

Игорь Витальевич Петряков – заслуженный артист Российской Федерации, солист симфонического оркестра Карельской государственной филармонии, доцент кафедры духовых и ударных инструментов Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия),
divertism07@gmail.com

Igor V. Petryakov – Honored Artist of the Russian Federation, soloist of the Symphony Orchestra of the Karelian State Philharmonia, Associate Professor at the Brass and Percussion Department of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk, Russian Federation),
divertism07@gmail.com

УДК 78.

ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ МУЗЫКАНТА-ИНСТРУМЕНТАЛИСТА

THE PHENOMENON OF MUSICAL MEMORY IN THE PERFORMANCE PRACTICE OF A MUSICIAN-INSTRUMENTALIST

Аннотация

В статье рассматривается феномен музыкальной памяти как важнейшей способности профессионального музыканта-исполнителя. С учётом многочисленных исследований психологов и теоретиков исполнительского искусства раскрывается роль музыкальной памяти в формировании сценического состояния исполнителя, обусловленного индивидуальными психологическими особенностями личности. Также даётся ряд основанных на психологических наблюдениях опытных исполнителей и педагогов рекомендаций, способствующих успешному освоению музыкального материала на деревянном духовом инструменте.

Abstract

The article considers the phenomenon of musical memory as the most important ability of a professional musician-performer. With consideration for the numerous studies of psychologists and theorists of performing arts, the author reveals the role of musical memory in the formation of the performer's stage condition, which

is determined by the individual psychological features of the individual. The article also offers a number of recommendations based on psychological observations of experienced performers and teachers which aid the successful mastering of the musical material on a woodwind instrument.

Ключевые слова: музыкальная память, психология, ассоциативное мышление, произвольная и непроизвольная память, исполнительская практика, сценическое состояние, эстрадное волнение, темперамент

Keywords: musical memory, psychology, associative thinking, arbitrary and involuntary memory, performance practice, stage condition, stage fright, temperament

Музыкальная память, являясь для музыканта-исполнителя ценнейшей способностью, лежит в основе всех видов музыкальной деятельности. Её развитие способствует совершенствованию восприятия, творческого воображения, музыкального мышления, т. е. является необходимым условием понимания музыки, умения интерпретировать художественные образы.

В музыкальной литературе и психологии проблема музыкальной памяти достаточно хорошо изучена и освещена. Выработаны общие принципы работы памяти, сформулированы практические советы и рекомендации, обобщающие сценический опыт многих известных музыкантов, актёров, педагогов. По справедливому замечанию И. Гофмана, «никакое правило или совет, данные одному, не могут подойти никому другому, если не пройдут сквозь сито его собственного ума и не подвергнутся в этом процессе таким изменениям, которые сделают их пригодным для данного случая» [1, с. 13].

Проблема заключается в том, что выработать единый, универсальный способ запоминания нотного материала, который будет подходить всем без исключения, исполнителям нельзя. Каждый человек – индивидуален, имеет свои психологические особенности, обусловленные природным темпераментом. Индивидуальные особенности музыканта влияют на

возможности и ресурсы музыкальной памяти, формируют манеру исполнения музыкального произведения и сценическое поведение исполнителя.

Цель данной работы заключается в рассмотрении основных аспектов развития музыкальной памяти, особенностей освоения музыкального материала, формирования сценического поведения музыканта-исполнителя на основе психологических исследований и научно-методических работ. Для каждого, особенно начинающего, музыканта важно выработать собственные решения проблем музыкальной памяти с учётом особенностей своего характера и обобщённого психолого-педагогического опыта.

Писать о музыкальной памяти начали ещё в середине прошлого века. С конца XIX века концертное исполнение без нот всё больше завоёвывало себе право на существование и становилось эстетической нормой. Произведения эпохи романтизма уже не позволяли исполнителю раздваивать своё внимание между инструментом и нотным текстом. «Творческая свобода» предполагала необходимость в точном воспроизведении текста, а это ограничивало масштабы исполнительского репертуара и порождало неуверенность в безотказной работе памяти, эмоциональную нестабильность во время выступления. Успехи исследований феномена музыкальной памяти вызывали огромный интерес в музыкальной среде. Известные музыканты-исполнители, актёры, методисты, педагоги, психологи активно дискутировали на страницах журналов; в научной литературе стали появляться специальные исследования и публикации Г. Нейгауза, Ф. Бузони, Л. Маккиннон, С. Савшинского, Б. Теплова. Методики по усвоению нотного материала освещались с различных точек зрения. Так, по мнению одних музыкантов, «в заучивании должно преобладать произвольное запоминание, основанное на рациональном использовании специальных мнемонических приёмов и правил, тщательном продумывании разучиваемого произведения» [5, с. 35; 8, с. 67]. Согласно другой точке зрения, «запоминание не является специальной задачей исполнителя. В процессе самой работы над художественным содержанием произведения оно запоминается без насилия над

памятью» [6, с. 28]. Обе точки зрения имеют право на существование, всё зависит от индивидуальных особенностей личности, особенностей мышления музыканта-исполнителя.

