



ДУБИНИНА МАРИНА ИЛЬИНИЧНА

РОЛЬ ПОДСОЗНАНИЯ И ИНТУИЦИИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ПРОЦЕССЕ

Данная работа посвящена понятиям из сферы психологических исследований, которые в то же время широко применяются и в музыкальном творчестве. Автор рассуждает о том, как взаимодействуют эти понятия, отчего во многом зависит игра на том или ином музыкальном инструменте, как сделать свою игру более профессиональной, привлекательной и раскрыть свою творческую индивидуальность.

Ключевые слова: интуиция, исполнительское чутьё, исполнительский опыт, музыкальность.

Keywords: intuition, performing flair, performing experience, musicality.

Эта тема была выбрана мною в связи с тем, что на протяжении многих лет студенты задавали мне примерно одни и те же вопросы, касающиеся исполнения музыки. Зачем отводить локоть после «взятия» звука, если звук уже сыгран? Ведь изменить его силу, окраску, характер звучания после «взятия» невозможно. Повлиять на звук «задним числом» нельзя.

Зачем «поднимать» запястье при снятии звука или в конце фразы?

Зачем совершать вращательные или вибрирующие движения кистью, когда уже что-то сыграно?

Почему надо выполнять дополнительные нюансы, изменять темпы и ритм в середине фраз, зачем включать в нотный текст непонятные «вилочки», выделять отдельные звуки, вносить дополнительные ферматы, цезуры и т. д., если это не указано в нотах?

На первые три вопроса я шуточно отвечала, что такие «необходимости» связаны с мистикой, которая имеет место в музыке и влияет на неё. Звук, его продолжительность, окраска, теплота, энергетика и т. д. — всё это продукты так называемой мистики. В других же случаях мой ответ напоминал риторический вопрос: «Почему один пианист играет и своей игрой затрагивает душу, а другой также играет, но не затрагивает душу?» На последний вопрос я отвечала традиционно и в таком ракурсе: «Нотная запись — это лишь “канва”, по которой музыкант, образно говоря, вышивает цветными нитками рисунки и узоры».

Как может показаться на первый взгляд, всё логично, но мне захотелось в какой-то момент глубже разобраться в этих вопросах и самой попробовать на зуб все эти, казалось бы, незыблемые законы исполнения. Тем более что в методике фортепиано об этом написано сравнительно мало, почти ничего. Все эти рекомендации и методические постулаты воспринимались пианистами как само собой разумеющееся, без апелляции к рассуждениям. Это связано с тем, что в начале 30-х годов 20-го столетия в связи с идеологическими партийными установками понятия «бессознательное» и «интуиция» стали жёстко критиковаться. В отечественной и зарубежной марксистской философии и психологии проблема интуиции стала прочно связываться с идеализмом и вызывала среди учёных-материалистов неприязненное отношение. По их мнению, понятие «интуиция» означало средневековое шарлатанство и возрождало дух мистицизма и иррационализма. В методической литературе прошлых десятилетий слова «подсознание» и «интуиция» заменялись понятиями «опыт», «исполнительское чутьё», «автоматизм», «музыкальность», «отзывчивость на музыку» и другими. Настало время снять завесу, открыть карты и расставить точки над «i».

Общие понятия

Психология, в том числе психология художественного творчества, оперирует и опирается на такие понятия, как сознание, подсознание, сверхсознание, бессознательное, предсознательное и интуиция.

Сознание — совокупность психических процессов, позволяющих ориентироваться в действительности, времени, пространстве и собственной личности.

Подсознание означает те феномены психики, которые в данный момент находятся за фокусом сознания, но тесно с ним связаны и влияют на его функционирование и могут легко переходить в его сферу. Однако понятие «подсознание» следует отличать от понятия «бессознательное».

Бессознательное — это актуально неосознаваемые действия и психологические явления. Примером могут служить привычки, навыки, установки, реакции, образы. Бессознательное может стать осознанным, а то, что осознанно, — стать временно неосознаваемым. Между сознанием и бессознательным нет особых границ и препятствий.

Предсознательное — система психологических явлений, состоящая из бессознательных элементов, способных проникать в сознание.

Сверхсознание — разновидность неосознаваемого. Это эмоциональная и образная активность по разрешению сложных эмоциональных задач, попытка выхода из трудных ситуаций. Это преодоление возникших мировоззренческих противоречий, первые этапы творческого процесса (догадки, озарения, гипотезы, замыслы и др.). В отличие от подсознания, сверхсознание призвано не разгружать, а нагружать сознание работой.

Интуиция (от лат. *intuitio* — созерцание, видение, пристальное всматривание) — познание без видимого, осознанного участия, рассуждения, логических доказательств. Интуиция — своеобразное мышление, когда отдельные его звенья протекают бессознательно, ясно же осознаётся полученный итог, результат. Интуиция позволяет быстро, почти внезапно находить правильное решение проблем. В идеалистической философии термин «интуиция» означал постижение истины «непосредственным созерцанием», мистическим проникновением, без научного анализа. В нашем понимании интуиция — чутьё, тонкое понимание, проникновение в самую суть чего-либо. Это очень наглядно проявляется в музыкальном творчестве.

В диалектическом материализме интуиция понимается как сформировавшаяся на основе предшествующего опыта субъективная способность выходить за его пределы путём мысленного схватывания (озарения) или обобщения в образной форме непознанных связей, закономерностей.

В музыкальном исполнительском искусстве решающее значение имеет сознательная часть работы. Однако бывают моменты, когда музыканту необходимо полагаться на интуицию. Её активность на различных стадиях работы (разбор текста, анализ произведения, его разучивание, подготовка его к концертному исполнению, исполнение в концерте, шлифовка) бывает разной, но применение её в работе помогает музыканту управлять скрытыми психологическими процессами: как говорил К. С. Станиславский, «сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества» [14, с. 603].

Следует рассмотреть исполнительско-творческий процесс с точки зрения подсознания и интуиции. По определению некоторых психологов, подсознание — это зародившаяся, но ещё не вполне осознанная мысль, представление (первое впечатление или ощущение).

Художественное течение под названием «сюрреализм» утверждает бесконтрольность творческого процесса. Художник якобы свободен от любых логических структур, он — обнажённое подсознание. Эстетика сюрреалистов — погружение в мир фантазии, грёз, чуда. Поэтика сюрреализма ориентирует художника на сферу осуществлённой свободы, на случай и т. д.

Подсознание и интуиция участвуют во всех процессах жизнедеятельности человека, в том числе и в музыкальном исполнительстве. Начиная обучение игре на фортепиано с постановки рук и с первых навыков звукоизвлечения на инструменте, мы уже обращаем внимание ученика на работу подсознания. Тембр звука, его сила, окраска, характер звучания — все эти качества формируются в подсознании. Тот комплекс движений, который обеспечивает необходимое звучание, также закладывается в подсознании. Например, комплекс движений, включающий в себя в основном замах, стремление, точку и отражение, говоря дирижёрским языком, осуществляется почти одновременно на подсознательном уровне. Если расшифровать эти четыре понятия, рассмотреть их подробнее, то их становится больше, это:

1. Движение руки вверх до определённой точки.
2. Падение руки вниз целенаправленно до соприкосновения с определённой клавишей на клавиатуре.
3. Соприкосновение с клавишей (точка).
4. Погружение в клавишу, как на дно водоёма.
5. «Освобождение» руки путём отведения локтя.
6. Облегчение кисти и её снятие с клавиатуры.
7. Возвращение локтя в исходное положение.

Следующий этап звукоизвлечения — опять замах и повторение этих же движений.

Упражнение «Радуга» — игра одного и того же звука в разных октавах — хорошее подтверждение наличия всех этих компонентов. Переносы одного звука в разные октавы очень

полезны для постановки руки и изучения октав. Способный ученик обычно не раскладывает этот комплекс на составные части, а воспринимает его как одно целое — взятие звука одним волевым движением без «препарирования». Правильное звукоизвлечение — это приёмы, полученные в результате либо тренировки, либо однократного показа педагогом. В последнем случае завидную роль играет развитая интуиция как педагога, так и ученика. Становится очевидным то, что ученик в данный момент понял, о чём идёт речь, интуитивно почувствовал, что он должен сделать и какая задача стоит перед ним. Вести ученика за ручку всегда и везде — плохая система. Надо воспитывать в ученике интуицию, чтобы в аналогичных ситуациях он мог находить решения, используя предшествующий опыт. Его двигательные ресурсы в дальнейшем будут зависеть от количества знаний и навыков, полученных на уроках.

Но бывают случаи, когда движения и приёмы находят учеником спонтанно, сами собой. Это также говорит о сработавшей интуиции (нашёл приём интуитивно) или действию на подсознательном уровне. Даже совершенная ошибка приводит зачастую к находке. Благодаря занятиям на инструменте, навыки автоматизируются и закрепляются, в результате чего ученик может в дальнейшем обходиться без педагога в этих вопросах. К таким навыкам относится также и умение применять рациональную аппликатуру. Аппликатурные принципы закладываются при игре гамм, арпеджио, аккордовых последовательностей и специальных упражнений. Умелая и художественно оправданная педализация также является продуктом хорошей работы интуиции.

