БОУ ДО «ДШИ № 2 имени А.А.Цыганкова»

**Современный подход к развитию**

**музыкальной памяти**

**в процессе обучения игре на фортепиано**

Составитель: Володина Э.Ю.

**2024г., г.Омск**

**Содержание:**

**1.Введение**

**2.Музыкальная память и её составляющие**

**3.Приёмы и методы работы над развитием музыкальной памяти**

**4.Заключение**

**5.Список литературы**

**1.Введение**

«Каждому трудно удержать в памяти то, что не представляет для него интереса, тогда как то,

что интересует, запоминается легко...»

И.Гофман

Музыкальная память, на протяжении многих лет, остаётся одним из важнейших аспектов успешного усвоения и воспроизведения музыкального материала в процессе обучения игре на фортепиано. Современные условия жизни, характеризующиеся наличием и использованием гаджетов, неограниченные потоки информации, засоряющие молодые умы, приводят к ухудшению памяти обучающихся и к затруднению при заучивании наизусть музыкального текста.

Клиповое мышление, охватившее сознание нового поколения, привело к тому, что информация стала восприниматься фрагментарно и поверхностно, появилось ощущение того, что невозможно успокоить ум, осознанно сконцентрироваться и сосредоточиться на изучаемом произведении. Такой тип мышления вынужденно сформировался, как своеобразная защита мозга от постоянных информационных перегрузок. В свою очередь, подрастающее поколение, приспособившись к реалиям современного мира, приобрело навыки многозадачности и развило более быструю реакцию.

При таком явлении, как клиповое мышление, целостная картина мира распадается на череду ярких коротких образов, порою, связанных между собой или разрозненных, приводящих к расщеплению сознания и к неспособности мыслить системно. Из-за этого особенно страдает логическая память и умение глубоко анализировать и осмысливать изучаемый материал.

Традиция исполнения музыкального произведение на память укоренилась более 150-ти лет назад. Игра по нотам стала считаться неким барьером и своеобразным риском потери контакта между исполнителем и публикой. Гофман И. считал, что: «Игра на память необходима для свободы исполнения» [1, с.179]. Бузони отмечал, что: «…игра на память обеспечивает несравненно большую свободу выражения. Ноты, от которых зависит исполнитель, не только ограничивают его, но, положительно, мешают» [2, c.147].

Проблема развития музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано, как и много лет назад, по-прежнему остаётся особенно актуальной

Игра наизусть – один из показателей исполнительского мастерства юного пианиста, критерий его успешного развития и неотъемлемая составляющая его творческой деятельности, ведь каждое, неудачно сыгранное произведение, может привести к постепенной неуверенности в себе и к боязни публичных выступлений.

Таким образом, развитию музыкальной памяти следует уделять достаточное количество времени и учитывать, при этом, особенности мышления подрастающего поколения.

**2**. **Музыкальная память и её составляющие**

Музыкальная память – это вид памяти, направленный на запоминание информации, связанной с музыкой.

Существуют две точки зрения, которые рассматривают музыкальную память как музыкально-познавательный процесс и как способность. Теплов Б.М. считал, что каких-либо специальных музыкальных способностей в области памяти не существует, что её развитие напрямую зависит от музыкального слуха и чувства ритма. В то же время, ряд исследователей пришли к выводу, что музыкальная память является индивидуальной способностью, имеющей самостоятельную ценность.

Английская пианистка и педагог Лилиас Маккинон, рассматривая музыкальную память как способность, отмечала, что: «Люди различаются как по качеству памяти, так и по её силе. Один может запомнить пьесу более или менее полно, только лишь прослушав или проиграв её; другому для запоминания требуются недели» [3, с.17]

Профессор Московской государственной консерватории, заслуженный деятель искусств России Григорьев В.Ю. говорил о том, что: «Одни ученики обладают цепкой, прочной памятью, другие схватывают «на лету», но запоминают произведение неточно, поверхностно, третьи продвигаются по этому пути с трудом». Следовательно, можно прийти к выводу, что музыкальная память у каждого обучающегося индивидуальна и неповторима.

