

Муниципальное автономное образовательное учреждение
дополнительного образования детей
городского округа Троицк в городе Москве
Троицкая детская школа искусств имени М. И. Глинки»

Методическая работа

«Музыкальная память. Методы запоминания музыкальных произведений»

Преподаватель Даниловская Е. М.

Сегодня мы считаем нормой исполнение музыкального произведения наизусть. Но дело в том, что еще каких-нибудь 200 лет назад это было не так. Исполнение произведения по памяти вошло в моду только со времен Листа, году эдак в 1811, а до того оно не только не поощрялось, но и строго осуждалось. И если ученик во время игры отвлекался от нотного текста, педагог строго поправлял его.

Были, конечно, гениальные исключения, в виде 13-летнего В.Моцарта, записавшего церковное произведение в 9 голосов, «Мизерере» композитора Г.Аллегри, запись которого была строго запрещена, по памяти. Но это исключение только подтверждает правила.

Игра на память понималась как игра по слуху. Джон Плейфорд в своем трактате «Введение в искусство музыки» от 1654 года пишет: «Если учить наизусть по слуху, не пользуясь нотами, то нельзя запомнить больше того, что усваивается при прослушивании чужой игры. Выученное таким путем, однако, очень скоро забывается.» Музыканты, исполнявшие произведения наизусть тогда, встречались с критикой и осуждением. Обвинялись в нескромности и «искушении самого господа бога».

Постепенно, благодаря таким знаковым фигурам, как Рубинштейн, фон-Бюлов, Рихтер, исполняющие наизусть огромные произведения, эта форма исполнения начала приживаться в музыкальном мире. Критики отступили, удивленные тем, что и при исполнении наизусть они могут получать истинное удовольствие.

Для чего же нужно исполнение музыкальных произведений наизусть? Может это модное поветрие, которое уйдет со временем, и не ограничивает ли это исполнителя в репертуаре, добавляя ненужное напряжение и волнение? Для чего же ученик, на сегодняшний день, вынужден запоминать наизусть страницы текста, намеренно заучивая его наизусть?

Как раз для свободы исполнителя. Для полного контакта исполнителя и слушателя. Роберт Шуман утверждал, что «аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам, и на половину не звучит так свободно, как сыгранный на память». Бузони пишет, «что игра на память обеспечивает несравненно большую свободу выражения. Ноты, от которых зависит исполнитель, не только ограничивают его, но положительно мешают.»

Итак, для того, чтобы придать своему исполнению идеальные очертания, исполнителю необходимо выучить произведение наизусть, не быть зависимым от текста, переворота страниц и т.д. в условиях, когда ноты солисту мешают, не может идти речи о полном наслаждении музыкой у слушателя.

Итак решено, исполнению наизусть быть! И что в результате?

В этом случае мы получаем новую проблему. Вместо недостаточно свободной раскрепощенной игры по нотам, мы сталкиваемся с боязнью ученика забыть текст на сцене в связи с повышенным волнением. Какие же есть способы преодоления этого «недуга».

Важно уделять больше внимания тому, «как» ученик учит, а не столько «что» он учит. Вместо того, чтобы искать поддержки на стороне, исполнителю важно научиться находить ее в самом себе. И здесь важнейшим качеством является самообладание. Если он знает произведение наизусть, полностью проникся им, музыка становится частью его самого, будто сам он написал ее, и ноты ему становятся просто не нужны. И если ученик правильно занимается, это укрепляет его веру в собственную память. Тогда и выступление на сцене перестает быть мукой, а становится праздником, которое он ждет с большим воодушевлением.

Так чем же отличается память музыкальная от других видов памяти? И в чем схожесть запоминания наизусть музыкального произведения с заучиванием на память, предположим, стихотворения? Давайте разбираться.

2. Музыкальная память, самая малоизученная область музыкальной психологии и педагогики. И в то же время, каждому педагогу необходимы знания о ее развитии, и о том, как она работает. Способность узнавать и воспроизводить музыкальный материал называется музыкальной памятью. Давайте дадим определение самому этому понятию, и подробнее рассмотрим виды памяти.