Аналогично существующим приёмам исполнения отдельных звуковых единиц существуют приёмы исполнения аккордов и октав. Аккорды исполняются путём погружения рук в клавиатуру, дослушивания звучания и мягкого снятия рук с клавиатуры. Как правило, основная задача при исполнении аккордов — одновременное синхронное взятие звуков, входящих в аккорд, их одновременное снятие или перевод в следующие за данными звуки. Этот приём аналогичен приёмам исполнения одногласной мелодии. Хороший музыкант не будет исполнять мелодию путём простого нажатия каких-то отдельно взятых, изолированных друг от друга звуков, он всегда чувствует необходимость исполнить её цельно, выразительно и, следовательно, умело переводит один её звук в другой (интонирует, иногда спонтанно). При исполнении мелодии необходимо чувствовать и понимать логические связи между её звуками. Это происходит, как правило, интуитивно. Цепочки аккордов также должны исполняться на одном дыхании. При переводе одного аккорда в другой необходимо соблюдать логику построения музыкального материала и мелодически мыслить.

Величина и скорость атаки, размах рук и пальцев при взятии тех или иных звуков, ощущение «плавающего» локтя (так как нельзя до мельчайшей подробности описать всех движений), гибкое запястье, круговые вращательные движения — все эти движения и приёмы автоматизируются в процессе занятий и осуществляются не только при участии сознания, но и подсознательно. Кстати, есть ученики, с которыми не приходится много говорить об этих теориях, они делают всё сразу и почти без моей подсказки, как бы интуитивно. Я называю это природной постановкой рук (как у вокалистов — постановка голоса).

Приём вращения кисти во время звучания выдержанного звука (правая — против часовой стрелки, левая — по часовой) не всегда применяется пианистами. Однако он может быть использован для большего ощущения протяжённости звука во времени. Вращение уже как бы запрограммировано у нас в мозге, и это ощущение вращения сохраняется в нас ещё до начала взятия данного звука. При звучании отдельных долгих звуков или аккордов не должно быть ощущения статичности, музыка должна протекать во времени, и этот двигательный приём на уровне подсознания может хорошо помочь, если не считать слухового контроля, который также неизменно должен быть. Но одного слухового контроля здесь недостаточно.

Ощущение звучащей паузы всегда считалось признаком музыкальности. Но связь между отдельными элементами мелодии или между отдельными частями формы осуществляется музыкантом в процессе исполнения не без участия подсознания. Мысленный охват промежутка времени, связь прозвучавшего материала с будущим, звучание, движение музыки, её фиксация во времени, организация музыкальных построений, их объединение по смыслу, опережение мысли, предвосхищение нового — всё это также может быть запрограммировано в мозге и осуществлено при участии подсознания.

Даже при игре обычной гаммы до мажор одной рукой возникает проблема, связанная с работой подсознания. Обычно сложность и неудобство у исполнителя вызывает приём подкладывания первого пальца. Локоть и плечевая часть руки при этом отводятся вправо, а кисть постепенно и мягко чуть-чуть приподнимается и одновременно немного поворачивается, в пределах октавы кисть проделывает два волнообразных объединяющих движения. В быстром темпе эти движения автоматизируются, и гамма исполняется на одном движении и на одном дыхании почти без контроля над элементами своих движений, подсознательно.

Исполнительское или слушательское чувство стиля — продукт интуиции. Понятие «стиль» очень трудно охарактеризовать, невозможно учредить его обязательные правила, описать чёткие признаки. Предшествующий опыт исполнителя или слушателя переходит в стойкое ощущение

стиля данного произведения, данного композитора или данной композиторской школы. Человек, хорошо изучивший творческий почерк какого-либо композитора, никогда не спутает его с каким-либо другим. Он хорошо слышит интонацию данного композитора так же, как голос хорошо знакомого или близкого человека. Человек, который играл много музыки какого-либо композитора, хорошо разбирается в тонкостях, особенностях и деталях музыки данного автора. Ему понятны черты его стиля. Он исполняет данное произведение с чувством стиля. Этому трудно обучить или рассказать об этом. Это надо чувствовать, то есть обладать интуицией в данном вопросе.

Человек музыкальный, с богатой интуицией различает не только композиторские стили, но и исполнительские стили. Так, например, он чувствует виртуозный стиль не как просто быструю игру, а как игру с определённой «подачей».

С понятием «подсознание» связаны и такие качества, необходимые исполнителю, как память, воображение, внимание, воля и вдохновение.

Память — крайне необходимое качество для музыканта. Даже в случае игры пианиста на сцене по нотам, память играет роль «суфлёра», путеводителя (гида) по произведению. Мы постоянно ощущаем эти подсказки, несмотря на то, что мы знаем названия нот, ключи (скрипичный или басовый), расположение нот на нотоносце. Казалось бы, на первый взгляд, можно просто смотреть в ноты и играть по ним. Однако нет. Приёмы игры, проработанные заранее, закрепляются в нашей памяти (мышечная память). Нам также помогают отработанные ранее на гаммах и упражнениях аппликатурные принципы. При виде пассажа, гаммы или любого ряда звуков наши пальцы словно сами «встают» в той последовательности, как это должно быть. Заранее выученные места в произведении мы исполняем по нотам как бы по инерции. С помощью памяти мы определяем направление звуковых потоков, их звуковысотность, гармоническую основу. Так как мы это уже проигрывали заранее и частично, а иногда и полностью, то помним их. Мы предугадываем дальнейший ход мысли автора. Это предугадывание происходит на основе предыдущего опыта прослушивания и исполнения музыки. Запоминание комплексов игровых движений помогает воссоздать произведение во всех его особенностях, деталях и тонкостях. С помощью воспоминаний об опыте прошлой игры мы дифференцируем звучность, распределяем звуковую динамику от тончайшего пианиссимо до громогласного фортиссимо. Мы применяем агогику, штрихи, мы ощущаем фразировку. Всё это берётся из памяти, точнее из подсознания, которое, как хранилище, содержит в себе тот опыт исполнения, который мы уже не раз применяли. Такая работа особенно характерна для чтения нот с листа, а также встречается и при разборе нотного текста на фортепиано.

Исполнение наизусть произведения или целой концертной программы во время концерта тем более связано с работой подсознания. Каким же образом? Например, ученики и взрослые музыканты очень часто жалуются на «выпадения» из памяти во время исполнения на концерте целых кусков или отдельных нот даже при хорошо выученном тексте, при хорошей подготовке к концерту. Дело здесь заключается в том, что наша память избирательна. Сколько музыкантов расстались со своей профессией из-за комплекса неполноценности, связанного с забыванием не успехов и достижений, а неудач и провалов! Многие талантливые музыканты стали заложниками своей робости, неспособности справиться со сценическим волнением. Они постоянно испытывают дискомфорт при игре на сцене. Такие люди обычно твердят: «Я — неудачник, никто меня не ценит». Исследования показали, что память сохраняет чаще воспоминания об отрицательном опыте, полученном в детстве. Мелкие успехи, победы обычно не закрепляются в памяти. Это воспринимается как должное. Учёные объясняют это так. Существует две системы хранения информации: память — «знание» и автобиографическая память. Например, знание таких истин, как «дважды два — четыре» или «после зимы приходит весна», обычно не вызывает эмоций. Ни плохих, ни хороших. Это не те знания, которые могут быть эмоционально окрашены. В автобиографической же памяти сохранено всё то, что связано с определёнными эмоциями, переживаниями. Неприятные воспоминания о неудачных сценических выступлениях, каком-либо событии в жизни, связанном с поражениями и, следовательно, с сопровождавшими их отрицательными эмоциями, долго сохраняются в памяти и могут остаться в ней на всю жизнь. Автобиографическая память часто является базой для построения будущего самим человеком. Часто, будучи уверенным в наличии в жизни одних обид, неприятностей и несправедливости, человек не способен и мечтать об успехах и о счастливой жизни. Особенно чётко память сохраняет воспоминания об отрицательном опыте, полученном в детстве. Так, например, большинство детей не помнят, как они научились ходить или кататься на велосипеде, но человек и в зрелом возрасте может помнить, например, как он сильно упал с велосипеда. Достижения и успехи хуже закрепляются в памяти. В результате человек сам программирует себя на неудачу. А, с другой стороны, память о боли — физической или душевной — нужна для выживания. Человек учится на ошибках как своих, так и чужих. Человек ошибающийся, совершающий ошибки в детстве, подготовлен к будущему. Память о прошлых ошибках защитит его в будущем от более серьёзных промахов. Эмоциональная память наиболее сильна. Противоядием от таких воспоминаний может явиться попытка позволить

себе всё, вплоть до разрешения бояться даже на сцене (из личного опыта). Иначе, чем больше уговариваешь себя, ограждаешь себя от неприятностей, тем в большей степени они к тебе прилипают. Хорошо заняться медитацией перед концертом с целью надёжно защитить себя и успокоиться.

Память бывает произвольная и произвольная. В исполнительской деятельности большое место занимает произвольное заучивание музыкальных произведений и удержание их в памяти. Доказано, что выделение смысловых опорных пунктов улучшает запоминание и воспроизведение музыкального материала. Всесторонний анализ произведения также облегчает и ускоряет процесс его запоминания. Кроме эмоциональной и мышечной памяти, о которых уже шла речь, существуют ещё образная память, а также логическая, слуховая и зрительная. Это важнейшие виды памяти.

При игре по нотам уже выученного произведения память также играет не последнюю роль в исполнительском процессе. Рассмотрим следующие ситуации.

Первая: пианист может играть современную музыку, только что написанную композитором, это может быть первое исполнение. Он также может исполнять самосочинённую пьесу. В данном случае нет опоры на прошлое, мы не слышали этой музыки ранее, мы не знаем её с детства. Эта музыка не заложена в нашей памяти, в нашем подсознании. В нас не «сидит» эталонное её звучание, исполнение. Нотный текст не закреплён в нас физически, то есть мы не ощущаем или плохо ощущаем переходы от построения к построению в данной «новой» музыке. Сыграть её по слуху практически невозможно. Значит, играть её мы будем фантазийно, зачастую робко, «по наитию», создавая свою концепцию звучания во время исполнения. Поэтому, как правило, такую «новую» музыку играют по нотам, чтобы не перепутать части, не забыть текст, ощутить её мелодически, гармонически и технически.

