

МАОУДОД «Троицкая детская школа искусств им. М.И. Глинки»  
г. Москва, г. о. Троицк

## **Методическая работа**

преподавателя фортепиано

Шадринной Ольги Владимировны

на тему

**«Вопросы обучения игре наизусть»**

2019 год

## План

Вступление.

1. Музыкальная память – понятие «синтетическое».
2. Запоминание – конструктивный процесс (три группы смысловых приемов).
3. Средства, помогающие воспитанию осмысленного запоминания музыки.
4. Игра по нотам – предпосылка успешной тренировки памяти.
5. Музыкальные представления и методы работы по развитию внутреннего слуха.
6. Пение, как средство тренировки памяти.
7. Роль ассоциаций в запоминании.
8. Характерные особенности тренированной музыкальной памяти.
9. Проблема забывания.
10. О методах обучения игре наизусть.
11. Запоминание произведения по формуле И. Гофмана.

Выводы.

## Вступление

В данной работе я хочу осветить вопросы, которые меня волнуют; поделиться своими мыслями и мыслями ведущих мастеров, а также психологов, которые мне внутренне созвучны; привести примеры из своего опыта и опыта работы известных педагогов и исполнителей, чьи рекомендации и советы я использую в своей практике.

В творческом процессе – все очень индивидуально. Пути формирования каждого ученика различны и определяются качествами и свойствами его личности, его натуры. На каждом этапе обучения ребенка, по мере его развития, методы работы с ним видоизменяются, взаимодополняются, обновляются .... Каждый педагог, я думаю, находится в постоянном творческом поиске, отдавая себе отчет, что новый ученик – это новый путь, новые вопросы и ответы, новые откровения ...

Те вопросы, которые я рассматриваю возможно кому-то помогут освежить в памяти известные истины, кого-то заставят задуматься, кому-то помогут найти дополнительные способы и методы работы, кому-то послужат импульсом к собственному поиску ...

Память – это свойство нервной системы сохранять реакции на полученные организмом восприятия. Память не только сохраняет, но и преобразует воспринятое.

Под хорошей музыкальной памятью традиционно понимается быстрое запоминание произведения, сохранение и воспроизведение его (даже спустя длительное время).

Всем нам известно, что феноменальной музыкальной памятью обладали Моцарт, Лист, Рахманинов ... Основной же массе музыкантов, даже очень способных, приходится применять большие усилия для запоминания. Существуют две точки зрения:

1) по словам Н.А. Римского-Корсакова «музыкальная память ... труднее поддается искусственным способам развития и заставляет более или менее примириться с тем, что есть у каждого данного субъекта от природы.»;

2) музыкальная память «поддается значительному развитию в процессе специальных педагогических воздействий».

Отмечаются две функции музыкальной памяти:

1) первая функция хранит большое количество осмысленных эмоционально-звуковых и двигательных комплексов (это накопление через упражнения, произведения);

2) вторая функция выдвигает в сознании во время игры нужные эмоционально-звуковые и двигательные комплексы (здесь доминирует превосходящее воображение).

Музыкальная память – это комплексная способность, которую с детских лет нужно систематически развивать. Ее можно назвать синтезом разных видов памяти. Компонентами музыкальной памяти являются моторно-двигательная, слуховая, образно-эмоциональная, зрительная, а также музыкально-логическая, интеллектуальная. Причем у каждого ребенка может быть активизирована отдельная компонента, на которую он может опираться в процессе выучивания наизусть. По мнению Л. Маккиннон (английской исследовательницы проблем музыкальной памяти), «музыкальной памяти как какого-то особого вида памяти не существует. То, что обычно понимается под музыкальной памятью в действительности представляет собой сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый нормальный человек – это память уха, глаза, прикосновения и движения.» «... в процессе заучивания наизусть должны сотрудничать по крайней мере три типа памяти: слуховая, тактильная и моторная. Зрительная ... лишь дополняет в той или иной степени этот своеобразный квартет».

На этой позиции стоят С.И. Савшинский («память пианиста – комплексная – она и слуховая, и зрительная, и мышечно-игровая»); А.Д. Алексеев («... чтобы у пианиста были развиты по крайней мере три вида памяти – слуховая ..., логическая ... и двигательная»); Б.М. Теплов

указывал при этом, что слуховые представления должны являться ведущими.

