

Денис Игоревич Зотов

Психофизиологические особенности реализации исполнительских функций музыкантом саксофонистом в условиях передачи оригинальной авторской идеи

Ars inter Culturas nr 6, 155-166

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Original research paperReceived: 17.10.2017
Accepted: 15.12.2017**Денис Игоревич Зотов**Харьковская государственная академия культуры
Харьков (Украина)
diozotov@gmail.com**ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
РЕАЛИЗАЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ФУНКЦИЙ
МУЗЫКАНТОМ САКСОФОНИСТОМ
В УСЛОВИЯХ ПЕРЕДАЧИ ОРИГИНАЛЬНОЙ АВТОРСКОЙ ИДЕИ**

Ключевые слова: *музыкальное искусство, саксофоное исполнительство, интерпретационная деятельность, психология саксофониста, психофизиология музыканта*

Психофизиологическая деятельность солиста-саксофониста представляет собой симбиоз многих факторов, от выносливости организма до мыслительной лабильности, направленных на решение исполнительских задач. Она проявляется прежде всего в решении проблем исполнительской практики, направленных на расширение возможностей инструмента в сфере эволюции выразительных возможностей, техники исполнительства и акустических качеств. Данное направление художественно-психологической науки закладывает теоретические основы для понимания глубинных физиологических механизмов, направленных на реализацию психических процессов развития исполнительского мастерства.

Любой творческий процесс является сложным сочетанием физиомоторных и психических функций человеческого организма, которые являют собой неповторимую симбиотическую систему, направленную на выполнение поставленных художественных задач. Само же исполнение музыкального произведения, как одной из сложнейших форм проявления творческой мысли, ставит перед музыкантами многоэтапные задачи творческой интерпретативности, от качества реализации которых зависит как степень передачи художественного замысла автора произведения, так и степень восприятия его публикой. Поэтому высокопрофессиональный солист должен обладать не только устойчивой психической организацией, способной выдержать исполнительское напряжение во время реализации произведения, но и иметь способности эмпатичного характера, с помощью которых представляется возможным расширение средств воздействия на слушательскую аудиторию. Поэтому требования к профессио-

нальному саксофоновому исполнителю должны предъявляться достаточно высокие, ведь место инструмента в сегодняшней музыке, а именно сочетание в его репертуаре широкой палитры художественных произведений от классики до современного модерна, уже требует расширенного восприятия специфики разнообразного музыкального материала. Поэтому задача развития психической системы личности должна решать ряд проблем, которые в общем своем ракурсе должны быть направлены на активизацию креативных ресурсов профессионального исполнителя.

В настоящее время фундаментальные труды, которые затрагивают вопросы психологии исполнительства на духовых инструментах, созданы В. Ивановым¹, Б. Нічковим², Б. Тепловым³, Л. Выготским⁴, однако они раскрывают вопросы формирования исполнительского мастерства лишь с ракурса анализа художественного содержания произведения, в основном миную проблемы функционирования глубинных нейрофизиологических процессов, которые являются основой такой деятельности.

Среди украинских ученых проблематикой становления музыкальной психологии в сфере исполнительства на духовых инструментах занимались А. Гарькавий⁵, Г. Очеретная⁶ и др.

Актуальность темы заключается в раскрытии психофизиологических компетенций деятельности исполнителя-саксофониста в условиях художественно-реализационной деятельности, направленной на отражение оригинального композиторского замысла.

Цель статьи – обосновать психологические особенности деятельности исполнителя-саксофониста в условиях репрезентативно-реализационной художественной деятельности.

Объектом исследования является саксофонное исполнительство в условиях осознанной интерпретативной деятельности как составляющая современного художественного процесса; предметом – специфика психофизиологических особенностей реализации исполнительских функций в условиях передачи оригинальной авторской идеи.

В рассмотрении психологической специфики актуального раскрытия авторской идеи исполнителем сформировалась устойчивая проблематичная коллизия, ведь ученые, которые занимаются данным вопросом, очень часто являются теоретиками и не в состоянии перенести озвученные гипотезы на практиче-

¹ Владимир Иванов, *Современное искусство игры на саксофоне*, автореферат диссертации доктора искусствоведения (Москва, МГК им. П.И. Чайковского, 1997).

