

РАЗВИТИЕ МНЕМИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ У УЧАЩИХСЯ ПИАНИСТОВ В ДМШ

Елена ГРАНЕЦКАЯ, студентка Факультета Педагогики, Психологии и
Искусств, Государственного Университета А. Руссо, Бэльц
Научный руководитель: **Лилия ГРАНЕЦКАЯ**, доцент, канд. наук

Rezumat: *Memoria muzicală împreună cu auzul muzical și simțul ritmului sunt considerate aptitudini strict necesare în arta cântului la pian. Interpretarea pe de rost este un avantaj al pianistului, oferindu-i posibilitatea de un mai înalt grad de expresivitate, libertate de interpretare în scenă. În articol se abordează problema memoriei muzicale și tipurile acesteia. Din punct de vedere metodologic, se propun diverse tehnici și metode de lucru cu creația muzicală axate pe dezvoltarea abilităților mnemonice ale unui pianist.*

Cuvinte-cheie: *memorie muzicală, tipuri de memorie muzicală, creație muzicală, elevul pianist, metode de dezvoltare a memoriei muzicale.*

Наряду с музыкальным слухом и чувством ритма, музыкальная память образует триаду основных, ведущих музыкальных способностей. Поэтому обращение к данной теме естественно и закономерно. Игра наизусть расширяет исполнительские возможности музыканта. Не случайно Р. Шуман считал, что

«аккорд, сыгранный как угодно по нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный на память» [6, 254]. Б. Теплов дает такое определение музыкальной памяти: «музыкальная память представляет собой способность к запоминанию, сохранению (кратковременному и долговременному) в сознании и к последующему воспроизведению музыкального материала» [5, 101].

Мнемические процессы – это процессы, обеспечивающие запоминание, сохранение и воспроизведение в головном мозге информации, полученной при взаимодействии человека с окружающим миром. Благодаря им человек может накапливать знания и использовать прошлый опыт в овладении новыми действиями и различными видами деятельности. Без мнемических процессов наши ощущения и восприятия, исчезая бесследно по мере возникновения, оставляли бы человека вечно в положении новорожденного. К мнемическим процессам относятся представления и память.

Представления – образы предметов или явлений реальной действительности, которые мы воспринимали ранее, а сейчас мысленно воспроизводим. Представления *классифицируются* по следующим основаниям: 1) по виду преобладающего ощущения, лежащего в основе представления (зрительные, слуховые, кинестетические, обонятельные, вкусовые, тактильные, осязательные);

а) представления памяти – являются воспроизведением более или менее точным, предметов или явлений, когда-то воздействовавших на наши органы чувств;

б) представления воображения – это представления о предметах и явлениях, которые в таких сочетаниях или в таком виде никогда нами не воспринимались. Подобные представления являются продуктом нашего воображения;

3) по участию волевого усилия в возникновении представления:

а) произвольное представление возникает в том случае, когда мы прилагаем определенное волевое усилие;

б) непроизвольное представление возникает без каких-либо волевых усилий (чаще всего в основе его лежит ярко эмоционально окрашенное явление, событие).

В деятельности исполнителя сочетаются различные виды памяти. В литературе чаще выделяются четыре основных вида музыкальной памяти: слуховая, зрительная, двигательная (моторная), логическая. Слуховая память – это память на музыкально-слуховые представления. Под зрительной памятью подразумеваются зрительные представления нотного текста. Двигательно-моторная память включает в себя память на игровые движения и действия. В действительности пальцы не обладают памятью, а лишь имеют известную способность к автоматизации, которая возникает благодаря частому повторению музыкального произведения. Музыкально-логическая память проявляется в осмыслении музыкального материала и установлении логически оправданных внутренних связей между отдельными разделами произведения. Этот вид памяти способствует сознательному воспроизведению в последующих исполнениях представлений об образном строе, жанре сочинения, особенностях его формы, фактуры, тональных, динамических,

гармонических (в области тембро-динамических нюансов и динамики развития), ритмических построений и т.д.