К настоящему времени предпочтение отдается сознательной мыслительной, аналитической предварительной работе над произведением перед заучиванием его за инструментом.

Л. Маккиннон утверждает, что «способ анализа и установления сознательных ассоциаций является единственно надежным для запоминания музыки ... Только то, что отмечено сознательно, можно припомнить впоследствии по собственной воле». Этой же точки зрения придерживаются американские психологи Г. Уиппл и Г. Рубин-Рэбсон, доказавшие, что моторно-слуховое запоминание требует вдвое больше времени, в отличие от аналитического и менее надежно. Кроме того возникает опасность подавления двигательным умением слуховых представлений и музыкального мышления.

По мнению А. Корто «работа над запоминанием должна быть целиком разумной ...». На развитие «конструктивной памяти» указывал и немецкий педагог К. Мартинсен, а также С.Е. Фейнберг: «обычно утверждают, что сущность музыки – эмоциональное воздействие. Такой подход сужает сферу музыкального бытия и необходимо требует и расширения и уточнения. Только ли чувства выражает музыка? Музыка прежде всего свойственна логика ...».

Процесс осмысленного запоминания включает ряд логических операций: смысловая группировка, выявление смысловых опорных точек и смысловое соотнесение.

В.И. Муцмахер разработал приемы совершенствования музыкальной памяти в соответствии с этими принципами.

Смысловая группировка заключается в делении произведения на отдельные смысловые единицы (экспозиция, разработка, реприза, главная и побочная темы, аккорды, секвенции, интервалы ...). Этот прием характерен для начального этапа заучивания текста. Сюда входит и обращение музыкальной памяти к опорным смысловым точкам при забывании.

Идем от частного к целому.

По мнению 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».

Следующим этапом является смысловое соотнесение, т.е. сопоставление между собой характерных особенностей тонального и гармонического планов, голосоведения, аккомпанемента, повторений ...

Особенно эффективны оба приема при запоминании пьес,

написанных в трехчастной форме (где реприза повторяет первую часть) и в форме сонатного allegro (где реприза повторяет экспозицию).

По мнению В.И. Муцмакера «пристального внимания требуют имитации, варьированные повторения, модулирующие секвенции ...».

Современная теория памяти, в отличие от установок педагогов прошлого считает, что у детей, особенно младшего школьного возраста запоминание не является исключительно механическим процессом, а носит осмысленный характер и в значительной степени определяется содержательными связями. Поэтому необходимо опираться на аналитическое музыкальное мышление при обучении игре наизусть. Начинать заботиться о его развитии у ребенка нужно очень рано. Маргит Варро называет это воспитанием «интеллектуального слуха», которое начинала со 2-го года обучения. Я думаю, что как можно раньше нужно постараться обратить внимание ребенка на то, как «сделана» музыка. Например:

1) Сравнение – идентификация – дифференциация.

Можно предложить ученику сыграть все места, сходные в той или иной мере между собой и попросить его определить: являются ли они только подобными или полностью совпадают, чем и как отличаются друг от друга «подобные» места. Эти наблюдения могут касаться работы над мотивами, голосоведения, формального членения, интервалов ...

2) Выделение основных тонов мелодии, изложенной в фигурационном и орнаментальном виде.

Можно предложить ученику сыграть то, что он считает в данной мелодии самым важным и выпустить все, чего могло бы в ней и не быть.

3) Охватывание общих структурных контуров произведения.

Оно достигается при помощи проигрывания вместо полного конкретного текста своего рода различных «экстрактов» из него.

Такие упражнения развивают способность к целостному восприятию композиции, умение ощущать связь между ее отдаленными точками, т.е. учат более широкоохватному и перспективному слышанию и мышлению.

4) Ориентирование в гармоническом плане произведения.

Это важнейшее условие для сознательной игры наизусть.

Можно предложить ученику:

- а) заменить аккордами – объединить звуки мелодии;
- б) «проявить» гармонии, скрытые в реальном двухголосье;
- в) найти в тексте переходы в различные тональности и другие задания.

Все эти методы работы можно определить как вид «практического

мышления» или «мышления через действие» (термин С.Л. Рубинштейна).

