

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования  
«Милютинская детская школа искусств»

## **ДОКЛАД**

**на тему:**

*«Сложности развития музыкальной памяти  
в процессе обучения игре на фортепиано»*

Преподаватель по классу фортепиано  
МБУДО «Милютинская ДШИ»  
Золотовская Светлана Назибовна

## **Сложности развития музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано**

В современном музыкальном исполнительстве нет более сложной, более запутанной и вместе с тем более актуальной проблемы, чем проблема музыкальной памяти. Свыше ста лет назад возникла и стала постепенно утверждаться тенденция концертного исполнения без нот и с тех пор эта проблема волнует учащихся и маститых артистов, передовых мыслящих педагогов и крупных учёных.

Специфика музыкально-исполнительской деятельности такова, что прямой целью исполнителя является умение запомнить музыкальный материал, выучить его наизусть. Запоминание музыкального текста одно из главных и специальных требований профессии музыканта-исполнителя, так как нормой современного концертного исполнения является исполнение без нот. Музыкально-методическая и педагогическая литература прошлого заполнена различными рекомендациями, «обеспечивающими» исполнителям спокойную уверенность в своей памяти. Среди этих рекомендаций много наивного, порой даже смешного, но много и ценного, не утратившего своего практического значения по сей день.

Важнейшим условием для успешного выучивания произведения наизусть является осознанная установка на запоминание. В тех случаях, когда такой установки нет, даже многократное исполнение играемого произведения может не привести к запоминанию. Например, многоопытные концертмейстеры, десятки раз репетировавшие и аккомпанировавшие в концертах одни и те же произведения, часто всё же не знают своей партии наизусть, если не ставили себе задачей запомнить её. В целом, быстроте и прочности запоминания способствует интерес к изучаемому и сосредоточение на нём внимания.

Писать о музыкальной памяти начали ещё в середине позапрошлого века, когда концертное исполнение без нот не только не считалось обязательным, но напротив, рассматривалось как акт нескромности со стороны исполнителя и даже как «искушение самого господа бога». Естественно, что и память в те времена не считали необходимой составной частью комплекса музыкальной одарённости. Её рассматривали как «низшую», «вспомогательную» способность, а заучивать наизусть рекомендовали только фактурно сложные эпизоды, либо места переворачивания страниц.

С течением времени концертное исполнение без нот всё больше завоёвывало себе право на существование. Музыканты-исполнители объясняли это обстоятельство тем, что игра наизусть якобы совершенно необходима для творческой свободы.

Нелегко, однако, давалась исполнителям эта «творческая свобода». На смену одним неудобствам, связанным с раздваиванием внимания, пришли другие – необходимость устойчивого запоминания и текстуально точного воспроизведения, ограничивающая масштабы исполнительского репертуара; неуверенность в безотказности работы памяти, доходящая порой до мучительных переживаний как в предконцертный период, так и в особенности во время концерта. Одна форма скованности сменилась другой, не менее страшной. И хотя Роберт Шуман утверждал, что «аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный на память», Клара Шуман как исполнительница, по-видимому, не разделяла этой точки зрения. По свидетельствам современников, она пролила немало слёз из-за необходимости играть на публике без нот. Десятки талантливых артистов вынуждены были из-за мук эстрадобоязни отказаться от концертной деятельности и лишь немногие наперекор укрепляющейся моде продолжали ставить на пульт ноты.

В то время, как музыканты и методисты скрещивали свои копыя на страницах музыкальных журналов, психологи продолжали ставить эксперименты по исследованию различных функций музыкальной памяти, а неврологи изучали её патологию. В первой четверти XX века в психологической и медицинской литературе появился ряд интересных статей и исследований о воспроизведении и запоминании музыки, о памяти на абсолютную высоту звуков (абсолютный слух), о соотношении музыкальной памяти узнавания и воспроизведения, о музыкальных представлениях.

В наше время концертное исполнение «без нот» повсеместно принимается за норму, и, однако, мы должны иметь в виду и постоянно напоминать себе, что игра по памяти вошла в моду только со времен Листа.

Правда, и раньше музыканты способны были на удивительные подвиги, – об этом говорит опыт Моцарта, записавшего по памяти Мизерере Аллегри с первого прослушивания; но чтобы любой концертант мог исполнить записанное произведение точно и уверенно без нот — это считалось когда-то невероятным. Более того, учителя прошлого не только не поощряли игру на память, но категорически запрещали ее, и если ученик позволял своим глазам отвлечься от нотного текста, – его обычно призывали к порядку строгим замечанием: «Смотри в ноты».