Английская исследовательница проблем музыкальной памяти Л. Маккиннон также считает, 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» [2, 19]. Она придерживается мнения, что в процессе заучивания наизусть, главным образом, участвуют три вида памяти: слуховая, тактильная и моторная, а зрительная память лишь дополняет их в той или иной степени.

В современной психологии действия по запоминанию текста делятся на три группы: смысловая группировка, выявление смысловых опорных пунктов и процессы соотнесения. В соответствии с этими принципами в работе В. И. Муцмахера «Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано» были разработаны приемы работы по заучиванию музыкального произведения наизусть [1, с. 43].

Смысловая группировка (смысловое разделение): сущность приема, как указывает В. И. Муцмахер, заключается в делении произведения на отдельные фрагменты, эпизоды, каждый из которых представляет собой логически завершенную смысловую единицу музыкального материала. Смысловые единицы представляют собой не только крупные части, как экспозиция, разработка, реприза, но и входящие в них – такие, как главная, побочная, заключительная партии.

В случае забывания во время исполнения память обращается к опорным пунктам. Но преждевременное «вспоминание» опорных пунктов может отрицательно сказаться на свободе исполнения. Использование приема смысловой группировки оправдывает себя на начальных этапах разучивания произведения. После того, как оно уже выучена, следует обращать внимание в первую очередь на передачу целостного художественного образа. Как удачно выразилась 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» [2, с. 58].

Смысловое соотнесение. В основе этого приема лежит сопоставления между собой некоторых характерных особенностей тонального и гармонического планов, голосоведения, мелодии, аккомпанемента изучаемого произведения.

Оба приема – смысловая группировка и смысловое соотнесение – особенно эффективны при запоминании произведений, написанных в трехчастной форме и форме сонатного allegro, в которых третья часть подобна первой, а реприза повторяет экспозицию.

Запоминание музыкального произведения по формуле И. Гофмана.

1. Работа с текстом произведения без инструмента. На этом этапе процесс ознакомления и первичное заучивание произведения осуществляется на основе внимательного изучения нотного текста и представления звучания при

помощи внутреннего слуха. Мысленное музыкальное восприятие может проводиться с помощью выявления и определения:

- 1) главного настроения произведения;
- 2) средств, при помощи которых оно выражается;
- 3) особенностей развития художественного образа;
- 4) главной идеи произведения;
- 5) понимания позиции автора;
- 6) своего собственного личностного смысла в анализируемом произведении.

Подобный способ запоминания развивает музыкально-слуховые и двигательные представления, мышление и зрительную память. Увиденное должно быть понято и услышано. Развитие умения выучивать произведение по нотам без инструмента очень важно для развития профессионального мастерства ученика.

2. Работа с текстом произведения за инструментом. Первые проигрывания произведения после мысленного ознакомления с ним по рекомендациям современных методистов должны быть нацелены на схватывание и уяснение общего его художественного смысла. На данном этапе происходит эскизное ознакомление с произведением, для чего оно должно проигрываться в нужном темпе; при этом можно не заботиться о точности исполнения. Шуман, например, рекомендовал первые проигрывания делать «от начала до конца».

После первого ознакомления начинается детальная проработка произведения – вычленяются смысловые опорные пункты, выявляются трудные места, выставляется удобная аппликатура, в медленном темпе осваиваются непривычные исполнительские движения. На этом этапе продолжается осознание мелодических, гармонических и фактурных особенностей произведения, уясняется его тонально-гармонический план, в рамках которого осуществляется развитие художественного образа.

Какой вид запоминания – произвольный (т.е. преднамеренный, специально ориентированный) или произвольный (т.е. осуществляемый ненамеренно) является более предпочтительным в выучивании произведения наизусть? На этот вопрос нет однозначного ответа.

По мнению одних музыкантов (А. Б. Гольденвейзер, Л. Маккиннон, С. И. Савшинский), в заучивании должно преобладать произвольное запоминание, основанное на рациональном использовании специальных мнемонических приемов и правил, тщательном продумывании разучиваемого. Согласно другой точке зрения, принадлежащей музыкантам-исполнителям (Г. Г. Нейгауз, К. Н. Игумнов, С. Т. Рихтер, Д. Ф. Ойстрах, С. Е. Фейнберг), запоминание не является специальной задачей исполнителя.

