Муниципальное бюджетное учреждение

дополнительного образования

Детская школа искусств № 4 г. Владивостока

Методическая работа

**О некоторых проблемах запоминания нотного текста и сценических неудачах**

Преподаватель ДШИ№4

Кочубей Н.М.

г. Владивосток

2021 г.

Содержание

1. Введение
2. Из истории вопроса.
3. Виды музыкальной памяти.
4. Активно или пассивно.
5. Пути развития музыкальной памяти.
6. Некоторые упражнения для развития музыкальной памяти.
7. Приёмы запоминания.
8. О сценических неудачах и путях их преодоления.
9. Заключение.

Почему я взялась за эту тему? На протяжении многолетней педагогической работы в классе специального фортепиано ДМШ с горечью приходится констатировать тот факт, что в последние годы дети всё хуже и с большими временными затратами учат произведения на память.

Информационный поток зашкаливает – это объективная реальность. Мозг перестраивается на клиповое ленточное мышление. Это влияет на наше сознание. Увеличение скорости восприятия и реакции начинает заглушать понимание. Исследования показали, что активный интернет-пользователь (а именно таковыми и являются наши ученики) становится крайне уязвимым к любым отвлекающим факторам, в то время как глубина понимания информации и способность концентрировать внимание на одном объекте катастрофически снижается, ухудшается способность возврата к уже переосмысленной информации, индуктивному анализу, критическому мышлению, воображению и обдумыванию. И, как следствие этого, на протяжении последних лет приходится наблюдать значительное ухудшение и памяти музыкальной, когда запоминание нотного текста становится всё большей и большей проблемой.

Музыкальная память представляет собой способность человека к запоминанию музыкального произведения, прочному сохранению в сознании и последующему точному воспроизведению музыкального материала. Когда-то считалось невероятным, что концертант может исполнить записанное произведение точно и уверенно без нот. Более того, педагоги прошлого категорически запрещали игру на память. Но со времён Ф. Листа и Клары Вик игра наизусть вошла в моду, стала постепенно утверждаться тенденция концертного исполнения без нот, и с течением времени исполнение на память всё больше завоёвывало право на существование. Музыканты – исполнители объясняли это тем, что игра без нот совершенно необходима для творческой свободы, она расширяет исполнительские возможности музыканта. Необходимо понимание, что никакое достижение невозможно без полного погружения в предмет деятельности, в нашем случае, в музыкальный материал. «Аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам, и наполовину не звучит так, как сыгранный на память» - считал Р. Шуман. С тех пор и до настоящего времени игра наизусть является острой проблемой. Появляется ряд интересных исследований и статей о воспроизведении и запоминании музыки, вызывающий внимание музыкантов

О преимуществах игры наизусть пишет Ф. Бузони: «Игра на память обеспечивает несравненно большую свободу выражения». Внимание исполнителя постоянно должно концентрироваться на мелодии, гармонии, ритме, нюансах, характере, темпе, образе и не только. На тщательное рассматривание нотного текста не остаётся времени, ноты перед глазами большей частью только мешают играть свободно, а малейшая скованность исполнителя неизбежно передаётся слушателям. Публика, вне всякого сомнения, предпочитает исполнение по памяти. Замечательный дирижёр и пианист Ганс фон Бюлов, обладавший феноменальной памятью, первым начал дирижировать без нот. Широко известны его слова о том, что, что у хорошего дирижёра «партитура в голове, а не голова в партитуре». Гениальный С. Рихтер в последние годы жизни зачастую играл на сцене по нотам, сетуя, что игра по нотам не даёт такой свободы фантазии и такого ощущения формы исполняемого произведения, как игра наизусть. Когда музыкант знает произведение на память и проникся им до глубины души, исполняемая музыка становится как бы частью его самого и необходимость в нотном тексте перед глазами отпадает.

В современном музыкальном образовании игра наизусть во многом является тестом, основанием к оценке способностей учеников. Подавляющее большинство академических концертов и экзаменов в классе специального фортепиано требуют исполнения программы на память, зачастую и фортепианные ансамбли должны исполняться без нот. Особенно характерно исполнение наизусть для соревновательных систем, просто немыслимо представить себе игру солиста по нотам на конкурсе.

Музыкальная память - специфическая и сложная структура. Люди значительно различаются как по качеству памяти, так и по её интенсивности и силе. Один может запомнить пьесу, лишь только прослушав ее и проиграв, другому для запоминания требуются недели. Но память того, кто учит быстро, может оказаться менее точной и цепкой, чем у «трудяги», который впитывает музыку постепенно, пока она не сделается частью его самого. Обладатели абсолютного слуха нередко слишком спешат воспользоваться своим даром. Запоминая с лёгкостью прослушанное или проигранное, они не всегда подвергают произведение достаточно добросовестному изучению, что совершенно необходимо для точного и уверенного исполнения наизусть.

