

ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ АНСАМБЛИСТА В ПРОЦЕССЕ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ И СЦЕНИЧЕСКОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ

PARTICULARITĂȚILE STĂRII PSIHOEMOȚIONALE A UNUI INSTRUMENTIST ÎN PROCESUL REPETIȚIILOR ȘI A EVOLUȚIEI SCENICE

FEATURES OF THE PSYCHOEMOTIONAL STATE OF THE ENSEMBLE PERFORMER IN THE PROCESS OF REHEARSAL WORK AND STAGE PERFORMANCE

ANATOLIE LAPICUS¹

profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0006-8610-5816>

MARIA GHEORGHIEVA²

doctor în arte, maestru de concert,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-2709-9448>

CZU [785.7:781.68]:159.9

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.05>

Способность музыкантов не только чувствовать, но и предчувствовать художественные намерения партнеров в ансамблевом исполнительстве тесно связана с психологией музыкального восприятия. Только на репетициях артисту не удастся даже приблизительно пережить наивысший творческий подъем, который он испытывает в обстановке концертного зала. Повышенное чувство ответственности в момент появления музыканта перед слушательской аудиторией вызывает в его сознании особые психологические импульсы, привносящие в исполнение трепетную взволнованность, обостренную эмоциональную реакцию на собственную игру и взаимодействие с партнерами. Нередки случаи, когда наиболее полное и яркое раскрытие индивидуальности артиста происходит в совместном исполнении с другими музыкантами. Поэтому анализ психологических аспектов камерного исполнительства расширяет наше видение ансамблевой техники.

Ключевые слова: ансамбль, психология, музицирование, репетиция, исполнительство, сцена

Capacitatea muzicienilor nu doar de a simți, ci și de a anticipa intențiile artistice ale partenerilor în timpul interpretării unei compoziții muzicale de către un ansamblu este strâns legată de psihologia percepției muzicale. Efectiv, numai în cadrul repetițiilor un artist nu reușește să asimileze nici măcar relativ cea mai înaltă ascensiune creativă, pe care o percepe în anturajul sălii de concert. Spiritul înalt al responsabilității muzicianului în momentul apariției în fața publicului emană în conștiința sa impulsuri psihologice specifice, care conferă interpretării emoții tremurânde și reacții emoționante majore vizavi de propria interpretare și interacțiunea cu partenerii. Nu fac excepție nici situațiile când dezvăluirea totală și strălucită a individualității artistului are loc anume în procesul interpretării comune cu alți muzicieni. Prin urmare, analiza aspectelor psihologice ale interpretării camerale contribuie la extinderea viziunii noastre asupra tehnicii de ansamblu.

Cuvinte-cheie: ansamblu, psihologie, muzică, repetiție, interpretare, scenă

1 E-mail: mozart_626@mail.ru

2 E-mail: nika2verter@gmail.com

The ability of musicians not only to feel, but also to anticipate the artistic intentions of their partners in the ensemble performance is closely related to the psychology of musical perception. Only during rehearsals the artist does not manage to experience even approximately the highest creative upsurge which he experiences in the atmosphere of a concert hall. The increased sense of responsibility at the moment of the musician's appearance in front of the listening audience causes special psychological impulses in his mind, bringing to the performance a tremulous excitement, an acute emotional reaction to his own playing and interaction with partners. It is not uncommon for the most complete and vivid disclosure of an artist's personality to occur in collaboration with other musicians. Therefore, the analysis of the psychological aspects of chamber performance expands our vision of ensemble technique.

Keywords: ensemble, psychology, playing music, rehearsal, performance, stage

Введение

Музыкальное общение активизирует творческую волю исполнителя, расширяя границы его фантазии, а также предлагая партнерам новые идеи и неожиданные варианты решения художественной задачи в качестве основы интерпретации. Поиски аргументов в возникшем споре преимущественно ведутся в процессе репетиционных занятий, пробуждая при этом в участниках ансамбля созидательную энергию и инициативу. Поэтому нередко случаи, когда наиболее полное и яркое раскрытие индивидуальности артиста происходит не в сольном исполнении, а именно в совместном исполнении с другими музыкантами.