Память определяется как способность мозга удерживать и добровольно восстанавливать информацию. В процессе запоминания происходит ПРИЕМ информации, ее ОБРАБОТКА и СОХРАНЕНИЕ на какой-то срок. Срок этот может быть более или менее длительным. В зависимости от этого срока память делится на 3 вида

1. **Непосредственную память** (ряд исследователей называет ее сенсорной), при которой информация сохраняется в течение нескольких секунд;

2. **Кратковременную память**, в которой информация может сохраняться в течение нескольких минут;

3. **Долговременную память**, которая в свою очередь подразделяется на:

а) долговременную память с сознательным доступом;

б) долговременную закрытую память, к которой человек имеет доступ, к примеру, только в состоянии гипноза или при особых состояниях мозга.

Также можно выделить такие виды памяти, как оперативную и промежуточную.

Оперативная память – память, которая нужна для нашей с вами текущей деятельности. Здесь используется как кратковременная, так и долговременная память.

Промежуточная память обеспечивает сохранение информации в течение нескольких часов, позволяет накопить её в течение дня, а во время ночного сна происходит переработка дневной информации. У человека, который спит менее трёх часов в сутки, переработка дневной информации нарушена.

Какой вид памяти является наиболее значимым для исполнителя? Безусловно, долговременная память с сознательным доступом.

Выделяют **двигательный, эмоциональный, зрительный, слуховой и логический** виды музыкальной памяти. Какой-то вид памяти будет преобладать, в зависимости от индивидуальных особенностей ученика. Это важно иметь в виду педагогу, который должен учитывать эти особенности. По мнению А. Д. Алексеева важно, чтобы у музыканта были развиты по меньшей мере три вида памяти – «слуховая, служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства, логическая – связанная с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мысли композитора и двигательная – крайне важная для исполнителя-инструменталиста» Многие другие педагоги тоже считают память музыканта комплексной. Например, английская исследовательница музыкальной памяти Л. Маккиннон придерживается мнения, что «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 своей книге «Игра наизусть» исследовательница выделяет такие виды памяти, как **слуховая, зрительная, тактильная и мускульная**. Автор подчеркивает, что память и привычки вместе образуют огромный оркестр, участники которого, находясь в тайном и тонком союзе, способны в то же время выкидывать неожиданные фокусы. «Воспитание и тренировку этого оркестра должен взять на себя требовательный дирижер – Разум, так как для решения сложных задач необходимы глубокое знание дела и строгая дисциплина. Моторная память с трудом поддается власти дирижера. Но еще страшнее – рассеянность. Она в состоянии сбить с толку весь оркестр. Но так как привычки не терпят грубого насилия, то

дирижер должен проявлять максимум терпения, чтобы репетиции проходили с наибольшей пользой. С другой стороны, когда память подогрывается интересом, отзывчивые привычки очень быстро усваивают свои роли. Хорошо натренированные, они безупречно исполняют оркестровые партии, если только Разум не капитулирует перед печально знаменитым Волнением».

В настоящее время утвердилась точка зрения, согласно которой наиболее надежной формой исполнительской памяти является единство слуховых и моторных компонентов. Известный советский психолог Б. М. Теплов, доктор педагогических наук, говоря о музыкальной памяти, считал основными слуховой и двигательный компоненты. Остальные виды музыкальной памяти он считал важными, но не основными. Среди этих двух он выделял ведущую роль именно слуховой памяти. Но, также он отмечал, что «вполне возможно, и, к сожалению, даже широко распространено чисто двигательное запоминание исполняемой на фортепиано музыки. Фортепианная педагогика должна выработать связи между слуховыми представлениями и фортепианными движениями такие же тесные и глубокие, как и связи между слуховыми представлениями и вокальной моторикой». То есть инструменталисты, должны научиться запоминать, как вокалисты. Когда ученик учит произведение наизусть, и сталкивается с трудностями в запоминании, я часто говорю: «У тебя есть любимая песня? Обычная, эстрадная, возможно, детская песня. Ты, когда поешь ее, думаешь о том, что ты можешь ее забыть? Текст или музыку». Нет! Ему и в голову не придет бояться забыть песню, которая ему нравится, ту, что он часто, возможно непроизвольно повторяет про себя.

