

# ВСЕРОССИЙСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, 2013 ГОД

## Методика и педагогическая практика

*Белова Валентина Михайловна*

*Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей Детская школа искусств и народных ремесел  
г. Ханты-Мансийска ХМАО-Югры Тюменской области*

### МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ КАК ВАЖНЕЙШАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В РАЗВИТИИ ЮНОГО МУЗЫКАНТА-ПИАНИСТА

#### Вступление

В интересах формирования и развития музыкальности у детей важно создавать условия, при которых происходит накопление запаса музыкальных впечатлений, расширяются рамки репертуара, осваиваемого детьми. Способностью, опосредующей эти «приобретения» и накопления, обеспечивающей их сохранность и использование в соответствующей деятельности, является музыкальная память.

Память музыканта представляет собой способность к запоминанию, сохранению (кратковременному и долговременному) в сознании и последующему воспроизведению музыкального материала. Ее значение для практики огромно: по существу, никакой род (вид) музыкальной деятельности не был бы возможен вне тех или иных функциональных проявлений музыкальной памяти. Будучи по натуре способностью сложносоставной, ансамблем свойств, музыкальная память взаимосвязывает в органическом единстве различные виды памяти. Все они (слуховая, эмоциональная, конструктивно-логическая, двигательно-моторная «пальцевая», зрительная) могут выступать в самых разнообразных индивидуальных сочетаниях и

комбинациях. Подтверждена прямая зависимость между качеством музыкальной памяти учащегося и уровнем сформированности у него музыкального слуха и музыкально-ритмического чувства. Учащиеся, стоящие приблизительно на одном уровне слухового и музыкально-ритмического развития, подчас заметно отличаются друг от друга в отношении скорости, точности и прочности запоминания музыки. Это дает основание утверждать, что музыкальная память – особая, специфическая, способность. С точки зрения музыкальной педагогики существуют вполне потенциальные возможности преподавателя в развитии музыкальной памяти учащегося. «Музыкальная память поддается значительному развитию. Педагог должен изучать свойства памяти ученика, создать благоприятные условия для ее развития» (А.Д.Алексеев).

Память музыканта вовлекается в работу и постоянно совершенствуется в различных видах деятельности. Все, начиная со слушания музыки и кончая ее сочинением, в той или иной мере затрагивает сферу музыкальной памяти. Условия, благоприятствующие ее формированию и развитию, создаются музыкально-исполнительскими действиями. В отличие от тех, кто просто слушает музыку, преподает или сочиняет, музыкант-исполнитель ставит своей целью запомнить музыкальный материал, выучить его наизусть более точно, полно и прочно. Повседневные трудовые усилия заметно повышают рабочий тонус музыкальной памяти, ее продуктивность и работоспособность. Юный музыкант-исполнитель с хорошей памятью обладает многими преимуществами. Он значительно скорее разучивает произведения, имеет большой и разнообразный репертуар, накапливает различные музыкальные впечатления, что дает ему возможность быстро двигаться вперед. Он чаще выступает на публике, увереннее чувствует себя на эстраде, меньше волнуется, благодаря чему имеет возможность раскрыть все грани исполняемого произведения,



выразить свое собственное к нему отношение, полнее раскрыть художественный замысел композитора.

Автор данной работы ставит своей целью проанализировать различные виды музыкальной памяти, выявить ее проблемы и пути их разрешения, предложить методы и приемы ее развития и обучения учащихся игре наизусть.



## Теоретическая часть

### «Музыкальная память – понятие синтетическое»

«Педагог, желающий что-нибудь запечатлеть в детской памяти, должен позаботиться о том, чтобы как можно больше органов чувств: глаз, ухо, голос, чувство мускульных движений... приняли участие в акте запоминания».

(К.Д.Ушинский)

Проблема памяти является одной из самых сложных и актуальных в педагогике и психологии. Она рассматривается как особый вид отражения окружающего нас мира, действительности. Основной чертой памяти является ее созидательный, осмысленный характер. Существенные факторы, влияющие на память – это мышление человека, его знания, эрудиция, кругозор.