Что бы хорошо, отчетливо помнить, надо прежде всего хорошо, отчетливо видеть-слышать, а для этого «надо обладать кой-чем побольше пары глаз» (Н.Л. Мясковский).

Поэтому очень важно научить ученика видеть – воспитать глаз (как бы «лупа в глазу», а по сказу Бажова – «глаз с крючочком»); научить слышать – воспитать ухо («ухо с прихваткой»); выработать у ученика интонационно и тембрально тонкий слух, как советовал Г. Коган.

Неоспорима актуальность формулы: «вижу-слышу-играю», основанная на предварительной активизации внутреннего слышания той музыки, которую предстоит сыграть.

«Нужно уметь видеть, чтобы уметь запоминать, уметь запоминать – чтобы уметь воображать, уметь воображать – чтобы уметь воплощать». (Г. Коган).

А для того, чтобы процесс шел продуктивно, желательно воспитывать в ученике отношение к ежедневной работе над произведением – как «... новое трепетное свидание с Любимым. – советует Н. Голубовская: - Все знать, каждую черту лица, каждое движение, и каждый раз видеть что-то новое».

Кроме того, по мнению В. Разумовской, «ежедневная встреча с произведением вообще происходит на новом уровне: ведь сам человек меняется ...». Поэтому очень важно и в самом ребенке увидеть и отметить что-то новое и обязательно позитивное. Ведь каждый день, как новая жизнь с новыми ощущениями, восприятиями ...

На практике нередко приходится сталкиваться с превратным пониманием проблемы обучения игре наизусть, т.е. раз память нужно систематически развивать, значит ученик должен все играть наизусть.

Приведу пример: ко мне в класс переводом попала ученица, которая не могла играть по нотам, читать с листа – в ее представлении не создавался звуковой образ – все умела играть только наизусть. Раньше ей разрешали играть по нотам в очень медленном темпе и каждой рукой отдельно. Она не могла связно воспринимать вертикальные и горизонтальные комплексы.

На первый взгляд это может показаться парадоксальным, но для успешной тренировки памяти прежде всего нужно научиться хорошо играть по нотам.

Например, на начальном этапе обучения полезно использовать старинный принцип: как можно больше смотреть в ноты, как можно меньше смотреть на руки и на клавиши (вплоть до закрывания рук ученика листом бумаги). Это помогает удерживать ученика от преждевременной и

неточной игры наизусть.

По мнению С. Фейнберга, «ученики запоминают плохо потому, что мало играют по нотам». Даже выучив наизусть, всю последующую работу над пьесой следует вести, имея перед глазами ноты, и всегда вдумчиво вникать в нотный текст.

«Его смысл неисчерпаем, и каждый намек композитора не должен пройти мимо внимания» (С. Савшинский).

«... Исполнитель должен прежде всего научиться понимать язык той музыки, которую он играет, и правильно расставлять все «знаки пренинания» (А. Гольденвейзер).

Для заучивания наизусть важно развивать у ученика совершенную координацию, единство музыкального мышления и слуховых, моторных, зрительных представлений. Память и представления тесно взаимосвязаны. Они являются функцией памяти. Отсюда вытекает дидактический вывод: игра наизусть способствует развитию музыкальных представлений и наоборот – все виды работы, направленные на развитие музыкальных представлений формируют и умение играть наизусть. Важно максимум культивировать именно слуховые представления, внутреннее слышание, звуковысотный и тембровый слух, а также чувство лада.

Р. Шуман советовал ученикам: «Ты должен дойти до того, чтобы понимать всякую музыку на бумаге ... Если перед тобой положат сочинение, чтобы ты его сыграл, прочти его предварительно глазами».

«Больше думать, а не играть. Думать – значит играть мысленно», - говорил ученикам А. Рубинштейн. Этой мысли придерживаются многие педагоги и музыканты.

Н. Голубовская советует: «Играй дома мысленно без рояля, это укрепляет память и намерения».

«Учащийся окажет себе очень хорошую услугу, если он не устремится к клавиатуре до тех пор, пока не осознает каждой ноты, секвенции, ритма, гармонии и всех указаний, имеющих в нотках ... Только когда овладеешь музыкой таким образом, можно ее «озвучивать» на рояле ... ибо «игра» – это только выражение при помощи рук того, что исполнитель прекрасно знает», - говорил И. Гофман.

