

# Исполнительское искусство

Татьяна Левитина

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ И ЕЕ СПЕЦИФИКА В РАБОТЕ ПИАНИСТА

---

Феномен музыкальной памяти и связанный с ней круг проблем издавна волновал и продолжает волновать музыкантов всех категорий: как начинающих свой путь учеников, студентов, так и именитых исполнителей, артистов высочайшего профессионального уровня. Традиция публичного исполнения музыкального произведения наизусть зародилась уже почти два века назад, и с тех пор необходимость играть без нот является одним из главных испытаний для большинства концертирующих музыкантов.

Еще в середине XIX столетия начались серьезные дискуссии по поводу целесообразности исполнения сочинения без нот, полемика о том, дает ли такой способ больше преимуществ или приносит ограничения в творческий процесс. Многие музыканты-педагоги настаивали на игре наизусть как необходимым условием для более свободного самовыражения. И в этом смысле с ними нельзя не согласиться: с наступлением эпохи романтизма фактура изложения музыкального материала постепенно усложнялась, и распределение зрительного внимания между нотным текстом и клавиатурой стало для пианиста более трудной задачей.

Для достижения большей творческой свободы музыкантам необходимо проявлять усилия, направленные на запоминание сложнейшего музыкального текста. Это, в свою очередь, обусловило определенное ограничение репертуара исполнителей, а также привело к потере чувства сценической уверенности, многократно повысив степень волнения артиста, выступающего перед публикой. Как говорил великий Бузони, «Мы волнуемся на сцене оттого, что боимся забыть» [2, 21]. Таким образом, один вид скованности, вызванный необходимостью смотреть в ноты во время игры, сменился другим — страхом забыть текст.

Возвращаясь к дискуссиям, возникшим по этому поводу, вспомним о диаметрально противоположных подходах к данной проблеме Роберта Шумана

и Клары Вик. Роберт Шуман утверждал, что даже простой аккорд, исполненный по нотам, значительно уступает по степени свободы звучания аккорду, взятому наизусть. Однако Клара Вик настаивала на использовании нот во время концертного выступления и, согласно воспоминаниям современников, пережила немало страданий, связанных с необходимостью выходить на сцену без нотного текста [1, 4].

Ферруччо Бузони в своей статье, вышедшей в 1907 году в Берлине в журнале «Die Musik», писал: «Я, как специалист, убежден, что игра наизусть обеспечивает несравненно большую свободу самовыражения. Нотный текст, от которого исполнитель зависит, не только ограничивает его, но и мешает ему. В любом случае, если мы хотим придать исполняемому произведению как можно более совершенные очертания, необходимо знать его наизусть. Если вы играете по нотам, то сценическое волнение сказывается в других формах: прикосновение к инструменту становится неуверенным, ритм — неточным, темп — поспешным» [1, 14–15].

Среди музыкантов-исполнителей нередко возникают споры о том, на каком инструменте играть труднее всего. Флейтисту кажется, что на флейте, скрипачу — на скрипке, вокалист считает, что сложнее всего управлять таким живым инструментом, как человеческий голос. И каждый из них по-своему безусловно прав: все инструменты, если стремиться овладеть ими в совершенстве, сложны.

Проблемы музыкальной памяти особенно актуальны для пианистов, так как сами преимущества фортепиано (возможность подражать звучанию целого оркестра, хора, гармоническое и фактурное богатство) порождают целый ряд трудностей, и в числе главных — насыщенность изложения музыкального текста. Пианисту приходится иметь дело с многослойным материалом как по вертикали, по горизонтали, так и по диагонали, когда мелодические линии и музыкальные мысли передаются из голоса в голос, из одной руки в другую. Все это требует от музыканта особой концентрации внимания, согласованности работы интеллекта, двигательного аппарата и слуха. Все типы памяти в момент исполнения сложной фортепианной фактуры наизусть работают с огромной интенсивностью.

Уже начальный этап освоения нового фортепианного произведения — задача очень сложная, требующая предельного внимания, способности думать о нескольких элементах музыкальной ткани одновременно. Все эти трудности возрастают в процессе работы над текстом с целью исполнения его наизусть.

