных или изобразительных толкованиях и пояснениях... Вот почему для людей, одарённых творческим воображением, вся музыка целиком в одно и тоже время и программа (так называемая чистая, беспрограммная музыка тоже!) и не нуждается ни в какой программе, ибо высказывает на своем языке до конца всё своё содержание»⁸

Развитие музыкального воображения

В настоящее время в теории и практике музыкального обучения много говорится о необходимости «доинструментального» периода обучения, содержанием которого являются накопления учащимися того минимума художественных впечатлений, без которых невозможно вхождение в мир музыки. Об этом И.Гофман говорил, что «учащийся окажет себе очень хорошую услугу, если он не стремится к клавиатуре до тех пор, пока не осознает каждой ноты, секвенции, ритма, гармонии и всех указаний, имеющих в нотах, ибо игра – это только выражение при помощи рук того, что исполнитель прекрасно знает»⁹ Задачей подготовительного периода следует считать целенаправленное развитие не только музыкального слуха, но и всех видов творческого воображения, включающего в себя и музыкально-слуховые представления, и двигательные, и зрительные. Важным оказывается включение детей на

⁷ Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М., 1947, с.21-22.

⁸ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1987, с.31-32.

⁹ Гофман И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961, с.33

занятиях подготовительного периода в разнообразные виды художественной деятельности – чтение, и сочинение стихов, рисование, лепку, инсценирование песен, игры-драматизации.

Множественность трактовок музыкального произведения достигается за счет вариативного использования исполнительских средств выразительности – динамики, агогики, артикуляции, педализации. Развитое воображение может помочь в преодолении эстрадного волнения, равно, как и в общем улучшении качества музыкального исполнения. Л.А.Баренбойм приводит пример пианиста, который, репетируя дома, представляет себе, что находится в концертном зале перед аудиторией. «Достаточно бывает ему сыграть перед воображаемой аудиторией всю программу или отдельные музыкальные произведения, и он уже знает, что звучит убедительно, а что нет. Как реагируют слушатели на исполнении той или иной пьесы. После нескольких таких репетиций он выходит на эстраду «в форме». С полной уверенностью. Иное самочувствие испытывал этот пианист раньше, до того, как нашёл свой метод подготовки к эстраде: он боялся выступлений с новой программой»¹⁰. Перенесение актерских приёмов в практику работы музыканта-исполнителя способствует совершенствованию его психических процессов, помогая достигать более высокого уровня художественного исполнения.

* * *

Таким образом, в заключении темы «воображение» можно сделать выводы, что деятельность музыкального воображения протекает в области музыкально-слуховых представлений в процессе работы внутреннего слуха. Поскольку мы знаем, что для музыканта характерно «омузыкаленное» восприятие мира, то чем больше впечатлений получит он из окружающей среды, тем большее богатство образов возникает в его голове. Работа воображения может протекать либо по «мыслительному», либо по «художественному» типу, но в обоих случаях композитору, исполнителю слушателю необходимо уметь переноситься в другой мир, отличающийся от того, что мы наблюдаем в повседневной обыденной жизни. Толчком для развития воображения могут послужить игровые, воображаемые ситуации.

¹⁰ Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианного педагогического и исполнительства. М.: 1969, с.64

РАЗДЕЛ IV

ЭМОЦИОНАЛЬНО-ВОЛЕВАЯ СФЕРА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Чувства – переживания субъективного отношения к объективному миру.

Эмоции – форма переживания чувств.

Существуют различные формы переживания чувств - эмоции, аффекты, настроения, стрессовые состояния и др. К видам чувств относят – нравственные, интеллектуальные и эстетические чувства /иногда их именуют высшими чувствами/.

Музыкальное искусство в большинстве своем состоит и обращено к чувствам и эмоциям человека. Музыкальное произведение тогда волнует нас, когда возбуждает наши чувства, эмоции, настроения, страсти, заставляет переживать. При этом чувство может нести приятный, неприятный или смешанный оттенок \в процессе музыкальной деятельности – сочинения, исполнения, слушания \.

Переживание чувств в форме эмоций, аффектов, настроений, стрессовых состояний, как правило, сопровождается более или менее заметными внешними проявлениями. К ним относятся выразительные движения лица, мимика, жестикуляция, позы, интонации и т.д. Можно выделить также следующие основные эмоциональные состояния: интерес, радость, наслаждение, удивление, страдание, гнев, отвращение, презрение, страх, стыд и др.

ЭМОЦИИ И ЧУВСТВА В МУЗЫКЕ

Выражение эмоций и чувств средствами музыки имеет давнюю традицию, восходящую к учению об *этосе*¹¹ и аффектах¹² у древних греков. Согласно Аристотелю музыка воспроизводит движение, всякое же движение несет в себе энергию, содержащую определенные эстетические свойства. Подобное стремится к подобному и поэтому человек будет получать наслаждение от музыки в той мере, какой музыка способствует его характеру или настроению в данный момент. Для древних греков – Аристотеля, Платона, пифагорейцев – музыка была средством, которое уравнивало внешнюю сторону протекания жизни с психологическим состоянием самого человека.

В таком же ключе говорили о назначении и возможностях музыки сторонники теории аффектов, не без основания полагавшие, что музыка способна выразить все душевные страсти человека. От музыканта

¹¹ *Этос* (обычай, нрав, характер) музыки – внутренний строй музыки и ее воздействие на человека.

¹² *Аффект* (душевное волнение, страсть) – бурная кратковременная эмоция

требовалось, чтобы для более сильного и убедительного воздействия на души слушателей он умел переживать передаваемые им аффекты. Так, знаменитый клависинист XVIII в. Филипп Эммануэль Бах отмечал, что «музыкант может тронуть сердце слушателя, только если сам он преисполнен переживаниями. Он должен сам находиться в состоянии аффекта, который хочет передать слушателям...».

Исследователи аффектов устанавливали, при каких обстоятельствах надо использовать те или иные способы музыкального выражения, чтобы возбудить в слушателях ту или иную эмоцию. Примеры: А.Джами, Рамо, К.Закс, К.Штумпф – о консонансе и диссонансе.

Кванц: тональный план, интервальный план, консонанс и диссонанс, обозначения темпа и характера произведения.

Анализируя закономерности музыкальной выразительности с точки зрения теории аффектов, английский исследователь Дж.Хэррис отмечал, что выражаемая в музыке эмоция всегда связана с определенной идеей и, что сама идея несет в себе определенное настроение. «Цель музыки - возбуждать аффекты, которые могут соответствовать идее...». Дж.Хэррис высказал и такую мысль, что поэтический текст, давая направление музыкальному аффекту, увеличивает его силу и действия: «музыка и поэзия в отдельности никогда не дадут такого аффекта, который достигается при их объединении».

В книге: Петрушин В.И. Музыкальная психология, на стр.267-270 приводится 27 модальностей эмоции с их отдельными признаками, употребляемыми в музыке и разработанные В.Г.Ражниковым. Например:

1. РАДОСТНО – празднично, звонко, звучно, блестяще, бодро, игриво, бойко, ловко, ослепительно, лучисто, лучезарно, невесомо.

2. ТОРЖЕСТВЕННО – величественно, триумфально, победно, призывно, величаво, важно, помпезно, грандиозно, значительно, роскошно, эффектно, открыто, озаренно, жизнерадостно и др.

(Их можно ксерокопировать и использовать в своей педагогической работе с учениками – Р.К.) Важность подобного словаря для развития эмоциональной сферы заключается в расширении сферы доступных эмоциональных переживаний. Согласно гипотезе английских лингвистов Сепира и Уорфа человек может отчетливо воспринимать и переживать только те объекты и чувства, для которых он имеет адекватное вербальное, словесное деление и название. Поэтому расширение вербального словаря одновременно поясняет и расширяет границы переживаемых чувств.

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 багажа музыканта.

ВОЛЯ

В психологии под *волей* понимается - деятельность, направленная на преодоление трудностей при достижении поставленных целей.

Наряду с проблемой памяти феномен воли вызывает наибольший интерес у широкой публики. Это и понятно, потому что большинство наших успехов в жизни в конечном счете обеспечивается победой над собой, умением преодолевать свои минутные слабости и природные недостатки в процессе профессионального становления. Вальтер говорил: «Самая большая победа – это победа над собой».

Большинство выдающихся деятелей науки и искусства, внесших существенный вклад в общественный прогресс, обладали, как правило, твердой и непреклонной волей. По этому поводу у Бальзака мы находим следующее высказывание: «Не существует больших талантов без большой воли... Воля может и должна быть предметом гордости гораздо больше нежели талант. Если талант – это развитая природная склонность, то твердая воля – это ежеминутно одержимая победа над инстинктами, над влечениями, которые воля обуздывает и подавляет, над прихотями и преградами, которые она осиливает, над всяческими трудностями, которые она героически преодолевает»¹³.

Через волевое действие человек оказывается связанным со своим будущим, которого еще нет, но которое должно состояться в результате его волевых действий. «Я могу не играть на инструменте сегодня шесть часов, и завтра тоже могу позволить себе пропустить мои занятия, но если я хочу стать настоящим музыкантом, то я буду упорно заниматься, несмотря на усталость, болезни и другие отвлекающие факторы».

Важнейшими звеньями волевого процесса являются – принятие решения и исполнение.

К волевым качествам, индивидуальным особенностям воли в крайних ее проявлениях можно отнести – силу воли с одной стороны и слабость воли с другой.

Оптимальное концертное состояние

Для того, чтобы удачно выступить на концерте или сыграть на экзамене или зачете, музыканту необходимо быть в состоянии оптимальной концертной готовности. Оптимальное концертное состояние по своим психологическим параметрам соответствует тому, что у спортсменов называют оптимальное боевое состояние. Поэтому будет логично рассматривать подобное состояние, как и в спорте, по трем важным параметрам – физическому, эмоциональному и умственному.

¹³ В мире мудрых мыслей. Вып. 1. – М., 1962, с. 84.

При хорошем физическом самочувствии, когда возникает ощущение здоровья во всем организме, тело кажется сильным, гибким и послушным. Физическая подготовка музыканта может включать в себя такие виды спорта, как бег, плавание, футбол. Не особенно рекомендуются упражнения, связанные с силовыми напряжениями в области рук и плеч, так как чрезмерные напряжения сгибательных мышц в таких видах спорта как гимнастика или тяжелая атлетика могут формировать мышечные зажимы в кистях, плечах и грудных мышцах.

Не секрет, что многие известные исполнители могли выходить на сцену при плохом физическом самочувствии и, тем не менее, выступать очень хорошо. Современники отмечали такие силы и возможности у Рахманинова, Гилельса, Караяна. Более того, выходя на эстраду, эти исполнители в физическом плане начинали себя чувствовать лучше. Концертный стресс активизировал защитные силы организма, и музыканта отпускали его недуги. Но для молодых исполнителей, продирающихся через частоколы экзаменов и отборочных прослушиваний, поддержание хорошей физической формы является немаловажным фактором роста профессионального мастерства.

При хорошем самочувствии и готовности исполнительского аппарата у музыкантов возникают особые физические ощущения в руках, кистях и пальцах, которые характеризуются особым ощущением клавиатуры, смычка, грифа, мундштука. Пианисты говорят о «легких» пальцах, скрипачи – о «полетных» руках, духовики - о «послушности» амбушюра (положения губ, языка). Рекомендуется эти ощущения запоминать, записывать, проговаривать, чтобы иметь возможность лучше вспоминать их перед выступлением и воссоздать при разыгрывании перед выступлением.

Методы овладения оптимальным концертным состоянием

Помимо физической готовности к концертному выступлению важное значение имеет умственная и эмоциональная подготовка. В психологической адаптации к ситуации публичного выступления можно выделить два основных этапа. Первый этап – погружение исполнителя в аутогенное состояние, расслабление мышц. В этом состоянии способность человека к внушению и самовнушению сильно увеличивается. Второй этап – прорабатывается образная картина концертного выступления, игра перед воображаемой аудиторией, обыгрывание, ролевая подготовка.