Приведу в пример ряд методов по развитию внутреннего слуха, музыкально-слуховых представлений и единства слуховой и моторной памяти:

#### 1. Метод Далькроза – «приостанавливание»

Заключается в том, что в определенном месте игру прерывают пьесы хлопками, и ребенок должен спеть продолжение; или же останавливают хлопками исполнение хорошо разученной пьесы, и после небольшой паузы

ученик продолжает играть с того места, до которого он дошел в своем представлении.

## 2. Очень полезно упражнение с «немой иннервацией».

Часть пьесы ученик играет полным звуком, остальную часть – беззвучно на поверхности клавиш.

Например, Ф. Лебенштейн в занятиях с начинающими соединяла беззвучную игру коротких пьесок с пением (сольфеджируя – играть на столе).

3. Полезна игра «по слуху», транспонирование и импровизация. Эти виды работы помогают постепенному формированию музыкального мышления.

Конечно же развитие внутренних представлений о музыке – это сложная проблема, требующая непрерывной и систематической заботы. При работе с учеником необходимо соединять все сферы представлений, опирая внутреннее представление на чувственно-зрительное восприятие и неустанно комбинируя различные виды деятельности:

- 1) зрительный образ нотного письма – с пением;
- 2) чтение нотного текста – с указанными движениями пальцев на коленях (можно на столе);
- 3) после этого проконтролировать внутренние представления, проиграв на инструменте.

Чрезвычайно важным средством для тренировки музыкальной памяти на всех ступенях развития ученика-пианиста является пение «вслух» и «про себя».

Следующие упражнения дополнительно развивают умение погружаться в звуковую материю, глубоко прочувствовав и осознав все, что извлекается в данный момент («здесь и сейчас») на инструменте:

- 1) пропевание (сольфеджируя) без инструмента;
- 2) пропевание с инструментом, причем голос идет как бы впереди реального звучания;
- 3) пропевание «про себя» (мысленно);
- 4) пропевание вместе с мысленным проигрыванием.

Желательно их выполнять медленно, не отвлекаясь на посторонние мысли (с максимальной концентрацией).

Пение способствует непосредственному слуховому запоминанию небольших мелодико-ритмических построений.

«... чтобы сыграть свою пьеску ярко и в требуемом темпе, начинающему нередко достаточно бывает спеть ее соответствующим образом – подвижно и выразительно» (А.Д. Артоболевская).

Г. Нейгауз советовал ученикам: «Два-три такта играйте, потом пойте, опять играйте, потом опять пойте».

При работе над произведением необходимо время от времени петь все, что возможно спеть в фортепианной партии. Например:

1) полезно петь мелодию, играя аккомпанемент, в котором можно изменить фигурации (арпеджио - в аккорды);

2) полезно петь мелодическую линию баса, а в это время правой рукой играть мелодию;

4) полезно петь один из голосов в полифонии, при этом остальные играть.

Если ученик сможет реализовать все эти виды работ – то это гарантия того, что запоминание основано не только на движениях, но и на слуховых представлениях и музыкальном мышлении, которые важно постоянно подогревать образными, яркими, ассоциативными сравнениями, аналогиями из живописи, поэзии.

Способствуют запоминанию также и ассоциации не музыкального порядка. Например, И. Гофман придавал значение не только игровым свойствам инструмента, но и цвету его полировки, цвету обоев, пятну на слоновой кости клавиши, картинкам на стенках и т.д. Причем при смене обстановки память может подвести. А это, как он считает, показатель того, что она оказалась «слишком точной, слишком хорошей» и советует попробовать с учеником исполнять пьесу «во множестве различных мест ... Это поможет отделить в нашей памяти привычную обстановку от музыкального произведения».

Кроме того время накапливает опыт. Это не только касается учебного процесса, но и жизненных наблюдений, впечатлений, ощущений, круга общения, общения с природой ... Расширение музыкального и общего интеллектуального кругозора – повышает возможности ученика. Количество накопленных музыкальных знаний и впечатлений переходит в иное качество сознания.

Различают двоякое проявление памяти: пассивное (способность сохранения и узнавания) и активное (способность воспроизведения).