Хорошая музыкальная память — одна из важнейших составных частей комплекса специфических качеств, который необходим для серьезных занятий музыкой и который вкладывается в понятие «музыкальные способности». В этот комплекс входит много разнообразных элементов: тонкий звуковысотный и гармонический слух, хорошее чувство ритма, внутренний слух, высокоразвитая эмоциональная сфера, наличие воображения и фантазии, двигательная координация. Конечно, от природы каждый ученик одарен этими качествами в разной мере, и их соотношение между собой в каждом конкрет-

ном случае распределено по-разному. У кого-то с самого детства обнаруживается абсолютный звуковысотный слух, но подводит чувство ритма, а у кого-то проявляется отличное владение ритмом, но недостаточно развита двигательная ловкость.

Однако любое из вышеперечисленных качеств поддается тренировке, совершенствованию, и одна из главных задач педагога кроется именно в умении вовремя распознать более слабые стороны музыкальных способностей ученика и последовательно работать над их развитием.

Для наиболее эффективной работы над развитием памяти необходимо прежде всего донести до сознания ученика тот факт, что в работе музыкальной памяти одновременно участвуют такие ее виды, как **слуховая, зрительная, логическая, мышечная и эмоциональная.**

В свою очередь, каждый из этих видов памяти включает в себя несколько компонентов, например, слуховая память состоит из гармонической и мелодической памяти, а также подразумевает обладание таким важнейшим качеством, как внутренний слух.

Опытный пианист использует все виды памяти, однако у одних лучше развита зрительная память, у других — гармоническая, кто-то прибегает к логическому, рациональному анализу текста. У некоторых исполнителей быстрее всего запоминают руки (довольно опасная способность, если пользоваться ей бездумно).

Есть счастливицы, которым для запоминания пьесы в общих чертах достаточно проиграть ее несколько раз, в то время как другим для разучивания этого же сочинения понадобятся недели. Но это вовсе не означает, что тот, кто способен выучить произведение за более короткий срок, имеет неоспоримые преимущества — зачастую в подобных случаях знание материала оказывается более поверхностным, менее подробным по сравнению с конечным результатом более медленного и осмысленного процесса запоминания. Длительный и скрупулезный метод освоения текста, позволяющий сосредоточиться на деталях, остановиться на вопросах интерпретации, обеспечивает большую поддержку рациональной памяти.

Одним из важнейших компонентов музыкальной памяти, несомненно, является *слуховая память* во всех ее разновидностях. Невозможно быть профессионалом-исполнителем без умения в точности запомнить мелодический рисунок в сочетании с гармоническим развитием и способности воспроизвести весь материал в целом. Огромную роль в этом процессе играет постоянное участие такого тончайшего инструмента, как внутренний слух.

Для более детального и надежного запоминания текста на начальном этапе его освоения необходимо разделить материал на отдельные составляющие, после чего проработать и прослушать каждую из них следующим образом:

- сконцентрировать внимание на *слушании мелодии*, понять логику ее развития, почувствовать интонационные центры, наметить динамику и фразировку;
- отдельно прослушать *аккомпанемент*, линию баса, расположение аккордов и их последовательность;

- проанализировать элементы *полифонии*, контрапунктические линии и подголоски, продумать, какой из этих компонентов будет выходить на первый план в процессе исполнения;
- вслушаться в *гармоническую структуру* произведения, сосредоточиться на модуляциях, понять линию гармонического развития каждого эпизода и всего сочинения в целом.

После этого необходимо проиграть эпизод, над которым проводилась такая детальная работа, целиком, стараясь контролировать слухом как можно большее количество отмеченных ранее подробностей.

Конечно, приведенное выше разделение слуховых задач условно — часто можно совместить две-три задачи вместе, чем опытнее музыкант, тем большее количество задач он может выполнить одновременно [3, 54].

Не менее важна для пианиста *логическая память*, которая подразумевает умение проанализировать форму сочинения, сознательно изучить гармоническую и мелодическую структуры, выявить специфику изложения фактуры, взаимодействие ее отдельных элементов.

Прежде чем приступить к процессу запоминания текста, следует тщательно проанализировать строение произведения, план его развития, выявить кульминации, осознать, где проходят основные границы формы, сравнить повторяемые фрагменты, например, в экспозиции и репризе, обратив внимание на причины их сходного/различного изложения. Все исполнители хорошо знают, какую опасность таят в себе репризы произведений, написанные в сонатной форме, когда главная партия зачастую представляет собой почти идентичное повторение, а побочная партия изложена в другой тональности. Необходимо с полной ясностью осознать, каким образом осуществляется переход в другую тональность, в какой момент происходят эти изменения, как меняется рисунок мелодии, и, прежде всего, выучить «опасный поворот».

