

ГБПОУ СО "Уральский хореографический колледж"

Авторская методическая программа

«Музыкальная память. Игра наизусть»

Автор: Крыжановская Светлана Евгеньевна

преподаватель фортепиано

г. Екатеринбург

2018

## Содержание

	Стр.
1. Введение . . . . .	3
2. Структура памяти . . . . .	5
3. Виды памяти . . . . .	7
4. Музыкальная память является комплексной . . . . .	9
5. Музыка свойственна логика . . . . .	11
6. Значение зрительной памяти при разучивании музыкального произведения и чтения с листа . . . . .	12
7. Этапы разучивания произведения . . . . .	12
8. Пример практического применения методов повышения эффективности музыкальной памяти . . . . .	14
9. Заключение . . . . .	18
9. Литература . . . . .	19

## 1. Введение

За время своего существования проблема музыкальной памяти не потеряла своей актуальности. Начиная с древних времен, когда люди задумывались о способах сохранения и максимально точной передачи музыкально-культурной традиции, и до наших дней. Данная проблема вызывает интерес, как со стороны музыкантов-педагогов, так и со стороны ученых.

В древние времена музыка передавалась из поколения в поколение по памяти. Позднее музыку научились записывать. Новый всплеск внимания к вопросу игры наизусть возник в конце девятнадцатого века, когда появилась традиция концертного исполнения без нот. Известно, что Кларе Шуман было трудно играть без нот, в то время как Роберт Шуман придерживался иной точки зрения: «Аккорд сыгранный как угодно свободно по нотам, и на половину не звучит так свободно, как сыгранный на память». Его поддерживал Ф. Бузони: «Игра на память дает несравненно большую свободу выражения».

За творческую свободу, которую предоставляла игра наизусть, исполнителям пришлось «расплачиваться» неуверенностью в своей памяти и увеличением волнения до, и во время выступления. Возникла так называемая «эстрадобоязнь», из-за которой многие мастера были вынуждены отказаться от концертной деятельности.

С распространением новой традиции интерес к проблеме музыкальной памяти многократно возрастает. За прошедшее столетие единого взгляда на эту проблему так и не найдено, по-прежнему существуют различные суждения по поводу этого вопроса. В работе приводятся различные мнения музыкантов-педагогов и исполнителей, рассматриваются основные особенности музыкальной памяти, ее специфика и различные способы повышения эффективности мнемонических (греч. *Μνημη* – память, богиня памяти Мнемозина, которая считалась матерью всех девяти муз) процессов, что представляет практический интерес, особенно для исполнителей, постоянно сталкивающихся с необходимостью выучивания музыкальных произведений, иногда в условиях дефицита времени.

В разнообразных культурах с давних времен музыкальной памяти уделялось пристальное внимание, так как индивидуальная память певца-исполнителя по сути прямо влияла на точность передачи традиции. Чтобы обеспечить наиболее точное сохранение музыкального материала, особенно музыки сакральных обрядов, народы создавали разнообразные мнемотехники. Ошибки памяти окружались многочисленными мифами и суевериями. Так у певцов индийского племени маори ошибки при исполнении музыки считались предвестниками смерти самого певца или его близких. На Руси в течении многих веков сохранялась традиция народного былинного пения, где основную роль играла музыкальная память.

\*1 Шуман Р. «О музыке и музыкантах» Сб. статей: В 2 т. – М., 1973 г., т. 2

\*2 Бузони «Автобиография»

Появляются различные символы звукозаписи, фиксирующие музыку, например, крюковое письмо. Со временем нотная запись становится одним из видов письменности.

Несмотря на возможности записи музыки, память музыканта не потеряла своего значения, и требования к ней остаются высоки.

Долгое время исполнение без нот считалось довольно эксцентричным, нескромным и даже «искушающим самого господ бога». Наизусть произведения начали исполняться лишь с середины девятнадцатого века. По мнению большинства, начало этой традиции положил Ф.Лист, который в состоянии вдохновения откладывал ноты в сторону и исполнял музыкальное произведение по памяти.

В последнее десятилетие девятнадцатого столетия концертное исполнение наизусть становится эстетической нормой, и мало кто отваживается играть по нотам. Из этих последних можно назвать Р.Пюньо, Лешетицкого.

В начале девятнадцатого века эта мода распространяется и на дирижеров, которые выходят на сцену без партитуры.