Причем как утверждают психологи, воспроизведение воспринятого материала оказывается более полным и совершенным не непосредственно после его восприятия, а спустя некоторое время. И. Гофман рекомендовал повторно проигрывать изучаемое лишь после нескольких часов перерыва.

Конечно же мы понимаем, что музыкальная память у детей

находится в зависимости от развитости слуха, ритма, способности эмоциональных переживаний, техники. Она имеет существенное значение для достижения свободы исполнения, необходима при выступлениях на концертах, экзаменах, вечерах ... И конечно же она нуждается в непрерывной тренировке с самого раннего возраста. Полезно как можно больше выучивать наизусть пьесы полифонического склада. Следует отметить, что учащиеся, которые мало тренируют память, медленно выучивают новые пьесы, а также у них на сцене случаются чаще срывы и провалы в памяти.

Для тренированной музыкальной памяти характерно:

- 1) наличие достаточно большого исполнительского репертуара (накопление);
- 2) достаточно быстрое и прочное выучивание новых произведений;
- 3) умение оперативно восстанавливать в памяти забытые произведения;
- 4) непринужденная, активная работа памяти при концертном исполнении произведения (с минимумом потерь и свободой от усилий припоминания).

Но в практике имеются случаи, когда хорошей памятью могут обладать учащиеся мало способные. Они быстро запоминают «назубок» текст (их часто в школе называют «зубрилками»), но мало что понимают в выученном. У таких детей постоянно нужно активизировать образное мышление, ассоциативное восприятие и развивать образно-эмоциональную память.

Такого рода случаи лишний раз подтверждают, что работу по развитию памяти необходимо держать под постоянным контролем. Можно устраивать проверки памяти:

во время урока попросить ученика выучить несколько тактов или строчек наизусть, предложив начать работу с мелодического и гармонического анализа. Через некоторое время на этом же уроке проверить выученное.

Все мы в практике сталкиваемся с проблемной стороной музыкальной памяти: ее ранимости в различных ответственных моментах, особенно в условиях публичного выступления учащихся. При этом никакие ухищрения не спасают ни от волнения, ни от забывания. В эти моменты часто детьми начинают овладевать страхи: страх забыть, который является психологическим двойником страха ошибиться. Конечно важно от обоих избавляться, т.к. «страх по большей части открывает дверь твоего дома именно тому, чего ты боишься», - говорил И. Коган. Здесь уместно также напомнить девиз Станиславского – «волнение не за себя, а волнение

в образе». Важно переключить внимание ученика со своих мыслей («я хорошо играю этот пассаж? ...», «что скажут педагоги? ...» на творчески углубленное переживание самой музыки: как интереснее и ярче исполнить любимое произведение».

Давно известна волшебная сила воображения и магического «если бы». Можно предложить ученику ролевое упражнение: войти в образ известного музыканта и начать играть как бы в образе другого человека, который уверен в себе и ничего не боится.

«Я начинаю чувствовать себя как бы композитором, - говорит М. Гринберг: - занимаясь дома, я думаю о том, что я написала эту пьесу. Это помогает мне как исполнителю лучше раскрыть ее ... возникает ощущение свободы ...».

Этот прием позитивно работает по утверждению психологов (А.В. Запорожца, В.А. Райкова, а также Д. Карнеги).

В виде упражнения можно предложить ученику исполнить пьесу в различном воображаемом цветовом освещении (в красном, синем, фиолетовом ...).

Когда произведение уже хорошо выучено наизусть и особенно в предконцертный период, И.Коган советует сохранять его в глубине сознания, чтобы произведение вызревало в «собранном», синтезированном виде. Его нельзя расчленять, «демонтировать» и возвращаться к анализу и детализации. Кроме того нужно стараться не допускать разрушительных мыслей – «какой палец? какая нота? ...» В этот период лучше довериться слухо-моторной памяти, доведенной уже до определенного автоматизма. Именно она является специфически исполнительской, игровой памятью. Мы часто проговариваем, что произведение должно быть «в руках» или «в пальцах». Как говорил Бузони: «... Пальцевая память. Пальцы бегут по знакомой дороге ... И я могу сделать ошибку, если вмешается сознание».