В некоторых ансамблях на репетициях возникают бурные дискуссии, и музыканты порой даже излишне упорно отстаивают собственное мнение, однако в целом работа спорится и успехи коллектива очевидны. Это во многом результат того, что ансамблисты изначально доброжелательно настроены друг к другу и существует та грань, за которую не переступает никто: случайная резкость выражений не оскорбляет товарища по работе и не унижает его профессионального и человеческого достоинства.

Анализ психологических аспектов камерного исполнительства расширяет наше видение и ансамблевой техники. Известно, что в музыкально-исполнительской практике понятие *техника* употребляется чаще всего в узком смысле – как владение разнообразными двигательными навыками, позволяющими свободно играть пассажи всех видов. Например, пианисты говорят о мелкой и крупной пальцевой, октавной и аккордовой технике, скрипачи о технике правой и левой рук и т.д. Думается, что исторически сложившееся существование исполнительского жанра *камерный ансамбль* дает ему право претендовать на понятие *техника музицирования в ансамбле*.

Особенности взаимодействия ансамблистов в процессе репетиционной работы

Что же присуще технике музицирования в ансамбле? Какие особые навыки и качества музыканта-исполнителя мы подразумеваем, говоря о ней? Это, прежде всего, умение слушать общее звучание ансамбля, чувствовать и соблюдать коллективный ритмический пульс, свободно взаимодействовать с партнером или партнерами. Сюда можно отнести и психологическую подготовку исполнителя: его коммуникабельность, умение найти эмоционально-психологический контакт с партнерами, желание проникнуться их идеями, иногда пойти на уступки, найти нужный компромисс.

Обладающий такими качествами музыкант-ансамблист гораздо легче вживается в новый коллектив. Жаркие споры, расхождения во мнениях по профессиональным или организационным вопросам не переходят во взаимную неприязнь. Работа в ансамбле идет в нужном направлении в тех случаях, когда исполнители принципиальны в своих суждениях, но при этом испытывают друг к другу чувство уважения; откровенны, внимательны к высказываниям, пожеланиям или замечаниям партнера.

Способность музыкантов не только чувствовать, но и *предчувствовать* художественные намерения партнеров в ансамблевом исполнительстве тесно связана с психологией му-

зыкального восприятия. Эта способность необыкновенно обостряется, когда репетиционная работа остается «за кадром» и музыканты выходят на сцену. Даже при самом развитом воображении артисту не удастся на репетициях хотя бы приблизительно пережить наивысший творческий подъем, ощущение высокого напряжения душевных сил, которое он испытывает в обстановке концертного зала. Повышенное чувство ответственности в момент появления музыканта перед слушательской аудиторией вызывает в его сознании особые психологические импульсы, привносящие в исполнение трепетную взволнованность, повышенную эмоциональную реакцию на собственную игру и взаимодействие с партнерами.

На концертной эстраде у ансамблистов восприятие игры партнера становится особенно обостренным, а в отдельные моменты участники ансамбля могут воспринимать игру друг друга в непривычном творческом ракурсе. Так, иную эмоциональную окраску получает исполнение отдельных фраз, что-то новое появляется в характере звучания, оттенках тембра и т.д. Невольно возникают аналогии из области театрального искусства, весьма схожие с ощущениями партнеров во время ансамблевого музицирования. Мысль о необходимости постоянного внутреннего движения партнеру прослеживается в высказываниях таких выдающихся деятелей театра, как К. Станиславский, А. Южин-Сумбатов и др.

В процессе совместного музицирования каждый член ансамбля чутко реагирует на тончайшие нюансы различных настроений у партнеров, которые, в свою очередь, отражаются на его игре. Это процесс естественный, творческий, поэтому его не следует понимать как некую неорганизованность ансамблевого исполнения. «„Эмоциональное сообщение“ непереводаемо, но может вызывать сходное „движение чувств“» [1 с. 235].