² Борис Нічков, *Духовая инструментальная культура Беларуси (XIX-XX столетия)*, автореферат диссертации доктора искусствоведения (Минск, БГАМ, 2006).

³ Борис Теплов, *Психология музыкальных способностей*, т. I (Москва: Педагогика, 1985).

⁴ Лев Выготский, *Психология искусства. Анализ эстетической реакции* (Москва: Лабиринт, 1997).

⁵ Олег Гарькавий, «Форма и изобретение в контексте музыкальной эволюции: психологический аспект композиционного процесса», В *Музичне мистецтво*, ред. Т.В. Тукова, О.В. Скрипник (Донецьк: Юго-Восток, 2004), 84-92.

⁶ Раиса Очеретная, «О роли вербального ряда в психологии композиционного процесса (на примере оперы *Евгений Онегин* П.И. Чайковского)», В *Музичне мистецтво*, 92-98.

ский уровень. И наоборот, известные концертные исполнители, в совершенстве владея приемами психолого-художественного взаимодействия, не в состоянии объяснить с теоретической точки зрения механизмы данного явления. А. Гарькавый по этому поводу отмечает:

[...] непосредственные участники творческого процесса [...] остаются бессильными во время рассмотрения и понимания психологического аспекта, тогда как для психологов или философов его изучение затруднено тем, что они не владеют технологией данного процесса⁷.

С указанным мнением соглашается и Е. Билый, который в своем труде по изучению искусства игры на трубе отмечает, что

[...] совсем иначе стоит вопрос по решению проблем исполнительской практики, изучения анатомических и физиологических аспектов игры [...] методики обучения с учетом современных школ и направлений⁸.

Данная работа имеет целью в определенной мере дополнить существующие понятия относительно озвученной проблемы и создать предпосылки для дальнейших исследований.

Глубинные процессы психики солиста, основанные на нейрофизиологии, раскрывают перед музыкантом множество возможностей для творческого развития и, к сожалению, в отдельных случаях становятся причиной значительных препятствий в творческом росте. Ведь деятельность исполнительской индивидуальности невозможно представить без профессионального роста, что в свою очередь повышает потенциал художника. Поэтому с целью максимизации возможностей своего инструмента каждый музыкант должен хотя бы в общих чертах владеть знаниями о механизмах психофизиологической реакции собственной индивидуальности на разнообразные раздражители.

Творческие возможности исполнителя являются компиляцией наследственных и приобретенных качеств личности. В общепризнанном научно-психологическом измерении данное понятие с подачи И. Павлова получило название фенотип⁹. Он проявляется в качественной степени художественных навыков, основой которых является совокупность врожденных физиолого-морфологических параметров личности, уровня психологического развития и приобретенных качеств, таких как специфические знания, практический опыт и умения. Именно по уровню развития фенотипических особенностей личности можно определить ее способность к тому или иному виду художественной и любой другой деятельности. Качественным выразителем эффективности является уровень профессионального мастерства.

⁷ Гарькавый, «Форма и изобретение», 86.

⁸ Євген Білий, *Технологія гри на трубі. Лексика джазу: метод. рекомендації: досвід анатомічного та фізіологічного дослідження проблем* (Вінниця: Нова Книга, 2013), 6.

⁹ Иван Павлов, *Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных* (Москва: Наука, 1973).

Практические исполнительские навыки саксофониста являются сложной многоуровневой системой, направленной на реализацию как отдельных технических заданий-фрагментов (выполнение пассажа) – *навыки операционности*, так и комплексных исполнительских действий общего плана (передача содержания произведения) – *навыки деятельности*. С точки зрения их практического применения в художественной среде, навыки делятся на гностические (мышление, суждения), коммуникативные (артистическая деятельность, взаимодействие в коллективе) и двигательные (прикладное применение физиологического аппарата).

