

БОЛЬШИЕ ПРОБЛЕМЫ МАЛЕНЬКОЙ ПАМЯТИ ИСПОЛНИТЕЛЯ-ИНСТРУМЕНТАЛИСТА

Ивонина Людмила Фёдоровна

профессор

ФГБОУ ВО «Пермский государственный

институт культуры»

Аннотация: Автор поднимает проблему совершенствования музыкальной профессиональной памяти в ракурсе увеличения её объёма и прочности запоминания, необходимости изучения музыкально-мнемических процессов. Постановка проблемы связана с расширением и усложнением репертуара современных исполнителей, с продолжающейся дискуссией на тему игры на память на эстраде.

Ключевые слова: музыкальная память, мнемические процессы, методы заучивания, объём музыкальной памяти.

BIG PROBLEMS OF THE SMALL MEMORY OF A PERFORMING MUSICIAN

Ivonina Lyudmila Fedorovna

Abstract: The author tackles the question of improving the professional memory of a musician in terms of extending its capacity and enhancing the quality of memorization, as well as emphasizes the need for further studies of mnemonic processes in music. The problem has arisen since the repertoire of modern performing musicians is constantly growing in volume and complexity, which causes an ever lasting discussion on whether it is necessary to perform music by heart when on stage.

Key words: musical memory, mnemonic processes, learning methods, capacity of musical memory.

В комплексе профессиональных качеств музыканта-исполнителя особое место занимает память. Здесь можно встретить справедливые возражения: память необходима для осуществления любой деятельности, ибо никакое действие человека немислимо без участия памяти, без неё невозможно

развитие, и человек, по выражению И.М. Сеченова, оставался бы «вечно в положении новорожденного» [1, с. 283].

Тем не менее, особенность памяти исполнителя практически лежит на поверхности: с некоторых пор концертное исполнение музыкальных произведений содержит требование исполнения наизусть.

Для чего? Чтобы у слушателя рождалась иллюзия того, что исполнитель играет не чужую музыку, а «свою», а игра по нотам нарушает такую иллюзию [2, с. 26]. Многие слушатели приравнивают игру по нотам к выступлению с докладом «по бумажке» и критически относятся к тому, что исполнитель ставит ноты. Неслучайно С.Т. Рихтер вынужден был «оправдываться» перед слушателем, изложив свои мысли («Почему я играю по нотам») в программках своих концертов, данных им после 1991 года.

Возможно, во многом благодаря непререкаемому авторитету Рихтера, многие исполнители стали свободнее относиться к кажущейся незыблемой традиции исполнения наизусть. Так, Патриция Копачинская объясняет свой выбор в пользу «игры по нотам» тем, что ноты дают ей возможность «быть свободной»: «...ноты для меня – это как карта, как небесная карта: это звезды мои, я в неё смотрю, она должна быть рядом со мной, я хочу её снова и снова читать, я всегда её понимаю по-разному; у меня нет такого риска, что я буду её одинаково играть, наоборот: когда я запоминаю наизусть, у меня стресс – не забыть. ...Я играю все время одно и то же, а я не хочу. Мне хочется играть произведение как будто в первый раз, и для меня это премьера. А может быть и в последний... И для меня композитор вот тут на сцене рядом...» [3].

Сравним с тем, как формулирует преимущества игры по нотам С.Т. Рихтер: «Теперь, когда музыкальное богатство стало необъятным, небезопасно и даже рискованно перегружать голову. Совершать подвиги запоминания – какое ребячество, какая суета, в то время как главная задача – тронуть слушателей хорошей музыкой. <...> Непрестанное и тесное общение с музыкальным текстом и точными указаниями автора предоставило бы меньше возможностей для слишком большой “свободы” и пресловутого “проявления индивидуальности” исполнителя, который терзает публику и разоряет музыку, являя собой не что иное, как недостаток смирения и отсутствие уважения к композитору» [4, с. 35-36].

