|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  | | --- | --- | --- | | |  | | --- | | **Лилиас МАККИННОН Игра наизусть**    Глава I    **КАК РАЗВИВАЛИСЬ ВЗГЛЯДЫ НА МУЗЫКАЛЬНУЮ ПАМЯТЬ**    [13]    В 1808 году во время концерта в Легхорне[[1]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftn1" \o ") с Паганини произошел случай, который поставил бы в затруднительное положение большинство солистов того времени: как только великий скрипач начал играть, обе свечи упали с пюпитра.  В наше время концертное исполнение «без нот» повсеместно принимается за норму, и, однако, мы должны иметь в виду и постоянно напоминать себе, что игра по памяти вошла в моду только со времен Листа.  Правда, и раньше музыканты способны были на удивительные подвиги,— об этом говорит опыт Моцарта, записавшего по памяти Мизерере[[2]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftn2" \o ") Аллегри с первого прослушивания; но чтобы любой концертант мог исполнить записанное произведение точно и уверенно без нот — это считалось когда-то невероятным. Более того, учителя прошлого не только не поощряли игру на память, но категорически запрещали ее, и если ученик позволял своим глазам отвлечься от нотного текста,— его обычно призывали к порядку строгим замечанием: «Смотри в ноты».  То, что игра на память обычно смешивалась с игрой по слуху, видно по отрывку из восхитительного трактата Джона Плейфорда «Введение в искусство музыки», впервые опубликованного в 1654 году. «Если учить наизусть по слуху, не пользуясь нотами, то нельзя запомнить больше того, что усваивается при прослушивании чужой игры. Выученное таким путем, однако, очень скоро забывается. Напротив, тот, кто учит и упражняется по нотам, руководствуясь Гамутом[[3]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftn3" \o ") (а это есть истинные правила музыки) —никогда не потерпит неудачи».  Даже искушенный музыкант, играя без нот, не мог считать себя в безопасности. Еще в 1861 году сэр Чарлз Халле, исполнявший по памяти сонаты Бетховена, был обвинен газетой «Тайме» в нескромности и даже в «искушении самого господа бога».[[4]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftn4" \o ")    [14]    Несмотря на то, что новая мода игры без нот не одобрялась некоторыми исполнителями старой школы (в том числе и Кларой Шуман, которая, как пишет Эми Фей, «плакала из-за необходимости делать это») и встретила резкий отпор критики,— ничто не могло помешать ей утвердиться. Словарь Грова свидетельствует о том, что Рубинштейн «совершил настоящий подвиг, сыграв свои семь исторических концертов без нот»; что «изумительная музыкальная память» фон-Бюлова «давала ему, как дирижеру, возможность также совершать подвиги, о которых раньше никто не смел и думать». С ним соперничал, однако, Рихтер, чьи концерты в Лондоне (1879—81) «привлекли особое внимание главным образом благодаря тому, что дирижер, зная наизусть симфонии и другие крупные произведения, дирижировал без нот». Но так как Рихтер считался непререкаемым музыкальным авторитетом, то тут уже сказать было нечего и критики, наконец, отступились, пораженные тем обстоятельством, что, оказывается, даже и при исполнении без нот они могут испытывать истинное наслаждение от музыки.  Внушение, несомненно, сыграло свою роль в развитии памяти на музыку; обычай довершил остальное. Молодежь охотно подражает старшим, и в наши дни подвинутые студенты играют целые концертные программы по памяти — вид исполнения, который даже для опытных артистов прошлого века казался либо сверхдостижением, либо абсолютной невозможностью.  Есть ли какие-нибудь преимущества в игре наизусть? Не ограничивает ли это, как некоторые полагают, репертуар исполнителя; не вызывает ли ненужного напряжения и излишнего волнения? Не мода ли это, которая пройдет как кринолин, считавшийся некогда необходимостью, но впоследствии разумно отброшенный? Всё это вопросы, на которые лучше всего может ответить сам исполнитель. И хотя немногие артисты в состоянии анализировать свой опыт, один из величайших сделал это. «Я, как знаток подобного рода вещей, убедился,— пишет Бузони,— что игра на память обеспечивает несравненно большую свободу выражения. Ноты, от которых зависит исполнитель, не только ограничивают его, но положительно мешают. Во всяком случае, необходимо знать пьесу наизусть, если собираешься придать ей на концерте более совершенные очертания».[[5]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftn5" \o ")  Бузони подчеркнул некоторые преимущества игры без нот, но не все. Мнение публики дает нам дополнительные веские основания в защиту этой моды.  Следует отдавать себе ясный отчет в том, что малейшая скованность исполнителя неизбежно передается слушателям    [15]    и еcли ноты «мешают» солисту, то и для слушателей наслаждение музыкой не может быть полным. Публика, вне всякого сомнения, предпочитает исполнение по памяти. Только очень музыкальные люди слушают музыку с закрытыми глазами, а на массового слушателя невольно действует также и внешняя сторона исполнения. Кого во время концерта не отвлекал от музыки своим озабоченным видом «некто переворачивающий страницы»? Певец, позволивший себе заглянуть в маленькую книжечку со словами, рискует потерять контакт со слушателями. Но когда слова или ноты не отвлекают,-—как публика, так и исполнитель безраздельно отдают все свое внимание музыке. В Америке, где публика не только предпочитает исполнение по памяти, но и требует его, солисты (включая многих органистов) считают память необходимой предпосылкой своего исполнительского мастерства.  Но играть по памяти дома — это одно, на публике — совершенно другое. Исполнитель, превосходно играющий пьесу в одиночестве или перед друзьями, нередко на публике чувствует: «что-то идет не так». Обескураженный, он сетует на свою «плохую память».  