

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ: ЕЕ ВИДЫ И МЕТОДЫ РАЗВИТИЯ
В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

**MUSICAL MEMORY: TYPOLOGY AND METHODS
OF DEVELOPMENT IN THE PIANO CLASS**

Elena GRANETȚKAIA,
profesor de pian,

Școala de Arte „Ciprian Porumbescu”, Bălți, R. Moldova

Abstract: *Musical memory along with musical hearing and a sense of rhythm are considered strictly necessary skills in the art of piano singing. Oral interpretation is an advantage of the pianist, offering the possibility of a higher degree of expressiveness, freedom of interpretation on stage. The article addresses the issue of musical memory and its types. From a methodological point of view, various techniques and methods of working with musical creation are proposed, focusing on the development of a pianist's memory skills.*

Keywords: *musical memory, types of musical memory, musical creation, student pianist, methods of developing musical memory.*

Педагогическая наука на протяжении всего своего существования стремилась к развитию и практическому формированию музыканта-исполнителя. Этот процесс формирования начинается непосредственно на первом этапе обучения – в ДМШ и включает в себя всестороннее развитие задатков и музыкальных способностей. Одной из таких способностей является музыкальная память.

Исполнитель при публичном, концертном выступлении имеет целью раскрыть внутреннее содержание, эмоциональную настроенность произведения и ту форму, в которую это содержание и настроенность заключены. Все это возможно при «свободной» игре пианиста наизусть. Игра наизусть достигается путём работы над музыкальным текстом при условии наличия развитой музыкальной памяти ученика-исполнителя.

Актуальность работы обусловлена ключевой ролью музыкальной памяти в формировании ученика как «музыканта» на уроках фортепиано в ДМШ и в его дальнейшей исполнительской деятельности.

Существует несколько видов памяти, классификация которых, исходит из разных оснований: по времени, по способу запоминания, по генезису. Это - кратковременная, долговременная и оперативная память, логическая (опосредованная) и механическая (непосредственная), произвольная и произвольная память, а так же эмоциональная, моторная, образная и вербальная память. При запоминании музыкального произведения мы используем двигательную, эмоциональную, зрительную, слуховую и логическую памяти. В зависимости от индивидуальных способностей каждый музыкант будет опираться на более удобный для него вид памяти.

Общая психология трактует память как «способность к воспроизведению прошлого опыта, одно из основных свойств нервной системы, выражающееся в способности длительно хранить информацию о событиях внешнего мира и реакциях организма и многократно вводить ее в сферу сознания и поведения»

Современная наука все более склоняется к выводу, что музыкальная память, являясь частью общей памяти, представляет собой самостоятельную музыкальную способность. Опираясь на определение памяти в общей психологии, можно дать формулировку и музыкальной памяти: это свойство нервной системы хранить в психике и воспроизводить опыт взаимодействия именно с музыкальными образами» [6.35].

Память преобразует услышанное и при повторном прослушивании совершенствует опыт. «Музыкальная память, - как писал В. Ю. Григорьев, - это в первую очередь художественная память на музыку и свою интерпретацию образов» [2.74]. С точки зрения Н. А. Римского-Корсакова, «музыкальная память вообще, играя важную роль в области всякого умственного труда, труднее всего поддается искусственным способам развития и заставляет более или менее примириться с тем, что есть у каждого данного субъекта от природы» [8.61].

Этой точке зрения противоречит другая, согласно которой музыкальная память «поддается значительному развитию в процессе специальных педагогических воздействий». Как считает А.Д. Алексеев «Музыкальная память — понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие виды памяти». По его мнению, необходимо, «чтобы у пианиста были развиты по крайней 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» [1.35].



Этой точки зрения придерживался и С.И. Савшинский, который считал, что «память пианиста комплексная — она и слуховая, и зрительная, и мышечно-игровая» [7.33].



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». Зрительная память, обычно связанная с ними, лишь дополняет в той или иной степени этот своеобразный квартет» [3.19-21]



В связи с этим можно выделить следующие виды музыкальной памяти:

Логическая – связана с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мысли композитора. Для этого ученик должен хорошо знать музыкально-теоретические предметы. К сожалению, уровень знания музыкальной грамоты в школах (особенно сельских) недостаточно высокий. Это первая причина возникновения проблем с запоминанием текста.

Зрительная - к сожалению, некоторые дети не любят смотреть в ноты и выучив произведение наизусть, всю работу проводят без нот. Это не даёт возможности тексту как следует закрепиться в зрительной памяти. В результате этот вид памяти остаётся незадействованным. Кроме того, в нотном тексте содержится масса интересной информации, которая при таком подходе остаётся незамеченной. Качество исполнения от этого страдает.