Первоисточником всех видов деятельности, физической или психологической, является движение. В нашем случае под данным понятием мы понимаем сложнообъединенную систему нейрофизиологических импульсов, приводящих в действие мышечно-действенный аппарат исполнителя, который под контролем центральной нервной системы выполняет поставленные перед ним задачи творческого характера, с целью достижения эффекта максимально точной реализации идеи произведения. Примечательно, что с каждым новым выполненным заданием данная система развивается, то есть является прогрессирующей, и получает возможность постигать все новые и более сложные по техническому уровню произведения. На практике данное явление достигается реализацией четко структурированных, систематических занятий музыканта-саксофониста, направленных на улучшение дыхательного и мышечного исполнительских центров в нервной системе индивида. С научной точки зрения данное явление подробно раскрыл Н.А. Бернштейн¹⁰. В частности, он отмечал, что с появлением психического опыта сенсорно-двигательная система исполнителя нарабатывает новые нейрофизиологические связи, которые в свою очередь способствуют появлению:

[...] нового синтетического сенсорного поля, а тем самым и появлению возможности реализации нового класса или контингента движений, которые качественно по-другому построены и иначе управляются, чем те, что были доступны виду до сих пор¹¹.

В его работах данное явление получило характеристику «следующий уровень построения движений и двигательных координаций»¹². Вышеприведенное явление с научной точки зрения раскрывает сущность системы ежедневных занятий музыканта, которые должны сочетать в себе две составляющие – техническую и художественную. Также Н. Бернштейн является автором теории многоуровневой структуры движения, в частности художественного. Он выделяет пять уровней актуализации протекания художественно-аналитической деятельности относительно зоны ее ответственности.

Рубро-спинальный уровень (уровень палеокинетических реакций): самый примитивный из приведенных, отвечает за тонус мышц, их своевременную активацию и отключение, которые происходят на подсознательном уровне. Не-

¹⁰ Николай Бернштейн, *О построении движений* (Москва: Музыка, 1947), 4.

¹¹ Там же, 16.

¹² Там же, 14.

смотря на свою кажущуюся малозначимость, данные функции являются основой для деятельности более сложных нейрофизиологических уровней. В частности ни одно исполнительское движение саксофониста невозможно без участия координации данного уровня. Нарушения его деятельности проявляются в ухудшении исполнительских функций музыканта, а именно в постоянной утомляемости, отсутствии исполнительской выносливости, нарушении гибкости исполнительского аппарата.

Таламо-паллидарный уровень (уровень синергии и штампов). Данный уровень отвечает за обобщенную координацию всей психомоторной системы, а именно за «внутреннюю черновую технику сложного движения»¹³. Функциями этого уровня в исполнительской деятельности являются организация действий, которые не зависят от внешних факторов, а именно соблюдение стандартных двигательных комбинаций и их организация в пространстве.

Пирамидно-стриальный уровень (уровень пространственного поля). По мнению Н. Бернштейна он состоит из двух подуровней: стриального, принадлежащего к экстрапирамидной системе, и пирамидного – из группы кортикальных уровней. В отличие от второго уровня, пирамидно-стриальный уровень отвечает за взаимодействие в пространственной среде, ведь он реализуется методом построения движений на основе информации, поступающей от органов слуха, зрения, вкусовых рецепторов и других индикаторов состояния окружающей среды. К примерам координации данного движения в повседневной жизни можно отнести процессы хождения, прицеливания, бега и другие. В художественной практике роль данного уровня чрезвычайно важна, ведь он отвечает за четкость движения рук саксофониста в сложных пассажах и интервальных прыжках, правильное функционирование артикуляционного аппарата, чистоту интонации и скорость (техничность) исполнительского действия.

Теменно-премоторный уровень действий (или же корковый уровень) отвечает за осмысленное манипулирование предметами относительно их особенностей и выполняемых функций. Определяется данный уровень уже не функцией движения, а спецификой четкого, осмысленного действия, ведь целью этого процесса является логически завершённый результат, который закреплён в обобщающих автоматизированных навыках. В исполнительской практике это выражается в использовании обобщенно осмысленных, автоматизированных действий, которые в совокупности своей и составляют *систему технико-артикуляционных навыков* профессионального музыканта, которая в большинстве случаев реализуется на подсознательном уровне.

Группа высших кортикальных уровней символических координаций состоит из совокупности действий, обусловленных абстрактными понятиями, то есть руководствуется второй сигнальной системой, которая основана на непредметных связях. По словам автора, состоит из «всех разновидностей языка и письменности (устная речь, пальцевая речь глухонемых, азбука Морзе, сигнализация флажками и др.; письмо от руки, машинный набор, стенография, [...] и др. [...] музыкальное, театральное и хореографическое исполнение»¹⁴.

