УДК 37.02
DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10011

А. В. Гвоздев

НЕКОТОРЫЕ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ СКРИПИЧНОЙ ТЕХНИКИ

Техника скрипача – сложное, многокомпонентное явление, соединившее в себе ряд моментов – общих и индивидуальных. Среди ее фундаментальных основ – психофизиологические факторы, в том числе совокупность игровых ощущений музыканта-исполнителя, рассмотрению которых и посвящена настоящая статья. Важные для современной науки взгляды на проблематику ощущений человека складывались в деятельности выдающихся физиологов и психологов И. М. Сеченова, Б. Г. Ананьева, Н. А. Бернштейна, Р. Г. Лурии, К. Прибрама, С. Л. Рубинштейна, А. А. Ухтомского, Ч. Шеррингтона и др.

Указанная сфера, несмотря на ее большую значимость для воспитания исполнительской техники скрипача, еще не становилась объектом систематического анализа. В этом – актуальность и новизна предлагаемой работы. Цель статьи – рассмотрение каждого из видов ощущений, выявление их роли в творческом процессе скрипичной игры, а также особенностей взаимодействия в качестве составных компонентов единого механизма.

Прежде всего, остановимся на характеристике слуховой сферы, на *слуховых ощущениях, музыкальном восприятии* и *внутренних слуховых представлениях*, которые оказывают непосредственное и активное воздействие на работу скрипача.

Согласно современным представлениям, ощущение и восприятие теснейшим образом взаимодействуют и не находятся в линейной зависимости по отношению друг с другу. Как пишет Л. Л. Бочкарев: «С одной стороны, ощущение предшествует восприятию, так как человек может различать, ощущать отдельные свойства предмета до его восприятия в целом. С другой стороны, такое различение, выделение возможно благодаря восприятию и его анализу» [5, с. 94], т. е. благодаря мышлению. С. Л. Рубинштейн полагал, что «ощущение предшествует восприятию, и восприятие предшествует ощущению» (цит. по: [Там же]). Подобная трактовка названных психических функций точно отражает специфику музыкального искусства, где «целое в восприятии не равно сумме отдельных ощущений – от звуков, тембров, ритмов» [12, с. 12].

Остановимся подробнее на музыкальном восприятии и внутренних слуховых представлениях. Эти факторы имеют фундаментальное значение для всех сторон исполнительской деятельности. Их функции различны. Наше восприятие контролирует качественный уровень решения стоящих творческих задач, а также дает возможность при первом знакомстве с сочинением осмыслить его как целостный художественный феномен.

Другие «обязанности» возлагаются на музыкальные представления. Как пишет В. И. Петрушин: «Музыкально-слуховые представления – это то же самое, что архитектурно-строительный проект при постройке дома, конструкторская разработка при постройке автомобиля, сценарий при постановке фильма и театральной пьесы, математические расчеты траектории при запуске космической ракеты. Ошибки и неточности в проекте, плане действий, расчетах неминуемо и неизбежно влекут за собой неудачу в претворении замысла в жизнь» [Там же, с. 148].

© А. В. Гвоздев, 2019

Слуховые восприятия и представления – две грани одного явления, разделение которых в творческом процессе может носить исключительно временный и служебный характер. От органичности и глубины данного единства зависит эффективность и естественность протекания исполнительской деятельности. Воспринимающие, а значит, и контролирующие функции музыкального слуха существенно обостряются, благодаря наличию художественного эталона – идеальной цели, которая формируется в пространстве слуховых представлений скрипача. Сравнивая настоящий звуковой эффект с прогнозируемым, слух информирует область сознания инструменталиста об их соответствии или, напротив, фиксирует внимание на недостатках. Этот внутренний, представляемый музыкантом образ может быть так же многообразен, богат, как и реально звучащий. Однако речь все же не может идти об их абсолютном тождестве. Объективные характеристики: интонация, ритм, физические свойства звука (красота, кристальность), логика построения фразы, закономерности и особенности формообразования идентичны, в целом, в обеих сферах. Вместе с тем смысловые «полутона»: *выразительные* качества звучания (тембровые, экспрессивные, колористические), *тонкости* динамики, фразировки, артикуляции в действительной и виртуальной версиях совпадают не всегда.