Пренебрежение тщательным, осмысленным разбором может привести к неблагоприятным последствиям: в ответственный момент руки автоматически поведут исполнителя по проторенной дорожке, то есть повторят экспозиционный вариант изложения материала.

По-настоящему выученным произведение можно считать только тогда, когда исполнитель способен записать его со всеми подробностями. Такой способ проверки знания материала практиковался в Высшей школе музыки в Париже, когда от выпускников на экзамене требовалось письменно воспроизвести по памяти один из отрывков исполняемого произведения, по выбору комиссии [4, 225].

На начальном этапе изучения произведения необходимо самым активным образом использовать аналитическое мышление, сосредоточив внимание на каждой детали. Важно сфокусироваться на особенностях изложения, например, моментах неожиданных поворотов в мелодическом рисунке пассажей, на подобиях или различиях гармонического развития аккомпанемента. Подробная логическая проработка текста будет способствовать более быстрому процессу запоминания.

При тренировке логической памяти особо эффективно начинать работу над сочинением с «нелогичных» мест, например, не с начала фразы, а с ее середины, с конца предыдущей или с любого другого места. Таким образом исполнитель частично лишает себя поддержки слуховой памяти, которая уже зафиксировала определенное построение, заставляя с большей интенсивностью включать в процесс работы именно рациональное начало, логическую составляющую памяти.

Подтверждение пользы такого метода можно найти в высказывании Ванды Ландовска: «В общепринятом способе упражняться кроется одна существенная ошибка. Она состоит в том, что фразу всегда играют с ее начала и доводят до конца. Чтобы усвоить фразу во всех деталях, необходимо уметь подхватить ее с любого места. В качестве подготовительной работы очень важно выписать аппликатуру» [5, 356].

Интересный метод запоминания текста, основанный именно на максимальном включении в работу логической памяти, предложила Л. Маккиннон [1]. Рассмотрим его на примере Прелюдии Шопена A-dur, соч. 28, № 7 (пример 1).

Пример 1. Ф. Шопен. Прелюдия A-dur, соч. 28, № 7

The image shows a musical score for Chopin's Prelude in A major, Op. 28, No. 7. The score is divided into eight phrases, numbered 1 through 16. The first four phrases are on the top staff, and the last four are on the bottom staff. Each phrase is marked with a circled number and a bracket above it. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics 'p dolce'. The score includes fingerings, slurs, and asterisks indicating specific notes or groups of notes.

1. Согласно форме сочинения, разделим пьесу на две части. Первая часть длится с первого по восьмой такты, вторая — с третьей четверти восьмого такта до конца.

2. После половинных нот поставим значок, отметив таким образом окончание каждой из восьми фраз. Обратим внимание на то, что все фразы имеют аналогичный ритмический рисунок.

3. Внимательно просмотрим и проиграем все фразы, подобрав подходящую аппликатуру.

4. Сравним фразы: первую с пятой, вторую с шестой. Определим, что первая и пятая идентичны, тогда как вторая и шестая — различны. Отметим кульминацию пьесы в двенадцатом такте.

5. Внимательно проиграем всю Прелюдию несколько раз в медленном темпе.

6. Во время следующего занятия вновь проиграем вначале каждую фразу, и лишь затем всю пьесу целиком, мысленно повторяя отмеченные ранее детали, однако на этот раз большее внимание фиксируем на слушании, чем на визуальном знакомстве с нотным текстом.

7. Отметим движение баса (во всей Прелюдии, за исключением 13 такта, только два басовых звука — *ми* и *ля*).

8. Мысленно проиграем первую фразу с закрытыми глазами.

9. Проиграем эту фразу на рояле.

10. Аналогичным способом учим вторую фразу, затем соединяем ее с первой.

11. Прорабатываем таким образом все фразы, каждый раз прибавляя к уже проработанным следующую, и таким образом доводим процесс до исполнения всей пьесы целиком [1, 65–66].

Более механическим типом памяти является *мышечная память*, которая обусловлена способностью мышц детально запоминать мельчайшие движения при многократном повторении и предельно точно воспроизводить их почти автоматически.

