**Рязанцева**

**Инна**

**Анатольевна**

Педагог – эксперт

(класс фортепиано)

ДМШ им. Д. Нурпеисовой

ЗКО г. Уральск

**ПАМЯТЬ И МУЗЫКА**

Проблемы памяти и в частности, проблемы музыкальной памяти на протяжении нескольких столетий находятся в центре внимания многих ученых, музыкантов всех специальностей, педагогов. С одной стороны, музыкальная память уже довольно досконально изучена и можно смело пользоваться и применять рекомендации и советы, с другой стороны проблема остается! Итак, что же такое память, какова характеристика процессов памяти, каковы основные виды музыкальной памяти? И собственно, каковы методы наиболее эффективного запоминания музыкального произведения и развития музыкальной памяти, которые могут быть рекомендованы для музыкантов-педагогов и их воспитанников, которым в силу специфики их деятельности необходимо много запоминать.

***Музыкальная память*** (англ. music memory) - способность узнавать и воспроизводить музыкальный материал. Музыкальное узнавание необходимо для осмысленного восприятия музыки. Необходимое условие музыкальной памяти - достаточное развитие музыкального слуха. Важное место в музыкальной памяти занимают слуховая память (одна из разновидностей образной памяти, связанная с запечатлением, сохранением и воспроизведением слуховых образов) и эмоциональная память (память на эмоционально окрашенные события). При воспроизведении музыки существенную роль играют также двигательная память (запоминание последовательности движений), зрительная (запоминание нотного текста) и словесно-логическая память, с помощью которой происходит запоминание логики строения музыкального произведения. Для музыкальной памяти характерно формирование у музыкантов полимодальных представлений.

Теплов Б. М. (советский психолог) установил, что доминирование слуховых образов у музыканта вовсе не отменяет значения образов других модальностей (т.е. спектра ощущений и внутренней переработки полученной информации посредством задействования определённых органов чувств; зрения, слуха и тактильных ощущений. Слияние различных по модальности образов порождает синтетический, полимодальный образ (т.е. использование нескольких теоретических подходов и методов в работе).

У лиц с высоко развитым "внутренним слухом" имеет место не только возникновение слуховых представлений лишь после зрительного восприятия, а непосредственное "слышание глазами", т.е. превращение зрительного восприятия нотного текста в зрительно-слуховое восприятие. Сам нотный текст начинает переживаться ими слуховым образом.

***Память и ее значение***

Образы предметов и явлений, которые возникают в мозгу в результате воздействия их на анализаторы, не исчезают бесследно после прекращения этого воздействия. Образы сохраняются и в отсутствие этих предметов и явлений в виде так называемых ***представлений памяти****.*Представления памяти — это образы тех предметов или явлений, которые мы воспринимали раньше, асейчас воспроизводим мысленно. Представления могут быть ***зри­тельные,* *слуховые, обонятельные*, *вкусовые*и *осязательные.***

Представления памяти в отли­чие от образов восприятия, конечно, бледнее, менее устойчивы и не так богаты деталями, но они составляют важный элемент нашего закрепленного прошлого опыта. ***Память — это отражение опыта человека путем запоминания, сохранения и воспроизведения.***

На запоминание сильно влияет эмоциональное отношение че­ловека к тому, что запоминается. Все то, что вызывает у чело­века яркую эмоциональную реакцию, откладывает глубокий след в сознании и запоминается прочно и надолго. Продуктивность памяти во многом зависит и от волевых качеств человека. Таким образом, память связана с особенностями личности. Человек сознательно регулирует процессы своей памя­ти и управляет ими, исходя из тех целей и задач, которые ставит в своей деятельности. Память участвует уже в акте восприятия, так как без узна­вания восприятие невозможно. Но память выступает и в качестве самостоятельного психического процесса, не связанного с вос­приятием, когда предмет воспроизводится в отсутствие его.

Музыкальная память — синтетическое понятие, которое включает слуховую, двигательную (моторную), логическую, зрительную и другие виды памяти. Как и все способности, она поддаётся значительному развитию. Педагог должен изучать свойства памяти ученика, создавать благоприятные условия для её развития, стремиться к тому, чтобы было меньше срывов на эстраде, так как они могут нанести травму и подорвать уверенность в себе.

В литературе по вопросам психологии указываются признаки, способствующие быстроте, точности и прочности запоминания. Важнейшим из них является максимальная активизация процесса работы над сочинением. Исследователи, изучавшие проблемы памяти у людей умственного труда, подчёркивают значение интеллектуальной активности. Она необходима и для успеха занятий музыканта-исполнителя.

Однако, художественная деятельность не может быть чисто интеллектуальной, а потому и качество запоминания музыкального произведения в большей степени зависит от интенсивности его эмоционального переживания, степени увлечения его красотой.

Что касается музыкальной памяти, развитие её в огромной степени стимулируется интересом учащегося к изучаемой пьесе. Так как музыкант воплощает в звуках художественный замысел произведения, необходимо добиться максимальной активности слуха, создающей необходимые условия для запоминания на основе слуховой памяти. «Лучше услышать музыку – значит и крепче её запомнить».