Итак, что же такое музыкальная память. Английская пианистка и педагог Лилиас Маккиннон, уделявшая огромное внимание проблемам запоминания нотного текста, считает, что «музыкальной памяти, как какого-то особого вида памяти не существует. То, что понимается под музыкальной памятью представляет собой сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый нормальный человек - память уха, глаза, прикосновения и движения». В настоящее время в теории музыкального исполнительства утвердилась точка зрения, согласно которой наиболее надёжной формой исполнительской памяти является единство слуховых и моторных комплексов. Какой из видов музыкальной памяти будет играть более значимую роль в процессе запоминания нотного текста, в большей степени зависит от индивидуальных свойств личности и способностей музыканта. Но, как правило, используются все типы памяти.

1. Слухо-образная память.

Этот вид памяти всегда будет преобладать в нормально развитой и правильно организованной музыкальной памяти. Если эта память не руководит мускульной, исполнение будет неуверенным и немузыкальным. Руки исполнителя должны довериться памяти слуха. Слуховое представление – это способ внутренне слышать художественный образ произведения, представлять себе без внешнего звучания в воображении ритмическую и звуковысотную ткань пьесы, читая её нотную запись. Несколько минут ежедневной тренировки слуха с последующим изучением гармонии за фортепиано постепенно создадут привычку мыслить музыку не в чёрных и белых символах, а в звуковых образах.

2. Эмоциональная память.

Этот вид памяти фиксирует характер самой музыки, её эмоциональный строй. Эмоциональная память является как бы дирижёром и суфлёром, подсказывает слуху и рукам, что сыграть и как это должно быть сыграно. Она обеспечивает определённую степень интенсивности переживаний, а также ощущений, связанных с игровыми действиями.

3. Конструктивно-логическая память.

Логическая память имеет дело с понятиями и логическими категориями, относящимися к материалу, структуре произведения. Тональности, модуляции, динамическая и драматургическая планировка, свойства фактуры, голосоведения, выразительных средств и др. – это материал для сознательного изучения того или иного произведения, для его запоминания. Л. Маккиннон считала: «Способ анализа и установления сознательных ассоциаций является единственно надёжным для запоминания музыки… Только то, что отмечено сознательно, можно припомнить впоследствии по собственной воле». К. Мартинсен, рассуждая о процессах запоминания музыкальных произведений, говорил о важности конструктивной памяти, подразумевая под этим умение исполнителя хорошо разбираться в мельчайших подробностях разучиваемого произведения. Важность аналитического подхода к запоминанию нотного текста подчёркивал и С. Фейнберг: «Обычно утверждают, что сущность музыки - эмоциональное воздействие. Такой подход сужает сферу музыкального бытия и требует и расширения, и уточнения. Только ли чувства выражает музыка? Музыке, прежде всего, свойственна логика». Понимание произведения очень важно для его запоминания, потому что процессы понимания используются в качестве приёмов запоминания. Эта работа - начальный этап развития логической памяти.

4. Двигательно – моторная память.

Исполнителю необходимо иметь хорошо развитую моторную память. Движения пианиста не должны быть механическими, они должны быть доведены до автоматизма, должны стать подсознательными. Руке необходимо запомнить скорость движения, направление, амплитуду и т.д. Если же вместе с запоминанием музыки слухом, рука не будет «запоминать» те движения, которыми она воплощает музыку на инструменте, то исполнение окажется неполноценным.

5. Зрительная память.

Этот вид памяти проявляется в способности музыканта запомнить картину как нотного текста, так и пианистических движений. Высшей степень проявления зрительной памяти - память фотографическая. Именно ей славился А. Тосканини.

Итак, ни один из видов памяти не встречается в чистом виде. Нет пианистов, которые, играя, не связывали бы представляемое слухом с мышечными ощущениями, как нет и пианистов, которые при исполнении руководствовались бы только мышечной памятью, не реагируя на представления эмоциональные и логические. Складывается неразрывная цепь необходимых процессов: чтобы уметь что- то воплощать, надо уметь это воображать; чтобы уметь воображать - надо уметь запоминать, а, чтобы уметь запоминать, необходимо уметь слышать. Перефразируя К.Ушинского, можно сказать, что «желающий что-либо запечатлеть в памяти, должен позаботиться о том, чтобы как можно больше органов чувств – глаз, ухо, голос, чувство мускульных движений… приняли участие в акте запоминания».