Объективный подход обязывает предоставить слово и другой стороне. Вспомним, с чего начиналась традиция. Корифеи исполнительского искусства, напротив, считали, что игра наизусть даёт свободу: «Я, старый концертант, пришел к убеждению, что игра на память придает несравненно большую

свободу исполнению» (Ф. Бузони); «Играть на память необходимо для свободы исполнения» (И. Гофман) [2, с. 25].

Тем не менее, психологи фиксируют связь между «вошедшим в моду» в середине 19 в. исполнением солистами концертных программ наизусть и упоминанием о сценическом волнении в мемуарной литературе [5, с. 507]. А уже в начале 20 в., когда профессия музыканта стала массовой и, следовательно, проблема игры наизусть затронула интересы достаточно широкой аудитории, психологи начали активно исследовать эстрадное волнение.

Таким образом, стресс, связанный со страхом забыть текст, о котором упоминает П. Копачинская, становится не только насущной проблемой концертирующих музыкантов, но и актуальным вопросом музыкальной педагогики.

Что мешает «пойти по стопам Рихтера» и разрешить исполнителям повсеместно играть по нотам? Прежде всего, ответ даёт сам Рихтер: «Несомненно, видя стоящие перед собой ноты, не так легко чувствовать себя совершенно свободным; этому приходится учиться, нужно время, соответствующие навыки; а потому следовало бы стремиться овладевать ими как можно раньше». Овладевать навыком игры по нотам – вот, по мнению Рихтера, естественный метод, который поможет «не быть навеки прикованными к одной и той же программе, но сделать свою жизнь в музыке более богатой и разнообразной» [4, с. 35-36].

Итак, игра по нотам, хоть и помогает существенно расширить репертуар, но не решает всех исполнительских проблем (а в некоторых случаях их добавляет). Даже убеждённый сторонник игры наизусть И. Гофман подтверждает: «Некоторые известные пианисты ставят перед собою ноты, но тем не менее играют на память. Ноты они имеют перед собой лишь для того, чтобы усилить чувство уверенности и преодолеть недоверие к своей памяти...» [2, с. 25].

Таким образом, если игра по нотам решает, возможно, проблему передачи музыкальной информации в её «текстуально точном выражении» [2, с. 27], то при этом могут остаться не решёнными другие исполнительские задачи, также связанные с работой музыкальной памяти. Кажется уместным вывод: ограничивать задачи музыкальной памяти функцией воспроизведения текста наизусть – довольно поверхностный подход к этому загадочному элементу музыкальной одарённости.

Известно, что основоположник исследований музыкальных способностей Б.М. Теплов не включал музыкальную память в состав музыкальности [6, с. 274], выделяя в качестве основных «ладовое чувство», «способность к слуховому представлению» и «музыкально-ритмическое чувство» [7, с. 303]. Однако исследователи упоминают, что в своих лекциях на курсах повышения квалификации педагогов-музыкантов Теплов говорил о взаимодействии различных видов музыкальной памяти, называя слуховой и двигательный вид памяти основными, дающими возможность непосредственного запоминания, а остальные виды музыкальной памяти – чрезвычайно ценными, но вспомогательными [8, с. 9].

Таким образом, Теплов «сам» положил начало «спорам о специфике» [6, с. 273] музыкальной памяти. Исследователи придерживаются мнения, что поскольку память человека развивается в деятельности, то в соответствии с характером деятельности память приобретает специфические черты. При этом процессы памяти подчиняются общим закономерностям. Следовательно, музыкальная память не является особого рода памятью, а связана с общей памятью человека, и особенность её в том, что она является памятью «на специфический – музыкальный – материал» [8, с. 6].

Этот тезис, высказанный В.И. Муцмакером, автором заметного труда в музыкальной педагогике, нетрудно подтвердить. В самом деле, основные процессы, которые различают в музыкальной памяти – запоминание, сохранение, воспроизведение – не являются автономными способностями, они формируются в деятельности и определяются ею. Запоминание музыкального материала также связано с накоплением индивидуального опыта, а сохранение материала в памяти зависит от активной деятельности личности, поскольку поведение человека всегда определяется всем его жизненным опытом [1, с. 283].

