

**Министерство культуры и архивов Иркутской области
Областное государственное профессиональное
образовательное бюджетное учреждение
Иркутское театральное училище**

***Технология запоминания
музыкального произведения наизусть***

*Методические рекомендации
для самостоятельной работы студентов*

**Иркутск
2023**

Одобрены предметно-цикловой комиссией «Музыкальное воспитание»
Иркутского театрального училища (протокол № 05 от 13.01.2023 г.)

Технология запоминания музыкального произведения наизусть:
методические рекомендации для самостоятельной работы студентов / сост.
А.М. Залетина – Иркутск - 2023. – 30 с.

Методические рекомендации составлены в соответствии с ФГОС СПО по специальности «Актерское искусство» для самостоятельной работы студентов к курсу общепрофессиональной учебной дисциплины «Фортепиано», направлены на освоение рациональных способов и приемов запоминания наизусть музыкального материала.

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ **Error! Bookmark not defined.**

1. ХАРАКТЕРИСТИКА И ВИДЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ.....**Error! Bookmark not defined.**

2. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ
НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ..... ..**Error! Bookmark not defined.**

2.1. О произвольном и непроизвольном запоминании
музыкального произведения..... 10**Error! Bookmark not defined.**

2.2. Процесс запоминания при разборе музыкального произведения**Error! Bookmark not defined.**

2.3. Стимулы запоминания музыкального произведения**Error! Bookmark not defined.**

2.4. Основные приемы и методы работы по запоминанию музыкального
произведения наизусть 19**Error! Bookmark not defined.**

ЗАКЛЮЧЕНИЕ **Error! Bookmark not defined.**

Использованная литература **Error! Bookmark not defined.**

ВВЕДЕНИЕ

Проблема музыкальной памяти является одной из самых сложных и актуальных в современной музыкальной педагогике и исполнительстве. Результаты теоретических и экспериментальных исследований привели современную науку к выводу о безусловной перспективности педагогики памяти. Музыкальная педагогика сегодняшнего дня оптимистически оценивает потенциальные возможности развития музыкальной памяти.

Студентам Иркутского театрального училища за время обучения необходимо выучить и исполнить наизусть множество произведений инструментального и вокального жанров традиционных и современных стилей на контрольных уроках, зачетах, экзаменах, технических зачётах.

Очень часто студенты даже имеющие начальное музыкальное образование задают вопросы о том, как выучить то, или иное музыкальное произведение наизусть, тратят много времени и сил, чтобы подготовиться к уроку, и часто из-за этого теряют интерес к занятиям фортепиано. Или, наоборот, при вполне приличном и быстром разборе – очень долго заучивают наизусть, вследствие чего у них появляется страх и неуверенность перед выступлением. Но, в большинстве случаев большое количество абитуриентов, поступающих в театральное училище, не имеют музыкальной подготовки и для них качественное запоминание, и воспроизведение нотного текста является проблемой, в разрешении которой им могут помочь данные методические рекомендации.

Конечно, известно, что специально для отдельно каждого студента нет готового рецепта по запоминанию музыкального произведения. На этот вопрос, нет однозначного ответа. Все индивидуальны, и поэтому, решения, связанные с проблемами памяти, каждый должен уметь находить для себя, и применять в практической деятельности, опираясь на исследования психологов и авторитетных музыкантов исходя из индивидуальных психологических качеств.

Только студент, владеющий различными способами и приемами запоминания, значительно скорее разучивает произведения и накапливает музыкальные впечатления, что дает ему возможность быстрее развиваться с одной стороны, а с другой стороны быть более подготовленным в накоплении репертуара. Он чувствует себя увереннее на концертной эстраде, благодаря чему может лучше проявить свои исполнительские навыки и умения в соответствии с задачами музыкального исполнения.

Цель методических рекомендаций - осветить особенности музыкальной памяти, опираясь на исследования психологов и известных концертирующих

пианистов. Предложить студентам эффективные способы и приемы рационального и продуктивного запоминания музыкального материала, улучшения его качеств: быстроты, точности и прочности в процессе самостоятельной аудиторной и внеаудиторной работы.

Содержание методических рекомендаций структурировано по следующим разделам:

- характеристика и виды музыкальной памяти;
- о произвольном и произвольном запоминании музыкального произведения;
- процесс запоминания при разборе музыкального произведения;
- стимулы запоминания музыкального произведения;
- список использованной и рекомендуемой литературы.

Так как процесс запоминания музыкального произведения это практически полностью самостоятельная работа студентов и преподаватель здесь оказывает лишь методическую помощь, данные рекомендации предназначены для студентов театральных училищ.

1. ХАРАКТЕРИСТИКА И ВИДЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ

Обучение фортепианной игре требует целого комплекса различных способностей. Важна, разумеется, известная предрасположенность к занятию искусством - склонность мыслить художественными образами, наличие творческой фантазии в этой области. Надо обладать музыкальными способностями - так называемой музыкальностью, музыкальным слухом и ритмом, музыкальной памятью. В рамках методических рекомендаций рассмотрим подробно музыкальную память, так как игра наизусть дает возможность ярче воплотить художественный образ, проявить свое отношение к данному произведению.

Игре наизусть, именно этому виду деятельности придавали большое значение крупные музыканты. Р. Шуман считал, что «аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный на память» [21, с. 250].

«Музыкальная память представляет собой способность человека к запоминанию, сохранению в сознании и последующему воспроизведению музыкального материала» [11, с. 101]. А запоминание, в свою очередь - это осмысливание, и ни один хороший музыкант не может обойтись без этого (Л. Маккинон).

Содержанием музыкальной памяти, является накопление, сохранение и использование индивидуального музыкального опыта, который оказывает решающее воздействие на формирование личности студента и непрерывное его развитие.

Учитывая то, что музыкальной памяти, как отдельного вида памяти, не существует, необходимо рассматривать её как сотрудничество различных видов памяти, при этом каждый вид вносит свои особенности запоминания, и развитие видов памяти зависит от индивидуальных способностей студента.

Английская исследовательница Л. Маккинон считает: «То, что обычно понимается под музыкальной памятью, в действительности представляет собой сотрудничество различных видов памяти – это памяти уха, глаза, прикосновения и движения» [11, с.13].

С.И. Савшинский считал, что «память пианиста комплексная – она и зрительная, и слуховая и мышечно-игровая (Вижу – слышу – играю) [22, с. 17].

Б.М. Теплов, говоря о музыкальной памяти, слуховой и двигательный компоненты считал в ней основными.

Из жизненного опыта известно, что у многих музыкантов память своя, отличающаяся собственными типологическими характеристиками. В нормально развитой и правильно организованной музыкальной памяти будет всегда

первенствовать, играть доминирующую роль слуховой (слухо-образный) компонент. Поскольку музыка – искусство слуховых впечатлений и восприятий, музыкальная память представляет собой соответственно, прежде всего, слуховую память.