Идеальные представления, с одной стороны, могут выходить за границы технических возможностей музыканта, с другой – воображаемый образ в реальности обретает бóльшую рельефность, «зримость», звуковую детализированность. «П. Казальс, например, приступая к изучению нового произведения, прочитывал его глазами, напевал основные темы, проигрывал на рояле. Однако в своих высказываниях он подчеркивал, что при реальном звучании музыки обнаруживает такие сокровища, о которых и не подразумевал, знакомясь ранее с текстом без инструмента» (Н. Н. Шаховская) [13, с. 60].

Каким же образом взаимодействуют между собой эти музыкально-психологические структуры и *техника* музыканта? Ответ очевиден: они представляют собой подвижную, гибкую систему, которая обязана адекватно и быстро отзываться на постоянно изменяющиеся условия деятельности. «Я твердо убежден, – писал И. Гофман, – что техника должна с самого начала идти рука об руку с подлинным музыкальным развитием. Ни то, ни другое нельзя изучать изолированно друг от друга; одно должно уравновешивать другое» [6, с. 85].

Последовательное *развитие* слуховой сферы (ощущений, восприятий, представлений) – это, в сущности, духовное обогащение юного скрипача, раскрытие его творческого потенциала. Как следствие, он начинает лучше слышать, полнее чувствовать в исполняемом произведении то многообразие красок, эмоций и, в конечном итоге, смыслов, которое прежде было ему недоступно.

Такие процессы дают мощный импульс к совершенствованию *техники*, с помощью которой инструменталист и воплощает новые идеи в звуках. Но укрепление профессиональных основ, со своей стороны, оказывает позитивное *обратное* влияние на последующее углубление музыкальных восприятий и представлений.

Итак, естественное и неразрывное единство *технического* и *художественного* начал не только стимулирует ход устойчивого творческого роста скрипача, но и выступает как *необходимое* его условие.

На разных этапах становления музыканта формирование данного единства имеет свои особенности. Ранние стадии развития указанных компонентов (восприятий, представлений и исполнительской техники) диктуют свои педагогические решения. Однако, несмотря на ограничения, обусловленные возрастом, важно, чтобы общая стратегия повседневной работы с детьми была (по возможности) «взрослой». Весомой поддержкой на этом пути, которая заметно ком-

пенсирует недостаток опыта, являются музыкальные способности ребенка. Как полагает Г. М. Цыпин, высокоодаренным детям присуще «быстрое, чтобы не сказать стремительное развитие в избранной сфере деятельности», а также «способность сосредоточения на любимом деле», тем более, что истинная одаренность обнаруживает себя в «таинственном даре “уметь раньше, чем знать” (М. С. Старчеус. – *А. Г.*])» [14, с. 39].

Постепенно, по мере того, как взрослеет ученик, и закономерно усложняются его программы, система начинает «действовать» в других условиях, хотя и попрежнему в русле теснейших взаимосвязей всех ее компонентов. Таким образом, главные движущие силы, о которых идет речь, предстают слитыми воедино в целостном процессе технического и художественного взросления музыканта.

Рассмотрим *игровые ощущения* инструменталиста, которые существенным образом влияют на процессы формирования и функционирования всей его моторной сферы. Начнем анализ с *исполнительского тонуса*.

Скрипичная игра сопряжена с особой и оптимальной настройкой нервной и мышечной систем музыканта, их опережающей готовностью и постоянной фоновой активностью, которые определяются в физиологии как *тонус*. Двухуровневая структура тонуса представляет собой единство двух начал – художественного и технического.

Первый из уровней – тонус художественной деятельности. Он понимается как нацеленность музыканта на возможно более яркое и полное раскрытие образности исполняемого произведения. Это подразумевает создание необходимых условий для эффективной работы мышления, памяти, эмоциональной сферы или, другими словами, для полной концентрации психических и интеллектуальных качеств личности.

