

УДК 78.09

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС

*Курманаев Е. М.*¹

¹ Казахский национальный университет искусств, ул. Независимости, д. 50, г. Астана, Республика Казахстан.

В исследовательском фокусе данной статьи находится двусторонний процесс исполнительской деятельности и рецепции, в которых интерпретатору необходимо учитывать механизмы воздействия психологических факторов на реципиента — слушателя, в ряде случаев, — зрителя, так как исполнительский жест — не менее важная категория в восприятии. Объект исследования — исполнительская деятельность, предмет исследования в данной статье — познавательный процесс и психологические факторы, которые необходимо понимать исполнителю, чтобы построить свою деятельность как систему коммуникации со слушателем.

В статье применяются методологические принципы из области психоакустики, а также принимаются во внимание различные нейрофизиологические факторы, заимствованные из соответствующих исследований. В качестве вывода автор формулирует мнение о том, что исполнительская деятельность музыканта находится в тесной связи с гипотетическим слушателем, что представляется новым взглядом на проблему, так как исполнительская деятельность в прежнем понимании основывалась главным образом на воспроизведении всех нюансов нотного текста, и не рассматривалась в ракурсе исполнительства как коммуникативного акта, сопряженного с психологическими факторами. Эта деятельность является познавательной и основывается на том, чтобы предполагать и «программировать» реакцию реципиента с помощью целенаправленных выразительных механизмов воздействия.

Ключевые слова: психология музыкального восприятия, психоакустика, деятельность музыканта-исполнителя.

EXECUTIVE ACTIVITIES AS A COGNITIVE PROCESS

*Kurmanaev E. M.*¹

¹ Kazakh National University of Arts, 50, Independence St., Astana, Republic of Kazakhstan.

The research focus of this article is the two-way process of performing activity and reception, in which the interpreter must take into account the mechanisms

of the influence of psychological factors on the recipient - the listener, in some cases - the viewer, since the performing gesture is an equally important category in perception. The object of research is performing activity, the subject of research in this article is the cognitive process and psychological factors that must be understood by the performer in order to build his activity as a system of communication with the listener.

The article applies methodological principles from the field of psychoacoustics, and also takes into account various neurophysiological factors borrowed from relevant research. As a conclusion, the author formulates the opinion that the performing activity of a musician is in close connection with a hypothetical listener, which seems to be a new look at the problem, since the performing activity in the previous understanding was based mainly on reproducing all the nuances of the musical text, and was not considered in perspective of performing as a communicative act associated with psychological factors. This activity is cognitive and is based on anticipating and “programming” the recipient’s response with the help of purposeful expressive mechanisms of influence.

Keywords: psychology of musical perception, psychoacoustics, activities of a musician-performer.

Целью данной статьи является анализ специфики исполнительской деятельности с позиций когнитивистики и психоакустики. Представление музыки как познавательного процесса представляется исключительно актуальной исследовательской темой, которая в тоже время является недостаточно изученной. Исследования в области психоакустики, в частности, таких известных ученых, как Ирен Дельеж [1], становятся отправной точкой исследования.

Музыка как познавательный процесс разворачивается в психологическом поле. Проблематика механизмов восприятия музыки получила свое развитие и исследовалась в классических трудах Г. Гельмгольца [2], К. Штумпфа [3], Э. Курта [4], К. Сишора [5], Б. М. Теплова [6] и других. Основными познавательными процессами, опирающимися на законы психологии, становятся следующие факторы:

- первичное ощущение (т. е. психофизический процесс отражения прямого действия звуков на наши органы чувств);
- восприятие или *перцепция* (т. е. система интерпретаций чувственных данных);
- мышление (психический процесс моделирования закономерностей);
- воображение (т. е. процесс создания образа, через перестройку имеющихся представлений).

Вильгельм Вундт предполагал, что ощущения являются одной из первич-

ных форм опыта и возникают под воздействием раздражителя как импульсы [7]. При комплексном воздействии восприятие проявляет себя как целостный и одновременно базирующийся на предшествующем опыте процесс. Так, прошлые впечатления, какие-либо представления и навыки, пишет Е. В. Назайкинский [8, с. 16], влияют существенным образом на процесс восприятия, проецируя этот же принцип и на музыкальное восприятие.