Профессор Уральской государственной консерватории Федорович Е.Н. утверждает, что: «Музыкальная память представляет собой комбинацию видов памяти, используемых и в другой деятельности, а ее своеобразие состоит в компоновке и принципах использования различных видов памяти». Она выделяет следующие составляющие музыкальной памяти: конструктивно-логическую память; эмоционально-образную память; слуховую память; зрительную память; моторную память. Комбинации этих видов памяти могут варьироваться, и от того, какой вид памяти преобладает, в той или иной степени, напрямую зависит качество запоминания и заучивания музыкального материала, долговременность памяти, её точность и устойчивость, а также быстрое воспроизведение текста в условиях концертного выступления.

Считается, что необходимо развивать, как минимум, три вида памяти, ведь нередко происходит и такое, что в процессе выступления на публике память исполнителя, который заучил произведение автоматически, не подключая логический анализ, зрение и слух, подводит его в самых неожиданных местах. Многие педагоги в таком случае говорят, что исполнитель играл «без головы», т.е. не думая о том, что делает и не осознавая происходящего. Иногда, при концертном выступлении происходит ситуации, когда, вследствие волнения, либо каких –то других причин, исполнитель, как бы, выпадает из реальности, его ум на миг теряет контроль над происходящим, но произведение продолжает звучать, пальцы «знают» что нужно делать, очень мощная двигательная память берёт на себя всю нагрузку и выступлению ничего не угрожает. В какой-то момент исполнитель находит себя далеко от того места, где он потерял контроль над произведением, включаются все остальные виды памяти и всё заканчивается довольно успешно. Впоследствии, анализируя своё выступление, музыкант понимает, что не может вспомнить, как прозвучал один фрагмент из сыгранного им произведения и понимает, что моторная память его не подвела.

Выдающийся пианист Гальстон Г. очень образно высказался по этому поводу: «Музыкальная память должна уподобляться лифту, подвешенному на нескольких тросах, - если какой-нибудь из них оборвётся, то останется в запасе несколько других» [4, c.34]. Если вдруг, в процессе исполнения, какой-либо из видов памяти «выключается», то другие продолжают функционировать. Вот почему так важно, при работе над запоминанием музыкального произведения активировать все виды памяти.

# Российская пианистка, педагог Екатерина Мечетина рассуждая о том, как музыканты запоминают такое количество текста отметила: «…иной раз бывает так, что произведение запоминается как бы само, и ты не приложил к этому осознанных усилий. Но ведь на сцене эта спонтанность может и боком выйти. Поэтому осознанный подход, хотя бы в ключевых моментах текста, обязателен» [5].

Григорьев В.Ю. выделяет два типа памяти репродуктивную (механическую) и реконструктивную (творческую). Первый тип, по его мнению, свойственен детям 5-6 лет и характеризуется образным запоминанием, целостным восприятием произведения. Второй тип связан с воображением и творчеством, является более осознанным и избирательным по отношению к информации. В процессе взросления реконструктивная память начинает преобладать над репродуктивной (детской), но в практике эти два типа памяти сотрудничают между собой.

Григорьев В.Ю. структурирует память по содержанию на три составляющие: запоминающую (направленную в прошлое), воспроизводящую (связанную с настоящим) и синтезирующую (направленную в будущее), так же выделяет четыре уровня памяти, исходящих от простого к сложному. Первый связан с интересом обучающегося к изучаемому произведению и представляет собой двигательную память. Второй – с поиском и запоминанием выразительных средств. Третий направлен на удержание в памяти художественного образа произведения. Четвёртый связан с переосмыслением этого образа и с творческой трансформацией всего произведения. Все эти уровни, по мнению Григорьева В.Ю., составляют единый комплекс, способный привести к продуктивным результатам.

Лилиас Маккинон объединила все виды памяти в «огромный капризный оркестр», дирижёром которого выступает разум, проявляющий по отношению к его участникам максимум терпения.