Заучивание музыкального произведения, конечно, является более сложным, оно связано и с определенным владением инструментом, и с большим объемом текста, и с более профессиональным подходом. Но в целом, процесс является схожим.

Следующий момент заключается в том, что учащийся, желающий выучить произведение наизусть, должен воспринять его в целом, как художник свою картину перед ее созданием. И лишь затем проанализировать музыкальный текст, разложить его на составляющие, на отдельные части, дав им названия А, В, С и так далее, в соответствии с буквами латинского алфавита. На этом этапе важно сравнить части между собой, выделив их сходство и различия. Максимально тщательно «проработать головой» и глазами весь текст музыкального произведения. Этот этап важно произвести, работая с учеником за столом и с карандашом.

Американский психолог Г. Уиппл в своих экспериментах сравнивал продуктивность различных методов запоминания музыки на фортепиано, которые отличались друг от друга тем, что в одном случае перед изучением музыкального сочинения на фортепиано проводился предварительный его анализ, в другом – анализ не был применен. В случае, когда анализ предварительно проводился, значительно сокращалось время запоминания. По мнению Г. Уиппла, «эти методы окажут большую помощь в повышении эффективности запоминания наизусть... У большинства студентов аналитическое изучение музыки дало значительное улучшение процесса запоминания по сравнению с немедленной практической работой за инструментом».

Другой психолог, Г. Ребсон, который предварительно обучал своих испытуемых пониманию структуры и взаимного соотношения всех частей материала, а также тонального плана музыкального произведения. Без этого изучения, без разбора структуры материала, запоминание сводилось к приобретению чисто технических навыков, что, в свою очередь, усложняло и увеличивало по времени процесс запоминания.

Во всех методических рекомендациях делается акцент на сознательной мыслительной работе. Л. Маккиннон самым надежным способом запомнить произведение считает способ установления сознательных ассоциаций. Она говорит, что только то, что отмечено сознательно, можно припомнить впоследствии по собственной воле.

С.Е. Фейнберг говорил, бытует мнение, что сущность музыки – эмоциональное воздействие. «Такой подход сужает сферу музыкального бытия и необходимо требует и расширения, и

уточнения. Только ли чувства выражает музыка? Музыке, прежде всего, свойственна логика. Как бы мы не определяли музыку, мы всегда найдем в ней последовательность глубоко обусловленных звучаний. И эта обусловленность родственна той деятельности сознания, которую мы называем логикой».

Философ и педагог-психолог П. П. Блонский, по характеру психической активности классифицирует память на четыре типа:

1. **Двигательная или моторная память.** Это запоминание, сохранение и воспроизведение различных движений;

2. **Эмоциональная память** – память на чувства;

3. **Образная память**, которая делится на зрительную, слуховую, осязательную, обонятельную и вкусовую память;

4. **Словесно-логическую память.** Она состоит в запоминании и воспроизведении мыслей. Но так как мысли оформлены в словесную форму, то память называется словесно-логической. Этот вид памяти подразделяется на два подвида:

а) запоминается и воспроизводится только смысл материала без точных выражений;

б) запоминается буквальное словесное выражение мыслей.

И если в последнем случае материал заучивается без осмысления, запоминание будет чисто механическим.

На вступительных экзаменах в музыкальную школу, наряду с другими испытаниями проводится проверка музыкальной памяти. Считается, что это свойство должно быть врожденным, что-то вроде безусловного рефлекса. Но так ли это?

Академик Теплов, в своей работе «Психология музыкальных способностей» говорит о том, что не стоит музыкальную память считать одной из основных способностей. Потому как: «непосредственное запоминание, узнавание и воспроизведение звуковысотного и ритмического движения составляют прямые проявления музыкального слуха и чувства ритма. ...нет оснований говорить о каких-либо специфических «музыкальных» способностях в области памяти».

Согласившись с Б. М. Тепловым, можно прийти к окончательному выводу, что музыкальная память – не музыкальная способность, и отсутствие её – не повод отказывать поступающему в приём! Если даже музыкальный слух и чувство ритма поддаются улучшению, то что говорить об их производной – музыкальной памяти. Потому, задача педагога, начиная с начального уровня музыкального образования, развивать свойства музыкальной памяти, обучать юных музыкантов эффективным методам заучивания нотного текста.