По мнению некоторых музыкантов, к числу которых относится и Н. Римский –Корсаков «музыкальная память, как и память вообще, играя важную роль в области всякого умственного труда, труднее поддаётся искусственным способам развития и заставляет более или менее примириться с тем, что есть у каждого данного субъекта от природы». Этой фаталистической точке зрения, основываясь на опыте выдающихся педагогов - музыкантов, противоречит другая, согласно которой музыкальная память развивается, и весьма успешно, если целенаправленно работать над её развитием. Результаты этих изысканий привели современную науку к выводу о безусловной перспективности так называемой педагогики памяти. Известный психолог и педагог А.Н. Леонтьев писал, что «воздействие на память выдвигается как практически вполне осуществимая задача». Согласуется с этим тезисом и точка зрения музыкальной педагогики. А.Д. Алексеев считает, что «память поддаётся значительному развитию: педагог должен изучать свойства памяти ученика, создавать благоприятные условия для её развития». Память музыканта вовлекается в работу и совершенствуется в различных видах деятельности.

Вокруг проблемы запоминания музыкального материала издавна ведутся оживлённые дискуссии. С точки зрения одних запоминание должно быть намеренным (А. Гольденвейзер, Л. Маккиннон, С. Савшинский), а с точки зрения других – запоминание музыки должно осуществляться как бы само по себе (С. Прокофьев, Г. Нейгауз, С. Фейнберг). В вопросах, относящихся к запоминанию музыки единого, однозначного решения нет. Однако, произвольное или непроизвольное запоминание – это не главное в проблеме музыкальной памяти. Главное в содержании, характере, способах осуществления той деятельности, в русле которой протекает запоминание нотного текста. Главное – как, каким образом музыкант работает над произведением в процессе его выучивания наизусть.

Многолетние наблюдения показывают, что значительная часть учащихся - музыкантов строит свои повседневные занятия на основе многократных, однообразных повторений разучиваемого произведения. В ходе этих «упражнений» музыкальный материал постепенно заучивается наизусть, как говорят ученики «входит в пальцы». Такой тип запоминания, механическое заучивание музыкального текста, мало вникая в смысл заучиваемого, поверхностно ориентируясь в его содержании, закрепляясь у ученика, как правило, уже с начального этапа обучения, негативно сказывается на дальнейшем развитии музыканта. Механическое, недостаточно осмысленное выучивание наизусть, столь же малоэффективно, сколь и ненадёжно. Ещё Н. Рубинштейн писал о том, что методы заучивания текста на память должны основываться на понимании и осознании произведения, а не на бездумном повторении, проигрывании. Основная проблема музыкальной памяти у учащихся в том, что они запоминают текст во многом недопонимая музыки. Я. Коменский пришёл к выводу, что «ничего нельзя заставлять заучивать, кроме того, что хорошо понятно». Итак, углублённое понимание музыкального произведения - первоочередное по важности условие успешного, художественного, полноценного запоминания музыки.

Огромная проблема запоминания нотного текста и в том, что большая часть учащихся проводит свои занятия в условиях низкой музыкально - интеллектуальной и эмоциональной активности. И снова выучивание наизусть является продуктом шаблонных механических повторений. Разумеется, в практике опытных музыкантов имеет место повседневное штудирование разучиваемого материала, однако эти повторения не стереотипны. Их предпосылкой служит постоянное интенсивное осмысливание. «Всегда надо знать, над чем работаешь, что именно делаешь, какую имеешь цель, то есть при работе всегда думать», - пишет Н. Метнер.

Музыкальна память – значимая часть музыкальных способностей, таких как музыкальный слух, чувство ритма и т. д. При этом она характеризуется сохранением не только текста самого произведения, но и ассоциаций, эмоций переживаний человека в моменты прослушивания и исполнения музыки. В ходе обучения музыканта происходит всестороннее и углублённое осознание материала, используются содержательные приёмы и способы деятельности. Обучение такого рода уже само по себе стимулирует процессы развития музыкальной памяти, её систематическую регулярную тренировку, деятельное развитие и совершенствование.

В раннем возрасте и до десяти - одиннадцати лет музыкальные способности развиваются наиболее просто – в это период психика особенно восприимчива, гибка. Ребёнок любознателен и ассоциативный ряд у него формируется быстро и надолго. Поэтому развитие музыкальной памяти и, как её составляющих, развитие музыкального слуха и чувства ритма, нужно начинать уже с первых шагов обучения и неуклонно проводить в дальнейшем. Методы развития разнообразны и количество их огромно. Для примера приведу лишь некоторые из них, которыми часто пользуюсь в практической работе.