¹³ Там же, 73.

¹⁴ Там же, 150.

В отношении исполнительской работы данный уровень отвечает за самый главный процесс создания «музыки», а именно за деятельность, направленную на преобразование конкретного исполнительского действия в готовый художественный продукт, то есть можно констатировать, что последний самый высокий и самый сложный уровень психической деятельности является нейрофизиологическим выражением самого понятия «творчество», ведь в результате его реализации слушатель получает готовый музыкальный продукт. Также, по нашему мнению, последний уровень контроля двигательной активности отвечает за явление креативности в художественном процессе, ведь как указывает Н. Бернштейн «...в этой фазе открывается широкий простор для сознательного рационализаторского и изобретательского творчества»¹⁵. К составляющим процессам данного уровня можно отнести деятельность исполнителя, направленную на стилистический анализ произведения, выявление особенностей его исполнения (динамика, темп, фразировка), построение соответствующих взаимосвязей между его частями, создание схемы исполнительского видения развития произведения и прочее. В общем изложении все вышеперечисленные факторы выражаются термином «интерпретация музыкального произведения», что является показателем развития высшего психологически-действенного уровня у конкретного исполнителя.

Таким образом, предложенная Н. Бернштейном теория может стать одним из путей раскрытия понятия «музыкальная деятельность» в ракурсе психофизиологического развития личности саксофониста на конкретном этапе его творческой эволюции. Выявленные в процессе обучения либо исполнительской практики недостатки вроде неточного интонирования, проблем с метро-ритмическими особенностями произведения, неуверенностью на концертной площадке или же слабой исполнительской выносливостью можно объяснить недостаточным развитием одного из вышеприведенных психических уровней двигательного развития индивида. Лучшим вариантом продуктивного творческого развития любого профессионального солиста, в том числе и саксофониста, является внедрение в систему подготовки принципа «индивидуального самоконтроля», который раскрывался бы в самокритичном анализе собственного исполнения и формировании подробного перечня положительных и отрицательных черт, присутствующих в интерпретационном процессе конкретного произведения, с целью постепенного доведения музыкального языка до оптимальных параметров, соответствующих выбранной стилистике. Согласно теории Бернштейна, данный процесс не может в полной мере восприниматься психикой параллельно с исполнительской деятельностью, поэтому его нужно активировать после каждого репетиционного периода исполнения произведения, ведь по его мнению «в любом движении, какова бы ни была его абсолютная уровневая высота, воспринимается один только ведущий уровень и только те из коррекций, которые ведутся непосредственно на нем самом»¹⁶. Данный метод фокусировки на конкретной проблеме справедлив для психической дея-

¹⁵ Там же, 180.

¹⁶ Николай Бернштейн, *Очерки по физиологии движений и физиологии активности* (Москва: Медицина, 1966), 100.

тельности музыкантов начального и среднего уровней развития, ведь позволяет им переключить внимание на конкретную проблемную зону двигательной деятельности, не отвлекаясь на другие процессы. С данным мнением соглашается и Н. Куров, который считает, что продуманные остановки в процессе анализа музыкального произведения являются необходимым условием его качественной интерпретации, ведь,

[...] духовик, переосмысливая исполнение произведения, снова включается в замысел пьесы, исполняет неудачные фразы в разных интонациях. В результате многократного повторения фраз духовик обогащает интонацию новыми выразительными оттенками и, сопоставляя исполнения, достигает большей выразительности¹⁷.

С этой гипотезой согласен также С. Фейнберг, который считает недостаточным лишь четкое, художественное воспроизведение текста. По его мнению, музыкальный материал должен пройти через личностные переживания исполнителя, обогатившись новыми эмоциональными оттенками. Только такое исполнение можно считать по-настоящему правильным, в противном же случае «[...] игра артиста тускнеет и оборачивается на холодный расчётливый показ техники и манерных приемов»¹⁸.