К сожалению, в реальности дело обстоит вовсе не так. В школах и даже в колледжах и ВУЗах зачастую преподаватель дает ученику огромный объем текста, не объясняя, как это правильно сделать. У преподавателя не возникает мысли, что ребенок просто не знает, как заучить на память произведение. В результате ребенок просто зазубривает пьесу, используя лишь малую часть своих возможностей.

Как правило, такое зазубривание базируется лишь на одном виде памяти, чаще моторно-двигательном. В этом случае ни о каком осмыслении текста говорить не приходится. Нет понимания штрихов, аппликатуры, оттенков. Запоминание, основанное лишь на одном виде памяти, к тому же максимально неосознанном, рефлексорном, как раз-таки чаще всего приводит к срывам во время исполнения на сцене.

Двигательный вид памяти наиболее подвержен сбою во время исполнения на сцене. Проще говоря, исполнитель, выучивший таким образом произведение, по сути и не знает его наизусть. Это легко проверить, если попросить сыграть его с середины, а не сначала. Такая задача вызовет у него затруднение.

У исполнителя, грамотно заучившего произведение и проблема волнения отходит на второй план. Во многом благодаря тому, что голова загружена, контролируя синхронную работу словесно-логической, зрительной, слуховой и моторной видов памяти, подавая четкие команды исполнительскому аппарату.

Так нужно ли специально заучивать произведение наизусть? Конечно, да! Но планомерно и целенаправленно заучивать наизусть надо тогда, когда оно тщательно разобрано и осмыслено.

Основные принципы осмысленного разбора произведения:

1. Внутренним слухом пропеваем все произведение целиком.
2. Стараемся услышать гармоническую вертикаль, тяготения. Очень полезно для инструменталистов «однострочечников» сделать это по партитуре или фортепианной партии.
3. Простучать ритмический рисунок.
4. Изучить внимательно штрихи, динамику, аппликатуру. Для младших школьников очень важно сознательно разобрать распределение смычка.
5. Понять и осознать форму музыкального произведения. Иногда с малышами, я использую цветные карандаши, выделяя каждую часть новым цветом.

Когда общая картина произведения станет ясна, только тогда, можно исполнять на инструменте, четко представляя себе цели и задачи произведения.

Учить нужно медленно и вдумчиво, разделив произведение на части и находя логические закономерности в пьесе. Предположим, повторяющийся ритмический рисунок, секвенции, похожий текст. Мелодические линии можно пропевать с названием нот, учитывая ритмический рисунок. Хорошо в это время представлять в голове исполнение этого текста на инструменте, правильной аппликатурой, то будет задействована и зрительная и моторная память.

Выучив постепенно отдельные части произведения, нужно соединить их воедино, как будто нанизывая на единую нить. Это нужно проделать как в уме, так и впоследствии за инструментом.

Необходимо активизировать свой внутренний слух, и контролировать им то, что звучит в результате исполнения. Эдакий «внутренний стандарт».

Даже после того, как произведение выучено, нужно периодически обращаться к нотному тексту. Наша долговременная память имеет свойство искажать мелкие детали, и исполнитель может с удивлением обнаружить не ту ноту или не тот штрих в произведении, которой не раз исполнено публично.

Также важно учить наизусть осознанно, а это значит, что как только вы теряете способность к концентрации, устаете, нужно делать перерыв. Очень хорошо учитывать свои «внутренние часы». Как правило, запоминать лучше в утреннее время, а повторять материал в вечернее. Но и здесь важны именно ваши особенности.

Подобным методом заучивал на память великий итальянский скрипач Никколо Паганини. Благодаря правильному запоминанию он смог стать первым скрипачом, который исполнял все свои концертные произведения наизусть.

1. Кирнарская Д. К. «Музыкальные способности» — «Таланты-XXI век», 2004.
2. Маккиннон Л. Игра наизусть. – Л.: Музыка, 1967.
3. Медушевский В. Интонационная форма музыки. – М., 1993 г.
4. Нейгауз Г. Г. «Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога». 4-е издание. – М., Музыка, 1982.
5. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. – М., 1947.