Глубокое погружение в исполнение образует тот самый малый круг внимания, который К.С.Станиславский рекомендовал актерам, склонным к сильному волнению на сцене. Представления, что кроме тебя и музыки никого на сцене нет, сосредоточение только на стихии звуков и есть объектно-центрированное отношение, при котором музыкант становится жрецом искусства.

«Есть два типа артистов. Одни, чтобы раскрыться по-настоящему, в полную меру, нуждаются в изначальном расположении, благожелательности, отзывчивости, одобрении слушателей; без этого они ссыхаются, вянут как цветы без поливки: играют скованно, сухо, порой так плохо, что могут показаться чуть ли не бездарными. Таковы были Шопен, Скрябин, Софроницкий. Другим такая тепличная атмосфера отнюдь не необходима... Они даже особенно расцветают, бросаются в бой – и побеждают. Таковы были Лист, Шаляпин»¹⁴.

Настойчивость и упорство, самостоятельность и инициативность, выдержка и самообладание, смелость и решительность - эти черты волевого поведения по-разному претворяются в деятельности музыканта. Умение затормозить нежелательные импульсы и усилить те, которые представляются желательными, составляют суть волевого поведения.

Методы овладения оптимальным концертным состоянием включает в себя аутогенное погружение, вживание в образ успешно действующего исполнителя, объектно-центрированный подход к исполнению произведения. (Далее приводятся тесты по книге: Петрушин В.И. Музыкальная психология. М., 1997).

¹⁴ Коган Г. Работа пианиста. М., 1968, с.54.

РАЗДЕЛ V

ИНДИВИДУАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗЛИЧИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.

ТЕМПЕРАМЕНТ

Музыкальное искусство в присущих только для него своеобразных видах и формах выражает мысли, чувства, стремления, эмоции человека, а также отражает в музыкально-художественных жанрах, образах различие человеческих темпераментов. Эти различия зависят от жанра, формы, видов музыкальной деятельности, содержания музыкального произведения.

Индивидуальную особенность динамических проявлений психики мы называем - темпераментом.

Скорость протекания психических процессов выражается в темпераменте человека. Различие темпераментов можно характеризовать качеством протекания этих процессов.

В истории древнегреческой медицины /Гиппократ – Vв. до н.э./ считалось, что состояние организма зависит от количественного соотношения жидкостей в организме /кровь, лимфа, желчь/. Надлежащее соотношение частей – называлось по латински *temperamentum*.

Отсюда и произошло название различных темпераментов.

Сангвиник /«сангвис» - кровь/ - человек с заметной психической активностью. В физиологии соответствует сильному уравновешенному быстрому типу нервной деятельности.

Флегматик /«флегма» - лимфа/ - человек невозмутимый. В физиологии соответствует сильному уравновешенному медленному типу нервной деятельности.

Холерик /«холе» - желчь/ - человек очень энергичный. В физиологии соответствует сильному неуравновешенному типу нервной деятельности.

Меланхолик /«мелайна холе» - черная желчь/ - человек с низкой психической активностью. В физиологии соответствует слабому типу нервной деятельности.

Объяснение античной наукой органической основы темперамента представляет лишь исторический интерес, но типологическая структура темперамента верна и действует до сегодняшнего времени.

В музыкальном искусстве сочетание различных темпов, динамики, характера, как в самом произведении, так и в момент его исполнения придает ему особую красочность, колоритность. В музыке очень важно темпераментное исполнение произведения, что значительно активизирует слушательское восприятие. Характер произведения во многом зависит от темперамента композитора и исполнителя, от их душевного состояния.

Знание психологических особенностей, темпераментов учащихся дает возможность педагогу правильно строить учебный процесс, верно подбирать необходимый музыкальный учебный репертуар.

Различие темпераментов, подбор по этим признакам участников в коллективном исполнительстве /оркестре, хоре, ансамбле/ также имеет большое значение для слаженной, совместной работы.

ХАРАКТЕР

Характер – индивидуальная особенность личности, проявляющаяся в особенностях поведения и отношения к чему-либо.

Слово «характер» в переводе с греческого означает «чеканка, примета», т.е. отличительная черта, признак.

Индивидуальные особенности, образующие характер человека (мягкий, уступчивый или жесткий, нетерпеливый; веселый или грустный, уверенный или робкий, уживчивый или неуживчивый; вежливый, доброжелательный или грубый, бесцеремонный) относятся в первую очередь к воле (например, решительность или неуверенность, боязливость), к чувствам (жизнерадостность, угнетенность) и к уму (легкомыслие, вдумчивость).

Проявления характера являются комплексными образованиями и в ряде случаев практически не поддаются делению их по разрядам волевых, эмоциональных или интеллектуальных качеств (к примеру, подозрительность, великодушие, щедрость, злопамятность и др.).

Характер человека – в большинстве своем многогранен. Он проявляется в отношении к людям, к себе, к делу и к вещам.

ТЕМПЕРАМЕНТ И ХАРАКТЕР

Если темперамент подчеркивает природные особенности человека в его отношении к различным событиям, то характер выявляет собственно социальное начало в человеке в его отношении к жизни. Если про темперамент говорят, что он может быть бурным, вялым, то характер определяют как решительный, добрый, настойчивый и т.д. Общим моментом в темпераменте и характере является то, что ни тот, ни другой не говорят о социальной ценности человека. Неуживчивый холерик может бороться за высокие общезначимые цели, а мягкий нерешительный меланхолик может оказаться подлецом.

Каждый тип темперамента имеет свои сильные и слабые стороны. В процессе воспитания, опираясь на сильные стороны темперамента и нейтрализуя слабые, формируется социально ценный характер, находящий свое место в жизни. Таким образом, характер имеет особенность развиваться и совершенствоваться. А.Навои говорил: «Характеры себе обычай вводят, обычай в характер переходят».

Типичный характер развивается на основе типического темперамента, но содержание характера шире содержания темперамента.

Все черты и особенности личностных свойств находят свое специальное преломление в жизни и творчестве различных музыкантов. Еще Антон Рубинштейн говорил о том, что не может быть у двух одинаково хороших, но с различным темпераментом музыкантов одинакового мнения относительно исполнения и понимания музыкального произведения. Темперамент и развивающийся на его основе характер неминуемым образом накладывает свой отпечаток не только на повседневное поведение музыканта, но и на все его творчество, включая создание, интерпретацию и восприятие музыки.

Рассмотрим это на примере жизни и творчества двух выдающихся представителей эпохи Романтизма – Шопена и Листа.

Шопен и Лист

Нетрудно догадаться, что Шопен был музыкантом интровертированного (обращенный внутрь, в себя) склада, а Лист – экстравертированного (обращенный во вне). В течение длительного периода времени Шопен и Лист были близкими друзьями. Каждый из них находил в другом недостающие в себе качества.

По воспоминаниям современников Шопен был очень чувствителен, хрупок и раним. Своих слушателей он подкупал тонкостью и поэтичностью исполнения, мягкостью звучания инструмента. Шопен был склонен к меланхолии, и это свойство его характера проявлялось во многих его сочинениях – мазурках, балладах, ноктюрнах. Не любящий больших, многолюдных аудиторий, Шопен в полной мере раскрывался, только играя перед небольшим количеством близких друзей. «Большие залы парализуют меня», - признавался он в одном из своих писем.

Однажды на одном из вечеров, где Шопен и Лист играли вместе, Лист сыграл один из ноктюрнов Шопена. Последнему исполнение не очень понравилось и он высказался примерно в том духе, что чем так играть его сочинения, так лучше их совсем не играть. Тут же Лист играет один из виртуозных этюдов Шопена, чем приводит всех присутствующих, в том числе и самого Шопена, в полное восхищение. «Я не гожусь для того, чтобы давать концерты, - говорил Шопен Листу. – Но вы, вы к этому призваны, ибо в случае если вы не завоюете благосклонности публики, у вас хватит сил поразить ее, потрясти, покорить и повести за собой»¹⁵.

Лист поражал воображение современников неистовой мощью своей игры. Друг Листа, знаменитый немецкий поэт Г.Гейне, упрекал его в том, что его пальцы нередко «слишком бешено носятся по клавишам». Гейне называл Листа «Аттилой» - именем одного из предводителей воинственного племени гуннов, «божьим бичом всех эраровских роялей,

¹⁵ Александров В., Мейлах Е. Лист. - Л., 1968, с.44

которые трепетали при одной вести о его прибытии, а в настоящую минуту снова дрожат, истекают кровью и визжат под его пальцами, так что за них можно было бы вступить Обществу покровительства животных».

Другой критик так отзывался о концертах Листа: «После концерта он стоит словно победитель на поле сражения... покоренные фортепиано лежат вокруг него, порванные струны развиваются как... флаги побежденных, запуганные инструменты боязливо прячутся в дальних углах»¹⁶.

Лист был гениален в своем реформаторстве пианизма. Тем не менее, Гейне как-то раз обронил по поводу его игры, что он либо играет гениально, либо гремит как пустой котел. «Грозы – моя специальность», - признавался Лист. И если Лист покорял слушателей мощью своего исполнения, то Шопен – тонким лиризмом, своим неподражаемым звучанием рiано. Шопен требовал от своих учеников, чтобы в их игре была «энергия без грубости». При этом резкий звук был для него невыносим. В своей известной книге о Шопене Лист говорил про него: «Он отвергал неистовую и необузданную сторону романтизма, ему были невыносимы ошеломляющие эффекты и безумные излишества».¹⁷ Оба – Лист и Шопен – были гениальными музыкантами, но каждый был гениален по-своему, каждый вносил свой неповторимый вклад в мировую культуру, идя своим собственным путем. Поэтому бессмысленно ставить вопрос: какой тип темперамента наиболее отвечает творческой профессии музыканта? Ответ здесь может быть таков, каким бы темпераментом от природы ни обладал музыкант, величина его вклада не зависит от этого темперамента. В истории музыки было много творцов, обладавших самыми разными темпераментами.

СПОСОБНОСТИ

Способности – индивидуальные особенности личности, которые являются субъективными условиями успешного осуществления определенного рода деятельности. Способности – это не знания, умения и навыки, а динамика их приобретения. Способности обнаруживаются в быстроте, глубине и прочности овладения способами и приемами деятельности.

Способности – это возможность, которая проявляется в деятельности. Нельзя, например, говорить о музыкальных способностях человека, если его не пытались обучать музыке, если он не приобрел никаких навыков, необходимых для музыкальной деятельности.

¹⁶ Коган Г. Работа пианиста. М., 1963, с.137

¹⁷ Лист Ф. Шопен. М., 1956, с.266 .

Приведем пример из практики: двум ученикам одного класса учитель задает один и тот же этюд Черни. Однако, один ученик уже через неделю играет этот этюд бегло и без ошибок, а другой через месяц работы делает в нем ошибки. Разницу в достижениях любой педагог в подобных случаях отнесет за счет различия в способностях. Значит, под способностями понимаются психологические особенности человека, помогающие ему успешно приобретать требуемые умения, навыки и использовать их в практике.

Несмотря на ясность вышеизложенных теоретических положений и практических примеров, проблема способностей, их развития, является одним из самых сложных вопросов психологии и педагогики. Сложность здесь заключается в том, что способности развиваются на основе природных задатков, одаренности, связанных с такими особенностями нервной системы, как чувствительность анализаторов, сила, подвижность и уравновешенность нервных, физических и умственных процессов, а также под воздействием внешней и социальной среды. О начале музыкального обучения, развитии музыкальных способностей Г.Г.Нейгауз говорил, что «прежде чем начать учиться на каком бы то ни было инструменте, обучающийся – будь то ребенок или взрослый – должен уже духовно владеть какой-то музыкой, так сказать, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать своим слухом. Весь секрет таланта и гения состоит в том, что в его мозгу музыка уже живет полной жизнью раньше, чем он в первый раз прикоснется к клавише или проведет смычком по струне».¹⁸

Высшую ступень развития способностей называют талантом. Талант – это сочетание способностей, природных задатков, дающее человеку возможность успешно, самостоятельно и оригинально выполнять какую-либо сложную деятельность. Ещё в народе о таланте говорят, что это «Божья искра». В свою очередь наличие природных задатков, способностей, таланта в сочетании с необходимым жизненным, профессиональным опытом и большим трудом – формирует мастерство. Если высшее проявление способностей называются талантом, то высшее проявление таланта – гениальность. Гениальность – это наивысшая степень проявления творческих сил человека. Немецкий философ Шопенгауэр говорил об этом так: «Стрелок, попадающий в цель, в которую никто не может попасть – талант, стрелок, попадающий в цель, которую никто не видит - гений».

