

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КИНГИСЕППСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»
(МБУДО «КДШИ»)**

РЕФЕРАТ

«Музыкальная память»

Составитель:
преподаватель МБУДО «КДШИ»
Соколова О.В.

г. Кингисепп
2024 г.

Музыкальная память.

Музыкальная память представляет собой способность человека запоминанию (кратковременному и долговременному) в сознании и последующему воспроизведению музыкального материала.

Наряду с музыкальным слухом и чувством ритма музыкальная память образует триаду основных, ведущих музыкальных способностей. Её значение для критики огромно: по существу, никакой род музыкальной деятельности не был возможен вне тех или иных функциональных проявлений музыкальной памяти.

Музыкальная память-понятие синтетическое, включающее **слуховую, двигательную, логическую, зрительную** и другие виды памяти. Как и все способности, она поддается значительному развитию. Педагог должен изучать свойства памяти ученика, создать благоприятные условия для ее развития, стремиться к тому, чтобы было возможно меньше срывов на эстраде, так как они могут нанести травму подорвать уверенность в себе.

Пианист Гальстон сказал, что музыкальная память должна уподобляться лифту, подвешенному на нескольких тросах, если какой-нибудь из них и оборвется, то останутся в запасе несколько других. Это замечание не лишено меткости.

Действительно 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 именно для исполнителя-инструменталиста. У многих, в том числе крупных, исполнителей, важную роль в процессе запоминания играет **зрительная память**.

Из жизненного опыта известно, что у многих музыкантов память своя, отличающаяся собственными типологическими характеристиками. В то же время необходимо подчеркнуть, что в нормально развитой и правильно организованной музыкальной памяти, всегда будут первенствовать, играть доминирующую роль **слуховой** (слухо-образный) компонент; последнее обстоятельство определяется самой спецификой музыкальной деятельности. И действительно, 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 определенной взаимосвязи между способностью к запоминанию звукового материала, с одной стороны, и остальными музыкальными способностями – с другой. Специальные исследования, проведенные за последние годы, выявили прямую зависимость между качеством **музыкальной памяти** учащегося и уровнем сформированности у него **музыкального слуха** и **музыкально-ритмического чувства**. Чем более развиты слух и чувство ритма, тем

обычно эффективнее действуют механизмы музыкальной памяти, и наоборот.

Иногда один вид памяти – преобладающий – сковывает развитие остальных. Наиболее часто, особенно у двигательных способных детей, «запоминают», прежде всего и главным образом, «пальцы», а «уши» и «голова» в этом процессе почти не участвуют. В результате, если в области моторики на эстраде происходит осечка, ученик останавливается и оказывается в беспомощном состоянии. Единственно, чем он может объяснить её, это волнение. И вот он старается в следующий раз не волноваться, все время думает об этом и в результате волнуется ещё сильнее. Так возникает боязнь эстрады, которая с течением времени обычно не проходит, а усиливается. Психологически очень важно фиксировать внимание не на возможности забыть, а на проблеме наиболее **рационального запоминания**.

В отличие от тех, кто просто слушает музыку, анализирует её, аранжирует, преподаёт, либо сочиняет, музыкант-исполнитель ставит, как правило, прямой целью своей деятельности – запомнить музыкальный материал, выучить его наизусть. Таково одно из главных и специфических требований его профессии, поскольку общепризнано, что «игра на память даёт несравненно большую свободу выражения» (Бузони). Итак, музыканту-исполнителю запоминать материал надо, причем, учитывая, что он доносит до аудитории не только «дух», но и «букву» музыкального произведения, запоминать ему надлежит возможно более точно, полно и прочно. Исполнитель практически, через конкретное игровое действие, соприкасается со звуковым материалом, непосредственно **воспроизводит** его. Известно, что при воспроизведении воспринятого, степень активности заметно возрастает, превышая ту, что обычно имеет место при одном лишь восприятии. Иначе говоря, кратчайший и наиболее благодарный путь при запоминании – воспроизведение. Обратимся к одному из советов К. Д. Ушинского: «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».

Вокруг проблемы запоминания музыкального материала издавна ведутся оживленные дискуссии. Многие педагоги рекомендуют учить на память отдельные элементы ткани произведения – голоса в полифонии, партию сопровождения в некоторых пьесах гомофонно-гармонического склада, требуют, чтобы ученик умел начинать различных граней сочинения. В этом методе работы есть рациональное зерно: именно потому, что существует неразрывная связь между качеством слышания музыки и степенью знания её, выучивание отдельных кусков и элементов ткани способствует не только большей прочности запоминания, но и лучшему слышанию произведения. Для чего полезно учить двухголосную инвенцию отдельно по голосам? Не только, чтобы ученик не сбивался, но и чтобы он лучше слышал и исполнил одновременное проведение двух равноправных голосов. Почему

целесообразно поучить наизусть сложную фигурацию, типа сопровождения в ноктюрнах Шопена? Потому что пианисты, как правило, обращая внимание преимущественно на мелодию, хуже слышат другие голоса, играют их менее совершенно и не так хорошо знают (каждый наблюдательный педагог, конечно, замечал, что на эстраде забывают, главным образом, сопровождение, мелодию же в очень редких случаях). Конечно, не все полифонические сочинения надо учить на память по голосам. Если над некоторыми из них, особенно двухголосными, целесообразно поработать этим путем, то по мере развития полифонического мышления ученика и при переходе к трех, четырех, пятиголосным сочинениям, такой метод уже ужю обычно не применяется, а если и используется, то лишь в каких-то отдельных случаях (иногда полезно выучить какой-либо отдельный голос или два голоса в некоторых особо трудных произведениях).