Тот факт, что приоритет в процессах музыкальной памяти принадлежит слуховому компоненту, наводит на мысль о существовании определённой взаимосвязи между способностью к запоминанию звукового материала, с одной стороны, и остальными музыкальными способностями – с другой. Специальные исследования выявили прямую зависимость между качеством музыкальной памяти учащегося и уровнем сформированности у него музыкального слуха и музыкально-ритмического чувства. Чем больше развиты слух и чувство ритма, тем обычно эффективнее действуют механизмы музыкальной памяти и наоборот.

Итак, музыкальная память подразделяется на несколько видов: слуховую, двигательную-моторную, эмоциональную, словесно - логическую, зрительную. Все они активно участвуют в запоминании и воспроизведении музыки с доминированием какого-либо вида или в разнообразных сочетаниях и комбинациях в зависимости от индивидуальных способностей музыканта.

Формирование **слуховой памяти** связано с преобразованием внутренних слуховых представлений, которые являются основой запоминания музыкального материала. Благодаря слуховой памяти исполнитель слышит в себе то, что должно быть сыграно. В музыкально-слуховой памяти можно различать способность запоминать мелодию, гармонию, тембр и ритм.

Двигательно-моторная память у студента проявляется в том, что хорошо запоминаются, сохраняются и воспроизводятся исполнительские движения и их комплексы. Признаками хорошей двигательной памяти являются виртуозность, ловкость, лёгкость в овладении техническими трудностями. Обладателю двигательной памяти легче запомнить музыку, если он сам ее проиграет или будет сопровождать другими, например, дирижерскими жестами, ритмическим тактированием. Двигательная память особенно важна в быстрых пассажах, в запутанных полифонических местах, когда невозможно или трудно внимательно следить за каждым звуком и всеми подробностями голосоведения.

Эмоциональная память - основа ладового чувства и музыкальности. Она помогает глубже прочувствовать содержание музыкального произведения, найти убедительные средства для воплощения музыкального образа. 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.

Словесно-логическая память проявляется в облегченном запоминании обобщающих и осмысленных комплексов - формы и структуры музыкальных

произведений, исполнительского их анализа и плана исполнения, понимания программы произведения и глубокого его истолкования. Таким образом, словесно-логическая память находится в зависимости от музыкально-теоретических познаний исполнителя - от его способности к гармоническому, синтаксическому и формальному анализу. Благодаря этим познаниям создаются как бы опорные точки для памяти.

Зрительная память проявляется в способности запоминать картину как нотного текста, так и пианистических движений, поскольку они связаны с представлением клавиатурного пространства и клавиатурной «топографии» (Здесь под «топографией» подразумевается расположение белых и черных клавиш в пассажах и аккордах).

Как считает А.Д. Алексеев, «...важно, 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, с. 34-35].

Пианист Гальстон сказал, что музыкальная память должна уподобляться лифту, подвешенному на нескольких тросах, - если какой-нибудь из них оборвется, то останутся в запасе несколько других. Это высказывание созвучно с точкой зрения, утвердившейся, а настоящее время в теории музыкального исполнительства, согласно которой наиболее надежной формой исполнительской памяти является единство слуховых и моторных компонентов.

2.РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

2.1. О произвольном и непроизвольном запоминании музыкального произведения

Легко можно представить себе ситуацию, в которой студента, играющего на уроке, педагог останавливает на середине пьесы и спрашивает, что следует дальше, и в большинстве случаев студент не в состоянии ответить без колебаний. Это происходит из-за того, что часто студент играет лучше всего тогда, когда предоставляет все пальцам. Стоит ему подумать, как нарушается автоматизм движений, и он легко сбивается. Как запоминать произведения так, чтобы этого не случилось.

Или другой пример, случается так, что в процессе самостоятельного разбора музыкального произведения или на уроке с преподавателем студенту с большим трудом удается исправить один раз сыгранную неверно или заученную неверно фразу, аппликатуру, прием. Казалось бы, вы ее переучили, цель достигнута, но в момент выступления на эстраде неожиданно "вспоминается первый, неправильно заученный вариант. В чем причина этого явления?

Процесс запоминания, по мнению ученых-психологов, может быть - в зависимости от характера его направленности - произвольным или непроизвольным.

Произвольное запоминание характеризуется сознательной целенаправленностью на осуществление той или иной проблемы, например, установкой на выучивание наизусть. Ученые считают, что наиболее эффективным может быть произвольное запоминание, опирающееся на активную умственную деятельность. Непроизвольное запоминание характеризуется отсутствием мнемонической задачи, а деятельность, ведущая к запоминанию, направлена на решение других задач.

Но в этом вопросе мнение специалистов, коллег по музыкальному исполнительству и педагогике, расходятся резче, чем по любому другому пункту в методике музыкального обучения.

Так, с точки зрения одних, запоминание музыки должно быть непроизвольным, которое бы осуществлялось бы "само по себе", одновременно и параллельно с достижением иных целей.

Г.Г. Нейгауз: «Я...просто играю произведение, пока не выучу его. Если нужно играть наизусть,- пока не запомню, а если играть наизусть не нужно,- тогда не запоминаю» [15, с. 51].

С.Т. Рихтер так говорил про заучивание наизусть: «Лучше этого не делать специально...Лучше, если выучивание наизусть проходит без принуждения» [19, с.43].

Д.Ф. Ойстрах: «При наличии достаточного времени не следует “насиловать” память специальным (и обычно ускоренным для данного исполнителя) заучиванием наизусть»[20, с.34].

С точки зрения С.Е. Фейнберга: «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 произведение? Но для того, чтобы его запомнить, вам надо его исполнить» [25, с. 56].

С точки зрения других, запоминание музыки должно быть намеренным, произвольным, происходить в рамках решения заранее заданной, специально поставленной мнемической задачи.

За произвольное запоминание выступают:

А.Б. Гольденвейзер: «Необходимо с детства приучать ученика специально учить на память всё, что ему задаётся...(Ученики) обычно играют музыкальное произведение, играют его уже более или менее удовлетворительно, в достаточно быстром темпе, до известной степени выработали его технически и всё ещё продолжают играть его по нотам. Потом в один прекрасный день оказывается, что они это произведение могут сыграть наизусть. Это самый опасный и вредный путь.

Первое, что мы должны сделать, начиная учить новое произведение (разумеется, ознакомившись с ним предварительно и разобрав его),- это запомнить его наизусть» [20, с. 37].

Л. Маккинон: «Многие студенты спрашивают: “Когда мне приступить к запоминанию?” На это есть только один ответ: “Когда в следующий раз сядешь за инструмент» [11, с. 23].

