звучащий в фильме, получил самостоятельную жизнь, существуя до настоящего времени в переложениях для различных инструментов. Песня из кинофильма «Встречный» была утверждена гимном Организации Объединенных Наций.

Композитор понимал значимость этого вида творчества: «...через кино музыка проникает в самые широкие массы. Ни один театр, ни одна концертная площадка не могут конкурировать в этом смысле с кино, с его многомиллионной аудиторией» [2, с. 74]. Он очерчивает круг требований, которым должна отвечать киномузыка: «...к музыке можно и должно предъявлять такие же требования, как к сценарию, к актерской игре, к режиссуре. Но в таком киноспектакле музыка должна занять и равноценное место...Нужна большая экспериментальная работа» [Там же]. В качестве образца, достойного подражания, Шостакович приводит музыку к фильму «Александр Невский» С.С. Прокофьева.

Композитор отмечает, что «советская кинематография нашла принципы максимально выразительного, правдивого соединения звуковых и зрительных элементов. Но всякий раз творческие поиски этих сочетаний так интересны и полезны, что задачи остаются неисчерпаемыми, а возможности – бесконечными, как это и должно быть в настоящем искусстве. На своем опыте я убедился, что работа в кино – огромное поле деятельности для композитора и что она приносит ему неоценимую пользу» [2, с. 141]. Интересны его высказывания о хронометраже: «Уложить музыку в строго ограниченные рамки времени – вопрос не технический, хотя и может таким показаться. Подобно тому, как в литературе писать короче гораздо труднее, и композитору для выражения своей мысли в лаконичной форме требуется больше искусства и труда. В этом плане кино дает композиторам блестящие уроки: появляется внутренняя дисциплина, благотворно влияющая на музыкальный язык» [2, с. 142]. Итог размышлений композитора о значении, возможностях и особенностях киномузыки: «...созданная как единое целое с фильмом, музыка не должна терять своей самостоятельной ценности, будучи отделенной от него» [Там же].

Опыт работы композитора в кино сказался на произведениях других жанров его творчества, отличающихся зримостью, глубиной, симфоничностью, то есть характеристиками, присутствующими в киномузыке.

1. Домбровская О. О музыке Шостаковича в фильмах Козинцева. Заметки к публикации одного письма [Электронный ресурс] / О. Домбровская. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/> (Дата обращения: 22.09.2020).
2. Д. Шостакович о времени и о себе / сост. и предисл. М. Яковлева. – М. : Сов. композитор, 1980. – 375 с.
3. Хентова С.М. Шостакович. Жизнь и творчество / С.М. Хентова / – Л. : Сов. композитор, 1985. – Т. 1 – 543 с.

Исаева С.А.

Функционирование профессиональной памяти музыканта-исполнителя в условиях эстрады

*ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва»
(Россия, Саранск)*

doi: 10.18411/lj-11-2020-206

idsp: ljjournal-11-2020-206

Аннотация

В статье освещаются различные аспекты работы профессиональной памяти музыканта-исполнителя на концертной эстраде; рассматривается специфика функционирования репродуктивного и реконструктивного типов памяти; подчеркивается необходимость интеграции различных видов памяти (двигательной,

эмоциональной, зрительной, слуховой, логической, ассоциативной, оперативной), позволяющей сознанию и интуиции исполнителя свободно ориентироваться в процессе интерпретации произведения на эстраде в условиях стрессового состояния.

Ключевые слова: концертное исполнение, мнемонические способности, музыкальная память, репродуктивная память, реконструктивная память.

Abstract

The article highlights various aspects of the work of the professional memory of a musician-performer on the concert stage; the specifics of the functioning of the reproductive and reconstructive types of memory are considered; emphasizes the need to integrate various types of memory (motor, emotional, visual, auditory, logical, associative, operational), which allows the performer's consciousness and intuition to freely navigate in the process of interpreting a piece on the stage in a stressful state.

Keywords: concert performance, mnemonic abilities, musical memory, reproductive memory, reconstructive memory.

Различные аспекты профессиональной памяти музыканта рассматривали в своих трудах Л. Л. Бочкарев [3], А. Л. Готсдинер [4], С. М. Майкапар [5], Л. Маккиннон [6], В. И. Петрушин [7] и другие исследователи и методисты. Данная статья посвящена вопросам функционирования памяти музыканта-исполнителя во время концертного исполнения.