М. Ш. Бонфельд представляет процессы музыкального восприятия и музыкального мышления в едином контексте, объединяя их общим термином «понимание музыки» и связывая с творчеством. Все, связанное «правополушарной сферой понимания — с наслаждением — напрямую зависит от вовлеченности, включенности в творческий процесс [9]. И, следовательно, понимание — на любой его стадии — это не только восприятие, но и творчество», — резюмирует он [9, с. 166].

Исследователи Е. Н. Федорович и Е. В. Тихонова в «Основах музыкальной психологии» пишут об апперцепционной обусловленности — то есть необходимости наличия предшествующего опыта; утверждают, что «та точка, в которой мы прослеживаем опору на предшествующий опыт, служит отправным пунктом в изучении процессов восприятия и мышления, в том числе музыкального» [10, с. 59].

Специалистами в области музыкального восприятия установлено, что в отношении одной и той же музыкальной информации правое и левое полушария обрабатывают ее неодинаково. Так, левополушарные стратегии связаны с аналитическим принципом. Они предполагают структурирование потока звучания и возможность расслышать взаимосвязанность элементов. Правополушарное мышление отталкивается от единичного явления; оно фрагментарно и его основополагающие операции — установить единство образа.

Особенность обработки музыкальной информации состоит в том, что нередко образно-эмоциональный компонент преобладает, а абстрактно-логический уходит на второй план. Наряду с тем, логика построения музыкальной формы, динамики развития музыкального произведения, агогических кульминаций также присутствует в единстве с содержательной стороной. В связи с этим логику музыкальной композиции, а также ее восприятие со стороны исполнителя и с позиции слушателя невозможно недооценивать. Фундаментальные различия в структуре мышления зависят от преобладания эмоционально-образной или логической первичности восприятия. Суть логического мышления — в последовательности операций, тогда как образное мышление характеризуется скачкообразностью, тем не менее, обладающей большей оперативностью в сравнении с логической последовательностью. Нервная система (и одно из ее свойств — лабильность) является нейродинамической детерминантой эмоциональности и связывается с принципом эмоциональной памяти.

Психология музыкального восприятия сложилась исторически как развитие исследований звуковых свойств и специфики музыкального слуха. В фундаментальном труде выдающегося немецкого физиолога, психолога, физика и математика Германа Гельмгольца (1821–1894) «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» предпринимается попытка установления связей между физической и физиологической акустикой с музыкальной наукой и эстетикой [2].

Восприятие музыки — это сложный и комплексный процесс, который начинается с распознавания образов слуховой системой. Ярким примером может служить восприятие звуковысотности. Оно показательно в отношении механизмов распознавания образов, используемых слуховой системой для анализа одновременных и последовательных звуков, в которой они распределяются на отдельные объекты и потоки. При прослушивании музыки или речи в естественной обстановке одновременно могут звучать несколько инструментов или голосов. Задача мозга — попытаться разобрать частоты на источники звука.

Сравнение

Ирен Дельеж в своем эссе [1, р. 35] рассматривает отношения восприятия музыки с двух различных позиций: первая обозначается как внешняя (т. е. основывается на сравнительном анализе автономных музыкальных объектов — разных произведений или различных интерпретаций). Второй принцип — внутренний: в его рамках Дельеж рассматривает сходства, с которыми слушатель отождествляет свои представления с тем же самым произведением или же его интерпретацией. Этот процесс развивается в разных направлениях. В нем невозможно игнорировать важность фактора подобия, в то время как в реальном процессе композиции автор стремится к единству и согласованности, что является весьма существенным механизмом для восприятия слушателя, который стремится понять произведение, когда он слушает его в реальном времени. Последний пункт имеет фундаментальное значение для изучения познания в целом, подчеркивая роль аналогий в процессах восприятия. В таком случае, каким бы ни был способ восприятия, понятие сходства относится к этому процессу изначально. Он необходим для того, чтобы оценить это «сходство»; другими словами, он должен раскрывать те характеристики, по которым объекты, которые сравниваются, различаются, независимо от степени различия.