Т. Янкова: «Для большинства пианистов игра наизусть не представляет проблемы...Произведение запоминается произвольно,”само по себе”. Пианисту кажется, что он его знает. Однако на концерте неожиданно исполнитель забывает текст и теряет уверенность. Причина в том, что пианист не знал произведения» [19, с. 54].

С.И. Савшинский: «Для того чтобы память работала плодотворно, важнейшим условием является осознанная установка на запоминание» [22, с. 43].

В вопросах, относящихся к видам и формам запоминания музыки, единого, однозначного решения нет, и, видимо, быть не может.

Практика служит конечной инстанцией в оценке их правильности. Имеют право на существование различные способы деятельности, различные виды и формы музыкального запоминания. (Причём не только произвольное и непроизвольное, но также, видимо, и какие-то, промежуточные, переходные ступени между ними).

Произвольное запоминание оказывается, как правило, прочнее, эффективнее непроизвольного. Действительно, исследования учёных (А.А. Смирнова, П.И. Зинченко, Л.В. Занкова и др.) подтвердили, что это так. Однако те же исследования показали, что взаимоотношения между произвольным и непроизвольным запоминанием в учебной деятельности характеризуются сложностью, многообразием и диалектической изменчивостью связей.

Иными словами, произвольное или непроизвольное запоминание не главное в проблеме музыкальной памяти, точнее - в дидактической сущности этой проблемы.

Главное - в содержании, характере, способах осуществления той деятельности, в русле которой протекает запоминание музыки.

Значительная часть студентов строит свои занятия на основе многократных, однообразных повторений разучиваемого произведения. В ходе этих повторений музыкальный материал постепенно заучивается наизусть, «входит в пальцы». Нагрузка при подобных методах работы за инструментом в основном ложится на двигательную-моторную память учащегося («память пальцев»). Само запоминание принимает во многом механический, неосознанный характер.

«Без сомнения, упорное повторение страницы под конец обеспечивает её автоматическое усвоение, но это - ленивое решение сомнительной верности и притом расточающее драгоценное время», - писала известная французская пианистка - педагог М. Лонг [19, с. 26].

Привычка упражняться механически, мало вникая в смысл заучиваемого, вырабатывается у студента, как правило, ещё в детские годы. Механическое, недостаточно осмысленное выучивание наизусть столь же мало эффективно, как и не надёжно.

Рационализировать запоминание музыки, повысить продуктивность этого запоминания, улучшить его качество - таковы насущные задачи педагогики музыкальной памяти.

Я.А. Коменский пришёл к выводу, что «ничего нельзя заставить заучивать, кроме того, что хорошо понятно. ...Запоминание материала, идущее от понимания, его осмысленного усвоения, при всех обстоятельствах превосходит в качественном отношении запоминание, в той или иной мере оторванное от понимания.

Первоочередное условие успешного запоминания музыки - это углублённое понимание музыкального произведения, его образно - поэтической сущности, особенностей его структуры, формообразования. Процессы понимания выступают в качестве приёмов запоминания» [17, с. 46].

На музыкальную память можно рассчитывать лишь тогда, когда процесс запоминания сознателен и, кроме двигательной-моторной памяти, в нем принимают участие и зрительная, и слуховая, и словесно-логическая, и эмоциональная виды памяти. Играющий на фортепиано должен запомнить и быть в состоянии представить себе, когда играет на память, как выглядит пьеса - и в нотном тексте и на клавиатуре; знать точное место всякого интервала, аккорда, пассажа; при этом можно представить и точное последование пальцев, которыми они исполняются.

Запоминать на память следует всегда сознательно. Перед началом этой работы музыкальное сочинение должно быть полностью ясно для студента - музыканта, как целостное произведение с определенным идейно-эмоциональным содержанием и со всеми своими музыкально-техническими подробностями. Поэтому перед разучиванием музыкального произведения должен быть осуществлен его предварительный разбор тематического материала, его структуры, особенности гармонического языка, который со своей стороны предполагает известные познания по музыкально - теоретическим дисциплинам. И даже когда к запоминанию на память обращается студент без начальной музыкальной подготовки, он не должен приступать к этому прежде, чем не сориентируется в круге своих возможностей относительно формального строения сочинения - его тем, тональностей, модуляций, имитаций, повторения музыкального материала и т.д. Он должен иметь ясное представление, зрительное и слуховое, обо всех музыкальных элементах интервалах, аккордах, фразах, пассажах и т. д. Чем яснее его музыкальные представления, тем легче и надежней будет усвоено и выучено на память сочинение.

Метод целостного анализа, применяемый при разучивании музыкального произведения, дает возможность приобретения и усвоения музыковедческих и теоретических знаний, которые помогают более глубокому и осмысленному

подходу к раскрытию содержания, вводят в соответствующий мир образов, ассоциируются с определенным звуковым туше, динамической выразительностью. Данные целостного анализа направляют, делают продуманной, логической последовательную работу над музыкальным материалом, что в свою очередь способствует запоминанию. Для раскрытия авторского замысла произведения немаловажное значение имеет осмысление всей структуры и каждой части в отдельности, охват музыкальной формы в целом. Известный болгарский музыкант А. Стоянов указал на необходимость анализировать структуру и форму изучаемого репертуара. В методических трудах А.П. Щапова также высказывается мысль о значении структурного анализа для осознания общего плана развития произведения, его образно-эмоционального содержания. Для осознанного исполнения произведения необходимо уметь расчленять текст на смысловые разделы, а затем соединять воедино законченные построения. Мысль все время должна быть направлена на логическое развитие произведения, которое как бы фильтруется через сознание.

Из всего выше сказанного следует, что процесс рационального освоения репертуара с целью эффективного развития музыкальной памяти должен включать следующие важные моменты:

1. Анализ формы музыкального произведения, то есть выяснение его структуры и композиционно-драматургического плана.
2. Выяснение общих интонационных особенностей произведения, вытекающих из своеобразия музыкального языка композитора.
3. Установление конкретных смысловых связей между структурой целого произведения и отдельными частями.
4. Определение особенностей и взаимосвязей основных средств художественной выразительности, примененных в произведении.

Таким образом, целостный анализ музыкальных произведений способствует глубокому осознанию содержания, структуры, средств выразительности изучаемого репертуара, что в свою очередь благотворно влияет на развитие логической памяти.

2.2. Процесс запоминания при разборе музыкального произведения

Разбор и запоминание – явления одного порядка, ибо в их основе лежат сходные познавательные действия, направленные на усвоение музыкального материала. Запоминание – конечная стадия усвоения, поэтому сам разбор должен быть организован таким образом, чтобы создать предпосылки для успешного завершения работы. «Разобрать» – это значит «понять», а «понять» – совсем близко

к тому, чтобы запомнить. Разбор должен соответствовать содержанию этого слова и должен содержать в себе подробный анализ структуры текста данного произведения, ибо только тогда он будет способствовать и целесообразному выбору аппликатуры и формы игровых движений и разумному усвоению и запоминанию. Самое пристальное внимание при разборе нужно уделить анализу фактуры данного текста. Именно навыки обращения с фактурой - ее группировка, выявление опорных точек мелодической линии, нахождение скрытой полифонии и т.п. - позволяет упорядочить для себя музыкальный материал и тем самым подготовить его к запоминанию.