Важно создать такие условия для ребенка, при которых происходит накопление запаса музыкальных впечатлений, расширяются рамки репертуара. К сожалению, существует проблема накопления репертуарного запаса. Уровень исполнительского мастерства учащихся в немалой степени зависит от объема пройденного им музыкального материала. Функции репертуарного запаса широки: на уровне исполнительских знаний и музыкальных слуховых представлений он выступает источником накопления новых знаний, стимулом их совершенствования. Для успешной тренировки памяти нужно научиться хорошо играть по нотам. Вот почему необходим предмет по выбору – «чтение с листа». Дети запоминают плохо, потому что мало играют по нотам. Кроме того, то, что интересно, укладывается в памяти легко и быстро, то, что неинтересно – вызывает скуку, запоминается с трудом и быстро забывается.

Наряду с музыкальным слухом и чувством ритма музыкальная память образует триаду основных ведущих музыкальных способностей. Она взаимосвязывает различные виды памяти: слуховую, эмоциональную,



конструктивно-логическую, двигательно-моторную (то есть «пальцевую») и зрительную. И поскольку музыка – искусство слуховых впечатлений и восприятий, музыкальная память представляет собой, прежде всего, слуховую память. Чем больше развиты слух и чувство ритма, тем эффективнее действуют механизмы музыкальной памяти и наоборот. Музыкальная память – особая специфическая способность в процессе запоминания, сохранения и воспроизведения звукового материала. По убеждению **Ф.Бузони** «игра на память дает несравненно большую свободу выражения».

Существуют дискуссии по поводу произвольного и непроизвольного запоминания. Небезынтересно в этой связи сопоставить и сравнить высказывания некоторых авторитетных музыкантов. Так, за произвольное запоминание выступают:

**А.Б.Гольденвейзер:** «...Необходимо с детства приучать ученика специально учить на память все, что ему задается. ... (Ученики) обычно играют музыкальное произведение, играют его уже более или менее удовлетворительно, в достаточно быстром темпе, до известной степени выработали его технически и все еще 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».

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

**Т.Янкова:** «Для большинства пианистов игра наизусть не представляет проблемы... Произведение запоминается непроизвольно, «само по себе». Пианисту кажется, что он его знает. Однако на концерте неожиданно исполнитель забывает текст и теряет уверенность.



Причина в том, что пианист и не знал произведения...»

**С.И.Савшинский:** «Для того, чтобы память работала плодотворно, важнейшим условием является осознанная установка на запоминание».

С аналогичными высказываниями можно встретиться и у других известных музыкантов-исполнителей, педагогов, методистов.

Теперь слово тем, кто за произвольное запоминание музыки, за такое выучивание наизусть, которое осуществлялось бы «само по себе», одновременно и параллельно с достижением иных целей.

**Г.Прокофьев:** «Запоминание изучаемых музыкальных произведений не является какой-то специальной задачей учащегося..., фактически оно происходит почти незаметно, в порядке работы, необходимой для преодоления технических и художественных трудностей, встающих перед исполнителем...»

**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».

**С.Т.Рихтер:** «Лучше этого (заучивать наизусть) не делать специально... Лучше, если выучивание наизусть проходит без принуждения».

**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».

Расхождение во взглядах, как нетрудно заметить, – налицо. Советы и рекомендации одних музыкантов явно не согласуются с наставлениями других.



Минусы произвольного запоминания:

- ученику дается строгая установка на запоминание к определенному сроку, что создает беспокойное отношение к процессу запоминания;

- механическое заучивание подменяет понимание, творческое начало.

Хотя часто – направленность на запоминание формирует волю выучить наизусть, способствует успеху дела.

