

## PSYCHOLOGICAL FOUNDATIONS OF MUSICAL-PERFORMING ACTIVITY

Yanna P. Ruskova

**ABSTRACT:** *The article reveals the basic psychological aspects of musical-performing activity. Its psychological characteristics are justified: as a process and outcome, such as perception and thinking, interaction and communication, communicativeness; In relation to her emotional and intellectual, control and self-esteem.*

**KEYWORDS:** *musical-performing activity, musical psychology, psychological characteristics.*

*Изследването е финансирано по проект № РД-08-134/08.02.2016 г. от параграф на фонд „Научни изследвания” на ШУ „Епископ Константин Преславски.*

Музикалноизпълнителската дейност се определя в широк диапазон от същности и особености. Американският изследовател К. Смол въвежда специално понятие „musicking“, обозначаващо основната форма на битуване на музиката въобще: не статичен обект, а разностранен процес; не предмет, а дейност, в която участваме; комплекс от взаимосвързани действия, които оказват влияние на това, което се изпълнява. Това понятие обхваща всички форми на участие в музикалното изпълнение – активно или пасивно, конструктивно или разрушително, интересно или скучно [Small 1987]. Музикалноизпълнителската дейност се детерминира като евристическа, подобно на композиторската дейност [Холопова 1994]. Според Л. Баренбойм тя е тази, която реално създава битието на музиката чрез първостепенно важното присъствието на изпълнителя, който е тълкувател на музикалното произведение, „разказвач“ и „драматург“ [Баренбойм 1974:58].

Музикалноизпълнителската дейност е значително изследвана в психологията, макар да не е обхваната цялостно. Тази проблематика е изключително присъстваща и разработвана в руската литература (Ю. Цагарели, Р. Сулейманов, Д. Кирнарская, С. Корлякова, Л. Баренбойм, Г. Коган, Л. Бочкаръов, В. Петрушин, А. Каузова, В. Ражников, Г. Овсянкина и др.). Малко са научните психологически изследвания у нас – А. Атанасова-Вукова, Хр. Христов; единични статии засягат определени проблеми. Схващанията са разнопосочни от гледна точка на това, че на позициите на авторите оказва влияние конкретна изследователска задача – за изпълнителя-инструменталист, вокалист или диригент, начинаещ или напреднал и т.н., а не се аргументират общообхватни особености.

Социалната психология разглежда изпълнителската дейност въобще (не само музикалната) като надпредметна дейност – като съвкупност или система от методи и техники за реализиране на определени управленски решения, приети на някакво ниво на управление или самоуправление, доведени до субекта на изпълнение под формата на указания, разпореждания, поръчка и др. и осъществени от него [Журавлев 2007]. Основавайки се на тези разбираня, от гледна точка на музикалната психология музикалноизпълнителската дейност се интерпретира като **система** от методи, техники, управленски решения, взети и осъществени от субекта ѝ (музикалния изпълнител – индивидуален, групов), в резултат от натрупан опит, под ръководството на преподавател или самостоятелно като професионалист или любител. Основни нейни **характеристики** са:

1. *Целенасоченост* – степен на съсредоточеност, концентрираност за постигане на целите и задачите, поставени от преподавателя, друг поръчител или от самия себе си, за реализиране на конкретната изпълнителска задача;

2. *Заинтересованост* (мотивираност, увлеченост) – оценка и преживяване от субекта на дейността на значимостта на изпълняваната задача; активност, енергичност, действеност;

3. *Самостоятелност* – реализиране на задачите, решенията, указанията със собствени сили, без допълнителна странична помощ;

4. *Организираност* – планомерност, дисциплинираност, точност при реализиране на изпълнителската задача;

5. *Отговорност* – високо ниво на преживяване от субекта на дейността на необходимостта от реализиране на конкретната изпълнителска задача/задачи; чувство на дълг, лична заинтересованост от постигане на добри резултати;

6. *Компетентност* – подготвеност на субекта за реализиране на изпълнителските задачи; професионализъм, майсторство, качество;

7. *Креативност* – творчески характер на дейността; съзидателност.

Интензивността на всяка от избраните характеристики предполага определена позиция по следните седем полярни скали на музикално-изпълнителската дейност: целенасоченост – безцелност, заинтересованост (мотивираност) – незаинтересованост, самостоятелност – зависимост, организираност – стихийност, отговорност – безотговорност, компетентност – некомпетентност, креативност – рутинност.