Подобный переход к исполнению наизусть обусловлен не только требованием моды, сколько усложнившимся восприятием музыкальных произведений. Музыка стала предъявлять требования не только к техническому совершенству музыканта, но и к его умению видеть целостный образ произведения. Это предусматривает активное музыкальное мышление и чувство «звуковой перспективы», которые невозможны в исполнении по нотам, когда мышление музыканта, его внимание и возможности ограничены необходимостью следить за нотным текстом. Музыкант, сосредоточившись на нотах, уже не обладает такой свободой исполнения, его поза становится более напряженной, исполнителю труднее установить контакт с аудиторией и партнерами.

С другой стороны, у многих исполнителей появляется страх забыть текст, приходится «выходить на сцену без нот, чувствуя себя при этом так, точно пришел... Последний час».

Тем не менее Ф.Бузони считает причиной страха общую неуверенность в себе: «Если вы играете по нотам, то боязнь эстрады принимает другие формы: прикосновение становится неуверенным, ритм неточным, темп торопливым». Проблема немного изменяется и возникает альтернатива, точно сформулированная Л.Маккинном: «Быть ли связанным нотами или волноваться без них – с одной стороны, или с другой – выгравировав произведение во всех подробностях на скрижалях памяти, развить и укрепить ее настолько, чтобы никакое вредное влияние не могло ее поколебать».

Таким образом на первое место выступают приемы повышающие эффективность процессов памяти, разнообразные мнемические техники, а также условия рациональной организации разучивания, предотвращающие напрасную потерю времени в ходе запоминания.

\*1 Бузони «Автобиография»

\*2 Маккинн Л., «Игра наизусть», пер. с английского, вставки и примечания Ф. Соколова. – Л., Музыка, 1967.

## 2. Структура памяти

Структура памяти складывается в процессе жизнедеятельности человека. Учеными-психологами она разделяется на внешнюю и внутреннюю. Первую образуют отношения памяти с остальными психическими процессами человека, а также со структурой его личности. А вторая, внутренняя структура, складывается при взаимодействии собственно процессов памяти между собой.

Память тесно связана со свойствами личности; это отношения взаимозависимости - как интерес проблемы личности, ее индивидуальность влияют на память, так и содержание памяти накладывает свой отпечаток на человека (будущее чаще всего строится на основе прошлого опыта). Таким образом, становление памяти тесно связано с процессом развития личности в целом.

\*<sup>1</sup> „Память – это сложный процесс образования сенсорного и рецептивного материала, получаемого органами чувств. Она активно включается во все познавательные процессы и все проявления психики.“

\*<sup>2</sup> „Музыкальная память – память на музыку, то есть на музыкально-слуховые, музыкально-зрительные и музыкально-двигательные образы. Она проявляется в способности формирования, запоминания, узнавания, соотнесения, сохранения этих образов, логики их изменения и развития.“ Музыкальная память представляет собой способность к запоминанию, сохранению (кратковременному и долговременному) в сознании и последующее воспроизведение музыкального материала, даже спустя длительный срок после выучивания. Без музыкальной памяти невозможно понимание музыки. Часто при прослушивании, музыкальные звуки и переживания человека сливаются, то есть музыкальная память служит, помимо всего прочего, интегрирующим фактором, объединяя музыкальные впечатления в единое целое.

Взгляды на природу музыкальной памяти различны. Некоторые считают ее лишь специфичным проявлением общей памяти,<sup>\*2</sup> «музыкальной памяти, как какого-то особого вида памяти не существует. То, что обычно понимается под музыкальной памятью, в действительности представляет собой сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый нормальный человек».

Б.Теплов считал, что музыкальность, которая включает слух, чувство ритма и ладовое чувство, опирается на общую мнемическую способность.

Часть ученых и музыкантов придерживается прямо противоположного мнения: музыкальная память – это специфическая особенность. Ее объем и эффективность могут отличаться от показателей общей памяти у одного и того же человека. Кроме того, люди с одинаково развитым слухом имеют разную музыкальную память. Вопрос о специфике музыкальной памяти достаточно дискуссионен; однозначно ясно одно: это избирательная память (она имеет дело с высоко-ритмическим соотношением звуков и звуко-смысловыми связями, а также характеризуется особым механизмом,

\*<sup>1</sup> Теплов Б.М., „Психология музыкальных способностей“, г. Москва, 1947.

\*<sup>2</sup> Староус М.С., „Слух музыканта“, М., 2003

функционирование которого зависит от индивидуальных особенностей каждого музыканта), вместе с музыкальным слухом и чувством ритма, составляет основу музыкальных способностей. Они взаимозависимы, следовательно, чем лучше развит музыкальный слух и музыкально-ритмическое чувство, тем качественнее музыкальная память и наоборот.