Вторая: пианист аккомпанирует певцу или инструменталисту, играя сложный аккомпанемент, который практически невозможно прочитать с листа. Даже выучив по нотам свою партию едва-едва, в случае сложного аккомпанемента пианист не сможет, не зная наизусть сложных мест, саккомпанировать произведение хорошо. Как правило, сложные места или даже во многих случаях весь аккомпанемент пианисту приходится выучивать наизусть, а играть на сцене всё равно по нотам. Однако, играя по нотам, пианист пользуется мышечной памятью. Движения его рук автоматизированы. Кроме того, ему необходимо знать наизусть партию солиста, пропевать её в голове, представлять себе её внутренним слухом, иначе не будет хорошего ансамбля. Ноты нужны концертмейстеру во время исполнения на сцене для того, чтобы следить за общим ходом мысли, чтобы следить за партией солиста, чтобы не потерять строчку солиста и не

подвести его. Он должен хорошо помнить темпы во всех вступлениях, вступительных частях перед игрой солиста давать необходимый темп.

Третья: пианист играет в составе камерного ансамбля (фортепианное трио, фортепианный квинтет). Пианист знает свою партию, она у него в голове и в руках. Но он смотрит в ноты для того, чтобы следить за партитурой, наблюдать общую картину игры инструментального ансамбля, быть в курсе того, что играет сосед.

Четвёртая: пианист играет в составе симфонического оркестра. Как правило, в таких случаях пианист чувствует себя так же, как и в составе камерного ансамбля. Но есть и отличие. Так как пианист в составе оркестра должен ещё видеть руку дирижёра и играть «по руке». Он так же, как и концертмейстер в дуэте, должен помнить необходимые темпы произведения и в случае невозможности взглянуть на дирижёра играть свою партию в нужном темпе. Концепция исполнения также должна быть заложена в каждом участнике. Это аналогично игре концертмейстера с хором.

Во всех перечисленных случаях пианист может работать таким образом, что ему не обязательно, «сражаясь со сложностями», охватывать всю фактуру, стараясь выполнить всё, стараясь объять необъятное. Он может обращать внимание на главные детали, а второстепенное выполнять почти неосознанно, за счёт подсознания. Подсознание здесь исполняет роль хорошего подспорья. То есть, попросту говоря, необходимо что-то играть по нотам, что-то наизусть, а что-то по слуху. Опытные пианисты об этом знают, играя по нотам. Игра по нотам — особое искусство, которому необходимо учиться. Здесь нужна постоянная тренировка.

Чтобы не запутаться в потоке беспорядочных сведений, мозг, а это ещё одна его функция, забрасывает их в глубины подсознания. Как найти нужную информацию? Эту функцию выполняет внимание. Само слово «внимание» происходит от старинного слова «внимать», то есть слушать. А в нашем случае внимание — это сосредоточение на чём-либо, чаще всего на своих мыслях, чувствах, эмоциях. Внимать в нашем современном понимании — слушать свой внутренний голос, иметь шестое чувство. Важно ещё уметь услышать этот внутренний голос и согласиться с ним.

Внимание может быть разным. Так же, как память, внимание может быть произвольным или непроизвольным. Важно уметь пользоваться этими видами и умело распределять внимание в процессе игры. Рассмотрим конкретный пример. Предположим, пианист читает с листа. Читка с листа сама по себе уже требует большого внимания, она также способствует его развитию. Концентрация внимания необходима как при читке с листа, так и в других творческих процессах, таких как исполнение готовых произведений на сцене, работа над ними в классе, сочинение музыки и иных

видах работ. Отсутствие такой концентрации приводит к непродуктивной, неумелой, малопродуктивной работе, не дающей желаемых результатов. Учёные-исследователи называют такое явление концентрации «светлым пятном» сознания. Этот, образно говоря, «прожектор» высвечивает явления, которые в данный момент особенно важны. Такими важными явлениями при читке с листа является просмотр элементов фактуры, переходов, трудных мест, модуляций, смены ключевых знаков, ритма, размера. При читке с листа большое значение имеет наличие произвольного внимания. Однако при читке с листа участвует и непроизвольное внимание. Это проявляется в том, что иногда пианисту нужно выполнять сразу несколько действий. Иногда ему приходится обращать внимание не только на сплошное следование от звука к звуку, а на дифференциацию элементов фактуры, строение формы, тональный план, смену басового ключа скрипичным и наоборот. Здесь должна быть быстрая реакция, необходимо при читке нотного текста реагировать на всё это почти мгновенно. Это хорошая тренировка внимания. За счёт внимания удаётся сыграть сиюминутно, не разбирая по одной ноте текст. При читке с листа необходимо также заглядывать вперёд, в следующие за данным такты. Непроизвольное внимание ещё называют распределённым. Оно способствует дифференциации действий. Оно также позволяет держать под особым контролем наиболее важные объекты и в то же время не выпускать из поля зрения менее важные в данный момент объекты. Например, внимание распределяется при игре на таких инструментах, как фортепиано, баян, аккордеон, арфа, так как музыка для этих инструментов, в отличие от записи музыки для гитары, домры, балалайки, скрипки, духовых, записывается на двух строчках. При чтении нот, расположенных на двух строчках, а иногда и на трёх, необходимо распределять внимание. Глаз устроен так, что видит определённые точки в данный момент. Мы не можем видеть одинаково сразу целое поле во всех его деталях. Рассматривая картину, мы переводим взгляд от одного объекта к другому. В нотной записи, расположенной на двух строчках, глаз сосредоточивает внимание на какой-либо одной строчке (той, которая сложнее или важнее), другую же строчку мы лишь «прихватываем» скользящим взглядом, иногда даже интуитивно догадываясь, что там. Чаще это интуитивно найденное соответствует реальному. Интуиция здесь играет не последнюю роль.

Момент новизны активизирует внимание как при читке с листа, так и при игре уже выученного произведения. Каким образом? При игре выученного произведения в новой незнакомой обстановке (новый концертный зал, другая акустика, другой инструмент) бывают моменты взятия новых темпов, иногда кажется, что темп слишком затянут, не звучат какие-то фразы, не хватает звука в тех или иных эпизодах

произведения. Повлиять на внимание исполнителя может внезапный шум в зале, неожиданные аплодисменты или, наоборот, полная напряжённая тишина. При аккомпанементе на сцене пианисту приходится реагировать на новшества в игре солиста. Момент новизны заставляет концертмейстера не упускать из виду партию солиста и быть с ним в ансамбле. Для концентрации внимания при работе дома или в классе для некоторых необходима полная тишина, другим помогает лёгкая спокойная музыка. Одним помогает крепкий чай или кофе, другим это, наоборот, вредит.

При чтении партитур необходимо владеть особым вниманием. Оно распределяется виртуозно, быстро, мастерски. Надо ли говорить, как полезно музыканту читать партитуры, исполняя их на фортепиано? Таблицы Шульте, изучение клавиатуры компьютера (а в прошлом и пишущих машинок) — всё это повышает грамотность, ловкость и способствует развитию навыка распределения внимания.

Момент новизны активизирует внимание и при чтке с листа. Мы встречаемся с новыми элементами фактуры. Чем сложнее фактура, чем она изменчивее, тем больше активизируется внимание. Тем лучше и увереннее становится читка с листа. Если пианист мало читал с листа, плохо читает с листа, а затем решил научиться этому, начинать учиться лучше с чтения пьес моторного характера, в однотипной фактуре, например, этюдов. Затем можно усложнять материал путём введения в репертуар для читки произведений с более развитой фактурой. Самое сложное для читки с листа — полифонические произведения (фуги, инвенции, фугетты). Современная музыка с большим количеством ключевых или встречных знаков, а также музыка быстрых темпов требуют огромной концентрации внимания, тренированности, быстрой реакции. Необходимо «думать вперёд». Важно также применять «быструю» память, не заикливаясь на том, что уже сыграно, или на том, что видишь. Важно не задерживать взгляд на каком-либо одном объекте, а стараться мгновенно запомнить то, что увидел, и воспроизведя то, что запомнил, устремляться дальше.

При исполнении произведений на концерте важно «держаться» внимание от начала исполнения до его окончания.

Воображение — это способность к образному мышлению, способность что-либо представлять себе мысленно (абстрактное мышление), а также сам процесс и результат создания художественных образов на основе представлений, восстановленных в памяти, и творческой переработки прошлых ощущений, восприятий, представлений, чувств, впечатлений. Возникающий в воображении художника образ соответствует его эстетическому вкусу. Оно играет большую роль в запоминании и воспроизведении нотного текста. Образы и ассоциации чаще рождаются в подсознании.

Предположим, человек спит. Он видит сны, а значит, идёт работа подсознания. Музыканты зачастую видят профессиональные сны, например, они выходят на сцену, ничего не помнят, или, что им предстоит играть на каком-либо другом инструменте, которым они не владеют, и они опозорились. Часто людям снится, что они вышли из дома без одежды. Дело здесь в том, видимо, что мозг в момент сна освобождается от дневных хлопот, от всего наносного. Тревожные сны снятся в моменты переживаний, когда человек находится в излишнем напряжении. Труд З. Фрейда «Толкование сновидений» даёт ответы на многие вопросы, но не на все. Толкование снов — вопрос до сих пор малоизученный, покрытый тайной, малоуправляемый и в чём-то мистический. Сны, видения — это всё результат, продукт работы подсознания. В снах есть что-то детское. В них всё проще, чем в реальной жизни, так как голова освобождена от всего наносного, натянутого. Зачастую учёные совершают открытия именно во сне (например, Д. Менделеев увидел свою периодическую таблицу во сне). Композиторы часто слышат во сне мелодии, затем их записывают. Но рассчитывать только на это как композитору, так и исполнителю не стоит.