«О сколько нам открытий чудесных
Готовит просвещенья дух.
И опыт – сын ошибок трудных,
И гений – парадоксов друг». (А.С.Пушкин)

¹⁸ Нейгауз Г.Г. О искусстве фортепианной игры. М., 1987, с.11

Наследственные и социальные факторы

Центральным в проблеме способностей является вопрос наследственности, врожденных задатков, одаренности и их прижизненное развитие. Еще Платон, например, полагал, что способности человека являются врожденными и все, что человек знает, является как бы воспоминанием о его пребывании в мире идеальных знаний.

Френсис Гальтон, двоюродный брат знаменитого английского естествоиспытателя Чарльза Дарвина, в своей первой книге – «Наследственность таланта, его законы и последствия»(1869), а также в других своих книгах утверждал, что гениальность и талантливость передается по наследству из рода в род, а факторы внешней среды не играют при этом существенной роли.

Выдающийся польский пианист Игнаций Падеревский, наоборот, отвечая на вопрос в чем секрет его замечательных пианистических достижений, говорил: «Один процент таланта, девять процентов удачи и девяносто процентов труда».

Известны слова знаменитого американского изобретателя Томаса Эдисона о том, что гений – это 99% пота и только 1% вдохновения.

Американский психолог Артур Дженсен отмечал, что каждый человек может успешно развивать свои способности в процессе упорного и кропотливого труда. Но развитие способностей возможно только до определенного предела, отпущенного природой. Гениальным человек становится не в результате упорного и самоотверженного труда, гениальность является ему как подарок судьбы.

Известный английский психолог Ганс Айзенк в ходе своих многолетних исследований пришел к выводу, что в структуре успеха таланта 80% составляют генетические факторы. Генетическую основу имеют словесно-речевые способности, память, способность воображения, способности к вычислениям. 20% зависят от социальных условий, куда входят условия в семье, школе, удача и счастливый случай. Хотя это соотношение генетических и социальных факторов трудно проверить экспериментальным путем, эти цифры вошли во многие западные энциклопедии.

В упомянутой выше книге Гальтона приводятся примеры некоторых семей, у которых способности к тому или иному виду творчества передавались по наследству. В частности, у предков Баха незаурядная музыкальная одаренность впервые была зафиксирована еще в 1550 г. и с наибольшей силой проявилась через пять поколений в гении И.С.Баха. В семействе Бахов было около 60 музыкантов; около 20 из них были признаны выдающимися. В семье Моцарта было пять музыкантов, в семье Гайдна – двое.

Теплов Б.М. «Психология музыкальных способностей»

(Глава VIII. Основные музыкальные способности)

В музыкально-педагогической практике под основными музыкальными способностями понимают обычно следующие три: музыкальный слух, чувство ритма и музыкальная память.

В термин музыкальный слух вкладывается обычно очень широкое и недостаточно определенное содержание. Необходимо прежде всего расчленив понятие музыкальный слух на понятие звуковысотный слух и тембровый слух. Так как в музыке основным носителем смысла является звуковысотное и ритмическое движение, а тембровый элемент имеет хотя и очень важное, но подчиненное значение, то в качестве основных музыкальных способностей, образующих ядро музыкальности, мы должны принять те, которые связаны с восприятием и воспроизведением звуковысотного и ритмического движения. Это звуковысотный слух и чувство ритма.

Анализируя основные формы музыкального слуха, можно выделить мелодический слух и гармонический. В основе их лежат две способности: а) ладовое чувство, которое называем перцептивным или эмоциональным компонентом музыкального слуха, б) способность музыкального слухового представления, которую называем репродуктивным или слуховым компонентом музыкального слуха.

На основании анализа можно выделить три основные музыкальные способности:

1. Ладовое чувство, т.е. способность эмоционально различать ладовые функции звуков мелодии, или чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения. Эту способность можно назвать иначе – эмоциональным или перцептивным компонентом музыкального слуха.

Ладовое чувство образует неразрывное единство с ощущением музыкальной высоты, т.е. высоты от тембра. Ладовое чувство непосредственно проявляется в восприятии мелодии, в узнавании ее, в чувствительности к точности интонации. Оно наряду с чувством ритма образует основу эмоциональной отзывчивости на музыку.

2. Способность к слуховому представлению, т.е. способность произвольно пользоваться слуховыми представлениями, отражающими звуковысотное движение. Эту способность можно иначе назвать слуховым или репродуктивным компонентом музыкального слуха. Она непосредственно проявляется в воспроизведении по слуху мелодий, в первую очередь в пении. Совместно с ладовым чувством лежит в основе гармонического слуха. Она образует то, что обычно называют внутренним слухом. Эта способность образует основное ядро музыкальной памяти и музыкального воображения.

3. Музыкально-ритмическое чувство, т.е. способность активно (двигательно) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить его.

Комплекс способностей, требующихся для занятий именно музыкальной деятельностью, который мы назвали музыкальностью, конечно, не исчерпывается тремя способностями. Но они образуют основное ядро музыкальности.

Главный признак музыкальности – переживание музыки как выражение некоторого содержания. Основными же носителями содержания являются в музыке звуковысотные и ритмические движения. Перечисленные три способности лежат в основе переживания выразительного содержания звуковысотного и ритмического движений.

По единодушному мнению всех исследователей, музыкальные способности могут начать проявляться раньше каких-либо других. Фактический материал вполне это подтверждает: первые проявления всех трех музыкальных способностей в отдельных случаях наблюдаются уже на первом году жизни. На третьем году жизни иногда можно наблюдать уже довольно высокое развитие мелодического слуха и чувства ритма.

Раннее проявление музыкальных способностей, несомненно, один из показателей хорошей музыкальной одаренности, однако никак нельзя считать, что отсутствие ранних проявлений в какой-либо мере является показателем слабости или тем более отсутствия музыкальных способностей.

Едва ли можно в настоящее время дать исчерпывающий ответ на вопрос о том, какие причины обуславливают различный ход развития музыкальных способностей у разных детей. Причины эти, несомненно, очень многообразны и связаны с различными сторонами личности ребенка и со всей историей его воспитания.

РАЗДЕЛ VI

ОПРЕДЕЛЕНИЕ СПОСОБНОСТЕЙ. ТЕСТЫ.

Выявление способностей и их тестирование

Для многих молодых музыкантов очень важным является вопрос о специализации. Специальность, выбираемая музыкантом, должна соответствовать психодинамическим особенностям его темперамента и характера. Качества темперамента, которые хороши для одного вида деятельности, могут оказаться малопригодными для другого ее вида. Главные моменты в выборе музыкантом той или иной специализации могут оказаться совсем не музыкальные способности, а такие чисто психологические показатели, как уровень нейротизма¹⁹, интроверсии и экстраверсии, преобладание правополушарного или левополушарного сознания. Такие виды специализации музыкальных профессий, как учитель музыки, концертный исполнитель, артист хора или оркестра, композитор, дирижер, музыковед, для своей реализации требуют различных психологических качеств. Но на это, к сожалению, не обращается должного внимания.

Для понимания особенностей своего темперамента и личностного склада музыкантам могут помочь специальные психологические тесты и опросники, выявляющие характер реагирования человека в разных ситуациях. Тесты Айзенка, Кеттела, Люшера, Леонгарда, Тэйлора и некоторые другие, несложные в обработке и не очень громоздкие по объему, могут значительно облегчить проблему профессионального самоопределения молодого музыканта, помочь ему найти ту социальную нишу, в которой он сможет себя чувствовать наиболее уютно.

Предлагаемый тест Айзенка (см. тесты) нацелен на выявление в личности уровня нейротизма и фактора экстраверсии-интроверсии. Люди с высоким уровнем нейротизма характеризуются как вспыльчивые, нервные, впечатлительные, беспокойные и тревожные. Лица с низким уровнем нейротизма отличаются уравновешенностью, невозмутимостью, высокой самооценкой.

Экстраверты отличаются общительностью, обращенностью во внешний мир, легкой приспособляемостью к социальной среде. Но они могут быть излишне импульсивны, поверхностны в чувствах и склонны совершать необдуманные поступки. Интроверты характеризуются обращенностью в свой собственный мир, замкнутостью, склонностью к уединению. Они мало общительны, но обладают настойчивостью, глубиной чувств и размышлений.

¹⁹ Нейротизм – обозначение внутренней психологической неустойчивости человека.

При сочетании интроверсии с высоким уровнем нейротизма не рекомендуются специализации, связанные с интенсивным общением с людьми. Здесь больше всего подходит исследовательская работа – теоретическое музыкознание, композиторское творчество, работа музыкального редактора.

При сочетании экстраверсии с высоким уровнем нейротизма предпочтительнее специализации, в которых человек может удовлетворять потребности в интенсивном общении. Это – работа в хоре, оркестре, ансамбле. Показана педагогическая деятельность, если уровень нейротизма не очень высокий.

Интровертам с низким уровнем нейротизма можно рекомендовать административную деятельность, связанную с организацией и управлением, исследовательскую и редакторскую работу, а также изготовление, ремонт и настройку музыкальных инструментов.

Экстраверты с низким уровнем нейротизма оказываются хорошими организаторами, дирижерами, концертными исполнителями.

Все эти рекомендации, однако, не надо понимать как нечто абсолютное. Можно найти много примеров из жизни, когда в результате самовоспитания и упорной работы над собой музыкант может компенсировать у себя многие недостающие психологические качества для выполнения той работы, которая ему нравится или которую ему приходится исполнять в силу сложившихся жизненных обстоятельств.

Предлагаемые тесты направлены на выявление предрасположенности к занятиям в конкретных видах музыкальной деятельности. Совершенно очевидно, что качества личности, необходимые эстраднему исполнителю, могут оказаться необязательными для работы педагога или музыканта-теоретика, и наоборот. Так, для специализации в области сольной концертной деятельности важным моментом оказываются такие черты личности, как желание демонстрировать свои таланты перед публикой, стремление к тщательности отделки музыкального произведения, потребность в соревновании с другими. Для специализации в области педагогической деятельности наиболее важным моментом оказывается стремление к общению, любовь к детям, интерес к методикам обучения. Для дирижерской деятельности наиболее значимым оказывается умение организовывать и вести за собой коллектив, общительность, пластическая и мимическая выразительность в передаче характера музыкальных интонаций.

Для музыковедческой деятельности наиболее важным моментом оказываются способности к аналитическому и образному мышлению, умение передавать свои мысли и чувства хорошим литературным языком – так, чтобы потенциальные слушатели (знатоки и любители) захотели бы после знакомства с музыковедческим трудом еще раз непосредственно обратиться к музыке.

Для композитора самым важным будет стремление переводить свои жизненные впечатления на язык музыкальных образов, а не демонстрация своих возможностей, как это можно видеть у исполнителей, и не общение с другими людьми, как это можно видеть у педагогов и дирижеров.

По данным английских психологов А.Кемпа и П.Мартина, которые исследовали черты личности студентов музыкальных колледжей при помощи тестов Айзенка и Кэттела, для учащихся струнного отделения – скрипачей, альтистов, виолончелистов – оказались наиболее характерными такие черты, как интравертированность, застенчивость, самодостаточность. По данным Дэвиса, к этим характеристикам примыкает и повышенный уровень тревожности. У студентов, занимающихся на медных духовых инструментах, исследователи обнаружили невысокий уровень интеллектуальных достижений, малую чувствительность, зависимость от мнения группы, т.е. конформизм, тенденцию к соглашательству с другими.