Допустим, что ноты действительно мешают. Но почему же тогда многих, в том числе и опытных артистов, пугает выступление на эстраде без нот? Известно, что исполнитель, желающий «выдать» в интерпретируемом произведении максимум того на что он способен, должен в полной мере овладеть этим произведением, то есть глубоко и всесторонне познать его. Почему же тогда он страшится осечек памяти? Вот как отвечает на это Бузони: «Ненадежность памяти есть следствие боязни эстрады. Когда приходит страх — голова идет кругом и память отказывает». В основе этого ответа — весь опыт Бузони. Действительно, неверие в- свою память, боязнь забыть вызываются волнением, которое может помешать нормальной работе памяти и привести к полному провалу даже хорошо подготовленных исполнителей. Но гарантируют ли ноты абсолютное отсутствие эстрадного волнения? По утверждению Бузони — нет. «Если вы играете по нотам,— пишет Бузони,— то боязнь эстрады принимает другие формы: прикосновение делается неуверенным, ритм неточным, темп торопливым».  Пусть даже, играя по нотам, вы предотвратите полный провал, но вы не сможете предотвратить худшего — немузыкального исполнения.  Что же остается делать солисту? Должен ли он мириться с нотами, которые сковывают исполнительскую свободу, или выходить на эстраду без нот, чувствуя себя при этом так, точно пришел его последний час? Для большинства иного    [16]    решения не существовало, и лишь немногие артисты открыли для себя секрет уверенности.  Обычно считают, что артист должен расплачиваться за привилегию самовыражения муками эстрадобоязни. Однако есть солисты, для которых эстрадное выступление является источником особого наслаждения, а присутствие публики — дополнительным вдохновляющим стимулом. Согретые внутренним творческим горением, они, как хорошие актеры, владеющие своей ролью, доверяют своей памяти и память не подводит их.  Вот какова альтернатива: быть ли связанным нотами или волноваться без них — с одной стороны, или — с другой, выгравировав произведение во всех подробностях на скрижалях памяти, развить и укрепить веру в нее настолько, чтобы никакое вредное влияние не могло эту веру поколебать.  Мы можем почерпнуть многое из опыта фон-Бюлова — музыканта, прославившегося своей феноменальной памятью. В его исполнении «все детали были продуманы и отшлифованы до тончайших нюансов, все эффекты проанализированы и рассчитаны с величайшей тщательностью, и, однако, целое оставляло впечатление теплоты и непосредственности».[[6]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftn6" \o ") На примере таких музыкантов нам надо учиться, ибо психологические проблемы, которые они решали, являются нашими проблемами. Я бы назвала их проблемами «становления» и «творческой жизни» произведения.  Профессиональному психологу, рассказывает профессор Эвелинг, было предложено изучить условия работы на одном заводе. Когда соответствующие рекомендации психолога были претворены в жизнь — «результаты получились потрясающими. Ежедневная выработка на каждого рабочего поднялась в среднем с 18 до 66 изделий. Иначе говоря, производительность возросла на 266%. Предприятие получило дополнительную прибыль при той же интенсивности труда».[[7]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftn7" \o ")  Экономия времени, предотвращение усталости — как все это важно для музыкантов, и, однако, как редко при обучении музыке этому уделяется необходимое внимание! Ученик должен пройти «испытание тренажем» и если он не выдержит— ну что ж, «ошибка»! Хотелось бы надеяться, что учителя будут когда-нибудь уделять вопросу «как ученики учат» не меньше внимания, чем сейчас они уделяют вопросу «что ученики учат».  Соответствующая организация процесса заучивания даже бессмысленных слогов, как показал опыт, может сэкономить и время и энергию. Если это так, то, несомненно, психология может чем-нибудь помочь и учащимся, разучивающим сонату Бетховена, а тем более — исполнителям.    [17]    Есть мудрая поговорка: «век живи — век учись», и настоящая, истинная школа — это школа собственного опыта, опыта жизни. Только в этой школе можно научиться ценнейшему качеству — самообладанию. Вместо того, чтобы искать поддержки на стороне, артист должен научиться находить ее в самом себе. Когда он знает произведение наизусть и проникся им до глубины души, он в нужный момент в себе, в своей душе будет читать музыку, ставшую частью его самого, и ноты ему будут не нужны.  Эта книга является попыткой помочь каждому найти для себя лучший метод работы над произведением. Правильные занятия способствуют укреплению веры в память — веры, которая может открыть исполнителю путь на эстраду. Забыв о страхе, он будет ждать и желать публичного выступления как праздника, потому что, как говорит Бузони: «Для всех, чье призвание выступать публично, память является в такой же мере малым препятствием, как и сама публика».      Глава II    **СВОЙСТВА ПАМЯТИ**    Люди различаются как по качеству памяти, так и по ее силе. Один может запомнить пьесу более или менее полно, только лишь прослушав или проиграв ее; другому для запоминания той же пьесы требуются недели. Но память того, кто учит быстро, может оказаться менее точной и цепкой, чем память «работяги», который впитывает музыку постепенно, пока она действительно не сделается частью его самого. Этот процесс постепенного впитывания позволяет, однако, сделать интересные открытия, касающиеся самой музыки, ее интерпретации и таким образом тот, кто учит медленно, может оказаться в большем выигрыше.  «Естественная» память обычно связывается с тем, что принято называть «абсолютным слухом», однако обладатели этого дара нередко слишком уж спешат им пользоваться. Запоминая с легкостью прослушанное или проигранное, они не всегда подвергают пьесу достаточно добросовестному изучению, что совершенно необходимо для точного и уверенного исполнения наизусть.  