Музыкальная память представляет собой «способность человека к запоминанию, сохранению в сознании и последующему воспроизведению музыкального материала» [8, с. 101]. По мнению английской пианистки и исследовательницы проблем музыкальной памяти Л. Маккинон, «музыкальной памяти, как какого-то особого вида памяти не существует. То, что обычно понимается под музыкальной памятью, в действительности представляет сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый нормальный человек, – это память уха, глаза, прикосновения и движения» [5, с. 20]. Эти виды памяти в значительной степени взаимосвязаны. Крайне важно, чтобы у исполнителя были развиты три основных вида памяти: слуховая, служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства; логическая, связанная с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мыслей композитора; и двигательная – крайне важная для исполнителя-инструменталиста. Зрительная память в процессе запоминания у многих исполнителей играет важную роль, но каждый для себя должен решить, в какой мере следует полагаться на неё: как и абсолютный слух, она может быть очень полезной, но не обязательной для исполнения «без нот».

В специальной литературе по вопросам психологии указывается на ряд факторов, способствующих быстрой, точности и прочности запоминания [2, с. 9]. Важнейший из них – максимальная активизация процесса работы над произведением, интеллектуальная активность. Чем глубже музыкант-исполнитель вникает в существо образа, в логику мелодического, ладогармонического и полифонического развития, вплоть до мельчайших деталей текста, тем лучше он запоминает произведение. Запоминание, идущее от понимания материала, его осмысленное усвоение превосходит в

качественном отношении запоминание, оторванное от понимания.

Игра наизусть значительно расширяет исполнительские возможности музыканта. Как писал Р. Шуман, «аккорд, сыгранный как угодно по нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный на память» [11, с. 254].

Практика показывает, что хорошо выученное произведение надолго остается в памяти, даже если его не повторять после концертного выступления – за музыкальную память отвечают оба полушария головного мозга. И всё же случается досадная «забывчивость текста», несмотря на казалось бы прочно выученный материал. Как показывает исполнительская и педагогическая практика, виновата вовсе не «плохая» память, а недостаточно прочно освоенный музыкальный материал. Исполнение произведения требует не только сосредоточенности, внимания, комфортного состояния на сцене, но и глубокого осмысления произведения в целом, кропотливой работы над ритмом, штрихами, нюансами в частности.

К проблеме запоминания прямое отношение имеет и эмоциональный фактор. Исполнитель не должен быть равнодушен к пьесе: «...влюбитесь в это произведение, которое хотите выучить на память. Та музыка, которая потрясет, тронет, взволнует до глубины души, – запомнится» [6, с. 123]. Эмоциональная память основана на ассоциациях, они то и способствуют воспроизведению сохранившихся впечатлений.

У музыканта ассоциации могут проявляться по-разному. Например, вспоминая произведения из области искусства, литературы, исполнитель как бы приближает к ним своё видение музыкального образа, создавая в игре определенный стиль. К. Станиславский называл эти художественно образные решения «лентой видения» [1, с. 127]. Такая тренировка воображения содействует активизации и музыкальной памяти, и слуха.

Таким образом, исполнительская практика помогла выработать ряд общих рекомендаций, основанных на психологических наблюдениях по освоению музыкальных произведений наизусть. Во-первых, выучивание

должно быть осмысленным; нотный текст необходимо тщательно анализировать, проигрывать в медленном темпе, ритмически точно. Во-вторых, при запоминании надо опираться на комплекс различных видов памяти: тактильную, двигательную, слуховую, зрительную. Запоминанию помогает и ассоциативное мышление. Многие артисты с огромным сценическим опытом записывают несколько своих вариантов исполнения, затем анализируют их. Для первоначального ознакомления с произведением рекомендуется прослушать его трактовку в концертном исполнении опытного музыканта. Многие известные исполнители советуют работать над произведением без инструмента, прочитывая нотный текст глазами, таким образом активизируя слуховую сторону памяти и развивая слуховое воображение. Известный польский пианист И. Гофман предложил методику запоминания нотного текста, заключающуюся в следующем: мысленное, беззвучное проигрывание сочинения сначала по нотам, а затем – не глядя в них. Мышцы совершают движения, необходимые для исполнения данного произведения, но музыка звучит только в слуховых представлениях. Такой способ проигрывания даёт уверенность исполнителю и спасает от различных негативных форм эстрадного волнения [2, с. 174–175]. Непроизвольное повторение в уме всего произведения или фрагмента также способствует совершенствованию образно-художественной стороны. К такому способу прибегали Ф. Лист, А. Рубинштейн, С. Рахманинов, А. Тосканини – они обладали исключительной музыкальной памятью [2, с. 174].