Но хотя и существует подобная зависимость, каждый из компонентов достаточно самостоятелен и специфичен. Характерные черты музыкальной памяти определяются особенностью музыкальной деятельности, в частности преобладанием образного, чаще слухового мышления и пространственно-временной организации музыки. Влияя на формирование личности музыканта, музыкальная память открывает пути к его дальнейшему профессиональному совершенствованию.

При интенсивной работе, особенно творческой, память, в том числе и профессиональная, сохраняется ясной очень долгие годы.

Эффективность памяти зависит от очень многих условий, например, от притязаний и самооценки человека. Успешная деятельность и все, что с ней связано, запоминается лучше, чем неудачи. Сильный стресс может нарушить работу памяти, исказив дальнейшее развитие личности. Для эффективного заучивания и снятия излишнего нервного напряжения необходима соответственная организация этого процесса, с опорой на законы, по которым работает человеческая психика.

Ученые создают разнообразные классификации видов и типов; например по характеру преобладающей психической активности, различают двигательную, эмоциональную, образную (это смешанный вид памяти, включающий зрительную, слуховую и двигательную) и логическую память. По характеру запечатления или степени активности самого субъекта можно выделить произвольную и произвольную, а также слепую произвольную память, механическую и логическую, непосредственную и опосредованную. По времени хранения информации или способу запечатления существует память кратковременная, оперативная и долговременная.

Каждый вид памяти М.Старчеус сравнивает с особым, только ему присущим, путем построения внутреннего образа. Деление на виды и типы памяти – это проявление единой мнемической функции, и с увеличением сложности деятельности, повышается взаимодействие отдельных видов памяти.

Способности к быстрому, точному и прочному запоминанию ученые подразделяют на две группы, имеющие разный нейрофизиологический механизм. Соотношение данных видов у людей различно и с возрастом может слегка изменяться.

### 3. Виды памяти

Рассмотрение отдельных видов памяти по отношению к музыкальной деятельности:

- Ультракраткая память или мгновенная, составляет около 0,1 – 0,5 секунд. Впечатление стирается очень быстро, причем слуховое впечатление сохраняется чуть дольше зрительного образа.
- Следующая ступень – кратковременная память. Информация более осмысленная и целостная, сохраняется до 15 минут. Но следы этого вида памяти также весьма непрочны. Случается, что кратковременные следы памяти преобразуются в персеверирующие образы (лат.- упорство). Это навязчивые музыкальные отрывки. Причиной их появления могут быть сильные эмоциональные воздействия, длительное механическое повторение отрывка, психическая и физическая усталость. У музыкантов – профессионалов возникновение навязчивых музыкальных мелодий необъяснимо и спонтанно.

Более сложные операции музыкального восприятия или исполнения обеспечивает - оперативная память. И по небольшому объему информации и по времени удержания материала, от нескольких секунд до нескольких минут, она схожа с кратковременной памятью. На место отзвучавшего материала приходит следующий блок информации, поэтому оперативная память обслуживает непосредственно осуществляемую музыкальную деятельность, причем объем материала зависит от одаренности и музыкального опыта личности, и может изменяться в широких пределах, от нескольких нот до целых музыкальных произведений.<sup>\*1</sup> «Самое лучшее все это выслушать сразу», - считал Моцарт.

В долговременную память музыкальные впечатления переводятся при частом повторении. Она охватывает весь музыкальный опыт, включает «образцы звуков и звуковых структур, представления связи между ними, музыкальные понятия... Музыкальные переживания, исполнительские и познавательные действия, в том числе связанные с работой самой долговременной памяти, то есть обеспечивающие запоминание, упорядочивание, припоминание и т.п.»

Следующие виды памяти – двигательная (психомоторная), образная, эмоциональная и словесно-логическая - в чистом виде встречаются редко, обычно какой-то один является ведущим, а остальные дополняют его.

По мнению большинства, наибольшее значение имеет двигательная память, характеризующаяся быстрым и точным запоминанием, сохранением и воспроизведением исполнительских движений и их комплексов, а также все связанные с ними рабочие ощущения плеча, кисти, предплечья, пальцев, диафрагмы, ощущение клавиатуры, грифа. Это основа всех музыкальных навыков, на нее опирается музыкальное мышление, то есть данный вид памяти доминирует в музыкальном обучении и дальнейшей музыкальной деятельности.