Память молодости в высшей степени восприимчива. Даже маленькие дети могут повторять наизусть целые страницы из книг, лишь весьма смутно представляя себе их смысл. Такая память, весьма напоминающая память попугая, имеет тенденцию ослабевать с развитием интеллекта. Это и послужило основанием для некоей теории, согласно которой память    [18]    ухудшается после 25-летнего возраста — возраста возмужания. Многие (в том числе и музыканты) убеждены, что после 35, самое позднее 40 лет вообще бесполезно пытаться учить наизусть что-нибудь новое. Подобная теория разрушения памяти весьма удобна для посредственного ума, который, несомненно, и является ее автором. Выбирая путь наименьшего сопротивления, большинство предпочитает почивать на лаврах с мыслью: «я слишком стар, чтобы учиться», вместо того, чтобы следовать другому принципу: «каждый день я учу что-нибудь новое». Когда же человек доволен своим физическим состоянием, он обычно забывает (или не хочет помнить), что для сохранения молодости мозг, так же как и мускулы, надо ежедневно упражнять.  Встречаются, однако, редкие, исключительные личности, избирающие линию наибольшего сопротивления. Вопреки враждебному влиянию интеллектуально косных они не позволяют возрасту тормозить процесс умственного совершенствования. Они знают, что когда удивительная восприимчивость юности уходит, на смену ей появляется сила значительно более полезная и надежная — избирательная память зрелости.  Музыканту в 35 лет, поздравляющему себя с легкой жизнью: «я слишком стар, чтобы сосредоточиваться», следует противопоставить другого, радостно приступающего к разучиванию новой сонаты в возрасте 70 лет и старше.  Сила памяти, больше чем это обычно полагают, зависит от привычки учить; возрастающей послушностью памяти можно скомпенсировать уходящие годы. Так, Пахман в 70 лет признавался, что он только теперь начинает учиться работать. Музыкантам старшего поколения также следует попытаться найти для себя какие-то новые методы работы, воспитать в себе новые привычки, сохраняя молодость души, которая окажет самое благотворное влияние как на память, так и на дополняющую ее технику.  Книга эта написана не для ленивых. Тот, у кого нет абсолютного слуха, должен много работать, чтобы выучить наизусть произведение; другому, обладающему этим даром, придется работать над той же задачей значительно меньше, однако работать должны все.  Это вовсе не означает, что музыкант, подобно рабу, обречен на адский труд. Напротив, автор уверен, что труд музыканта может стать много приятнее и продуктивнее. Сосредоточенность будет стимулироваться интересом, разумно организованная работа вознаградится сэкономленным временем, знание элементарных законов психики — отсутствием излишней нервной напряженности.    [19]      Глава III    **ЧЕТЫРЕ ТИПА ПАМЯТИ**    Музыкальной памяти как какого-то особого вида памяти не существует. То, что обычно понимается под музыкальной памятью, в действительности представляет собой сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый нормальный человек — это память уха, глаза, прикосновения и движения; опытный музыкант обычно пользуется всеми типами памяти.    1.      СЛУХОВАЯ ПАМЯТЬ    Было время, когда начинающих заставляли знакомиться с музыкой прежде всего глазами как с чем-то, что следует скорее видеть, нежели слышать. Даже и в наши дни некоторые учат подобным образом, поощряя в своих учениках вредные привычки. Именно те, чья мускульная память управляется больше зрением, чем внутренним слухом, чаще всего и жалуются на отсутствие слуха.  Четыре типа памяти являются в значительной степени взаимозависимыми; они также сильно подвержены внушению, и если исполнитель считает, что его пальцы не могут довериться памяти слуха, — он испытывает чувство неполноценности, тормозящее общее развитие. На некоторых инструментах, правда, можно играть как бы не слушая,[[8]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftn8" \o ") однако и здесь, если слуховая память не руководит мускульной, исполнение становится неуверенным и немузыкальным.  Не всегда понимают, что слуховую память можно развить и в зрелом возрасте. Несколько минут ежедневной тренировки слуха с последующим изучением гармонии за. фортепиано постепенно создадут привычку мыслить музыку не в черных и белых символах, а в звуковых образах. Это значительно расширит исполнительские возможности, так как мускулы, действуя менее «механически», будут с готовностью отвечать намерениям исполнителя.    2.      ЗРИТЕЛЬНАЯ ПАМЯТЬ    Не все обладают одинаковой способностью видеть. Один мысленно видит страницу нотного текста в мельчайших подробностях; другой ту же страницу представляет себе лишь весьма туманно, упуская многие детали, тогда как третий вообще не умеет видеть внутренним взором. Тем не менее, этот последний может запоминать музыку ничуть не хуже, чем первый, обладающий острым умственным видением.    [20]    Хорошо читающие с листа пользуются преимущественно зрительной памятью, однако, не имея времени осмыслить воспринимаемую музыку, они обычно оказываются не в состоянии и вспомнить ее. Это свидетельствует о том, что музыка, сфотографированная зрительным путем, совсем не обязательно должна долго сохраняться в памяти. С другой стороны, можно выучить и запомнить произведение вовсе не видя его. Так учат музыку слепорожденные и в известной степени все те, кто, обладая обычным зрением, не умеют мысленно ее видеть (или видят очень неясно).  Многие педагоги настаивают на том, чтобы музыкальные произведения заучивались зрительным методом. Это безусловно неверно. Если ученик может при этом «слышать глазами»,— тогда все обстоит благополучно, но тому, кто такой способностью не обладает, зрительный метод запоминания может серьезно повредить.[[9]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftn9" \o ") Тщетно стараясь запомнить музыку, многие вовсе махнули рукой на игру наизусть, считая,, что у них «плохая память».  Каждый должен решить для себя, в какой мере ему следует полагаться на зрительную память. Тот, кто естественным образом «видит» музыку, поступит разумно, если будет пользоваться этой памятью и доверять ей; но также успешно запоминает музыку и тот, кто полагается на острый слух и мускульные ощущения.  