1. Повторить ритмический рисунок. Этим можно пользоваться уже с первых уроков, постепенно усложняя задачи. Раскладываются карточки с длительностями нот и паузами. Ученику предлагается прохлопать ритмический рисунок, запомнить и воспроизвести по памяти. Такое упражнение разнообразит урок, даёт возможность переключиться и доставляет детям удовольствие (особенно, если вы «доверите» маленькому ученику придумать ритм и самому разложить карточки). Как вариант более сложный, прочитать мысленно небольшой фрагмент ритмического рисунка мелодии из нотного текста и простучать его на память.
2. Прочитать несложную мелодию или её фрагмент, запомнить и воспроизвести на память. Сыграть ещё раз и повторить наизусть на октаву выше или ниже. Как вариант более сложный, сыграть ещё раз по нотам и воспроизвести по памяти от другого звука.
3. Ученик играет с листа простую мелодию. Педагог простукивает три разных ритмических рисунка, один из которых взят из прочитанной мелодии. Ученик должен узнать ритм того, что он сыграл.
4. Прочитать внутренним слухом, без инструмента небольшой фрагмент нотного текста (два-четыре такта), а потом наизусть сыграть прочитанное. Такие упражнения для развития внутреннего слуха и памяти, основанной на нём, можно предложить уже подвинутым ученикам.
5. Сыграть выученную на память фразу с закрытыми глазами (Ученикам нравится!) или в темноте, что позволяет в большей степени контролировать ощущения в кончиках пальцев, активизируя память прикосновения - тактильную память и, конечно же, обостряет память слуховую.

Начиная с третьего - четвёртого класса можно попробовать варианты с записью текста произведения, находящегося в работе. Это занимает много времени, поэтому чаще я предлагаю такой вариант для домашней работы. Не всем подходит этот способ, но очень помогает для работы над проблемными местами, которые на автомате, без анализа запомнились на слух. Здесь внимание ученика привлекается к мельчайшим деталям и решает проблему. Случилось так, что слабая ученица никак не могла сыграть целиком пьесу на память, останавливаясь в одних и тех же местах, а впереди был выпускной экзамен, и учить что-то новое не представлялось возможным. Каждый день ученице предлагалось записать по памяти тот или иной проблемный фрагмент со штрихами, динамикой, аппликатурой. И так, составив всю картину из мелких фрагментов - пазлов, девочка одолела трудное произведение. Опыт показывает, что здесь принести пользу может не только запись по памяти, но и простое переписывание текста. Как-то способный ученик, работая над Прелюдией и фугой G-dur из 1 тома ХТК И. С. Баха, никак не мог выучить наизусть фугу. Много вариантов перепробовали. Неожиданно помогла мама – психолог, заставив мальчика просто переписать текст произведения. Сработал «эффект шпаргалки», когда важно не само её наличие, а то что записывается осмысленная информация. Титанический труд был не напрасен, и текст фуги оказался прочно выученным наизусть. Активизацией музыкальной памяти через запись пользовались Г. Нейгауз, Т. Лешетицкий и др.

Учащемуся с «плохой» памятью следует помочь прежде всего усовершенствовать метод работы, ведь от качества занятий в значительной степени зависит и поведение памяти. Существует множество способов и приёмов заучивания наизусть. Огромную важность имеет знакомство, первое впечатление. Многие ученики просматривают новую пьесу «просто так», не отдавая себе отчёта в том, что если первое впечатление неточное, неправильное, то произведение может быть загублено навсегда. Не надо спешить. Если первое впечатление ясно, точно и музыкально – значительная часть работы уже сделана.

При заучивании на память больших произведений, следует обратить внимание ученика на музыкальную форму в целом, чтобы он осознал её как некое структурное единство, то есть произвести своеобразное структурирование – Установление внутри произведения связей, благодаря которым оно воспринимается как целое. Это необходимо как для ученика музыкальной школы, так и для состоявшегося пианиста. Э. Гилельс говорил: «Если я ощущаю вещь в целом, тогда я могу что-то делать и отдельными кусками. А есть такие вещи, которые я не могу ощутить в целом, тогда я не могу выучить и отдельные куски».

Следует помочь ученику увидеть крупные линии и наметить более мелкие. Любой материал лучше запоминается, если разделить его на части. Предпочтительны средние по величине отрывки (для учеников это могут быть восьмитактовые, четырёхтактовые построения или даже мотивы). В любом случае, как советовал Л. Николаев, «надо ограничиться таким куском, который без больших затруднений укладывается в памяти, подобно тому, как это делается при заучивании стихотворения». Существенную помощь для запоминания может оказать правильная группировка нот. Примером может служить очень популярная у младших учеников Маленькая прелюдия C-dur И. С. Баха. Можно расставить мелкие лиги под одной большой и объяснить ученику, что короткие лиги - это как слова в предложении, большая лига соединяет эти слова в предложение, а длинная нота в конце - это точка, завершающая мысль.