Анализ фактуры начинается с определения типа фигурации. Фигурация бывает гармоническая, ритмическая, мелодическая. Остановимся на каждом виде подробнее.

Гармоническая фигурация - движение голоса по тонам аккорда, или, проще говоря, разнообразные арпеджио. В этом случае очень полезно привести каждое арпеджио к единому аккорду, чтобы легче понять логику смены гармонии:

И.С. Бах. Прелюдия C-dur из I тома
"Хорошо темперированного клавира"



и т. д.

Подобная группировка гармонической фигурации вырабатывает у студента очень полезный навык - умение читать текст не поэлементно, ноту за нотой, а маленькими группами, своеобразными блоками. Ритмическая фигурация - это повторение в каком-либо ритме одного звука, интервала или аккорда. Если эта фигурация выражена в виде 3-х или 4-х звучных аккордов, то представляет определенную трудность для чтения. В таком случае нужно сконцентрировать все внимание именно на смене аккордов и для этого опускать повторяющиеся: тем самым получится научиться мгновенно, узнавать их, что, несомненно, облегчит игру в полном, «развёрнутом» виде. Запоминание аккордовых последовательностей - это во многом область интеллектуальной деятельности. Для студента гармонический анализ не всегда будет простым и эффективным средством, ведь в результате получается абстрактная смена функции аккордов. Иногда легче запомнить сначала либо басовую линию в цепочке аккордов, либо линию верхнего голоса.

Для быстрого и прочного запоминания мелодической фигурации также целесообразно первоначально проанализировать изучаемый материал. Особые

трудности вызывают те случаи, когда приходится иметь дело с изысканно орнаментированным голосом, включающим большое количество украшений, неаккордовых звуков. Определение опорных точек мелодической линии, их запоминание, поможет распознать характер орнаментики, что будет способствовать усвоению всей фигурации в целом.

Элементарные теоретические знания - интервалов, гамм, аккордов, арпеджио - необходимы в такой аналитической работе над фактурой. Активное их применение именно на занятиях по фортепиано даёт возможность почувствовать их актуальность. Усваивая нотный текст, исполнитель тем самым формирует определенные музыкальные представления. Нельзя забывать о том, что комплексные представления у пианиста весьма многообразны. Они включают в себя и зрительный образ нотного текста, и движение пальцев и рук на клавиатуре, и слуховые представления, и ассоциативно-логические связи. На последнем остановимся подробнее. Рельеф клавиатуры позволяет нам увидеть «белые» трезвучия (F-dur) и черные (Fis-dur); диагональные (B-dur, h-moll), и даже как бы «вогнутые» (Es-dur) и «выпуклые» (E-dur).

Активизация ассоциативного мышления студента сделает намного эффективнее работу по выучиванию музыкальных произведений. Так, в запоминании мелких фигурационных построений большим подспорьем может оказаться выявление лежащего в их основе графического контура нотного текста и его обозначение.



хорошей, слишком точной». Поэтому Гофман требует чтобы пианист пробовал исполнять пьесу «во множестве различных мест... Это поможет отделить в нашей памяти привычную обстановку от музыкального произведения» [5, с. 49].

Моторная память - память на структуру движений - должна активно использоваться при усвоении произведений, содержащих мелодические фигурации, в основе которых лежат регулярно повторяющиеся конкретные аппликатурные формулы. Если какая-то аппликатурная формула в требуемом темпе у студента не получается, то полезно изъять ее из контекста и потренироваться, быть может, даже на крышке инструмента. Затем остается наметить опорные точки, с которых начинаются данные формулы, и фрагмент будет выучен наизусть.

Анализируя вышесказанное, приходим к выводу, что разбор призван решать задачи, сходные с теми, что встают перед студентом при произвольном запоминании. Следовательно, основным условием улучшения процессов запоминания является познание через специально организованные действия.

2.3. Стимулы запоминания музыкального произведения

Каковы же стимулы запоминания произведения? Прежде всего, это возбуждение максимального интереса к музыке, специальности, произведению, нахождению своего отношения, постановка определенной художественной цели.

Воспоминание для исполнителя - соединение того, что он делал и должен делать, - это не только воспоминание, но воспроизведение живого настоящего (поскольку произведение не существует "в прошлом"). В своей памяти исполнитель продумывает и переживает заново то же произведение. Впрочем, подлинной памятью только лишь на текст произведения это нельзя назвать. Это скорее память на свое состояние, ощущения и т. п., возникшие в процессе разучивания произведения, исполнения его в классе и на эстраде.

Для воскрешения произведения из прошлого в настоящем К.С. Станиславский рекомендовал использовать прием художественных "манков". Известно, что тот или иной звук, запах, обстоятельства места и времени стимулируют запоминание чего-либо. При повторении звучания музыки, связанной с тем или иным памятным событием, психологическим состоянием, у исполнителя возникает ощущение, будто он вновь возвращается в те события, обстоятельства. При этом память действует наиболее эффективно. Подлинная творческая реконструкция, а, следовательно, и хорошая работа памяти может возникнуть только на основании богатейшего накопления материала. Чем богаче информация, тем больше вариантов возникает у исполнителя, тем шире возможности реконструкции произведения. Д.Ф. Ойстрах, работая над

произведением, применял интересный метод. Он искал варианты исполнения и записывал их на магнитофон, не повторяя и не прослушивая сразу. Прослушивание происходило у него через 20-30 минут, когда исключалась возможность "по горячим следам" давать неточную оценку, затем в конце дня прослушивались и отбирались лучшие варианты. На эстраде артист, поэтому мог свободно творить, так как дома он специально тренировал свою память на варианты.

Если не проделать дома большой путь творческого обогащения информации, если ограничиваться только точным заучиванием, зазубриванием, круг ассоциаций значительно сужается, информация оказывается малосодержательной. При этом особенно страдают далекие ассоциации, самые важные для художественного наполнения интерпретации. Кроме того, зазубривание одного варианта делает исполнительский процесс не только нетворческим, но и неустойчивым, так как малейшее изменение условий, субъективного состояния выбивает исполнителя с узкой проторенной дорожки. Он становится похожим на канатоходца над пропастью. Зубрежка резко уменьшает объем памяти, так как приучает мозг оперировать упрощенной однообразной информацией. Психологам известно, что объем кратковременной памяти ограничен количеством "кусков" информации. Для самого кратковременного круга он равен семи единицам ("магическое число", большинство мелодических фраз также оказывается ограниченным семью звуками). При этом, чем сложнее информация, тем меньше ее воспринимается сразу. Казалось бы, выход прост - не усложнять, а упрощать информацию. Но это не так. При усложнении информации уменьшение объема намного перекрывается увеличением смысла. И действительно, запомнить пять слов, найти между ними логическую связь куда легче, чем девять двоичных цифр, а разница в объеме информации при этом будет более чем в пять раз выше. Кроме того, бессмысленный материал запоминается в семь раз хуже хорошо осмысленного.