Как пример можно привести проблематику сочетания передачи художественного содержания произведения и его технических нюансов у начинающих саксофонистов, ведь для преодоления трудностей, которые могут возникнуть, им нужно сфокусироваться на конкретной исполнительской проблеме, временно игнорируя другие композиционные аспекты. Или же, как замечает А. Шульпяков «[...] не отвлекаясь от главных, основных коррекций и находясь в полном согласии с ними [...]»¹⁹, производить частичный самоанализ двигательной деятельности параллельно с исполнением основного материала. Данный метод самоанализа уместно будет применять уже профессиональным музыкантам, которые в полной мере овладели артикуляционно-техническими особенностями своего инструмента, повысив первые пять уровней двигательной деятельности до максимальных значений, и имеют возможность почти полностью сконцентрироваться на художественном содержании произведения. По нашему мнению, идеальным вариантом процесса самокорректировки исполнительской деятельности было бы сочетание обоих вышеперечисленных методов технико-художественного анализа произведения. Данный вариант позволит максимально актуализировать факторы совершенствования творческого уровня конкретного исполнителя. Так же как и знания относительно специфики функционирования психофизиологии исполнительско-двигательного процесса позволяют более эффективно использовать технический потенциал личности.

¹⁷ Николай Куров, «Анализ психологии творчества духовика-исполнителя», *Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова*, 3 (2009), 367.

¹⁸ Самуил Фейнберг, *Пианизм как искусство* (Москва: Музыка, 1965), 39-40.

¹⁹ Олег Шульпяков, *Музыкально-исполнительская техника и художественный образ* (Москва: Музыка, 1986), 62.

На протяжении веков развития музыкальной науки педагогами и методистами предлагаются различные подходы относительно актуализации процесса исполнительской деятельности. Началось все с эпохи «механистической» методики, которую пропагандировали Ж. Рамо, Г. Крейцер, И. Гуммель, стремившиеся довести уровень интерпретативности произведения до высшей точки совершенства путем многократных повторений отдельных фраз, пассажей и композиции целиком²⁰. Недостатком данного подхода в воспитании музыканта было то, что категорически отвергалось влияние личности исполнителя не только на технические аспекты, но и на сам процесс формирования художественного образа ведь «взаимосвязь между психикой и движениями исполнителя [...] в расчет не бралась»²¹. Впоследствии идеи механиков развили такие музыковеды как Н. Теццель, Г. Брейптваупт и другие, создав физиолого-анатомическую теорию развития исполнительства. Они пытались раскрыть специфику игрового процесса через призму особенностей строения человеческого тела, занимаясь разработкой специальных позиций рук и корпуса, для удобного исполнения произведений. Однако данные ученые также почти полностью игнорировали психологический аспект исполнительской деятельности. Например, Ф. Штейнгаузен даже категорически замечал, что состояние осмысленной бессознательности является «сущностью всех процессов движения»²².

Только в начале XX века в музыковедческой сфере возникла теория о тесной взаимосвязи между психикой человека и процессом интерпретации художественного материала, а именно так называемая «психотехническая» школа. Такие ученые, как Г. Гинзбург, Ф. Бузон, А. Шнабель и другие, пытались выделить связь между сознательной и подсознательной сферами психики в процессе исполнительской деятельности и развития технических навыков музыканта по принципу «подсознательное – через сознательное»²³. Аспект функционирования исполнительского мышления относительно данной теории фокусировался на изучении содержания музыкального образа и создании на его основе модели оптимальных исполнительских движений. Ключевым фактором такой деятельности, по мнению авторов, должен стать принцип подсознательной автоматизации исполнительских действий. Например представитель данного направления Н. Курбатов считал нужным в процессе исполнения произведения полностью отказаться от использования осознанных действий, а полностью переходить под влияние художественных образов и эмоций. По его мнению, художественные приемы и средства уже должны находиться в подсознательной сфере исполнителя благодаря репетиционному процессу и слуховой памяти, поэтому «[...] стоит только обратить внимание на движение руки, и сейчас же

²⁰ Валентин Петрушин. *Музыкальная психология. Учебное пособие для студентов и преподавателей* (Москва: Владос, 1997), 45.

²¹ Геннадий Цыпин, *Музыкально-исполнительское искусство. Теория и практика* (Санкт-Петербург: Алтейя, 2001), 45.

²² Фридрих Штейнгаузен, *Техника игры на фортепиано* (Москва: Музыкальный сектор, 1926), 35.