Зрительная память, как и абсолютный слух, может быть очень полезной, но она отнюдь не обязательна для исполнения «без нот».    3.      ТАКТИЛЬНАЯ ПАМЯТЬ    Память прикосновения лучше всего развивается игрой с закрытыми глазами или в темноте. Это приучает исполнителя более внимательно слушать себя и контролировать ощущения кончиков пальцев. Пианист, также как исполнитель на клавикорде, должен прикасаться к клавишам мягко, а не ударять по ним. Хороший органист не тычет ногой в педали; он чувствует группы более коротких клавиш и таким образом, не глядя, знает, что ему надо делать.    4.      МУСКУЛЬНАЯ ПАМЯТЬ    У исполнителя мускульная (или моторная) память должна быть хорошо развита, так как без мгновенной нервной реакции на прикосновение, также как и на слуховое восприятие, профессиональная техника невозможна. Движения никогда не должны быть механическими,— они должны стать авто-    [21]    матическими, иначе говоря, подсознательными. Только научившись играть не глядя, можно достаточно ясно представить себе, как надежна бывает моторная память, включающая также и чувство направления. Наше ухо слышит звук в данный момент; внутренним слухом мы представляем звук, который должен за ним последовать, и если довериться памяти, руки, подчиняясь привычке, находят свой собственный путь.    5.      ВНУТРЕННИЙ ОРКЕСТР    Два типа памяти — моторная и тактильная — фактически неотделимы друг от друга, но в процессе заучивания наизусть должны сотрудничать по крайней мере три типа: слуховая, тактильная и моторная. Зрительная память, обычно связанная с ними, лишь дополняет в той или иной степени этот своеобразный квартет, обуславливающий формирование привычек, необходимых всякому исполнителю.  Памяти и привычки вместе образуют огромный капризный оркестр, участники которого, находясь в тайном и тонком союзе, способны в то же время выкидывать неожиданные фокусы. Воспитание и тренировку этого оркестра должен взять на себя требовательный дирижер — Разум, так как для решения сложных задач необходимы глубокое знание дела и строгая дисциплина.  Моторная память с трудом поддается власти дирижера. Но еще страшнее —рассеянность. Она в состоянии сбить с толку весь оркестр. Но так как привычки не терпят грубого насилия, то дирижер должен проявлять максимум терпения, чтобы репетиции проходили с наибольшей пользой.  С другой стороны, когда память подогревается интересом, отзывчивые привычки очень быстро усваивают свои роли. Хорошо натренированные, они безупречно исполняют оркестровые партии, если только Разум не капитулирует перед печально знаменитым Волнением.      Глава IV    **КНИГА СОБСТВЕННОГО ОПЫТА**    Психология не является монополией специалиста; каждый из нас обладает разумом — наиболее надежным проводником по страницам «Книги собственного опыта». К сожалению, многие страницы этой книги написаны языком, пока не поддающимся толкованию. И все же, читая между строк, мы можем кое-что узнать о работе нашей психики,    [22]    не постигнув, разумеется, сокровенной природы души. И так же, как лучшим учителем певца являются его собственные физические ощущения, так и каждому музыканту анализ личного опыта принесет больше пользы, чем изучение теории.[[10]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftn10" \o ")  Мы открываем книгу нашего опыта на главе первой — «О снах» — главе такой запутанной и сложной, что всей жизни не хватило бы для ее изучения. Однако уже на первой странице можно найти много интересного о работе нашей памяти.  Сны могут быть величественными или забавными, однако с точки зрения бодрствующего сознания они редко бывают разумны. Очевидно, когда мы засыпаем, контроль за психикой передается другой части нашего существа, которую за отсутствием лучшего названия мы именуем подсознанием. Таким образом, мы видим, что наша психика в соответствии с обстоятельствами работает в различных сферах по-разному. Во сне мы вдруг видим человека, о котором давным-давно забыли, но который явился нам, знакомый до мельчайших черточек, говорящий хорошо знакомым голосом. Как посмел бы музыкант, пробудившись после такого сна, сказать: «У меня нет памяти?» Даже поверхностное изучение снов свидетельствует об удивительной цепкости памяти. Некоторые психологи склонны утверждать, что память сохраняет каждое полученное нами впечатление.  Подсознание, так же как и сознание, является по своему характеру творческим. Мы узнаем человека наших сновидений в мельчайших подробностях, однако он совершает поступки, которых мы никогда не наблюдали за ним в жизни, говорит, вещи, которых мы никогда от него не слышали: это подсознание забавляется, комбинируя разрозненные обрывки идей в новые фантастические формы и мы никак не можем предугадать его намерения и реакции. Иногда оно развлекается «остротами», не содержащими с точки зрения бодрствующего сознания ни грана остроумия; иногда на него нисходит творческое вдохновение, далеко выходящее за пределы возможного.  Спящий человек, психика которого управляется подсознанием, может испытывать совершенно нелепые для бодрствующего эмоции. Подсознание, игнорируя все человеческие возможности и физические законы, в том числе и закон тяготения, может заставить вас во сне парить над землей; чувство меры, включая чувство времени, совершенно вам изменяет и в полминуте порой может вместиться опыт целого месяца.  Мы найдем в книге снов много разнообразных персонажей, управляющих нашими подсознательными действиями,—    [23]    не только ангела, демона и шута, но также и волшебника, способного в соответствующем настроении решить почти любую проблему.  