

Μια εισαγωγή στους μηχανισμούς και τις στρατηγικές που χρησιμοποιούνται από εκτελεστές κατά τη διαδικασία απομνημόνευσης ενός μουσικού κομματιού.

Κυριακή Ζαχαροπούλου

Η μνήμη είναι μια πολύ σημαντική γνωστική διεργασία, η οποία χρησιμοποιείται από τον μουσικό σχεδόν σε όλα τα στάδια της μελέτης ενός μουσικού έργου: από την πρώτη ανάγνωση της παρτιτούρας μέχρι την τελική απομνημόνευση. Στόχος του παρόντος άρθρου είναι να πληροφορήσει τον μουσικό εκτελεστή για τον τρόπο λειτουργίας της μνήμης του και να του προτείνει αποτελεσματικές τεχνικές απομνημόνευσης. Στο πρώτο μέρος της εργασίας αυτής θα γίνει μια σύντομη περιγραφή των κυριοτέρων θεωριών για τη λειτουργία της μνήμης, όπως έχουν διατυπωθεί στο χώρο της ψυχολογίας. Στο δεύτερο μέρος, θα παρατεθούν οι πιο συνηθισμένες στρατηγικές απομνημόνευσης, όπως χρησιμοποιούνται από τους μουσικούς εκτελεστές, και θα προταθούν οι αποτελεσματικότερες σύμφωνα με τα πορίσματα της σύγχρονης έρευνας.

Λέξεις κλειδιά: Μνήμη, απώλεια μνήμης, μουσική εκτέλεση, στρατηγικές απομνημόνευσης

Από τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα σηματοδοτήθηκε μια νέα εποχή όσον αφορά τη μουσική εκτέλεση. Ο σολίστας άρχισε να αντιμετωπίζεται σαν ξεχωριστή προσωπικότητα, διακριτή πλέον από το συνθέτη. Είναι η εποχή που καταξιωμένοι πιανίστες σαν την Clara Schumann και τον Franz Liszt, αρχίζουν να παίζουν σε συναυλίες χωρίς παρτιτούρα. Ως τότε, αυτή η πρακτική αντιμετωπιζόταν από το κοινό ως πράξη εντυπωσιασμού εκ μέρους του σολίστα (Bernstein, 1981, στον Williamson, 2002: 114) Σήμερα, πολύ σπάνια πλέον οι σολίστες παίζουν σε συναυλίες έχοντας μπροστά τους την παρτιτούρα¹. Η απομνημόνευση των μουσικών κομματιών αποτελεί σημαντικό μέρος της εξάσκησης κάθε εκτελεστή μουσικού οργάνου. Ωστόσο, αυτή η διαδικασία απαιτεί ιδιαίτερο κόπο – τουλάχιστον για μια μεγάλη μερίδα μουσικών - και τελικά είναι πηγή έντονου άγχους για τον εκτελεστή, καθώς τα ολισθήματα της μνήμης κατά τη διάρκεια συναυλιών δεν είναι σπάνια φαινόμενα.

Γιατί, λοιπόν, οι εκτελεστές προτιμούν να παίζουν ένα κομμάτι «απ' έξω»; Αποτελέσματα από έρευνα που διεξήγαγε ο Williamson (2002: 114), δείχνουν ότι όταν ένα μουσικό κομμάτι παίζεται από μνήμης είναι πιο εκφραστικό και πιο «επικοινωνιακό» συγκριτικά με μια εκτέλεση από παρτιτούρα. Άλλωστε, η απομνημόνευ-

¹ Ωστόσο αυτή η συνθήκη δεν ισχύει για την εκτέλεση έργων σύγχρονης μουσικής (Aiello και Williamson, 2002: 168). Αντίθετα, είναι συνηθισμένη η δημόσια εκτέλεση αυτών των έργων «από μέσα», ακόμα και από καταξιωμένους εκτελεστές. Πιθανότατα, τα πολλά και διαφορετικά στιλ της νέας μουσικής παραγωγής να δυσκολεύουν τους μουσικούς στην απομνημόνευση λόγω έλλειψης αρκετής εμπειρίας (Sloboda, 2005: 111).

ση βοηθά και σε άλλα πιο πρακτικά ζητήματα: ο μουσικός δεν ανησυχεί πλέον για το έγκαιρο γύρισμα των σελίδων, ενώ μπορεί να παίξει σε οποιοδήποτε χώρο χωρίς την παρτιτούρα. Επιπλέον, δύσκολα και γρήγορα περάσματα σε ορισμένα μουσικά κομμάτια (λ.χ. έργα για πιάνο του Rachmaninoff), μπορούν να εκτελεστούν πολύ πιο εύκολα από μνήμης, καθώς ο μουσικός χρειάζεται να έχει οπτική επαφή με το μουσικό όργανο. Πάνω απ' όλα, η μεγαλύτερη χρησιμότητα της απομνημόνευσης είναι ότι απελευθερώνει τις διαδικασίες εσωτερικής αναπαράστασης της παρτιτούρας, έτσι ώστε ο εκτελεστής να αποκτά μεγαλύτερη άνεση και χώρο για ερμηνεία.

Σε αυτό το άρθρο, θα γίνει αρχικά μια προσπάθεια να περιγραφεί σύντομα η λειτουργία της μνήμης και στη συνέχεια θα γίνει μια αναφορά στις στρατηγικές που χρησιμοποιούνται από εκτελεστές κατά τη διαδικασία της απομνημόνευσης, με ταυτόχρονη έκθεση των πορισμάτων της έρευνας μέχρι σήμερα.

A) Μηχανισμοί που χρησιμοποιούνται από εκτελεστές κατά τη διαδικασία της απομνημόνευσης

Η μνήμη είναι μία πολύ σημαντική και ζωτική γνωστική ικανότητα. Είναι δύσκολο να δώσει κανείς έναν ορισμό για το τι είναι μνήμη, καθώς δεν πρόκειται για ένα μοναδικό και ενιαίο σύστημα νοητικών διεργασιών (Baddeley, 1999: 3). Σύμφωνα με σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες και πορίσματα έρευνας, η μνήμη μπορεί να αναλυθεί σε ένα μεγάλο αριθμό συστημάτων, καθένα με ξεχωριστά χαρακτηριστικά και διαδικασίες, τα οποία αλληλεπιδρούν με διάφορους τρόπους. Ακολούθως, γίνεται προσπάθεια να περιγραφούν συνοπτικά οι πιο σημαντικές, ευρέως αποδεκτές και πιο σύγχρονες θεωρίες για τη λειτουργία της μνήμης, οι οποίες έχουν μεγάλο αντίκτυπο στην προσπάθεια του μουσικού εκτελεστή να μάθει και να απομνημονεύσει ένα μουσικό κομμάτι.

Η κύρια λειτουργία της μνήμης

Η σύγχρονη έρευνα γενικά συμφωνεί στην ύπαρξη τριών φάσεων λειτουργίας της μνήμης: στη φάση της κωδικοποίησης, της αποθήκευσης και της ανάσυρσης (ανάπλασης). Οι διαφορετικές αυτές φάσεις είναι εξέχουσας σημασίας για τον εκτελεστή. Μία πράξη ρουτίνας για ένα μουσικό που δουλεύει την απομνημόνευση ενός κομματιού είναι αρχικά η προσπάθεια να κωδικοποιηθεί ή με άλλα λόγια να εγγράψει τις μουσικές νότες σε μνημονικά ίχνη. Στη συνέχεια έρχεται η αποθήκευση και διατήρησή τους για μία μικρότερη ή μεγαλύτερη χρονική περίοδο. Τέλος, ακολουθεί η ανάσυρση και χρήση τους έτσι ώστε ο μουσικός να μπορέσει να συνεχίσει τη μουσική του εκτέλεση (Eysenck & Keane, 2000: 151· Baddeley, 1999: 5).