Исходя из этого, можно вывести несколько рекомендаций относительно того, как и сколько нужно заниматься, чтобы максимально использовать свойства памяти и не отягощать ее.

Все, что исполнитель осуществляет на инструменте, в этот же момент не запоминается и не выучивается. Это процесс с "оттяжкой времени". Нельзя, что-то разучивая, сразу получить отдачу. В процессе заучивания пять минут однотипной работы - это максимум, на что способна наша память. После этого лучший интервал для того, чтобы получить ответ, что запомнилось, - двадцать минут. Через двадцать минут переработка информации мозгом осуществляется всего на 50-60%, через сутки-на 65-70%, а через трое суток-около 75%. Это так называемое явление "реминисценции" (непроизвольное воспроизведение невозпроизводимого

сразу). Улучшение (усиление) долговременной памяти зависит от непроизвольного повторения в уме; от обязательного повторения по памяти при заучивании (включение волевых процессов, благотворное влияние первых повторений, одного-двух, максимум трех, не более); от обогащения информации в скрытый период (особенно во время покоя, сна).

Это необходимо для содержательной, художественной стороны. Для двигательной стороны здесь интервалы несколько иные: от конца упражнения (достаточно короткого по времени) наилучший период для воспроизведения составляет от тридцати секунд до двух минут, когда повторение эффективно. К десятой минуте наилучший период заканчивается, и реминисценция исчезает, следовательно, через десять минут можно начать учить уже новое. Движение лучше запоминается при оптимальном мышечном тоне, близком к предельному ("образному"), и резко падает при расслабленных мышцах или излишне напряженных. "Зажатый" студент вследствие этого может очень плохо запоминать текст.

Невозможно воплощение художественного образа музыкального сочинения без эмоционального переживания, без эмоционального отношения к нему. Г.М. Коган отмечал важную роль эмоциональных факторов для высокой эффективности запоминания. «Та музыка, которая вас потрясет, тронет, взволнует до глубины души, запомнится, ибо трудно и мало эффективно учить на память «холодным способом». Запоминание музыки перестает быть проблемой лишь при горячей отливке» [5, с. 73]. Студенту, в первую очередь, должны нравиться те произведения, которые он играет, так как, интерес к музыкальному сочинению, «влюбленность» в него существенно влияет на запоминание.

Таким образом, в вопросах, относящихся к видам и формам запоминания музыки, единого, однозначного решения нет, тут вполне возможна множественность индивидуальных вариантов, допустим различный подход к делу. Главное - в содержании, характере, способах осуществления той деятельности, в русле которой протекает запоминание музыки, ставятся и решаются мнемические задачи. То есть, как, каким образом студент работает над произведением в процессе его выучивания (произвольного или непроизвольного) наизусть.

2.4. Основные приемы и способы работы по запоминанию музыкального произведения наизусть

В музыкально-исполнительской, музыкально-психологической и музыкально - педагогической литературе разработаны эффективные приемы и

способы работы по заучиванию музыкального произведения наизусть. Зная эти способы и приемы можно выбрать из них те, которые подходят каждому студенту в зависимости от его психологических и личных особенностей для совершенствования своей музыкальной памяти.

Два приема были разработаны В.И. Муцмахером, в работе «Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано» [13], в соответствии с тремя группами действий по запоминанию текста существующих в современной психологии. Это смысловая группировка, выявление смысловых опорных пунктов и процессы соотнесения.

- **Смысловая группировка.** Сущность приема, как указывает автор, заключается в делении произведения на отдельные фрагменты, эпизоды, каждый из которых представляет собой логически завершённую 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. Осмысленное запоминание, осуществляемое в соответствии с каждым элементом музыкальной формы, должно идти от частного к целому, путем постепенного объединения более мелких частей в крупные.

В случае забывания во время исполнения память обращается к опорным пунктам, которые являются как бы включателем очередной серии исполнительских движений. Использование приема смысловой группировки оправдывает себя на начальных этапах разучивания вещи. После того, как она уже выучена, следует обращать внимание в первую очередь на передачу целостного художественного образа произведения. 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» [11, с.54].

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

Для студентов без музыкальной подготовки или с малой подготовкой, имеющих недостаток музыкально-теоретических знаний, необходимых для анализа произведения, рекомендуется обращать внимание на простейшие элементы музыкальной ткани - интервалы, аккорды, секвенции.

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. При этом, как правильно отмечает В.И. Муцмахер, «важно осмыслить и определить, что в идентичном

материале совершенно тождественно, а что нет... Пристального внимания требуют к себе имитации, варьированные повторения, модулирующие секвенции и т.п. элементы музыкальной ткани» [13, с. 37].

- *Заучивать* на память полезно *частями*: сначала один небольшой, относительно завершённый отрывок, к нему прибавить второй, третий и т. д. Неблагоразумно учить целую пьесу сразу, так как процент сохранения заученного материала обратно пропорционален объёму этого материала.

- Другое важное условие надёжного запоминания - *игра в медленном темпе*, которой не должны пренебрегать даже учащиеся с хорошей памятью. Это помогает, как указывает болгарский методист А. Стоянов «освежить музыкальные представления, уяснить все, что могло стечением времени ускользнуть от контроля сознания [19, с. 31].

- Когда сочинение не игралось долгое время и не исключено, что некоторые подробности забылись, следует также обратиться к медленному темпу, чтобы вернуть прежнюю уверенность. Восстанавливать пьесу нужно всегда с нотами перед глазами.

- Когда произведение уже выучено наизусть, оно нуждается в регулярных повторениях для закрепления в памяти. Как показывают исследования психологов, повторение выученного материала оказывается эффективным тогда, когда оно включает в себя нечто новое, а не простое восстановление того, что уже было. В каждое повторение необходимо всегда вносить хоть какой-то элемент новизны - либо в ощущениях, либо в ассоциациях, либо в технических приемах.

- 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. Разнообразие впечатлений и выполняемых действий в процессе повторений музыкального материала помогает удерживать внимание в течение длительного времени.