У ансамблистов со временем вырабатывается способность восприятия и быстрота реакции на неожиданно возникающие во время исполнения новые музыкальные ощущения партнеров, так же, как и умение еле заметными импульсами-сигналами «пригласить» их присоединиться к своему испытываемому в данный момент художественному переживанию. Е. Назайкинский отмечал, что в подобных ситуациях музыкантам надо настраиваться на тот или иной образный и эмоциональный модус, обладать навыком быстрых образных перевоплощений, переходить с позиции сказителя и оратора на позицию действующего лица или лирического героя, владеть техникой подражания характеру мышления, манере поведения то одного, то другого человека. При этом подчеркивается мысль о необходимости использования техники полифонического соединения разных настроений [2 с. 52].

Каждый концертирующий ансамбль стремится к созданию такой творческой атмосферы внутри коллектива, которая способствует наиболее полному раскрытию потенциальных возможностей его участников, их индивидуального мастерства, эмоциональной раскованности, создающей благоприятные условия для проявления творческой инициативы. И это естественно, ибо содружество музыкантов в ансамбле «является сосредоточением различных связей координирования. Это и отношения музыкальных реплик, и отношения артистов по их роли, опыту, характеру, по их музыкальному, эстетическому и этическому кредо – отношения характера и вместе с тем музыкально-смысловые и личностные <...>. Оценочный компонент в этой системе растворяется, вуалируется, становится неопределенно-множественным, обобщенным... Здесь нет единого и незыблемого «табеля о рангах», но есть целая их система, гибкая, подвижная, требующая чуткости, динамичности музыкально-целостного и смыслового ориентирования» [3 с. 223].

Психологические аспекты сценического выступления в ансамбле

Часто причиной ансамблевых и индивидуальных погрешностей в игре оказываются не исполнительские, а психологические факторы – недостаточно чуткое восприятие художественных намерений партнеров, отсутствие необходимой творческой интуиции, столь важных в

ансамблевым музицировании. Эти недочеты особенно сказываются в условиях концертного выступления. Вопросы эстрадного самообладания всегда интересовали как музыкантов-исполнителей, так и психологов. Некоторые специалисты полагают, что во время эстрадного выступления инструменталисты, играющие в ансамбле, волнуются меньше, чем солисты. Мы склонны не согласиться с таким утверждением. Ансамблисты в равной степени подвержены эстрадному волнению, иногда очень сильному. Профессиональным коллективам хорошо известно, что если одного из членов ансамбля охватывает волнение, сковывающее свободу исполнения и остроту восприятия игры партнеров, то оно по принципу цепной реакции в той или иной мере передается другим участникам ансамбля.

Сказанное можно подтвердить словами видного исполнителя в составе квартета И. Жука: «Волнение творческое справедливо принято рассматривать как фактор, положительно влияющий на исполнение. Другое дело волнение, вызванное боязнью сцены, безотчетным страхом перед публикой. Бывает, что исполнитель испытывает оба волнения. Нетрудно представить себе, сколь осложняется данная проблема в квартете. Ведь творческое состояние всего коллектива может оказаться под влиянием одного из артистов, потерявшего равновесие и контроль над собой, своими нервами. И трудно заранее представить, какие ансамблевые, интонационные и штриховые нарушения может он «преподнести» партнерам» [4 с. 51].

Причины такого волнения связаны, с одной стороны, с особенностями нервной системы, а с другой, с недостаточной профессиональной уверенностью ансамблиста, с его боязнью создать у слушателей впечатление, что он по каким-то параметрам игры уступает своим партнерам. Уместно привести следующее наблюдение доктора психологических наук Л. Бочкарева: «В результате анализа деятельности выявлены различия между социально-психологическими, психологическими и психофизиологическими характеристиками у представителей различных музыкальных специальностей. Так, самый высокий уровень концертной тревоги и психофизиологической реактивности обнаружен у скрипачей и виолончелистов» [5 с. 13].