Είδη μνήμης

Διαφορετικές θεωρίες για τη μνήμη προτείνουν διαφορετικούς τύπους μνήμης, ανάλογα με τις εργασίες που πρέπει να επιτελέσει ο ανθρώπινος εγκέφαλος. Μια

ευρέως αποδεκτή ταξινόμηση των τύπων της μνήμης είναι αυτή που προτείνει το μοντέλο των Atkinson-Shiffrin (πολυ-δομικό μοντέλο μνήμης) (Atkinson & Shiffrin's model, 1968, στον Baddeley, 1999: 44). Σύμφωνα με αυτό, η μνήμη αποτελείται από τρία διαφορετικά είδη («διαμερίσματα») ανάλογα με το χρόνο που συγκρατούν πληροφορίες (βλ. Σχήμα 1): 1) αισθητηριακή μνήμη, 2) βραχύχρονη μνήμη, 3) μακρόχρονη μνήμη.

Η *αισθητηριακή μνήμη* είναι η πρώτη εγκεφαλική απεικόνιση των εξωτερικών ερεθισμάτων. Έχει μεγάλο αποθηκευτικό χώρο αλλά η διάρκεια της συγκράτησης των πληροφοριών είναι ελάχιστη (λίγα δευτερόλεπτα). Όπως διαφαίνεται από το όνομά της, εξαρτάται από τις αισθήσεις. Επομένως, μιλάμε ειδικότερα για ακουστική, οπτική, κιναισθητική, οσφρητική και απτική μνήμη². Για παράδειγμα, ο εκτελεστής χρησιμοποιεί αυτού του είδους τη μνήμη έτσι ώστε να διαβάσει/αποκωδικοποιήσει μια παρτιτούρα. Η πληθώρα πληροφοριών που προσλαμβάνει μέσω των ματιών του, συνειδητά ή ασυνείδητα, εισχωρεί στις «αισθητηριακές» αποθήκες (Baddeley, 1999: 44· Eysenck & Keane, 2000: 152). Η ακουστική του μνήμη βοηθά στην αποθήκευση της μελωδικής ακολουθίας, ενώ η οπτική του μνήμη στην εγγραφή μιας νοερής αναπαράστασης της παρτιτούρας που μελετά (φωτογραφική μνήμη). Η κιναισθητική του μνήμη είναι ένας ιδιαίτερα σημαντικός τύπος μνήμης για την εκτέλεση μουσικής. Για παράδειγμα, τα δάχτυλα του πιανίστα «γνωρίζουν» πού να παίξουν στη συνέχεια σε ένα κομμάτι που έχουν ξαναπαίξει, ενώ τα χείλη ενός τρομπετίστα σχηματίζονται αυτόματα, σα να «γνωρίζουν» ποια νότα πρέπει να παραχθεί στη συνέχεια. Αν ο εκτελεστής χρειάζεται να διατηρήσει στη μνήμη του κάποια από αυτά τα δεδομένα για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, πρέπει να τα μεταφέρει στο επόμενο μνημονικό διαμέρισμα: τη βραχύχρονη μνήμη.

Είναι γενικά αποδεκτό ότι οι πληροφορίες εισέρχονται στη *βραχύχρονη μνήμη* σαν ένα αποτέλεσμα της εστίασης της προσοχής στο εξωτερικό ερέθισμα. Πρόκειται για ένα πολύ χρήσιμο είδος μνήμης για τον εκτελεστή, ο οποίος τη χρησιμοποιεί έτσι ώστε να επεξεργάζεται τα δεδομένα που λαμβάνει από την αισθητηριακή του μνήμη. Βέβαια, ο αποθηκευτικός χώρος της βραχύχρονης μνήμης είναι αρκετά μικρός, ενώ η διάρκεια παραμονής των πληροφοριών μπορεί να φτάσει τα 30 δευτερόλεπτα³. Η βραχύχρονη μνήμη μπορεί να συγκρατήσει μέχρι περίπου επτά διαφορετικές ή ομαδοποιημένες πληροφορίες (περιοριστικές κατηγορίες - chunks) (Miller, 1956). Ωστόσο, η παρεμβολή νέων πληροφοριών μέσω της αισθητηριακής οδού, μπορεί να οδηγήσει στη φθορά ή και στη λήθη (αναδρομική παρέμβαση). Προκειμένου λοιπόν να αποφευχθεί η λήθη, χρησιμοποιούνται μνημονικές στρα-

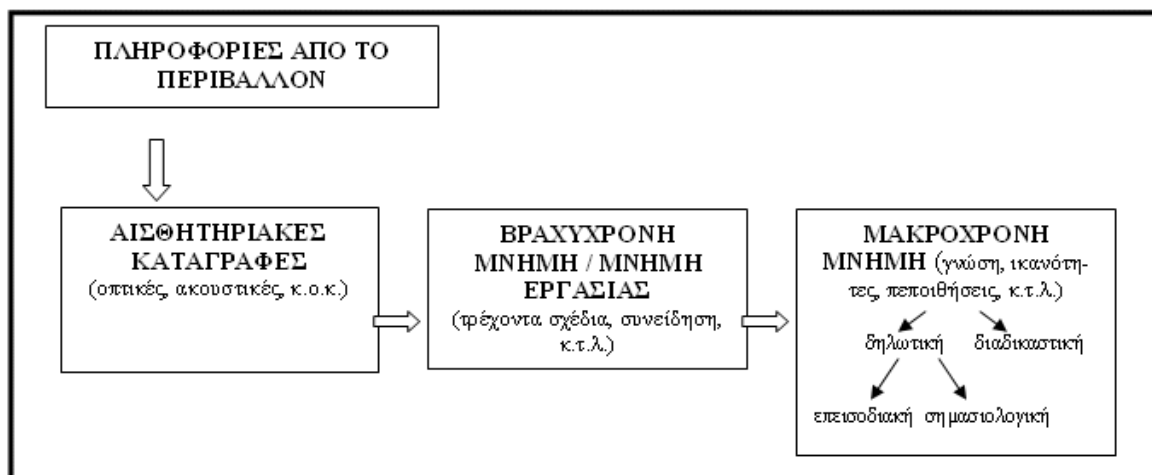
² Οι αισθητηριακοί τύποι μνήμης, όπως η ακουστική, διαρκούν για μικρότερα ή μεγαλύτερα χρονικά διαστήματα. Ο Baddeley (1999: 20) υποστηρίζει ότι η ακουστική μνήμη μπορεί να χωριστεί σε τρεις τύπους τουλάχιστον: την ηχητική μνήμη που διαρκεί λίγα χιλιοστά του δευτερολέπτου, την ακουστική βραχύχρονη μνήμη που φτάνει τα 5 ως 10 δευτερόλεπτα και την ακουστική μακρόχρονη μνήμη. Όλα αυτά τα συγκεκριμένα είδη μνήμης αφορούν το μουσικό λιγότερο ή περισσότερο. Επιπρόσθετα, όλα αυτά τα είδη μνήμης μπορούν να επεκταθούν και στα άλλα είδη αισθητηριακής μνήμης, όπως λ.χ. βραχύχρονη και μακρόχρονη οπτική μνήμη.

³ Ο χρόνος αυτός μπορεί να παραταθεί με τη διαδικασία της επανάληψης.

τηγικές, οι οποίες βοηθούν στη μεταφορά των πληροφοριών στην επόμενη αποθηκευτική περιοχή: τη μακρόχρονη μνήμη (Baddeley, 1999: 29).