- Быстрота и прочность заучивания оказывается связанными и с рациональным распределением повторений во времени. По данным С.С. Савшинского, «заучивание, распределенное на ряд дней, даст более длительное запоминание, чем упорное заучивание в один прием. В конце концов, оно оказывается более экономным: можно выучить произведение за один день, но оно забывается едва ли не назавтра» [22, с. 43]. Поэтому повторение лучше распределять на несколько дней. Наиболее эффективным является неравное распределение повторений, когда на первый прием изучения или повторения отводится больше времени и повторений, чем в последующие приемы изучения учебного материала. Наилучшие результаты запоминания оказываются, как показывают исследования, при повторении материала через день.

Не рекомендуется делать слишком большие перерывы при заучивании - в этом случае оно может превратиться в новое выучивание наизусть.

- Также в процессе запоминания произведения наизусть, студентам рекомендуется делать перерывы между напряженной мнемонической работой и другими видами деятельности, требующими большого умственного или физического напряжения. После того, как музыкальный материал выучен, необходимо дать ему возможность просто «отлежаться». В течение этого перерыва происходит упрочение сформированных следов. Если же после мнемонической работы допустить какого-либо рода психологическую перегрузку, то выученный материал забудется в силу ретроактивного, т. е. «действующего назад», торможения.

Точно так же при начале работы над новым произведением, что требует повышенного напряжения внимания, его трудно будет запомнить наизусть в силу действия в этом случае проактивного, т. е. «действующего вперед», торможения после выполнения тяжелой работы.

- При заучивании наизусть хорошо зарекомендовали себя приемы пассивного и активного повторения, при которых материал сначала играет по нотам, а затем делается попытка воспроизведения его по памяти.

- Углубленному пониманию и запоминанию отдельных фрагментов разучиваемого произведения в большей мере способствует мысленное сравнение этих фрагментов с уже известным студенту из его прошлого опыта музыкальным материалом. Сопоставляя новое со знакомым, опираясь на знакомое, мы обычно запоминаем успешнее и быстрее.

- Для уверенного запоминания и вообще для развития музыкальной памяти особенно велика польза мысленного исполнения. Причины важности мысленного «прохождения» сочинения и работы над ним основываются на двух взаимосвязанных предпосылках: росте сознательного отношения ко всему запечатленному в авторском тексте и развитии внутреннего слышания музыки. Л.Н. Оборин неоднократно подчеркивал, что работа над программой без инструмента дает исполнителю яркое ощущение «звуковой формы» музыкального произведения.

Д.Д. Благой выделяет следующие формы работы в представлении «Как и за инструментом, она может проводиться целиком и фрагментами; для развития внутреннего слуха, уточнения, шлифовки деталей особенно полезна игра «в уме» по нотам, для проверки запоминания - «проигрывание» наизусть... Очень полезно, - говорит он, - чередование мысленной игры при чтении нот и на память. Весьма результативно своего рода объединение работы «в уме» и за инструментом, при которой услышанное сначала внутренним слухом

воспроизводится затем в реальном звучании, и наоборот, - уже сыгранное как бы получает «повторный отпечаток» в сознании» [3, с. 173-174].

- *Установление «опорных точек»* для памяти, например, начала фразы или периода, появление новой тональности, важного момента в развитии сочинения, помогает уверенному запоминанию, уменьшает риск сбиться из-за каких-либо случайных погрешностей или упущения некоторых подробностей. Опорные точки памяти оказываются, часто полезны в концертном исполнении, особенно для студентов, склонных волноваться перед публикой.

- Даже тогда когда произведение хорошо выучено наизусть, рекомендуется не расставаться с нотным текстом, выискивая в нем все новые смысловые связи. Вникая в каждый поворот композиторской мысли. Повторение по нотам должно регулярно чередоваться с проигрыванием наизусть.

Практическая работа исполнителя непосредственно над музыкальным произведением состоит из восприятия текста с помощью инструмента или без него и воспроизведения текста с помощью нотной записи или наизусть. И. Гофман, американский пианист, педагог, композитор создал свою знаменитую «формулу запоминания музыкального произведения», в которой типизировал различные способы работы над произведением. Всего насчитывается 4 таких способа [5]:

1. Работа с текстом произведения без инструмента – внимательное изучение нотного текста и его представление при помощи внутреннего слуха. Тщательный анализ текста способствует его последующему успешному запоминанию. Очень важен здесь такой метод работы, как проговаривание вслух нотного текста произведения.

2. Работа с текстом произведения за инструментом. Многие музыканты рекомендуют перед тем, как начать учить произведение – «бросить на него взгляд сверху», то есть проиграть произведение от начала до конца в нужном темпе. (Конечно, спорный момент; так как в процессе проигрывания в темпе могут неожиданно для исполнителя вкратце вкрасться ошибки, которые потом трудно будет исправить). Только затем следует детальная проработка произведения: вычленение смысловых опорных пунктов, выявление трудных мест, подбор удобной аппликатуры. Еще раз повторим: хорошо запоминается только то, что хорошо понято. Чтобы процесс запоминания протекал наиболее эффективно, необходимо включать в работу деятельность всех анализаторов музыканта. Чем выше чувственная и мыслительная активность в процессе разучивания, тем быстрее оно запоминается наизусть. Важен вопрос рационального использования времени в процессе выучивания.

Как отмечает С. Савшинский: «заучивание, распределенное на ряд дней, дает более длительное запоминание, чем упорное заучивание в один прием. В конце

концов, такое заучивание оказывается более экономным: можно выучить произведение за один день, но оно забывается едва ли не на завтра» [22, с. 43].

Нежелательно делать большие перерывы при заучивании - в таком случае оно может превратиться в новое выучивание наизусть. Даже когда произведение хорошо выучено наизусть, методисты не рекомендуют расставаться с нотным текстом, выискивая в нем каждый раз что-то новое.

Заучивать наизусть желательно небольшими фрагментами, периодически разучивая целиком все ранее выученное, чтобы в дальнейшем в процессе исполнения не было заметно «швов». После того, как материал выучен, надо дать ему возможность отлежаться.

3. Работа над произведением без текста (игра наизусть). В процессе исполнения произведения наизусть происходит дальнейшее укрепление его в памяти – слуховой, двигательной, логической. Большую помощь оказывают и ассоциации, к которым прибегает исполнитель для нахождения большей выразительности исполнения. Приведем для примера реплику А. Рубинштейна, обращенную к ученикам, для пробуждения их творческого воображения – начало «Фантазии» Р. Шумана: «Эту первую мысль надо так произнести, продекламировать, как будто вы обращаетесь ко всему человечеству, ко всему миру» [1, с. 211].

Когда произведение уже выучено наизусть, оно нуждается в регулярных повторениях для закрепления в памяти. Причем повторять нужно, включая каждый раз новое либо в ощущениях, либо в ассоциациях, либо в психологических приемах; только тогда процесс повторения будет гораздо эффективнее. В. Муцмахер рекомендует «при повторении устанавливать новые, незамеченные ранее связи, зависимости между частями произведения, мелодией и аккомпанементом, различными характерными элементами фактуры, гармонии» [13, с. 44].