Психологическая нагрузка на нервномозговые центры скрипача, на первый взгляд, кажется не вполне реальной, из-за неизбежной острой конкуренции разнонаправленных, трудно совместимых установок. Нацеленность на убедительное воплощение в звуках индивидуально-личностного восприятия сочинения, выявление его эмоционального заряда, содержательной глубины вступают, как кажется, в ясный и понятный конфликт с сугубо прагматическими задачами, требующими самообладания и расчета. Среди таких задач: точная оценка и возможная корректировка своего эстрадного состояния; мгновенная реакция на неожиданную исполнительскую инициативу партнера (или партнеров) по ансамблю; поправки на акустические свойства зала и проч., вплоть до изменения строя инструмента. Но, несмотря на эти «заботы», в полной мере должна раскрыться духовная энергетика музыканта-творца, которая в значительной мере и составляет ценность неуловимо-изменчивого, живого искусства интерпретации. Такие цели и помогает достичь установка на творческую активность личности – тонус художественной деятельности. В свою очередь, точная, адекватная реакция моторики на творческие импульсы требует соответствующей внутренней «настройки», которую должен обеспечить игровой (мышечный) тонус – *тонические ощущения.*

Известный американский психолог и нейрофизиолог К. Прибрам писал: «Тонус – это состояние готовности всего нервно-мышечного аппарата к действию, предварительное условие любого действия» (цит. по: [3, с. 332]). Как раз тонкая мышечная настройка и является той опорой для согласованных движений, которая помогает обеспечить гибкую отзывчивость и безотказную дееспособность моторики [4, с. 38]. Мышечный тонус – рабочее «самочувствие» скрипача. Оно сопутствует многообразным видам практической работы на инструменте, включая и повседневные занятия.

Фундаментальной основой оптимального игрового тонуса является такое чувство исполнительской свободы, которое исключит чрезмерную скованность и излишнее расслабление мышц. В противном случае их деятельность в той или иной степени может оказаться зат-

рудненной, что неминуемо ограничит технические и художественные ресурсы музыканта и понизит общий класс его игры. Мерилом этой свободы служит способность скрипача выполнить в каждый момент комплекс движений любой сложности, направленный на достижение нужного художественного эффекта. Подобное состояние моторики субъективно, на уровне мускульных ощущений воспринимается играющим как *чувство покоя*. Оно и является для исполнителя ясным ориентиром при контроле дееспособности собственного мышечного аппарата или (другими словами) уровня профессионального соответствия своего игрового тонуса. А так как любые движения (и инструментальные в их числе) основываются на неизменном чередовании напряжения и освобождения мышечных групп, управляющих ими, то чувство покоя как результат совместного действия двух факторов – релаксации мышц и ощущения исполнительской свободы в целом – выступает своего рода *индикатором качества* их расслабления.

Итак, речь идет только об относительном покое, не затрагивающем ни динамичности двигательно-игрового процесса, ни его основ. Вот почему мы не можем согласиться в полной мере с Е. Камиларовым, известным болгарским скрипачом и педагогом, который, справедливо выделяя в этом процессе два состояния – движение и покой, интерпретировал их как противоборствующие [9, с. 3]. В сущности, данная антитеза (движение и покой) имеет всеобщее значение и относится отнюдь не только к области музыкального исполнительства, но входит составным компонентом практически в *любое* движение человека и, следовательно, не предполагает методического внимания. Значит *оперативный* покой (А. А. Ухтомский) мы определим как предельную степень свободы, которая *допустима* в сфере скрипичной игры. Эту проблему педагогу необходимо постоянно держать под строгим контролем, особенно на начальном этапе обучения ребенка.

Отсутствие профессионального опыта и, обусловленная этим, иррадиация мускульного напряжения, нерегулируемая исполнителем, существенно осложняют формирование необходимых пропорций активности и свободы. Однако по мере того как расширяются границы технической оснащенности скрипача, постепенно совершенствуется и его игровой тонус. На более высоких ступенях владения моторно-двигательной сферой следует чутко контролировать соблюдение перспективного равновесия «пограничных» состояний: свободы и уверенности, легкости и твердости. Таким образом, двуединая структура исполнительского тонуса (игрового и художественного) требует инициативной творческой и контролирующей деятельности мозговых центров, т. е. опережающего *целостного* психофизиологического настроя инструменталиста.

Постепенно подобный настрой уходит из поля сознания и перестает восприниматься в качестве неотъемлемой составляющей игрового процесса, так же, как мы не замечаем своей обычной готовности к осуществлению самых различных действий нашей повседневной жизни. И лишь иногда, когда эти действия выходят за привычные рамки (передвижение по скользкой дороге), они нуждаются в повышенной концентрации внимания и предполагают порой особую внутреннюю подготовку. Те же процессы наблюдаются и в скрипичной игре: исполнение особенно сложных фрагментов текста заставляет иногда и опытного музыканта мобилизовать в полной мере свои внутренние ресурсы – психологические и профессиональные.