Το 1974 οι Baddeley και Hitch πρότειναν την αντικατάσταση της ενιαίας και αρκετά παθητικής βραχύχρονης μνήμης με ένα μοντέλο πολυεπίπεδο και πιο ενεργητικό, τη λεγόμενη «μνήμη εργασίας» (Baddeley, 1999: 49· Eysenck & Keane 2000: 156). Οι ερευνητές διατύπωσαν τη θεωρία της μνήμης εργασίας προσπαθώντας να ρίξουν φως στο ρόλο της προσωρινής αποθήκευσης που συμβαίνει κατά τη διάρκεια γνωστικών διαδικασιών, όπως ο συλλογισμός, η αντίληψη και η μάθηση. Όπως εξηγούν οι Ericsson και Kintsch (1995: 211), ο όρος «μνήμη εργασίας» αναφέρεται στην ταυτόχρονη και προσωρινή αποθήκευση και επεξεργασία πληροφοριών. Για παράδειγμα, η μνήμη εργασίας είναι αυτό το είδος μνήμης που χρησιμοποιεί ο μουσικός εκτελεστής κατά τη διάρκεια της πρώτης ανάγνωσης ενός μουσικού κομματιού, και συνίσταται στην προσωρινή αποθήκευση και επεξεργασία πληροφοριών που μόλις αποκτήθηκαν μέσω της αισθητηριακής οδού, όπως ο οπλισμός, η ρυθμική αγωγή, οι νότες, δηλαδή πληροφορίες απολύτως απαραίτητες για την επιτυχή ολοκλήρωση της συγκεκριμένης εργασίας. Σύμφωνα με το μοντέλο που πρότειναν οι Baddeley και Hitch, η μνήμη εργασίας αποτελείται από ένα κεντρικό σύστημα, το οποίο ελέγχει και διευθύνει ένα μεγάλο αριθμό από βοηθητικά υποσυστήματα (Baddeley, 1999: 69).

Ο επόμενος και πιο «μόνιμος» αποθηκευτικός χώρος είναι η μακρόχρονη μνήμη. Ο αποθηκευτικός χώρος αυτός δεν είναι μόνο μεγαλύτερος σε σχέση με το χώρο της βραχύχρονης μνήμης, αλλά – θεωρητικά μιλώντας – μπορεί να συγκρατήσει πληροφορίες για πάντα. Πρόκειται για τον πιο σημαντικό μηχανισμό για τον εκτελεστή, καθώς γι' αυτόν η ικανότητα ανάκλησης ενός μουσικού κομματιού πρέπει να είναι διαθέσιμη όποτε αυτός επιθυμεί. Στην πραγματικότητα, ο εκτελεστής μπορεί να επέμβει συνειδητά μόνο στη βραχύχρονη μνήμη, ωστόσο μόνο μέσω της μακρόχρονης μνήμης μπορεί να ανασύρει στο χώρο της βραχύχρονης μνήμης/μνήμης εργασίας πληροφορίες ήδη αποθηκευμένες και να τις χρησιμοποιήσει (Παρασκευόπουλος, 1985: 104· Baddeley, 1999: 37).



Σχήμα 1: Το πολυεπίπεδο μοντέλο επεξεργασίας πληροφοριών της μνήμης

Η μακρόχρονη μνήμη δεν είναι ενιαία αλλά περιλαμβάνει διάφορα υποσυστήματα (Baddeley, 1999: 360· Μπαμπλέκου, 2003: 149). Μία πρώτη υποδιαίρεση της μακρόχρονης μνήμης γίνεται σε δύο μηχανισμούς: τη διαδικαστική (άδηλη) και τη δηλωτική (έκδηλη) μνήμη. Η *διαδικαστική μνήμη* αναφέρεται στην ασυνείδητη γνώση του πώς εκτελείται μία πράξη. Πρόκειται ουσιαστικά για μια αυτοματοποιημένη δράση. Απ' την άλλη πλευρά, η *δηλωτική μνήμη* αφορά τη συνειδητή γνώση, δηλαδή την ικανότητα περιγραφής της διαδικασίας που πρέπει να ακολουθηθεί ώστε να εκτελεστεί μια συγκεκριμένη πράξη. Η δεξιότητα του παιξίματος ενός μουσικού οργάνου είναι ένα παράδειγμα της διαδικαστικής μνήμης. Η διδασκαλία όμως ενός μουσικού οργάνου είναι μια συνειδητή προσπάθεια, η οποία αφορά τη δηλωτική μνήμη.

Η επεισοδιακή και η σημασιολογική μνήμη αποτελούν υποδιαιρέσεις της δηλωτικής μνήμης. Η *επεισοδιακή μνήμη* είναι το είδος της μακρόχρονης μνήμης που αποθηκεύει πληροφορίες για συγκεκριμένα γεγονότα («επεισόδια»). Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως αυτοβιογραφική σε αντιπαράθεση με τη γενική γνώση (Snyder, 2001: 258). Η *σημασιολογική μνήμη*, από την άλλη πλευρά, είναι ο «χώρος» της μακρόχρονης μνήμης όπου γίνεται επεξεργασία της γενικής γνώσης. Ο μουσικός αποθηκεύει στην επεισοδιακή μνήμη όλες τις λεπτομέρειες του μουσικού γεγονότος, το οποίο συμβαίνει σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή και κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες (π.χ. χώρος συναυλίας, ακροατήριο, ψυχική κατάσταση του μουσικού κ.ο.κ.), ενώ οι γενικότερες μουσικές του γνώσεις – απαραίτητες στην αποκωδικοποίηση και μετάφραση των επεισοδιακών του αναμνήσεων – είναι (ήδη) αποθηκευμένες στη σημασιολογική του μνήμη (Baddeley, 1999: 229).

Παρά το γεγονός ότι όλες αυτές οι συνιστώσες του μηχανισμού της μνήμης παρουσιάζονται στο παρόν άρθρο ξεχωριστά, στην πραγματικότητα συνυπάρχουν κι αλληλεπιδρούν. Ο εκτελεστής χρειάζεται και χρησιμοποιεί τη βραχύχρονη μνήμη/μνήμη εργασίας (για να θυμηθεί μια μικρή μουσική φράση για παράδειγμα) και τη μακρόχρονη/σημασιολογική μνήμη (δηλαδή όλες τις μουσικές γνώσεις που διαθέτει) ταυτόχρονα. Επιπλέον, τα συστήματα που αποτελούν τη μακρόχρονη μνήμη αλληλεπιδρούν κι αυτά μεταξύ τους (Roediger & McDonnell, 2004: 1). Το παίξιμο ενός μουσικού οργάνου απαιτεί την ταυτόχρονη λειτουργία και χρήση της διαδικαστικής, της επεισοδιακής και πιθανότατα της δηλωτικής μνήμης από τον μουσικό.

Άλλος μηχανισμός της μνήμης είναι η λεγόμενη «μεταμνήμη». Ο όρος αναφέρεται στη γνώση που έχει κάποιος για το πώς λειτουργεί η μνήμη του και στην ικανότητα να αξιολογεί τις δυνατότητές της. Είναι προφανώς εξαιρετικά σημαντικό για τον μουσικό να γνωρίζει ποιες είναι ακριβώς οι προσωπικές του ικανότητες ή ελλείψεις όσον αφορά τη λειτουργία της μνήμης του. Επιπρόσθετα, η μεταμνήμη αφορά και τη συνειδητή γνώση του γεγονότος ότι διάφορες μνημονικές στρατηγικές μπορούν να βοηθήσουν στο να ξεπεραστούν εμπόδια στην ανάσυρση πληροφοριών από τη μακρόχρονη μνήμη. Με άλλα λόγια, μεταμνήμη είναι η ικανότητα αξιολόγησης και χρήσης διαφορετικών μεθόδων απομνημόνευσης, με απώτερο σκοπό την ενίσχυση της λειτουργίας της μνήμης (Hayes, 1998: 244). Στο επόμενο μέρος του παρόντος άρθρου θα γίνει αναφορά σε αυτές ακριβώς τις μεθόδους και

τις στρατηγικές που ακολουθούνται από εκτελεστές, ως μέρος του μηχανισμού μεταμνήμης που διαθέτουν.