Следует отметить, что не всегда остановки во время игры происходят по причине плохой памяти. Чаще – из-за неумения сосредотачивать внимание, а также от недостаточно воспитанного слуха. Ученик взял неверную ноту, сделал неверный акцент, сбил метр ... и пальцы остановились -- воля и желание сыграть все – до конца не проявились. Так что, воспитание воли, наряду с развитием, укреплением памяти – немаловажный фактор.

Если говорить о методах обучения игре наизусть, то единства во взглядах педагогов и мастеров на эту проблему нет.

Одни предпочитают начинать с заучивания небольших фрагментов, которые затем соединяются в крупное целое. Другие, наоборот, рекомендуют начинать с целого и лишь позднее расчленять его на более

мелкие части.

В первом случае заучивание наизусть совпадает с началом работы над произведением, во втором – требуется длительный период игры по нотам, а заучивание наизусть вводится несколько позже.

Здесь хочется внести маленькое предостережение: чем труднее дается ученику точный, правильный разбор, тем осторожнее следует вводить выучивание наизусть. Кроме того необходимо предостерегать учащихся от преждевременного перехода к подвижным темпам, т.к. это может отрицательно сказаться на качестве игры. Желательно больше работать медленно, вслушиваясь и осознавая все детали текста. Так М. Гринберг говорит: «все время возвращаюсь к медленному темпу, чтобы не потерять удобное ощущение». На это указывал и А. Гольденвейзер: «Если человеку, когда он играет наизусть сказать – играй медленнее и ему сделается от этого труднее, то это первый признак, что он, собственно, не знает наизусть, не знает той музыки, которую играет, а просто наболтал ее руками. Вот это набалтывание – величайшая опасность, с которой нужно постоянно и упорно бороться».

Кроме того, одни педагоги советуют чаще работать без инструмента, т.е. запоминать ход музыкальной мысли в своем представлении на основе предварительного анализа нотного текста. Другие, наоборот рекомендуют проводить работу на основе реального звучания, в постоянном контакте с инструментом.

Выбор учебного метода должен, хотя бы отчасти, соответствовать, разумеется, возрасту ученика, индивидуальным свойствам его характера, типу доминирующей памяти ребенка, а также характеру разучиваемого произведения.

На мой взгляд рационально-аналитический метод ведет к более быстрому и прочному заучиванию музыкального материала.

Если с малых лет систематически не развивать у ученика способность к максимальной концентрации внимания, не комбинировать различные способы работы, формирующие внутренний слух и музыкальное мышление, не стараться закрепить звуковой образ композиции, то логическое продумывание останется лишь чем-то вроде механической зубрежки абстрактных схем.

Для того, чтобы память не ослабевала, необходимо постоянно выучивать что-то новое, тренировать свою память.

Для сохранения в памяти определенного количества репертуара необходимо регулярно повторять выученные произведения. А главное, сохранять в работе, как говорят психологи, установку на запоминание – для плодотворной работы памяти. Итак, как гласит известный афоризм И. Гофмана: «Лучший путь к запоминанию – это запоминание».

Известна формула И. Гофмана, в которой он изложил принципы работы над музыкальным произведением, способствующие успешному запоминанию. Хорошим ориентиром в работе с учащимися являются способы работы, лежащие в основе этих принципов:

### 1. Работа с текстом без инструмента.

Это – этап ознакомления, изучения, активизации внутреннего представления звучания. Мысленный анализ на данном этапе – это определение настроения, передаваемого произведением; средств музыкальной выразительности (мелодия, гармония, ритм, темп ...); особенностей развития художественного образа, понимания авторской идеи и т.д. Кроме того, некоторые педагоги практикуют с учениками «проговаривание» текста. Например, Карл Леймер считал, что «такое «проговаривание» полезно для развития, музыкального мышления и зрительной памяти, активизации музыкально-слуховых и зрительных представлений и ведет к переводу внешних умственных действий во внутренний план». Этот способ опробован в лингвистике: чтобы повысить грамотность учащихся при письме, нужно больше читать вслух.

По свидетельству С.Савшинского, имеются случаи выучивания произведения пианистами лишь прочитывая его глазами (Гофман, Чайковский, Лист ...).