Конечно, первые два вида памяти — слуховая и логическая — являются основополагающими для музыканта-исполнителя, именно они должны управлять мышечной памятью, а не наоборот. Когда в первую очередь запоминают мышцы (чаще всего этот вид памяти преобладает у детей), знание текста является поверхностным. Вследствие этого при исполнении на сцене, с учетом волнения и связанного с ним возможного нарушения координации движений (пусть даже минимального), сознание и слух оказываются не в состоянии оказать необходимую помощь. Что касается методов тренировки *мышечной (двигательной) памяти*, то здесь, конечно, на первый план выходит способ многократного повторения текста. Чтобы заставить мышцы с точностью запомнить необходимые движения, включая самые мелкие и неуловимые, приходится прибегать к методу многократных повторений. Для достижения желаемого результата лучше брать небольшие фрагменты и повторять их по несколько раз подряд. Мышечную память нередко называют механической, автоматической, но с этим определением можно согласиться лишь частично, так как мышцы тоже работают под руководством нашего мозга и заучивание определенной последовательности тончайших движений должно проходить под постоянным контролем сознания.

Работая над тренировкой мышечной памяти, следует учитывать, что при многократном повторении мышцы запоминают не только необходимые, но и лишние движения. Именно поэтому важен постоянный мысленный контроль, во время работы над еще «сырым» текстом следует избегать возмож-

ных ошибок. Неверное исполнение музыкального текста приведет к его заминанию на уровне мышечной памяти. В момент неуверенности лучше остановиться и подумать, чем позволить себе сыграть неверный текст и потом исправиться. Часто студенты не учитывают эту особенность и, ошибившись, начинают искать верный вариант, наугад нажимая соседние клавиши в поиске правильного варианта. С этой привычкой нужно бороться, ведь и ошибки записываются «на карту памяти».

В этой связи вспоминается известная история из педагогического опыта И. Гофмана. Однажды один из его учеников, у которого не получалась «Кампанелла» Листа, пришел на урок и гордо сообщил профессору, что накануне занимался целый день и сыграл этюд сто раз подряд. Но вместо ожидаемого одобрения учителя он услышал следующее замечание: *«Результатом таких занятий может быть лишь одно — стать в сто раз глупее, чем был раньше...»* [6, 62].

Это свойство памяти — запоминать и полезную, и вредную информацию — относится и к ощущению мышечной свободы, столь необходимой пианисту. Если учить текст, будучи физически зажатым, тело быстро запомнит эту напряженность. Следовательно, работать над мышечным «автоматизмом» необходимо также осмысленно, постоянно контролируя чувство комфорта и свободы движений, добиваясь абсолютного качества звучания. Лучше всего это делать в медленном темпе, увеличивая его постепенно, лишь после того, как появится чувство владения материалом. Как ни парадоксально это звучит, мышечную свободу и ощущение физического комфорта тоже надо тренировать. Если многократно повторять один эпизод, не задумываясь о физической свободе, то мышцы зафиксируют чувство скованности, зажатости и в самый неподходящий момент (на сцене) воспроизведут эти некомфортные зажимы, многократно усиленные сценическим волнением. И наоборот, если в процессе занятий пианист уделяет постоянное внимание свободе исполнения, то мышцы, запомнив это состояние, в трудный момент придут нам на помощь.

Фортепианная педагогика выработала много разнообразных методов для развития всех видов музыкальной памяти, и в процессе работы с каждым конкретным учеником необходимо находить новые способы решения проблемы.

Если говорить о работе с детьми, то для развития слуховой памяти на начальном этапе очень полезен подбор мелодий по слуху — учитель играет несложную мелодию, а ученик пробует спеть или сыграть ее.

Начинать нужно с совсем коротких мелодических фраз, постепенно увеличивая их. Когда ученик «играющий», следует приступать к работе над развитием гармонического слуха — попросить его воспроизвести на фортепиано несложные интервалы и аккорды, сначала по отдельности, а затем в последовательности двух-трех аккордов подряд.

Немного позже, когда ученик уже исполняет небольшие пьесы, необходимо приступить к развитию навыка транспонирования, и этот метод развития мелодической и гармонической памяти следует культивировать на всех ступенях становления пианиста.