Подсознательная деятельность никогда не прекращается. Ночью, под аккомпанемент непрерывных снов, сердце должно» биться так же, как днем, легкие — дышать, ткани — восстанавливаться. Мы считаем многое, в том числе здоровье, способность двигаться, говорить, само собой разумеющимся и принимаем это как должное. И хотя близкое знакомство-с явлениями имеет тенденцию лишать нас возможности удивляться, давайте все же, как сознательные исследователи, задумаемся над чудом живой памяти, управляющей многими функциями человеческого организма. Ведь память, а вовсе не боязнь ее потерять, дана нам от рождения. Можно ли сомневаться в совершенстве ее работы"?  Один только акт речи — явление физиологически значительно более сложное, чем игра на музыкальном инструменте, и если уж музыкант может повторить словесную, фразу по памяти, то вспомнить музыкальную фразу должно быть сравнительно просто.[[11]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftn11" \o ")  Исполнение музыкального произведения, так же как и речь — приобретенные навыки, а не естественно совершаемые действия (подобно биению сердца). Этими навыками нужна сознательно овладеть. Для того, чтобы научиться говорить, или писать, или играть гамму, требуется усилие, и усилие тем меньшее, чем больше тренируешься. В конце концов,.. после достаточного количества упражнений можно выполнять эти действия «не думая». Исполнение концертной программы наизусть кажется непосвященному слушателю чудом, в то время как опытный солист считает это совершенно естественным. Когда управление движениями переходит к «разуму привычки» — подсознанию, эти движения, не утрачивая своей первоначальной сложной структуры, становятся естественными и легкими. Сознательное внимание в каждый данный момент может уделяться только одному предмету, подсознание же одновременно управляет бесчисленным количеством операций. Если бы не это поразительное свойство подсознания, приобретаемые навыки были бы страшно ограничены как по объему, так и по своему характеру.  Результатом всякого обучения является формирование, привычек, целесообразных или нецелесообразных, но началом этого процесса управляет сознание. Отбор материала, формирование навыков, анализ сделанной работы — всё это входит в задачу Разума, и музыкант, представляющий себе впечатлительность памяти и ее природную цепкость, должен отнестись к этой задаче серьезно и ответственно.    [24]    Исходя из сугубо практических соображений, мы ограничимся упрощенным представлением о двух сторонах нашего существа — сознании и подсознании. Однако, отдавай себе отчет в бесконечной сложности общей проблемы, музыкант должен терпеливо изучать методы работы, пытаясь, насколько позволят его силы, постичь глубокую тайну памяти.      Глава V    **СОЗНАНИЕ И ПОДСОЗНАНИЕ**    Успехи в музыке невозможны без достаточной силы воли, но даже наибольшее волевое напряжение представляет собой скорее умственное, нежели какое-либо внешнее усилие. Конечно, в зависимости от степени подготовки это напряжение может быть больше или меньше, и все же одна только решимость, даже самая пламенная, еще не обеспечивает успеха. Известно, например, что когда мы очень стараемся заснуть — сон к нам не приходит; если мы прилагаем особые усилия к тому, чтобы не волноваться — получается только хуже.  В психологии известен интересный закон, который называют «законом обратного усилия». Вот что говорит по этому поводу Байдоуин: «Если кто-либо находится в состоянии, описываемом словами: «я бы хотел, да не могу»,— он может хотеть сколько ему угодно, однако, чем больше он старается, тем меньше ему удается».[[12]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftn12" \o ")    1.      ВМЕШАТЕЛЬСТВО СОЗНАНИЯ    Если даже противовнушение и не так активно, как в случае «обратного усилия» («я бы хотел, да не могу»), одна только сознательная мысль может оказаться серьезным препятствием подсознательному действию; если мы сознательно стараемся играть правильно, когда играем по памяти,— мы просто преуспеем в делании большего количества ошибок, чем обычно. Во всех случаях, когда действие благодаря многократным повторениям стало привычным, следует избегать активного вмешательства .сознания.  Мужчина завязывает галстук столь часто, что прекрасно может это делать машинально; но если по неосторожности он задумается над тем, как это делается,— узел получится плохой и все нужно будет начинать сначала. Выходя на эстраду, оратор стремится выглядеть вполне респектабельно, однако, уделяя этому чрезмерное внимание, идет неесте-    [25]    ственно, скованно. Опытная машинистка, слишком старающаяся избежать ошибок, обязательно сделает их необычно много. Вряд ли здесь необходимы еще примеры того, что можно назвать «вмешательством сознания» — в «книге нашего опыта» мы можем найти их достаточно. Итак, если музыкант, играя пьесу, думает о технической стороне вместо того, чтобы отдавать все свое внимание самой музыке,— исполнение будет ужасным даже и в тех случаях, когда перед ним стоят ноты; при отсутствии же нот вмешательство сознания может вызвать полный провал памяти.  Такого рода явления не обязательно обусловлены боязнью (как в случае обратного усилия); они могут быть порождены элементарным незнанием основ психологии. Некоторым людям просто никогда не приходит в голову, что, поскольку жизнь состоит в значительной степени из умственных и физических привычек,— должна существовать какая-то часть нашего «я», ответственная за эти привычки. Даже опытные музыканты, не имеющие ни малейшего представления о возможностях подсознания, иногда считают сознание полностью ответственным за все их поведение на эстраде.    2.ПАССИВНОЕ ВНИМАНИЕ    Следует всегда помнить, что отбор, воспитание привычек, а в случае надобности также исправление их являются задачей разума музыканта, но на эстраде привычкам необходимо предоставить свободу действий — здесь контроль сознания будет уже излишним. Сознательное старание неизбежно вызывает напряженность, а механизм памяти (или припоминания) может работать безупречно только тогда, когда память свободна от всякой скованности. Вниманию в этом случае должна отводиться, так сказать, «пассивная» роль.  