Специфика музыкальной памяти устойчиво проявляется в практике, когда встают вопросы, требующие особого подхода. Одним из таких камней преткновения является феномен объёма памяти музыканта-исполнителя.

Сколько концертов (крупных концертных форм) реально может иметь в репертуаре исполнитель (например, пианист)? Д.А. Башкиров называет невозможную, на первый взгляд, цифру: около 50 концертов имеют в своём «багаже» молодые пианисты, имеющие хорошую память и соответствующую «быстроту освоения». По мнению Башкирова, «это слишком много, потому что нельзя за одну неделю погрузиться полностью в глубины таких гениальных сочинений» [9].

Денис Мацуев называет более точную цифру: «У меня 47 концертов в репертуаре, и я их все выучил до 36 лет, я их помню, у меня память хорошая, я могу очень быстро восстановить те, которые даже долго не играл» [9].

Может ли «среднестатистический» музыкант-профессионал ориентироваться на такие нормы? Что такое – хорошая музыкальная память и поддаётся ли она развитию?

По мнению М.С. Старчеус, музыкальная память относится к специальным видам памяти, в которых, с одной стороны, сочетаются особенности конкретного вида деятельности, а с другой – индивидуальная врождённая предрасположенность, повышенная чувствительность к запечатлению и хранению определенного рода информации. В связи с этим оценка музыкальной памяти считается одним из наиболее спорных вопросов в музыкальной психологии [6, с. 273].

По мнению Д.К. Кирнарской, выдающиеся музыканты чаще всего обладают выдающейся музыкальной памятью. «Она возникает как следствие постоянного музицирования в уме, как следствие чрезвычайной активности внутреннего слуха» [10, с. 206].

Музыкальная память, считает Д.К. Кирнарская, пользуется материалом, который ей предоставляет внутренний аналитический слух, при этом «в образе внутреннего слуха уже есть вся музыка со всеми её внутренними пропорциями и отношениями, она уже почти звучит, и внутреннему слуху остается лишь передать готовый музыкальный образ музыкальной памяти, которая воспроизведет услышанное произведение» [10, с. 152]. Таким образом, исключительная музыкальная память подразумевает исключительный внутренний слух [10, с. 208]. Кроме того, по мнению исследователя, имеет значение «композиторская способность исполнителя», и если память внезапно подводит исполнителя, то он «шутя справляется с такими моментами»: прочно усвоив внутреннюю логику сочинения, он может продолжать так, что публика ни о чём не догадывается [10, с. 301].

М.С. Старчеус, в сравнении с общей музыкальной памятью, выделяет память музыканта – профессиональную память, «которая запечатлевает и хранит музыкальный образ в его многообразном чувственном “материале”, – слуховых, зрительных, двигательных, осязательных, вестибулярных и прочих компонентах». Профессиональная память музыканта отличается качественными особенностями запоминания и воспроизведения музыки, целостным образом музыки в неразрывном единстве с его исполнительской (технологической) формой [6, с. 275].

Из этого следует, что память музыканта полностью руководит воспроизведением музыкального сочинения (не важно – наизусть или по нотам) в том его виде, в котором оно задумано и записано композитором (на данном этапе рассуждений необходимо исключить тонкости и сложности вопросов интерпретации). То есть, «держать в памяти» означает не только лишь знать текст «в уме», но и уметь его воспроизвести на том уровне виртуозности и осмысленности, какой предполагает содержание исполняемого сочинения. Из этого следует, что проблема развития памяти будет волновать любого, кто, так или иначе, сталкивается с исполнительской деятельностью (в том числе – на ученическом этапе).

К проблеме развития музыкальной памяти учёные и практики подходили с разных сторон, и если Н.А. Римский-Корсаков считал, что музыкальная память «заставляет более или менее примириться с тем, что есть у каждого данного субъекта от природы» [11], то исследователи-методисты искали пути совершенствования мнемических процессов. Для этого, прежде всего, понадобилось определить, к какому виду памяти «тяготеет» музыкальная память, то есть, какой вид памяти является для музыканта ведущим.