Известно, что члены ансамбля в разной степени подвержены эстрадному волнению. Но бывает так, что даже наиболее психологически устойчивых инструменталистов временами на эстраде охватывает страх. Причины здесь самые различные – недостаточно стабильная в данный момент исполнительская форма, физические недомогания, определенные житейские обстоятельства, помешавшие к моменту выхода на сцену обрести необходимый творческий настрой. У опытных ансамблистов в таких случаях мгновенно срабатывает чувство профессиональной и товарищеской солидарности. Подолгу музицирующие вместе члены ансамбля тонко ощущают психологическое состояние и «эстрадное» самочувствие партнера. Испытывающий сильное волнение музыкант интуитивно стремится к наиболее уравновешенным участникам ансамбля, которые в подобной ситуации усиливают собственную творческую активность, тем самым укрепляя общую психологическую стабильность коллектива. Так, незаметная для слушателей, но чутко улавливаемая в профессиональном ансамбле деталь ободряюще действует на партнера, придавая ему уверенности. Р. Шуман так характеризует этот процесс: «Не следует подходить к затронутым психологическим нюансам упрощенно. Они вырабатываются в результате многолетнего совместного музицирования. Тогда и обретаются импульсы, позволяющие партнерам в процессе эстрадного выступления передавать свои впечатления, чувства, взгляды...» [6 с. 74].

В русле проблемы эстрадного самочувствия артиста примечательны высказывания выдающегося скрипача Д. Ойстраха, который со свойственными ему душевной тонкостью, глубиной понимания специфики исполнительского искусства отмечал: «Когда выходишь на эстраду, состояние всегда разное. Его нельзя предсказать заранее. Иногда ты более уравновешенный, иногда – менее. В большинстве случаев я ощущаю внутреннее напряжение. И несмотря на волнение, мобилизация всех нервных и физических ресурсов помогает преодолеть наиболее «опасный» для артиста первый период нахождения на эстраде» [7 с. 80].

Эстрадное самообладание играет важную роль в профессиональной деятельности ансамблиста. Чрезмерное волнение препятствует раскрытию подлинных творческих возможностей, различных граней мастерства музыканта. Разумеется, оно отрицательно сказывается как на самочувствии, качестве игры других участников ансамбля, так и на исполнении ансамбля в целом. Множество музыкантов, обладающих богатым опытом концертных выступлений, подтверждают сложность и психологическую тонкость данной проблемы, одновременно подчеркивая необходимость воспитания исполнительской воли, выдержки. Выдающаяся французская пианистка М. Лонг неоднократно отмечала, что для владения публикой нужно, прежде всего, владеть собой и называла это «самоукрощением».

Известно, что самое эффективное средство против «эстрадной болезни» – регулярность публичных выступлений, приводящая к накоплению концертного опыта. Опираясь на свою огромную исполнительскую практику, Д. Ойстрах говорил: «Если играть реже, чем два раза в месяц, никакие нервы не выдержат. Чтобы чувствовать себя артистом и думать о музыке, а не о волнении, надо играть много, давать целые серии концертов, иначе неизбежна потеря контакта со слушателем и даже собственное ощущение инструмента, каким оно должно быть на самом деле» [7 с. 80]. Эту мысль подтверждает и К. Игумнов в письме к А. Гольденвейзеру: «В первый раз я в своей жизни за двенедели сыграл пять концертов и убедился, как быстро исчезает чрезмерное волнение при частых выступлениях» [8 с. 313].

Выводы

Обобщая сказанное, заметим, что ансамблевое исполнительство, по сравнению с сольным, оказывает благотворное влияние на студентов не только в профессиональном плане, но и в смысле формирования человеческих качеств: чувства взаимного уважения, такта, партнерства. Оно формирует и развивает психологическую устойчивость, гибкость, коммуникативность музыканта. Игра в составе камерного ансамбля в разных его формах (в процессе репетиций, в рамках концертного исполнения, в выступлениях на академических концертах и экзаменах) предоставляет прекрасную возможность как для творческого, так и дружеского контакта студентов. В этом контексте интересно высказывание Р. Шумана о дуэтах Ф. Шуберта, которые «сближают души быстрее, чем любые слова» [6 с. 214].