Метод заучивания учебного материала наизусть во сне не оправдал себя, так как помимо работы подсознания во сне нужны ещё волевые, осознанные усилия, направленные на запоминание и усвоение материала, нужна ясная трезвая голова и память при заучивании наизусть, а не расслабление. В расслабленном состоянии невозможно заниматься никакой созидательной деятельностью. В таком состоянии может возникнуть только толчок, появиться идея для дальнейшего её развития. А почему и как возникают эти явления, это пока ещё не изучено, не доказано. Почему это возникает в тот, а не в другой момент, не понятно. «Во сне сбываются наши самые неосуществимые надежды и чаяния, зачастую рождающиеся и живущие в бездонных глубинах нашего подсознания. Но это не значит, что они никогда не соприкасаются с реальностью. На уровне подсознания человек может предугадывать будущее, хотя не всегда осознаёт это. Ведь подсознание наше возникло не на пустом месте, оно вошло в нас из глубины веков, от наших пращуров, мозг которых был намного больше мозга современного человека и вмещал в себе знания не чета нашим, изуродованным веками религиозного мракобесия. Наши недалёкие предки ослепли в пустых молитвах, их сердца высохли от страха перед насилием церковников, лучшие порывы выжигались калёным железом, гордые песни о свободе захлёбывались в потоке расплавленной смолы. Мы разучились летать не только наяву, но и в наших самых вольнолюбивых снах, мы измельчали до уровня поедающих друг друга скотов, и чем дальше, тем глубже погружаемся в трясины спровоци-

рованного религией разврата» — так пишет хабаровский писатель и поэт А. А. Лозиков [9, с. 309–310].

Рождение и наличие образов, представлений и ассоциаций помогает на всех этапах и стадиях работы над музыкальным произведением.

Первой стадией работы музыканты обычно считают просмотр и разбор произведения. Наиболее верными обычно являются первые впечатления от этой музыки. Здесь сказывается интуиция. Интуитивно возникшие сами собой представления. Воображение в этом случае играет не последнюю роль. Оно имеет место здесь и сейчас. Оно играет особую роль и напоминает внезапно вспыхнувшую лампочку, осветившую пространство, тёмное пространство нот, непонятных пока ещё и неразгаданных, логически непродуманных, не связанных между собой. Такие лампочки — первый шаг к преодолению неразгаданной партитуры.

Вторая стадия работы над произведением — разучивание. Здесь может иметь место работа над образной сферой произведения. Как правило, идёт работа с образами, но образами, специально созданными воображением, усилием воли, то есть возникшими не спонтанно, как в первом случае, а преднамеренно. Они возникают в процессе работы. Сознательное «разгадывание» каких-то сложных, непонятных построений, трудно поддающихся анализу, вызывающих мало ассоциаций или совсем их не вызывающих, также может стать объектом интересной работы. Происходит уточнение этих скрытых образов и ассоциаций.

Третья стадия — сборка. При подготовке произведений к концертному выступлению огромное значение имеет образное мышление музыканта и реализация художественных образов в технико-игровом воплощении. Образное мышление также играет роль в структурном оформлении произведений и в целом всей программы. В подобных ситуациях интуиция (включая осознанную фантазию) не только активно работает (даёт подсказки), но и развивается. Слушая музыку не просто пассивно, а с анализом с точки зрения её содержания, мысля образно, музыкант развивает свою интуицию. Если хоть один раз ученику удалось при работе над произведением самостоятельно «развернуть» картину его образов, при работе над следующим произведением он проявит свою фантазию ещё ярче. Работая в этом направлении, развивая свою фантазию и интуицию, можно добиться таких результатов, что исполнителю не нужен будет наставник и он захочет создать своё творение не только в своей сфере, в которой он работает, но и выйти за её рамки и проявить свои способности в смежных видах искусства.

При работе над техникой исполнения воображение также играет неопределимую роль, как это ни парадоксально. Каждый образ при его воссоздании требует технически точного воплощения, а, значит, и определённой техники.

Например, чтобы донести до слушателя тот или иной смысл темы, необходим определённый исполнительский штрих. Игра определённым штрихом требует от исполнителя необходимого технического приёма. Ученики часто «долбят» трудные места бессмысленно, добиваясь «чистого» исполнения. Но, не достигнув желаемого, бросают ненавистное занятие и играют «как придётся». Причиной такого неудачного завершения их работы (исхода) часто является неудачно выбранная аппликатура, несоблюдение указанной в нотах аппликатуры или неправильные штрихи (приёмы). Все эти параметры находятся в тесном единстве с образным содержанием произведения. Я когда-то учила технически сложные места подобным образом, не понимая, что техника тесно взаимосвязана с художественным содержанием, по выражению одной известной спортсменки — фигуристки Л. Белоусовой, техника умирает в образе, чтобы заново в нём родиться. Исходя из этого, стоит разобраться в образной сфере, а следовательно, с аппикатурой и штрихами (одно из другого вытекает). И техническая проблема отпадёт сама собой. Или станет более или менее разрешимой. Ведь аппикатуру и штрихи автор или редактор выбирает, исходя из содержания.

Стимулом к активизации воображения могут стать задачи, стоящие перед исполнителем, его потребностями, желаниями, эмоциями. Воображение, как память и внимание, может быть произвольным и непроизвольным. Непроизвольное воображение проявляется в снах и видениях, при прослушивании музыки с ярко выраженной программностью. Произвольное воображение регулируется самим человеком. Например, в начале работы над произведением, при ознакомлении с ним, или просто при прослушивании музыки образы могут возникать непроизвольно, а могут и совсем не возникать. Возникновение образов в таком случае зависит от инициативы слушателя. Так и при разучивании произведения исполнителем, если образы и ассоциации не возникают сами собой, исполнитель сам вызывает их с помощью воображения, думая, размышляя и проявляя волевые усилия. Образы, возникшие за счёт произвольного воображения, зачастую могут отличаться от тех образов, которые возникли непроизвольно ранее. Они могут быть самыми необычными, отличаться новизной, оригинальностью. Большое значение в этом случае имеют знания, опыт, переживания художника, его интеллект и, конечно, интуиция.

Воображение формируется в процессе творческой деятельности, благодаря активизации памяти, мышления, воли. Здесь играют роль и образные сравнения, и фантазийные переживания. Всего этого можно добиться за счёт правильно поставленных задач и специальных упражнений.

Теперь мы видим, как взаимосвязаны такие понятия, как память, внимание и воображение. Попробуем теперь

понять, как эти качества взаимодействуют в конкретной обстановке. Для их тренировки в комплексе, а также проверки наличия каждого из них хорошо использовать специальные тесты. Например, тесты для определения состояния памяти. В данном случае память является объектом исследования. Остальные же два качества — воображение и внимание — являются вспомогательными для выявления особенностей памяти. В каких-то тестах объектом исследования будут являться внимание и воображение.

Состояние памяти можно проверить с помощью самого простого теста. Этот тест универсален и не связан с определённой профессиональной деятельностью. Как известно, художники обладают хорошей зрительной памятью, музыканты — слуховой, а спортсмены — двигательной.

Учёные доказывают, что информация запоминается лучше тогда, когда при её восприятии задействованы разные виды памяти. Чем больше клеток участвует в процессе запоминания, тем быстрее материал запоминается. Для лучшего запоминания можно использовать ходьбу, различные движения, музыку, пение.

Предположим, надо запомнить 10 слов (чисел) в течение одной минуты. Тест заключается в том, что надо не просто их запомнить, а после запоминания подождать 20 секунд. После этого надо повторить их, записав. Если человек записал менее четырёх слов или чисел, надо тренировать память. Но как тренировать? Об этом далее.

Другой тест на ассоциативную память. Этот вид памяти успешно развивается. Пиктограммы — рисунки, отражающие одно или несколько понятий. Испытуемому предлагается составить пиктограммы к 20 словам или словосочетаниям. Необходимо быстро нарисовать картинки, не думая, а сразу, первое, что пришло в голову. Например, слово «думать» можно изобразить в виде головы, «решительность» в виде самоуверенного человека и т. д. Затем следует отложить рисунки, вернуться к ним через 20 минут и восстановить первоначальные слова — понятия, иллюстрации к которым были сделаны. Это и тест, и упражнение. Здесь участвует не только память, но и необходимое богатое воображение.

С воображением связано запоминание нотного текста. Не обязательно на первых порах представлять какие-то картины. При заучивании нотного текста я поняла, что учить необходимо по страницам и по строчкам. Каким образом? Более или менее законченная музыкальная мысль обычно состоит из двух строчек. Далее идёт другое предложение или другой период. Можно обозначить каждое такое построение каким-либо названием, например, начало, развитие, второй элемент, заключительный элемент, кода, каденция, переход, мостик и т. д. Разбив таким образом произведение на куски, мы начинаем понимать, насколько легче это учится. При «устном» проигрывании произведения должно хорошо

работать воображение, так как мы мысленно представляем себе клавиатуру фортепиано, как мы играем, каким пальцем нажимаем какую-либо клавишу. Какими будут следующие клавиши. Без такого знания произведения невозможно концертное исполнение его на сцене. Необходимо также повышенное внимание при заучивании наизусть тем, построений, предложений, частей. При повышенном внимании и интересе к изучаемому произведению, раскладывании его на части, запоминании отдельных частей работа над заучиванием наизусть превращается в увлекательное занятие. Такое заучивание отличается от «зубрёжки» сплошным потоком, по тактам или от начала по методу «снежного кома», то есть, добавляя к уже выученному новые построения, повторяя постоянно начало, что является абсолютно неэффективным методом, так как начало учится больше, а каждая последующая часть всё меньше и меньше.