И.С. Бах



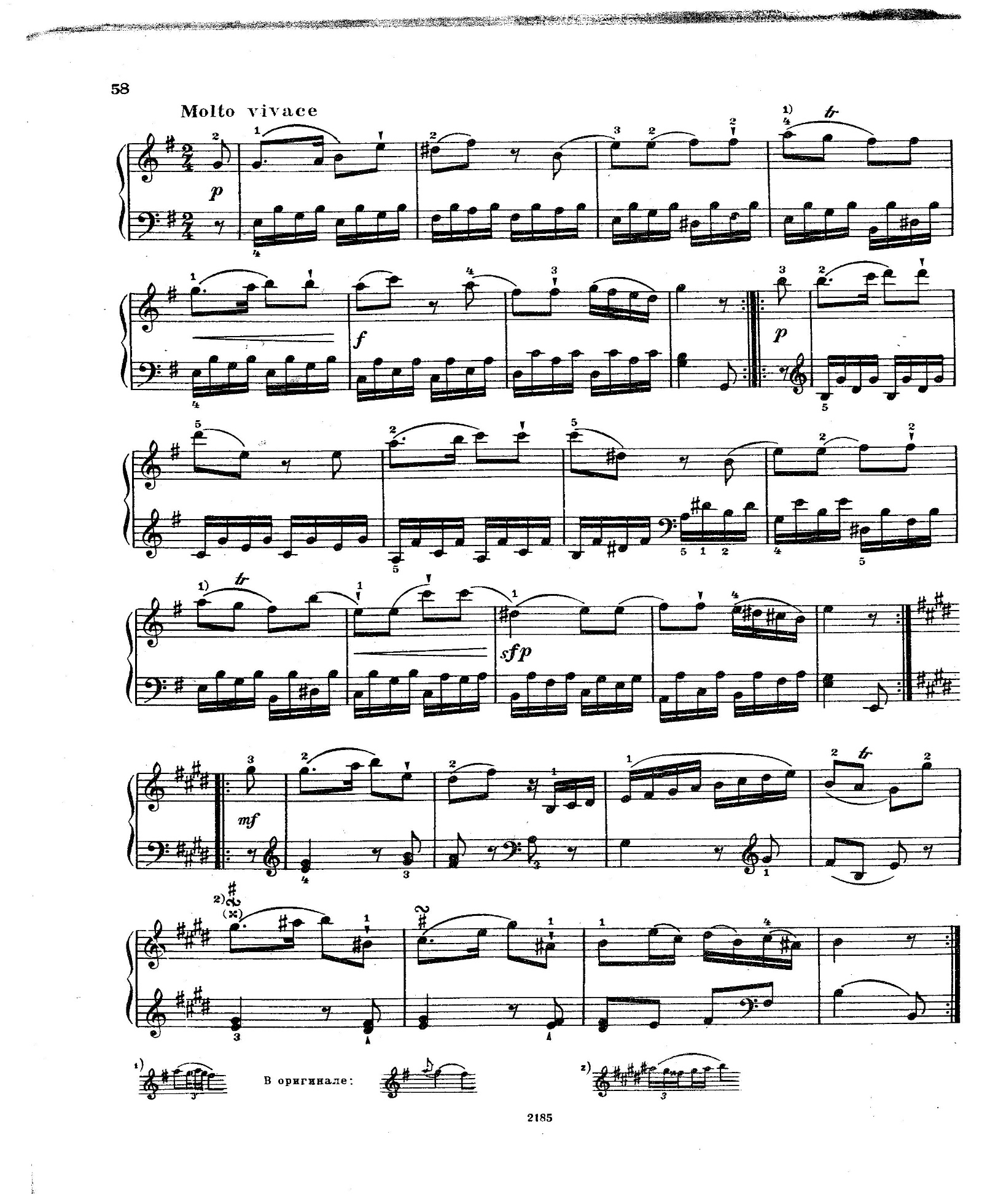
Или такой вариант группировки:



Основой для запоминания может быть и гармония. Следует обратить внимание ученика на необычные аккорды, модуляции, которые могут служить опорными точками для сознательной игры наизусть. Для развития гармонического мышления можно предложить ученику заменить аккордовые фигурации компактно звучащими гармониями. Для наглядности полезно, особенно для младших учеников, вписать собранные в аккорды гармонии в нотный текст. Таким образом, даже маленький пианист, не имея специальной теоретической подготовки, будет в состоянии составить представление о гармоническом построении произведения и легче запомнить текст:

Этот способ подходит и для запоминания произведений с «альбертиевыми басами»:

Й. Гайдн. Соната e- moll,3 часть



Опираясь на знакомое, мы обычно запоминаем легче и быстрее. Уже при первом просматривании текста, при разборе произведения следует обратить внимание ученика на похожие места, проанализировать их отличия и тогда, кажущийся на первый взгляд сложным текст, быстрее выучится наизусть. Классический пример тому – Рондо Р. Глиэра.