Поскольку «каждый вид или тип памяти “включается” на материал или на “сигнал” определенного рода, который лучше всего может быть запечатлен соответствующим видом памяти» [6, с. 271], то в первую очередь в поле зрения исследователей попала слуховая память [8, с. 12].

Однако сложность музыкально-мнемических процессов достаточно быстро перевела внимание исследователей на другие виды памяти. Так, например, В.Ю. Григорьев, романтизируя проблемы памяти (Н. Паганини писал, что «плохая память указывает на способность человека к творчеству» [12, с. 66]), приходит к выводу, что существует не один тип памяти, а по крайней мере два: память репродуктивная (механическая) и реконструктивная (творческая) [13].

Опираясь на общую психологию, утверждающую, что специфически человеческой памятью в отличие от двигательной, эмоциональной и образной является словесно-логическая память, и от ее развития зависит развитие всех видов памяти [1, с. 293] и что память человека в связи с развитием всё более и более приближается к мышлению [14, с. 39], В.И. Муцмакер приходит к выводу, что для совершенствования музыкальной памяти необходимо развитие логического компонента [8, с. 31]. В связи с этим исследователь убеждён в необходимости тренировки логической произвольной музыкальной памяти [8, с. 29].

Попытки найти ведущий вид памяти для музыканта, думается, обусловлены в большей степени поиском путей укрепления памяти для создания необходимого «избытка прочности». Такая сверхпрочность, по мнению С.Е. Фейнберга, необходима для функционирования «эстрадной памяти» [15, с. 48]. А к эстрадной памяти у исполнителя, как правило, два вопроса: как преодолеть страх «потери текста» (как отмечал А.Б. Гольденвейзер, даже такой крупный пианист, как Бизони, считал, что страх перед выступлением заключается прежде всего в страхе забыть [15, с. 346]) и как обеспечить сохранение произведений в репертуаре (не только хранение, а совершенствование их интерпретации – пишет С.Е. Фейнберг [15, с. 47]).

Какой же из видов музыкальной памяти «работает» на совершенствование эстрадной стабильности и сохранение репертуара?

По данным психологии, внутренняя структура памяти, весьма сложная, образуется соотношением её собственных процессов и функций, то есть памяти кратковременной и долговременной, произвольной и непроизвольной, непосредственной и опосредованной, механической и осмысленной, двигательной, образной (зрительной, моторной, слуховой и смешанной), логической, эмоциональной и др. [6, с. 269].

Как отмечает М.С. Старчеус, в работе памяти важны не различия видов, а их взаимосвязь. Решение большинства задач требует объединения, координированного участия разных видов памяти. (Сказанное с уверенностью можно отнести к музыкальной памяти.) И далее: «у большинства людей память смешанная, с незначительным преобладанием одного из видов, что характеризует индивидуальный способ запоминания, эффективность и прочность памяти в целом» [6, с. 272].

Ссылаясь на тезис П.И. Зинченко о том, что для развития памяти самое важное – овладение познавательным и мнемическим действиями (мнемические действия направлены непосредственно на запоминание материала, а познавательные действия имеют своей целью понимание материала, раскрытие существенных связей и отношений в нем [8, с. 24]), В.И. Муцмахер делает вывод: «Огромную роль играют приёмы, посредством которых достигается осмысленность процесса выучивания наизусть» [8, с. 19]. Это подтверждает Г.М. Цыпин: «Главное в процессе запоминания музыки заключается в содержании, характере, способах осуществления этой деятельности» [16, с. 202]. Таким образом, пути решения проблем музыкальной памяти приводят к выводу о необходимости совершенствования методов заучивания музыкального материала.