Внимание проявляется и тогда, когда необходимо замечать и запоминать определённые объекты. Чем больше объектов может заметить и запомнить (например, буквы или слова) человек, тем больше у него объём внимания. Если данные буквы связать в слова, а слова — в предложения, объём внимания увеличится. Можно использовать такой тест. Взять детские кубики с надписанными на них буквами и предложить испытуемому сложить из них слова, а затем и предложения. Тот, кто справится быстрее, обладает большим объёмом внимания. Объём внимания расширяется и тогда, когда мы проделываем специальные упражнения. Внимание должно быть направлено не просто на разрозненные буквы, цифры, обрывки фраз, фрагменты букв, то есть на то, что не имеет конкретного смысла и содержания. В этом случае память и внимание работают хуже, но стоит внести смысл во все эти, казалось бы, не связанные друг с другом объекты, и происходит чудо. Всё это наполняется смыслом и запоминается само собой. Появляется желание это запомнить. Чем ярче впечатления от увиденного, услышанного, прочитанного, тем легче всё это запоминается и дольше сохраняется в памяти. Например, нам необходимо запомнить следующие слова: ананас, барабан, крокодил, ветер, кирпичи, радуга, небо, песня, гармошка. Вряд ли кто-то сможет с одного раза запомнить такую бессмыслицу, даже человек, обладающий повышенным вниманием и крепкой памятью. Но если найти между этими словами связь и составить из них небольшой рассказ, да ещё нарисовать картинки, иллюстрирующие данные понятия, получится логически связанное повествование. И запомнится оно гораздо легче. Ананас играл на барабане. Это не понравилось крокодилу, и ветер отнёс его на кирпичи. Сидеть на кирпичах ему стало неудобно, он пересел на радугу, распростёртую в небе, и запел песню. Всё это происходило под звуки гармошки. Это не только блестящий тест на определение памяти и внимания, но ещё

и хорошее упражнение. В данном случае в процессе участвуют как память, так и внимание и воображение. Все эти опыты я проделывала над своими учениками и над собой. Когда к работе памяти (попытке запомнить) подключается воображение, память работает лучше и результат достигается быстрее. А можно задание усложнить — составить рассказ в стихах из разрозненных слов, не связанных между собой по смыслу. Раньше так делали конферансье во время концертов, когда им из публики предлагали разные слова.

Вдохновение. Это слово ассоциируется порой с понятием «вдохнуть», то есть кто-то как будто вдохнул в нас что-то, чаще всего это что-то является чем-то не земным, а божественным. Вдохновение — это состояние высшего, максимального, интенсивного и продуктивного напряжения духовных и физических сил. Человек как будто действует помимо своей воли. Кто-то незримо ведёт его и направляет. В момент вдохновения художник находится во власти интуиции.

Когда я училась в консерватории, нам говорили, что существует идеалистическое эстетическое понятие, объясняющее вдохновение как особый дар избранных натур. Марксистско-ленинская же эстетика, нам объясняли, считает вдохновение результатом напряжённого труда, творческих поисков. Широко известное выражение П. И. Чайковского о том, что «вдохновение — гостья, которая не любит посещать ленивых», подтверждает это. М. Горький также подчёркивал роль труда в возникновении вдохновения.

В исполнительском творчестве имеет место умение музыканта найти контакт со слушателями. Это качество невозможно без участия вдохновения. Интерес к создаваемому произведению, будь то книга, статья, музыкальная пьеса или песня, создаёт особую атмосферу творческого созерцания, горения. Автор произведения или его интерпретатор «загораются», работая с полной отдачей, погружаясь с головой в творческий процесс, забывая о времени и о себе. Находясь в состоянии вдохновения, человек зачастую не помнит, кто он и где он находится, он не замечает ничего вокруг (как это было в фильме-трилогии «Операция «Ы» и другие приключения Шурика», фильм «Наваждение»). Интуиция в этом случае работает с удвоенной силой. Идеи сыплются на творца как из рога изобилия. Он сам не знает, откуда и как они берутся. Как будто кто-то невидимый сверху диктует их ему и ведёт незримой рукой. Автор едва успевает записывать и фиксировать их на бумаге. В этот момент важно не «спугнуть» его. Надо дать ему возможность всё это записать, зафиксировать данную «шифровку», надиктованную ему свыше. Зачастую создатели литературы, поэтических или музыкальных произведений сами до конца не понимают и не осознают смысл, содержание, семантику созданного им талантливого произведения. «Расшифровкой» их занимаются литературоведы, музыковеды, аранжировщики и

исполнители музыкальных произведений. Для того чтобы донести до слушателя содержание музыкальных творений, исполнителю важно понять их смысл. Он не должен просто механически нажимать ноты, которыми зафиксировал автор свой замысел. В созданном им произведении ноты — это только тайный «код», с помощью которого надо открыть замок, подобрав ключ к нему. Исполнителя часто называют ещё «соавтором» композитора. И ничего парадоксального в этом нет. Именно исполнителю автор доверяет своё творение. Исполнитель осуществляет «прочтение» художественного текста, окрашивая его в те или иные тона, в зависимости от своего видения данного текста. Здесь интуиция также играет не последнюю роль. Она является необходимым условием. Слушателю, как и читателю литературных произведений, приходится зачастую думать и трактовать (интерпретировать) по-своему содержание тех или иных произведений. Здесь проявляется, не побоюсь этого слова, творчество слушателя или читателя. Авторы произведений выносят на суд свои творения, требующие расшифровки. Каждый имеет право слышать и понимать их по-своему. Каждый может слышать в них что-то своё, близкое только ему. Чем больше значений, чем богаче и разнообразнее семантика в творчестве того или иного автора, чем оно менее однозначно, тем талантливее произведение и творчество автора в целом.

Момент возникновения вдохновения бывает спонтанным. Его трудно предугадать. Необходимо ловить момент. Бывают разные типы вдохновения.

Первый тип — вдохновение-страсть. Художник пробует, экспериментирует, испытывает разные настроения, фантазирует. Такое вдохновение может длиться месяцами.

Второй тип — вдохновение-аффект. Оно длится от одного мгновения до нескольких часов. Иногда его ещё называют озарением. Часто бывает так, что вдохновение является продолжением длительной кропотливой работы. Как говорится, человек «входит в раж», он «в ударе», погружён в работу, в творческий процесс. «Не от мира сего» обычно говорят о таких людях. Продукт творчества — талантливое произведение, даёт простор фантазии, возможность появления множества трактовок как исполнительских, так и зрительно-слушательских.

В обоих случаях спонтанному возникновению вдохновения и возникновению вдохновения в процессе работы обычно предшествует длительная подготовительная работа, когда идёт накопление материала. Мы знаем примеры из истории музыки, когда возникали песни-плакаты. Одним из таких примеров может служить написание «Марсельезы» Руже де Лилем в течение одной ночи, на одном дыхании. Вдохновлённый революционными событиями Франции автор испытал нечто вроде озарения, необъяснимого творческого порыва. Кроме этого, человек должен испытывать интерес

к выполняемой работе, чего зачастую не происходит при работе по заказу. Хотя мы знаем примеры написания шедевров, поводом для появления которых был заказ («Реквием» В. Моцарта, «Времена года» П. Чайковского).

Чаще всего творцы создают свои шедевры ночью. А почему именно ночью? Ночь — время суток, когда эмоциональная сфера особо открыта, когда чувства обнажены до предела. Присутствует окрылённость, эмоциональная открытость. Восприятие действительности становится более обострённым. Не случайно от слова «ночь» происходит слово «ноктюрн», что в переводе означает «ночная песнь». Суть этого жанра заключается в том, что это пьеса лирического характера, страстного любовного содержания (ноктюрны Д. Фильда, Ф. Шопена, Ф. Листа, М. Глинки). Ночь в данном случае является объектом описания с точки зрения эмоций, чувств, настроений, охватывающих человека в минуты страсти.

Приведу пример из жизни. Когда-то у меня был опыт написания писем родным, друзьям в вечернее или ночное время. Утром, проснувшись и прочитав уже готовое письмо, я ужасалась написанному. Настолько это было наивно, глупо и нелогично. Я разрывала всё это на мелкие клочки и начинала писать заново. С тех пор больше не садилась писать письма вечером, а писала их только утром и днём. Это говорит о преобладании чувств над разумом в вечернее и ночное время.

Однако на одном подсознании и интуиции построить творческий процесс невозможно. Для осуществления успешной творческой деятельности необходимо ещё такое качество, как воля.

Воля — это психический процесс, заключающийся в сознательной, целенаправленной, мотивированной, активной психической деятельности, которая связана с преодолением внешних и внутренних препятствий и направлена на удовлетворение потребностей человека. Волевой процесс тесно связан с другими психологическими процессами: вниманием, мышлением, воображением, памятью, эмоциями. Казалось бы, на первый взгляд всё это тесно взаимосвязано. Однако на деле понятие «воля» является антиподом понятия «вдохновение», так как «воля» — понятие осознанное, осуществляется при участии сознания, опирается на желания, мотивы. Вступая в единство, а иногда и в борьбу с вдохновением, воля вместе с вдохновением приносят богатые плоды в творческой деятельности. Присутствие как вдохновения, так и воли необходимо в любом творческом процессе.