В процессе транспонирования оттачиваются слуховая и логическая память, обеспечивая надежную страховку от сценических провалов. Кроме того, данный способ приносит огромную пользу в совершенствовании технического качества исполнения: после того, как пальцы были вынуждены приспособляться к крайне неудобным последовательностям в различных тональностях (обязательным условием является сохранение во всех тональностях одной и той же аппликатуры), исполнение в оригинальной тональности уже не представит сложности.

Разумеется, работая над произведениями высшего уровня трудности, такими, как рапсодии Листа или сонаты Бетховена и Шопена, мы не станем учить их в разных тональностях — это было бы практически невозможно, да и не нужно. Но если какой-то сложный эпизод не поддается исполнителю, то метод работы над ним в различных тональностях принесет весьма заметные результаты.

Работая над развитием музыкальной памяти, очень важно не забывать еще об одном важнейшем ее компоненте, а именно о так называемом *внутреннем слухе*. Это качество основано на способности мысленно проиграть все изучаемое произведение, услышать все элементы многослойной ткани. Этот процесс внутреннего слышания возможен только при активном участии логической памяти: он подразумевает тщательный анализ фактуры.

Если не получается мысленно проиграть данный эпизод наизусть, то вначале нужно поработать с нотным текстом, пытаясь с наибольшей точностью воспроизвести музыкальный материал внутренним слухом. Следует приучать учеников к этому методу занятий как можно раньше. Вначале можно начинать с несложных заданий, с попыток услышать внутри себя начальные такты пьесы, небольшие отрывки. Прежде чем начинать играть какое-то произведение, необходимо представить себе, в каком темпе должны звучать первые ноты, аккорды, какого тембра и нюанса звучности мы хотим достигнуть. Впоследствии надо стремиться проигрывать внутренним слухом более крупные фрагменты, не упуская при этом ни малейшей детали материала.

Когда пьеса уже достаточно хорошо освоена, полезно прибегнуть к следующему способу: играть на инструменте только партию правой руки, в то время как партию левой представлять, пользуясь внутренним слухом. Затем поменять задание: на клавиатуре играть партию левой руки, мысленно — партию правой.

Очень эффективный способ развития внутреннего слуха, а одновременно и зрительной памяти, заключается в выучивании *абсолютно нового* текста без помощи фортепиано. Для начала следует взять небольшой отрывок текста, буквально несколько тактов. Не прикасаясь к инструменту, необходимо попытаться вслушаться и вдуматься в музыкальную ткань, только смотря в ноты. И только после того, как текст уже будет осмыслен, попытаться воспроизвести его на фортепиано.

Отличным способом развития *зрительной памяти* является следующее упражнение: поставить ноты, внимательно и во всех деталях просмотреть ма-

териал одного-двух тактов и попытаться услышать и увидеть этот фрагмент текста с закрытыми глазами, затем исполнить его на клавиатуре. Когда это получится — перейти к следующим тактам и так далее.

Для развития зрительного восприятия текста пианист должен как можно больше практиковаться в чтении с листа. Это поможет мгновенно охватывать и воспроизводить на инструменте ту сложную, разветвленную во всех направлениях фактуру, с которой приходится иметь дело каждому пианисту.

Развитая зрительная память поможет не только в быстром запоминании текста, но и послужит «спасательным кругом» в момент исполнения, если вдруг возникнет некоторая неуверенность. Реакции нашего мозга, к счастью, молниеносны, и в нужный момент на помощь может прийти именно зрительный компонент памяти.

Артуго Тосканини, дирижировавший целые оперные спектакли наизусть, говорил, что в момент исполнения он может мысленно увидеть не только нотный текст, но и чернильные пятна от пометок на полях партитуры.

Конечно, в данном случае речь идет об исключительном музыкальном даровании в целом и об особой, так называемой фотографической, памяти в частности. Но и при более скромных способностях над развитием зрительной составляющей памяти можно и нужно работать.

Время от времени полезно проигрывать отдельные эпизоды произведения наизусть в очень медленном темпе, стараясь внутренним зрением увидеть нотный текст, как бы заранее подсказывая внутреннему слуху и рукам последующие музыкальные события. Это очень трудная и утомительная работа, многие студенты признаются, что концентрации внимания им хватает максимум на один такт, но терпение и упорство в такой работе принесут ощутимые результаты.

Говоря о способах развития внутреннего слуха и зрительной памяти, обратимся к опыту великого виртуоза XX столетия, обладавшего феноменальной памятью, Иосифа Гофмана. По свидетельству его современников и учеников, Гофман выучивал сложнейшие произведения фортепианного репертуара, только зрительно знакомясь с нотным текстом, часто в вагоне поезда во время гастрольных поездок.