Непроизвольное запоминание опирается на прочную логическую основу, мыслительную активность и материал сохраняется в памяти дольше. Если ученик выполняет только требования педагога, не проявляя творческой инициативы, то прочного запоминания нет. Необходимо сформировать у ученика свой исполнительский план произведения, высветить все элементы музыкальной ткани: от общего представления к осмыслению отдельных деталей. Непроизвольное, то есть само собой, запоминание происходит в процессе осмысленной творческой работы. Это как актеры – запоминают роль по действиям, которые производят. Оно чаще проявляется в детстве, потом ослабевает.

Для любой музыкальной работы, и тем более для заучивания наизусть, нужно развивать у ребенка координацию движений, единство музыкального мышления и слуховых, моторных и зрительных представлений. Обязательно должен присутствовать зрительный компонент, связь «вижу – слышу». Пьесу можно играть по нотам до тех пор, пока она не «войдет в пальцы», пока руки не запомнят определенную последовательность движений и аккордов в связи с расположением черных и белых клавиш и расстояниями между ними. Такое запоминание нельзя назвать чисто моторным, так как без участия слуха вообще ничего нельзя запомнить.

Также и зрительный образ движения рук на клавиатуре играет при таком запоминании значительную роль. Пространственную ориентацию на клавиатуре и моторную мышечную память называют еще «механическим



пальцевым разумом». Но даже большая приспособляемость к движениям и способность к быстрой автоматизации двигательных структур (то есть моторно-слуховое запоминание) не бывает достаточно надежна, да и по времени она не экономична, так как требует много повторений. Опытами американских психологов доказано, что такое запоминание требует в два раза больше времени, чем то, которое основано на предварительном анализе нотного текста.

Главное – как, каким образом ученик работает над произведением в процессе его выучивания. Те ученики, чья природная музыкальная одаренность не слишком высока, строят свои повседневные занятия на основе многократных, однообразных повторений разучиваемого произведения. Музыкальный материал постепенно «входит в пальцы» (двигательно-моторная память, «память пальцев»), но это своего рода «зазубривание», механическое заучивание, что является путем наименьшего сопротивления для ученика: так ему работать легче, проще. Это лишено осмысленности и художественности, ученик играет одни ноты, что малоэффективно и ненадежно. Но и в повторениях может быть элемент творчества, если они разнообразные, отличаются друг от друга штрихами, динамикой, ритмическим рисунком и так далее.

У пианистов, учитывая характер инструмента и постоянную опасность механической игры, особенно важно развивать слуховые представления, внутреннее слышание, звуковысотный и тембровый слух, а также чувство лада. Хорошо развитый, восприимчивый, активный слух является основой при запоминании наизусть музыкальных построений.

Надо добиваться, чтобы ученик, вслушиваясь, вдумываясь, выгрываясь в произведение, старался словно создать отпечатки услышанного, продуманного и сыгранного, осознавать логику развития, закономерности повторений, различия и так далее. Нельзя позволять ученику приблизительно выучивать



произведение, выпуская многие детали, так как появляются текстовые неточности, от которых впоследствии очень трудно избавиться. Поэтому, пока ученик не разберется как следует в произведении, не научится грамотно исполнять его по нотам, не следует требовать игры на память. Конечно же, в вопросах запоминания надо исходить из конкретных обстоятельств педагогической работы и учитывать индивидуальность ученика, изучать свойства его памяти, создавать благоприятные условия для ее развития.

Лучший вариант – рациональное запоминание, когда произведение и «на слуху», и «в голове» и «в пальцах». Осознаю, потому и запоминаю.