Следует отметить, что исполнение на концерте по нотам либо на память качественно различны с точки зрения специфики создания художественного образа, построения концепционного исполнительского замысла, а, следовательно, и работы сознания. В процессе разучивания и запоминания сочинение обретает некую особую, связанную с духовным началом, «кодую» форму существования, легко обозримую цельным внутренним взором и потому доступную интуитивным процессам. При исполнении по нотам данная редуцированная (сжатая) форма заметно блокируется из-за непосредственного слежения глаза за текстом и неизбежной привязанности исполнителя к настоящему, реально текущему времени. Это негативно сказывается на цельности трактовки сочинения – размывается выпуклость его исполнительской формы, а сам процесс эстрадного исполнения строится менее импровизационно, становясь в известной мере предсказуемым, а значит, и менее интересным.

Исполнение по нотам не способствует зрелищности, во многом уменьшает эффект исполнительской свободы артиста на сцене, непосредственный контакт со слушателями. Помимо этого, в определенной степени сокращается энергетическое обеспечение исполнительского процесса, снижается эстрадный тонус, что может отрицательно сказываться и на содержательной стороне художественной интерпретации произведения. Так, знаменитые зарубежные дирижеры Г. Рихтер, Г. фон Бюлов, А. Тосканини дирижировали своими симфоническими программами наизусть, считая, что таким образом поддерживается непосредственный зрительный контакт с оркестром. Л. Ауэр, дирижировавший по примеру Бюлова без партитуры, отмечал: «Дирижер исполняет не только руками и пальцами, но и глазами. Бывают моменты, когда достаточно одного движения глаз, чтобы на фоне оркестра появились оттенки, которые в другом случае были бы потеряны в остальной массе звуков» [2, с. 132].

На эстраде могут быть реализованы два различных типа памяти. Один из них – репродуктивный, когда память действует в значительной мере механически. Он включается в том случае, когда на предварительных этапах в качестве основного метода работы над сочинением применялось многократное повторение (так называемое «зазубривание» текста). Такой тип памяти достаточно точно воспроизводит форму сочинения, но в большей мере схематизирует его содержательную сторону. Для художественно-музыкальных целей он, в сущности, малопригоден и явно ненадежен,

так как способен обеспечить выполнение лишь весьма узкой, жесткой программы, не предполагающей достаточного числа альтернативных решений. Это не стимулирует творческое состояние исполнителя на эстраде и вызывает более высокий уровень волнения.

Другой тип памяти – реконструктивный, основанный на предварительном создании достаточно большого поля решений, что обеспечивает полноценное воссоздание того или иного варианта интерпретации сочинения непосредственно на эстраде. Благодаря этому открывается свобода исполнительского творчества, а уровень эстрадного волнения в связи с возможностью варьирования различных параметров сочинения уменьшается.

Таким образом, реконструктивная память, ее полноценное использование в процессе концертного исполнения музыки позволяет воспроизводить не заученное старое, а оживающее настоящее, рождающееся в процессе концертного исполнения. Именно она открывает путь вдохновению, никогда не связанному с чем-то стандартным. В данном случае в реконструкцию целого можно включить некоторые идеальные, ранее не реализованные и отброшенные в репродуктивном процессе структуры, чтобы открыть путь тому, чего музыкант-исполнитель хотел бы достичь.

Как отмечает В. И. Петрушин, на эстраде действует «целостный комплекс различных видов профессиональной памяти музыканта-исполнителя: двигательная, эмоциональная, зрительная, слуховая, логическая, ассоциативная» [7, с. 183]. В частности, в исполнительской деятельности певца «необходимо найти координацию между воздействием на память, так сказать, вокально-техническую и на память художественно-исполнительского порядка, – указывал Д. Л. Аспелунд [1, с. 155]. Кроме того на эстраде наиболее активно функционирует также короткая оперативная память, распространяющаяся на данный временной отрезок концертного выступления и, соответственно, исполняемого сочинения. Именно здесь концентрируется вся накопленная информация о путях решения художественной задачи. Таким образом, интеграция различных видов памяти позволяет сознанию и интуиции свободно ориентироваться в процессе интерпретации произведения на эстраде в условиях стрессового состояния.

При публичном выступлении ведущими оказываются те виды памяти, которые наиболее широки по временному и качественному охвату материала, а также способны обеспечивать предвосхищение того, что должно быть исполнено далее. В первую очередь – это образно-драматургическая, ассоциативная память, оформляющаяся у музыканта-исполнителя в неких специфических структурах, таких как «лента видения» содержания сочинения (К. С. Станиславский), нахождение серии картин – «картинная галерея» (Я. Хейфец), «театрализованное действие» (Л. Б. Коган). Эти построения, рождающиеся в ходе работы над музыкальным произведением, включают зрительные, слухо-двигательные и другие ассоциативные связи, а также концепционные решения, тесно объединенные с музыкальной формой и драматургией сочинения. «Каждый исполнитель всегда <...> должен думать о смысле музыки. Если инструменталист думает о нотах, если певец думает о словах – и ноты, и слова могут оказаться полностью забытыми. Чтобы вспомнить слова, нужно думать не о них, а о том, что они выражают», – пишет Л. Маккиннон [6, с. 108].