Савшинский С., российский советский пианист и педагог, профессор Ленинградской консерватории, выделяет ещё два вида памяти: эмоциональную и интеллектуальную.

Он говорит о том, что: «Эмоциональная память фиксирует характер самой музыки, ее эмоциональный строй, характер и степень интенсивности переживания музыки, а также ощущений, связанных с игровыми действиями, как особого рода выразительными действиями. Все это относится к чувственной области» [6, с. 30]. Восприятие музыкального произведения, его содержание осознаётся и определяется исполнителем словесно, запечатлевается зрительно и при представлении встаёт реально, детально и во всех подробностях.

Интеллектуальная память связана с музыкальным материалом, его структурой, техникой исполнения, оперирует понятиями и логическими категориями. Она помогает заметить, осмыслить и запомнить тональности произведения, его динамический план, драматургию, творческий замысел, фактурные свойства, голосоведение, особенности воспроизведения.

Савшинский отводить эмоционально-интеллектуальной памяти роль дирижёра или суфлёра, которые подсказывают «слуху и рукам, что предстоит сыграть и как оно должно быть сыграно» [6, с.32]. В ситуациях, когда моторная и слуховая память выключаются, а в подсознании нарушается текущий процесс исполнения, интеллектуальная память вновь его возобновляет.

Таким образом, невозможно встретить ни один из видов памяти в чистом виде. Не существует пианистов, которые пользовались лишь только мышечной памятью и не связывали бы эти ощущения со слуховыми, эмоциональными и интеллектуальными представлениями. Следовательно, все виды памяти составляют единое целое, развиваются и взаимодействуют друг с другом.

**3. Приёмы и методы работы над развитием музыкальной памяти**

А.И. Алексеев считал, что запоминание музыкального материала должно быть наиболее рациональным, что развитию музыкальной памяти способствует систематическая работа на уроках в процессе практической деятельности. Он говорил о необходимости воспитания у обучающегося устойчивой уверенности в успешном выступлении, о том, что тщательно выученное произведение, находящееся «и «на слуху», и в «голове», и «в пальцах» [4, с.35] послужит этому гарантией. Ф.Бузони говорил, что: «… память - почти единственная причина волнения перед публичным выступлением. Волнуются прежде всего потому, что боятся «забыть»… [2, с.148].

Проанализируем более подробно способы работы над запоминанием музыкального произведения и рассмотрим факторы, влияющие на развитие музыкальной памяти.

Большинство педагогов-музыкантов считают, что при запоминании произведений, относящихся к крупным и масштабным, следует двигаться от общего к частному. Вначале необходимо осознать целостность музыкальной формы, обозначить её структуру, и только после этого переходить к усвоению составляющих её частей. Эти части должны представлять собой фрагменты, несущие какую-либо смысловую нагрузку. Особое внимание при запоминании наизусть нужно уделять трудным местам и фрагментам. Л.Маккиннон в своей книге «Игра наизусть» даёт специальные советы по разучиванию объёмных пьес. Первое это: «предварительный обзор музыкального развития от начала до конца пьесы», второе: «детальное изучение отрывков, после чего можно время от времени работать над пьесой целиком» и третье это: «специальная работа над трудными местами» [3, с.82].

Фрагменты, несущие смысловую составляющую, должны быть по объёму не большими и не маленькими. Первые приводят к перегрузке памяти обучающегося, вторые, в силу дробления музыкального текста, мешают его осознанному усвоению. Совсем юным пианистам рекомендуется заучивать средние по размеру отрывки, состоящие из восьми или четырёх тактов, более старшим - намного крупнее и объёмнее.

Успешному запоминанию музыкального материала способствует выделение в тексте так называемых опорных точек. Это может быть начало и конец той или иной части произведения, повторяющаяся интонация, аккордовая группа, орнаментика мелодической линии.