Слуховая – по словам Щапова А.П. это « музыкальная совесть музыканта»[9.156]. После того, как ученик выучит пьесу наизусть, попросите его сыграть одной рукой какую-либо часть произведения. Часто это вызывает затруднения. Отсутствие слухового контроля – ещё одна серьёзная причина проблем с запоминанием текста. По этой причине особенно актуальным становится развитие навыков подбора по слуху.

Двигательная (моторная) - наиболее часто используемый учениками вид памяти. Теплов Б.М.говорит: « к сожалению, широко распространено чисто двигательное запоминание исполняемой на фортепиано музыки. Вошел в пальцы, - значит, ушел из сознания» [8.71]. Часто дети не могут продолжить произведение с того места, на котором произошла остановка и играют все с начала. Совершенно ясно - оно заучено на основе двигательной памяти, а произведение выучено только тогда, когда оно «на слуху», «в голове», и «в пальцах» [4.149]- это верный путь развития памяти ученика. Для того, чтобы музыкант забыл на сцене текст, должны отказать все пять видов памяти, причём одновременно. Это невероятно, но встречается довольно часто. И именно потому, что о пяти видах памяти и речи не идет. Ученики используют обычно одну – двигательную.

Тактильная - память прикосновения к клавиатуре. Кончик пальца запоминает характер прикосновения и в плане динамической нюансировки, тембров, туше и в отношении штрихов. В этом плане полезно играть в темной комнате.

Немецкий педагог К. Мартинсен, рассуждая о процессах запоминания музыкального произведения, говорил о «конструктивной памяти», подразумевая под этим умение исполнителя хорошо разбираться во всех мельчайших подробностях разучиваемой вещи, в их обособленности и умение собирать их воедино

Важность аналитического подхода к работе над художественным образом

подчеркивается и в работах отечественных музыкантов-педагогов. Показательно в этом отношении следующее высказывание С. .Е. Фейнберга: «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. 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» [3.186].

Психологи и методисты рекомендуют полностью отказаться от зубрёжки, механических повторов, так как это тормозит общее развитие музыканта, притупляет художественное чутьё. Кроме этого, любой повтор должен содержать элементы новизны. Они могут проявляться в ощущениях, ассоциациях, в технических приёмах. Надёжными являются повторы через короткие промежутки времени после первоначального заучивания. Но работа по нотам должна постоянно чередоваться с проигрыванием фрагментов наизусть. Выученное произведение полезно просматривать по нотному тексту, выискивая в нём всё новые смысловые связи, детали, уточняя возникшие в памяти пробелы, освежая музыкальные представления.

Полная исполнительская свобода наступает, когда музыкант в состоянии восстановить произведение во всех деталях мысленно, не глядя в ноты и не прибегая к инструменту. Такая способность развивается постепенно и чем раньше, тем лучше. Внутренний слух позволяет исполнителю ещё до воспроизведения самого первого звука почувствовать произведение в виде общего комплекса.

Такого же мнения придерживается *В.И. Муцмакер*. Умение быстро заучивать пьесу наизусть становится серьезнейшей проблемой на уроке, время которого ограничено. В запоминании пьесы можно выделить два направления: либо от частного к целому, либо от целого к частному.

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. Муцмакера «Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано» были разработаны приемы работы по заучиванию музыкального произведения наизусть [5.43]. Правильное распределение повторений в процессе заучивания, когда делаются разумные перерывы и обращается внимание на активный характер повторения, также способствует успеху.

Достижение особой прочности запоминания характеризуется у музыкантов

высокой квалификации переводом временных отношений музыкального произведения в пространственные. Возможность такого уровня запоминания обеспечивается многократным проигрыванием музыкального произведения в уме, на уровне музыкально-слуховых представлений.

Важно создать благоприятную психологическую обстановку для занятий ребенка, находить слова поддержки для новых творческих начинаний, относиться к ним с симпатией и теплотой.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. АЛЕКСЕЕВ, А. Д., *Методика обучения игре на фортепиано*. Москва 1978.
2. ГРИГОРЬЕВ, В. Ю. *О развитии музыкальной памяти учащегося // Вопросы музыкальной педагогики*. М.: Музыка, 1980.
3. МАККИННОН, Л. *Игра наизусть*/Л. Маккиннон Л.: «Музыка» 1967.
4. МЕТНЕР, Н., *Повседневная работа пианиста и композитора* .- М.: Музыка, 2013.
5. МУЦМАХЕР, В. И., *Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано*. Москва, 1984.
6. ОВСЯНКИНА, Г. П., *Музыкальная психология*. Санкт-Петербург 2007.
7. САВШИНСКИЙ, С. И., *Работа пианиста над музыкальным произведением*. Москва 1964.
8. ТЕПЛОВ, Б.М., *Психология музыкальных способностей*. Москва, 1947.
9. ЩАПОВ, А.П., *Фортепианная педагогика*. Москва,1960.