²³ Лев Баренбойм, *Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства* (Ленинград: Музыка, 1969), 5.

это движение станет деланным, преднамеренным»²⁴. По нашему мнению, такой сугубо психологический подход к исполнительскому процессу также нельзя назвать единственно правильным, поскольку он не учитывает большого количества внешних факторов воздействия, с которыми приходится столкнуться солисту на сцене. Интерпретационно-восприимчивая сфера саксофониста должна быть, так сказать, распределенной по двум направлениям: подсознательному – направленному на реализацию основного содержания художественной образности, и сознательному, который должен постоянно и осмысленно корректировать ход выступления и своевременно реагировать на возможные негативные воздействия (технические проблемы, неверное интонирование и др.). Только соединив эти психофизиологические уровни, можно получить максимальную эффективность от концертного процесса. Данную теорию также описывает в своих трудах О. Шульпяков, создавший концепцию психофизиологического единства художественного и технического измерений. Ученый декларирует тесный реверсивный путь прохождения физиологических сигналов от сознательной сферы к подсознательной, непосредственно во время концертно-исполнительской деятельности, а не только во время репетиций и заучивания «[...] не только слух и эстетическое сознание влияют на движение, но и сами движения – по принципу обратной связи – влияют на развитие и совершенствование сознания и слуха»²⁵. Таким образом взаимный контроль обеих психических подсистем является обязательным условием для максимально качественной творческой деятельности, ведь сосредоточение внимания исполнителя на собственных ощущениях во время игры даст возможность получить намного лучший художественный результат.

В соответствии с этим научная новизна этой работы заключается в попытке адаптировать имеющиеся теоретические постулаты относительно психофизиологической деятельности музыканта к условиям практико-исполнительского развития профессионального саксофониста, направленных на раскрытие оригинальной авторской идеи, а также создает новое поле для дальнейших научных исследований посвященных условиям развития саксофона, как современного музыкального искусства.

Ставя задачу представить определенное произведение, саксофонист поднимает перед собой несколько основных целей, которых и придерживается в процессе художественного анализа, в частности:

1. заново открывает авторский контекст произведения, наполняя его новыми эмоциями и даже меняя частично или в целом генеральную концепцию композиции;
2. экстраполирует в содержание произведения свой жизненно-профессиональный опыт и личные переживания;
3. при необходимости вносит изменения в технико-выразительный план композиции.

²⁴ Михаил Курбатов, *Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано* (Москва: Вильде, 1899), 52-53.

²⁵ Олег Шульпяков, *Техническое развитие музыканта-исполнителя* (Ленинград: Музыка, 1973), 39.

Результатом данной деятельности становится явление интерпретации, которое являет собой один из вариантов трактовки авторского содержания музыкального произведения, основанного на субъективном отношении исполнителя-саксофониста.

Качество интерпретации выбранного материала зависит от многих факторов: особенностей психики, личностного настроения, жизненного опыта, характеристик темперамента и прочего. Например Г. Нейгауз выделяет два типа психологических актуализаций исполнителя: сверхличностную и сверхиндивидуальную. Первый тип музыкантов в своей деятельности полностью подчиняется идейному посылу автора и придерживается заданного содержания в процессе интерпретации, второй же, пытается создать собственную концепцию выбранного произведения, основываясь на личном художественном опыте²⁶. Удачно комбинируя вышеупомянутые психоактуализационные уровни в своей деятельности, профессиональный исполнитель получает неисчерпаемые возможности для раскрытия собственного творческого потенциала в рамках реализационной концепции первичного авторского замысла.