Существую такие фрагменты, которые исполняются пианистом неосознанно. Коган Г.М. обращает внимание на такие «автоматизованные» фигуры, находящиеся в пассажах, которые, в большинстве своём, не забываются пианистами и исполняются «после начального «включения» - за счёт «памятливости пальцев», без участия сознания» [7, с.182]. Исполняя такие фрагменты, пианист не помнит, какие ноты берёт и какими пальцами играет, поэтому в таких местах ему и нечего забывать. Такое явление Коган называет парадоксальным, утверждая, что «прочнее всего мы помним то, чего не «помним» [7, с.182]. Суть заключается в том, что мелкие длительности «сливаются в автоматизованные «цепочки» и пианисту остаётся помнить лишь о сравнительно небольшом количестве «пунктов включения», переходов от цепочки к цепочке, промежуточных переходах и т.д.» [7, с.183].

Наиболее лучшему запоминанию различных эпизодов музыкального материала будет способствовать соотнесение их друг с другом, осмысление общего и сопоставление его с новым. Схожие и структурно однородные фрагменты запоминаются намного быстрее и эффективнее.

Цыпин предлагает для более продвинутых обучающихся использовать специфический метод «умозрительного» запоминания, лишённого опоры на реальное звучание, основывающегося исключительно на слуховых представлениях» [8, с. 112].

Гофман И. предлагает «Правило для упражнения памяти». Развитие и укрепление восприимчивости памяти он советует начинать с запоминания короткой пьесы. Сначала он рекомендует проанализировать её форму и фактуру, затем несколько раз сыграть по нотам и после этого внутренне прослушать и мысленно воспроизвести основную идею и ход развития произведения. То, что не получилось вспомнить, Гофман предлагает повторить по нотам зрительно, без исполнения на инструменте и только спустя несколько часов приступить к игре на фортепиано по памяти. Фрагменты, которые не удалось усвоить, следует многократно проучить по нотам, а затем попробовать на память сыграть всё произведение от начала и до конца. Если вновь появляются неточности в исполнении, то рекомендуется беззвучное запоминание пьесы по нотам. Гофман советует не перескакивать через сложные и опасные места, а наоборот заострить на них внимание, тем самым, не нарушая целостности логического развития и восприятия пьесы.

При запоминании пьесы наизусть, Гофман обращает внимание на то, что она бессознательно ассоциируется со многими вещами: с механикой фортепиано, с окружающей в данный момент обстановкой, со цветом обоев, картинами на стенах и т.д. При смене обстановки, совершенно неожиданно, память может подвести, «поэтому, чтобы быть абсолютно уверенными в своей памяти, мы, прежде чем положиться на последнюю, должны испробовать нашу пьесу во множестве различных мест; это поможет нам отделить в памяти привычную обстановку от музыкального произведения» [1, с.50]. Также необходимо время от времени проигрывать пьесу по нотам, каждый раз освежая её в памяти и предохраняя от нежелательных ошибок.

Щапов А.П. предлагает три способа для запоминания пьесы наизусть: «мысленная игра, игра в сильно замедленном темпе, игра со многих «опорных пунктов» [9, с.99]. Мысленная игра приводит к прочному запоминанию сформировавшихся игровых образов, лёгкой работе памяти и воображения во время исполнения, она обозначает те участки, в которых есть неопределённости и неточности. Такой навык должен нарабатываться на ранних этапах обучения.

Способ игры на память в очень медленном темпе приводит к ослаблению двигательного автоматизма и к предъявлению более серьёзных требований к памяти и техническому воображению. Этот процесс будет достаточно трудным для обучающихся, особенно после того, когда выработался значительный двигательный автоматизм и стала стираться отчётливость цепочки образов.

Третий способ заучивания наизусть, который советует Щапов, тренирует умение исполнять произведение с любой удобной опорной точки, которая определяется обучающимся совместно с педагогом. Такой приём приводит к уверенности исполнения и ясному видению целостности всего произведения, музыкальный материал представляется ёмко, конкретно и логически последовательно. Рекомендуется после выучивания пьесы наизусть, регулярно прибегать к проигрыванию отдельных участков с опорных точек, особенно полезно начинать с последнего фрагмента, с конца пьесы и двигаться в начало.