---

\*1 Моцарт, «Автобиография»

Музыкантам с развитой двигательной памятью легче усвоить музыкальное произведение. Проигрывая его или сопровождая музыку какими-либо жестами, например, дирижерскими. Когда в памяти прокручивается исполнявшиеся ранее произведения у вокалистов связки приходят в рабочее состояние, а у инструменталистов знакомо двигаются пальцы. При выработке двигательных навыков важно поставить ясную цель, создать целостный образ произведения, иначе многократное механическое повторение не только не сформирует навык, но и разрушит сложившиеся ранее рефлексy.

Образная музыкальная память обеспечивает яркие и устойчивые музыкально-слуховые представления, это способность запечатлевать и воссоздавать наглядные образы ранее воспринятых объектов и явлений с опорой на восприятие и воображение. Характеризуется яркостью и четкостью образов, длительностью их сохранения, легкостью этих процессов. Образно-звуковая память способствует формированию внутреннего слуха, образно-зрительная помогает запомнить нотный текст вместе со звучанием. Образная память обогащает трактовку музыкального произведения, дополняет ее разнообразными образами и ассоциациями.

М.Старчеус говорит о торжестве памяти: <sup>\*</sup>«В сущности музыкальная память и есть память образная, с доминирующим звуковым компонентом». Она обеспечивает психологическое переживание музыки. Именно поэтому музыкальное произведение легче запомнить, когда создается его концепция в виде целостного образа.

Эмоциональная память сохраняет пережитые эмоции и чувства, а также информацию с сильным эмоциональным воздействием. Это основа ладового чувства и необходимое условие общей музыкальности, так как дает способность переживать и в музыке, и в жизни. Поэтому эмоциональная память помогает глубже, на уровне чувств, понять содержание музыки, найти наиболее адекватные средства для воплощения музыкального образа, композиторской идеи.

Словесно-логическая память – это способность запечатлевать и воспроизводить суть вещей вместе с формой, в которой она выражена, и средствами, которыми люди выявляют и выражают суть вещей. Данный вид памяти обеспечивает понимание и, соответственно, запоминание формы и структуры музыкального произведения, облегчает исполнительский анализ и выделение исполнительского плана, интерпретацию. Без нее невозможны обобщения философского плана, она фиксирует музыкальное целое, принципы его координации. С музыкой слово связано косвенным образом, в этой сфере словесно-логическая память имеет дело, главным образом, с музыкальным мышлением, слуховым воображением и музыкально-двигательным развитием.

---

\* 1 Старчеус М.С., «Слух музыканта», М., 2003.

#### 4. Музыкальная память является комплексной

Музыкальная память является комплексной и опирается на органы чувств, наиболее тесно связанные с музыкальной профессией. Доминирует, как, правило, один из видов сенсорной памяти – слуховая или зрительная, сочетаясь с другими видами памяти. Ученые установили, что у одного и того же музыканта в разных условиях, в зависимости от установки и целей деятельности, доминирующие виды памяти неодинаковы. Например, при знакомстве с новым произведением, в запоминании участвуют эмоциональная и кратковременная память. Одновременно звуки сличаются с прошлым музыкальным опытом, хранящимся в долговременной памяти (процесс узнавания). Эмоциональный эстетический и структурный анализ проводят эмоциональная и словесно-логическая память.

Еще один из вариантов классификации – разделение музыкальной памяти на опознающую и воспроизводящую. Последняя формируется позднее, имеет сложную многокомпонентную структуру (слуховая память, эмоциональная, конструктивно – логическая и двигательно-моторная). Личность музыканта накладывает свой индивидуальный отпечаток на этот комплекс. Но доминирующая роль всегда принадлежит слуховому компоненту, что обусловлено самой спецификой музыкальной деятельности. Из чего группа ученых делает свой вывод, что музыкальная память представляет собой прежде всего слуховую память и слуховую работу.

Четкую ясную классификацию, ценную с практической точки зрения, предлагает Л.Маккиннон считает: <sup>\*1</sup> «Что слуховая память можно развить и в зрелом возрасте. Несколько минут ежедневной тренировки слуха с последующим изучением гармонии за фортепьяно постепенно создадут привычку мыслить музыку не в черных и белых символах, а звуковых образах». Это довольно спорное утверждение, однако музыканты-профессионалы на собственном опыте знают, что ничто так быстро не исчезает, как память.

Зрительная память, как и любая другая, зависит от индивидуальных особенностей личности, поэтому каждый решает для себя сам, насколько полагаться на этот вид памяти. Играя в темноте или закрытыми глазами, хорошо тренировать тактильную память. В этом случае, слушатель лучше контролирует свои пальцевые ощущения и более внимательно себя слышит.