Рассмотрим *мышечно-суставные* или *двигательные* ощущения, которые играют важную роль в организации всей моторной сферы. Данные ощущения – это субъективное восприятие инструменталистом выполняемых им *исполнительских действий*. Они и образуют «материальную» основу скрипичной игры. Разноплановым и многообразным движениям в различных видах техники

левой и правой рук сопутствуют и соответствующие двигательные ощущения. Именно через ощущения играющий чувствует все характеристики движения: скорость, направление, амплитуду и т. д. [11, с. 211]. Благодаря совокупному действию мышечно-суставных ощущений (так называемому «мышечному чувству») в моторной памяти закрепляется целесообразная организация каждого навыка, а также вырабатывается его автоматизация.

Различные, весьма существенные стороны «взаимодействия» двух этих компонентов проясняют современные положения естественных наук. Так, взаимная связь понятий «движение» – «мышечное ощущение» рассматривается в физиологии и психологии в качестве единства двух сторон *одного* явления, в котором ощущение предстает как «истинный регулятор мышечных движений» [10, с. 116]. С одной стороны, движение выступает первопричиной появления и развития чувствительности ощущения, с другой – ощущение служит условием последующего усовершенствования движения. «Ощущение с этой точки зрения является в такой же степени основой движения, как и его результатом» [8, с. 77].

Обобщая вышеизложенное, следует констатировать, что построение рациональных двигательных ощущений есть одна из важных задач, на решение которой и направлен процесс воспитания любого игрового движения. Совокупность таких движений (они должны быть развиты до уровня автоматизированных навыков) и сопутствующая ей совокупность игровых ощущений представляют собой одну из фундаментальных основ феномена, определяемого нами как «исполнительская техника скрипача».

Особенности взаимосвязи профессиональных движений и их игровых ощущений в нервно-мышечном аппарате инструменталиста не остаются неизменными в ходе деятельности. На начальных этапах работы над движением оно выполняется под контролем сознания, являясь как бы своеобразной «заготовкой» будущего навыка. Его структура дифференцируется, как правило, недостаточно отчетливо, а формирование движения плохо контролируется и управляется инструменталистом. Такому движению сопутствуют обычно и упрощенные игровые ощущения.

Однако постепенно, по мере развития исполнительских движений, управление и контроль над ними переходит на мышечно-суставные ощущения. При этом возросшая техничность выполнения движений достигает столь значительной степени целесообразности, что «громадная часть информации, получаемой нервной системой извне и изнутри организма при выполнении действия, обрабатывается и утилизируется, не достигая порога сознания (автоматически. – *А. Г.*)» [7, с. 189].

В практической педагогике данные моменты требуют особого внимания. Так, работая над *движениями*, преподаватель не должен упустить из поля зрения и процесс постепенного усовершенствования *игровых ощущений* ученика. Основным ориентиром на этом пути являются собственные представления педагога. Только высокое профессиональное мастерство учителя, его богатая интуиция в состоянии обеспечить результативное и гибкое педагогическое воздействие на ученика.

Повышенного внимания заслуживает внешний опыт: поступающие извне рекомендации, вплоть до самых авторитетных, обязательно следует «пропустить» сквозь призму собственного анализа. Педагог должен в тонкостях проанализировать предлагаемые им решения не только в плане их универсальности, но и с позиций условий их «внедрения» в профессионально-моторную организацию данного, конкретного ученика. Иначе вполне можно получить обескураживающий практический эффект от применения теоретически безукоризненного и методически перспективного положения.

Рассмотрим третий, ключевой компонент комплекса игровых ощущений, который обеспечивает звуковой резуль-

тат выполняемых действий в целом и любого игрового навыка в частности. Выразительное, кристально чистое звучание является той высшей целью, которую едва ли можно достичь в полной мере помимо тонких и в то же время уверенных *«звуковых» ощущений* (*«чувство струны»*, *«чувство звука»*). Они неразрывно связаны с областью внутренних слуховых представлений. Как писал А. И. Ямпольский: «"Внутреннее" слышание музыки, представление об определенном характере звучания должно предшествовать воспроизведению его на инструменте, а следовательно, и нахождению соответствующих исполнительских приемов» [15, с. 24].