Однако все вышеперечисленные качества, даже если они использованы правильно и в совокупности, не всегда могут способствовать хорошему результату. Дело в том, что результат в работе проявляется не всегда сразу. Ждать мгновенного результата — всегда неоправданно,

рискованно. Это зачастую не приводит к успеху, а, скорее, к разочарованию. Наша жизнь, как известно, состоит из потребления и созидания. Какими бы ни были наши желания или потребности, для их осуществления, как правило, требуется время. Раскрытие наших ресурсов происходит или в момент величайшего стресса или в момент комфорта. Результат труда сказывается обычно позднее. Наш феномен — мозг — работает 24 часа в сутки, даже если человек в коме, идёт работа подсознания. В мозге происходят процессы. Мозг подчиняется нашим желаниям. Мозг даёт команду. Мы входим в симбиоз с нашим подсознанием по наитию и из этого первичного «бульона» и нагромождения идей остаётся только достать то, что нам необходимо. Идут подсказки. Формируется нужная информация, находится ответ на актуальный вопрос. На это требуется время.

Развитие интуиции

Развитием интуиции у себя и своих учеников я занимаюсь всю жизнь. Это были прослушивания записей на пластинках в разных исполнениях с разгадыванием содержания. Надо было также определить, насколько и чем отличается одно исполнение от другого в плане передачи характера, содержания, стиля. Как исполнитель чувствует стиль, жанр произведения.

Студентам я давала упражнения, касающиеся их сообразительности и смекалки. Это были очень простые и не очень творческие задания, которые выполнялись как индивидуально, так и групповым методом. Например, самостоятельно сделать гармонический анализ, расставить аппликатуру, предложить свой вариант аппликатуры. Расставить свои знаки агогических отклонений, расставить темпы. Разнообразить произведение по темпам, ритмическим особенностям, расставить агогические акценты. Эти задания не сложны, так как ученику уже приходилось не раз с этим сталкиваться. Он слышал о таких проблемах и выполнял такие задания по указанию педагогов много раз. Чтобы проявить индивидуальность в исполнении, необходимо применить творческий подход при подготовке произведения к исполнению.

Слепо подражая своему педагогу или кому-либо, ученик не сможет проявить свою индивидуальность. Навязывая свою концепцию исполнения, педагог рискует получить результат не тот, которого он ожидает. Исполнение ученика будет лишено творческой инициативы. И, самое главное, при таком подходе (натаскивании) ученик никогда не приобретёт опыт самостоятельного разучивания произведения и подготовки его к концерту.

Кроме этих заданий, касающихся той или иной трактовки, я давала ещё задания, вырабатывающие чисто творче-

ское мышление, выдумку, изобретение. Например, я играла ученику малоизвестную или самосочинённую мелодию, но не до конца и предлагала продолжить её, придумать самостоятельное окончание. Или, наоборот, играла им окончание фразы и предлагала присоединить к ним начало, сочинив его. Сколько тут было вариантов и различий! Ещё я давала упражнения на гармоническое «обогащение». Например, мелодию, гармонизованную не до конца, предлагала дополнить. Играла гармонию только намёком, то есть басы и верхние голоса, предлагая заполнить середину. И много ещё разных вариантов. Ученикам нравились эти опыты и эксперименты. Они учились если не сочинять музыку, то хотя бы начинали понимать, как она пишется. А некоторые начинали и писать. Это даёт возможность «увидеть» любую музыку как бы «изнутри», а не только её внешние очертания. Это также даёт представление о том, что все звуки, содержащиеся в фактуре, тесно взаимосвязаны, находятся в непреодолимом тяготении друг к другу и логической связи.

И, конечно, для развития интуиции моих учеников я проводила множество мероприятий, касающихся исполнения музыки. Играла я сама, комментировала то, что играла. Иногда подключала учащихся. Главной целью этих мероприятий было не пассивное прослушивание. Я старалась вызвать активный отклик слушательской аудитории, ждала ответной реакции на происходящее, а также стремилась вызвать слушателей на диалог. Хотелось вызвать у учащихся желание мыслить, думать, участвовать в происходящем. Им предлагалось высказывать своё мнение.

Я устраивала для студентов викторины, исполняя произведения малоизвестные и редко исполняемые, малоизвестных композиторов и совсем неизвестных. Среди этих произведений были такие, как «Вариации на тему из оперы В. Беллини «Монтеки и Капулетти»» М. Глинки, «Меланхолический вальс» А. Даргомыжского, «Полька си минор» П. Чайковского, «Интермеццо в классическом стиле» и «Экспромт» М. Мусоргского, «Вальс» С. Майкапара, «Токката» А. Пахмутовой, «Севильяна» М. Инфанте. Учащимся я предложила определить, если удастся, а может быть и узнать, что это за произведение в точности, кто его автор и его название. Хотя бы определить эпоху, когда оно было написано. К какому художественному течению или направлению оно имеет отношение. Что характерно для стиля данного композитора или произведения. Если не удастся это всё охарактеризовать, то ответить, что они думают о данном произведении. Учащимся предварительно были розданы листочки, на которых им было предложено это всё написать. Ответы получились самые неожиданные и разношерстные. И каково же было их удивление, когда я объявила авторов и названия произведений! Оказывается, они перепутали музыку Мусоргского и Баха, Листа и Мусорг-

ского, Чайковского и Шопена, Даргомыжского и цыганский романс. Но не будем спешить с выводами и осуждать. Ничего зазорного здесь как раз и нет. Дело заключается в том, что среди музыкальных произведений, которые я исполняла, не все характерны обычному тону высказывания данного композитора. Не всегда композитор пишет в обычной для себя манере. Иногда это стилизация. Но не только. Иногда композитор пишет в стиле какого-либо другого композитора или в стиле, характерном для другой эпохи. Он проникает в стиль эпохи, не свойственный сегодняшнему дню. Современные композиторы не всегда пишут современным языком. Автор может написать произведение в духе прошлого. Проявить себя как последователь какого-либо художественного течения. Проникнуться духом этой эпохи. Однако при этом он сохраняет своё собственное лицо. Представитель позднего романтизма Э. Григ часто писал музыку в стиле классиков (форма, фактура). Он только использовал некоторые выразительные средства, свойственные классикам, а вкладывал в это романтическое содержание. Примером может служить соната для фортепиано, отчасти концерт для фортепиано с оркестром. Г. Свиридов, композитор 20-го столетия, не гнался за современными гармониями и ритмами. Его музыка к повести А. Пушкина «Метель» — яркий тому пример. Р. Глиэра можно смело назвать последователем романтиков XIX века (музыка балета «Медный всадник», два романса для скрипки, фортепианная музыка, хотя дыхание времени чувствуется и здесь, ретроспективный взгляд, не архаика).

М. Мусоргский дал название своему произведению «Интермеццо», но не просто «Интермеццо», а «Интермеццо в классическом стиле». Здесь он использует характерные штрихи, применявшиеся в эпоху И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. Характер пьесы тоже во многом схож с монументальными произведениями этих авторов. Но в пьесе прослеживаются и черты самого Мусоргского: богатырская мощь, русская удаль, русский дух. Здесь чувствуется связь со многими фрагментами цикла «Картинки с выставки». «Экспромт» — одно из ранних произведений Мусоргского — написан в духе русской или зарубежной романтической музыки. Мусоргскому не было свойственно писать такую музыку. Однако он её написал.

С. Майкапар — выдающийся русский композитор конца XIX – начала XX века. В основном он писал для детей. И писал понятным для них языком. Целью его было написать для детей красиво и мелодично, чтобы им нравилось это играть. Излюбленными жанрами для него были вальсы, программные пьесы, ноктюрны, романсы. Он создавал целые циклы фортепианных пьес для детей. «Вальс ре мажор» — один из примеров такой музыки. Этот вальс часто путают с вальсами А. Даргомыжского или А. Гречанинова. Русские композиторы — сходство стиля здесь налицо.

А. Даргомыжский — композитор-реалист. Он написал большое количество романсов, где музыка следует за словом, отображая его смысл. Но он писал и инструментальную музыку. Часто она имела бытовой характер и передавала характер домашнего музицирования. В «Меланхолическом вальсе» А. Даргомыжский, видимо, хотел передать атмосферу домашнего музицирования, впечатления от исполнения романсовых, песенного характера пьес, танцевальных пьес, сочетающих в себе песенность, идущую от городского фольклора, и танцевальность. Взлёты, хроматические ходы, «ноющие» нисходящие интонации — всё это характерно для русского и цыганского романса. Отсюда происходит неоднозначная оценка стиля композитора.

П. Чайковский написал свою фортепианную «Польку си минор», видимо, под воздействием музыки Ф. Шопена. Изящные, изысканные мотивы, короткие горделивые фразы крайних частей, обилие мелизмов, тонкое ощущение формы, танцевальность, свойственная именно музыке Шопена, — всё это сближает двух величайших композиторов XIX века. Особенно в крайних частях Чайковский подражает Шопену и находится как бы под его влиянием. Эту пьесу можно считать «исключением из правил» в творчестве Чайковского.

М. Глинка в своё время находился под мощным влиянием итальянской музыки. Он написал несколько циклов вариаций для фортепиано. Особо выделяются среди них вариации на темы итальянских композиторов. Они поражают своей нарядной фактурой, виртуозностью, масштабным охватом всех регистров фортепианной клавиатуры, широтой и грандиозностью фортепианного стиля, в отличие от его же, Глинки, вальсов, полек и других бытовых танцев для фортепиано. Вариации по мотивам оперы Беллини «Монтекки и Капулетти» на сюжет В. Шекспира — яркий тому пример.

«Токката» А. Пахмутовой — произведение редко исполняемое. Её инструментальную музыку знают меньше. Токката написана в духе советских темповых сложных в техническом отношении фортепианных токкат таких авторов, как А. Хачатурян. С. Прокофьев, В. Гаврилин.