Моторная, или мускульная, память должна быть хорошо развита, так как сиюминутная память на прикосновения необходима для профессиональной техники. Движения должны стать подсознательными, автоматическими. Мускульная память отвечает также за чувство направления. Она исключительно надежна и если музыкант доверяет ей, «руки, подчиняясь привычке, находят свой собственный путь».

Самым надежным видом музыкальной памяти автор считает такую, в которой сочетаются слуховые и моторные компоненты, дополненные зрительным.

---

<sup>\*1</sup> Маккиннон Л., «Игра беззвучно», пер. с английского, вставки и приложения Ф. Соколова – Л., Музыка, 1967.

Л.Маккиннон приводит интересную образную параллель, сравнивая музыкальную память с оркестром, «участники которого, находясь в тайном и тонком союзе, способны в одно и то же время выкидывать неожиданные фокусы. Управляет этим оркестром дирижер Разум, который кроме глубокого знания дела и дисциплины должен обладать максимумом терпения. Важная роль отводится заинтересованности, при которой отзывчивые привычки, очень быстро усваивают свои роли... они безупречно исполняют оркестровые партии, если только Разум не капитулирует перед печально знаменитым волнением».

Для того чтобы сделать работу более эффективной, например: Римский-Корсаков считал, что музыкальная память труднее поддается искусственным способам развития и заставляет более или менее примириться с тем, что есть у каждого данного субъекта от природы. «Наилучший способ укрепления памяти – не думать о ней, не читать о ней и не говорить о ней», - считал Н.Перельман.

Тем не менее, многие ученые придерживаются не столь фаталистического мнения. Эффективность памяти зависит от многих условий, от индивидуальных способностей личности музыканта, от его физического и психического состояния, от организации мнемических процессов. Сейчас складывается особое направление «педагогика памяти», которое решает задачу воздействия на память и считается перспективным. Такой оптимистический настрой во многом оправдан: музыкальная память вовлекается в самые разнообразные сферы человеческой деятельности, а значит, совершенствуется и развивается. Естественно, что при выучивании музыкального произведения большая нагрузка ложится на двигательную память (не зря сложилось выражение, что музыкальное произведение «входит в пальцы»). И еще предостережение против механического заучивания: на первый взгляд, такое решение проблемы запоминания кажется путем наименьшего сопротивления, но, в конечном итоге, выливается в трудоемкий и отнимающий много времени процесс, ничего не дающий для творческой интерпретации музыкального материала и профессионального роста музыканта, не говоря о том, что прочность такого запоминания ненадежна. По выражению М.Лонг «упорное повторение страницы под конец обеспечивает ее автоматическое усвоение учеником, но это ленивое решение сомнительной верности и притом расточающее драгоценное время».

Решение проблемы многие видят в осмысленном запоминании. Еще Я.А.Каменский сформулировал «золотое правило дидактики»: <sup>\*1</sup> - «Хорошо запоминается то, что понятно». Л.Маккиннон вообще считает, что этот метод «единственно надежный для запоминания музыки»: - «Только то, что отмечено сознательно, можно припомнить впоследствии по собственной воле».

---

<sup>\*1</sup> Каменский Я.А., «Музыкальная психология».

## 5. Музыка свойственна логика

Из отечественных музыкантов очень точно сформулировал свое отношение С.Е.Фейнберг: «Только ли чувства выражает музыка? Музыка, прежде всего, свойственна логика. Как бы не определяли музыку, мы всегда найдем в ней последовательность глубоко обусловленных звучаний». И эта обусловленность, родственна той деятельности сознания, которые он разбил на три группы: смысловая группировка, выявление смысловых опорных пунктов и процессы соотнесения.

Приступая к работе, В.Муцмакер предлагает<sup>\*1</sup> «сначала разделить музыкальный материал на отдельные, логически завершенные фрагменты, обратив внимание на то, что в идентичном материале тождественно, а что нет... Пристального внимания требует к себе имитация, варьируемые повторения, моделирующие секвенции и др. элементы музыкальной ткани».

Если исполнитель по какой-то причине забыл текст, то исходя из смысловых опорных пунктов, он может его восстановить. Но этот прием должен использоваться только на начальных этапах разучивания, далее необходимо передавать целостное впечатление от произведения.

«Перед тем как извлечь первый звук, общий образ произведения уже живет в исполнителе.... Исходя из общего образа, направляется у мастера всякая деталь исполнительского творчества. Очень важно ощутить всю вещь в целом, тогда я могу что-то делать и с отдельными кусками. А есть такие вещи, которые я не могу ощутить в целом, тогда я не могу учить и отдельные куски», - говорил Э.Гилельс. Ярko определял этот процесс Л.Маккиннон: «Первая стадия работы состоит в том, чтобы заставить себя делать определенные вещи; последняя в том, чтобы не мешать вещам делаться самим по себе».