Парадоксально, но педагоги-пианисты считают, что чем больше произведений знает исполнитель, тем надёжнее становится память, и легче выучиваются новые произведения. Здесь, очевидно, проявляется принцип работы оперативной памяти (которая удерживает информацию, необходимую для выполнения действия [6, с. 286]). По мнению М.С. Старчеус, у каждого человека есть собственная система группировки и организации материала. Единицы такой группировки называют оперативными единицами памяти. Число, выбор и объем оперативных единиц зависит от прошлого опыта человека. Таким образом, чем шире музыкальный опыт, тем крупнее оперативные единицы памяти [6, с. 289], следовательно, расширение репертуара (увеличение опыта) способствует преодолению ограничений объема памяти. Так, С.И. Савшинский советует в целях укрепления памяти «постоянно выучивать что-то новое», а для сохранения «значительного репертуара», кроме того, «регулярно повторять выученные пьесы» [2, с. 41].

Безусловно, при постоянном обращении к процессу заучивания совершенствуются стратегии и методы запоминания [6, с. 341]. В связи с этим М.С. Старчеус обращает внимание на существующую дилемму: заучивать или работать над произведением? С одной стороны, работа над произведением включает активное запоминание, с другой – заучивание наизусть представляет собой относительно самостоятельный рабочий процесс [6, с. 340]. Однако, по мнению М.С. Старчеус, заучивание как мнемическая деятельность не противостоит творческой работе, а просто решает другие задачи [6, с. 341].

Более того, указанная дилемма в большей степени демонстрирует, что выбор тактики работы над выучиванием наизусть диктуют не убеждения и предпочтения солиста, а сам музыкальный материал. «Сложный» (в основном – в техническом отношении) текст выучивается в ходе работы над ним, если учитывать, что основной и наиболее эффективной формой заучивания является повторение [6, с. 342]. При активной работе над произведением происходит, прежде всего, «тренировка движения», а повторения движений, по теории Н.А. Бернштейна, нужны для того, чтобы «раз за разом (и каждый раз всё удачнее) решать поставленную перед собою двигательную задачу и этим путем доискиваться до наилучших способов этого решения» [17, с. 205]. Таким образом, благодаря многократным повторениям сложных эпизодов, возрастает сила запечатления.

«Простой» текст, не требующий больших «технических вложений», напротив, вынуждает исполнителя повторять с целью запоминания, что, в свою очередь, связано с применением «волевых усилий» и позволяет сделать вывод

о том, что «скорость и прочность запоминания в определенной степени зависят от развития воли» [6, с. 270].

Именно на применении усилия при заучивании наизусть настаивает Н.И. Голубовская: «если учишь на память, употребляя для этого усилие, то запоминание получается гораздо прочнее, нежели при безотчётном запоминании» [18, с. 305]. При этом Голубовская убеждает в том, что учить наизусть «нужно сразу», и считает это «очень важным способом изучения текста» [18, с. 304].

Довольно категорично Голубовская настаивает на том, что нужно учить с усилием, а не ждать, пока произведение запомнится само, потому что в этом случае часто запоминание осуществляется моторной памятью: «Нужно препятствовать попытке нашей моторной памяти действовать раньше, чем память логическая. Нужно препятствовать тому, чтобы мы запомнили руками раньше, чем слухом. Сначала нужно проиграть произведение, основательно его разобрать, знать, как оно звучит, но, прежде чем играть его в темпе, нужно учить его наизусть...» [18, с. 304].

Указанная выше дилемма – заучивать или работать над произведением – часто решается естественным преобразованием «методов работы» в «методы заучивания»: при использовании содержательных методов работы над музыкальным произведением, по мнению Г.М. Цыпина, происходит трансформация процессов понимания материала в приемы его выучивания наизусть [16, с. 205].

Резюмируя сказанное, можно отметить: решение проблем совершенствования памяти музыканта-исполнителя лежит в области более тщательной разработки методов заучивания музыкального текста через глубокое изучение музыкально-мнемических процессов (в связи с устойчивым вниманием музыкантов-практиков к проблемам заучивания и сохранения музыкального материала этот вопрос кажется, при всём богатстве исследований в области психологии памяти и музыкальной психологии, недостаточно разработанным).

Несмотря на то, что проблема игры наизусть так или иначе затрагивалась практически во всей литературе, посвящённой каждодневной работе музыканта-исполнителя, тем не менее довольно часто классические советы «прислушиваться к свойствам своей памяти и выбирать тот метод, который окажется более продуктивным» [2, с. 36] не дают ответов, а, исходя из объективной сложности музыкально-исполнительского труда, ставят новые вопросы.