### 2. Работа с текстом за инструментом.

Если предыдущий этап активизировал мысленный анализ, внутренние представления, а также воображение, ведь по мнению Г. Когана «... память – резервуар воображения, зависящий от богатства или скудости запаса образов, хранящегося в нем ...», то следующий этап – переход от воображаемого к реальному. Начинается от с эскизного целостного проигрывания произведения на инструменте «от начала до конца» – как рекомендовал Р.Шуман. Затем проводится детальная проработка произведения, исходя из основного дидактического правила: «Хорошо запоминается только то, что хорошо понято».

Существует две точки зрения на два вида запоминания:

1) произвольный вид – преднамеренный, основанный на анализе, на рациональном использовании приемов. В основном это точка зрения педагогов-методистов, теоретиков с аналитическим складом ума. (С.И. Савшинский, А.Б. Гольденвейзер ...). Принцип этой группы выразил С.Савшинский:

«Для того, чтобы память работала плодотворно, важнейшим условием является осознанная установка на запоминание»;

2) непроизвольный вид – непреднамеренный, где в процессе работы запоминание происходит само собой, без насилия над памятью. Это точка зрения исполнителей с развитым образным мышлением. (Г.Г. Нейгауз, К.

Игумнов, С. Рихтер ...). Позицию этой группы выразил Г. Нейгауз:

«Я ... просто играю произведение, пока не выучу его. Если нужно играть наизусть, - пока не запомню, а если играть наизусть не нужно, - тогда не запоминаю».

По мнению Г.М. Цыпина, оба вида запоминания имеют право на существование и зависят от личностного склада человека. Учитывая это, нам (преподавателям) важно уметь различать в каждом ребенке проявление этих свойств, т.к. в обоих случаях возможно достижение одинаково высоких результатов. Но здесь необходимо лишней раз напомнить, что ошибкой некоторых учащихся является заучивание наизусть многократными повторениями, активизируя в основном двигательную память. Это, по мнению М. Лонг, - «ленивое решение сомнительной верности и притом, расточающее драгоценное время».

Существуют способы развития эффективного запоминания:

1. внимательно вглядываясь в текст, зрительно запоминать его, мысленно представляя перед глазами;

2. внимательно вслушиваясь в мелодию, пропевать ее голосом, запоминая на слух;

3. внимательно «выграваться» в фактуру пальцами, запоминая ее моторно-двигательно;

4. можно в своем воображении представлять вкус, аромат, цвет, мягкость-твердость играемого;

5. отмечать опорные точки в произведении в процессе игры, активизируя логическую память;

6. можно заучивать отдельными фрагментами, помня, что «процент сохранения заученного материала обратно пропорционален объему материала» (разумная дозировка);

7. после выучивания желательно дать материалу «отлежаться». «Ибо каждое акустическое или звуковое изображение, подобно фотографии, запечатлевается слухом в мозгу ... Следуйте примеру живописца, который на несколько мгновений закрывает глаза, чтобы, открыв их вновь, получить свежее впечатление от красок» – советует И. Гофман. Здесь важно отметить, что любые психологические перегрузки провоцируют торможение и даже забывание выученного;

8. помнить – то, что интересно, запоминать легко. Необходимо пробуждать интерес у ребенка через ассоциации, образы, понимание ...

### 3. Работа над произведением без текста (наизусть).

Это – этап исполнения произведения, когда происходит дальнейшее закрепление его в музыкальной памяти. В этот период большую роль играет активизация ассоциаций, поэтических и сказочных образов, картин, взятых из жизни или живописи... Такая работа активизирует эмоциональную память.

Закреплению памяти способствуют регулярные повторения, в которых необходимо разумно сочетать количество с качеством, внося каждый раз элемент новизны в ощущениях, в приемах, в ассоциациях и, как рекомендует В.И. Муцмакер: – «устанавливать новые, ранее не замеченные связи» между мелодией и аккомпанементом, между элементами гармонии, фактуры, между частями произведения.

Кроме того, по мнению С.И. Савшинского: – «заучивание, распределенное на ряд дней, даст более длительное запоминание, чем упорное заучивание в один прием».