Хорошо известны четыре способа выучивания текста, предложенных самим И. Гофманом [8, 241]: на фортепиано с нотами, на фортепиано без нот, по нотам без фортепиано, без фортепиано и без нот.

Полезным, хотя и очень трудным, является *третий способ* (изучение материала по нотам без фортепиано). Процесс запоминания текста в данном случае усложняется тем, что слуховой и мышечный компоненты памяти не задействуются, в то же время обостряется и оттачивается внутренний слух, а также развиваются логическая и зрительная память.

Также в процессе быстрого и надежного запоминания текста значительную роль играет высокая степень эмоциональности и выразительности игры во время занятий. Здесь вступает в силу еще один важный компонент памяти — *эмоциональный*. Если мы сразу включим в работу эмоциональный ком-

понент памяти, материал запомнится гораздо быстрее. Поэтому в процессе разучивания нового произведения необходимо время от времени проигрывать его в медленном темпе, но с максимальной выразительностью. Многим пианистам приходилось сталкиваться с неприятной ситуацией, когда накануне выступления, в артистической, повторяя текст предстоящей программы, вдруг обнаруживаются некоторые «провалы» в памяти. Это связано с тем, что волнение перед выходом на сцену достаточно сильное, а эмоциональный, артистический заряд еще не включен. Однако уже через несколько минут, на сцене, мы начинаем играть с полной эмоциональной отдачей, память получает огромную поддержку, и текст исполняется с легкостью.

И все же музыкальный материал фортепианного репертуара, сложность фактуры и количество текста являются для каждого пианиста настоящим испытанием на прочность. Даже при тщательной проработке произведения исполнитель не может быть застрахован от непредвиденных неудач. Поэтому шлифовать знание текста, оттачивать память необходимо вплоть до выхода на сцену. Иногда полезно провести экзамен состоянию нашей памяти: проверить надежность одного из ее компонентов, временно отключив другой, например, эмоциональный фактор, и проиграть пьесу в медленном темпе, тщательно анализируя каждый мелодический и гармонический поворот, различия изложения фактуры в схожих эпизодах. При этом логическое осмысление должно идти на шаг впереди, подсказывая рукам, что именно они должны сыграть в следующий момент. После этого, наоборот, проверить мышечную память: проиграть эпизод, думая о постороннем, то есть испытать, насколько хорошо выполняют свою задачу именно руки. Затем нужно попробовать обойтись без помощи слуха: проиграть эпизод на крышке рояля, воспроизводя воображаемое звучание внутренним слухом. Крайне полезен и другой метод тренировки внутреннего слуха, когда он вынужден работать совершенно изолированно, не прибегая к помощи мышечной памяти: нужно сесть в кресло, закрыть глаза и мысленно проиграть, прослушать музыку во всех деталях.

После такой дифференцированной работы, несомненно, утомительной для музыканта, важно проиграть произведение в среднем темпе очень выразительно, даже несколько преувеличивая намеченную динамику, рельефность штрихов, многоплановость фактуры.

Отличный способ контроля надежности знания текста — *прохождение материала в обратной последовательности*: сначала проигрывать последний фрагмент пьесы, затем начинать с предыдущего эпизода и играть таким образом до конца, постепенно присоединяя очередные фрагменты текста, двигаясь от конца к началу [8, 64].

Действенным способом тренировки памяти является метод форсированного запоминания текста, эффективность которого неоднократно подтверждалась при работе со студентами. Необходимо выделить фрагмент сочинения (период, часть формы) и ограничить время, выделяемое на его запоминание, например, один час. В конце этого часа студент должен исполнить данный

фрагмент наизусть. Задача, ограниченная столь жесткими условиями, способствует тому, что память начинает работать с повышенной интенсивностью. И даже если к концу намеченного времени ученик не достигнет намеченной цели, польза окажется несомненной — при таком способе занятий память, работая на пределе своих возможностей, получает колоссальную тренировку и в дальнейшем привыкает работать более эффективно.