Всички психолози категорично определят и обосновават музикалноизпълнителската дейност като регулирана от съзнанието вътрешна (психическа) и външна (двигателна) **активност**, насочена към постигане на съзнателно поставена цел (прозвучаване на музика благодарение на артиста) [Цагарелли 2008:7]. Каквото и да е нивото на **осъзнатост** на тази дейност, осъзнаването на целите винаги остава необходим признак. В случаите, когато този признак отсъства, няма дейност, а импулсивно поведение.

Музикалноизпълнителската дейност е едновременно и **процес**, и **резултат**. Като процес се явява фактор за музикалното мислене и развитие, както на осъществяващия дейността, така и на адресата на изпълнението; включва активното участие на сензорни и физически енергийни нива на музикалното възприятие. Като резултат проявява своята роля в развитието на музикалната култура в две направления: по пътя на изграждането на музиканта – реализация на музикалното му мислене; по пътя на възпитание на слушателската аудитория – разбиране, възприемане, оценка на музикалното действие и за музикалното развитие.

Изпълнението като **процес** обхваща ограничена във времето дейност (Е. Назайкински); нерядко се осъществява в „скоростен режим“ (Г. Ципин); изисква (по Д. Узнадзе) интрогенно поведение (обусловено от вътрешни подбуди – искам, мога) и често екстрогенно поведение (детерминирано от външни фактори, принудителни – трябва). В тези условия артистът организира своите действия в единен процес по отношение на средствата на музикалната изразност ритъм, мелодия, хармония, имащи времева и пространствена дискретност.

Музикалноизпълнителската дейност като процес може да се интерпретира в **широк и тесен смисъл** [Цагарелли 2008:7]. В широк план, в **макроструктурен** аспект, става въпрос за дейността на музиканта изпълнител въобще – като дейност, осъществявана в определен период от време (по-дълъг или не, в зависимост от степента и мащаба на занимания с изпълнителство). В този случай елементи на дейността са занимания, репетиции, непосредствени сценични изяви, многократно случващи се. В **мезоструктурен** аспект (отделно занятие, отделна изява) структурна единица се явява самото действие – сензорно, умствено, двигателно. Но това, разбира се, са взаимосвързани действия, обединени в цялостна система и подчинени на общ план и програма. Всяко завършено действие се състои от отделни по-малки фрагменти, отделни движения – операции. Те формират **микроструктурата** на музикалноизпълнителската дейност.

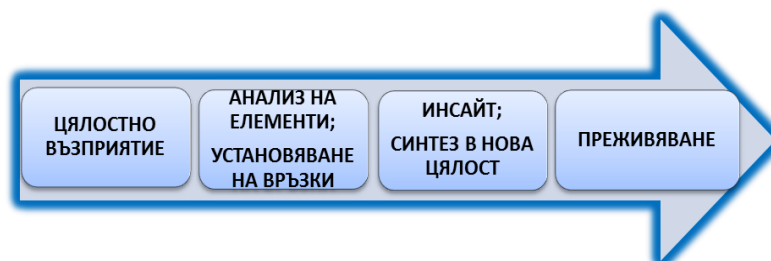
Музикалноизпълнителската дейност се определя като процес с **многокомпонентна структура, с пет основни компонента**: перцептивен – свързан с усещания и възприятия; мнемоничен – свързан с паметта (запомняне) и мислено възпроизвеждане на музика, а също и на памет, вкл. при изпълнителски движения; мисловен – създаване на идеалния (мисловен) музикален образ, осмисляне на музикалната форма; имагинерен (творчески) – свързан с

въображение, със създаване на нов момент – музикален образ, нова интерпретация, но нереални – мислено, във въображението, опирайки се на съществуващи връзки и представи; двигателен – непосредствено изпълнение на музика.

От друга плоскост е необходимо разкриването на мястото на *възприятията* и *мисленето* при музикалноизпълнителската дейност.