Но играть по памяти дома – это одно, на публике – совершенно другое. Исполнитель, превосходно играющий пьесе в одиночестве или перед друзьями, нередко на публике чувствует: «что-то идёт не так». Обескураженный, он сетует на свою «плохую память».

Исполнение музыкального произведения, так же как и речь – приобретенные навыки, а не естественно совершаемые действия (подобно биению сердца). Этими навыками нужно сознательно овладеть.

Результатом всякого обучения является формирование, привычек, целесообразных или нецелесообразных, но началом этого процесса управляет сознание. Отбор материала, формирование навыков, анализ сделанной работы — всё это входит в задачу Разума, и музыкант, представляющий себе впечатлительность памяти и ее природную цепкость, должен отнестись к этой задаче серьезно и ответственно.

Повседневные привычки музыканта формируют его индивидуальность, которой в значительной степени определяется как манера исполнения, так и работа памяти. Тот, кто разрешает эмоциям выходить из-под контроля, может потерять контроль над техникой; кто слишком много думает—может вызвать провал памяти; осаждаемый ежедневными страхами будет нервничать всегда и везде; рассеянный в привычных домашних условиях вряд ли сумеет собраться на эстраде. Только музыкант с уравновешенным характером находится «в безопасности». Всегда собранный, он не позволит смущению отвлечь себя. Подобно дирижеру, он, образно говоря, повернется спиной к аудитории и спокойно отдастся музыке, будучи уверенным в том, что памяти и привычки, натренированные разумными упражнениями, подчинятся его музыкальному руководству.

Полная сосредоточенность в течение целого дня невозможна. Даже очень дисциплинированный ум время от времени должен отвлекаться; внимание, как и музыкальная фразировка, требует «люфт-паузы». Но грезить наяву — ещё не значит просто зря тратить время. Работающий немного, но сосредоточенно может в итоге сделать больше того, кто никогда не позволяет своим мыслям отвлечься от дела и побродить по свежим полям, где только и можно обрести вознаграждение за мечтательность — новые воодушевляющие идеи. Вызревая в глубинах души, они лучше всего постигаются в минуты покоя.

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 той же пьесы требуются недели. Но память того, кто учит быстро, может оказаться менее точной и цепкой, чем память «работяги», который впитывает музыку постепенно, пока она действительно не делается частью его самого. Этот процесс постепенного впитывания позволяет, однако, сделать интересные открытия, касающиеся самой музыки, её интерпретации и таким образом тот, кто учит медленно, может оказаться в большем выигрыше.

Тот, у кого нет абсолютного слуха, должен много работать, чтобы выучить наизусть произведение; другому, обладающему этим даром, придётся работать на той же задаче значительно меньше, однако работать должны все.

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; опытный музыкант обычно пользуется всеми типами памяти.

В музыке, так же как и в речи, звуки различаются по силе удара, а некоторые и вовсе являются безударными. Однако ни одна нота, как бы она ни была коротка, не должна исполняться небрежно. Глядя в ноты, один исполнитель может представить себе высоту, но не длительность, другой — длительность, но не высоту; однако в знакомой музыке каждый должен уметь (подобно тем, кто хорошо читает с листа) по виду нот представлять себе их высоту, длительность и качество звучания.

Многие музыканты жалуются на отсутствие памяти на том лишь основании, что, потратив много времени на заучивание отрывка, они на следующий день не могут его вспомнить. Чем ярче впечатления — тем опасность забывания меньше. Но надежное выучивание наизусть музыкальной пьесы — очень сложное дело, которое с необходимостью требует времени. Начертить по памяти запутанную карту с одного взгляда невозможно; для того чтобы удержать её в памяти, первое впечатление нужно подкрепить много раз, уделяя с каждым разом всё большее внимание деталям.

Есть два типа учащихся: одни считают, что наслаждаться музыкой — это то же самое, что и выражать её; другие с таким рвением учат ноты, что не обращают внимания на музыку. Некоторые преподаватели заставляют своих учеников учить новую пьесу «без выражения»; но какова цель таких занятий? Едва ли станет музыкальным исполнитель, который учит не музыкально, если только он вовремя не оставит своих старых привычек. А это не так-то просто сделать!

В том случае, когда ученик с трудом вспоминает мелодию, следует развивать не только память на высоту, путём сольфеджирования и с помощью движения рук, но и отдельно ритмическую память, как таковую. Таким отдельным способом легче овладеть трудностями, и когда ученик сможет легко вспоминать порознь высоту и ритмический рисунок — он подготовлен к решению задачи двойной трудности — запоминанию высоты и ритма в их соотношении. Для тренировки точности зрительной памяти необходимы музыкальные диктанты, в результате которых ни один учащийся уже не допустит ошибки в случайном знаке возле ноты, тогда как ученик, прекрасно читающий с листа, может совершить такую ошибку, поскольку он не позаботился о внимательном изучении нотного текста.