В своем «Словаре психологии» (1951) французский психолог, один из основоположников французской экспериментальной психологии Анри Пьерон определил концепцию сходства как «психологическое утверждение, которое может оцениваться либо объективно, и, таким образом, это свойство, относящееся к физической размерности, или субъективно, и тогда это является при-

знаком сравнительной бинарности» [11, р. 355]. Анализ этого представления, перенесенный в область музыкального восприятия, приводит к постановке фундаментальных вопросов относительно когнитивной организации процесса слушания произведения. Наряду с тем необходимо прибавить к принципу подобия также и принцип различия, так как мы имеем дело с отношениями, которые можно определить именно как «внешние», то есть устанавливающие сравнения между отдельными и автономными объектами. Или же мы рассматриваем «внутренние» отношения, то есть касающиеся сходства в рамках одного и того же произведения. Критик всегда может аргументированно объяснить, по какой причине он предпочитает одно исполнение другому, почему его в большей степени привлекает интерпретация Пятой симфонии Бетховена в исполнении Фуртвенглера, чем Тосканини. На тех же самых основаниях и существует принцип формирования конкурсной программы из одних и тех же произведений, включенных в конкурсный репертуар и звучащих в различных интерпретациях. Бывают и другие случаи, когда процесс сравнения происходит автоматически непосредственно во время прослушивания музыки. Подобный способ особенно актуален в отношении восприятия темы с вариациями. Тема повторяется, однако меняются композиционные приемы, включаются процессы трансформации, которым она подвергается и которые помогают нам ощутить различия через сопоставление с первоначальным вариантом. Дельеж в своей статье приводит несколько хорошо известных примеров: Гольдберг-вариации Баха, 33 вариации на тему вальса Диабелли Бетховена, Вариации на тему ABEGG Шумана для фортепиано и Вариации Брамса на тему Гайдна для оркестра.

Насколько возможно в подобных случаях сравнивать тему и ее варианты? Утверждается, что это маловероятно, или, во всяком случае, может произойти лишь при необходимости создания специальных условий для познавательного процесса, когда все версии воспроизводились бы одна за другой. В данном контексте Дельеж упоминает одно из исполнений *Notations 1* Пьера Булеза — произведения, которое, как и многие другие в творчестве композитора, представлено несколькими редакциями в различных авторских версиях, где фортепианный вариант воспроизводился перед оркестровым. В результате чего серия из двенадцати коротких пьес была представлена в сравнении с оркестровой версией с тем, чтобы слушатель мог их сопоставить. Таким образом, становилось очевидным, как композитор отступил от оригинальной версии и спроецировал свои идеи в новый звуковой контекст.

Операция сравнения в отношении музыки, как на уровне интерпретации, так и композиторского творчества, является одной из основополагающих. Музыка часто производит свое воздействие путем повторения. Этот эффект возникает в тех случаях, когда одна и та же идея, выраженная в почти одинако-

вой комбинации звуков, несмотря на то, что при своем первом появлении, она, возможно, и не произвела на нас никакого впечатления, меняет наш взгляд в динамическом процессе. Повторяясь снова и снова, эта комбинация может ввести нас в состояние созерцания или же, напротив, реализуется во времени через создание динамической формы, которая вызывает у слушателя яркий эмоциональный отклик.

Генрих Шенкер в своем эссе «Дух музыкальной техники» пишет: «язык предпочитает стратегии прямо противоположные музыке — то есть непрерывному потоку, без повторений» [12, р. 331]. Однако существуют различия в восприятии повторности даже в рамках такого жанра, как «Вариации». Этот жанр, широко применялся как в классико-романтической традиции, так и в условиях додекафонии, когда сама композиторская техника была нацелена на то, чтобы избегать прямых повторов, оставаясь при этом структурно единой. Но само соотношение повтора и различия в психологии восприятия музыки становится основополагающим. Таким образом, система «повторение / вариация» является доминантной психологической потребностью человека.

Сегментация – категоризация – память

Восприятие внутренних процессов в музыкальном произведении и тонких различий в «нюансах» — основа интерпретации. Процесс музыкального восприятия подходит через три стадии, среди которых — *сегментация, категоризация и память*. Эта модель основана на центральной гипотезе, согласно которой слушатель способен сосредоточиться на коротких, но значимых структурах, выделяющихся на общем звуковом фоне. Исходя из этого, он составляет для себя определенные рамки, тем самым ограничивая мнемоническую нагрузку информации, которую получает. Эти фрагменты (значимые структуры) интонационно специфичны для каждого композитора и являются частью целого.