Основой формирования «звуковых» ощущений является тактильная чувствительность пальцев, базирующаяся на ее объективном свойстве, а именно: «скорость тактильной реакции выше зрительной реакции, непосредственно приближаясь по величине к слуховой реакции» [1, с. 265]. При этом слуховое восприятие, обостряясь, еще более стимулирует нервно-мозговые центры и двигательные механизмы музыканта к возрастанию остроты тактильных ощущений, которые локализуются: а) в пальцевых подушечках левой руки при осязании ими струны; б) в точках соприкосновения пальцев правой руки (преимущественно указательного) с тростью смычка.

«Чувство звука» различно проявляет себя в левой и правой сторонах исполнительского аппарата инструменталиста. В технике левой руки оно представляет собой тонко выработанный контакт пальцевых подушечек со струной как *итог* завершенного действия. В правой руке пальцевое ощущение струны через древко и ленту волоса смычка проявляется *одновременно* и в неразрывной связи с его движением. Тем самым обнаруживается прямая связь между осязанием пальцами трости и градациями нажима, а также между тонким взаимодействием упругих свойств струны и ее сопротивления.

Не менее специфичны и художественные задачи. В левой руке они большей частью однотипны, и призваны, в основном, обеспечить качественную, а нередко и тембральную устойчивость звука на протяжении полной длительности ноты, которая берется в любой точке грифа каждым из игровых пальцев. Напротив, «звуковые» ощущения в правой руке и изменчивы, и многообразны. Видимо, в этой сфере кроется идейная подоплека распространенного у струнников афоризма: «Левая рука у нас ремесленник, а правая – артист». Заметим, однако, что богатые звуковые оттенки vibrato и portamento наглядно высвечивают безусловную несостоятельность данного выражения.

Построение обостренных, полноценных «звуковых» ощущений – тонкий и длительный процесс, требующий большого терпения и постоянного внимания педагога и самого играющего. «Чувство струны» как важнейшая составляющая художественного творчества дает возможность скрипачу чисто физически, благодаря реально осязаемым ощущениям, всегда «держать пальцы на пульсе» музыки, улавливая чутко его биение, и – что наиболее существенно – активно воздействовать на обнаружение звуковой драматургии исполняемого сочинения, его интерпретацию. «Движение и звучание оказываются двумя нераздельными сторонами одного процесса» (Ю. И. Янкелевич).

Выполненный анализ позволяет представить «звуковые» ощущения в качестве компонента «ансамбля» – *ассоциации ощущений*, включающей и рассмотренные выше виды. Среди них (напомним): *слуховые* ощущения (восприятия, представления), которые существенно влияют на формирование художественной задачи, а также *тонические* и *двигательные* ощущения, принимающие участие в ее исполнительской реализации.

Крупный отечественный психолог Б. Г. Ананьев писал: «С точки зрения И. М. Сеченова, *ассоциация* (ощущений. – *А. Г.*) *есть связь, соединение последовательно или одновременно протекающих рефлексов головного мозга* [2, с. 431]. Полагая открытие ассоциации

ощущений выдающимся вкладом как в психологию, так и в смежные науки, ученый считал, что «ощущения не только связываются между собой в той или иной форме ассоциации, но *развиваются* благодаря этим связям, ассоциациям» [Там же, с. 432].

Можно резюмировать, что *на уровне игровых ощущений скрипача* весь творческий процесс интерпретации сочинения представляет *единый, целостный комплекс*. Правомерность такого вывода подкрепляется данными психологии: «Человеку в целом, как индивиду и личности, соответствует именно сенсорно-перцептивная организация как единая система анализаторов всех без исключения модальностей» [Там же, с. 8].

Анализ позволяет сделать следующие выводы.

1. Фактором, объединившим в неразрывную целостность техническое и художественное начала в скрипичном исполнительском искусстве, выступает *слухо-моторное единство* – теснейшая связь музыкально-слуховой сферы скрипача и его инструментальной техники. На основе внутренних представлений формируется идеальная творческая цель деятельности, прогнозируются художественные средства выражения. В процессе реализации замысла естественным образом налаживается органичное взаимодействие представляемого с музыкальным восприятием, основной задачей которого является строгий контроль убедительности исполнительских решений. Оба названных компонента – техническое и художественное – оказывают сильное *взаимное* влияние на разных этапах развития скрипача.

2. Важным условием высокого профессионального уровня игры выступает исполнительский тонус музыканта. Он включает опережающую подготовку нервных и мозговых структур для творчества и механизм «настройки» моторики для выполнения нужных игровых действий.