На каком же уровне развития ученика, когда и как надо требовать от него запоминания исполняемых пьес?

Вот что считает Л.А. Баренбойм: «...Начиная с первой исполняемой на фортепиано пьесы, все разучиваемые учащимися музыкальные произведения

должны выучиваться на память, и что с первых же шагов обучения должна начаться работа с учеником не только над запоминанием отдельных разучиваемых пьес, но и над относительно длительным удерживанием в памяти пройденного репертуара».1

Л. Маккиннон пишет: «Многие студенты спрашивают: «Когда мне приступить к запоминанию?» На это есть только один ответ: «Когда в следующий раз сядешь за инструмент».

Одним из основных требований А.Б.Гольденвейзера также являлась игра на память. Придавая огромное значение музыкальной памяти и необходимости её развития у исполнителя, он считал, что необходимо с детства приучать ученика специально учить на память всё, что ему задаётся. Вообще, первое, с чего играющий должен начать, это знать на память то что он играет. Причём, он может играть данное произведение не скоро, но на память должен знать обязательно.

Разучивание музыкального произведения на память должно иметь место не раньше окончания стадии разбора и совпадать, примерно, со стадией технической работы над произведением. Причём, работа в большинстве случаев должна проводиться по нотам. Это даёт возможность всё время углублять понимание авторской записи и предохраняет от неизбежно вклинивающихся неточностей и ошибок.

Существуют две точки зрения, касающиеся проблемы запоминания. По мнению одних музыкантов: А.Б.Гольденвейзера, Л. Маккиннон, С.И.Савшинского, запоминание музыки должно быть намеренным, основанном на специально поставленной задаче и тщательном продумывании разучиваемого.

С другой точки зрения, принадлежащей крупным музыкантам-исполнителям: Г.Г.Нейгаузу, К.Н.Игумнову, С.Т.Рихтеру, Д.Ф.Ойстраху, С.Е.Фейнбергу, запоминание должно быть произвольным, то есть оно не должно являться специальной задачей исполнителя. Запоминание происходит в процессе работы над художественным содержанием произведения. По этому поводу можно привести ряд высказываний:

Д.Ф.Ойстрах: «При наличии достаточного времени не следует «насиловать» память специальным (и обычно ускоренным для данного исполнителя) заучиванием наизусть».

С.Е.Фейнберг: «Педагог нередко требует от ученика, прежде всего исполнения наизусть. Считается, что такой метод укрепляет память. Мне кажется, что это не совсем верно. Минуя творческий момент, начинается мучительный и нецелесообразный процесс запоминания... Вам необходимо запомнить данное произведение? Но для того чтобы его запомнить, вам надо его исполнить».

Данное расхождение во взглядах свидетельствует о том, что в вопросах, относящихся к видам и формам запоминания музыки однозначного решения нет и быть не может. Только практика может определить истинность того или иного теоретического положения и методической рекомендации. Причём, очень многое зависит от индивидуальных качеств исполнителя.

Опыт показывает, что значительная часть обыкновенных учащихся строит свои повседневные занятия на основе многократных, однообразных, стереотипных повторений разучиваемого произведения. В результате, выученное наизусть в значительной мере лишено осмысленности и художественности, и учащийся играет «одни ноты».

Таким образом, проблема запоминания музыки заключается в том, чтобы как можно более рационализировать, повысить продуктивность и качество запоминания. Поэтому, современная педагогика считает, что запоминание, идущее от понимания материала, его осмысленного усвоения при всех обстоятельствах превосходит в качественном отношении запоминание в той или иной мере оторванное от понимания.

Работа же в условиях низкой музыкально-интеллектуальной и эмоциональной активности, недопонимание обучающимся запоминаемого материала зачастую усугубляется его пассивным, безынициативным отношением к работе, бессодержательностью самих приёмов и способов труда. Отсюда и результат: запоминание музыки тормозится, продуктивность падает, качество серьёзно ухудшается. Здесь можно добавить, например, что хороший актёр не выучивает свою роль сначала бессмысленно с тем, чтобы потом, подумав, прибавить кое-где выразительности. У высококвалифицированных исполнителей запоминание происходит в условиях интенсивной эмоциональной и художественно-интеллектуальной деятельности и основывается на инициативных, глубоко осмысленных приёмах и способах работы. Любое повторение является у них элементом творчества.

Таким образом, приступая к какой бы то ни было работе, нужно, говоря словами Н.К.Метнера, всегда знать над чем работаешь, что именно делаешь, какую имеешь цель, то есть при работе всегда думать.