Композиторы, дирижеры часто описывают свойства музыкальной памяти. Пьер Булез пишет о существовании «ядра памяти, частицы которого помогают слушателю двигаться через неизвестную территорию благодаря нескольким сигналам, которые тем сильнее, чем они были впервые восприняты в изолированном качестве. Ибо трудность для слушателя заключается именно в том, чтобы уметь различать в нужный момент, эти триггеры памяти» [13, р. 110]. Эти структуры, повторяющиеся в композиции, могут быть буквальным повторением или варьированием музыкальных элементов на различных уровнях, однако слушатель самопроизвольно их «выбирает» из поверхности музыкальных конструкций, где они проявляются. Существуют также процессы, направленные на неявное вмешательство в отношения сходства / различия.

Различные задачи могут выявить характеристики, основанные на неяв-

ных стратегиях. Еще в конце XIX века, когда только зародилась экспериментальная психология, Вундт намеренно подчеркивал субъективные элементы, присущие групповому восприятию. Он часто упоминал пример непрерывной серии ударов метронома, которые абсолютно идентичны, но инстинктивно воспринимаются как метрические группы по два или три удара. Это означает, что восприятие упорядочивает эти акценты и создает «одинаковые / разные» отношения, которые являются частью формирования группы, когда никакие объективные изменения наблюдать невозможно [14, р. 36]. В своем известном исследовании «Генеративная теория тональной музыки» Лердаль и Джекендорфф [15 разработали систему восприятия ритма в музыке на основе этих законов. Очевидно, что механизмы восприятия, которые можно наблюдать при прослушивании музыки такие же, как и те, которые используются в подобных психологических примерах у Вундта.

Во многих случаях этот процесс выделения элементов из контекста становится спонтанным, устремляясь в сторону от недифференцированного звукового потока. Следовательно, можно было бы предположить аналогичный процесс восприятия, когда на уровне групп, каких-либо периодов или разделов представляется возможным достичь процессов сегментации, которые необходимы. Булез утверждал, что «существует множество сигналов, которые композитор может дать слушателю, чтобы помочь ему следить за развитием музыки. Если один и тот же объект или тот же самый тип объекта вновь зазвучит, то память зафиксирует этот момент, и тогда слушатель сможет понять, что закончился один раздел и начался следующий» [13, с. 107–108]. Таким образом, повторы — это инструменты, обеспечивающие правильное понимание композиторской идеи. Принцип единой «линии» как символа развития произведения во времени находится внутри структур памяти.

Импринтинг — это запечатление. Этот термин был введен ученым К. Лоренцом — одним из основоположников этологии (науки о поведении животных). Его применение к музыке стало уже общеупотребимым, и в данном случае этот термин подразумевает ответ на художественные и культурные стимулы, которые возникают при прослушивании музыки и находят отражение в смысловых установках человека. В музыкальной психологии он является одним из методов, использованных в 1970-е годы для изучения формирования прототипов [16, р. 144]. Этот метод основан на вариативности стимулов: являясь вариациями друг друга, когнитивные механизмы автоматически создают структуру, которая «суммирует» основные элементы. Обычные экспериментальные процедуры для этих исследований связаны тем, что состоят из двух разных фаз: первая — это фаза приобретения, подготавливающая вторую, — экспериментальную, называемую фазой распознавания. Специфика первой, заключается в том, что стимулы имеют своего рода «семейное сходство» с заранее уста-

новленным прототипом. Затем необходимо запомнить различные предметы, чтобы их можно было распознать на этапе эксперимента. Однако они не знают, что некоторые из стимулов не отображаются, и то, что прототип был отброшен. Первоначально присутствуют все элементы, включая прототип. Основная гипотеза этого экспериментального метода состоит в том, что прототип и, возможно, объекты, которые являются очень близкими вариациями, будут ошибочно восприниматься как первоначальный слуховой опыт.

Применительно к музыкальному анализу общеизвестно, что Вагнер выстраивает прочные связи между своими лейтмотивами, звуковыми символами персонажей. Таким образом, звуковая реплика в лейтмотивах приобретает смысловую и даже эмоциональную окраску. Но в то же время он остается «сигналом» и может запускать цепочку воспоминаний всякий раз, когда звучит тот или иной лейтмотив, хотя они могут появляться более или менее часто, на больших или меньших расстояниях и часто непредсказуемым образом. Кроме того, помимо вариаций мотивационных структур, у композитора гораздо больше возможностей, поскольку в опере он может варьировать как инструментальные, так и вокальные тембры. Центральная ось музыкальной композиции, таким образом, — это принцип подобия / различия, который необходимо подчеркнуть и в интерпретации музыкального произведения. Связь построения интерпретационной модели с целостным музыкальным образом также является основополагающей и располагается в центре триады «композитор – исполнитель – слушатель». Именно целостный музыкальный образ находится в фокусе всех трансформационных процессов.