Аллюзия на известную книгу А.Р. Лурии [19], которая содержится в названии настоящей статьи, кажется, требует обращения к некоторым тезисам учёного (и, возможно, постановки новых вопросов). В работе музыканта-исполнителя нам кажется важным обратить внимание на следующее: 1) мнестическая деятельность человека представляет собой такую форму деятельности, в которой процесс заучивания отделен от процессов воспроизведения известным промежутком времени [20, с. 213]; 2) путь от механического запоминания к запоминанию посредством логической организации материала и есть основной путь развития сложных форм памяти [20, с. 219]. Сказанное ещё раз говорит о необходимости дальнейшего изучения музыкально-мнемических процессов.

В условиях современной жизни человека, когда из-за обилия технических вспомогательных средств в целом отсутствует мотивация к запоминанию, возможно, именно совершенствование музыкальной памяти спасёт мыслящее человечество.

Список литературы

1. Общая психология / Под ред. проф. А.В. Петровского. – Москва: Просвещение. – 1970. – 431 с.
2. Савшинский С.И. Пианист и его работа. – М.: Классика-XXI. – 2002. – 244 с.
3. Энигма. Патриция Копачинская. Интервью. Эфир от 21.12.17. – URL: <https://youtu.be/lCakG50vazM?si=UxzDJ0EXh-nswQrZ> (дата обращения: 30.06.2024).
4. Чемберджи В.Н. О Рихтере его словами. – М.: Аграф. – 2004 (Киров: ФГУИПП Вятка). – 331 с.
5. Старчеус М.С. Личность музыканта. – Москва: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – 2012. – 846 с.
6. Старчеус М.С. Слух музыканта. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – 2003. – 640 с.
7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.-Л.: АПН РСФСР. – 1947. – 355 с.
8. Муцмахер В.И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано. – Москва: МГПИ им. Ленина. – 1984. – 54 с.
9. Интервью с Дмитрием Башкировым и Денисом Мацуевым // Сати. Нескучная классика... / Эфир от 24 мая 2018 г. – URL: <https://youtu.be/F8wZyy8LD3w?si=7CKVW3MRByPkSVnA> (дата обращения: 30.06.2024).

10. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. – М.: Таланты - XXI век. – 2004. – 496 с.
11. Римский-Корсаков Н.А. Музыкальные статьи и заметки / под. ред. Н.Римской-Корсаковой. СПб. – 1911. – 223 с.
12. Неизвестное письмо Н. Паганини 31 октября 1831 г. (коммент., перевод и примеч. И. Ямпольского). – Сов. Музыка. – 1957. – № 12. С. 65-67.
13. Григорьев В.Ю. О развитии музыкальной памяти учащегося // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 2 / Ред.-сост. В.И. Руденко. – М.: Музыка. – 1980. – 160 с. С. 68-78.
14. Блонский П.П. Память и мышление. Изд. 3-е, [репр.]. – Москва: URSS: ЛЕНАНД. – 2017. – 204 с.
15. Путь к совершенству: диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. – Санкт-Петербург: Композитор. – 2007. – 388 с.
16. Цыпин Г.М. Через понимание к запоминанию. Пути и способы оптимизации мнемических процессов в исполнительской деятельности учащихся-музыкантов // Музыкальная психология и психология музыкального образования. Теория и практика. – М.: Издательский центр «Академия». – 2011. – С. 202-206.
17. Бернштейн Н.А. О ловкости и ее развитии. – М.: Физкультура и спорт. – 1991. – 288 с.
18. Голубовская Н.И. Искусство исполнителя. – СПб.: Композитор. – 2007. – 488 с.
19. Лурия А.Р. Маленькая книжка о большой памяти: ум мнемониста. – Москва: Эйдос. – 1994. – 96 с.
20. Лурия А.Р. Лекции по общей психологии. – СПб.: Питер. – 2006. – 320 с.