«Севильяна» М. Инфанте — произведение никем никогда не исполнявшееся. Написано оно в духе и стиле импрессионистов. Она мне очень напоминает пьесу М. Равеля «Игра воды». Поэтому её и путали студенты с музыкой других авторов. И никто не догадался, что это музыка современная.

После обсуждения музыки я сыграла ещё раз темы произведений, и стало более понятно, почему ученики в первый раз ошиблись. По моему мнению, есть композиторы, стиль которых невозможно спутать ни с каким другим стилем. К таким относится Э. Григ, П. Чайковский, С. Прокофьев. Большинство их произведений, за редким исключением, легко угадать. Стиль их прослеживается сразу. Моцарт и Гайдн — представители одного и того же художественного

течения. Их очень часто путают. Они как братья-близнецы, но при внимательном рассмотрении каждый из близнецов имеет свои чёточки. Бах — Гендель, Дебюсси — Равель. Мы произносим эти пары имён на одном дыхании. Но это не значит, что их музыка одинакова. Необходимо иметь тонкий слух, богатую интуицию и острую наблюдательность, чтобы распознать, чья звучит музыка.

Один из вечеров 2016 года в Хабаровском краевом колледже искусств был посвящён старинной музыке. Во время этой встречи среди студентов и преподавателей развернулась дискуссия по поводу авторства таких известных произведений, как «Аве Мария» (приписывается композитору XVI–XVII века Джулио Каччини) и «Канцона» (приписывается также лютневому композитору Франческа да Милана).

Дело в том, что в 1972 году фирмой грамзаписи «Мелодия» была выпущена пластинка «Лютневая музыка XVI–XVII веков». Исполнителем произведений на лютне в этой записи оказался Владимир Вавилов (гитарист-семиструнник и лютнист), скромный преподаватель музыкальной школы. Как потом выяснилось, все эти произведения он написал сам в духе и стиле малоизвестных старинных мастеров. И, действительно, ещё ранее эти произведения исследовали музыковеды и пришли к выводу, что «Аве Мария», приписываемая Дж. Каччини, не соответствует стилю Каччини. Музыка Каччини несколько другая. От произведения, приписываемого Каччини, веет современностью. Современное прочтение ощущается и в гармоническом языке, и в фактуре, и в подходе к развитию музыкального материала, и в подаче этого материала, и в способе донесения музыкальных идей. Такое произведение не мог написать старинный композитор. Достаточно сравнить его с известными произведениями, являющимися подлинными, действительно принадлежащими перу Д. Каччини, «Эрос» и «Амариллис». Это произведения хрестоматийные, прочно вошедшие в репертуар вокалистов. Скорее всего, по мнению музыковедов, произведение «Аве Мария» написано современным композитором, в подражание старинным мастерам. Предположение музыковедов оправдалось. Оно талантливо. Его исполняют выдающиеся певцы. Однако остаётся загадкой, почему талантливый автор не поставил собственное имя на вышедшей в 1972 году пластинке с записью десяти произведений. В то время композитору без высшего образования было трудно пробиться в профессиональные композиторы. Автор Вавилов предпочёл скрыть своё имя и приписать собственные мелодии малоизвестным музыкантам эпохи Возрождения для того, чтобы они получили известность.

Примерно в это же самое время ленинградские поэты Волхонский и Аксельрод написали словесный текст к музыкальному произведению Вавилова «Канцона». Получилась песня «Под небом голубым». Её исполняет известный

эстрадный певец Б. Гребенщиков. Произведение стало популярным. Долгое время эту песню приписывали самому Гребенщикову, являющемуся ещё и композитором. Однако правда выплыла на поверхность. Об этом рассказал сам Гребенщиков в одной из своих радиопередач. Так что это? Современная песня или старинная музыка XVI–XVII веков?

Мы подошли к самому главному в этой проблеме. Написанное — изложенное — исполненное. Одно на другое накладывается и запутывается. Главное, что оно есть. В искусстве так бывает очень часто. Люди давно забыли, кто настоящий автор. Главное, что эта музыка, эти песни существуют. Так было и во времена И. С. Баха: Марчелло написал свой знаменитый концерт для гобоя, особенно удачной оказалась вторая часть (адажио). Бах сделал её обработку для клавира, произведение стало ещё более популярным. А. Вивальди сделал переложение для скрипки. Произведение заиграло новыми красками. С тех пор в нотах фигурируют имена всех трёх композиторов в качестве авторов. Н. Паганини написал свою знаменитую «Кампанеллу» как финал скрипичного концерта по мотивам народной мелодии. Затем это произведение обработал Ф. Лист, создав своё оригинальное сверхвиртуозное сочинение для фортепиано. А позднее эту обработку усовершенствовал и добавил новые элементы в неё Ф. Бузони. Все эти версии гениальны и все, кто внёс свой вклад в совершенствование данной темы, имеют право на авторство. Каждый добавил своё, личное в известную тему. Каждый сделал это в силу своих данных, своего опыта, своего понимания данной темы. Раскрыл тему по-своему, со своим подходом, применяя свой творческий метод.

Говорить или писать о стилях чрезвычайно сложно. Вот как пишет об этом выдающийся исследователь пианизма Г. Коган: «Принято считать, что искусство распадается на стили, родоначальниками и ярчайшими представителями которых являются гении — создатели данного стиля. Сообразно с этим иные музыковеды, пишущие работу о том или ином композиторе, видят свою главную задачу в том, чтобы определить тот стиль, к которому он принадлежит. “Приписав” композитора к надлежащему стилевому ведомству, выдав ему соответствующий “стилевой паспорт”, автор монографии почитает свою основную задачу выполненной» [6, с. 127–128].

На самом деле нельзя с точностью определить, к какому стилю имеет отношение тот или иной художник. Настоящий художник всегда «шире» любого стиля. Далее Г. Коган продолжает: «“Стилевой” подход к творчеству большого художника обнаруживает свои недостатки не только при музыковедческом исследовании, но и тогда, когда дело касается исполнения, интерпретации, особенно ярко это сказывается при исполнении В. Моцарта. Многие пианисты и дирижёры играют именно “стиль” Моцарта, то есть то, что у него было общего с другими композиторами “того же стиля”,

с другими людьми его эпохи, а не то, что выделяло его из этой среды, отличало его от них, то есть делало Моцартом» [6, с. 128]. Это говорит о том, что невозможно словесно охарактеризовать тот или иной стиль. Возможно, в связи с этим и возникли эти классификации, стили барокко, рококо, венский классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм.

То, о чём пишет Коган, происходит тогда, когда люди пытаются объяснить и охарактеризовать стиль словесно, начиная перечислять характерные его черты. «Стремясь во что бы то ни стало “запихнуть” великого художника в какой-нибудь “стиль”, искусствоведы совершают ошибку. В подобном изображении настоящий большой художник выглядит, как человек в костюме с чужого плеча: рост и комплекция как будто те же, но тут чуть длинно, там немного коротко, тут узко, там широко, тут жмёт, там морщит» [6, с. 128].

Исполнитель начинает играть ту или иную музыку и «старается» выполнить те указания, касающиеся стиля, которые навязал ему руководитель. Он не вживается в музыку по-настоящему, не проникает в суть самой музыки, а лишь выполняет внешние, искусственно созданные задачи. Чтобы сыграть музыку «в стиле», необходимо слушать много музыки данного композитора и его современников. Необходимо проникнуться её образным строем, идеалами, отражёнными в ней, глубиной мыслей и чувств, заложенных в ней. Всё это постигается не столько словесно и не столько интеллектуально, сколько интуитивно. Тогда можно рассчитывать на шанс, что произведение прозвучит «стильно».

Такой же совет можно дать и слушателю-любителю, постигающему искусство слушания и понимания музыки: невозможно положиться только на знания о композиторе, его жизни, фактов его биографии. Не обязательно знать, сколько он написал, о количестве созданных им произведений, чтобы оценить его гений, понять его творческий почерк и проникнуться его мироощущением. Однако в консерваториях, на исполнительских факультетах студентам преподают такие предметы, как «История музыки» или «История фортепианного искусства». Изучая их, студент обязан знать историю стилей, особенности того или иного стиля, стилистические особенности музыки того или иного композитора. Это спрашивают на экзаменах. Но в конечном итоге знание студентом предмета оценивается скорее по его знанию и пониманию самой музыки, которую он изучил, нежели по знанию им текста учебника. Это видно по его ответу на экзамене. Это видно также по его личному отношению к музыке данного композитора, ощущению им данного стиля, что тоже сказывается на ответе. Это чувствуется. Я сама сдавала эти предметы, иногда с трудом. Не всегда понимая суть, в чём должен заключаться ответ. Я всегда не любила и старалась избегать избитых, ничего не значащих общих фраз.

Мне в своей работе концертмейстера приходилось наблюдать любопытные явления. Например, студент в классе оркестрового дирижирования изучает и учится дирижировать симфонию Моцарта. Педагог задаёт ему вопрос: «Что характерно для стиля Моцарта?» Студент начинает что-то бормотать, видимо, вспоминая текст учебника музыкальной литературы или истории музыки. В конце концов, педагог сам начинает понимать, что вопрос не имеет ответа, на него трудно ответить. Стиль надо чувствовать. Словами этого не объяснить. На этом разговор и заканчивался.

Для исполнителя зачастую «путеводителем» по стилистическим особенностям того или иного автора являются редакции произведений. Особенно это касается произведений старинных мастеров и венских классиков, так как они чаще всего не оставляли в нотах своих произведений никаких пометок, касающихся их исполнения. Стилистическая ориентация редактора очень сильно влияет на осмысление музыки учащимися, особенно если они ещё неопытны. Стиль интерпретации на материале редакции, её изучение имеет огромное значение в воспитании музыканта. Существует свыше 50 редакций клавирных сочинений Моцарта и свыше 60 редакций сочинений Гайдна.