B) Στρατηγικές απομνημόνευσης που χρησιμοποιούν οι εκτελεστές

Έχοντας υπόψη τις λειτουργίες της μνήμης που περιγράφηκαν στο προηγούμενο μέρος του άρθρου, όπως τουλάχιστον τις αντιλαμβανόμαστε μέχρι σήμερα – είναι εύλογα πολύ ενδιαφέρον να γνωρίζουμε ποιοι είναι οι καλύτεροι τρόποι απομνημόνευσης ενός μουσικού κομματιού. Γι' αυτό το λόγο, θα εξετάσουμε τις στρατηγικές απομνημόνευσης που έχουν μελετηθεί από ψυχολόγους, ενώ παράλληλα θα διερευνήσουμε τι κάνουν οι μουσικοί στηριζόμενοι στην προσωπική τους εμπειρία και αν τελικά χρησιμοποιούν στην πράξη τις πιο αποτελεσματικές μεθόδους. Επιπλέον, θα γίνει παραπομπή στις γραπτές απαντήσεις που δόθηκαν στη γράφουσα, στην ερώτηση ανοιχτού τύπου «Με ποιο τρόπο απομνημονεύετε ένα καινούριο μουσικό κομμάτι;». Η ερώτηση τέθηκε σε μικρή ομάδα Ελλήνων μουσικών και πραγματοποιήθηκε ως πιλοτική έρευνα, η οποία θα καθοδηγούσε την περαιτέρω βιβλιογραφική επισκόπηση. Παρά το γεγονός ότι η μικρή αυτή έρευνα έγινε χωρίς κάποια επιστημονική προεργασία, είναι ενδιαφέρον να παρουσιαστούν και να σχολιαστούν κάποια αποσπάσματα από τις απαντήσεις των συμμετεχόντων, ώστε να δειχθεί η σύνδεση μεταξύ έρευνας και πράξης, και δη της ελληνικής πραγματικότητας. Οι μουσικοί που συμμετείχαν με την απάντησή τους ήταν από 25-35 χρονών. Η αναφορά σε αυτούς θα γίνει με το μικρό τους όνομα και το όργανο το οποίο παίζουν. Συγκεκριμένα είναι οι: Νατάσα (ακορντεόν), Μαρίζα (πιάνο), Θανάσης (κιθάρα), Ελένη Ρ. (πιάνο), Ελένη Ε. (πιάνο). Είναι όλοι τους καθηγητές μουσικής και ασχολούνται με το παίξιμο ενός μουσικού οργάνου πάνω από 10 χρόνια.

Οι μουσικοί μαθαίνουν να χρησιμοποιούν διαφορετικές στρατηγικές απομνημόνευσης των μουσικών κομματιών από νεαρή ηλικία. Γενικά, οι μνημονικές τεχνικές που χρησιμοποιούν πρέπει να βελτιώνουν την προσοχή σε λεπτομέρειες της πληροφορίας, να αυξάνουν και να ενισχύουν την προσπάθεια κωδικοποίησης των πληροφοριών και να βοηθούν στην οργάνωση και ομαδοποίηση των νέων αποκτηθέντων πληροφοριών, έτσι ώστε να εμποδίζουν την εμφάνιση κενών μνήμης και προσοχής κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης. Οι Chaffin και Imreh (1997: 315) αναφέρουν αποτελέσματα ποσοτικής έρευνας πάνω στο πόσο απαιτητική είναι η απομνημόνευση για τους πιανίστες και χαρακτηριστικά σημειώνουν ότι κατά τη διάρκεια μιας πιανιστικής εκτέλεσης «μερικές φορές χρειάζεται να παραχθούν πάνω από 1000 νότες το λεπτό για περιόδους μέχρι και 50 λεπτών».

Πρώτα στάδια της απομνημόνευσης

Το πρώτο πράγμα το οποίο απασχολεί τους εκτελεστές είναι πότε πρέπει να ξεκινούν την απομνημόνευση ενός καινούριου μουσικού κομματιού. Προφανώς, αυτή η απόφαση εξαρτάται από το μέγεθος, την πολυπλοκότητα του μουσικού

κομματιού και τις ικανότητες του εκτελεστή. Παρ' όλ' αυτά, οι απόψεις διαφέρουν σημαντικά όσον αφορά το συγκεκριμένο ζήτημα.

Από τη μία πλευρά, μερικοί μουσικοί προτιμούν να μαθαίνουν να παίζουν ένα μουσικό κομμάτι μέχρι ενός σημείου, πριν αρχίσουν την απομνημόνευσή του. Με αυτή τη μέθοδο είναι σχεδόν βέβαιο ότι κανένα λάθος δεν θα απομνημονευθεί τελικά. Ο εκτελεστής έχει αναπτύξει στο μυαλό του μια ολιστική άποψη/εικόνα της μουσικής και έχει ξεκαθαρίσει τη δομή. Με άλλα λόγια, είναι πιο εύκολο πλέον να απομνημονευθούν οι νέες πληροφορίες.

Από την άλλη πλευρά, όταν ο εκτελεστής επιλέγει να αρχίσει την απομνημόνευση ενός καινούριου κομματιού μια τέτοια στιγμή (αφού δηλαδή έχει μάθει να το παίζει σχετικά καλά), πρέπει να γνωρίζει ότι έχει ήδη αρχίσει να αναπτύσσεται ασυνείδητα η κιναισθητική του μνήμη. Τα δάχτυλα έχουν «μάθει» τι ακολουθεί στην παρτιτούρα και παίζουν τις νότες σχεδόν αυτόματα. Ωστόσο, αυτή η κατάσταση είναι αρκετά επισφαλής, καθώς σε μια στιγμή προσωρινής απώλειας της μνήμης θα είναι ιδιαίτερα δύσκολο για τον μουσικό να βρει ένα σημείο και να συνεχίσει να παίζει. Η Imreh (Imreh & Chaffin, 1996/1997) προτείνει την έναρξη της απομνημόνευσης όσο το δυνατόν γρηγορότερα, κάτι το οποίο απαιτεί περισσότερο κόπο, εντούτοις είναι βέβαιη η τελική καλύτερη μάθηση και απομνημόνευση κάθε λεπτομέρειας. Όπως παρατηρεί, η απομνημόνευση από νωρίς παρατείνει τη μελέτη χωρίς παρτιτούρα. Με άλλα λόγια, περισσότερες πρόβες γίνονται χωρίς παρτιτούρα και έτσι πετυχαίνεται γρήγορη ανάκληση από τη δηλωτική μνήμη (Chaffin & Imreh, 2002: 342). Επίσης, οι ίδιοι ερευνητές τονίζουν το γεγονός ότι οι σολίστες πιανίστες στηρίζονται περισσότερο πάνω στη δηλωτική/αντιληπτική τους μνήμη, απ' όσο οι μη επαγγελματίες εκτελεστές, οι οποίοι χρησιμοποιούν περισσότερο τη μνήμη εργασίας. Οι ερευνητές καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι προκειμένου ένας μουσικός να πετύχει πιο γρήγορη ανάκληση από τη δηλωτική μνήμη και να αφήσει τα χέρια του να «τρέξουν», χρειάζεται εξάσκηση. Ωστόσο, πρέπει να διευκρινιστεί ότι η μέθοδος της αρχύτερης απομνημόνευσης δουλεύει καλύτερα κάτω από την καθοδήγηση ενός δασκάλου, στην περίπτωση μουσικών χωρίς μεγάλη πείρα. Ο δάσκαλος θα μπορούσε να εποπτεύει τη διαδικασία της μάθησης/απομνημόνευσης και να εμποδίσει εγκαίρως τη μάθηση κάποιου λάθους.

Η αξία της κατανόησης του μουσικού κομματιού

Πολλοί εκτελεστές –συνήθως νέοι και χωρίς πείρα – χρησιμοποιούν την επανάληψη ως μνημονική στρατηγική. Οι Chaffin και Imreh (2002: 3) ωστόσο αναφέρουν ότι η απλή, μηχανική επανάληψη ενδυναμώνει την εγκαθίδρυση της κιναισθητικής μνήμης. Ο Sloboda (1985: 91) προσθέτει ότι η πλήρης εξάρτηση από αυτό το είδος μνήμης μπορεί να οδηγήσει σε λήθη και επομένως να καταστραφεί η από μνήμης εκτέλεση ενός κομματιού. Αν ένα σχήμα κιναισθητικό διακοπεί, για παράδειγμα από έλλειψη προσοχής, ο εκτελεστής δεν θα μπορέσει να συνεχίσει να παίζει, καθώς δεν θα έχει αναπτύξει σημεία ανάκτησης για το συγκεκριμένο μέρος. Ο μόνος τρόπος για να συνεχίσει την εκτέλεσή του είναι να αρχίσει ξανά από την αρχή. Βέβαια, είναι πολύ πιθανό να συμβεί και σε αυτή την περίπτωση ακριβώς το

ίδιο λάθος στο ίδιο σημείο, ενδεχομένως από άγχος. Με αυτόν τον τρόπο ο εκτελεστής μπαίνει σε ένα φαύλο κύκλο. Η Rubin-Rabson (1939: 323) παρατηρεί ότι «η επανάληψη δεν παράγει από μόνη της αξιόπιστη μάθηση». Η ίδια ερευνήτρια παραπέμπει στον Thorndike, ο οποίος απέδειξε μέσα από μια σειρά από πειράματα την αναποτελεσματικότητα της επανάληψης στη μάθηση. Ο μουσικός κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του ανάπτυξης, είτε καταλαβαίνει εμπειρικά ποια είναι τα ελαττώματα αυτής της μεθόδου, είτε καθοδηγείται από το δάσκαλό του στο να διαλέξει και να αναπτύξει άλλες πιο αξιόπιστες μνημονικές στρατηγικές.