Как показывают последние исследования, наилучшими – результаты запоминания оказываются при повторении материала через день, причем с использованием приемов пассивного и активного повторения (сначала – игра по нотам, затем – воспроизведение наизусть). Желательно эти чередования продолжать и впоследствии, даже если произведение уже хорошо выучено наизусть.

Полезны для запоминания и возвращения к игре в медленном темпе, что позволяет, по мнению А. Стоянова, «освежить музыкальные представления, уяснить все, что могло с течением времени ускользнуть от контроля сознания».

М. Гринберг признается: «... все время возвращаюсь к медленному темпу, чтобы не потерять удобное ощущение ... чтобы почувствовать все, что мне нужно ...».

#### 4. Работа без инструмента и без нот.

Это наиболее трудный способ работы и «утомительный» в умственном отношении, при котором проявляется умение мысленно восстановить произведение, проследить его развитие и ясно осознать в себе все его составные элементы.

Чередую мысленные проигрывания без инструмента с игрой произведения на инструменте, ученик может добиться максимально прочного его запоминания. По мнению психологов, в этом случае в сознании формируется образ, при котором временные отношения переводятся в пространственные.

Моцарт, например, мог свое произведение обозреть духовно одним взглядом, как прекрасную картину ...

К. Вебер мог внутренним слухом охватить целые музыкальные построения ...

«Перед тем как извлечь звук, - говорит К. Мартинсен, – общий образ произведения уже живет в исполнителе ... Исходя из общего образа, направляется всякая деталь ...».

Умение мысленно охватить содержание произведения, проигрывание его мысленно на уровне музыкально-слуховых представлений, способствует высокому уровню запоминания.

Конечно же, этот вид работы скорее характерен для более продвинутых музыкантов, хотя и дети с удовольствием откликаются на все экспериментальные виды работ по приобщению к этим навыкам и их наработке.

«Все жалуется на недостаток памяти, но никто не жалуется на недостаток благоразумия».

(Л. Маккиннон)

С точки зрения музыкальной психологии **сознание** ответственно за подготовительную часть работы – выучивание произведения, а **подсознание** – за исполнение как таковое.

Осознание этих вопросов помогает внутренне выстраивать работу и вместе с тем открывает поле для новых нерешённых вопросов. И так, я думаю, бесконечно...

## Выводы

На основании выше изложенного можно сказать, что:

- музыкальная память – это синтез различных видов памяти, где основными являются – слуховой и моторный виды;
- наиболее конструктивными способами запоминания являются логические, опирающиеся на аналитическое музыкальное мышление;
- все виды работы, применяемые с самого раннего возраста и направленные на развитие внутреннего слуха, музыкальных представлений, образов, ассоциаций, способности у ребенка к максимальной концентрации внимания, игра по нотам, пение «вслух» и «про себя» – формируют умение играть наизусть;
- выбор учебного метода должен соответствовать возрасту ученика, типу его памяти, а также характеру разучиваемой пьесы;
- чтобы память не ослабевала, ученик должен постоянно выучивать что-то новое, а также накапливать репертуар – регулярно повторять ранее выученные пьесы, сохранять в работе «установку на запоминание»;
- хорошим ориентиром в работе с учениками может служить известная формула И. Гофмана.

«Игра на память имеет существенное значение для достижения свободы исполнения, необходима при выступлениях на экзаменах, вечерах и концертах». (Н. Любомудрова).

### Список использованной литературы.

1. Артоболевская А. Методические материалы. М. 1970г.
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепьяно. М. 1978г.
3. Бейлина С. В классе профессора Разумовской В.Х. Л.1982г.
4. В классе А.Б. Гольденвейзера. М. 1986г.
5. Гофман Й. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы фортепьянной игре. М. 1961г.
6. Гринберг М. Статьи. Воспоминания. Материалы. М. 1987г.
7. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Л. 1985г.
8. Коган У. У врат мастерства. Работа пианиста. М. 1969г.
9. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепьяно. М. 1982г.
10. Муцмакер В. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепьяно. М. 1984г.
11. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. К. 1982г.
12. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры. М. 1982г.
13. Петрушин В. Музыкальная психология. М. 1997г.
14. Савшинский С. Пианист и его работа. М. 2002г.
15. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М. 1947г.
16. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М. 1965г.
17. Щапов А. Фортепьянная педагогика. М. 1960г.