Стоит отметить, что вначале необходимо глубокое и вдумчивое изучение нотного текста (разбор). Также с особой тщательностью следует относиться к разбору и запоминанию наизусть сложной по тексту музыки, в частности полифонической. В дальнейшем, даже уже при выученном нотном материале необходимо сочетание игры наизусть с игрой по нотам.

При выучивании наизусть крупных, масштабных произведений предпочтительнее двигаться от общего к частному. Понять музыкальную форму в целом и только затем уже переходить к разделению и усвоению составляющих её частей. Сначала учить на память по отдельным – большим

или меньшим разделам, построениям в медленном темпе, затем переходить к их соединению в более крупные части и далее – к медленному проигрыванию всего произведения с тщательным вслушиванием и детальным осознанием текста.

Многие педагоги советуют сначала тщательно выгравировать в произведение по нотам, пока не появится чувство уверенности в том, что оно освоено. Обычно это наступает раньше, чем техническое владение пьесой. Тогда необходимо проверить, что же запечатлелось в памяти, то есть провести пробное исполнение. Оно, естественно, не обойдётся без неточностей и возможно некоторые места придётся сыграть «своими словами». В данных случаях останавливаться не следует, просто надо эти места впоследствии проверить и уточнить. Но, играя дальше, можно всё-таки дойти до момента, когда память откажет настолько, что исполнительский процесс остановится. Не заглядывая в ноты, необходимо попытаться найти в памяти новую точку опоры и с нового места продолжить играть до следующей остановки. В данной ситуации существует и другая точка зрения: если в памяти произошёл пробел, то это место (и только его) можно посмотреть по нотам, а затем продолжать играть.

Последующие пробные проверки обнаруживают, что память запечатлела куски музыки большие, чем удалось сыграть в первый раз. Установив, что удалось запомнить, а что требует дальнейшей работы, и обязательно уточнив по нотам то, что было сыграно «своими словами», необходимо вернуться к внимательному изучению произведения по нотам. После нескольких дней занятий можно провести новую проверку. Несомненно, что за это время запоминание сильно продвинулось вперёд. Если многое ещё не запомнилось, то всё же пока не к чему специально это заучивать. Когда вне памяти останутся лишь отдельные эпизоды и элементы фактуры можно приступить к заучиванию.

Заучивание от запоминания отличается тем, что это процесс сознательно целенаправленный и специфически организованный. Здесь основным методом также остаётся многократное повторение, но повторению подлежит не вся музыка, а лишь то, что не поддалось запоминанию. Такие куски музыки или отдельные её элементы нужно выделить, проанализировать и связать ассоциациями с уже известными случаями. При повторении же любого куска или отрывка не следует играть больше трёх раз подряд. После каждого повторения необходимо останавливаться на время, достаточное для вдоха. Повторения должны выполняться с полной умственной сосредоточенностью, которая может поддерживаться лишь в течение определённого времени. Поэтому так важны передышки. Количественная сторона повторений имеет здесь значение лишь в сочетании с качественной.

Из всего вышесказанного можно составить схему выучивания произведения наизусть:



предварительный обзор музыкального развития от начала до конца произведения;

детальное изучение отрывков, после которого можно время от времени работать над пьесой целиком;

специальная работа над трудными местами.

Несколько иным методом учил Л. Николаев. он советовал ограничиваться таким куском, который без больших затруднений укладывается в памяти. Когда он усвоен, то к нему прибавляется новый, столь же легко усваиваемый кусок и так далее.

Сколько бы способов запоминания не существовало, цель остаётся единой – исполнить выразительно и на должном уровне музыкальное произведение наизусть.

Для проверки и закрепления в памяти разучиваемого произведения необходимо требовать от ученика:

умения начать играть пьесу с любой грани или не глядя в нотный текст, повторить любое место, показанное на фортепиано педагогом;

умение проигрывать произведение на память в предельно медленном темпе;

умение сыграть на память отдельно партию левой руки или правой, аккомпанемента или мелодии.

Исполнение наизусть является истинной проверкой знания произведения. И поэтому, чем больше стараться думать во время изучения, тем меньше приходится думать во время исполнения; чем больше стараешься увидеть в нотах во время занятий, тем меньше впоследствии нуждаешься в том, чтобы смотреть в них.

### **Список используемой литературы**

1. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. Ч.1, М. – 1937
2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М. – 1961
3. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано. М. – 1982
4. Маккиннон Л. Игра наизусть. Л. – 1967
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М. – 1982
6. «Пианисты рассказывают» вып.2. Составление, общая редакция Соколова М., М. - 1984