Наряду с этой широкой, но достаточно расплывчатой «программой» предстоящего развертывания художественно-содержательного текста музыкального произведения, параллельно с ней исполнительский процесс на эстраде ведет слухо-двигательная память – наиболее узкая и точная, обеспечивающая наивысшую надежность исполнительских действий. Однако устойчивость данного комплексного компонента профессиональной памяти музыканта во многом зависит от целого ряда условий. Среди них – наличие достаточно обширного поля вариантов исполнения; способность запоминать большие серии исполнительских приемов и движений;

чередование напряжения и расслабления групп мышц, позволяющее возобновлять энергию; умение удерживать в памяти перспективу воспроизведения нужных приемов и движений («память на будущее»), что обеспечивает определенную инерцию исполнительского процесса, столь необходимую на эстраде.

Определенное значение для исполнителя имеет и зрительная память. Многие педагоги рекомендуют своим ученикам запоминать «образ» нотного текста, учиться его записывать по памяти, помнить «топографию» нотной страницы (т. е. местоположение на ней того или иного эпизода, нюанса, ремарки и пр.).

Значительное влияние на работу памяти в концертных условиях оказывает состояние эмоциональной сферы исполнителя. Чрезмерная напряженность, отрицательная эмоция, вызванная «переживанием» своего самочувствия, перевозбуждение, а порой и излишнее старание не забыть музыкальный материал произведения могут приводить к определенной неустойчивости воспроизведения, мелким сбоям памяти и даже значительным срывам. В свою очередь положительное эмоциональное состояние, желание реализовать свой художественный замысел, неподдельный интерес к выступлению, артистический подъем заметно активизирует деятельность памяти, всех ее видов, что, в порядке обратной связи, способствует возникновению вдохновения, максимальной надежности и выразительности исполнительской деятельности на эстраде.

Сбои в работе памяти на эстраде возникают не только из-за неправильной работы над сочинением (шире говоря, неверной организации всего процесса учения музыканта), недоученности, чрезмерного волнения. Они могут быть результатом неверного развертывания кода произведения, отвлечения внимания от предвосхищения того, что должно быть исполнено, на сам процесс исполнения (потеря «исполнительской перспективы»). С. М. Майкапар отмечает, что также имеет место связь типичных сбоев памяти с предшествующими ошибками в отдельных трудных местах при подготовке произведения, когда возникает специфическая «память на ошибку» [5, с. 59]. Подобная ситуация вызывает повторный страх испытать неудачу в том же месте. Этот психологический комплекс может быть преодолен применением специального метода, получившего название «замещение представления в сознании». Его суть состоит в том, что при подходе к опасному эпизоду сознание на короткое время переводится на другой элемент исполнительского процесса, к примеру, на звучание, либо на некоторое внемузыкальное представление.

Таким образом, устойчивость профессиональной памяти музыканта-исполнителя на эстраде обеспечивается множеством факторов. Среди них наиболее значимыми являются интегрированное функционирование основных видов мнемонической способности человека; нацеленность внимания на художественно-звуковую перспективу и отвлечение от сугубо технических компонентов исполнения; опора на реконструктивный тип памяти, связанный с широким полем возможных интерпретаторских решений.

1. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голос / Д. Л. Аспелунд. – М.-Л. : Госмузиздат, 1952. – 191 с.
2. Ауэр Л. Среди музыкантов / Л. Ауэр. – Л. : Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1927. – 200 с.
3. Бочкарев Л. Л. Психологические аспекты подготовки музыкантов-исполнителей к концерту / Л. Л. Бочкарев // Проблемы высшего музыкального образования. Труды ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 19. – М., 1975. – С. 43–58.
4. Готсдинер А. Л. Подготовка учащихся к концертным выступлениям : К вопросу об эстрадном волнении / А. Л. Готсдинер // Методические записки по вопросам музыкального образования. – Вып. 3. – М., 1991. – С. 182–193.
5. Майкапар С. М. Музыкальное исполнительство и педагогика / С. М. Майкапар. – Челябинск : МРІ, 2006. – 224 с.
6. Маккиннон Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. – М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2004. – 152 с.
7. Петрушин В. И. Музыкальная психология : учеб. пособие для студентов и преподавателей / В. И. Петрушин. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.