Слышимое, зримое и пространственное

Арановский утверждает, что «слуховые представления не являются пассивными копиями реальных звуковых явлений, но выступают как результат их преобразования на высших уровнях восприятия, в связи с чем формирование слуховых представлений зависит не только от объективных свойств звука, но и от интермодальных связей (в числе которых главная роль принадлежит звукопространственным). Выступая как результат взаимодействия ощущений, они фильтруются, абстрагируются, “геометризуются”» [17, с. 262].

Этот целостный образ может предстать в двух различных ракурсах: сукцессивном и симультанном, где первый характеризуется последовательным восприятием информации, а последний — одномоментным. Симультанный зрительный образ адекватен воспринимаемому пространственному объекту и на уровне рецептора проходит промежуточную стадию превращения в сукцессивный процесс (утверждает Арановский) [17, с. 265]. Сукцессивный ракурс обусловлен самой временной природой музыки и напрямую зависит от слуховых особенностей и возможностей музыканта. Это метод внутренне-

го слуха и постижения музыки через зрительный ряд. Становление зрительного образа «предполагает пространственно-временную развертку изображения, осуществляющую преобразование последовательного временного ряда в одновременно-пространственную структуру», в «симультанный гештальт» [17, с. 266]. Возможности музыканта состоят в способности создания сукцессивного музыкального образа и умения схватывать его, трансформируя зрительные представления в слуховые. Перцептивный опыт для музыканта состоит в соотнесении звуковых знаков с образом и слуховыми представлениями, и в этом процессе немаловажную роль играют воображение и ассоциативное мышление музыканта.

Исполнитель и слушательская аудитория

Эффективное вовлечение аудитории в музыкальное исполнение включает в себя социальные, когнитивные и эмоциональные элементы. Телесное движение музыкантов и общение на уровне исполнитель – слушатель основывается на стремлении последнего увидеть и услышать, каким образом перформативный акт может улучшить передачу как музыкального содержания, так и выражения. Хотя музыка традиционно рассматривается, в первую очередь, как слуховой опыт, визуальный компонент, тем не менее, также очень важен в общении между исполнителем и слушателем. Жестовая и иная невербальная информация обладают важными коммуникативными свойствами и становятся определяющими факторами в повседневных социальных взаимодействиях. Жесты музыкантов могут влиять на восприятие: артикуляция, штрихи, а также выразительные функции (такие как фразировка, динамика и рубато) — все эти факторы позволяют судить о музыкантской выразительности и владении вниманием слушателя.

Эмпатия и музыкальное исполнение

Все большее количество различных теорий исходит из предположения, что слушатель реагирует на эмоционально выразительные музыкальные переживания на уровне эмпатии. В широком смысле эмпатия — это аффективная реакция, которая строится на соответствии аффективному состоянию иного индивидуума, сохраняя, тем не менее, различия между «мной» (исполнителем) и «другим» (слушателем). Предполагается, что понимание исходит из способности перспективного восприятия или проецирования «я» на других людей (в таком случае индивидуум проецирует себя вместо другого). Предлагаемые ключевые механизмы, задействованные в эмпатии, включают общие, подкрепленные общим кодированием восприятия-действия, представления между актором и наблюдателем, а также имитационные или резонансные механизмы, регулируемые регуляторной обработкой и осознанием другого себя.

Модель музыкальных эмпатических взаимодействий, основанная на представлении о том, что они являются еще и неким социальным опытом, помещает в центр коммуникативную цепочку восприятие – действие. Она предполагает, что связь аудитории с исполнителями включает в себя также и социальную эмпатию, развиваемую посредством взаимодействия, исполнителя с аудиторией / слушателем. Эмпатия может способствовать осознанному взгляду на перспективы этих отношений. Модель предполагает, что музыка образует второй тип субъектов (наряду с исполнителями), которым аудитория может сопереживать. Музыка можно было бы даже приписать наличие некой абстрактной «личности», которую слушатели пытаются постичь. Третьим элементом становится взаимодействие между соисполнителями, исполнительским агентом и музыкой.