Η κατανόηση του μουσικού κομματιού φαίνεται ότι είναι μια πολύ αποτελεσματική στρατηγική ενάντια στην απώλεια των αποθηκευμένων πληροφοριών. Με άλλα λόγια, καλό είναι ο καλλιτέχνης να αναλύσει το μουσικό κομμάτι που πρόκειται να απομνημονεύσει, να καταλάβει τη δομή του. Μάλιστα, η αξία αυτής της μεθόδου έχει καταδειχθεί από πολλές έρευνες (βλ. Mishra, 2002a: 75· Sloboda, 1985: 95· Williamon, 2002: 122· Hughes, 1915: 599· Gabriellson, 1999: 511).

Συγκεκριμένα, η έρευνα έχει δείξει ότι η καλή γνώση της δομής ενός κομματιού είναι ένας αποφασιστικός παράγοντας για την επιτυχή ή όχι απομνημόνευση. Οι Chaffin και Imreh (1997: 9-11, 2002: 342) παρέχουν μια λεπτομερή περιγραφή του τρόπου που η πιανίστα της έρευνάς τους (η ίδια η Imreh) ανέλυσε τη δομή του κομματιού που επρόκειτο να εκτελέσει⁴ από μνήμης. Συγκεκριμένα, κατά τη διάρκεια της διαδικασίας μάθησης και απομνημόνευσης, η Imreh χώρισε το κομμάτι σε μεγαλύτερα και μικρότερα τμήματα. Έδειξε ιδιαίτερη προσοχή στην ομοιότητα διαφορετικών τμημάτων και στις μικρές τους διαφορές, εξηγώντας ότι αυτά τα σημεία μπορούν εύκολα να της προκαλέσουν κάποια αναστάτωση κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης και να της αποσπάσουν την προσοχή. Γι' αυτό το λόγο, η Imreh βρήκε μνημονικά σημεία (σημεία εισόδου) σε όλο το κομμάτι μετά από κριτική σκέψη (χτίσιμο της δηλωτικής μνήμης) και εξηγεί ότι:

Η δομική οργάνωση της μουσικής σε τμήματα και υποτμήματα σηματοδοτεί τα μεγάλα ορόσημα του κομματιού, καθώς και την οργάνωση σε μεγάλη κλίμακα της απομνημόνευσής μου του κομματιού. Η πραγματική πρόκληση ήταν το επόμενο βήμα, δηλαδή η αναγνώριση των μνημονικών σημείων που είχα χρησιμοποιήσει. Το επίπεδο της οργάνωσης που παράγει τις πραγματικές νότες της εκτέλεσης είναι ένα λεπτομερέστερο μικρο-επίπεδο – κλίμακες, αρπές, συγχορδίες, ρυθμικά σχήματα κ.ο.κ, τα οποία είναι γνωστά σε όλους τους εκτελεστές μετά από χρόνια εξάσκησης. Αυτά τα γνωστά σχήματα είναι ομαδοποιημένες πληροφορίες («chunks»), τα οποία αποτελούν τα τούβλα στο χτίσιμο των αναμνήσεών μας. Για να εξηγήσω κάπως τα ομαδοποιημένα αυτά σύνολα που χρησιμοποίησα, σημείωσα σε ένα αντίγραφο της παρτιτούρας τις ομάδες των νοτών που σχημάτιζαν αναγνωρίσιμα σχήματα για μένα. Αυτά ήταν τα αντιληπτικά μνημονικά στοιχεία για μένα (Imreh & Chaffin, 1996/1997).

⁴ Πρόκειται για το Presto από το Ιταλικό κοντσέρτο του Bach.

Άλλο ενδιαφέρον παράδειγμα είναι η περίπτωση του NP, όπως καταγράφηκε από τον Sloboda και τους συνεργάτες του (Sloboda et al, 1985· Sloboda, 2005). Ο NP είναι αυτιστικός, με χαμηλή νοημοσύνη και σύνδρομο ιδιοφυΐας (autistic-savant). Συγκεκριμένα, παρουσιάζει ισχυρότατη μουσική μνήμη. Ο NP ήταν 22 χρονών όταν μελετήθηκε η περίπτωση του. Είναι χαρακτηριστικό ότι είχε τη δυνατότητα να απομνημονεύσει ένα ολόκληρο, εκτενές μέρος σονάτας, αφού το είχε ακούσει 2 ή 3 φορές. Στο πείραμα του Sloboda και της ομάδας του, ο NP άκουσε 4 φορές ένα κομμάτι του Grieg (Melodie, opus 47 no 3), αρχικά ολόκληρο και κατόπιν σε τμήματα. Η εκτέλεσή του ήταν σχεδόν τέλεια, με ποσοστό λάθους 8% όσον αφορά τις συνολικές νότες του κομματιού. Αντίθετα, το δεύτερο κομμάτι που άκουσε τον δυσκόλεψε πολύ περισσότερο. Πρόκειται για την «Κλίμακα ολοκλήρων τόνων» του Bartók (βιβλίο 5), ένα κομμάτι σαφώς μικρότερο σε έκταση, με απλή ρυθμική και μορφολογική δομή. Το ποσοστό λάθους αυτή τη φορά ήταν 63%. Μελετώντας τα λάθη του, οι ερευνητές κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι ο NP δυσκολευόταν να λειτουργήσει έξω από το πλαίσιο που προσφέρει η παραδοσιακή τονική αρμονία. Η εξαιρετική του ικανότητα περιοριζόταν στη βαθιά γνώση που είχε της δομής της Δυτικής Ευρωπαϊκής τονικής αρμονίας, και τα λάθη του ήταν συνήθως πιθανές λύσεις σε αρμονικές ακολουθίες της τονικής αρμονίας. Με άλλα λόγια, η ιδιαίτερη αυτή ικανότητα του NP βασιζόταν στη γνώση και κατανόηση της δομής κάθε μουσικού κομματιού. Άλλωστε, ο NP είχε περάσει ατέλειωτες ώρες καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, προσηλωμένος απόλυτα και επίμονα σε ένα ραδιόφωνο που έπαιζε Δυτική Ευρωπαϊκή τονική μουσική και στο πιάνο του. Το πόρισμα της έρευνας αυτής υπογραμμίζει τη διευκολυντική σημασία που έχει η καλή ομαδοποίηση των στοιχείων της μουσικής στη μακρόχρονη μνήμη, η οποία μπορεί να οδηγήσει σε γρήγορη ανάσυρση κατά τη διάρκεια μιας μουσικής εκτέλεσης. Ανάλογα, ο Nuki (1984 στον Gabriellson, 1999: 511) έχει παρατηρήσει ότι οι μαθητές της σύνθεσης – προφανώς καλύτεροι στην ανάλυση μουσικών κομματιών – είναι καλύτεροι από μαθητές πιάνου σε τεστ απομνημόνευσης.

Συνοψίζοντας, ένα σημαντικό βήμα στην απομνημόνευση ενός μουσικού έργου είναι ο χωρισμός του σε τμήματα, αρχικά μικρότερα και αργότερα μεγαλύτερα. Ο μουσικός, καθορίζοντας διάφορα μνημονικά σημεία σε διάφορα μέρη, μπορεί να συνεχίσει να παίζει ακόμα και σε περίπτωση που υπάρξει φθορά στη μνήμη του, ξεκινώντας από ένα διαφορετικό σημείο. Τέλος, όπως υπογραμμίζουν οι Aiello και Williamon (2002: 172), ο εκτελεστής πρέπει να προσπαθεί να αναπτύξει τη μνημόνευση της γενικής δομής της μουσικής σύνθεσης και του τρόπου που φράσεις και τμήματα ακολουθούν και συσχετίζονται.