Специфично за нея е, че в основата на процеса на формиране на музикалния образ стои синестезийността, синестезията на усещания и възприятия [Карасева 2010]. Синестезия (от гръцки *syn* – „заедно“ и *aisthesis* – „усещане“) означава смесено възприятие; състояние, при което възприятията се свързват едни с други; едно сетивно възприятие или представа предизвиква в съзнанието същевременно друга представа от сетиво, което не е било стимулирано – явление се в резултат на дейност, обусловена от работата на три от пет сензорни системи (слух, зрение, осезание или усещане). Природата на синестезията е сложна и не се отнася само до перцепцията, а има отношение към цялата психическа дейност като цяло – мислене, въображение, памет и др. Като явление отразява интегративния характер на съзнанието, единството на личностни и социокултурни компоненти, взаимовръзката на телесното (перцептивна сфера) с психиката (образно-емоционална сфера) и социума (социокултурния контекст на възприятието). Синкретичността на сензорните системи в процеса на обработка на информацията води до художествеността в музикалноизпълнителската дейност. Явява се разновидност на когнитивните способности – участва активно в процеса на концептуализация на музикалната реч, важна съставляваща е за чувствата, за когнитивните потенци на художествения опит.

В основата на музикалноизпълнителската дейност непосредствено определящо значение има *мисленето* като психически процес на отражение на действителността и висша форма на активност на човек. Същността на музиката я свързва със създаването на музикалния образ. Същността на това понятие естетиката разглежда в единството на три начала – възприемане, отражение, творчество, а психологията разкрива като триединство на материалното, духовното, логическото. Съединявайки в изпълнението рационалното и емоционалното, т.е. преживяването на изразителната същност на художествения образ, с разбирането на принципите на конструиране на музикалната тъкан, мисленето на изпълнителя води до волевия акт на творчество – изпълнението [Подуровский 2001:153 – 154]. По този начин творческата дейност на музиканта изпълнител представлява сложен синтетичен акт, състоящ се от процес на възприемане на вече създадено произведение и на процес на неговото творческо пресъздаване, със задължителното присъствие на мисловни процеси. *Процесът на музикалното мислене* в музикалноизпълнителската дейност се обобщава в схемата [пак там:59]:



**Фиг. 1. Процес на музикално мислене при музикалноизпълнителската дейност**

От една страна е налице психическа активност (вкл. и спонтанна) при извършване на определени действия, свързани с музицирането. От друга страна, самите действия се подчиняват на външни условия (нотен текст, графична схема и символи, показ на диригента...). Но всичко носи строен, подреден характер. Зрителните образи преминават в слухово-двигателно представяне. Възниква относително единство на интрогенно и екстрагенно поведение (вътрешно или външно обусловено). Възниква основа за изход към други нива на музикално мислене, изграждане на способности, управляване на процесите, възприемане на нюанси, с разбиране на конструктивността на процеса, но и на значението на емоционалната интонация в създаването на музикалния образ.

Мисленето в музикалноизпълнителската дейност разчита на **водещи и неводещи ориентири**. Първичните представи, формирани в съзнанието на начинаещия музикант, остават там завинаги и се явяват водещи (Л. Баренбойм, К. Сишор). Водещите ориентири на структуриране на музикалния материал на базово ниво осигуряват обработването с най-малко забавяне на звуковите резултати към изхода на образно, творческо мислене. В предметните представи, с които оперира мисленето на музиканта, отдавна е доказана ефективността на матрици, формули и схеми за изпълнение (М. Арановски, Е. Назайкински). Те са насочени към технологичното ниво на музицирането – явление, известно като „Време е да натискам нужните клавиши“ (думите се приписват на Й. С. Бах), без което е невъзможно да се получи художествен резултат. А на друго ниво (проникване в същността на музикалното съдържание) протича смяна на водещия ориентир – музикално-теоретическо мислене на изпълнителя. Така на различен етап от работата се преплитат и взаимодопълват или сменят различни ориентири, с различна сила на водещи или неводещи.