## **Практическая часть.**

### **Методы и приемы обучения игре наизусть.**

По мнению пианиста **Гальстона**, музыкальная память должна уподобляться лифту, подвешенному на нескольких тросах – если какой-нибудь из них и оборвется, то останутся в запасе несколько других. Важно, чтобы у пианиста были развиты по крайней мере три вида памяти – слуховая, как основа для успешной работы в любой области музыкального искусства, логическая, связанная с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мысли композитора, и двигательная. Чаще у детей запоминают, прежде всего, «пальцы», а «уши» и «голова» в этом процессе практически не участвуют. Поэтому бывают досадные осечки, остановки, сбои на эстраде, и ученик находится в беспомощном состоянии и не может понять причину своей неудачи, у него возникает боязнь эстрады, которая с течением времени, к сожалению, усиливается. Причина не только в волнении, а чаще всего в том, что произведение не выучено достаточно хорошо на память. Оно элементарно не осмыслено, не изучено глубоко, включая существо образа, логику мелодического, ладогармонического и полифонического развития вплоть до всех мельчайших деталей текста. Кроме того, очень важно эмоциональное начало, увлеченность ученика красотой исполняемого произведения. Лучше услышать музыку – значит крепче ее запомнить. Рационализировать запоминание музыки, повысить продуктивность этого запоминания, улучшить его качество – основные задачи педагога-пианиста.

Автор данной работы, систематизируя свой собственный педагогический опыт, применяя в своей практике советы музыкантов-профессионалов, предлагает следующие методы и приемы обучения игре наизусть:



- главное – понять музыку, досконально разобраться в ней, в ее внутреннем устройстве; проанализировать с учеником форму, выразительные средства, особенности гармонического языка;
- охарактеризовать образно-эмоциональное содержание произведения (проиграть его ученику, рассказать об авторе, эпохе, обратить внимание на название, которое чаще всего играет главенствующую роль в создании художественного образа);
- раскрыть выразительное значение мелодии, темпоритма, гармонии, фактуры, модуляционных ходов, важнейших смысловых и тематических связей;
- разобраться в пианистическом воплощении художественного образа (особенности динамики, агогики, артикуляции, интонирования).

Необходимо сформировать у ученика свой исполнительский план произведения, высветить все элементы музыкальной ткани, все, что есть на втором плане: подголоски, орнаменты, элементы сопровождения.

При заучивании на память крупных произведений предпочтительнее двигаться от общего к частному, сначала понять музыкальную форму в целом, осознать ее структурное единство, а затем переходить к усвоению составляющих ее частей:

- учить на память отдельные элементы ткани произведения: голоса в полифонии, мелодию, партии сопровождения, сложные фигурации и пассажи. Это способствует не только большей прочности запоминания, но и лучшему слышанию произведения;
- учить наизусть с различных граней формы, с «опорных» точек, которые ученик определит сам;
- специальная работа над трудными местами в произведении и выучивание их наизусть;
- фрагменты, части запоминаемого материала должны быть средними по величине, чтобы не дробить текст и не перегружать память ученика (четырёх-,



восьмитакты). (По совету **Л.В.Николаева**, «надо ограничиться таким куском, который без больших затруднений укладывается в памяти, подобно тому, как это делается при заучивании стихотворения»);

- углубленному пониманию и запоминанию отдельных фрагментов разучиваемого произведения способствует мысленное сравнение этих фрагментов с уже известным музыкальным материалом. Опираясь на знакомое, ученик запоминает успешнее и быстрее. Например, экспозиция и реприза, крайние части пьес трехчастной формы и так далее;

- полезно некоторые произведения учить наизусть с конца, так как занимаясь дома, ученики обычно учат текст с начала, с трудом добираются до середины, и уж совсем у них не хватает ни времени, ни желания доиграть пьесу до конца. И так каждый раз;

- при механическом выучивании наизусть технических пьес, конструктивных этюдов, нельзя играть «одни ноты», это лишает исполнение осмысленности и художественности. И в повторениях может быть элемент творчества, если они разнообразные, отличаются друг от друга (играть разными штрихами, динамикой, ритмическими рисунками).

Автор совершенно согласна со следующим утверждением **А.Гольденвейзера**: «Если ученик медленно не может сыграть наизусть, то это первый признак, что он, собственно, не знает наизусть, не знает той музыки, которую играет, а просто наболтал ее руками. Это величайшая опасность, с которой нужно постоянно и упорно бороться». Поэтому постоянно нужно заставлять ученика и по нотам и наизусть играть медленно, всматриваться, вслушиваться, анализировать свою игру.