Качество запоминания во многом зависит и от степени увлечения произведением, желания его исполнять – эмоциональный фактор здесь играет определяющую роль. Этот момент творческой увлечённости исполнительским процессом помогает в преодолении сценического волнения, практически неизбежного в процессе выступления многих музыкантов. Таким образом, благодаря изучению психологических механизмов музыкальной памяти можно выявить причины «провалов» при публичном выступлении.

В своей книге «Об искусстве фортепианной игры» Г. Г. Нейгауз, вспоминая слова Н. А. Римского-Корсакова об эстрадном волнении, подчеркивает: «...волнение на эстраде обратно пропорционально степени выученности сочинения» [6, с. 114]. Действительно, исполнитель на эстраде чувствует себя значительно уверенней с надёжно разученным произведением. Однако потеря самоконтроля на сцене не исключается и у опытных музыкантов. У исполнителей на деревянных духовых инструментах это проявляется по-разному: потеря контроля над дыханием, сухость языка и губ, утрачивается подвижность пальцев, и как следствие – художественное содержание произведения теряет свою выразительность, волнение мешает музыканту полноценно реализовать свои творческие возможности. То есть в момент выхода на сцену исполнителю не удастся сформировать нужное психологическое состояние, способствующее творческой работе.

Вопросы саморегуляции сценического состояния и подготовки к сценическому выступлению неоднократно освещались в психологической науке [3, с. 43; 7, с. 32; 9]. Один из известных исследователей в этой области К. Платонов раскрывает взаимосвязь и взаимозависимость четырёх сторон личности, которые и формируют сценическое состояние исполнителя, а именно:

- психологическая установка на исполнительскую деятельность, потребность в такой деятельности;
- творческий опыт, профессиональные знания, исполнительские навыки;
- исполнительское внимание, воля, слуховые представления, гибкость психологической адаптации;
- темперамент [10, с. 107–118].

Анализируя концепцию К. Платонова, можно сделать некоторые выводы о зависимости сценической подготовки исполнителя от ряда факторов.

Устойчивая установка на творческую работу со временем переходит в потребность в исполнительском процессе, в общении со слушателями, в

желании донести мысль композитора. И эта увлечённость помогает направить свое волнение в нужное русло. С. Рихтер делился своими ощущениями во время концертного выступления: «Стихия музыки, подчинившая тебя, не оставляет места праздным мыслям. В эти минуты забываешь всё – не только зрителей, зал, но и самого себя» [6, с. 97].

Чем чаще музыкант выходит на сцену, тем реже страдает от различных форм сценического волнения; чем шире его творческий кругозор, тем ярче он способен выразить мысль и тем легче вживается в сценическое состояние; опытный музыкант умеет регулировать эмоциональное возбуждение адекватно. Значимость предстоящего выступления порой сильно преувеличивается исполнителем, порождая нагнетание тревоги, к моменту концерта студент «перегорает», его эмоциональное напряжение велико, чувство ответственности мешает сосредоточиться. Необходим немалый опыт для разумного чередования занятий и отдыха, контроля над своим эмоциональным состоянием. Иногда достаточно посидеть в зале перед выступлением и «прожить» ощущение сцены в спокойном состоянии, внушая себе желание скорее выступить перед публикой, тем самым обретая то самое сценическое состояние, сопутствующее успеху.

Хотелось бы обратить внимание на правильно взятое дыхание исполнителем на духовом инструменте. Расход выдыхаемого воздуха у флейтиста специфичен – значительная его часть при рассечении не попадает в канал ствола инструмента и исполнитель вынужден бережно его расходовать и тренировать скорость вдоха, который должен быть незаметен для слушателя. Очень важно правильно распределить пункты смены дыхания, поскольку это имеет огромное значение для выразительности исполнения. Нехватка кислорода при неправильном распределении дыхания ведёт к забывчивости текста, зажатости мышц, произвольному напряжению. Регулярные упражнения на выдержанные звуки на *pianissimo* позволяют тренировать и мышцы брюшного пресса, и выносливость исполнительского аппарата.

Воля и внимание, слуховые ассоциации рассматриваются К. Платоновым как особые способности человека для успешного осуществления любой деятельности, в том числе и музыкально-исполнительской. Мысленно «проигрывая» отрывки из произведения в состоянии, близком к концертному, исполнитель тренирует свою способность переживать эмоционально, тем самым ограждает себя от негативного влияния сценического волнения.