Надо ли специально учить произведение на память или ждать, пока оно заучится само собой?

С точки зрения одних, запоминание музыки должно быть намеренным, произвольным, происходить в рамках решения заранее заданной, специально поставленной мнемической задачи. По мнению других, эффекту запоминания, считают они, надлежит здесь быть сопутствующим, возникающим параллельно с разрешением проблем иного порядка, а именно, художественно-интерпретаторских, исполнительских, в прямом смысле слова. Поэтому в вопросах, относящихся к видам и формам запоминания музыки, единого, однозначного решения нет и, видимо, быть не может. Способность к произвольному запоминанию обычно сильнее выявляется в детстве и затем постепенно ослабевает.

Иными словами, произвольное или произвольное запоминание не главное в проблеме музыкальной памяти, точнее - в дидактической сущности этой проблемы. Но если так, что же в ней является принципиально важным, решающим, основным?

Главное - в содержании, характере, способах осуществления той деятельности, в русле которой протекает запоминание музыки. Опыт показывает, что значительная часть учащихся, главным образом тех, чья природная музыкальная одаренность не слишком велика, строит свои повседневные занятия на основе многократных, однообразных, стереотипных повторений разучиваемого произведения. В ходе этих повторений музыкальный материал постепенно заучивается наизусть, или, по терминологии музыкантов – исполнителей, «входит в пальцы».

В итоге, задача мнемическая решается за счет познавательной; выученное наизусть, в значительной мере, лишено осмысленности и художественности, и учащиеся играют «одни ноты». На проверку же нередко оказывается, что механическое, недостаточно осмысленное выучивание наизусть столь же малоэффективно, сколь и ненадежно. Нетрудно проделать, например, следующий опыт: предложить учащемуся запомнить сочетание из нескольких нот, данных в виде логичной, мелодически и ритмически организованной, последовательности звуков; затем, при соблюдении прочих

равных условий, предъявить тому же учащемуся на запоминание прежнее количество нот, но уже вне логической связи между ними (для этого достаточно хотя бы ритмически дезорганизовать их).

Результат во всех случаях окажется одинаковым: логично скомпонованное, мелодически и ритмически организованное звуко сочетание – то, что может быть понятно, – запомнится гораздо проще (быстрее, прочнее), нежели музыкально бессодержательный набор звуков – то, что не может быть понято.

Итак, можно сделать вывод: углубленное понимание музыкального произведения, его образно-поэтической сущности, особенностей его структуры, формообразования и т.д. – осознание того. Что хотел выразить композитор и как он это сделал, – основное, первоочередное по важности условие успешного, художественно-полноценного запоминания музыки. Одним словом, качество работы (в частности учебной), её характер, рациональность применяемых в ней приемов и способов достижения цели – все это непосредственно соотносится с процессами памяти, трансформация процессов понимания материала в приемы его выучивания наизусть (осознаю, поэтому запоминаю).

В заключении укажем приемы и способы выучивания наизусть, которые, как свидетельствует опыт маститых музыкантов, могут облегчить запоминание, рационализировать этот процесс, улучшить его качество.

1. При заучивании на память крупных, масштабных произведений предпочтительнее двигаться от общего к частному, считает авторитетная музыкальная педагогика. Вначале следует понять музыкальную форму в целом, осознать её, как некое структурное единство, и только затем уже переходить к дифференцированному усвоению составляющих её частей. Последним надлежит представлять более или менее завершённые, по своему смысловому содержанию, фрагменты. Трудному при запоминании должно уделяться преимущественное внимание. Л.Маккиннон, в книге «Игра наизусть», предлагает следующую схему выучивания музыки наизусть:

1. Предварительный обзор музыкального развития от начала до конца пьесы.

2. Детальное изучение отрывков, после чего можно, время от времени, работать над пьесой целиком.

3. Специальная работа над трудными местами.

2. Смысловые единицы (фрагменты, части) запоминаемого музыкального материала не должны быть ни слишком малыми, ни чрезмерно большими по объёму. В первом случае дробится, «мельчится» музыкальный текст, что мешает его осмысленному усвоению, во втором – возникает риск перегрузки памяти запоминающего. Предпочтительны средние, по величине, отрывки (для малоопытного учащегося это могут быть восьмитакты или даже четырехтакты). В любом случае, советовал Л.В.Николаев, «надо ограничиться таким куском, который без больших затруднений укладывается в памяти, подобно тому, как это делается при заучивании стихотворения».

3. Исполнительская и педагогическая практика, свидетельствует, что запоминание музыки во многом облегчается при выделении в тексте смысловых опорных пунктов. Последние обычно естественным образом совпадают с началом того или иного раздела, той или иной части музыкальной формы. В качестве смыслового опорного пункта может выступить какая-либо интонация, аккордовое сочетание, первое звено фигурационного орнамента и т.д.

4. Углубленному пониманию и запоминанию отдельных фрагментов разучиваемого произведения в большей мере способствует мысленное соотнесение (сравнение) этих фрагментов с уже известным учащемуся из его прошлого опыта музыкальным материалом. Сопоставляя новое со знакомым, опираясь на знакомое, мы обычно запоминаем успешнее и быстрее. Метод соотнесения, поисков сходного, эффективен также при выучивании структурно-однородных эпизодов одного и того же произведения (например, экспозиция и реприза).

Использованная литература:

1. Г.М.Цыпин. Обучение игре на фортепиано.
2. А.Алексеев. Методика обучения на фортепиано.