Аффективные реакции на музыкально выразительное исполнение

Известные теории музыкальных эмоций (в частности теория Патрика Жюслена) предполагают, что слушатели реагируют на музыку посредством нескольких различных механизмов, которые включают в себя «восходящее эмоциональное заражение и процессы оценки сверху вниз» [18]. Это говорит в пользу того, что слушатели распознают и «имитируют» эмоциональное выражение музыкального звука. Данные субъективных поведенческих, психофизиологических исследований и данные об активации нервных реакций показывают, что люди могут разделять идентификацию и ощущение аффектов от прослушивания музыки. Именно эти факты мы можем найти в исследовании Эрола и Вусковского [19]. Кроме того, эмоциональные музыкальные выражения передаются с помощью аналогичных паттернов акустических сигналов. Конечно, существует множество потенциальных механизмов, с помощью которых музыкальное исполнение может вызвать у слушателя эмоциональную реакцию. Эмоциональные переживания во время музыкального выступления также могут включать в себя связь с музыкантом как генератором музыкальной сенсорной информации, и здесь роль исполнительского жеста как невербальной коммуникации невероятно возрастает.

Модель совместного эмоционального восприятия движения (SAME), предлагаемая в теории Овери и Мольнара-Сзакарца, утверждает, что наблюдатели / слушатели эмоционально реагируют на музыку через связь с движением, производимым человеком, необходимым для создания музыкального звука [20]. Предполагается задействовать сеть нейронов височной коры, лобно-теменной зеркальной нейронной системы, а также лимбической системы, которая похожа на механизм эмпатии. Совместная активация через эту нейронную сеть между исполнителем музыки и наблюдателем / слушателем также служит для поддержки аффективных реакций наподобие «эмоционального зара-

жения». Кроме того, исследования показывают, что мы можем распознать динамические эмоциональные выражения телесности по образцам характерных двигательных элементов, а наблюдение за эмоциональным выражением другого человека может вызывать аналогичные эмоциональные состояния и у наблюдающих за этим процессом.

Визуализация, наряду со слушанием выступающего музыканта, потенциально увеличивают вклад выразительности исполнителя в исполнение музыкального произведения в ощущаемом реципиентом аффекте, по сравнению с самой музыкальной композицией и другими индукционными механизмами. Действительно, наблюдение за исполнительским процессом музыканта оказывает сильное влияние на наблюдателя, измеряемое с помощью субъективных критериев, таких как «переживаемое напряжение». Ощущаемые аффективные реакции наблюдателей / слушателей не должны изменяться в зависимости от их музыкального опыта. Вполне ожидаемо, что присутствие визуальной, а также слуховой информации усиливает восприятие исполнительской выразительности.

Когнитивное понимание выразительных действий музыканта-исполнителя

Наблюдение за выразительными действиями другого человека дает возможность воспринимать и понимать, до некоторой, степени его экспрессивное состояние. Общие репрезентации объясняют коммуникацию выразительных целенаправленных действий. То есть совместный опыт действий, эмоций и ощущений между людьми обеспечивает нейробиологическую основу для межличностного общения и понимания. Более того, при получении инструкций наблюдателя / слушателя могут взглянуть на выступающего музыканта, чтобы представить, что именно исполнитель чувствует и как действует по отношению к музыке, которую он играет. И это чувственное представление музыки может повлиять на аффективное состояние реципиента. Однако степень, с которой можно с когнитивных позиций воспринять точку зрения выступающего музыканта, или «поставить себя на его место», чтобы понять, его когнитивное и аффективное состояния, вероятно, определяется степенью, в которой слушатель и исполнитель делились бы опытом и ментальными представлениями, или же способностью к пониманию действий.

Таким образом, слушательский опыт, так же как и исполнительский, в отношении программирования и управления слушательской реакцией создает свои варианты воплощения, или нейронные репрезентации, которые нельзя точно спрогнозировать. Гипотетическая система зеркальных нейронов человека (MNS) была предложена в качестве механизма, участвующего в понимании действий, а также механизмов, лежащих в основе когнитивных и аффективных компонентов эмпатии [21]. Согласно этой точке зрения, зеркальные

нейроны активны и срабатывают, когда люди наблюдают или выполняют одно и то же целенаправленное действие. Наблюдаемые действия отображаются в эквивалентных представлениях у наблюдателя. Следовательно, можно ожидать, что степень, в которой слушатели обладают соответствующим слуховым и когнитивным опытом, необходимым для осуществления действия и выполнения задачи, свидетелями которой они являются, будет формировать их восприятие и понимание действия.