Савшинский рекомендует тщательно выгрываться в произведение по нотам, до появления чувства уверенности, затем предлагает пробно исполнить его наизусть. Нередко бывает и такое, что обучающийся на этом этапе запоминания начинает подбирать по слуху и воспроизводить музыкальный материал не совсем точно. В сознании следует зафиксировать эти неточности и вернутся к ним при повторной игре по нотам. Далее игру нужно продолжить до того момента, когда память окончательно откажет и остановить исполнение. Не используя ноты, следует попытаться найти в памяти новую отправную точку и начать играть с неё до следующей остановки. Такие пробы исполнения на память нужно производить несколько раз подряд. После второго или третьего проигрывания обнаруживается, что удалось запомнить наиболее объёмные фрагменты, чем при первом исполнении. Затем следует вернуться к детальной и внимательной работе по нотам. После нескольких дней занятий можно повторить проверку памяти.

Нет однозначного ответа на каком этапе работы над произведением нужно запоминать его наизусть. Всё зависит от индивидуальных особенностей обучающегося, развития его видов памяти и преобладания какого-либо из них.

В заключении хотелось бы выделить некоторые факторы, влияющие на развитие музыкальной памяти:

- возраст обучающегося, его физическое и эмоциональное состояние;

- заинтересованность обучающегося в данном процессе;

- организация специальной деятельности, направленной на формирование и развитие умственных способностей, юного пианиста, на активацию его мышления и понимания;

- создание ситуации успеха.

Безусловно, раннее запоминание музыкального произведения наизусть приветствуется педагогами и ставит перед юными пианистами новые задачи, связанные с осмыслением художественного образа и его подачей.

Выучив музыкальную пьесу на память, не стоит отказываться от работы по нотам, следует продолжать анализировать нотный текст, вникать в замысел композитора, каждый раз находить и открывать для себя что-то новое.

**4.Заключение**

Вопрос развития музыкальной памяти обучающихся не ограничивается данным методическим сообщением, т.к. постоянно находится в центре внимания педагогов-музыкантов и является предметом исследования музыкальной психологии и педагогики.

Использование в работе предложенных приёмов и методов, представляющих собой огромный комплекс, направленный на развитие музыкальной памяти обучающихся, должен нести дифференцированный характер и учитывать индивидуальные особенности и современный клиповый способ мышления подрастающего поколения.

Развивать и поддерживать память в постоянном тонусе поможет её регулярная тренировка, заучивание наизусть нового музыкального материала, повторение ранее выученных произведений и твёрдая установка на запоминание.

Благоприятная психологическая обстановка, заинтересованность в успехах и личностном росте обучающегося со стороны педагога, его развитии, как успешного музыканта-пианиста, несомненно, приведут к положительным результатам.

**5.Список литературы**

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М. – 1961.
2. Исполнительское искусство зарубежных стран\_Вып. 1 (Бруно Вальтер, Мариан Андерсон, Ферруччо Бузони) (1962).
3. Маккиннон Л. Игра наизусть / пер. с англ. Ф. Соколова. – Л.: Музыка, 1967. – 144 с.
4. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. - М., 1978.
5. Екатерина Мечетина. Дневник пианистки: Как мы запоминаем наизусть такое количество текста? <https://dzen.ru/a/Y5b2rWZDZgjqWA1C>
6. Савшинский С. Пианист и его работа. — М.: Классика-ХХ1, 2002. — 244 с.
7. Коган Г. Работа пианиста – М.: Классика –XXI, 2004. – 204 с.
8. Цыпин Г. М.  Обучение игре на фортепиано: Учеб. пособие для сту­дентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение».— М.: Просвещение, 1984.
9. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище / А. П. Щапов ; [предисл. А. Меркулова]. - М. : Классика-XXI, 2004. – 172.