Более разнообразные характеристики личностных черт были обнаружены при обследовании пианистов. Для них оказались свойственны экстравертированность, хорошее приспособление к социальным требованиям, консерватизм в привычках и взглядах, низкое рабочее напряжение, проницательность. Вокалисты, по данным Кемпа, имеют отчетливо выраженные черты экстравертированности, независимости от мнения окружающих, выраженную чувствительность, артистичность и утонченность натуры.

Для проверки своего психического самочувствия можно воспользоваться тестом Спилбергера на определение тревожности (см. тесты). Чем выше уровень тревоги, замеряемый тестом, тем меньше удовлетворенность жизнью и больше шансов заболеть какой-либо болезнью. При высоком уровне тревожности в исполнении часто страдает ритмическая сторона, а при публичном выступлении возможны нежелательные срывы. Высокая тревожность часто связана с повышенной эмоциональностью, что мешает способствовать композиторской деятельности, но мешает в исполнительской и педагогической работе.

Какими бы способностями ни располагал музыкант от природы, ему, как и каждому человеку, стремящемуся чего-то достичь в жизни, приходится прикладывать немало волевых усилий для преодоления барьеров внутреннего и внешнего плана. Но нередко, желая приобрести некоторые положительные психологические качества, человеку не хочется отказываться от своих недостатков, с которыми он сжился, и с которыми ему приятно и удобно жить. Преодоление лени, гневливости, застенчивости, расхлябанности в работе требует немало труда, труд требует воли, а воля – большого желания. Здесь уместно вспомнить афоризм А.Навои: «Характеры себе обычай вводят, обычай в характер переходят». Первый шаг в воспитании желаемых качеств характера – осознание степени развитости волевых сторон личности. Тест поможет это сделать.

Размышления над тестами позволят учащемуся глубже проникнуть в особенности своей личности, облегчить нелегкий выбор профессионального самоопределения, глубже узнать сильные и слабые стороны своей личности.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕСТЫ

Тест Айзенка на выявление уровня нейротизма и экстраверсии.

1. Вы часто испытываете тягу к новым впечатлениям, к тому чтобы «встряхнуться», испытать возбуждение?
2. Часто ли Вы чувствуете, что нуждаетесь в друзьях, которые Вас понимают, могут ободрить или утешить?
3. Считаете ли Вы себя человеком безобидным?
4. Очень ли трудно Вам отказываться от своих намерений?
5. Вы обдумываете свои дела не спеша, предпочитаете подождать, прежде чем действовать?
6. Вы всегда сдерживаете свои обещания, не считаясь с тем, что Вам это не выгодно?
7. Часто у Вас бывают спады и подъемы настроения?
8. Вообще Вы действуете и говорите быстро, не задерживаясь для обдумывания?
9. Возникло ли у Вас когда-нибудь чувство, что Вы несчастный человек, хотя серьезной причины для этого не было?
10. Верно ли, что Вы почти на все могли бы решиться, если дело пошло на спор?
11. Вы смущаетесь, когда хотите завязать разговор с симпатичным (ной) незнакомцем (кой)?
12. Бывает ли когда-нибудь, что разозлившись, Вы выходите из себя?
13. Часто ли бывает, что Вы действуете под влиянием минуты?
14. Часто ли Вас терзают мысли о том, что Вам не следовало делать или говорить?
15. Предпочитаете ли Вы книги встречам с людьми?
16. Верно ли, что Вас довольно легко задеть?
17. Вы любите часто бывать в компании?
18. Бывают ли часто у Вас такие мысли, что Вы не хотели бы, чтобы о них знали другие люди?
19. Верно ли, что иногда Вы полны энергии так, что все горит в руках, а иногда совсем вялы?
20. Предпочитаете ли Вы иметь поменьше приятелей, но зато особенно близких Вам?
21. Вы много мечтаете?
22. Когда на Вас кричат, Вы отвечаете тем же?
23. Часто ли Вас терзает чувство вины?
24. Все ли Ваши привычки хороши и желательны?
25. Способны ли Вы дать волю своим чувствам и всю повеселиться в шумной компании?
26. Можно ли сказать про Вас, что нервы у Вас часто бывают натянуты до предела?
27. Вы слывете за человека живого и веселого?

28. После того как дело сделано, часто ли Вы мысленно возвращаетесь к нему и думаете, что Вы могли бы сделать лучше?
29. Вы обычно чувствуете себя спокойным, когда находитесь в компании?
30. Бывает ли, что Вы передаете слухи?
31. Бывает ли, что Вам не спится из-за того, что разные мысли лезут в голову?
32. Если Вы хотите узнать о чем-нибудь, то Вы предпочитаете прочитать об этом в книге, чем спросить у друзей?
33. Бывает ли у Вас сильное сердцебиение?
34. Нравится ли Вам работа, которая требует пристального внимания?
35. Бывают ли у Вас приступы дрожи?
36. Если бы Вы знали, что никогда сказанное вами не будет раскрыто, Вы бы всегда высказывались в духе общепринятого?
37. Вам неприятно бывать в компании, где подшучивают друг над другом?
38. Вы раздражительны?
39. Вам нравится работа, которая требует быстроты действий?
40. Верно ли, что Вам нередко не дают покоя мысли о разных неприятностях и ужасах, которые могли бы произойти, хотя все кончилось благополучно?
41. Вы медлительны и неторопливы в движениях?
42. Вы когда-нибудь опаздываете на свидание или на работу?
43. Часто ли Вам сняться кошмары?
44. Верно ли, что Вы так любите поговорить, что никогда не упустите удобный случай побеседовать с незнакомым человеком?
45. Беспокоят ли вас какие-нибудь боли?
46. Вы чувствовали себя несчастным, если бы долго не могли видеться со своими знакомыми?
47. Можете ли Вы назвать себя нервным человеком?
48. Среди людей, которых Вы знаете, есть такие, которые Вам явно не нравятся?
49. Можете ли вы сказать о себе, что Вы уверенный в себе человек?
50. Вас легко задеть, если покритиковать ваши недостатки или недостатки вашей работы?
51. Вы считали, что трудно получить настоящее удовольствие от вечеринки?
52. Беспокоит ли Вас чувство, что вы чем-то хуже других?
53. Вам легко внести оживление в довольно скучную компанию?
54. Бывает ли, что Вы говорите о вещах, в которых совсем не разбираетесь?
55. Вы беспокоитесь о своем здоровье?
56. Вы любите подшучивать над другими?
57. Страдаете ли Вы от бессонницы?

Ключ к ответам (табл.1):

Э – экстраверсия

Н – нейротизм

Л – ложь

Таблица 1

№ вопроса	Ответ		№ вопроса	Ответ		№ вопроса	Ответ	
	Да	Нет		Да	Нет		Да	Нет
1	э		20		э	39	э	
2	н		21	н		40	н	
3	э		22	э		41		Э
4	н		23	н		42		Л
5		э	24	л		43	н	
6	л		25	э		44	э	
7	н		26	н		45	н	
8	э		27	э		46	э	
9	н		28	н		47	н	
10	э		29		э	48		Л
11	н		30		л	49	э	
12		л	31	н		50	н	
13	э		32		э	51		Э
14	н		33	н		52	н	
15		э	34		э	53	э	
16	н		35	н		54		Л
17	э		36	л		55	н	
18		л	37		э	56	э	
19	н		38	н		57	н	

При количестве баллов по шкале лжи больше пяти искренность ответов ставиться под сомнение, и анкета с ответами признается недостоверной

Ответы по факторам заносятся в график, в котором параметр нейротизма находится на вертикальной оси, а экстраверсии-интраверсии на горизонтальной. Обе оси имеют градации от 0 до 24.

Тест Шмишека на выявление акцентуаций личности

1. Ваше настроение бывает, в основном, неомраченным?
2. Чувствительны ли вы по отношению к обидам и огорчениям?
3. Легко ли вы плачете?
4. Не возникают ли у Вас после работы сомнения в качестве ее исполнения? И не прибегаете ли вы к ее проверке?
5. Были ли вы в детстве также смелы, как и ваши сверстники?
6. Бывают ли у вас колебания от очень веселого настроения до очень тоскливого?
7. Находясь в обществе вы любите находиться в центре внимания?
8. Бывают ли дни, когда вы без всякого повода впадаете в раздражительность?
9. Серьезный ли вы человек?
10. Способны ли вы восторгаться, восхищаться?
11. Предприимчивы ли вы?
12. Скоро ли вы забываете, если вы кого-нибудь обидели?
13. Мягкосердечны ли вы?
14. Кинув письмо в почтовый ящик, проверяете ли вы: опустилось ли оно или застряло?
15. Стараетесь ли вы из честолюбия быть в числе лучших или лучше всех?
16. Боялись ли вы в детстве грозы и собак?
17. Считают ли вас другие люди несколько педантичным?
18. Зависит ли ваше отношение от внешних обстоятельств?
19. Любят ли вас все ваши знакомые?
20. Склонны вы иногда к душевным порывам, внутреннему беспокойству?
21. Ваше настроение несколько подавлено?
22. Случалось ли вам рыдать, переживая тяжелое настроение?
23. Вам трудно длительное время находиться на одном месте?
24. Отстаиваете ли вы энергично интересы, когда вам проявлена несправедливость?
25. Можете ли вы резать живую птицу?
26. Раздражает ли вас, когда занавеска или скатерть висят несколько неровно?
27. Боялись ли вы, будучи ребенком, оставаться один дома?
28. Бывают ли у вас беспричинные колебания настроения?
29. Являетесь ли вы по своим профессиональным качествам одним из лучших?
30. Легко ли вы впадаете в гнев?
31. Способны ли вы быть шаловливо-веселым?
32. Бывают ли у вас состояния, когда вы преисполнены счастья?
33. Можете ли вы напрямую высказать кому-нибудь свое мнение о нем?
34. Можете ли вы развлекать общество и быть душой компании?

35. Волнует ли вас вид крови?
36. Охотно ли беретесь за дело, требующего большого чувства ответственности?
37. Заступаетесь ли вы за людей, в отношении которых допускается несправедливость?
38. Беспokoит ли вас необходимость спуститься в темный погреб, войти в пустую, неосвещенную комнату?
39. Предпочитаете ли вы деятельность, требующую медлительности и точности, не столь кропотливой и тщательной?
40. Общительный ли вы человек?
41. Охотно ли в школе вы декламировали стихи?
42. Будучи ребенком, вы убегали из дома?
43. Кажется ли вам жизнь тяжелой?
44. Случается ли вам так расстраиваться из-за какого-нибудь конфликта, ссоры, что после этого вы были не в состоянии пойти на работу, учебу?
45. Можете ли вы сказать, что даже при неудаче Вы не теряете чувства юмора?
46. Стараетесь ли вы помириться, если кого-нибудь обидели? Предпринимаете ли вы первый шаг к перемирию?
47. Любите ли вы животных?
48. Случалось ли вам, уходя из дома, возвращаться и проверить: не случилось ли чего?
49. Беспokoят ли вас иногда мысли о том, что с вами или вашими родителями что-либо случиться?
50. Ваше настроение меняется в зависимости от погоды?
51. Трудно ли вам выступать со сцены или с кафедры перед большой аудиторией?
52. Можете ли вы, если на кого-нибудь сердитесь, пустить в ход руки?
53. Нравится ли вам бывать в обществе?
54. Можете ли вы под влиянием разочарования впасть в отчаяние?
55. Любите ли организаторскую деятельность?
56. Упорствуете ли вы в достижении цели, если на вашем пути встречается много препятствий?
57. Может ли трагический фильм вас так взволновать, что на глазах у вас появляются слезы?
58. Бывает ли вам трудно заснуть из-за того, что голова забита дневными заботами?
59. Подсказывали ли вы и давали списывать своим одноклассникам?
60. Волнует ли вас необходимость пройти в темноте по незнакомым улицам?
61. Следите ли вы за тем, чтобы в вашем доме каждая вещь лежала на своем месте?