Малыши с большим удовольствием слушают эту пьесу, хотят сыграть, но увидев 2 страницы текста (огромный для них объём), пугаются. И только поняв, что рефрен трижды повторяется лишь с небольшими изменениями окончаний, легко запоминают пьесу на память:

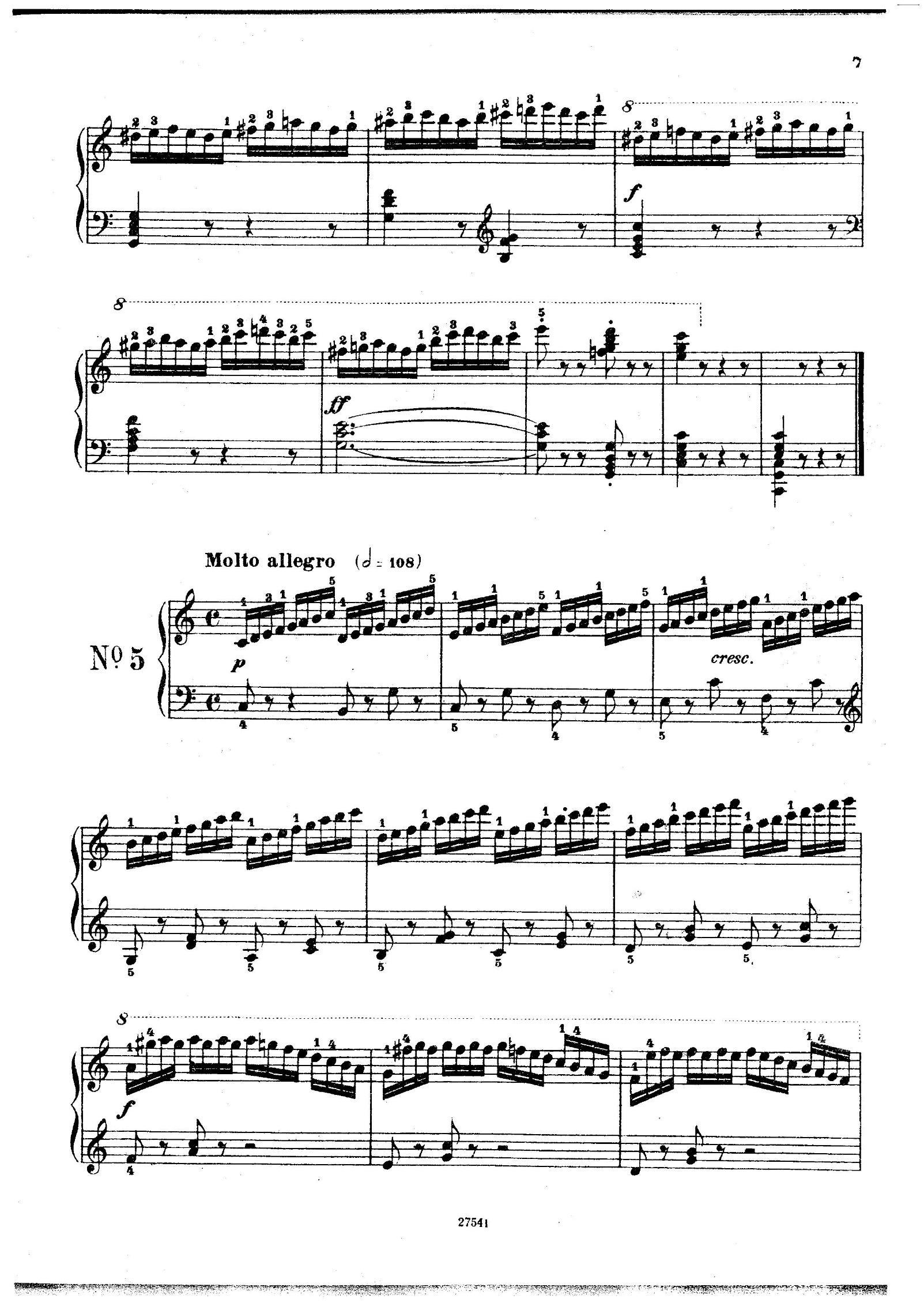


Работу над запоминанием текста необходимо упростить настолько, насколько это возможно. В сонатном allegro проучить отдельно каждую партию и целенаправленно запоминать их. Хорошо расставить логические «дорожные знаки», отметить и проучить повороты на разработку и репризу. В инвенциях и фугах И.С. Баха отдельно запомнить все элементы: все проведения темы, противосложения, интермедии. Возможно, как в оркестровой партитуре, расставить цифры при каждом появлении темы и учить на память по цифрам. Ученики любят делать билетики с цифрами и, вытаскивая билет с цифрой, вспоминать именно её, затем следующий билет и следующая цифра… Как вариант рассмотрим последовательность запоминания двухголосной инвенции E-dur И.С. Баха, которую я предлагаю ученикам 4- 5 класса:



1. Последовательно запоминаем все проведения темы и исполняем их с динамикой, выстраивая таким образом своеобразную генеральную линию, «скелет» инвенции.
2. Запоминаем все проведения темы с противосложениями.
3. Работаем над интермедиями и вставляем их в уже выученную наизусть музыкальную ткань, собирая инвенцию в целое.

Запоминание нотного текста во многом облегчится при выделении смысловых опорных пунктов, в качестве которых может выступать какая-то интонация, аккордовое сочетание, резкая смена динамики, модуляция, изменение фактуры и т. д. Практика показывает, что здесь полезно поработать без инструмента. Как пример, возьмём Этюд №5 ор.299 К. Черни:



1. Анализируем тональный план и запоминаем, что с 11 такта начинается модуляция в G-dur, в 28 такте возвращаемся в C-dur
2. Анализируем динамический план. Отмечаем кульминационные вершины в 32, 43 и 51-52 тактах
3. Анализируем фактуру. Такты1-6 - восходящая секвенция из гамм в одну октаву. Такты 7-10 (широкий шаг, трель и гаммка вниз) - нисходящая секвенция. Такты 11-14 - опорой для запоминания могут служить аккорды сфорцандо, приводящие в G-dur. Начиная с 15 такта гаммообразное движение уходит в левую руку, в правой появляется выраженная мелодия. Такой подробный анализ проводим до конца этюда.
4. Предлагаем ученику расставить цифры, по которым он будет работать, заучивая разобранное на память. Как правило, ученики хорошо справляются с этой задачей, разделяя этюд таким образом: начало - 6 тактов, цифра 1 - с 7 по 14 такт, цифра 2 - с 15 по 27 такт, цифра 3 - с 28 по 34 такт, цифра 4 - с 35 по 46 такт и, наконец, цифра 5 с 47 такта до конца.

Проведя такую предварительную работу, задействовав в полной мере логическую память, ученик быстро и успешно выучивает текст наизусть.

Выбор метода работы над тем или иным произведением для каждого учащегося должен быть разным. Если с первых шагов обучения не развивать способность к максимальной концентрации внимания, не комбинировать различные способы запоминания, не стараться закрепить звуковой образ произведения, то логическое продумывание станет чем- то вроде зазубривания абстрактных схем. Не секрет, что материал, вызывающий положительные эмоции, запоминается легче. Очень важно, в связи с этим, включить эмоциональную и ассоциативную память ученика, настроить его на позитивное восприятие. «Послушай, какая необычная, волшебная гармония. Посмотри, какой красивый мотив» и т.д. Кроме того, очень важно помнить, что при выучивании на память задействуется и весь прошлый опыт ученика. Чем больше в его арсенале багаж выученного наизусть, тем качественнее и быстрее будет выучено новое произведение. Ещё М.Т. Цицерон говорил: «Память слабеет, если её не упражняешь». Это относится и к памяти музыкальной, которая тоже нуждается в постоянной тренировке.

Сам процесс запоминания форсировать не стоит. Музыка каждой деталью должна войти в подсознание и тогда уже можно играть наизусть. И тут возникает новая проблема – как не забыть на сцене текст, не потерять выученное при выступлении. Само выучивание наизусть и забота о том, чтобы это выученное не потерялось на выступлении – две тесно связанные друг с другом проблемы.

Часто приходится сталкиваться с тем, что хорошо проученное и исполняемое в классе произведение буквально «вылетает из головы» на сцене. Как правило, причиной этого считают волнение, но редко кто из учеников задаёт себе вопрос: «Почему это произошло?» Для того, чтобы забыть на сцене, нужно, чтобы все виды памяти отказали одновременно, чтобы произошёл своеобразный коллапс. Это почти невероятно, но, к сожалению, встречается довольно часто. И это не связано со сложностью конкретного эпизода, нет, сбои случаются в самых непредвиденных местах. И с этим приходит страх, а с ним и мучительная неуверенность, скованность. Ученики обычно, не смотря на все увещевания педагогов, используют большей частью только двигательную память. А отключить это вид памяти очень просто, достаточно начать её контролировать. Стоит задать себе вопрос: «А какая там дальше нота?». И всё. Провал обеспечен. Благодаря изучению психологических механизмов музыкальной памяти можно выявить моменты, из-за которых она подводит при публичных выступлениях. Важно помнить: музыкальная память не любит, когда ей «не доверяют», она не прощает этих коварных мыслей даже на подсознательном уровне.