Один из существенных моментов, на который важно систематически обращать внимание ученика – точное воспроизведение при игре на память текста и всех имеющихся в нотах указаний исполнительского характера. Необходимо бороться с распространенным, особенно у детей,



приблизительным выучиванием произведения, когда упускаются многие детали. В результате этого вкрадываются неточности, от которых впоследствии очень трудно избавиться. Как бы твердо ученик ни знал пьесу на память, ноты во время занятий должны быть всегда открыты, необходимо постоянно проверять себя по нотам и освежать текст в памяти. Кроме того, тренируется и зрительная память, или память сознания, когда музыкант представляет себе напечатанные ноты или знает, какие ноты следуют одна за другой.

Профессор Казанской консерватории **Цигарели** утверждает: «Наша память устроена по принципу слоеного пирога. Когда мы находимся в стадии разучивания нового произведения, надо с первых минут очень точно разбирать текст. Ошибки ложатся тонкими слоями в памяти. Эта информация не стирается, а только накрывается «свежей». И во время выступления неожиданно ошибки вулканом вырываются на волю... Легче выучить новое, чем переучить ошибки».

Поэтому, пока ученик не разберется как следует в произведении, не научится грамотно его исполнять по нотам, не следует требовать игры на память.

Автор данной работы нередко использует в своей практике методы работы **Далькроза**, направленные на развитие внутреннего слуха и единства слуховой и моторной памяти: «Приостанавливание» (inhibisce): в определенном месте игру прерывают хлопками, и ребенок должен спеть продолжение; или же останавливают хлопком исполнение хорошо разученной пьесы, и после небольшой паузы ребенок продолжает играть с того места, до которого он дошел в своем представлении. Очень полезно также упражнение с «немой иннервацией»: часть пьесы ребенок играет с полным звуком, остальную часть – беззвучно на поверхности клавиш. **Фрида Лебенштейн** в занятиях с начинающими соединяла беззвучную игру коротких пьесок с пением (пение с названием звуков по принципу сольмизации и одновременно движение рук и



пальцев, вне клавиатуры, на столе). При работе с маленькими детьми первоначальная поддержка посредством пения более целесообразна (хотя бы потому, что педагогу легче ее проконтролировать), чем просто «беззвучная игра», требующая больше самостоятельности и способности к концентрации. Наконец, существуют игра «по слуху», транспозиция и импровизация (или, выражаясь скромнее, – игра со звуками и попытки самостоятельно оперировать с музыкальным материалом, которые помогают постепенному формированию у ребенка мышления, соответствующего музыкальной системе.

Интересные методы для успешной тренировки памяти предлагает **Вера Юзлова** (Прага):

1. *Сравнение – идентификация – дифференциация.*

Здесь можно дать ребенку сыграть в каком-либо произведении все места, сходные в той или иной мере между собой, и попросить его определить: являются ли они только подобными или полностью совпадают, чем и как отличаются друг от друга «подобные» места. Наблюдения эти могут касаться мотивной работы, голосоведения, формального членения.



2. Выделение основных тонов мелодии, изложенной в фигурационном и орнаментальном виде: «играй то, что ты считаешь в этой мелодии самым важным, и выпусти все, чего в ней могло бы и не быть»:

36 Andante Е. Танеева. Этюд

46 Allegretto Д. Кабалевский. Маленькая сказка (ор. 39)

47 Vivo Б. Сметана. Поэтическая полька (ор. 8 № 1)



3. Охватывание общих структурных контуров произведения, достигаемое при помощи проигрывания вместо полного конкретного текста своего рода различных экстрактов из него. Такие упражнения развивают способность к целостному восприятию композиции, умение ощущать связь между ее отдаленными точками, то есть учат более широкоохватному и перспективному слышанию и мышлению.