Особенности темперамента оказывают существенное влияние на исполнительский процесс и творческий результат. Например, флегматикам не хватает артистизма, они недостаточно ярко используют динамику; холерики – неуравновешенны в эмоциональном плане, как правило, склонны к ускорению темпов, особенно на *crescendo*, не додерживают длинные ноты, сокращают паузы; сангвиникам не всегда легко сосредоточиться на творческой работе, им быстро надоедают произведения, они не стабильны в рабочем процессе; меланхоликам не хватает артистической раскрепощённости, но при этом они кропотливо работают, и в привычной обстановке играют намного лучше, нежели на публике.

Существуют и такие крайности «переживания» музыки: излишние движения туловища или отсчитывание метра ногами. Академическое исполнение предполагает передачу через звук, фразировку, штрихи. Такие привычки вносят дополнительную скованность в исполнительский аппарат и мешают игре в ансамбле или оркестре.

Принимая во внимание зависимость творческих результатов от типа темперамента можно сделать вывод, что негативные формы сценического волнения опасны для любого исполнителя, но всё же психологическая установка на творческую работу, на опыт, мастерство, умение работать над произведением, а также знание своих индивидуальных особенностей и определение слабых сторон творческой индивидуальности могут успешно компенсировать недостатки нервной системы. Любой музыкант-исполнитель, независимо от типа темперамента, может добиться высоких творческих

достижений, выбирая более полезную для себя методику психологической подготовки.

Музыкальная память – одна из наиболее требовательных индивидуальных музыкальных способностей. Нельзя выработать универсальный способ запоминания музыкального произведения, который подойдет всем музыкантам. Каждый человек имеет свои личностные особенности, обусловленные темпераментом, складом характера, физиологией, нервно-психической организацией. Анализируя свои индивидуальные свойства личности, опираясь на исследования известных психологов, учитывая рекомендации опытных музыкантов-исполнителей и педагогов, каждый музыкант обязан изучать и развивать свою музыкальную память как одну из важнейших музыкальных способностей, позволяющих максимально раскрыть свой творческий потенциал.

Литература

1. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. / записаны заслуженной артисткой РСФСР К. Е. Антаровой. М., 1947. 153 с.
2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961. 44 с.
3. Ковалев А. Психология личности. М., 1970. 392 с.
4. Коган Г. М. У врат мастерства. М., 1961.
5. Маккиннон Л. Игра наизусть. М., 2004. 150 [1] с.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1987. 240 с.
7. Платонов К. К., Голубев Г. Г. Психология. М., 1977. 248 с.
8. Савшинский С. И. Режим и гигиена работы пианиста. Л., 1963. 119 с.
9. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947. 355 с.
10. Федоров Е. Е. К вопросу об эстрадном волнении // Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 43. М., 1979. С. 107–118.
11. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956. 400 с.

References

1. *Besedy K. S. Stanislavskogo v studii Bol'shogo teatra v 1918–1922 gg.* (zapisany zasluzhennoj artistkoj RSFSR K. E. Antarovoj) [Conversations with Stanislavsky in the

- Bolshoi Theater studio in 1918–1922. (Recorded by the Honored Artist of the RSFSR K. E. Antarova)]. Moscow, 1947. 153 p.
2. Gofman I. *Fortepiannaja igra. Otvety na voprosy o fortepiannoј igre* [Piano playing. Answers to questions about piano playing]. Moscow, 1961. 44 p.
 3. Kovalev A. *Psihologija lichnosti* [Psychology of a personality]. Moscow, 1970. 392 p.
 4. Kogan G. M. *U vrat masterstva* [At the gates of mastery]. Moscow, 1961.
 5. Makkinnon L. *Igra naizust'* [Playing by heart]. Moscow, 2004. 150 [1] p.
 6. Nejgauz G. G. *Ob iskusstve fortepiannoј igry* [On the art of piano playing]. Moscow, 1987. 240 p.
 7. Platonov K. K., Golubev G. G. *Psihologija* [Psychology]. Moscow, 1977. 248 p.
 8. Savshinskij S. I. *Rezhim i gigiena raboty pianist* [The regimen and hygiene of a pianist]. Leningrad, 1963. 119 p.
 9. Teplov B. M. *Psihologija muzykal'nyh sposobnostej* [Psychology of musical abilities]. Moscow; Leningrad, 1947. 355 p.
 10. Fedorov E. E. K voprosu ob jestradnom volnenii [On the issue of stage anxiety]. *Trudy GMPI im. Gnesinyh. Vyp. 43* [Proceedings of the Gnessins musical pedagogical institute. Issue 43]. Moscow, 1979, pp. 107–118.
 11. Shuman R. *Izbrannye stat'i o muzyke* [Selected articles about music]. Moscow, 1956. 400 p.