Профессор МГК В. Мержанов, раскрывая причины печального феномена забывания на сцене прочно выученного текста, высказывая свою точку зрения на проблему, писал: «Причина в том, что человек очень утомлён чрезмерными нагрузками и обилием информации. А исполнение требует громадной степени сосредоточенности. Люди наспех готовятся, наспех репетируют, наспех идут на концерт – подавляющее большинство задач решается наспех. Но музыка не терпит недобросовестного отношения».

Как же помочь ученику, тщательно проработавшему пьесу в классе, не потеряться на сцене? Хорошо уже за несколько дней до выступления мысленно проигрывать выученное произведение без нот и без инструмента. При этом не упускать ни одной детали фактуры. Если что-то забылось или появились сомнения, проверить это место по нотам. При этом, конечно же, представлять себе клавиатуру и руки, это объединит слуховую и моторную память, королеву и служанку комплекса музыкальной памяти. Хорошо сыграть наизусть произведение на столе, мысленно пропевая его. Помогает и игра небольших фрагментов, заранее расписанных цифр или фраз, чётных вслух, нечётных «про себя» и наоборот; возможно исполнение с педагогом, где ученик играет цифры (фразы, строчки) чётные, а педагог, подхватывая, продолжает нечётные и таким образом исполняется всё произведение. Ещё один, кажущийся глуповатым, способ, особенно любимый младшими учениками – «игра с помехами», надо сказать, способ очень действенный. Ученик играет с полным погружением в музыку, а педагог создаёт звуковые элементы «помех»: звон, стук… Ученик при этом не должен отвлекаться. Дело в том, что наличие зрителей в зале, это своего рода отвлекающий момент, от которого надо уметь абстрагироваться.

Ещё одна причина сценических неудач. Это не плохая память и не недоученность произведения. Дело в недостатке опыта и отсутствии эстрадной выдержки, когда чрезмерное волнение просто блокирует память. Страх публичного провала, особенно если уже был печальный опыт потерь на сцене, вызывает так много неприятных эмоций, что приводит к полной душевной сумятице. В такой ситуации педагог должен проявить себя настоящим психологом и постараться не дать укорениться в душе ученика боязни сцены и страху перед публикой. В процессе подготовки произведения психологически очень важно фиксировать внимание ученика не на возможности забыть текст, а на проблеме более рационального запоминания. Надо воспитывать уверенность в том, что после того, как произведение тщательно выучено, когда оно и «на слуху, и в голове, и в пальцах», опасность забыть на сцене не угрожает.

В заключение хочется подчеркнуть, что проблемы запоминания нотного текста, проблемы музыкальной памяти для каждого музыканта очень индивидуальны. Они обусловлены темпераментом, складом характера, нервной системой и т.д. Известно, что Россини не мог воспроизвести на память музыку, написанную им ранее; С. Рахманинов, обладая феноменальной памятью, мог ошибиться на сцене; и у В. Софроницкого случались забывания (современники вспоминают, что однажды на концерте он, прервав исполнение, сходил за кулисы за нотами и продолжил выступление уже с текстом на пюпитре, нисколько не потеряв при этом в качестве); великий Тосканини, дирижировавший наизусть тоже, не смотря на феноменальную память, не избежал «забывчивости». Главное, что при неудачах их исполнение не теряло одухотворённости и неповторимой художественной выразительности. Единого рецепта запоминания нотного текста для всех не существует, и каждый музыкант опытным путём определяет для себя тот набор приёмов запоминания нотного текста, который приемлем именно для него. А музыкальная память была и остаётся той областью психологии, в которой предстоит сделать ещё немало открытий и достижений.

Список литературы

1. А. Алексеев Методика обучения игре на фортепиано
2. Л. Баренбойм Музыкальная педагогика и исполнительство
3. И. Гофман Фортепианная игра. Вопросы и ответы.
4. Г. Коган У врат мастерства
5. Л. Маккиннон Игра наизусть
6. С. Савшинский Режим и гигиена работы пианиста
7. А. Смирнов Психология запоминания
8. Г. Цыпин Обучение игре на фортепиано
9. Г. Цыпин Психология музыкальной деятельности
10. Л. Щапов Некоторые вопросы фортепианной техники