При подготовке сложного музыкального произведения к исполнению на сцене необходимо учитывать еще одну деталь: для надежного усвоения материала памяти требуется определенное количество дней. Лучше на освоение произведения выделить большее количество времени, чем невероятными усилиями пытаться его выучить, например, за десятидневный период. Конечно, при необходимости можно освоить сложный текст и за достаточно короткий срок, занимаясь по много часов в день, но знание материала в таком случае будет менее надежным.

Обобщая вышеизложенные методы тренировки музыкальной памяти в работе пианиста, можно выстроить следующий алгоритм запоминания текста:

1) анализ формы музыкального произведения, определение границ основных разделов;

2) чтение с листа выбранного для работы небольшого фрагмента в очень медленном темпе и неоднократное его повторение с переменной концентрацией внимания на различных элементах фактуры;

3) работа над еще более коротким фрагментом (2–3 такта) с помощью зрительной памяти;

4) работа над этим фрагментом при помощи внутреннего слуха, с нотами и без них;

5) попытка сыграть наизусть один из таких коротких фрагментов;

6) аналогичная проработка следующих нескольких тактов с обязательным последующим возвращением к предыдущему фрагменту для закрепления его в памяти;

7) постепенное соединение проработанных фрагментов, исполнение их в медленном темпе с концентрацией на деталях;

8) тренировка умения проигрывать с непривычных мест (с середины фразы, такта и т.д.);

9) исполнение освоенного фрагмента наизусть в медленном темпе, с предельной выразительностью и эмоциональным включением;

10) проигрывание выученных фрагментов в обратной последовательности.

Вышеизложенные методы развития и укрепления памяти не являются исчерпывающими, ведь специфика памяти каждого человека (в данном случае, пианиста) индивидуальна и неповторима, следовательно, и способы ее совершенствования весьма многообразны. Важно лишь помнить о том, что музыкальную память можно и нужно развивать, и заниматься этим необходимо постоянно на протяжении всей исполнительской деятельности. Правильная и последовательная работа в этом направлении не только существенно укрепляет

пит память, но и будет способствовать чувству сценической уверенности. И в этом случае, как говорил Ф. Бузони: «для всех, чье призвание — выступать публично, память будет являться таким же малым препятствием, как и сама публика» [1, 17].

## ЛИТЕРАТУРА

---

1. Л. Маккиннон. Игра наизусть. Москва: Классика-XXI, 2004.
2. *beQuadro*. Rivista del Centro di ricerca e di sperimentazione per la didattica musicale/ 99/100, Firenze, 2017.
3. Б. Кременштейн. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. Москва: Классика-XXI, 2003.
4. А. Кортто. О фортепианном искусстве. Москва: Музыка, 1965.
5. В. Ландовска. О музыке. Москва: Музыка, 1991.
6. М. Барينو. Воспоминания о Гофмане и Бузони. Москва: Классика- XXI, 2001.
7. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Музыка, 1958.
8. Т. Левитина. Некоторые аспекты пианистического образования. Москва: Буки Веди, 2017.

## REFERENCES

---

1. L. Makkinnon. Igra naizust [L. Makkinnon. Igra naizust']. Moskow: Classica-XXI, 2004.
2. *beQuadro*, Rivista del Centro di ricerca e di sperimentazione per la didattica musicale/ 99/100 [beQuadro. Journal of the research and experimentation Center for music teaching/ 99/100], Firenze, 2017.
3. B. Kremenchtein. Vospitanie samostojatel'nosti uchashegosja v klasse special'nogo fortepiano [B. Kremenshtejn. Vospitanie samostoyatel'nosti uchashegosya v klasse special'nogo fortepiano]. Moskow: Classica-XXI, 2003.
4. A. Cortou. O fortepiannom iskusstve [A. Korto. O fortepiannom iskusstve]. Moskow: Muzyka, 1965.
5. V. Landovska. O muzyke [V. Landovska. O muzy'ke]. Moskow: Muzyka, 1991.
6. M. Barinova. Vospominanija o Hofmane i Buzoni [M. Barinova. Vospominanija o Gofmane i Buzoni]. Moskow: Classika-XXI, 2001.
7. G. Neihaus. Ob iskusstve fortepiannoi igry [G. Neigauz. Ob iskusstve fortepiannoj igry']. Moskow: Muzika, 1958.
8. T. Levitina. Nekotorye aspekty pianisticheskogo obrazovanija [T. Levitina. Nekotory'e aspekty' pianisticheskogo obrazovan]. Moskow: Buki Vedi, 2017.