Огромную пользу при повторении приносит игра в медленном темпе. Г. Коган говорил: «В памяти прочно закрепляется лишь то, что много раз проигрывалось медленно и внимательно» [7, с. 208]. Играя уже выученное произведение в очень медленном темпе, нужно добиваться, чтобы «ни одна деталь не прошла мимо сознания; каждый звук, каждое движение пальцев должно врезаться, впечатываться в психику, до боли явственно, четко отдаваться в мозгу» [7, с. 210]. Очень полезна такая «проверка» своей памяти: проигрывание виртуозных произведений, как в «замедленной киносъемке»; только при такой работе можно узнать, насколько хорошо «улеглось» в памяти данное произведение и не «автоматизировались» ли какие-либо движения. «Если пианисту, играющему наизусть, сказать - играй медленнее, и ему делается от этого труднее, то это первый признак того, что собственно не знает наизусть, не знает той музыки,

которую играет, а просто "наболтал" ее руками. Вот это "набалтывание" - величайшая опасность, с которой нужно постоянно и упорно бороться» [19, с. 90].

4. Работа без инструмента и без нот. Наиболее трудный способ работы; хотя можно добиться прочного запоминания, чередуя мысленные проигрывания произведения без инструмента с реальной игрой. В процессе подобного способа работы в сознании формируется то, что психологи называют симультанным образом, то есть дающим возможность воображению схватывать фрагмент или даже произведение целиком, не последовательно, а все сразу. Внутренний слух, обладающий такой способностью, позволяет исполнителю еще до воспроизведения самого первого звука почувствовать произведение в виде общего комплекса. Во время самого исполнения в сознании происходит и синтезация итогов сыгранного и предчувствие того, что предстоит сыграть. При ощущении музыкального образа целиком становится возможным гармоничное исполнение каждой мельчайшей детали. Мысленное повторение музыкального произведения благотворно действует на развитие способности к концентрации внимания на слуховых образах, усиливая одновременно все художественные компоненты исполнения.

В своей работе мы остановились на начальном и основном (рабочем) этапах работы над художественным произведением; но нельзя не отметить, что предконцертный период, когда пианист готовится к выступлению на эстраде, заслуживает особого внимания. Тесные рамки нашей работы не позволяют нам достаточно подробно остановиться на этом вопросе. Но отчего происходят срывы на эстраде? Память «не любит», когда ей не доверяют. Здесь уверенность важнее, чем сомнения: а не подведет ли память? Когда исполнитель начинает сомневаться в своей памяти, он должен «приказать» себе освободиться от внутренней скованности и немедленно переключить свое внимание на ритм, настроение, любой аспект, лишь бы предотвратить нежелательное, как бы несанкционированное вмешательство сознания. Нередко провалы памяти вызываются тем, что во время репетиции велась работа по отдельным фрагментам.

При заучивании важно заранее «смоделировать» не только то, как будет сыграно произведение, но и свое состояние на эстраде. Отсюда - совершенно необходима проверка исполнителя перед выступлением в обстановке, близкой к эстрадной. Об этом пишет Гофман: «пока вы не сыграете произведение публично два или три раза, не думайте, что каждая его деталь выйдет так, как вы бы хотели. Не удивляйтесь неожиданным маленьким случайностям» [5, с. 53].

Ни один исполнитель не гарантирован от тех или других случайностей на эстраде. Реагируют музыканты на это по-разному. Одни доводят пьесу до автоматизма, другие полагают, что «целесообразно оставить интерпретацию в состоянии "полуфабриката", завершительная "подгонка" которого осуществлялась бы на каждом концерте заново в соответствии с обстоятельствами момента» [5, с.

57]. С. Савшинский считает иначе: «чем прочнее заучено какое-либо действие, тем легче оно поддается варьированию, тем свободнее им распоряжается человек. Следовательно, речь должна идти не о том, чтобы позволить себе выносить на эстраду "полуфабрикаты-недоноски", а о том, чтобы метод повседневной работы был таким, при котором вырабатывались бы не косные навыки-рефлексы, а гибкое человеческое умение» [22, с. 133].

Напрашивается следующий вывод: для того, чтобы увереннее исполнить пьесу на эстраде, нужно знать ее с большим запасом прочности. Этого требуют «сюрпризы» публичного исполнения: капризы памяти и, реже, технические срывы. Большое значение имеет и рабочий режим в предконцертные дни. Неизбежно возникают вопросы: сколько заниматься в эти дни, а также чем и как заниматься? Однозначного ответа на эти вопросы быть не может. Наверное, каждый исполнитель должен найти необходимую для себя меру. Лишь одно остается неизменным – не утомляться ни физически, ни психически. Многие провалы памяти могут быть просто следствием усталости.

Таким образом, все выше сказанное сводится к **основным правилам**, которые английская пианистка Л. Маккиннон в своей работе «Игра наизусть» [11] изложила в следующих тезисах, обращенных к учащимся - музыкантам:

1. Когда что-нибудь учишь - сосредотачивай внимание на чем-то одном в каждый данный момент.
2. Учи ноты и аккорды группами. Если не знаешь гармонии – учи аккорды по их структуре, то есть по интервалам, которые они содержат.
3. Выбирай аппликатуру удобную как для руки, так и для смысла данного отрывка. *Эта аппликатура уже не должна меняться.*
4. Запоминай выразительность также тщательно, как и ноты.
5. Сравнивай друг с другом отрывки, в которых есть что-нибудь общее.
6. Учи музыку не такт за тактом, а фразами или более крупными музыкальными кусками.
7. Если допустил ошибку и нужно проиграть снова, - не возвращайся к началу пьесы: отправной точкой может служить предыдущая фраза.
8. Практикуй немногие повторения с частыми перерывами.
9. Если ты забыл музыку во время занятий - немедленно посмотри в ноты и постарайся найти причину ошибки.
10. Если ты забыл во время исполнения и не в состоянии сымпровизировать, не возвращайся назад - продолжай со следующей музыкальной фразы.

Подводя итог, всему выше сказанному отметим, что хорошая музыкальная память еще не является залогом уверенного запоминания и исполнения.

Лишь тогда можно быть убежденным, что действительно запомнил данное произведение, когда в состоянии восстановить его мысленно, проследить развитие его точно сообразно тексту, не глядя в ноты, и осознавать в себе его мельчайшие составные элементы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итогом работы музыканта над разучиваемыми произведениями является концертное исполнение, в котором осуществляется непосредственный контакт между исполнителем и слушателями. Только «оно является венцом исполнительской деятельности, представляет собой итог творческого процесса музыканта-исполнителя» [13, с. 76].

Для студентов нашего училища это могут быть зачеты, экзамены, студенческие концерты, а иногда и игра в студенческом спектакле и концертной программе.