62. Случается ли вам, что вы ложитесь спать в сниженном расположении духа, а утром встаете в подавленном и мрачном настроении?
63. Легко ли вы приспосабливаетесь к новой ситуации?
64. Подвержены ли вы головным болям?
65. Часто ли вы смеетесь?
66. Можете ли относиться к людям, которых ни во что не ставите, так чтобы они этого не замечали?
67. Считаете ли вы себя энергичным и предприимчивым человеком?
68. Страдаете ли вы от несправедливости?
69. Любите ли вы природу?
70. Уходя из дома или ложась спать, проверяете ли вы, выключен ли газ и электричество?
71. Боязливы ли вы?
72. Меняется ли ваше настроение под влиянием алкоголя?
73. Принимали ли вы участие в драмкружках?
74. Испытываете ли вы иногда влечение к чему-либо заманчиво неведомому?
75. Относитесь ли вы к будущему пессимистически?
76. Бывают ли у вас внезапные переходы настроения от большой радости к глубокой тоске?
77. Удастся ли вам при общении с людьми создавать определенное настроение?
78. Долго ли храните чувство гнева, досады?
79. Переживаете ли вы долгое время горести других людей?
80. Могли ли в школьные годы из-за чернильного пятна переписать всю тетрадь?
81. Можно ли сказать, что вы относитесь к людям скорее настороженно, недоверчиво, чем доверительно?
82. Часто ли у вас бывают устрашающие сновидения?
83. Возникает ли у вас иногда внезапно представление, что вы можете броситься под колеса мчащегося поезда или вы, находясь около высоко расположенного и открытого окна, можете из него выпрыгнуть?
84. Становитесь ли вы веселым в окружении веселых людей?
85. Такой ли вы человек, что можете отвлечься в достаточной мере от гнетущих проблем, чтобы постоянно о них не думать?
86. Совершаете ли вы внезапные или импульсивные поступки?
87. В беседе вы скорее немногословны, чем говорливы?
88. Могли ли вы, участвуя в театральном представлении, настолько войти в роль, что при этом забыть, что вы сами не такой как на сцене?

Обработка

Подсчитывают сырые баллы по числу совпадающих положительных и отрицательных ответов. Затем сырые баллы умножают на нормирующие коэффициенты. Вычерчивают график – по оси абсцисс откладывают номера шкал, по оси ординат – полученные рабочие баллы. Показатели свыше 14-15 считают признаками акцентуации. Максимальная сумма баллов после умножения – 24.

Тип акцентуации	Ответ На вопрос ²⁰	Нормирующий коэффициент
1. Гипертимный	1,11,23,34,45,55,67,77	3
2. Застревающий	2,-12,15,24,33,37,-46, 56,-59,68,78,81	2
3. Эмотивный	3,13,-25,35,47,57,69,79	3
4. Педантичный	4,14,17,26,-36,39,48, 58,61,70,80,83	2
5. Тревожный	-5,16,27,38,49,60,71,82	3
6. Циклотимный	6,18,28,40,50,62,72,84	3
7. Демонстративный	7,19,22,29,41,44,-51, 63,66,73,85,88	2
8. Возбудимый	8,20,30,42,52,64,74,86	3
9. Дистимичный	9,21,-31,43,-53,-65,75,87	3
10. Экзальтированный	10,32,54,76	6

Тест на определение тревожности (по Спилбергеру)

Прочитайте внимательно каждое из приведенных в табл.2 предложений и зачеркните соответствующую цифру справа в зависимости от того, как вы себя чувствуете обычно. Над вопросом долго не задумывайтесь, поскольку правильных и неправильных ответов нет.

²⁰ С минусом – отрицательный, без него – положительный.

Таблица 2

№ п/п	Предложения	Почти Никогда	Иногда	Часто	Почти всегда
1	Я испытываю удовлетворение	1	2	3	4
2	Я быстро устаю	1	2	3	4
3	Я легко могу заплакать	1	2	3	4
4	Я хотел бы быть таким же счастливым, как и другие	1	2	3	4
5	Бывает, что я проигрываю из-за того, что недостаточно быстро принимаю решения	1	2	3	4
6	Я чувствую себя бодрым	1	2	3	4
7	Я спокоен, хладнокровен, собран	1	2	3	4
8	Ожидание трудностей очень тревожит меня	1	2	3	4
9	Я слишком переживаю из-за пустяков	1	2	3	4
10	Я вполне счастлив	1	2	3	4
11	Я принимаю все слишком близко к сердцу	1	2	3	4
12	Мне не хватает уверенности	1	2	3	4
13	Я чувствую себя в безопасности	1	2	3	4
14	Я стараюсь избегать критических ситуаций и трудностей	1	2	3	4
15	У меня бывает хандра	1	2	3	4
16	Я бываю доволен жизнью	1	2	3	4
17	Всякие пустяки отвлекают и волнуют меня	1	2	3	4
18	Я так сильно переживаю свои разочарования, что потом не могу о них забыть	1	2	3	4
19	Я уравновешенный человек	1	2	3	4
20	Меня охватывает сильное беспокойство, когда я думаю о своих делах и заботах	1	2	3	4

Подсчет количества баллов осуществляется следующим образом: из суммы ответов на вопросы 2,3,4,5,8,9,11,12,14,15,17,18,20 вычитается сумма ответов на вопросы 1,6,7,10,13,16,19. К полученной разнице прибавляется цифра 35. Суммарный показатель по шкале Спилбергера показывает: до 30 баллов – низкий уровень тревожности, от 30 до 45 – средний уровень, свыше 45 – высокий уровень тревожности.

Тест на выявление уровня сформированности волевых качеств личности

(Методика обработки результатов приводится в конце теста).

За ответы на каждый вопрос присваиваются следующие баллы: 1 – так не бывает; 2 – пожалуй, неверно; 3 – может быть; 4 – наверное, да; 5 – уверен, что да.

Целеустремленность

1. Умение ставить ясные цели и задачи:

а – имею ясную перспективную цель профессионального совершенствования на 3-4 года вперед;

б – совместно с преподавателем планирую уровень достижений на предстоящий год; намечаю конкретные задачи на соответствующие этапы подготовки;

в – ставлю очередные задачи на ближайшие занятия, зачеты, экзамен.

2. Умение планомерно осуществлять свою деятельность:

а – выполняю планы отдельных домашних заданий;

б – выполняю планы выступлений на зачетах и на экзаменах;

в – оцениваю проведенные занятия, пройденные зачеты и экзамены; корректирую намеченные планы.

3. Умение подчинять себя достижению поставленной цели:

а – ради достижения цели соблюдаю строгий режим;

б – цели и задачи профессионального роста являются для меня мощным источником активности;

в – я испытываю огромное чувство удовлетворения от самого процесса своих музыкальных занятий.

Настойчивость и упорство

4. Умение длительно добиваться намеченной цели:

а – я занимаюсь на музыкальном инструменте регулярно и неукоснительно соблюдаю положенное мне количество часов, отведенных на занятия;

б – кропотливо и тщательно я стараюсь отрабатывать технику игровых движений;

в – упорно и последовательно я стараюсь преодолеть недостатки своего профессионального мастерства.

5. Умение преодолевать негативные настроения:

а – при развитии чувства усталости я стараюсь проявить терпение и продолжаю занятия, не снижая рабочего накала;

б – находясь в плохом настроении, я могу принудить себя к действиям через «не хочу» или «не могу»;

в – терпеливо и длительно я могу повторять однообразные и скучные, но нужные упражнения.

б. Умение продолжать деятельность, несмотря на неудачи и другие сложности:

а – неудача в исполнении произведения мобилизует меня на достижение цели – сыграть его хорошо;

б – в случае неудачи я склонен к увеличению длительности своих занятий;

в – сыграв на зачете неудачно одну вещь, я не падаю духом и стараюсь играть хорошо другие произведения.

Решительность и смелость

1. Умение своевременно принимать ответственные решения:

а – я могу своевременно принять решение о выполнении какого-либо действия, намерения, поступка, когда нельзя медлить;

б – я могу своевременно принять решение о выполнении необходимых действий в условиях риска;

в – могу своевременно принять решение в условиях моральной ответственности за свои действия перед своим коллективом (ансамблем или оркестром).

8. Умение подавлять чувство страха:

а – в условиях ответственного выступления испытываю стремление к риску и желание перейти к действию (могу сыграть вещь в более быстром темпе на конкурсе);

б – в условиях ответственного выступления мысленно отключаюсь от переживаний и целиком сосредоточиваюсь на своих исполнительских действиях;

в – в обстановке моральной ответственности сознательно преодолеваю неблагоприятные переживания и решительно действую (могу исполнить партию вместо заболевшего солиста).

9. Умение безотказно выполнять принятые решения:

а – после принятия решения о выполнении ответственного действия (задания) непременно приступаю к его практическому выполнению;

б – начав играть трудный эпизод или пьесу, продолжаю это делать и довожу, доигрываю его до конца, даже если при этом допускаю ошибки;

в – неудачи при игре сложных вещей мобилизуют на повторные попытки добиться успеха.

Выдержка и самообладание

10. Умение сохранять ясность мысли:

а – при игре на зачете или экзамене могу хорошо сосредоточиться, распределять и переключать внимание, несмотря на волнующую обстановку;

б – не допускаю «пораженческих» мыслей и негативных представлений под влиянием неудач и ошибок на зачетах и экзаменах;

в – в напряженной обстановке экзамена я могу обдуманно действовать в соответствии с тем, что я знаю и умею делать.

11. Умение владеть своими чувствами:

а – я могу легко повысить свой эмоциональный тонус в состоянии апатии, растерянности, тревоги и беспокойства;

б – я могу легко снизить уровень своего эмоционального возбуждения (при волнении, боли, негодовании, преувеличенном представлении об ответственности);

в – в случае удачного исполнения произведения в классе или экзамене не проявляю излишней самоуверенности, беспечности и мнимого превосходства над другими.

12. Умение управлять своими действиями:

а – я могу сохранять контроль над своими игровыми движениями даже при проявлении чувства усталости, раздражения, недовольства собой;

б – несмотря на мои неудачи на зачетах, я стремлюсь продолжать выступать публично на уровне всех своих возможностей;

в – в конфликтных ситуациях я могу легко удержать себя от неэтичных поступков и действий (грубых слов, пререканий, ухода из класса).

Самостоятельность и инициативность

13. Умение проявлять независимость в решениях и действиях:

а – я критически отношусь к предлагаемым мне советам со стороны своих товарищей; не склонен подражать моим удачливым товарищам;

б – я люблю самостоятельно готовиться к очередным занятиям (читаю и конспектирую нужные книги и т.д.);

в – после моих выступлений на публике я предпочитаю собственный анализ того, что у меня получилось, а что нет.

14. Умение проявлять личный почин и новаторство:

а – я люблю изобретать технические упражнения и предлагать оригинальные планы исполнения произведения;

б – я склонен самостоятельно планировать этапы своего профессионального роста;

в – мне нравится искать индивидуальные пути совершенствования своего профессионального мастерства.

15. Умение проявлять находчивость и сообразительность:

а – я легко приспосабливаюсь к неожиданным изменениям условий занятий и экзаменов (перенос во времени и в помещении);

б – при игре в ансамбле могу быстро изменить характер своего исполнения, ориентируясь на солиста или товарищей по ансамблю;

в – я могу быстро перестроиться в исполнении произведений в зависимости от аудитории (состав слушателей, возможности акустики).

Задание выполняют по одиночке или вдвоем. Когда студенты оценивают друг друга. Оценка результатов: по каждому волевому качеству: 36-45 баллов – высокий уровень; 26 – 35 – средний; 15-25 – низкий. Обобщение результатов производится по схеме:

Волевые качества	Волевые умения	Оценки признаков Волевых умений	
		а б в	общая
1.Целеустремленность	1.Ставить ясные цели и задачи	3 5 4	12
	2.Планомерно осуществлять деятельность	4 3 2	9
	3.Подчинять себя достижению поставленной цели	5 5 5	15
		Всего: 36	
II.Настойчивость и упорство	4.Длительно добиваться намеченной цели		
	5.Преодолевать тягостные состояния		
	6.Продолжать деятельность, несмотря на неудачи		
III.Решительность и Смелость.	и т.д.		