Изпълнителството като специфичен род музикална дейност мобилизира практически **всички форми на музикално-мислителните процеси и действия** – от нисши до висши, отразява ги в цялата им йерархическа съвкупност, пълнота и многообразие [Кирнарская 2003:248-250]. Музикално-мислителните процеси в изпълнителската практика попадат в условия, максимално благоприятстващи тяхното образуване и протичане. Дълбочината и всестранността на осмисляне на представите и понятията, отразяващи същността на музиката като изкуство, способността да се оперира свободно и гъвкаво с тях, формирането на музикално съзнание става възможно именно най-добре в/чрез музикалноизпълнителската дейност. Непосредственото свързване на отвлечено абстрактното с музикално конкретното, системата на представи и понятия – с адекватни реални звукови явления, материализирането на знанията в живи звучащи образци, а не мъртви знания, формули и сведения, Б. Асафиев нарича „усещане на материала отвътре“. А това създава оптимални условия за протичане на музикално-интелектуална дейност на високо в качествено отношение ниво и степен. Музикалният интелект получава възможност за истинско всестранно развитие, благодарение на използването и развитието на мисленето във всички етапи и форми на музикално-изпълнителска дейност. Тя предполага, от една страна, проникване в изразително-смысловата същност на музикалната интонация, а от друга – осъзнаване на конструктивно-логическите принципи на организацията ѝ. Именно оттук, от тези два момента е началото на основните функции на музикалното мислене. В следващите моменти от етапите на музикално-изпълнителската дейност мисленето на изпълнителя оперира с други достатъчно сложни категории – стил и жанр, и др. Накрая е основната цел – не пасивно, репродуктивно представяне на произведението, а творческото му преосмисляне. Следователно **мисленето на музиканта е творческо по своята природа**.

**Специфични** за музикалноизпълнителската дейност се явяват следните **видове мислене**: модалната двойка имплицитно – експлицитно; дивергентно; литерално; нагледно-образно; креативно; антиципирано.

Същностното родство на всички видове музикалноизпълнителска дейност са механизмите на интонационно познание и съзнание. Всеки музикалноизпълнителски акт, независимо от своя мащаб (ученически, професионален...) протича вътре в личността, на закритата територия на съзнанието – **имплицитен процес** [Медушевский 1993:157-159]: своеобразно потъване, потапяне в интонационната субектност на музиката, позволяващо вникването в неговата вътрешност. Музикалното съзнание като имплицитно-креативно по своята природа преобразува акустически сигнали в смислово-интонационни образи. Това определя значението на главния механизъм на **имплицитното мислене** в този художествено-творчески процес, за разлика от експлицитното такова – логическо мислене [Торопова 2008:98]. При **експлицитното мислене** музикалните явления се разглеждат и развиват във външната форма, знанията и уменията му се предават във вербална форма, в строга логична връзка, в съждения и термини. При имплицитното мислене субектът обхваща широк кръг от явления в тяхната връзка и отношения, като в континуум, в невъзможност да се вербализират винаги. Но приемайки ги в себе си като цялостен опит, субектът може да ги използва в практическия си действия. Този подход е близък с концепциите на: Дж. Гилфорд за **дивергентното мислене**

като основно за творческата личност – разнопосочно, комплексно мислене; Е. де Боно и К. Клюге за развитие на *латералното мислене* – нелинейно мислене, стремящо се невинаги към правилността и нормата, основано на разбирането за мозъка като за самоорганизираща се информационна система, която функционира, като позволява на информацията да се подрежда сама в категории; позволява да се пренареждат различните модели и категории, за да се развиват нови идеи; метод за творческо мислене стъпка по стъпка. И. Илин говори за опора преди всичко в *нагледно-образното мислене*, като имат значение нагледно-действието и абстрактно-логическото [Ильин 2009:20].

Всички изследователи са категорични за *креативното мислене* (лат. *creare* – създавам, изработвам) като определящо художественотворческия характер на музикално-изпълнителската дейност. То е механизъм за продуктивно развитие (А. Пономарьов); форма на активна самостоятелна дейност на човек (Ф. Ендрюс, Д. Пельц); гъвкавост, оригиналност, способност да се дообработва даден материал. Необходими са характерни типични личностни качества (въображение, воля, интуитивност...), които благоприятстват откриването на нови начини за решаването на поставени в теорията и практиката задачи [Десев 2000:434]. В. Дружинин смята, че креативността се проявява само в определена среда, при определени условия: отсъства образец за регламентирано поведение; налице е позитивен образец за творческо поведение; създадени са условия за подражание на творческо поведение; налице е социална подкрепа на творческо поведение [Дружинин 2000].