Μνήμη εξαρτώμενη από τα συμφραζόμενα

Τα συμφραζόμενα (context), δηλαδή οι εξωτερικές και οι εσωτερικές συνθήκες κάτω από τις οποίες λαμβάνει χώρα μία πράξη και συγκεκριμένα η απομνημόνευση, φαίνεται ότι επιδρούν με κάποιο τρόπο στη λειτουργία της μνήμης. Από αυτό το αποτέλεσμα δεν ξεφεύγει ούτε η απομνημόνευση της μουσικής, καθώς

«καμία πράξη, σκέψη ή όνειρο δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί σε σωματικό ή ψυχικό κενό» (Παπαδόπουλος, 2005: 773).

Η Μαρίζα (πιάνο) αναφέρει ότι όταν ετοιμάζει ένα μουσικό κομμάτι για μια συναυλία, βρίσκει πολύ χρήσιμο το να παίζει στις πρόβες μπροστά από διαφορετικούς ανθρώπους και σε όσα διαφορετικά πιάνο μπορεί. Εξηγεί ότι ακολουθεί αυτή τη διαδικασία – ήδη από τα πρώτα στάδια της εκμάθησης του κομματιού – έτσι ώστε να ξεπεράσει το άγχος και τις αρνητικές του συνέπειες στην εκτέλεση.

Πράγματι, η από μνήμης εκτέλεση μιας πράξης σε διαφορετικό περιβάλλον από αυτό στο οποίο η απομνημόνευση έχει πραγματοποιηθεί, φαίνεται ότι επηρεάζει αρνητικά τη μνήμη (Mishra, 2002b). Το 1975, οι Godden και Baddeley (Baddeley, 1999: 195) διεξήγαγαν μια έρευνα ορόσημο πάνω στην επίδραση που έχει ο περιβάλλοντας χώρος στη μνήμη. Οι συμμετέχοντες στο πείραμα απομνημόνευσαν μια λίστα με λέξεις, άλλοι στην ξηρά και άλλοι υποβρυχίως. Στη συνέχεια, εξετάστηκε η ανακλητική τους ικανότητα στους δύο αυτούς περιβάλλοντες χώρους. Οι ερευνητές κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι όταν οι συμμετέχοντες στην έρευνα βρίσκονταν στο χώρο που πρωτοέμαθαν τη λίστα, ήταν πιο εύκολο για αυτούς να την ανακτήσουν (μνήμη εξαρτώμενη από το πλαίσιο αναφοράς/συμφραζόμενα - context-dependency effect). Όταν όμως βρίσκονταν σε άλλο περιβάλλον από αυτό που είχαν πρωτομάθει, θυμόντουσαν τελικά περίπου 40% λιγότερα δεδομένα. Με ανάλογο τρόπο φαίνεται ότι επιδρά και η διαφορετική «εσωτερική κατάσταση» που έχει κάποιος όταν προσπαθεί να ανακαλέσει κάτι, διαφορετική ψυχολογική ή φυσιολογική κατάσταση από εκείνη που είχε όταν προχώρησε στην απομνημόνευση (μνήμη εξαρτώμενη από την κατάσταση - state-dependency effect) (Baddeley, 1999: 196).

Πόσο όμως αυτά τα ευρήματα αφορούν τους μουσικούς; Έρευνες που έγιναν από την Mishra (2000, στον Backlin, 2003: 38) και τον Backlin (2003) στηρίζουν την υπόθεση ότι αλλαγές στο περιβάλλον ίσως έχουν διασπαστικά αποτελέσματα στη μνήμη και των μουσικών. Μία θεωρία που εξηγεί αυτό το φαινόμενο έχει αναπτυχθεί από τον McGeoch (1942, στην Mishra, 2002b: 27). Ολισθήματα της μνήμης ενδεχομένως να συμβαίνουν λόγω της αποτυχίας του συστήματος ανάσυρσης της μνήμης. Φαίνεται ότι η αρχική κωδικοποίηση των πληροφοριών συμπεριλαμβάνει και δεδομένα που παρέχονται από το περιβάλλον, καθώς και από τη φυσιολογική και ψυχολογική κατάσταση του υποκειμένου. Η επεισοδιακή όμως αυτή κωδικοποίηση των «εξωτερικών» δεδομένων εμποδίζει τη σωστή ανάκληση του μουσικού κομματιού όταν αλλάζουν οι συνθήκες.

Η Μαρίζα, λοιπόν, προσπαθεί να ενδυναμώσει τη μνήμη της προσθέτοντας εμπειρίες από διαφορετικά περιβάλλοντα και συνθήκες (διαφορετικά συμφραζόμενα). Προφανώς, οι στρατηγικές που χρησιμοποιεί είναι αρκετά βοηθητικές και αποτελεσματικές για τους μουσικούς. Η Mishra (Mishra, 2002b: 30· βλ. επίσης Hughes, 1915: 602) συνοψίζει τους τρόπους για να ξεπεραστούν τυχόν σφάλματα της μνήμης λόγω αλλαγής περιβάλλοντος ή της φυσιολογικής/ψυχολογικής κατάστασης του μουσικού εκτελεστή. Μερικοί από αυτούς είναι οι ακόλουθοι: ο καλλιτέχνης μπορεί να φανταστεί κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης ότι βρίσκεται στο περιβάλλον και στη διάθεση που βρισκόταν όταν άρχισε την εκμάθηση του συγκεκριμένου κομματιού.

κρυμένου κομματιού (νοερή απεικόνιση). Μπορεί να δοκιμάσει να το εκτελέσει σε διαφορετικά μέρη και στην περίπτωση των πιανιστών, σε διαφορετικά πιάνα (όπως ακριβώς η Μαρίζα). Τέλος, θα μπορούσε να προσομοιώσει την τελική συναυλία παίζοντας μπροστά σε κοινό, ακόμα και φορώντας τα ρούχα της «μεγάλης μέρας».

Το τελευταίο στάδιο της απομνημόνευσης

Αφού φτάσουν σε ένα ικανοποιητικό βαθμό την εκμάθηση και απομνημόνευση ενός κομματιού, οι εκτελεστές συνήθως εισάγουν διαφορετικές μεθόδους, έτσι ώστε να κωδικοποιήσουν τα δεδομένα με όσο το δυνατόν περισσότερους τρόπους και συνεπώς να βελτιώσουν τη μάθηση. Για παράδειγμα, είναι χαρακτηριστική η δήλωση της Ελένη Ε. (πιάνο):

Όταν τελειώσω την απομνημόνευση του μουσικού έργου, συνεχίζω να παίζω το κομμάτι όσες φορές μπορώ μέχρι την τελική συναυλία. Κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας, συχνά επιστρέφω στην παρτιτούρα, ώστε να σιγουρέψω ότι δεν απομνημονεύθηκε κανένα λάθος. Αυτός ο τρόπος με βοηθά επίσης στο να προσέχω όλες τις λεπτομέρειες της μουσικής. Με άλλα λόγια, μαθαίνω τη μουσική σε βάθος.

Η Ελένη αναφέρεται στη διαδικασία που ονομάζεται υπερμάθηση (over-learning). Πρόκειται για τη συνέχιση της μελέτης, ακόμα και όταν το υποκείμενο νιώθει ότι έχει αποκτήσει 100% γνώση του προς μελέτη υλικού. Αυτό που προτείνει η Ελένη είναι η ενεργητική υπερμάθηση και συγκεκριμένα η μελέτη ξανά της παρτιτούρας, μελέτη που μπορεί να δυναμώσει τα σημεία ανάκλησης, τα οποία ο μουσικός έχει ήδη τοποθετήσει στην παρτιτούρα. Στην καθημερινή πράξη, αυτή η διαδικασία αποτελεί έναν αρκετά δημοφιλή τρόπο της απομνημόνευσης/πρόβας. Παρ' όλ' αυτά, η Rubin-Rabson (1941: 694) βρήκε ότι η υπερβολική υπερμάθηση είναι χάσιμο χρόνου και ενέργειας. Βέβαια, ο τρόπος που χρησιμοποιεί η Ελένη δεν είναι μια παθητική, μηχανική επανάληψη της εκτέλεσης, αλλά μια συγκεκριμένη άσκηση με ξεκάθαρους σκοπούς και στόχους.