48 Allegro non troppo И. Беркович. Маленькие этюды, № 47



4. Ориентирование в гармоническом плане произведения – важнейшее условие для сознательной игры наизусть. При работе над гармонией не нужно ждать, пока ученик будет в состоянии проводить специальный гармонический анализ. Для развития гармонического мышления можно рекомендовать ученику сыграть пьесы, заменяя аккордовую фигурацию комплектно звучащими гармониями, или научить его слышать и играть гармонии, скрытые в реальном двухголосии:

Р. Шуман. Детские сцены

49

50 Allegro Г. Ф. Гендель. Дерзость

После такого исполнения пьесы можно рекомендовать ученику для наглядности вписать эти аккорды в нотный текст, пометив их обозначениями, какие используются для гитары, а при сочинении больших масштабов – отметить и переходы в различные тональности. Таким образом, учащийся будет в состоянии составить себе представление о гармоническом построении



композиции, не имея специальной подготовки. Все эти методы работы можно определить как вид «практического мышления» или «мышления через действие» (термин **С.Л.Рубинштейн**).

Примеры 2,3,4 достаточно сложные и рассчитаны на учащихся средних и старших классов с хорошим слухом, успешно занимающихся не только по специальности, но и по сольфеджио.

Автор данной работы согласна с мнением профессионалов в том, что пение не только «про себя» (предварительное «мысленное пение», по выражению **Мартинсена**), но и «вслух», – чрезвычайно важное средство для тренировки памяти на всех ступенях развития пианиста. Оно способствует непосредственному слуховому запоминанию небольших мелодико-ритмических построений. При работе над музыкальной пьесой необходимо время от времени петь все, что возможно спеть в фортепианной партии: мелодическую линию баса – притом, что правая рука играет мелодию; один из голосов в полифоническом складе – в то время как играют остальные, и так далее.

Чрезвычайно полезно петь мелодическую линию из партии правой руки (в гомофонном складе) в сочетании с игрой гармонического сопровождения.

Конкретный пример.

Если ученик в состоянии спеть мелодию в подобной композиции наизусть и при этом сопровождать свое пение аккордами, соответствующими фигурации в фортепианной партии, это надежная гарантия того, что запоминание основано не только на движениях, но и на слуховых представлениях в музыкальном мышлении.

Совершенно естественно и неудивительно слышать в музыкальной школе из всех классов пение на различные слоги, сольфеджирование мелодии голосов, подголосков, баса и так далее, хотя чаще это делают педагоги, ученики, в большинстве своем, с неохотой. Рекомендую своим учащимся (и всегда на



уроке делаю сама) петь все, что только можно – это развивает слуховую память, голос, интонирование, в конце концов, это просто необходимо при обучении музыке.

Когда программа выучена учеником наизусть и в скором времени предстоит играть на экзамене, просто обязательно «обкатывать» ее лучше сначала перед неискушенной публикой: на родительских собраниях, перед одноклассниками, в детских садах. Это дает возможность ученику чувствовать себя более свободно, раскованно, набирать сценический опыт, анализировать свои ошибки, «сырые» места. Еще есть время для исправления и закрепления. Перед выступлением нежелательно демонтировать произведение, анализировать его детали, задаваться вопросами: с чего начать, какими пальцами, что там, в средней части, и так далее, – это порождает чувство неуверенности, страха. Разумно в данном случае довериться моторной памяти, рукам: они в данном случае надежнее головы. Лучше отвлечься, отложить на время, не играть всю программу, а поработать над деталями. И тогда есть надежда на то, что выступление будет ярким, эмоциональным, уверенным и превратится в настоящий праздник как для ученика, так и для учителя.

Будут оправданы все методы, формы и способы выучивания произведений наизусть, что является первостепенным для музыканта-исполнителя.



## Заключение

«Запоминание – это осмысливание,  
и ни один хороший музыкант  
не может обойтись без этого».

Л.Маккиннон

В отношении видов и форм запоминания музыкального материала нет и не может быть единых, стереотипных установок; тут вполне возможна множественность индивидуальных вариантов, допустим различный подход к делу. Главное в процессе запоминания музыки заключается в содержании, характере, способах осуществления этой деятельности. Насколько «умно» и профессионально грамотно работает учащийся над музыкальным произведением в ходе его выучивания (специального или неспециального) наизусть – в этом суть проблемы.