Друг вид мислене, специфично обвързано с музикалноизпълнителската дейност, е *антиципираното* [Мальцев 1991:11]. Основавайки се на теорията на Н. Бернщайн за строежа на движенията и на Б. Ломов и Е. Сурков за антиципацията в структурата на дейността, С. Малцев обосновава връзката на музикалноизпълнителската дейност с антиципираното мислене. Антиципацията е способност да се действа и приемат едни или други решения с определено време-пространствено изпреварване по отношение на очаквани, бъдещи събития. Антиципиращият ефект е максимално увеличаване на определеността на акта на взимане на решения и постоянна точност при вероятността от предвижданото, предсказваното.

Характерна и важна за музикалноизпълнителската дейност е и ярко изразената ѝ **емоционалност** – емоциите и чувствата. Изхождайки от това, че емоционалните прояви на човек имат основание в реакциите на неговата нервна система, австрийският пианист и учен М. Клайнс изследва проявленията на емоционалност. С изобретения от него прибор сентограф (sentograph) се фиксират и определят възприеманите или въображаеми емоции, които се изобразяват в определени форми (senticis) чрез натискане на определени копчета чрез пръстите: любов, ненавист, благоговение, мъка, липса на емоции, страх, радост [Clynes]. Доколкото емоциите и тяхното изразяване са част от един процес, не зависят от културни и социални условия, т.е. са характерни за хората въобще, за емоционалната програма на човешкия мозък, той анализира получените форми на емоционална експресия и по отношение на изпълнителското изкуство на пианиста. Емоционалният образ на музиката, нейната художествена интерпретация, сформирани в представите му, може да бъде предадена чрез пианистичното туше (характер, способ на докосване, също така натискане, удар на клавишите, влияещи на силата и окраската на звука). Контактът с инструмента, започването на вокалното изпълнение, диригентската дейност трябва да се предшества от вътрешна представа на изискваното емоционално състояние. Със своите експерименти М. Клайнс показва, че предварителната психологическа подготовка и насоченост на изпълнителя получава възможност пълно, точно и прецизно да изразява определени емоционални състояния в процеса на изпълнение, получавайки от това емоционално удовлетворение, а оттам – и повишаване на работоспособността и успехите. Ако музикантът се труди без емоции, без желание, без да се стреми да предава емоционалността на музиката, то неговата дейност няма да предизвика необходимия ефект.

От друга гледна точка, разбирането на музиката, на нейните форми и съдържание засилват преживяването ѝ. Това дава основание на психолозите [Кирнарская 2003:251; Торопова 2010:75] да подчертаят, че интелектуалната активност се трансформира при определени условия в емоционална. Следователно в музикалноизпълнителската дейност съществува както права, така и обратна *връзка между интелектуалното и емоционалното* –

второто в известна степен съдейства и подкрепя първото, както и първото – второто. Затова е необходимо да се търсят пътища за интелектуализация на процеса на обучение и възпитание в/чрез музикалноизпълнителската дейност.

В процесите на музикалноизпълнителската дейност значително важна е ролята на самоконтрола на изпълнителя – обратната връзка, с помощта на която той контролира творческия процес. Обратната връзка е метод на управление по пътя на включването в нея на резултати от предшестващо изпълнение на задачи. В творческата музикалноизпълнителска дейност самоконтролът е обратно въздействие на мисленето като управляващо дейността или опосредствано от контрола въздействие върху резултатите на творческата работа. С. Рубинщайн отбелязва, че мисленето съотнася, съпоставя всяка мисъл, възникнала в процеса, със задачите за разрешаване, към които е насочен този процес и условията, в които се провежда. По този начин се осъществява проверка, критика, контрол като съзнателен процес на мисленето. Актуализира се чрез волевата саморегулация, чрез самоконтрола на собствените действия. Самоконтролът се явява непосредствено условие за обратната връзка като едно от проявленията на съзнателна регулация на собственото поведение в интерес на обезпечаване на съответствия на резултатите с поставените цели, изисквания, правила, образци [Дьяченко 2001:358]. Л. Гинзбург потвърждава, че е изключително необходим процес – внимателно да се вслушваш в самия себе си, да проверяваш съответствието на замисъла и изпълнението му. Само когато си във възможност да си дадеш отчет във всеки един момент какво е добро и кое – не, можеш да работиш нататък за отстраняване на недостатъците и за поддържане на добрите страни на изпълнението.