Σα μία τελευταία δοκιμασία για τη μνήμη, ο Sloboda (1985: 91· βλ. επίσης Hughes, 1915: 599) προτείνει στους μουσικούς να εξασκούν την απομνημόνευση μακριά από το όργανό τους. Επιπλέον, τους συμβουλεύει να γράφουν σε παρτιτούρα το μουσικό έργο που μελετούν από μνήμης. Αυτή η άποψη υποστηρίζεται και από τον διάσημο πιανίστα Giesecking (Giesecking & Leimer, 1972: 33). Συγκεκριμένα, ο Giesecking θεωρεί σημαντικό για τον εκτελεστή να «οπτικοποιεί τις μουσικές συνθέσεις μέσα από τη βουβή μελέτη», καθώς αυτή η πρακτική βελτιώνει το «εσωτερικό αυτί». Ο μουσικός μαθαίνει να αισθάνεται και να καταλαβαίνει το μουσικό κομμάτι. Το έργο γίνεται πνευματική απεικόνιση από μια απλή τεχνική άσκηση. Μερικοί πιανίστες χρησιμοποιούν το «βουβό» πιάνο (πραγματική εκτέλεση μακριά όμως από το πιάνο), μια ακόμα διευκολυντική τεχνική απομνημόνευσης. Επιπρόσθετα, ο Kovacs (1916, στην Rubin-Rabson, 1939: 322) βρήκε ότι τα μουσικά τμήματα που απομνημονεύονται μακριά από το πιάνο, συγκρατούνται

καλύτερα από αυτά στα οποία χρησιμοποιείται το πιάνο, εύρημα με το οποίο συμφωνεί και μια έρευνα της Rubin-Rabson (1939: 322).

Μία ακόμα συνηθισμένη μέθοδο μεταξύ των εκτελεστών αναφέρει και η Ελένη Ρ. (πιάνο), η οποία αφού χωρίσει το κομμάτι σε τμήματα και τα απομνημονεύσει, στη συνέχεια παίζει όλα τα τμήματα με διαφορετική σειρά από την κανονική τους. Και η Imreh όμως εφαρμόζει μια παρόμοια τακτική στη διδασκαλία των μαθητών της:

Ελέγγω την ακρίβεια των μνημονικών σημείων των μαθητών ζητώντας τους να ξεκινούν από διαφορετικά μέρη. Μερικές φορές κάνουμε μια «συνοπτική» εκτέλεση του έργου, παίζοντας όλα τα σημαντικά σημεία και ξεκινώντας από κάθε ενότητα και κάθε φράση με τη σειρά. Με τους πιο προχωρημένους μαθητές μου, δουλεύουμε πολύ τη φαντασία, ζητώντας τους να οραματιστούν με λεπτομέρεια τη μουσική που πρέπει να παιχθεί, ενώ εναλλάσσουν αυτή τη δραστηριότητα με πραγματικό παίξιμο. Χτυπάω τα χέρια μου για να σηματοδοτήσω την αλλαγή, ενώ βρίσκω τα πιο δύσκολα μέρη για αλλαγή καθώς τα μνημονικά σημεία των μαθητών γίνονται όλο και πιο ρέοντα⁵ (Imreh & Chaffin, 1996/1997).

Οι συμβουλές αυτές βρίσκουν υποστηρικτή και στο πρόσωπο της Mishra. Η Mishra αναφέρει ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από συνέντευξη που είχε με μια συμμετέχουσα της έρευνάς της, μια πιανίστα. Η πιανίστα αυτή περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο απομνημονεύει ένα συγκεκριμένο κομμάτι μουσικής ως εξής:

Το παίζω από την αρχή μέχρι το τέλος ώστε να ακούσω τις νότες. Μου αρέσει να ξεκινώ από το τέλος και να δουλεύω προς τα πίσω. Απέκτησα αυτή τη συνήθεια όταν διαπίστωσα ότι το τελευταίο μέρος δεν το γνώριζα τόσο καλά όσο το υπόλοιπο κομμάτι. Έτσι, ξεκινάω πηγαίνοντας προς τα πίσω και προσπαθώ να εξισορροπήσω όλο το κομμάτι... (Mishra, 2002a :82).

Μία άλλη μουσικός, η Νατάσα (ακορντεόν), αναφέρει ότι όταν τελειώνει η διαδικασία της απομνημόνευσης, εκτελεί το μουσικό κομμάτι με κλειστά μάτια. Προσωπικά, έχω μια μακρινή ανάμνηση ενός κοριτσιού να παίζει στο πιάνο ένα κομμάτι «απ' έξω» και συγχρόνως να «διαβάζει» μια αόρατη παρτιτούρα στο άδειο αναλόγιο μπροστά της (βλ. επίσης Hughes, 1915: 598). Ένας κιθαρίστας, ο Θανάσης, δήλωσε χαρακτηριστικά ότι:

Μου είναι πολύ δύσκολο έως αδύνατο να μάθω απ' έξω, σκεπτόμενος την παρτιτούρα και τις νότες. Αντίθετα, έχω μια ξεκάθαρη αίσθηση του κάθε "πιασίματος" στην κιθάρα, ιδιαιτέρως του αριστερού χεριού, που είναι και το σημαντικότερο. Μάλιστα, όταν μελετώ πολύ, βασανίζομαι λίγο να κοιμηθώ μερικές φορές, διότι φέρνω στο νου μου ένα συνδυασμό της αίσθησης της κάθε θέσης στα χέρια μου και

⁵ Η Imreh εννοεί ότι οι μαθητές ανακαλούν όλο και πιο γρήγορα τα μνημονικά σημάδια από τη μακροχρόνια μνήμη.

της εικόνας που παρουσιάζουν όταν τις βλέπω [τις θέσεις] παίζοντας. Είναι και η εικόνα σημαντική. Η εικόνα των χεριών που παίζουν μου αποτυπώνεται...

Όλα τα παραπάνω παραδείγματα αφορούν είτε την οπτική, είτε την κιναισθητική μνήμη. Βέβαια, καθώς μιλάμε για εκτέλεση μουσική, δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε να αναφέρουμε τη χρήση της ακουστικής μας μνήμης καθ' όλη τη διαδικασία της μάθησης και απομνημόνευσης.

Αυτά τα τρία είδη μνήμης (ακουστική, οπτική, κιναισθητική) είναι επομένως εξαιρετικά σημαντικά για τον εκτελεστή. Πολλοί μουσικοί βασίζονται αποκλειστικά σε αυτά, όταν απομνημονεύουν ένα μουσικό κομμάτι, ενώ - όπως εξηγείται στην υποενότητα «Η αξία της κατανόησης του μουσικού κομματιού» - οι πιο έμπειροι εκτελεστές αποφεύγουν να το κάνουν (Chaffin & Imreh, 2002: 342). Όπως δηλώνει ο Backlin (2003: 12), διαφορετικές στρατηγικές απομνημόνευσης εστιάζουν στην ενδυνάμωση διαφορετικού κάθε φορά είδους μνήμης, αποδυναμώνοντας την κανονική ανάπτυξη άλλων ειδών. Ο Backlin συνεχίζει αναφέροντας κάποιες μεθόδους που έχουν αυτό το αποτέλεσμα. Αυτές οι μέθοδοι είναι στην πραγματικότητα δυσκολίες που εισάγει ο εκτελεστής στη μελέτη του, και μπορεί να περιλαμβάνουν το τραγούδι της μελωδίας αντί για το παίξιμό της, την αλλαγή των δαχτυλισμών, το πολύ αργό παίξιμο του κομματιού, το παίξιμο με αντίθετη φορά (για παράδειγμα, πρώτα το τελευταίο μέτρο, μετά το προηγούμενο μέτρο κ.ο.κ.), την εκτέλεση με ένα μόνο χέρι κάθε φορά χωρίς παρτιτούρα και πολλές άλλες. Ο Vaughan (1986, στον Gabrielsson, 1999: 507) αναφέρεται στον Herbert von Karajan – τον μεγάλο μαέστρο – ο οποίος χρησιμοποιούσε διαφορετικές εκδόσεις της παρτιτούρας ενός έργου, έτσι ώστε να αποδυναμώσει την οπτική του μνήμη και να ενδυναμώσει την ακουστική. Από την άλλη μεριά, ο Gabrielsson υπογραμμίζει ότι υπάρχουν άλλοι μαέστροι, οι οποίοι προτιμούν να στηρίζονται στη φωτογραφική/οπτική τους μνήμη.