Достижение одинаково высоких результатов, как отмечает Г. М. Цыпин, при противоположном подходе к делу имеет право на существование и в конечном итоге зависит от личностного склада того или иного музыканта, индивидуального стиля его деятельности. [3, с. 27]. Следовательно, нужно учитывать индивидуальные особенности ученика, прежде чем выбирать тот или иной способ запоминания произведения. После того как музыкальный материал выучен, необходимо дать ему «отлежаться».

3. Работа над произведением без текста (игра наизусть). Читая ноты и размышляя, исполнитель поглощает музыку, а при исполнении ее наизусть, наоборот, музыка поглощает его. Настроения, чувства – категории подсознательные и, чтобы найти средства для их выражения, музыкант должен погрузиться в свой внутренний мир. Внимание исполнителя при этом может с достаточной оперативностью обращаться попеременно к различным аспектам музыки. В данное мгновение оно может быть преимущественно сосредоточено на мелодии, в следующее – на звучании баса или на педали [2, с. 54].

Соединение слышимых звуков с внемзыкальными образами и представлениями, имеющими сходную поэтическую основу, пробуждает эмоциональную память. Произведение, выученное таким методом, при котором содержание музыки увязывается с широким спектром ассоциаций, будет не только более выразительно исполнено, но и более прочно усвоено.

Когда произведение уже выучено наизусть, оно нуждается в регулярных повторениях для закрепления в памяти. В. И. Муцмакер в своей работе рекомендует при повторении устанавливать новые, не замеченные ранее связи, зависимости между частями произведения, мелодией и аккомпанементом, различными характерными элементами фактуры, гармонии. Для этого необходимо развивать умение самостоятельно, без помощи педагога применять имеющиеся музыкально-теоретические знания на практике. Разнообразие впечатлений и выполняемых действий в процессе повторений музыкального материала помогает удерживать внимание в течение длительного времени [1, с. 37].

«Пробное» проигрывание наизусть во многих случаях сопровождается неточностями и ошибками, которые, как подчеркивает В. И. Муцмакер, «требуют от учащегося повышенного слухового контроля, сосредоточенного внимания, собранной воли. Все это необходимо для фиксирования допущенных ошибок... Особого внимания требуют места «стыковки» отдельных отрывков и эпизодов. Практика показывает, что часто учащийся не может сыграть наизусть все произведение, в то время как каждую часть в отдельности он знает на память довольно хорошо» [1, с. 39].

Огромную пользу для запоминания произведения приносит *игра в медленном темпе*, которой не должны пренебрегать даже учащиеся с хорошей памятью.

4. Работа без инструмента и без нот. Это – наиболее трудный способ работы над произведением. Тем не менее, чередуя мысленные проигрывания произведения без инструмента с реальной игрой на инструменте, учащийся может добиться предельно прочного запоминания произведения. Мысленные повторения произведения развивают концентрацию внимания на слуховых образах, столь необходимую во время публичного исполнения, усиливают выразительность игры, углубляют понимание музыкального сочинения [3, с. 48].

Список литературы:

1. МУЦМАХЕР, Виталий. *Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано*. Москва, Изд. Музыка, 1984, 185 стр.
2. МАККИННОН, Лилиас. *Игра наизусть*. Ленинград, Изд. Музыка, 1967. 144 стр.

3. ЦЫПИН, Геннадий. *Обучение игре на фортепиано*. Москва, Изд. Музыка, 1974, 288 стр.
4. ПЕТРУШИН, Валентин. *Музыкальная психология*, Москва, Изд. Владос, 1997. 383 стр. ISBN 5-87065-103-4
5. ТЕПЛОВ, Борис. *Психология музыкальных способностей*, изд 2-е, Москва, Изд. Планета музыки, 2020. 488 стр., ISBN: 978-5-8114-4300-0
6. ШУМАН Р. *О музыке и музыкантах*. Сб. ст., Том 1, Москва, Изд. Музыка, 1975, 407 стр.