**Компоненти** на структурата на самоконтрола са *еталон, съпоставяне, оценка, корекция*. **Еталони** са нотен текст („материалният“ код на автора, програмата на музикалния образ), аудио и видео записи на различни изпълнения, традиционни представи за същността и характера на музиката (формирани в съзнанието на интерпретатора във връзка с исторически, научни и др. практики на изпълнителското изкуство), индивидуален изпълнителски замисъл – интерпретация. Според С. Савшински контролът върху изпълнението се основава на сравнение, *съпоставяне* между това какво е и какво трябва да е – живеещото в слуховите представи и прозвучалото реално. Получаване на информация за качеството на работата и на резултатите от нея, за своето психо-емоционално и физиологично състояние, възникнали в процеса на работа, са основа за съпоставянето, реализиращо се на основата на постоянната обратна връзка. Съпровожда се със *самооценка*, основното съдържание на която е анализът на съответствие или несъответствие на изпълнителското изпълняване с творческия замисъл. Завършващото звено е *корекцията* на изпълнението. Осъществява се на основата именно на самооценката. В хода на корективната работа се извършват промени на конкретни изпълнителски действия, двигателно-технически методи и средства, психо-емоционално състояние, вътрешнослухови представи, тактилни усещания и др. с цел изграждане и творческо пресъздаване на художествения образ. Например, както казва Л. Оборин, понякога ти се иска да направиш нещо така или по друг начин, а в един момент ръцете ти подсказват друго по-удачно решение [Психология музикальной деятельности 2003:195]. Протича обратното въздействие на резултатите от музикалното изпълнение върху творческия замисъл, формиран в мисленето на артиста. Така във формирането на замисъла закономерно участват не само преките връзки (музикално мислене – самоконтрол – изпълнение), но и обратни връзки (изпълнение – самоконтрол – музикално мислене). Осъществява се със средствата на сензорни, моторни и интелектуални компоненти, необходими за оценка на изпълнителската дейност на всички етапи от овладяване, репрезентиране на индивидуален творчески опит и представяне на произведението.

В обществено-исторически контекст музикалноизпълнителската дейност е сложна система за вид **социална междуличностна комуникация**: общество – художник/творец/композитор – музикално произведение – изпълнител/разпространител – критик – реципиент (получател, потребител – слушател) – ефект – общество [Семенов 1995]. Това определя друг важен аспект в разглеждането на музикалноизпълнителската дейност – нейната **комуникативна функция**, във връзка с това, че музиката е един от мощните информационни процеси, осъществен със средствата на музикалния език като система от

устойчиви звукосъчетания заедно с правилата на употребата. Комуникативността е своеобразна системообразуваща линия, около която се разглеждат и глобални, и частни проблеми на музикалната теория и практика. А оттам и в музикалната психология ново измерение получават традиционните психологически въпроси за личността и способностите в музикалноизпълнителската дейност – през призмата на *социалното* им измерение, с общественно-значимите им функции. Свързано е с възможностите именно чрез музикалноизпълнителската дейност да се осъществява предаване и тиражиране на художествени и културни ценности, развитие и усъвършенстване на личността чрез общуването с музика, за цялостно личностно развитие. Изпълнителят създава музикално-комуникативно събитие – генерира, транслира и прави възможно усвояването на музикално послание и ценности. В първата съставна част на музикално-комуникативното събитие той „съобщава“ музикалната информация с музикална реч (това, което може да се запише на нотен лист се озвучава, интонира – може да се запише като аудио) и с поведение (мимика, жест, пространствени действия – може да се запише във видео формат); във втората попадат всички участници в този процес – слушателска аудитория. Това подчертава функцията на изпълнителя не като обикновен преносител на информация. Той съчетава в себе си звена от дейността на композитора, слушателя, себе си, за да трансферира налична музикална информация и преживяване, за да стане творец в изпълнението.

Чрез музикалноизпълнителската дейност, в действащата традиционна схема на комуникация (композитор – изпълнител – слушател) между създаващия, предаващия и реципиента в музикалноизпълнителския процес се осъществяват следните *три вида комуникация*, при централната роля на изпълнителя [Кухтина 2003: 272 – 287]:

- Информационно-комуникативна – разменя се закодирана с изразните средства на музиката информация: звук, форма, съдържание;

- Емоционално-комуникативна – чувства, емоции;

- Образно-комуникативна – художествен образ.