Поэтому произведение, которое предстоит исполнять перед публикой, должно становится предметом удвоенного внимания и исключительных забот студента. Оно должно быть доведено до возможной степени совершенства. Недоученная пьеса не может быть выпущена на концертную эстраду не только из уважения к слушателям, но и в интересах самого студента, потому что у него может образоваться отрицательный комплекс, который подорвет его уверенность и смелость.

Если музыкальное произведение разучено неправильно, если каждая его деталь усвоена только пальцами, если студент не имел достаточно времени, чтобы вникнуть в идейно-эмоциональное содержание, - он будет не в состоянии и удовлетворительно его передать. Если к недоработанности сочинения прибавить и волнение, которое почти неизбежно появляется при публичном исполнении, становится ясно, почему так много студентов, - даже когда они явно музыкальны и располагают отличными техническими возможностями, - часто играют с погрешностями. В музыкальном исполнении до конца отражаются качества и недостатки исполнителя, и его методы работы.

Считается неблагоприятным сразу же исполнять перед публикой только что выученные пьесы. Для целостного охвата всякого сочинения, особенно если ткань его сложна и характер глубок, имеет значение время. Желательно, после того как пьеса выучена, оставить ее «отдыхать» на известный период. Такое временное отдаление от нее и от деталей исполнения даст возможность перспективно охватить пьесу и сыграть ее с большим смыслом. Оказывается при этом, что студент приступает к исполнению произведения после такого перерыва гораздо смелее и увереннее, чем, если бы оно исполнялось сразу же после того, как было выучено.

Для студентов, не имеющих опыта выступлений на концертной эстраде или склонных волноваться больше, нежели это естественно, необходима специальная подготовка. Целесообразно вновь выученную пьесу исполнить

перед небольшим обществом, например, перед своими однокурсниками или перед студентами из класса своего педагога.

Подводя итог выше сказанному можно отметить, что главным фактором, влияющим на успешность любого концертного исполнения студента будет забота о развитии своей музыкальной памяти. Потому что, «лучший способ научиться запоминать, - это запоминать» [11. с. 54].

Если студент хочет, чтобы его память не ослабевала, он должен постоянно выучивать что-то новое. Если он хочет сохранять в памяти сколько-нибудь значительный репертуар, он должен регулярно повторять выученные пьесы.

Для тренировки памяти нужно исходить из испытанного педагогического принципа: от простого к сложному, от меньшего к большему. Естественно начинать с сочинений гомофонного характера, с простым строением и постепенно идти к более сложным произведениям с разнообразной мелодией, более частыми гармоническими переменами и т. д., и конечно руководствоваться уровнем фортепианной подготовки.

Первые задачи должны быть скромны по величине - можно начать с небольших пьес или, если сочинение развернутое, с одного или нескольких периодов. Лишь следуя по этому пути, музыкальную память можно подготовить к сложным задачам, которые ее ожидают в творениях великих композиторов.

Использованная литература

1. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано [Текст] / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1961. – 288с.
2. Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство [Текст] / Л.А. Баренбойм. - Л.: Музыка, 1974. – 180 с.
3. Благой, Д.Д. Роль эстрадных выступлений в обучении музыкантов-исполнителей [Текст] / Д.Д. Благой // Методические записки по вопросам музыкального образования. - М.: Музыка, 1979. - С. 166-183.
4. Вицинский, А.Н. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ [Текст] / А.Н. Вицинский. - М.: Классика-XXI, 2003. – 130 с.
5. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре - [Текст] / И. Гофман. - М.: Классика-XXI, 2003. – 115 с.
6. Готсдинер, А. Л. Музыкальная психология [Текст] / А.Л. Готсдинер - М.: Магнитогорск, 1993 – 110 с.
7. Коган, Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста [Текст] / Г.М. Коган. - М.: Музыка, 1969. – 250 с.
8. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия [Текст] / Е.В. Назайкинский. - М., 1972. – 245 с.
9. Крюкова, В.В. Музыкальная педагогика [Текст] / В.В. Крюкова.- Изд. 10.2-е - Ростов н/Дону: Феникс, 2002. – 110 с.
11. Лонг, М. Фортепиано – школа упражнений [Текст] / М. Лонг. - Ленинград, 1963. – 115 с.
12. Маккиннон, Л. Игра наизусть [Текст] / Л. Маккиннон. - М.: Музыка, 1967. – 130 с.
13. Маранц, Б.С. О самостоятельной работе студента-пианиста [Текст] / Б.С. Маранц // Ж. «Фортепиано», – 2004 .– С. 37-51. – № 3-4,
14. Муцмахер, В. И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано [Текст] / В.И. Муцмахер. - М., 1984.- 230 с.
15. Мильштейн, Я.И. Исполнительские и педагогические принципы К.Н. Игумнова [Текст] / Я.И. Мильштейн // Мастера советской пианистической школы: Очерки: учеб. пособие для вузов / под ред. А. Николаева/. – М.: Музгиз, 1961. – 180 с.
16. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры [Текст] / Г.Г. Нейгауз. – М., 1961. – 150 с.
17. Петрушин, В.И. Музыкальная психология [Текст] / В.И. Петрушин.- М., 1997. – 250 с.
18. Подуровский, В.М. Психологическая коррекция музыкально-

- педагогической деятельности [Текст]: учебное пособие / В.М. Подуровский, Н.В. Сулова. – М.: Владос, 2001. – 320 с.
- 19.Оборин, Л.Н. О некоторых основных принципах фортепианной техники [Текст] / Л.Н. Оборин // Вопросы фортепианного исполнительства. - Вып. 2. – М., 1968. – 170 с.
- 20.Пианисты рассказывают [Текст]: сборник статей / под ред. М.Г. Соколова. – М., 1979. – 140 с.
- 21.Пианисты рассказывают [Текст]: сборник статей / под ред. М.Г. Соколова. - Вып. 2. – М., 1984. – 135 с.
22. Прокофьев, Г.П. Формирование музыканта – исполнителя [Текст] / Г.П. Прокофьев. - М.,1956. – 160 с.
23. Савшинский, С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением [Текст] / С.И. Савшинский. Издательство «Музыка». – Москва, 1964. – 188 с.
24. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей [Текст] / Б.М. Теплов. - М. -Л.: АПН РСФСР, 1947. - 355 с.
- 25.Теория и методика обучения игре на фортепиано [Текст]: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Под общ. ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2001. – 280 с.
- 26.Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство [Текст] / С.Е. Фейнберг. – М., 1969. – 230 с.
27. Цыпин, Г.М. Обучение игре на фортепиано [Текст] / Г.М. Цыпин. – М., 1984. 105 с.
- 28.Щапов, А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище [Текст] / А. П. Щапов. – М.: Классика-XXI, 2004. – 165с.