Тесты на выявление отношения к конкретной музыкальной деятельности

Обработка баллов по всем нижеприведенным анкетам: 10-14 – низкий уровень, 15-20 – средний, 21-30 – высокий. Каждый балл ставится в случае совпадения ответа с тем, который содержится в ключе. Вместе с ростом профессионализма увеличивается степень выраженности положительного отношения к будущей специализации.

I.Тест на выявление отношения к исполнительской деятельности

	Ключ
1.Я опаздываю на занятия чаще других.	Нет
2.Занимаясь самостоятельно, я отвлекаюсь меньше, чем другие.	Да
3.На педагогической практике в школе я предпочитаю показывать музыкальные произведения в механической записи, а не в своем исполнении.	Нет
4.Исполняя музыкальное произведение публично, я	Нет

- думаю о том, чтобы это все скорее закончилось.
5. Я предпочитаю готовую трактовку исполнения, предлагаемую педагогом, не стремясь расширить свои знания о музыкальном произведении и внести в него что-то свое. Нет
6. Я пропускаю занятия по специальности без уважительных причин чаще других. Нет
7. Я стараюсь не играть в концертах чаще, чем другие. Нет
8. На занятия по специальности я прихожу неподготовленным чаще других. Нет
9. Я работаю над музыкальными произведениями нерегулярно, несистематически. Нет
10. Я стараюсь выступать в семестре только ограниченное число раз, определенное программой (академконцерт, экзамен, зачет). Нет
11. Обычно я забываю о замечаниях педагога к исполнению музыкального произведения и вспоминаю о них в последний момент. Нет
12. Мне нравится примерно больше половины произведений моей программы. Да
13. Мне нравится сам процесс исполнения произведения с эстрады перед аудиторией. Да
14. По сравнению с другими я много работаю самостоятельно. Да
15. Я выступаю в концерте чаще других. Да
16. Мне бывает скучно на большинстве индивидуальных занятий. Нет
17. Исполняя произведение, я обычно думаю о том впечатлении, которое я произвожу на слушателей. Нет
18. Я более спокойно отношусь к своей профессии, чем другие. Нет
19. В кругу своих друзей я мало говорю о предстоящем выступлении. Нет
20. Если бы была такая возможность, я бы вообще отказался от игры перед слушательской аудиторией и разными комиссиями. Нет
21. Я покупаю книги об исполнителях и пластинки с записями чаще, чем другие. Да
22. Я рассматриваю свою профессию как одну из возможностей чаще играть перед людьми разного возраста. Да
23. Я ищу любой повод поиграть перед слушателями. Да
24. Мне нравится тщательно работать над музыкальным произведением. Да
25. Обычно я стараюсь выучить дополнительные музыкальные произведения помимо заданных. Да
26. Обычно я выступаю со сцены один раз в семестр. Да
27. Я играю в концертах лишь потому, что этого требует педагог. Нет
28. Я считаю, что во время исполнения произведения в концерте Нет

- нет большой необходимости выкладываться.
29. На педзанятиях по практике я люблю устраивать дополнительное прослушивание музыкальных программ в собственном исполнении. Да
30. Меня никогда не надо упрашивать выступать где-нибудь. Да

II. Тест на отношение к педагогической деятельности.

- | | Ключ |
|--|-------------|
| 1. Психология отношений людей очень интересует меня. | Да |
| 2. Я редко пропускаю занятия и страдаю от вынужденных пропусков. | Да |
| 3. Мне нравится показывать товарищам, как можно исполнить лучше то или иное музыкальное произведение. | Да |
| 4. Мне не особенно нравятся публичные выступления. | Да |
| 5. Изучая музыкальное произведение, я стараюсь прочесть о нем специальную литературу, особенно методическую. | Да |
| 6. Я пропускаю занятия по специальности чаще других. | Нет |
| 7. Я не стараюсь выступать в концертах чаще других. | Да |
| 8. Меня мало интересуют книги по методике преподавания. | Нет |
| 9. На занятиях по специальности я прихожу неподготовленным чаще других. | Нет |
| 10. Я стараюсь выступать в семестре ограниченное число раз, с хорошо выученной программой. | Да |
| 11. Помимо наставлений педагога я стремлюсь найти свои собственные приемы преодоления возникающих трудностей. | Да |
| 12. Мне нравится обсуждать с товарищами приемы и способы исполнения различных музыкальных произведений. | Да |
| 13. Я предпочитаю больше играть в кругу друзей, нежели на большой концертной эстраде. | Да |
| 14. Мне нравится работать рывками, чтобы потом приятно расслабляться. | Нет |
| 15. Я выступаю в концертах реже других. | Да |
| 16. Мне нравится присутствовать на занятиях других педагогов и слушать их замечания по поводу игры моих товарищей. | Да |
| 17. Исполняя произведение со сцены, я бываю озабочен тем, какое впечатление произвожу на слушателей. | Да |
| 18. К своей будущей профессии педагога я отношусь с восторгом. | Да |
| 19. Со своими друзьями и близкими я мало говорю о своей будущей профессии. | Нет |
| 20. Если бы была такая возможность, я вообще бы отказался от игры на экзаменах и перед всякими комиссиями. | Да |
| 21. Я покупаю книги по педагогике и психологии чаще, чем другие. | Да |
| 22. Я рассматриваю свою будущую профессию педагога, как счастливую возможность общения с детьми. | Да |

- | | |
|---|----|
| 23. Мои друзья ценят мои замечания об их исполнении. | Да |
| 24. В работе над произведением меня больше привлекает красота художественного образа и переживания, связанные с музыкой, чем тщательная проработка деталей. | Да |
| 25. Мне нравится обсуждать с друзьями особенности исполнительского стиля различных музыкантов. | Да |
| 26. Обычно я выступаю со сцены один раз в семестр. | Да |
| 27. Я играю в концертах лишь потому, что этого требуют педагоги. | Да |
| 28. Я сильно волнуюсь во время публичного исполнения и выступление отбирает у меня очень много сил. | Да |
| 29. Во время педпрактики в школе я предпочитаю давать учащимся произведения в механической записи, а не играть самому. | а |
| 30. Для того, чтобы я выступил в концерте или перед знакомыми, меня надо долго упрашивать это сделать. | Да |

III. Тест на отношение к композиторской деятельности.

- | | Ключ |
|---|-------------|
| 1. Мне нравится переводить мои жизненные впечатления в музыкальные образы. | Да |
| 2. Записывая свои мелодии, я забываю обо всем на свете. | Да |
| 3. Занимаясь дома на инструменте, я предпочел бы играть свои собственные мелодии, чем музыку других композиторов. | Да |
| 4. На экзаменах и концертах я предпочел бы выступить со своими собственными произведениями, нежели с другими. | Да |
| 5. Из теоретических дисциплин мне меньше всего нравятся гармония и анализ музыкальных произведений. | Нет |
| 6. Я пропускаю занятия по теоретическим дисциплинам чаще других. | Нет |
| 7. Я стараюсь не играть на концертах чаще других, потому что это отвлекает от творчества. | Да |
| 8. На занятиях по теории и композиции я прихожу неподготовленным чаще других. | Нет |
| 9. Я пишу свою музыку нерегулярно и несистематически. | Нет |
| 10. Я стараюсь выступить публично в семестре только ограниченное число раз, определенное программой. | Да |
| 11. На занятиях по композиции я прислушиваюсь к мнению своего педагога. | Да |
| 12. Мне нравится сам процесс создания музыки. | Да |
| 13. Мне не особенно нравятся публичные выступления перед аудиторией. | Да |
| 14. По сравнению с другими я изучаю много музыки самостоятельно. | Да |
| 15. Я выступаю в концертах реже других. | Да |
| 16. Мне бывает скучно на большинстве коллективных занятий. | Да |
| 17. Создавая свою музыку, я думаю о том, какое впечатление она может произвести на будущих слушателей. | Нет |

- | | |
|---|-----|
| 18. Читая произведения художественной литературы, я нередко думаю о том, какими музыкальными образами могло бы быть передано их содержание. | Да |
| 19. Мне кажется, что в больших компаниях всегда много суеты и лишних разговоров. | Да |
| 20. Настоящий музыкант может быть счастлив только в уединении, где он может предаваться своим музыкальным мечтам и полету воображения. | Да |
| 21. Сочинение музыки для меня является важнейшей потребностью в жизни. | Да |
| 22. Меня мало интересуют партитуры и пластинки с записями разных композиторов. | Нет |
| 23. Я ищу любой повод для того, чтобы сочинить и записать какую-либо мелодию. | Да |
| 24. Я предпочитаю быть исполнителем хорошей чужой музыки, чем сочинять свою, но посредственную. | Нет |
| 25. Разучивая чужие музыкальные произведения, мне нравится играть на свои парафразы и вариации. | Да |
| 26. Я сочиняю музыку потому, что это нравится родителям. | Нет |
| 27. Мне нравится изображать в музыке портреты знакомых. | Да |
| 28. Мне кажется, что если композитор сочиняет музыку, ему не обязательно сильно напрягаться и выкладываться. | Нет |
| 29. Образы изобразительного искусства легко рождают во мне соответствующие музыкальные образы. | Да |
| 30. Музыкальные образы, рождающиеся в моем сознании, для меня важнее, чем отточенная исполнительская техника. | Да |

IV. Тест на отношение к дирижерской деятельности

- | | |
|---|-------------|
| | Ключ |
| 1. Музыкальное искусство – большей частью коллективное, поэтому профессия дирижера в музыке должна считаться главной. | Да |
| 2. Мне нравится быть в центре коллективного внимания. | Да |
| 3. По натуре я человек общительный и легко лажу с людьми. | Да |
| 4. Мне легко организовать людей для совместных действий. | Да |
| 5. Я коллекционирую записи различных дирижеров для сравнения их между собой и поиска наиболее верного исполнения. | Да |
| 6. Занимаясь с педагогом. Я редко предлагаю свой вариант трактовки. | Нет |
| 7. Коллективные занятия мне нравятся больше, чем индивидуальные. | Да |
| 8. Мне бывает трудно подобрать ключ общения с незнакомыми людьми. | Нет |
| 9. Мои друзья считают меня веселым общительным человеком. | Да |
| 10. Я легко переношу конфликтные ситуации по сравнению с другими. | Да |
| 11. Я высоко ценю искусство мимики и жеста. | Да |

- | | |
|--|-----|
| 12. У меня часто бывают испорчены отношения с другими людьми из-за моей принципиальности. | Нет |
| 13. Я пользуюсь любой возможностью, чтобы выступить где-нибудь с хором или оркестром. | Да |
| 14. Часто без причин у меня может испортиться настроение. | Нет |
| 15. Поездки на концерты и гастролы утомляют меня. | Нет |
| 16. Если я чувствую приближение конфликтной ситуации, я предпочитаю спокойно обсудить проблему и никогда не срываюсь. | Да |
| 17. Я люблю рассказывать анекдоты в компаниях. | Да |
| 18. Моя будущая профессия дирижера вызывает у меня серьезную озабоченность. | Нет |
| 19. В кругу своих друзей я мало говорю о предстоящем выступлении. | Нет |
| 20. Учась в школе, я охотно выполняю поручения, связанные с общением с другими людьми. | Да |
| 21. У меня довольно много книг о дирижерах. | Да |
| 22. Выполнение какой-либо работы в присутствии многих людей мало смущает меня. | Да |
| 23. Я ищу любой повод для того, чтобы попрактиковаться с каким-либо хором или оркестром. | Да |
| 24. Мне нравится работать над переводом музыкальной интонации в пластический жест. | Да |
| 25. Обычно я знакомлюсь со многими партитурами помимо изучаемых в классе по специальности. | Да |
| 26. Я бы хотел как можно чаще выступать с хором в концертах. | Да |
| 27. Я выступаю в концертах только потому, что этого требует программа. | Нет |
| 28. Я считаю, что во время исполнения хорового или оркестрового произведения дирижеру необязательно выкладываться, потому что музыканты и без него знают, что надо делать. | Нет |
| 29. На педпрактике, в детском лагере, в туристском походе я пользуюсь любой возможностью для организации коллективного музицирования. | Да |