Важна страна в теорията на **комуникативната функция**, съпричастна със социалната психология, е проблемът за **взаимодействието и общуването** посредством музика, за условията и формите на това общуване. Комуникативната функция служи като средство за художествено общуване. Тя е насочено въздействие на музикалните структури върху процеса и резултата от възприемането; създава благоприятна основа за активно усвояване от слушателите на музикално съдържание в съответствие с условията и целите на комуникацията. Без комуникация няма реална музика. Цялата система на музикалната комуникация влияе на структурата на музикалното произведение [Медушевский 1980:178 – 194; 1976:116 – 120].

В системата на музикалното общуване при музикалноизпълнителската дейност особено място заема **невербалната информация**, предавана от изпълнителя към слушателя чрез средствата на музикалната реч и изпълнението. Използвайки класификацията на В. Морозов [Морозов 1998], могат да се аргументира **девет вида** невербална информация, *психологически предавана и възприемана*: емоционална, естетическа, индивидуално-личностна, биофизическа, социално-групова и типологическа, психологическа, пространствена, медицинска, странична [Рускова 2014:225].

*Психологическата информация* обхваща широк кръг от личностни характеристики на човек: воля, темперамент, неискреност, екстраверсия-интроверсия, достойнство, превъзходство и мн. др. Освен че самото изпълнение може да даде информация за личността на артиста, изпълнителското му майсторство допълва с невербални средства вербалния смисъл на музиката, изразяваща такива послания. Между обекта в общуването (изпълнителя) и неговия субективен образ у слушателя има два блока посредници – обективните свойства и характеристики на музикалното изпълнение и субективната оценка на слушателя. Схемата е следната: обект – артист (обективни свойства) – изпълнение (обективни свойства) – субект-слушател (субективна оценка на слушателя) – образ на изпълнителя у слушателя (субективен образ).

Така изведените психологически характеристики на музикалноизпълнителската дейност позволяват детайлното ѝ проследяване, анализиране, изследване, насочване в конкретна

дейност – успешно, реализирането ѝ в измерения, които носят удовлетворение за всички в този сложен и красив процес и резултат.

#### **References:**

1. Cagarelli, Yu. Psychology of musical performance. Composer, SP, 2008.
2. Clynes, M. Microstructural Musical Linguistics: Composers' pulses are liked best by the best musicians. // Cognition. International Journal of Cognitive Science 55, 1995.
3. Desev, L. Pedagogical psychology. 2000
4. Drujinin, W. Variants of life: essays on psychology. M., 2000
5. Dyachenko, M. Psychological Dictionary-Directory. Minsk, 2001.
6. Holopowa, W. The music as an art form. M., 1994.
7. Ilin, E. Psychology of creativity, creativity, giftedness. SPb, Piter, 2009.
8. Jurawlyow, A. Socio-psychological analysis of performing activities. // Psychological journal, 2007, vol. 1, № 1.
9. Juslin, P., P. Laukka. Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? // Psychological Bulletin, 2000, 129.
10. Karasewa, M., A. Merriam, W. Morozow. Nonverbal communication. Institute of Psychology RAN, 2010.
11. Kirnarskaya, D. Psychology of Musical Activity. M., 2003.
12. Kuhtina, T. About creativity And the upbringing of a musician-performer. // Processes of musical creativity. M., RAM im. Gnesinih, 2003.
13. Malcew, S. On the psychology of musical improvisation. Muzika, M., 1991.
14. Medushewskii, W. Intonation form of music. Composer, M., 1993.
15. Morozow, W. Art And Communication Science: Nonverbal Communication. M., IP RAN, 1998.
16. Podurowskii, W., N. Suslpwa. Psychological correction of musical and pedagogical activity. M., WLADOS, 2001.
17. Psychology of musical activity: theory and practice. M., Akademiya, 2003.
18. Ruskova, Y. Psychology of Musical-Performing Activity. // Atanasova, A. Musical Psychology. Shumen, 2014
19. Semenow, W. Art as interpersonal communication: a socio-psychological concept. SPbGU, 1995.
20. Small, C. Musicking. The Meanings of Performing and Listening. Hanover; Wesleyan University Press, 1987.
21. Toropowa, A. Musical psychology and psychology of music education. M., 2010.

*доц. д-р Янна Павлова Рускова  
Катедра „Музикална естетика, музикално възпитание и изпълнителство”  
Педагогически факултет  
Шуменски университет „Епископ Константин Преславски”  
yannaruskova@gmail.com*