Еще **Я.А.Каменский** пришел к выводу, что «ничего нельзя заставлять заучивать, кроме того, что хорошо понято... Все, что ученики должны выучивать, нужно ... чтобы они имели перед собой, как свои пять пальцев».

Углубленное понимание музыкального произведения, его образно-поэтической сущности, особенностей его структуры, формообразования и так далее – осознание того, что хотел выразить композитор и как он это сделал, – основное, первоочередное по важности условие успешного, художественно-полноценного запоминания музыки. При этом способы работы над произведением одновременно становятся способами его рационального заучивания наизусть, то есть процессы понимания выступают в качестве приемов запоминания. Поистине классическое высказывание Н.Г.Рубинштейна: «Механическое упражнение всегда останется сухим и бесцельным, если не будет основываться на работе головы, прежде всего следует «пробудить к деятельности ваш мозг».

Таким образом, качество учебной работы, ее характер, содержательность, рациональность применяемых в ней приемов и способов достижения цели – все



это непосредственно соотносится с процессами памяти. Регулярное обучение музыкальному исполнительству, повседневные домашние занятия учащихся – это систематическая тренировка музыкальной памяти, ее последовательное развитие и совершенствование.

«Та музыка, которая вас потрясет, тронет, взволнует до глубины души, запомнится..., ибо трудно и малоэффективно учить на память холодным способом. Запоминание музыки перестает быть проблемой лишь при горячей отливке» (Г.М.Коган).

Безусловно, интерес к музыкальному сочинению, «влюбленность» в него существенно влияет на запоминание. Преодоление и освоение технических трудностей музыкальных произведений, активная музыкальная деятельность, включающая интеллектуально-эмоциональное содержание музыкального репертуара, обеспечивает соединение самых разнообразных видов памяти. Ее формирование и развитие происходит в соответствии с общими законами психологии и педагогики, связано со всем строем психической жизни человека, его мышлением, мировоззрением, общим кругозором, личностными интересами, профессиональной деятельностью.

И в заключение – интересное и с юмором высказывание профессора и педагога Московской консерватории **Иосифа Левина**: «Наилучший способ укрепления памяти – не думать о ней, не читать о ней, не говорить о ней».



## Список литературы

1. Алексеев, А.Л. Методика обучения игре на фортепиано /А.Л.Алексеев – М., Издательство Музыка, 1978 – 130 с.
2. Григорьев, В.Ю. О развитии музыкальной памяти учащихся. Вопросы музыкальной педагогики, выпуск II, сборник статей под редакцией В.И.Руденко /В.Ю.Григорьев – М., Музыка, 1980 – 160 с.
3. Грохотов, С.В. Как научить играть на рояле. Первые шаги. /С.В.Грохотов – М., Издательский дом Классика – XXI, 2005 – 220 с.
4. Достал, Ян. Ребенок за роялем. /Ян Достал – М., Издательство Музыка, 1981 – 179 с.
5. Коган, Г.Л. Работа пианиста. /Г.Л.Коган – М., Классика XXI, 2004 – 204 с.
6. Смирнова, И.Л. Совершенствование запоминания музыкальных произведений в профессиональной подготовке студентов. Музыкальное образование и воспитание учащейся молодежи: содержание, формы, методы. /И.Л.Смирнова – Свердловск, 1989 – 210 с.
7. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика; под редакцией Г.М.Цыпина; Издательский центр Академия – М., 2003 – 319 с.
8. Теория и методика обучения игре на фортепиано; под общей редакцией А.Г.Каузовой, А.И.Николаевой – Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС – М., 2001 – 203 с.
9. Цыпин, Г.М. Обучение игре на фортепиано: учебное пособие для студентов по специальности № 2119 Музыка и пение – Просвещение – М., 1984 – 192 с.