V. Тест на отношение к музыковедческой деятельности.

- | | |
|--|-------------|
| | Ключ |
| 1. Мне нравится читать книги о музыке. | Да |
| 2. Часто играя или слушая музыкальное произведение, я пытаюсь передать его содержание словами. | Да |
| 3. В школе учителя находили у меня определенные литературные способности. | Да |
| 4. Мне больше нравится анализировать музыкальное произведение, чем самому играть. | Да |
| 5. Мне не очень нравится решать задачи по гармонии. | Нет |
| 6. Я считаю, что знание теории музыки менее важно для музыканта, чем ее хорошее исполнение. | Нет |

7. Я стараюсь не выступать перед публикой без особой необходимости. Да
8. На занятия по теоретическим дисциплинам я прихожу неподготовленным довольно часто. Нет
9. Меня больше привлекает совершенствование литературного стиля, чем игра на инструменте. Да
- 10.Моя большая мечта – хорошо знать музыку всех стран и народов. Да
- 11.Анализ музыкальных произведений не особенно интересует меня. Нет
- 12.В литературных произведениях меня привлекает описание чувств их героев больше, чем развитие сюжета. Да
- 13.Умные слова о музыке совсем необязательны для того, чтобы ее понимать. Нет
- 14.Для того, чтобы стать хорошим музыкантом, необязательно знать культуру и искусство прошлых эпох. Нет
- 15.Слушая музыку я часто пытаюсь выявить ее структуру. Да
- 16.Мне нравится предаваться размышлениям в спокойной и уютной обстановке. Да
- 17.Мне нравится рассказывать моим друзьям разные истории о музыке и музыкантах. Они, как правило, с интересом слушают меня. Да
- 18.Меня больше привлекает живая музыка, чем разговоры о ней. Нет
- 19.Дома у меня неплохая библиотека по теории и истории музыки. Да
- 20.В моей будущей работе меня больше привлекло бы выступление с лекциями и докладами, чем работа, связанная с исполнительством. Да
- 21.Я хожу на самые разные концерты чаще, чем другие. Да
- 22.Я рассматриваю свою будущую профессию музыковеда как возможность нести людям свет знаний. Да
- 23.Я не особенно стремлюсь изучать иностранные языки. Нет
- 24.Мне нравится работать над литературным стилем рефератов и научных докладов. Да
- 25.Я стараюсь не читать больше тех книг, которые необходимы по программе. Нет
- 26.Обычно я выступаю со сцены один раз в семестр. Да
- 27.Я играю на концертах лишь потому, что этого требует программа обучения. Да
- 28.Я считаю, что каким бы хорошим музыкант ни был, выступающий на концерте, слушателя надо специально готовить для восприятия музыки. Да
- 29.На занятиях по педпрактике в школе я предпочитаю показывать музыку в механической записи, а не играть самому. Да
- 30.Меня не надо упрашивать выступить где-нибудь, чтобы рассказать о музыке. Да

Литература

1. Аберт Г. В.А. Моцарт: В 2 ч. М., 1989. Ч.2, кн. 2.
2. Акбаров И.А. Муסיқа луғати. Т., 1997.
3. Александрова В., Мейлих Е. Лист. Л., 1968.
4. Алексеев А. Себя преодолеть. М., 1985.
5. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. М., 1988. Ч.1,2.
6. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1978.
7. Алякринский Б.С. О талантах и способностях: Очерки о самовоспитании. М., 1971.
8. Амосов Н.М. Раздумья о здоровье. 3-е изд. М., 1987.
9. Ананьев Б.Г. Задачи психологии искусства / В кн.: Художественное творчество. Вопросы комплексного подхода / Отв.ред. Б.С.Мейлах. - Л., 1982, 234-245 с.
10. Андреев Д. Роза мира. М., 1991.
11. Андреева Г.А. Современная социальная психология на Западе. М., 1978.
12. Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе. М., 1983.
13. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. // Музыкальная жизнь. 1985. №17.
14. Аристотель. Собр. Соч.: В 4т. М., 1975. Т.4.
15. Асафьев Б.В. В письме к Романовской Е.Е. /В кн.: Е.Е.Романовская/ Сост. М.С.Ковбас. Т., 1957
16. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. 2-е изд. М., 1973.
17. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
18. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. Л., 1980.
19. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипки. М., 1933.
20. Бальзак О. Собр. Соч.: В 15 т. М., 1955. Т.10 Кузина Бетта.
21. Баранов А.В., Сопиков Л.П. Влияние группы на поведение индивида // Социальные исследования: проблемы труда и личности. М., 1970. Вып.3.
22. Бардас В. Психология техники игры на фортепиано. М., 1928.
23. Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. В 2т. М., 1962. Т.2.
24. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. М.; Л., 1969.
25. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л., 1974.
26. Белинский В.Г. Пол. Собр. Соч. М., 1953-1959.
27. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы. Л., 1992.
28. Бернс Р. Развитие Я-концепции и воспитание. М., 1986.
29. Бернштейн. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М., 1966.

30. Беседы К.С. Станиславского. М., 1974.
31. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста: Опыт психофизиологического анализа и методы работы. М., 1973.
32. Благовещенский И.П. некоторые вопросы исполнительского искусства. Минск, 1965.
33. Богоявленская Д.Б. Интеллектуальная активность и проблема творчества. Ростов-н/Д., 1983..
34. Бодалев А.А. Формирование понятия о другом человеке как о личности. М., 1970.
35. Божович Л.И. Личность и ее формирование в детском возрасте. М., 1966.
36. Бочкарев Л. Психологические аспекты публичного выступления музыкантов-исполнителей // Вопросы психологии. 1975. №1.
37. Братусь Б.С. Нравственное сознание личности. М., 1985.
38. Брунер Дж. Психология познания. М., 1977.
39. Буасье А. Уроки Листа. Л., 1964.
40. Венгер Л.А. Педагогика способностей. М., 1973.
41. Ветлугина Н.А. Музыкальное развитие ребенка. М., 1968.
42. Вилюнас В.К. Психология эмоциональных явлений. М., 1976.
43. Виноградов В.С. Музыка советского Востока. М., 1963.
44. Вицинский А.В. Психологический анализ процесса работы пианиста над музыкальным произведением // Известия АПН РСФСР. 1950. №5.
45. Возрастная и педагогическая психология. М., 1979.
46. В мире мудрых мыслей. М., 1962.
47. Вопросы истории и теории узбекской советской музыки /Под ред. М.С.Ковбаса. Т., 1979
48. Вопросы музыкальной педагогики. М., 1979. Вып.1.
49. Вопросы музыкально-исполнительского искусства. М., 1969. Вып.5.
50. Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1973. Вып.3.
51. Воронин Л.Г. Теории и методологии исследования высшей нервной деятельности человека. М., 1982.
52. Воспитание музыкального слуха: Сб. статей. М., 1977.
53. Воспоминания о Рахманинове. В 2т. М., 1988.
54. Восприятие музыки./Ред-сост. В.А.Максимов. М., 1980.
55. Выготский Л.С. Психология искусства. М., Искусство, 1968.
56. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. М., 1967.
57. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М., 1966.
58. Вызго Т.С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970.
59. Галицкая С.П. Теоретические вопросы монодии. Т., Фан, 1981.
60. Гальперин П.Я. Психология мышления и учение о поэтапном формировании умственных действий // Исследования мышления в советской психологии. М., 1966.
61. Ганди М. Моя жизнь. М., 1969.

62. Гарбузов Н.А. Музыкант, исследователь, педагог. М., 1980.
63. Гат Й. Техника фортепианной игры. М.: Будапешт. 1967.
64. Гафурбеков Т.Б. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. Т., 1984.
65. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки. М., 1975.
66. Гейне Г. Собр.Соч.: В 10т. М.; Л., 1956-1959.
67. Гессе Г. Игра в бисер. Новосибирск, 1991.
68. Гете И.В. Статьи и мысли об искусстве. М.,1936.
69. Гете И.В. Избранные философские произведения. М., 1964.
70. Глинка М. Записки. М., 1953.
71. Гоголь Н.В. Полн. Собр. Соч.: В 14т М.; Л., 1940-1952.
72. Головинский Г. О вариантности восприятия музыкального образа // Восприятие музыки. М., 1980.
73. Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и в науке. М., 1991.
74. Горчаков Н. Режиссерские уроки К.С.Станиславского. М., 1951.
75. Горький М. О литературе. М., 1863.
76. Гофман И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961.
77. Грабарь И. Моя жизнь. М.; Л., 1937.
78. Гройсман А.Л. Психология. Личность. Творчество: Регуляция состояний. М., 1992. Ч.3.
79. Громов Е.С. Художественное творчество. М., 1970.
80. Громова Е.А. Эмоциональная память и ее механизмы. М., 1980.
81. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. М., 1941. Ч.1.
82. Грум-Гржимайло Т.Н. Об искусстве дирижера. М., 1973.
83. Гудкова Е.А. Узбекская хоровая литература (очерки). Т., 1974.
84. Гуревич П.С. Социально-психологическое воздействие радиопропаганды // Проблемы социальной психологии и пропаганды. М., 1971.
85. Далькроз Ж. Ритм: его воспитательное значение для жизни и для искусства. СПб., 1922.
86. Джаббаров А.Х., Соломонова Т.Е. Композиторы и музыковеды Узбекистана. Т., 1975.
87. Джамии А.Трактат о музыке. Т., 1960.
88. Добрович А. Воспитателю о психологии и психогигиене общения. М., 1980.
89. Додонов Б.И. Эмоция как ценность. М., 1978.
90. Дойль К. Собр.соч.: в 8т. М., 1966.
91. Достоевский Ф.М. Собр.соч.: В 10. М., 1957. Т.3.
92. Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 1964.
93. Зайков Л.В. Память. М., 1940.
94. Зайков Л.В. Избранные психологические труды. М., 1986. Т.2. развитие произвольных движений.

95. Закржевская С.А. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркменистана. Т., 1979.
96. Зарипов Р.Х. Кибернетика и музыка. М., 1971.
97. Золтан Кодай. Избранные статьи. М., 1982.
98. Зосимовский А.В. Формирование общественной направленности личности в школьном возрасте. М., 1982.
99. Иванов-Борецкий М. Материалы и документы по истории музыки: В 2.т. М., 1934.
100. Изард К. Эмоции человека. М., 1980.
101. Илиади А. Природа художественного таланта. М., 1964.
102. Искусство быть здоровым. М., 1984.
103. Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1962-1970.
104. Йўлдошева С.Ҳ. Ўзбекистон мусиқа тарбияси ва таълимнинг ривожланиши. Т., 1985
105. Карнеги Д. Как завоевывать друзей и оказывать влияние на людей. Как вырабатывать уверенность в себе и влиять на людей, выступая публично. Как перестать беспокоиться и начать жить. М., 1990.
106. Кароматов Ф.М. Узбекская музыка./ Музыкальная энциклопедия / Гл.ред. Ю.В.Келдыш. Т.5. М., 1981, с. 684-693.
107. Касимов В.Г. Психолого-педагогические основы формирования оптимального сценического самочувствия и учащихся-музыкантов: Дисс. ... канд. пед. наук. М., 1989.
108. Кнебель О.Л. Поэзия педагогики. М., 1976.
109. Коган Г. Работа пианиста. М., 1963.
110. Коган Г. Вопросы пианизма. М., 1968.
111. Коган Г. Из записей разных лет // Сов. Музыка. 1969. № 7.
112. Коган Г. У врат мастерства. М., 1961.
113. Кон И.С. Психология старшеклассника. М., 1980.
114. Кон И.С. В поисках себя: Личность и ее самосознание. М., 1984.
115. Краткий психологический словарь / Под ред. А.В. Петровского, М.Т. Ярошевского. М., 1985.
116. Кременштейн Б.Л. Педагогика Нейгауза Г.Г. М., 1984.
117. Композиторы и музыковеды Узбекистана: Справочник. /Авт.-сост. Т.А.Головянц, Е.С.Мейке. Т., 1999.
118. Кондрашин К. Мир дирижера. Л., 1976.
119. Коршунова Л.С. Воображение и его роль в сознании. М., 1979.
120. Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965.
121. Корредор Х. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960.
122. Корыхалова Н.П. интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л., 1979.
123. Купер К. Аэробика для хорошего самочувствия. М., 1989.
124. Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М., 1899.
125. Левилов А.М. Автор – Образ – Читатель. Л., 1983.