Понимание психологических основ ансамблевого исполнительства способствует решению чисто профессиональных исполнительских задач, а именно – максимальному сближению исполнительского уровня участников. «Настоящий ансамбль – это близость во всем: близость индивидуальностей, этических установок, интеллектуальных уровней. Это – духовное единение, эмоциональное родство, близость методов, форм, направлений в совместной работе» [9 с. 45]. В этом вопросе не последнюю роль играет процесс привыкания ансамблистов друг к другу, отличающийся сложностью и требующий большой психологической работы, которая подчас лежит в сфере морально-этических взаимоотношений. В отличие от исполнителей на оркестровых инструментах, которые с детства получают навыки ансамблевого музицирования (играя с концертмейстером, а также в различных ансамблях, оркестрах), пианисты, как справедливо утверждает А. Готлиб, «овладевают своим мастерством в условиях индивидуальных занятий и привыкают к ним как к единственно возможной форме работы» [10 с. 6]. Поэтому психологические установки пианиста-солиста часто оказываются помехой на пути к достижению ансамблевого единства.

По словам российского пианиста и преподавателя И. Федорова, «особую важность приобретает умение студента находить творческий контакт с партнером, ясно излагая свои мысли при совместном создании художественного образа исполняемого произведения. Учитывая то обстоятельство, что многие студенты в будущем сами становятся педагогами, этот навык представляется очень важным» [11].

Значение камерно-ансамблевой музыки в наши дни трудно переоценить. Она постоянно звучит в концертах, на исполнительских конкурсах и фестивалях. К этой области творчества активно обращаются композиторы, она имеет свой круг исполнителей и слушателей. От того, насколько молодой музыкант будет подготовлен к деятельности в рамках камерного исполнительского коллектива, во многом зависит его дальнейшая профессиональная судьба. Поэтому так важны самые разнообразные навыки, которые студент получает во время учебы в классе камерного ансамбля. Среди них далеко не последнюю роль играют и психологические навыки камерно-ансамблевого исполнительства.

Библиографические ссылки

1. САЛЯМОН, Л. *О физиологии эмоционально-эстетических процессов*. В: *Содружество наук и тайны творчества*. Москва: Искусство, 1968, с. 286–294.
2. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *О роли музыкознания в современной культуре*. *Советская музыка*. 1982, № 5, с. 51–54.
3. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Оценочная деятельность при восприятии музыки*. В: *Восприятие музыки: сборник статей*. Москва: Музыка, 1980, с. 195–229.
4. ЖУК, И. *Размышляя о квартетном исполнительстве*. *Советская музыка*. 1973, № 12, с. 51–54.
5. БОЧКАРЕВ, Л. *Психологические аспекты формирования готовности музыкантов–исполнителей к публичному выступлению*. Автореферат диссертации кандидата психологических наук. Москва, 1975.
6. ШУМАН, Р. *О музыке и музыкантах: собрание статей*. В 2 т. Т. 2А. Москва: Музыка, 1978.
7. ОЙСТРАХ, Д. *Воспоминания, статьи, интервью, письма*. Москва: Музыка, 1978.
8. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР, А. *Статьи. Материалы. Воспоминания*. Москва: Советский композитор, 1969.
9. ЛУЗУМ, Н. *В ансамбле с солистом*. Нижний Новгород: НТК им. М.И. Глинки, 2005.
10. ГОТЛИБ, А. *Основы ансамблевой техники*. Москва: Музыка, 1971.
11. ФЕДОРОВ, И. *О роли фортепианного ансамбля в становлении музыканта*. Online. Disponibil: <http://www.ivanfedorov.org/duet.html> [accesat 2025-03-12].