Разум, которым справедливо гордится человек, является лишь небольшой частью его индивидуальности; наряду с ним существует более древнее и всеобъемлющее подсознание, которому и нужно дать свободу действий.    3.      ТЕСНЫЙ СОЮЗ    Опытная машинистка или вязальщица работают настолько подсознательно, что их внимание может свободно развлекаться совершенно посторонними мыслями. Некоторые виды машинописных или вязальных работ совсем не требуют внимания, и то обстоятельство, что мысль в этих    [26]    случаях занята чем-то совершенно посторонним, по существу помогает работе рук, позволяя подсознательным привычкам действовать без помех. Правда, игра на музыкальном инструменте в значительной степени отличается от работы на машинке, и хотя движения музыканта-исполнителя также должны стать автоматическими в том смысле, что о них не нужно думать, их нельзя превращать в чисто «механические». Сознание не должно мешать работе подсознания, однако в музыкальном исполнении эти две стороны нашего «я» не могут действовать независимо друг от друга: им предназначено искусно сотрудничать.    4.      РОЛЬ ВНИМАНИЯ    Здесь мы должны задать себе важный вопрос: в чем же состоит разница между автоматизировавшимся (свободным), но вместе с тем выразительным исполнением и таким исполнением, которое подобно пианоле звучит в полном смысле этого слова механически? Ни физиолог, ни психолог пока не могут разрешить эту проблему и потому давайте посоветуемся с нашей «книгой опыта», где мы найдем не собственно ответ на вопрос, а только лишь причину различия между двумя упомянутыми видами исполнения.  Любой пианист, одаренный технической свободой, может, играя пьесу по памяти, в то же самое время, подобно искусной вязальщице, читать незнакомую книгу — интересное явление, свидетельствующее о большом совершенстве и независимости моторной памяти. Но получающееся при этом исполнение не может быть названо музыкальным в точном смысле, так как в этом двойном действии ум пианиста должен быть занят тем, что он читает, и внимания для музыки не остается. Легко можно предположить, что недостаток осмысленности в исполнении является следствием недостатка внимания. Если вместо музыки обратиться к речи,— мы увидим, что остается в силе тот же закон: когда отсутствует внимание — смысл теряется.  Автор этих строк имел возможность наблюдать печальный случай: некий лектор так боялся забыть свою выученную слово в слово речь, что выпалил ее с предельной скоростью монотонным голосом привидения. Его внимание было явно отдано не содержанию речи, а стремлению во что бы то ни стало пройти через тяжкое испытание, избежав катастрофы. Нетрудно догадаться, что в лекции отсутствовал всякий смысл. Это был поучительный пример того, как не надо говорить.    [27]    Поскольку слова являются прямыми носителями смысла,— только немногие публичные «лекторы» поддаются искушению пользоваться ими бессмысленно. Подобным печальным исключением может явиться разве только какой-нибудь невежественный гид, который, повторяя как попугай свой монолог на протяжении многих лет, утратил к нему всякий интерес.    5.      МУЗЫКАЛЬНЫЙ СМЫСЛ    Содержание музыки в отличие от смысла речи менее определенно и полностью раскрыть и понять его могут относительно немногие. Действительно, масса людей увлекается! исполнителями, которых посвященный музыкант считает совершенно немузыкальными. Широкая публика находит прелесть главным образом в скорости игры; ее, как ребенка,, гипнотизирует самый поток звуков. Приходилось слышать,. как люди говорят: «Я люблю музыку потому, что она заставляет меня о многом задуматься». И хотя музыка может вызвать и вызывает некое блуждание мысли у тех, кто слушает, но не слышит,— для истинного музыканта она имеет вполне определенный смысл, который приковывает внимание так же, как и смысл слов. Одно дело — чувствовать музыку, другое — понимать и уж совсем особое дело — авторитетно говорить ее языком.  Есть исполнители темпераментные, недостаточно пользующиеся контролем сознания и полностью полагающиеся на чувства; есть рациональные, так много думающие, что все их чувства находятся в состоянии угнетения. Величайшие же артисты служат примером равновесия чувства и разума,, примером их сотрудничества. Этой внутренней уравновешенности нельзя научить —она является следствием индивидуальных особенностей личности.    6.     ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ    Повседневные привычки музыканта формируют его индивидуальность, которой в значительной степени определяется как манера исполнения, так и работа памяти. Тот, кто разрешает эмоциям выходить из-под контроля, может потерять контроль над техникой; кто слишком много думает—может вызвать провал памяти; осаждаемый ежедневными страхами будет нервничать всегда и везде; рассеянный в привычных домашних условиях вряд ли сумеет собраться на эстраде. Только музыкант с уравновешенным характером находится «в безопасности». Всегда собранный, он не позволит смуще-    [28]    нию отвлечь себя. Подобно дирижеру, он, образно говоря, повернется спиной к аудитории и спокойно отдастся музыке, •будучи уверенным в том, что памяти и привычки, натренированные разумными упражнениями, подчинятся его музыкальному руководству.    *Опубл.: Маккиннон Л.: Игра наизусть. Л.: Музыка, 1967. С.13 - 28.*          *размещено 18.02.2010*  [[1]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftnref1" \o ") Легхорн – английское название итальянского города Ливорно.  [[2]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftnref2" \o ") Мизерере (Miserere) — церковное песнопение, получившее свое название по первому стиху латинского текста псалма («Miserere mihi Deus»—«Помилуй мя, боже»). Текст Мизерере использовался различными композиторами, в том числе Г. Аллегри. Запись Мизерере Г. Аллегри, исполнявшегося по установленной традиции в Сикстинской капелле каж дую Страстную неделю, была запрещена. Этот запрет нарушил 13-летний В.-А. Моцарт, записавший произведение (9 голосов в 2-х хорах) по памяти.  [[3]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftnref3" \o ") Гамут — старинная шеститоновая нотная система. Название проис ходит от греческого гамма ут (гамма до).  [[4]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftnref4" \o ") См. газ. «Times» от 20 мая 1861.  [[5]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftnref5" \o ") Здесь и далее Ф. Бузони цитируется по его известной статье «Vom Auswendigspielen», впервые опубликованной в журнале «Die Musik» (L. Maiheft, 1907) в ответ на обращение д-ра Вильгельма Альтмана. Впоследствии, наряду с другими статьями Ф. Бузони, вошла в сборник «Von der Einheit der Musik». Max Hesses Verlag, Berlin, 1922.  [[6]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftnref6" \o ") К сожалению, Л. Маккиннон не дает ссылки на источни  [[7]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftnref7" \o ") Автор ссылается на книгу известного английского психолога проф. Френсиса Эвелинга (Aveling Francis. Directing Mental Energy; 1927, Uni versity of London Press, Limited).  [[8]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftnref8" \o ") Автор имеет в виду клавишные инструменты с заранее заданной: высотой звука.  [[9]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftnref9" \o ") Излишне прямолинейное утверждение автора. Многие педагоги не без основания считают, что зрительное запоминание, являясь на первых порах механическим, постепенно переходит в чисто творческое, в умение-«слышать глазами».  [[10]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftnref10" \o ") В изложении Л. Маккиннон этот тезис выглядит спорным. Думается,, что наибольшую пользу все же принесет сочетание личного опыта с глубоким изучением теории.  [[11]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftnref11" \o ") Несколько упрощенное сопоставление акта речи с музыкальным исполнением. В жизни каждого музыканта довольно часто встречаются обратные случаи, когда музыкальная фраза воспроизводится с легкостью, а вспомнить какую-нибудь мысль, облеченную в словесную форму, бывает порой довольно трудно.  [[12]](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218" \l "_ftnref12" \o ") Автор ссылается на книгу известного английского психолога Чарлза Байдоуина (Baudouin, Charles. Suggestion and Autosuggestion; 1920, Lon don, George Allen and Co., Limited).  (1 печатных листов в этом тексте)   * Размещено: 01.01.2000 * Автор: Маккиннон Л. * Размер: 41.34 Kb * постоянный адрес: * © Маккиннон Л. * © Открытый текст (Нижегородское отделение Российского общества историков – архивистов)  Копирование материала – только с разрешения редакции |   http://www.opentextnn.ru/img/grsbook.gif **Смотри также:**  http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Антон ВЕБЕРН Путь к новой музыке. Лекции 1 - 4.](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1903) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Антон ВЕБЕРН Путь к новой музыке. Лекции 5 - 8](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1935) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Вячеслав КАРАТЫГИН. Музыка чистая, программная, прикладная](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=5385) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Науку, теорию, педагогику – ближе к жизни](http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=5341) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Нина БОРДЮГ Рождество, святки, Васильев вечер, (Старый Новый год), Крещение (Богоявление) (на фольклорных материалах юга Нижегородской области)](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=5143) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Людмила МУН Импровизация в истории искусств и в учебном процессе](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=4776) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Марк АРАНОВСКИЙ Текст и музыкальная речь (глава 6 из книги «Музыкальный текст. Структура и свойства»)](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=4721) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Владимир МАРТЫНОВ Музыка, космос и космическое пространство](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=4685) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Инна БАРСОВА Музыка. Слово. Безмолвие](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3580) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Игорь БЭЛЗА Пушкинские традиции русской музыки](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3536) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Якоб АЙГЕНШАРФ Неоконченное эссе: феномен](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3505) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Лилиас МАККИННОН Игра наизусть (фрагмент книги)](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Генрих ОРЛОВ. Древо музыки. Глава вторая: Время](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3145) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[А.Э. ВИНОГРАД Гиперметрическая регулярность в ритме смены гармонических функций на примерах из произведений И.С.Баха](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3034) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[А.Э. ВИНОГРАД, В.В. СЕРЯЧКОВ Насколько крупным может быть музыкальный метр? Уровни метрической регулярности](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3004) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Якоб АЙГЕНШАРФ Лев Толстой музицирующий](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=2984) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Ольга ЛОСЕВА Титульный лист как компонент художественного целого](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=2445) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[А.А. ПАРШИН. Аутентизм: вопросы и ответы](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=2419) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Г.