Особые двигательные навыки слушателей-профессионалов, связанные с музыкой, могут формировать соответствующие паттерны нейронной активации, восприятия и суждений о воплощении музыкантов-исполнителей. Однако их анализ и категоризация исполнительской деятельности в эти выразительные моменты различались в зависимости от опыта игры на инструменте. Это предполагает, что способность когнитивно воспринимать точку зрения выступающего музыканта и понимать его целенаправленное выразительное действие может быть усилена, если слушатель разделяет с исполнителем одни и те же моторные навыки, связанные с музыкой (особенно когда они играют на одном и том же инструменте).

Подводя итоги нашему исследованию, сделаем выводы, что исполнительская деятельность музыканта находится в тесной связи с гипотетическим слушателем. Это познавательная деятельность, которая основывается на том, чтобы предполагать и по-своему программировать реакцию реципиента с помощью целенаправленных выразительных механизмов воздействия на него.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Deliege I.* Similarity relations in listening to music: How do they come into play? // *Musicae Scientiae Discussion Forum*. 4 A. 2007. P. 9–37.
2. *Helmholtz H.* Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig, 1863. 600 S.
3. *Stumpf C.* Tonpsychologie. Leipzig: S. Hirzel, 1883–1990. Bd. 1. 1883. 447 s.; Bd. 2, 1890. 577 S.
4. *Курт Э.* Музыкальная психология // Альманах музыкальной психологии. М., 1994. 160 с.
5. *Seashore C. E.* The Psychology of Musical Talent. New York: Silver, Burdett & Co, 1919. 309 p.
6. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей: учеб. пос. СПб: Лань, Планета музыки, 2020. 488 с.
7. *Вундт В. М.* Основы физиологической психологии. Об элементах душевной жизни. Интенсивность ощущения Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2015. 332 с.
8. *Назайкинский Е. В.* Некоторые особенности музыкознания на исходе XX в. //

- Преподаватель (Музыкант-педагог). 1999. № 4. С. 15–20.
9. *Бонфельд М. Ш.* Понимание музыки: основные стадии процесса // Проблемы и перспективы музыкального образования в XXI веке: мат-лы науч.-практ. конф. М.: МПГУ, 2000. С. 165–167.
 10. *Федорович Е. Н., Тихонова Е. В.* Основы музыкальной психологии: учеб. пос. 2-е изд. М.: Директ-Медиа, 2014. 2020. 488 с.
 11. *Pieron H.* Vocabulaire de la psychologie. Paris: Presses Universitaires de France, 1951. 308 p.
 12. *Schenker H.* The Spirit of Musical Technique (Der Geist Der Musikalischen Technik) // The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna / Nicholas Cook, Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 319–332.
 13. *Boulez P.* Le pays fertile. Paul Klee. Paris: Gallimard, 1989. 175 p.
 14. *Wundt W. M.* Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung. Leipzig: Heidelberg, C. F. Winter, 1862. 474 S.
 15. *Lerdahl F. A. & Jackendoff R. S.* Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, MA: MIT Press, 1996. 384 p.
 16. *Rosch E.* Cognitive reference points // Journal of Experimental Psychology: General. 1975. № 104. P. 192–233.
 17. *Арановский М. Г.* О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. / М. Г. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 252–271.
 18. *Juslin P. N., Västfjäll D.* Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms. Behav Brain Sci. 2008. Oct. № 31(5). P. 559–575 [Электронный ресурс] <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>. PMID: 18826699 (дата обращения: 21.10.2021).
 19. *Eerola T., & Vuoskoski J. K.* A review of music and emotion studies: Approaches, emotion models, and stimuli. Music Perception. 2013. № 30(3). P. 307–340 [Электронный ресурс] <https://doi.org/10.1525/mp.2012.30.3.307> (дата обращения: 21.10.2021).
 20. *Molnar-Szakacs I., Wang M. J., Laugeson E. A., Overy K., Wu W. L., Piggot J.* Autism, emotion recognition and the mirror neuron system: the case of music. Mcgill J Med. 2009. Nov. 16. № 12(2). 87 p.
 21. *Milton S. I., Vanman E. J. & Cunningham R.* Cognitive empathy and motor activity during observed actions. Neuropsychologia. 2013. №. 51(6). P. 1103–1108 [Электронный ресурс] <https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2013.02.020> (дата обращения: 21.10.2021).