Проблемы стиля интерпретации исследованы специалистами, но не достаточно тщательно. Изучение вопросов стиля интерпретации на материале редакций имеет огромное значение для выработки собственного представления, осмысления и переосмысления данной музыки, её авторского стиля и стиля исполнения. О стилях интерпретации спорили и постоянно спорят теоретики пианизма. Исследователь А. Меркулов пишет о том, что «стиль интерпретации музыки прошлого постоянно меняется» [10, с. 156]. «По словам Б. Асафьева, происходит стилевое “переинтонирование”, когда произведение, возникшее в условиях одного стиля, воспроизводится в рамках другого» [10, с. 156]. С. Фейнберг также писал о том, что «в каждую эпоху господствует та или иная манера игры» [Цит. по: 10, с. 157]. Иногда бывает невозможно исполнить произведение так, как его исполняли когда-то. Далее А. Меркулов продолжает: «Такое переинтонирование стилистически неоднородно: его крайними полюсами оказываются, с одной стороны, очевидное “осовременивание” старины, её явная переделка в соответствии с возникшими запросами нового времени и, с другой стороны, подчёркивание в интерпретации отличий музыки прошлого от современной, как бы архаизация наследия минувших эпох» [10, с. 157].

Создание редакций-интерпретаций в духе более позднего времени, а не в духе того времени, когда они были написаны, несоответствие стилю эпохи создания произведения особенно характерно для периода истории, начиная со второй половины XIX века и до первой трети века XX. Причиной появления огромного количества таких редакций-интерпретаций явилось воздействие романтического

и позднеромантического искусства. Эти редакции можно назвать «романтизирующими». Наиболее характерным признаком такой «романтизации» явилось изменение авторской лигатуры, фразировки, динамики.

В XX веке стали появляться и выходить из печати различного рода уртексты. Они опирались прежде всего на авторский текст рукописей и «очищали» музыкальный текст от разного рода романтических наслоений. Они возвращали исполнителя к исполнению произведений в их подлинном виде.

Пользуясь различными редакциями, исполнитель должен разбираться и понимать степень оправданности применения различных выразительных средств в игре, таких как штрихи и другие средства. Для этого он должен иметь чёткое представление о стиле самого автора. В XX веке также многие редакторы выступали с позиций осовременивания музыки (например, Барток). Они старались приблизить в своих редакциях музыку старинных мастеров к строю мыслей и чувств современного человека.

Необходимо иметь тонкое исполнительское чутьё в отношении расшифровки и трактовки орнаментики, применения агогики, педализации в музыке венских классиков. А редактировать музыку, написанную несколько веков назад, необходимо. Её невозможно играть так, как играли в то время, так как изменился ритм жизни, появились другие инструменты, мы не можем мыслить и чувствовать так же, как это было тогда, так как мы испытали различные влияния. В этом исполнителю помогут редакции.

А. Меркулов также пишет: «Множественность стилистических направлений проявляется, прежде всего, в различном понимании разными исполнителями сущности того или иного композитора. Одни придерживаются сугубо исторического стилизаторского подхода (одно из проявлений которого — исполнение на инструментах Гайдна и Моцарта). Другие активно утверждают и проводят в жизнь осовременивающие, внеисторические, универсалистские концепции, лучшим выражением которых могла бы стать плакатная чичеринская фраза: “Моцарт уже вообще не имеет отношения к XVIII веку!” Это крайние позиции, редко встречающиеся в чистом виде, большинство занимают ту или иную позицию между двумя этими берегами» [10, с. 183].

Множественность проявляется не только в том, что существуют различные редакции-интерпретации, множество исполнителей-интерпретаторов, но и в том, что один интерпретатор может исполнять одно и то же произведение по-разному на различных этапах своего творческого пути. Он может пересматривать свой подход к исполнению того или иного сочинения.

Современный пианист Брендель так пишет об этом: «Есть люди, желающие всё положить в пару выдвижных ящиков:

Бетховен должен быть сильным и героическим — но не грациозным, Моцарт — грациозный и свежий, но не меланхолический... Что меня интересует, как интерпретатора... — это не клише, а Особенное и Неповторимое» [Цит. по: 10, с. 184].

Когда я училась, мои педагоги не заставляли меня играть по какой-либо определённой редакции. Они чаще сами редактировали то или иное сочинение, писали в нотах свои указания в отношении аппликатуры, педализации и т. д.

Г. Нейгауз отмечал четыре стиля исполнения: «Первый — никакого стиля: Бах исполняется “с чувством” à la Chopin или Фильд... Моцарт à la старая дева и т. д... Второй — исполнение “морговое”... Третий вид — исполнение музейное, на основе точнейшего и благоговейного знания, как исполнялись и звучали вещи в эпоху возникновения... Четвёртый вид, наконец, исполнение, озарённое “проникающими лучами” интуиции, вдохновения, исполнение “современное”, живое, но насыщенное непоказной эрудицией» [11, с. 190–191].

Я считаю и прихожу к выводу, что интуиция — свойство, необходимое в любом творческом процессе. Когда нам не хватает нужных знаний, выручает интуиция. Всё знать невозможно. Ни один человек не обладает абсолютным знанием. Даже, если говорить об академиках, они знают многое, но не всё. Я бы сказала так: там, где кончаются знания, начинается интуиция. Природа помогла нам в этом, подарив интуицию. Однако её наличие не обратно пропорционально знаниям. Не стоит думать, что, чем меньше знаний, тем выше интуиция. Скорее, наоборот.

В заключение хочется сказать, что интуиция — важнейшая составляющая таких понятий, как способности, творческая инициатива, профессионализм и, наконец, талант. Она опирается на соответствующие задатки и поддаётся воспитанию в процессе обучения. В процессе восприятия музыкальных произведений также тренируются многие творческие способности и задатки. Обучение игре на музыкальных инструментах, на мой взгляд, следует начинать с обучения слушать музыку. Мои уроки-концерты сыграли в этом не последнюю роль. Метод продвижения в этом направлении — от простого к сложному. Обсуждения концертов, разгадывание содержания музыкальных произведений, привлечение художественных ассоциаций — хороший способ развития музыкальной интуиции. Исполнительский анализ, прослушивание произведений в разных исполнениях, занятия композицией и аранжировкой, подбор музыки по слуху также тренируют интуицию. Помогают также в развитии интуиции интеллектуальные игры, разгадывание кроссвордов, чтение художественной литературы, просмотр киносериалов или односерийных незнакомых фильмов с предугадыванием дальнейшего хода событий или вариантов окончания. На мой взгляд, талант — это не всегда явные, иногда это скрытые способности, таящиеся глубоко в подсознании, извлечённые оттуда и помноженные на профессионализм. Различные способы активизации безграничных ресурсов мозга могут изменить и улучшить качество творческой деятельности.

Список использованных источников

1. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Большая рос. энцикл. ; Санкт-Петербург : Норинт, 1997. — 1434 с.
2. Громов, Е. С. Художественное творчество : (опыт эстет. характеристики некоторых проблем) : над чем работают, о чем спорят философы / Е. С. Громов. — Москва : Политиздат, 1970. — 261 с.
3. Дьяченко, М. И. Психологический словарь-справочник : учеб. пособие / М. И. Дьяченко, Л. А. Кандыбович, С. Л. Кандыбович. — Минск : Харвест, 2001. — 455 с.
4. Ильин, Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности / Е. П. Ильин. — Санкт-Петербург : Питер, 2011. — 444 с.
5. Кехо, Дж. Подсознание может всё / Дж. Кехо. — Минск : Пулурри, 2014. — 160 с.
6. Коган, Г. М. Избранные статьи. В 3 вып. Вып. 3 / Г. М. Коган. — Москва : Совет. композитор, 1985. — 184 с.
7. Корыхалова, Н. П. Играем гаммы / Н. П. Корыхалова. — Москва : Музыка, 2015. — 84 с.
8. Кузина, С. В. Шутки мозга : как подружиться с головой и увеличить IQ / С. В. Кузина. — Москва : Астрель, 2012. — 351 с.
9. Лозиков, А. А. Наказание любовью / А. А. Лозиков. — Хабаровск : Хабар. регион. отд-ние Союза писателей России, 2008. — 350 с.
10. Меркулов, А. М. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации / А. М. Меркулов // Музыкальное исполнительство и педагогика : история и современность : сб. ст. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; сост. Т. А. Гайдамович. — Москва, 1991. — С. 155–188.
11. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г. Нейгауз. — 5-е изд. — Москва : Музыка, 1988. — 238 с.
12. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов ; под ред. Л. И. Скворцова. — 27-е изд., испр. — Москва : Оникс, 2011. — 736 с.
13. Психиатрический словарь / сост. В. Первый, В. Сухой, Е. Гриневич, М. Маркова. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2013. — 636 с.
14. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве : [мемуары] / К. С. Станиславский. — Москва : АСТ, сор. 2019. — 606 с.
15. Фёдоров, Е. Е. Интуиция в музыкально-исполнительской деятельности / Е. Е. Фёдоров // Муз. психология и психотерапия. — 2009. — № 5. — С. 92–100.

Материал поступил в редакцию 24.08.2020.

Сведения об авторе: Дубинина Марина Ильинична, преподаватель Хабаровского краевого колледжа искусств, дипломант международных конкурсов в номинации «Концертмейстер» (1999 и 2001 гг.) (г. Хабаровск).
Контактные данные: тел.: (4212) 21-99-01, 8-924-303-53-17.