Н. ВИРАНОВСКИЙ Музыкально-теоретическая система Древнего Китая (краткий очерк)](http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XII/?id=2340) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[В. ВАЛЬКОВА Музыкальный тематизм и мифологическое мышление](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=2300) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Эдисон ДЕНИСОВ О композиционном процессе](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1925) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Курт Эрнст. Тонпсихология и музыкальная психология](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1673) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Л.ГЕРВЕР К проблеме «миф и музыка»](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1527) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[М.Ш. БОНФЕЛЬД Музыка: язык или речь?](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Н. ГАРИПОВА. К вопросу об эмоциональных компонентах в структуре содержания и восприятия музыки](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1361) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Г. ОРЛОВ. Древо музыки. Глава седьмая. Коммуникация](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1151) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[М. АРАНОВСКИЙ. ТЕЗИСЫ О МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКЕ](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1148) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Т. АДОРНО. Типы отношения к музыке](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1116) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[М. АРАНОВСКИЙ. Текст как междисциплинарная проблема](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1101) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[О.В. СОКОЛОВ. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / Гл. 8: Жанр в контексте музыкальной культуры](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1092) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[О.В. СОКОЛОВ. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / Введение. Гл. 1: Морфологическая система музыки](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1091) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[А.В. МИХАЙЛОВ. Выдающийся музыкальный критик](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1081) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Д.Р. ЛИВШИЦ. О джазовых риффах](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=943) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[М. КАГАН. Художественно-творческий процесс — произведение искусства — художественное восприятие](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=937) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[В.И. МАРТЫНОВ. Время и пространство как факторы музыкального формообразования](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=812) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[М. ФЕДОТОВА. Панк-культура - смеховой антагонист культуры](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=751) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[А. ЦУКЕР. Интеллигенция поет блатные песни (блатная песня в советской и постсоветской культуре)](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=723) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[В. СЫРОВ. Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий)](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=716) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[В. МЯСИЩЕВ, А. ГОТСДИНЕР. Что есть музыкальность?](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=705) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[В. ЛЕВИ. Вопросы психобиологии музыки](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=689) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[Ф. ВИЛЬСОН. ГЛУХИЕ И НЕУКЛЮЖИЕ?](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=676) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[В. А. МЕДУШЕВСКИЙ. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки.](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=666) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[П. П. СОКАЛЬСКИЙ. О механизме музыкальных впечатлений. (Материал для музыкальной психологии).](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=628) http://www.opentextnn.ru/img/barrow.gif[А.Ф.ЛОСЕВ. Музыка как предмет логики. К вопросу о лже-музыкальных феноменах.](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=618) | http://www.opentextnn.ru/img/vntr.gif |  |  |  |  | | --- | --- | --- | | http://www.opentextnn.ru/img/tbl.gif | http://www.opentextnn.ru/img/tbb.gif | http://www.opentextnn.ru/img/tbr.gif | |

|  |
| --- |
| http://www.opentextnn.ru/img/book.jpg  http://www.opentextnn.ru/img/icomen.gif[**подписаться на рассылку**](http://www.opentextnn.ru/subscribe/)    http://www.opentextnn.ru/img/icomen.gif[**письмо в редакцию**](http://www.opentextnn.ru/letter/)    http://www.opentextnn.ru/img/icomen.gif[**добавить в избранное**](http://www.opentextnn.ru/)    http://www.opentextnn.ru/img/icomen.gif[**карта сайта**](http://www.opentextnn.ru/map/)    [**наверх**](http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3218#top) |

http://www.opentextnn.ru/img/spacer.gif

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| 2004-2014 © Открытый текст, перепечатка материалов только с согласия редакции [red@opentextnn.ru](mailto:red@opentextnn.ru) [Свидетельство о регистрации СМИ – Эл № 77-8581 от 04 февраля 2004 года](http://www.opentextnn.ru/img/sert.jpeg) (Министерство РФ по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций) | http://www.opentextnn.ru/img/bottomsep.gif | [Rambler's Top100](http://top100.rambler.ru/top100/) [http://counter.yadro.ru/logo?44.2](http://www.liveinternet.ru/click) [http://www.opentextnn.ru/img/counter.gif](http://counter.nn.ru/?13127) [http://www.opentextnn.ru/img/sdnk.gif](http://company.nn.ru/sitednk/) |