REFERENCES

1. *Deliege I.* Similarity relations in listening to music: How do they come into play? // Musicae Scientiae Discussion Forum. 4 A. 2007. R. 9–37.

2. *Helmholtz H.* Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig, 1863. 600 S.
3. *Stumpf S.* Tonpsychologie. Leipzig: S. Hirzel, 1883–1990. Bd. 1. 1883. 447 s.; Bd. 2, 1890. 577 S.
4. Kurt E`. Muzy`kal`naya psixologiya // Al`manax muzy`kal`noj psixologii. M., 1994. 160 c.
5. *Seashore C. E.* The Psychology of Musical Talent. New York: Silver, Burdett & Co, 1919. 309 p.
6. *Teplov B. M.* Psixologiya muzy`kal`ny`x sposobnostej: ucheb. pos. SPb: Lan`, Planeta muzy`ki, 2020. 488 s.
7. *Vundt V. M.* Osnovy` fiziologicheskoy psixologii. Ob e`lementax dushevnoj zhizni. Intensivnost` oshhushheniya Moskva: Knizhny`j dom «LIBROKOM», 2015. 332 s.
8. *Nazajkinskij E. V.* Nekotory`e osobennosti muzy`koznaniya na isxode XX v. // Prepodavatel` (Muzy`kant-pedagog). 1999. № 4. S. 15–20.
9. *Bonfel`d M. Sh.* Ponimanie muzy`ki: osnovny`e stadii processa // Problemy` i perspektivy` muzy`kal`nogo obrazovaniya v XXI veke: mat-ly` nauch. - prakt. konf. M.: MPGU, 2000. S. 165–167.
10. *Fedorovich E. N., Tixonova E. V.* Osnovy` muzy`kal`noj psixologii: ucheb. pos. 2-e izd. M.: Direkt-Media, 2014. 2020. 488 s.
11. *Pieron H.* Vocabulaire de la psychologie. Paris: Presses Universitaires de France, 1951. 308 p.
12. *Schenker H.* The Spirit of Musical Technique (Der Geist Der Musikalischen Technik) // The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna / Nicholas Cook, Oxford: Oxford University Press, 2007. R. 319–332.
13. *Boulez P.* Le pays fertile. Paul Klee. Paris: Gallimard, 1989. 175 p.
14. *Wundt W. M.* Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung. Leipzig: Heidelberg, C. F. Winter, 1862. 474 S.
15. *Lerdahl F. A. & Jackendoff R. S.* Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, MA: MIT Press, 1996. 384 p.
16. Rosch E. Cognitive reference points // Journal of Experimental Psychology: General. 1975. № 104. P. 192–233.
17. *Aranovskij M. G.* O psixologicheskix predposy`lkax predmetno-prostranstvenny`x sluxovy`x predstavlenij // Problemy` muzy`kal`nogo my`shleniya: sb. st. / M. G. Aranovskij. M.: Muzy`ka, 1974. S. 252–271.
18. *Juslin P. N., Västfjäll D.* Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms. Behav Brain Sci. 2008. Oct. № 31(5). R. 559–575 [E`lektronny`j resurs] <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>. PMID: 18826699 (data obrashheniya: 21.10.2021).
19. *Eerola T., & Vuoskoski J. K.* A review of music and emotion studies: Approaches, emotion models, and stimuli. Music Perception. 2013. № 30(3). R. 307–340 [E`lektronny`j

- resurs] <https://doi.org/10.1525/mp.2012.30.3.307> (data obrashheniya: 21.10.2021).
20. Molnar-Szakacs I., Wang M. J., Laugeson E. A., Overy K., Wu W. L., Piggot J. Autism, emotion recognition and the mirror neuron system: the case of music. *Mcgill J Med.* 2009. Nov. 16. № 12(2). 87 p.
21. Milston S. I., Vanman E. J. & Cunnington R. Cognitive empathy and motor activity during observed actions. *Neuropsychologia.* 2013. №. 51(6). R. 1103–1108 [E`lektronny`j resurs] <https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2013.02.020> (data obrashheniya: 21.10.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Курманаев Е. М. — доц. каф., bntb@mail.ru
ORCID 0002-9133-2726

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kurmanaev E. M. — Ass. Prof. of the Chair, bntb@mail.ru