3. Одной из значимых предпосылок построения мобильной и основательной скрипичной техники является естественная и неразрывная связь инструментальных движений и их игровых ощущений, которая обоснована современными данными естественных наук.

4. Важнейшим компонентом комплекса игровых состояний исполнителя видятся «звуковые» ощущения («чувство струны»), конкретизирующие художественный результат выполненных действий. Развиваясь в пальцах левой и правой рук скрипача, они дают ему возможность активно и результативно влиять на воплощение в звуках художественной идеи сочинения в процессе его творческой интерпретации.

5. Результаты анализа позволяют представить исполнительскую технику скрипача как совокупность игровых ощущений – *ассоциации* ощущений. Именно она – в условиях органичной, неразрывной целостности технического и художественного начал – помогает оптимизировать и уточнить механизмы построения отдельных игровых приемов и скрипичной техники в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ананьев Б. Г. Теория ощущений. – Л.: ЛГУ, 1961. – 456 с.
2. Ананьев Б. Г. Сенсорно-перцептивная организация человека // Познавательные процессы: ощущения, восприятие. – М.: Педагогика, 1982. – С. 7–31.
3. Асмолов А. Г. Культурно-историческая психология и конструирование миров. – М.; Воронеж: Смысл, 1996. – 479 с.
4. Бжалава И. Т. Установка и поведение. – М.: Знание, 1968. – 48 с.
5. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Ин-т психологии РАН, 1997. – 352 с.
6. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. – М.: Музгиз, 1961. – 224 с.
7. Запорожец А. В. Избранные психологические труды: В 2 т. – М.: Педагогика, 1986. – Т. 2. – 296 с.
8. Запорожец А. В., Зинченко В. П. Восприятие, движение, действие // Познавательные

процессы: Ощущения, восприятие. – М.: Педагогика, 1982. – С. 50–80.
9. Камиларов Е. О технике левой руки скрипача. – Л.: Музгиз, 1961. – 64 с.
10. Кекчеев К. Х. Интерорецепция и проприорецепция и их значение для клиники. – М.: Медгиз, 1946. – 187 с.
11. Ломов Б. Ф. Кожная чувствительность и осязание // Познавательные процессы: ощущения, восприятие. – М.: Педагогика, 1982. – С. 197–218.
12. Петрушин В. И. Музыкальная психология: Учеб. пособие для вузов. – М.: Акад. проект; Трикста, 2008. – 400 с.
13. Сафонова Е. Л. Беседы о педагогике и исполнительстве: К обобщению творческого опыта профессоров оркестрового факультета Московской консерватории. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. – Вып. 3. – 75 с.
14. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика. – СПб.: Алетейя, 2001. – 318 с.
15. Ямпольский А. И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики: Сб. ст. – М.: Музыка, 1968. – С. 22–33.

REFERENCES

1. Ananiev B. G. *Teoriya oshchushchenij* [Theory of sensations]. Leningrad, 1961. 456 p.
2. Ananiev B. G. Sense-perception organization of a person. *Poznavatelnye protsessy: Oshchushcheniya, vospriyatie* [Cognitive processes: sensations, perception]. Moscow, 1982, pp. 7–31.
3. Asmolov A. G. *Kulturno-istoricheskaya psikhologiya i konstruirovanie mirov* [Cultural historical psychology and worlds' construction]. Moscow; Voronezh, 1996. 479 p.
4. Bzhalava I. T. *Ustanovka i povedenie* [Prescription and behavior]. Moscow, 1968. 48 p.
5. Bochkaryov L. L. *Psikhologiya muzykalnoj deyatelnosti* [Psychology of musical activity]. Moscow, 1997. 352 p.
6. Gofman I. *Fortepyannaya igra. Otvety na voprosy o fortepyannoj igre* [The piano playing. Answers to the questions about the piano playing.]. Moscow, 1961. 224 p.
7. Zaporozhets A. V. *Isbrannye psikhologicheskie trudy: V 2 t.* [Psychological selects works. In 2 books]. Moscow, 1986, Vol. 2, 296 p.
8. Zaporozhets A. V., Zinchenko V. P. Perception, movement, action. *Poznavatelnye protsessy: Oshchushcheniya, vospriyatie* [Cognitive processes: sensations, perception]. Moscow, 1982, pp. 50–80.
9. Kamilarov E. *O tekhnike levoj ruki skripacha* [About the violinist's left hand technique]. Leningrad, 1961. 64 p.
10. Kekcheev K. Kh. *Interoretseptsiya i proprioretseptsiya i ikh znachenie dlya kliniki* [Interoception and proprioception and their significance for the clinic]. Moscow, 1946. 187 p.
11. Lomov B. F. Skin sensitivity and tactility. *Poznavatelnye protsessy: Oshchushcheniya, vospriyatie* [Cognitive processes: sensations, perception]. Moscow, 1982, pp. 197–218.
12. Petrushin V. I. *Muzykalnaya psikhologiya* [Musical psychology]. Moscow, 2008. 400 p.
13. Safonova E. L. *Besedy o pedagogike i ispolnitelstve: K obobshcheniyu tvorcheskogo opyta professorov orkestrovogo fakulteta Moskovskoj konservatorii* [Talks about pedagogic and artistic performance: reference to the creative experience of the Moscow conservatoire professors of the orchestra department]. Moscow, 1996, Iss. 3. 75 p.
14. Tsypin G. M. *Muzykalno-ispolnitelskoe iskusstvo: Teoriya i praktika* [Musical-performing art: Theory and practice]. Saint Petersburg, 2001. 318 p.
15. Yampolskij A. I. *K voprosu o vospitanii kultury zvuka u skripachej. Voprosy skripichnogo ispolnitelstva i pedagogiki* [To the point of violinists' culture sound education. The points of violin performing and pedagogic]. Moscow, 1968, pp. 22–23.