Библиография

- Баренбойм, Лев. *Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства*. Ленинград: Музыка, 1969.
- Бернштейн, Николай. *О построении движений*. Москва: Музыка, 1947.
- Бернштейн, Николай. *Очерки по физиологии движений и физиологии активности*. Москва: Медицина, 1966.
- Білий, Євген. *Технологія гри на трубі. Лексика джазу: метод. рекомендації: досвід анатомічного та фізіологічного дослідження проблем*. Вінниця: Нова Книга, 2013.
- Выготский, Лев. *Психология искусства. Анализ эстетической реакции*. Москва: Лабиринт, 1997.
- Гарькавий, Олег. «Форма и изобретение в контексте музыкальной эволюции: психологический аспект композиционного процесса». В *Музичне мистецтво*, ред. Т.В. Тукова, О.В. Скрипник, 84-92. Донецьк: Юго-Восток, 2004.
- Иванов, Владимир. *Современное искусство игры на саксофоне*. Автореферат диссертации доктора искусствоведения. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 1997.
- Курбатов, Михаил. *Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано*. Москва: Вильде, 1899.
- Куров, Николай. «Анализ психологии творчества духовика-исполнителя». *Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова* 3 (2009): 365-368.
- Нейгауз, Генрих. *Об искусстве фортепианной игры*. Москва: Музыка, 1989.
- Ничков, Борис. *Духовая инструментальная культура Беларуси (XIX-XX столетия)*. Автореферат диссертации доктора искусствоведения. Минск: БГАМ, 2006.
- Очеретная Раиса. «О роли вербального ряда в психологии композиционного процесса (на примере оперы *Евгений Онегин* П.И. Чайковского)». В *Музичне мистецтво*, ред. Т.В. Тукова, О.В. Скрипник, 92-98. Донецьк: Юго-Восток, 2004.

²⁶ Генрих Нейгауз. *Об искусстве фортепианной игры* (Москва: Музыка, 1989), 172.

- Павлов, Иван. *Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных*. Москва: Наука, 1973.
- Петрушин, Валентин. *Музыкальная психология. Учебное пособие для студентов и преподавателей*. Москва: Владос, 1997.
- Теплов, Борис. *Психология музыкальных способностей*. Т. I. Москва: Педагогика, 1985.
- Фейнберг, Самуил. *Пианизм как искусство*. Москва: Музыка, 1965.
- Цыпин, Геннадий. *Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001.
- Штейнгаузен, Фридрих. *Техника игры на фортепиано*. Москва: Музыкальный сектор, 1926.
- Шульпяков, Олег. *Музыкально-исполнительская техника и художественный образ*. Москва: Музыка, 1986.
- Шульпяков, Олег. *Техническое развитие музыканта-исполнителя*. Ленинград: Музыка, 1973.

Summary

PSYCHOPHYSIOLOGICAL FEATURES OF PERFORMING FUNCTIONS REALIZATION BY THE MUSICIAN SAXOPHONIST IN THE CONDITIONS OF THE ORIGINAL AUTHOR'S IDEA TRANSFER

The specificity of the study is to reveal the properties of the solo saxophonist psychophysiological activity, which is a symbiosis of many factors, from the stamina of the organism to the thoughtful lability, aimed at solving executive issues. It manifests first and foremost in solving problems of performing practice, aimed at expanding the possibilities of the instrument in the field of evolution of expressive capabilities, techniques of performance and acoustic qualities. This direction of artistic and psychological science sets the theoretical basis for understanding the deep physiological mechanisms aimed at the implementation of the mental processes of the development of performing arts.

The conducted research is based on the analytical comparative and cognitive method of the artistic direction aimed at revealing the specifics of the creative process, which is a complex combination of physiognomic and psychic functions of the human body representing a unique symbiotic system aimed at fulfilling the set artistic tasks. The performance of the musical work as one of the most complex forms of manifestation of creative thought puts musicians with multistage tasks of creative interpretively, the quality of which depends on the degree of transmission of the artistic design of the author of the work, and the limit of perception by his audience. The scientific novelty of this work consists in an attempt to adapt existing theoretical postulates concerning psychophysiological activity of the musician to the conditions of practically-performing development of a professional saxophonist aimed at revealing the original author's idea.

Setting the task for revealing a certain work, the saxophonist raises several guidance goals in front of him and adheres to the process of artistic analysis, in particular: reopening the author's context of the work by filling it with new emotions and even changing partly or completely the general concept of the composition; Transferring to the content of the work his/her life-professional experience and personal experiences; If necessary, changes the technical and expressive composition plan. The result of this activity is the

phenomenon of interpretation, which is one of the options for interpreting the author's content of a musical work, based on the subjective relation of the performer to the artistic material.

Key words: *musical art, saxophone performance, interpretive activity, psychology of saxophonist, psychophysiology of a musician*