126. Леонгард К. Акцентуированные личности. Киев, 1981.
127. Леонтьев А.Н. Избранные психологические труды. М., 1983.
128. Лернер И.Я. Проблемное обучение. М., 1974.
129. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М., 1988.
130. Лист Ф. Шопен. М., 1956.
131. Личко А.Е. Психопатии и акцентуации характера у подростков // Психология индивидуальных различий: Тексты. М., 1982.
132. Лук А.Н. О чувстве юмора и остроумии. М., 1968.
133. Львова Е.И. Выдающиеся советские педагоги-музыканты 30-50-х годов («Московская пианистическая школа») – их принципы и методы преподавания: Автореф. на соиск.уч. ст.канд.пед.наук. М., 1988.
134. Майкапар С.М. Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и методика правильного развития. Пг., 1915.
135. Мазель Л.А., Цукерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
136. Маккиннон Л. Игра наизусть. Л., 1967.
137. Марищук В.Л. и др. Методика психодиагностики в спорте. М., 1984.
138. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. М., 1966.
139. Мастера советской исполнительской школы. М., 1961.
140. Матейко Я. Условия творческого труда. М., 1976.
141. Матёкубов О.Р. Макамат. Т., 2004.
142. Матёкубов О.Р. Фараби об основах музыки Востока. Т., 1986.
143. Махмутов М.И. Организация проблемного обучения в школе. М., 1977.
144. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1963.
145. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
146. Мопассан Г. Полн.собр.соч.: В 12 т. М., 1958.
147. Морозов В.П. Тайны вокальной речи. М., 1967.
148. Музыка народов Азии и Африки. Вып. 1-5. /Сост. В.С.Виноградов. М., 1969-1987.
149. Музыкальная акустика. /Общ.ред. Н.А.Гарбузов. М., 1954.
150. Музыкальная энциклопедия. В 6 тт. М., 1973-1982.
151. Музыкальная эстетика стран Востока./Под ред. В.П.Шестакова. М., 1967.
152. Музыкальное воспитание в современном мире. М., 1970.
153. Музыкальное восприятие школьников / Белобородова В.К. Ригина Г.С., Алиев Ю.Б. М., 1975.
154. Муцмахер В.И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано: Учеб.пособие. М., 1984.
155. Мясичев В.Н., Готсдинер А.Л. Что есть музыкальность. // Слв.музыка. 1975.№2.
156. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.

157. Назаров А.Ф. Форобий ва Ибн Сино Муסיқий ритмика хусусида (Мумтоз ийқоъ назарияси). Т., 1995.
158. Назаров И.Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. Л., 1969.
159. Науменко С.И. Индивидуально-психологические особенности музыкальности // Вопросы психологии. 1982. №5.
160. Нейгауз Г.Г. Размышления. Воспоминания. Дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М., 1983.
161. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. 5-е изд. М., 1987.
162. Немов Р.М. Социально-психологический анализ эффективности деятельности коллектива. М., 1984.
163. Немов Р.М. Психология: Учеб.пособие. М., 1990.
164. Нишонова З.Т. Болалар психодиагностикаси. Т., 1998.
165. Нишонова З.Т. Болалар психик тараққиёти муаммолари бўйича психологик маслаҳатлар бериш. Т., 1997.
166. Оборин Л.Н. Статьи, воспоминания: К 70-летию со дня рождения. М., 1977.
167. Обуховский К. Психологическая теория строения и развития личности // Психология формирования и развития личности. М., 1981.
168. Обучение и развитие // Под ред. Л.В. Занкова. М., 1975.
169. Общая психология. /Под ред. А.В.Петровского. М., 1986.
170. Пеккер Я.Б. Узбекская опера. М., 1984.
171. Петрушин В.И. Артистизм – это и тренировка. // Сов.музыка. 1971.№2.
172. Петрушин В.И. Музыкальная психология. М., 1997.
173. Петрушин В.И. Моделирование эмоций средствами музыки // Вопросы психологии. 1988. №5.
174. Платонов К.К. О системе психологии. М., 1972.
175. Перельман Н. В классе рояля. М., 1976.
176. Прокофьев Г.И. Формирование музыканта-исполнителя. М., 1956.
177. Проблемы музыкального мышления: Сб.статей. Л., 1974.
178. Проблемы научного творчества. М., 1982.
179. Ражабов И.Р. Мақомлар масаласига доир. Т., 1963.
180. Ражников В.Г. Резервы музыкальной педагогики. М., 1980.
181. Рахманинов С.В. Письма. М., 1955.
182. Рейнуоттер Дж. Это в ваших силах. Как стать собственным психотерапевтом. М., 1992.
183. Ржевкин С.Н. Слух и речь в свете современных физиологических исследований. М.Л., 1936.
184. Ринкявичюс З.А. Воспринимают ли дети полифонию? Л., 1979.
185. Роллан Р. Музыканты наших дней. М., 1938.
186. Рождественский Г. Мысли о музыке. М., 1976.
187. Руффо Т. Парабола моей жизни. М., 1966.
188. Савшинский С.И. Леонид Николаев. М.; Л., 1950.
189. Савшинский С.И. Пианист и его работа. Л., 1961.

190. Савшинский С.И. Режим и гигиена работы пианиста. Л., 1963.
191. Сеченов И.М. Рефлексы головного мозга. М., 1961.
192. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа. М., 1970.
193. Соколов О.В. О принципах структурного мышления в музыке. // Проблемы музыкального мышления. М., 1974.
194. Соколова О.П. Двухголосное пение в младшем хоре. М., 1987.
195. Социальные функции искусства и его видов. М., 1980
196. Собчик Л.Н. Методы психологической диагностики. М., 1990.
197. Собрание восточных рукописей АН Узбекистана. /Под ред. А.А.Семёнова. Т., 1952.
198. Станиславский К.С. Работа актёра над собой. М., 1951.
199. Стоянов А. Искусство пианиста. М., 1958.
200. Стреляу Я. Роль темперамента в психическом развитии. М., 1982.
201. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М., 1947.
202. Ткаченко Г.А. Космос. Музыка. Ритуал. М., 1990.
203. Толстой Л.Н. Полн.собр.соч. Т.30.
204. Тюлин Ю.Н. Учение о гармонии. М., 1966.
205. Умумий психология: Дарслик / А.В.Петровский ва бошк. Т., 1992.
206. Уолтер Г. Живой мозг. М., 1966.
207. Успенский В.А. Статьи, воспоминания, письма. / Сост. И.А.Акбаров. Т., 1980.
208. Флобер Г. Собр.соч.: В 5т. М., 1956.
209. Хрестоматия по возрастной и педагогической психологии. 12 кн. М., 1980,1981.
210. Хрестоматия по психологии. М., 1987.
211. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М., 1984.
212. Чайковский П.И., Танеев С.И. Письма. М., 1951.
213. Чаплин Ч. Моя автобиография. М., 1966.
214. Чехов М. Путь актёра. М., 1928.
215. Шагинян М.С. Из дневника // Новый мир. 1982. № 12.
216. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада. М., 1983.
217. Шестаков В.П. От этоса к аффекту. М., 1975.
218. Шибутани Т. Социальная психология. М., 1969.
219. Шульпяков О.Ф. техническое развитие музыканта-исполнителя. М., 1973.
220. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Сб.статей.: В 2т. М., 1973. Т. 2-Б.
221. Эккерман И.П. Разговоры с Гете. М.; Л., 1934.
222. Юлдашева С.Х. Развитие музыкального воспитания и образования в Узбекистане. Т., 1979.
223. Юзбашан Ю.А., Вайс П.Ф. Развитие музыкального мышления младших школьников. Е., 1983.
224. Юнусов Р.Ю. Ўзбек халқ мусиқа ижоди. Т., 2000.
225. Ямпольский А.И. О методе работы с учениками. М., 1969.
226. Янов-Яновский Н.С. Муталь Бурханов. Время, жизнь, творчество.Т., 1999.

227. Қодиров Б.Р. Синф зукколарини танлаш методикаси (Ёш истеъдодларни излаймиз): Методик қўлланма №1. Т., 1998.
228. Қодиров Р.Ф. Бошланғич мактабда кўповозли куйлаш. Многоголосное пение в начальной школе. Т., 1997.
229. Ғозиев Э.Ғ. Психология (Ёш даврлари психологияси). Т., 1994.
230. Ғозиев Э.Ғ. Умумий психология: Дарслик, I,II – китоб. Т., 2002.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
РАЗДЕЛ I. ОБЩИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПСИХОЛОГИИ	
Общепсихологические термины и понятия	6
Из истории музыкальной психологии	7
Направления, отрасли музыкальной психологии	9
РАЗДЕЛ II. ЛИЧНОСТЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЫКАНТА	
Личность музыканта	12
Особенности личности и деятельности музыканта	12
РАЗДЕЛ III. ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЕ ПРОЦЕССЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	
Внимание	14
Ощущения	15
Взаимодействие ощущений	16
Ощущения от обертонов	16
Слуховые ощущения	17
Восприятие	20
Особенности музыкального восприятия	21
Назайкинский Е.В. «О психологии музыкального восприятия» .	24
Память	25
Основные виды музыкальной памяти	26
Запоминание музыкального произведения по формуле И.Гофмана	27
Мышление	28
Виды мышления. Индивидуальные особенности мышления ...	29
Логика развития музыкальной мысли	30
Развитие музыкального мышления	30
Воображение	31
Воображение в музыкальном искусстве	32
Связь музыкального воображения с жизненным опытом.	33
Развитие музыкального воображения	34
РАЗДЕЛ IV. ЭМОЦИОНАЛЬНО-ВОЛЕВАЯ СФЕРА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА	
Эмоции и чувства в музыке	36
Воля.	38
Оптимальное концертное состояние	38
Методы овладения оптимальным концертным состоянием	39
РАЗДЕЛ V. ИНДИВИДУАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗЛИЧИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.	
Темперамент	41
Характер	42
Темперамент и характер	42
Шопен и Лист	43
Способности	44

Наследственные и социальные факторы	46
Теплов Б.И. «Психология музыкальных способностей»	47
РАЗДЕЛ VI. ОПРЕДЕЛЕНИЕ СПОСОБНОСТЕЙ. ТЕСТЫ.	
Выявление способностей и их тестирование	49
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕСТЫ	
Тест Айзенка на выявление уровня нейротизма и экстраверсии	53
Тест Шмишека на выявление акцентуаций личности	56
Тест на определение тревожности (по Спилбергеру)	59
Тест на выявление уровня сформированности волевых качеств личности	61
Тесты на выявление отношения к конкретной музыкальной деятельности	64
ЛИТЕРАТУРА	72

Рауф Гафурович Кадыров

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ

Учебное пособие

На русском языке

ИБ № 16

Ответственный за выпуск *З.Джураев*

Компьютерный дизайн *М.Закирова*

Подписано в печать 29.03.2005. Формат 84x108 1/32

Учетно-изд.л. 5,0. Тираж 500 (2-й завод 50). Договор № 10.

Цена договорная.

Издательство «Музыка» Государственной консерватории Узбекистана.
Ташкент, ул., Абая, 1.

Оригинал макет изготовлен в компьютерном центре изд-ва «Музыка»

Опечатано в типографии «BOSPOLIGRAF».

Ташкент, ул.С.Азимова, 32а.