Прием смыслового соотнесения заключается в сопоставлении особенностей тонального и гармонического планов, голосоведения, мелодии, аккомпанемента.

В качестве хорошего ориентира при разучивании наизусть И.Петрушин рекомендует известную формулу И.Гофмана:<sup>\*2</sup> «Вижу, слышу, играю». Сначала музыкант работает с текстом без инструмента, с помощью внутреннего слуха представляя звучание произведения и обращая внимание на настроение, на средства выражения, определение главной идеи произведения и особенности развития художественного образа. В процессе работы участвуют и развиваются музыкально-слуховые и двигательные представления, мышление и зрительная память.

Данный прием используется многими музыкантами. Известно, что Гофман в антракте своего концерта выучил так «Юмореску» П.Чайковского и исполнил ее на бис; Бюлов учил концертные программы в вагоне поезда. Однако многие известные пианисты, такие как М.И.Гринберг, считают этот способ «мертвым».

\*1 В.Муцмакер, «Игра наизусть», с. 188

\*2 Петрушин В.И. «Музыкальная психология», изд. 2, дополненное, М. изд. центр «Владос», 1997

## 6. Значение зрительной памяти при разучивании музыкального произведения и чтения с листа

Зрительная память – один из общих видов памяти, но ее значение для музыкантов достаточно велико. Многие педагоги рекомендуют своим ученикам запоминать нотный текст так, чтобы можно было его записать по памяти. Известный скрипач Ш.Брио рекомендовал своим ученикам переписывать исполняемые музыкальные сочинения до тех пор, когда они твердо запоминались зрительно. Зрительная память очень важна в беглом чтении с листа. Охватывая взглядом отрезок текста, пианист, как бы «фотографирует» его зрительно, а исполняя этот отрезок смотрит уже дальше, только этот отрезок не удерживается в памяти – он именно сиюминутно «фотографируется».

Важную роль зрительская память играет в выучивании произведения наизусть. Хорошая память помогает быстро выучить текст. Особо следует оценить значение зрительской памяти на эстраде. На первый взгляд кажется, что значение ее во время выступления велико. Находясь на сцене, исполнитель может играть как бы по нотам, не боясь забыть текст. Однако, по мнению большинства выдающихся исполнителей, игре по нотам на сцене (реальным или воображаемым) снижает качество исполнения. Ф.Бузони говорил о том, что: «игра на память обеспечивает несравненно большую свободу выражения. Ноты, от которых зависит исполнитель, не только ограничивают его, но и мешают». Даже знаменитые дирижеры Г.Рихтер, Г.Фон Бюлов, Ф.Тосканини считали, дирижировать лучше наизусть.

Из сказанного выше следует, что использовать зрительную память на эстраде (мысленно играть по воображаемым нотам) не рекомендуется, это отвлекает от слышания звучания художественных ассоциаций. В изучении произведения зрительную память следует применять на начальном этапе работы.

## 7. Этапы разучивания произведения

Начинать развитие зрительной памяти можно по «Школе игры на фортепьяно» польского педагога Логшамп-Дружкевич, предлагающего упражнения с игральными картами. Ученику показывают несколько карт, затем, закрыв их, спрашивают, сколько было черных и сколько красных. По «мысленной фотографии» ученик дает ответ. Усложнение задания: показать карты одного цвета с разными рисунками или разным количеством знаков. Упражнения, тренирующие зрительную память, можно проводить на нотном тексте с учеником, еще не знающем нотной грамоты. Педагог просит ученика запомнить все, что видит. Затем следует ответить на вопрос: «Сколько шариков внутри клеток? Сколько черных, сколько пустых? Сколько шариков с хвостиком?» В тексте нот, естественно, должно быть не много. Это задание приучает ребенка к картине нотной записи. Постепенно задания можно

---

\*1 Бузони „Автобиография“

усложнять, разделяя вопросы по верхнему и нижнему нотоносцу, по заполнению длительности, звуковысотности и др.

Далее следует проиграть произведение в указанном композитором темпе, не заикливаясь на точности исполнения. Важно проиграть вещь целиком. Услышать общий художественный смысл и образ. После чего детально проработать материал («золотое правило дидактики»). При этом способ запоминания целиком зависит от индивидуальных особенностей исполнителя, в частности от склада мышления; опыт показывает, что люди с аналитическим складом ума предпочитают произвольное запоминание, а музыканты с образным развитым мышлением склонны к непроизвольному. Для первых важна установка на запоминание, для вторых справедливо высказывание Г.Нейгауза: \* «Я просто играю произведение, пока не выучу его. Если нужно играть наизусть, - пока не запомню, а если не нужно, - тогда не запоминаю». Л.Маккиннон на вопрос ученика, когда приступить к запоминанию, отвечает: «Когда в следующий раз сядешь за инструмент». За произвольное запоминание выступал А.Гольденвейзер, что в общем, не очень типично для исполнителей, этот способ более любим теоретиками.