Некоторые психофизиологические факторы скрипичной техники

В статье рассматривается совокупность игровых ощущений музыканта как один из компонентов психофизиологических основ

Some psychophysiological factors of the performance technique of a violinist

The article investigates the combination of sensations of a musician as one of the components of the psychophysiological basis

его исполнительского аппарата. Ощущения, о которых идет речь, активно и продуктивно проявляют себя в области интерпретации, оказывая влияние на формирование и воплощение творческого замысла. Не менее значимо их воздействие на технические слагаемые мастерства. В число анализируемых проблем входят: 1) слуховые ощущения, восприятия и представления; 2) исполнительский тонус скрипача; 3) двигательные ощущения, связанные с организацией и функционированием моторной сферы; 4) «звуковые» ощущения или «чувство звука».

Рационально воспитанный исполнительский тонус создает надежные «материальные» предпосылки для успешного решения многообразных профессиональных задач. Двигательные ощущения – это фундамент, на котором зиждется вся скрипичная техника. «Чувство звука» оказывает существенное влияние на художественный результат применяемых инструментальных приемов и навыков. Слуховая сфера музыканта обеспечивает творческо-исполнительскую деятельность как в широком, концептуальном плане, так и в области ее технической реализации. В статье обосновывается тезис о целостном характере взаимодействия указанных игровых ощущений в качестве составных элементов единого механизма.

Ключевые слова: скрипичная техника, слуховые ощущения (восприятия, представления), исполнительский тонус, двигательные и «звуковые» ощущения, ассоциация ощущений.

of his performance technique. The sensations, considered in the article, are revealed effectively and productively not only in the interpretation area, where they influence the formation and realization of a creative concept. Their influence on technical components of proficiency is just as important. The following problems are analyzed: 1) hearing sensations, perceptions and images; 2) performance tone of a violinist; 3) motorial sensations, related to the organization and functioning of the motor area; 4) «sound» sensations or “sense of sound”.

Rationally schooled performing tone makes sustainable “material” preconditions for successful solving of various professional tasks. Motorial sensations –are the foundation, where the violin technique rests on. The “Sense of sound” makes substantial influence on the artistic result of implied instrumental techniques and skills. The hearing sphere of the musician provides realization of creative and performing activity not only in the wide, conventional layout, but also in the sphere of its technical realization. The article justifies the thesis of a coherent interaction of those performance sensations as the components of an indivisible mechanism.

Keywords: violin technique, hearing sensations (perceptions, images), performance tone, motorial and «sound» sensations, association of sensations.

Гвоздев Алексей Владимирович, доктор искусствоведения, профессор кафедры струнных инструментов Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки
E-mail: gvboris@mail.ru

Gvozdev Aleksey Vladimirovich, Doctor of Arts, Full Professor of the Department of Strings Instruments at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: gvboris@mail.ru

Получено 07.05.2019