Συνεπώς, η επιλογή και ο συνδυασμός των στρατηγικών για απομνημόνευση εξαρτάται πάντα από τον ίδιο τον μουσικό. Οι κρίσιμοι παράγοντες που καθορίζουν μία τέτοια απόφαση είναι η προσωπική εμπειρία, η προσωπικότητα του μουσικού, η πιθανή καθοδήγηση/επιρροή του δάσκαλού του, η δυσκολία του μουσικού κομματιού και η ικανότητα της μεταμνήμης του εκτελεστή.

Καταληκτικά σχόλια

Η απομνημόνευση των μουσικών κομματιών για μερικούς ανθρώπους είναι μια εύκολη, ενώ για άλλους μια αρκετά δύσκολη υπόθεση. Παρά αυτό το γεγονός, οι Chase και Ericsson (1982) σημειώνουν ότι τα εξαιρετικά κατορθώματα της μνήμης δεν είναι αποτέλεσμα έμφυτων νευρολογικών διαφορών μεταξύ των ανθρώπων. Αντίθετα, οφείλονται σε αρκετή εξάσκηση και παρακίνηση. Επιπλέον, τα κατορθώματα αυτά μπορούν να επιτευχθούν με την υιοθέτηση αποτελεσματικών στρατηγικών και τη γνώση του τρόπου που λειτουργεί η μνήμη μας.

Βιβλιογραφία

- Aiello, R. & Williamon, A. (2002). Memory. Στο Parncutt, R. & McPherson, G. E. (Ed.) *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press, 167-181.
- Backlin, W. W. (2003). *Memorization of piano music: instrumental sub-context alteration within the same room among community college students*. Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία. University of Northern Iowa.
- Baddeley, A. (1999 - ανάτυπο). *Human Memory: Theory and Practice*. Hove: Psychology Press.
- Chase, W. G., & Ericsson, K. A. (1982). *Skill and working memory*. Δημοσιευμένο στο διαδίκτυο.
- Chaffin, R. & Imreh, G. (1997). 'Pulling teeth and torture': Musical Memory and problem solving. *Thinking and Reasoning*, 3 (4), 315-336.
- Chaffin, R. & Imreh, G. (2002). Practicing Perfection: Piano Performance as Expert Memory. *Psychological Science*, 13 (4), 342-349.
- Ericsson, K. A., & Kintsch, W. (1995). Long-term working memory. *Psychological Review*, 102, 211-245.
- Eysenck, M. W. & Keane, M. T. (2000). *Cognitive Psychology*. Hove: Psychology Press.
- Gabrielsson, A. (1999). The Performance of Music. Στο Deutsch, D. (Ed.) *The Psychology of Music*. San Diego: Academic Press, 501-579.
- Giesecking, W. & Leimer, K. (1972). *Piano Technique*. New York: Dover Publications, Inc.
- Hayes, N. (1998). *Foundations of Psychology – An Introductory Text*. London: Routledge. Ελληνική Μετάφραση: Σπανούδης, Γ. & Σύρμαλη, Κ. *Εισαγωγή στην Ψυχολογία*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Hughes, E. (1915). Musical Memory in Piano Playing and Piano Study. *The Musical Quarterly*, 1 (4), 592-603.
- Imreh, G. & Chaffin, R. (1996/1997). Understanding and developing musical memory: The views of a concert pianist and a cognitive psychologist. *The American Music Teacher*, 46 (3). Δημοσιευμένο στο διαδίκτυο.
- Miller, G. A. (1956). The magical number seven, plus or minus two: some limits on our capacity for processing information. *The Psychological Review*, 63 (2), 81-97.
- Mishra, J. (2002a). A Qualitative Analysis of Strategies Employed in Efficient and Inefficient Memorization. *Bulletin Council for research in music education*, 152, 74-85.
- Mishra, J. (2002b). Context-dependent memory: Implications for musical performance. *Update: Applications of Research in Music Education*, 20 (2), 27-31.
- Μπαμπλέκου, Ζ. (2003). *Η Ανάπτυξη της Μνήμης: Γνωστική διαδρομή στην παιδική ηλικία*. Αθήνα: Τυπωθήτω – Γιώργος Δάρδανος.
- Παπαδόπουλος, Ν. Γ. (2005). *Λεξικό της Ψυχολογίας*. Αθήνα: Σύγχρονη Εκδοτική.
- Παρασκευόπουλος, Ι. Ν. (1985). *Εξελεγκτική Ψυχολογία III*. Αθήνα: Ιδιωτική Έκδοση.

- Roediger, H. L. & McDonnell, J. S. (2004). 'Memory (psychology)'. *Microsoft® Encarta® Online Encyclopedia 2004* [<http://encarta.msn.com>©1997-2004 Microsoft Corporation. All Rights Reserved]
- Rubin-Rabson, G. (1939). Studies in the psychology of memorising piano music. I. A comparison of the unilateral and the co-ordinated approaches. *The Journal of Educational Psychology*, 30, 321-345.
- Rubin-Rabson, G. (1941). Studies in the psychology of memorising piano music. VII. A comparison of three degrees of overlearning. *The Journal of Educational Psychology*, 32, 688-692.
- Sloboda, J. A. (1985). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Sloboda, J. A., Hermelin, B. & O'Connor, N. (1985). An exceptional musical memory. *Music Perception*, 3, 155-170.
- Sloboda, J. A. (2005). *Exploring the Musical Mind: Cognition, emotion, ability, function*. Oxford: Oxford University Press.
- Snyder, B. (2001). *Music and Memory*. Cambridge, Mass: MIT Press
- Williamon, A. (2002). Memorising music. Στο: J. Rink (ed) *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 113-126.

Η Κυριακή Ζαχαροπούλου είναι απόφοιτος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. και κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου στη μουσική ψυχολογία από το Πανεπιστήμιο του Sheffield (Master of Arts). Έχει επίσης αποκτήσει πτυχίο πιάνου (τάξη Ν. Σεμιτέκολο) και φούγκας (τάξη Ν. Σολομωνίδη). Έχει διδάξει στο Πολιτιστικό Ωδείο Θέρμης και στα Π.Ε.Κ. Τρίπολης στην εισαγωγική επιμόρφωση των καθηγητών μουσικής. Σήμερα διδάσκει θεωρητικά της Ευρωπαϊκής Μουσικής στο Μουσικό Σχολείο Τρίπολης.

An introduction to mechanisms and strategies used by performers to memorise music

Kyriaki Zacharopoulou

Memory is a very significant cognitive process, which is used by musicians while studying and memorising a musical piece. The goal of the current article is to inform performers on the way their memory system works and in parallel, to suggest effective strategies of memorisation. In the first part of this article, a short description of the main psychological theories on memory processes will be made. In the second part, an account of the most common strategies in memorising music will be given, and the most effective will be proposed.

Kyriaki Zacharopoulou has graduated from the Department of Musical Studies of the Aristotle University of Thessaloniki. She also holds a Master degree in Music Psychology (University of Sheffield), and degrees in Fugue and Piano performance. She has taught at the Cultural Conservatoire of Themi and for the introductory training of music teachers. She is currently teaching music theory at the Music School of Tripolis.

email: zacharopoulou_k@yahoo.gr