Особые трудности возникают в работе над полифоническими произведениями.

Воспитание полифонического слуха и памяти – особая тема, наиболее трудоемкая в обучении. Здесь тоже надо помочь разобрать тональный план, объяснить целесообразность аппликатуры, проанализировать структуру произведения, выучить мелодию каждого голоса наизусть. Поскольку особую трудность вызывает прослушивание средних голосов, то рекомендуется учащимся, когда произведение выучено полностью, поиграть наизусть, показывая специально средний голос.

Третий этап – Игра наизусть, во время которой текст окончательно укрепляется в памяти. Таким образом, понимание музыкального произведения – основное важнейшее условие полноценного запоминания. В этом случае приемы заучивания наизусть в то же время являются приемами заучивания наизусть, то есть приемы понимания оказываются тождественны приемам запоминания. Н.Г.Рубинштейн говорил: «Механическое упражнение всегда остается сухим и бесцельным, если не будет основываться на работе головы».

---

\*1 Нейгауз Г. «Искусство игры на фортепиано».

## 8. Пример практического применения методов повышения эффективности музыкальной памяти

Очень важно использовать для развития логической памяти у учащихся рациональные осмысленные приемы работы. Важнейшими приемами осмысленного анализа являются:

1. Смысловая группировка изучаемой пьесы, т.е. разделение ее на части, каждая из которых представляет собой определенный смысловой, логически заверченный элемент музыкального материала.
2. Смысловое соотношение частей, эпизодов музыкального произведения, сопровождаемое установлением и осознанием сходства и различия между ними; сравнение, сопоставление элементов фактуры, голосоведения, мелодии и аккомпанемента; осмысление характерных особенностей полифонии, тонального плана, гармонического языка.

Осмысленный анализ произведения возможен, если используются знания гармонии, полифонии, музыкального формообразования и т.д.

Сознательное освоение логических приемов не только благотворно влияет на развитие музыкальной памяти учащихся, но и оказывает существенное воздействие на активное формирование их музыкального мышления.

В реферате мне хотелось показать, как на практике реализуются вышеизложенные принципы и методы повышения эффективности музыкальной памяти.

Для работы с учеником предлагается соната И.Гайдна D-dur I часть.

Приступая к работе, сначала разделяем музыкальный материал на отдельные логически заверченные фрагменты, обратив внимание на то, что в этой, как и в любой классической сонате, есть экспозиция, разработка и реприза, где материал экспозиции идентичен репризе.

Проведя анализ I части сонаты с позиции формы соотношения тональностей и повторов музыкального материала, разбиваем эту часть на ряд одинаковых звеньев в разных тональностях, то есть подвергли ее логическому анализу.

Исходя из этого, тональный план сонаты таков:

Экспозиция: главная партия- D-dur, побочная партия A-dur

Реприза: гл.п.- D-dur , п.п. - D-dur. П.п. репризы составляет моделирующую секвенцию п.п. экспозиции, что соответствует классическим законам тональных соотношений главной и побочной партий: стр. 16.1 (5 тактов) + стр.20.1 (5 тактов)

Если говорить о секвенциях, то разработка представляет собой тоже ряд модулирующих секвенций. Начинается разработка с гл.п. в тональности A-dur, которая приводит к п.п. в тональности e-moll: стр. 18.2 (4 такта.)



Из этого следует небольшой вывод: 3 схожих места п.п. в трех тональностях: Экспозиция A-dur, Разработка e-moll, Реприза D-dur. Если этот момент держать в голове, то казусов должно быть меньше.

Далее разработка строится на моделирующих секвенциях. Я думаю, что это место надо учить наизусть, точно запоминая перед этим тональности и представляя, какой аккорд звучит в тот момент, когда играется мелодия: стр. 18, 3 (5 тактов).



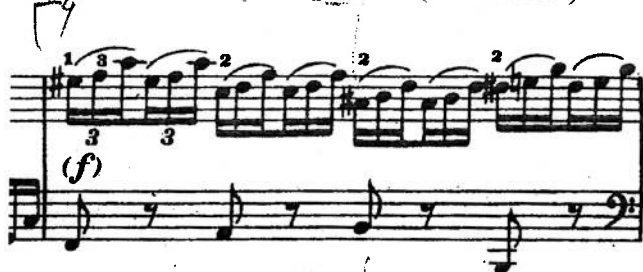
Похожее место будет в конце в разработке, перед репризой. Также можно обратить внимание на места каденционного плана в закл. п., которые проходят в экспозиции A-dur: стр 17.4 (полтакта),



в разработке h-moll: стр 18.4,



в репризе D-dur: стр.21.4 (полтакта)



Как показывает практика, на сцене иногда волнение захлестывает разум и поэтому следует эти места изучать более тщательно и вдумчиво. Для этого, сначала медленно анализируя каждый аккорд, его разрешение и в какую тональность разрешается. Только поняв и осмыслив можно никогда не забывать текст, но если по какой-то причине ученик забыл текст, то исходя из смысловых опорных пунктов, он может его восстановить. Разобрав всю 1 часть целиком, можно подробнее остановиться на определенных моментах экспозиция, а точнее начало экспозиции можно проработать так же, как и всю 1-ю часть. Выявить всю гармоническую сторону сонаты. Сюда, мне кажется, должны войти: разбор мелодии отдельно, ее звуковысотность, направление движения мелодии, затем можно разобрать структуру аккордов и их разрешения, тональный план. Все это на первых стадиях выучивания наизусть должно помочь. Но этот прием должен

использоваться только на начальных этапах разучивания, далее необходимо передать целостное впечатление от произведения. Для этого, если ученик не в состоянии сам еще пока сыграть, нужно проиграть ему сонату целиком, сыграв при этом и 2-ю часть сонаты *Andante* (по характеру напоминает менуэт) и финал *Allegro assai*. А можно дать послушать записи великих мастеров, а затем с ним разобрать их игру, образ их мышления. В чем-то это должно помочь ученику, когда он сам будет исполнять эту сонату. И наконец, точно поняв, что знаешь произведение наизусть, можно мысленно проиграть произведение на крышке инструмента или записать на нотной бумаге. В этом случае будет точно понятно, что работа заучивания наизусть была не механической, а умственной, т.е. основанная на работе головы. А пальцы выполняют «приказ», который дает им голова.

## 9. Заключение

Проблема простого и долговременного запоминания музыкальных произведений издавна привлекала к себе внимание. Не потеряла своей актуальности она и сейчас, исполнители постоянно сталкиваются с задачей выучивания и удержания в памяти больших объемов музыкальной информации, что особенно важно на сцене, когда волнение может нарушать работу памяти.

Чтобы этого не произошло, артист должен научиться доверять себе и своей памяти, не искать чьей-то поддержки, а полностью полагаться на собственные силы. «Когда он знает произведение наизусть и проникся им до глубины души, он в нужный момент в себе, в своей душе будет читать музыку, ставшую частью его самого, и ноты будут ему не нужны» - писал Л.Маккиннон.

То есть, предварительная вдумчивая работа по анализу музыкального произведения, выучивание «с умом» (использование различных приемов запоминания, наиболее соответствующим личностным особенностям и складу мышления музыканта, опирающихся на объективные законы функционирования памяти и на особенности мнемонических процессов), развивает музыкальную память и обеспечивает эффективное запоминание, которое позволяет исполнителю чувствовать себя свободно и естественно, что как нельзя более способствует творческой деятельности.

Развитие музыкальной памяти – достаточно серьезный и сложный процесс, т.к. одновременно с развитием музыкальной памяти развивается синтез многих других видов памяти. Развивать музыкальную память желательно с самого раннего детства, но возможно и в более поздние периоды жизни человека.

## 9. Литература

1. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. М., 1993г.
2. Зак А.З. Психологическая характеристика музыкально-педагогической деятельности. М., 2001г.
3. Маккиннон Л. Игра наизусть. Перевод с английского... Л., Музыка, 1967г.
4. Петровский А.В., Ярошевский М.Г. Психология. Издание 2-е. М. Академия, 2002г.
5. Петрушин В.И. Музыкальная психология. Издание 2-е доп. М., Гумм. Изд. центр «Владос», 1997г.
6. Подуровский В.М., Суслов Н.В. Психологическая коррекция музыкально-психологической деятельности. М., Гумм. Изд. центр «Владос», 2001г.
7. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. Под ред. Р.М. Цыпина, М. Академия, 2003г.
8. Старчеус М.С. Слух музыканта. М., 2001г.
9. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.-Л., Изд-во акад. пед наук РСФСР, 1947г.