В итоге работ Смирнова А. А. и Зинченко П. И. (советских психологов) показана зависимость продуктивности запоминания того, что является объектом действий, от мотивов деятельности, от степени интеллектуальной активности запоминающего, от способов и приёмов запоминания. Многочисленные опыты психологов, производившиеся с самыми различными испытуемыми, свидетельствуют о том, что направленность на запоминание, воля выучить наизусть способствует успеху дела.

Есть и другая категория музыкантов, для которых характерно непроизвольное запоминание. Смирнов А. А., исследуя этот вид запоминания, указывает, что он имеет место в практике актёров: некоторые из них не заучивают специально слова роли, а запоминают их в процессе осмысленной творческой работы над ней.

Смирнов А.А. справедливо говорит, что активность процесса работы может компенсировать отсутствие специальной направленности на запоминание и сделать непроизвольное запоминание более эффективным, чем произвольное. С подобным явлением мы постоянно сталкиваемся и в практике музыкантов-исполнителей.

Способность к непроизвольному запоминанию обычно сильнее выявляется в детстве и затем постепенно ослабевает. Как произвольное, так и непроизвольное запоминание должно осуществляться на основе деятельности различных видов памяти. Многие учителя рекомендуют учить на память отдельные элементы ткани произведения, уметь начинать играть с различных мест произведения. В этом методе работы есть рациональное звено: 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.

Если произведение было заучено на основе преимущественно двигательной памяти, то ученик не сможет исполнить его с разных мест или пропеть его мелодию, что будет означать недостаточное выучивание. Психологически очень важно фиксировать внимание ученика на проблеме наиболее рационального запоминания. «Надо воспитывать уверенность в том, что после того, как произведение тщательно выучено, когда оно и «на слуху», и «в голове», и «в пальцах», опасность забыть не угрожает (если ученик достаточно активен, собран и внимателен)».

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 распространённым явлением – особенно у детей – приблизительным выучиванием произведения, когда упускаются многие детали. В результате этого вкрадываются неточности, от которых впоследствии очень трудно избавиться. Поэтому пока ученик не разберётся, как следует в произведении, не научится грамотно его исполнять по нотам, не следует требовать игры на память.

Действительно важно, чтобы у музыканта были развиты все основные виды памяти: слуховая, логическая, двигательная и зрительная. Рассмотрим каждую немного подробней.

**Слуховая память:** Играет основную роль в музыкальном развитии. Именно поэтому в курс музыкального образования введены предметы, способствующие её развитию и совершенствованию.

Изучение сольфеджио и гармонии, игра в оркестре и даже пение в хоре – дают основные предпосылки для успешного развития этого вида памяти.

***Методы развития***.

а) На начальном этапе обучения слух лучше всего развивать путём тренировки на запоминание и моментальное повторение простейших мелодий (голосом или на инструменте).

б) Пение знакомых мелодий, называя ноты (сольфеджирование).

в) Выучивание как можно большего количества нотных примеров на память.

г) Транспонирование знакомых мелодий.

Нужно остерегаться резких переходов от лёгких к более сложным вариантам, избегать перегрузок ученика, утомления его памяти, и, безусловно, необходимо учитывать его возраст. Также опытным педагогам известно, что всё особенно интересное укладывается в памяти человека быстро и легко, а то, что вызывает скуку, запоминается с трудом.

**Логическая память:** Этот вид памяти связан с пониманием содержания и закономерностей развития произведения, является основным звеном, связывающим остальные виды памяти воедино.

Говорить о развитии логической памяти – значит говорить вообще о развитии человеческого интеллекта. Таким образом мы вплотную подходим к тому, что музыканту необходим широкий умственный кругозор, к сожалению, отсутствующий у довольно способных учеников, что приводит к определённым трудностям в их профессиональном становлении.

Изучая пьесу, дети обычно запоминают музыку непроизвольно, привыкают к такому «методу» и, становясь старше, продолжают так же заучивать наизусть. Но уже с раннего возраста целесообразно подводить ребёнка к «сознательному» запоминанию. Анализ музыкального материала активизирует и подкрепляет работу музыкальной памяти. Так как на начальном этапе обучения ученик исполняет маленькие пьесы, то в процессе работы над ней вычленяются фразы, мотивы, интонации и не механически заучиваются, а предварительно продумываются. Находятся вершины фраз, смысловые, опорные ноты, выясняются мелодические интервалы для их наилучшего предслышания и интонирования. В дальнейшем при работе над более крупным произведением вычленяются часть, раздел, эпизод и наиболее сложные элементы.

Началом работы над музыкальным произведением является анализ. Ученик должен ясно представлять идейно-эмоциональное содержание сочинения со всеми его музыкально-техническими трудностями. Одним словом, чем яснее музыкальные представления исполнителя, тем легче и надёжнее запоминание.

**Двигательная память:** Этот вид памяти очень необходимый, но, пожалуй, самый ненадёжный и коварный. Наиболее часто встречается у детей. У них «запоминают» прежде всего «пальцы», а уши и голова в этом процессе не участвуют. Память движений быстро приобретается и так же быстро исчезает. В результате на эстраде происходят осечки, «провалы» памяти. Самое страшное для ученика при этом обычно даже не то, что он остановился, а то, что ему остаются непонятными причины остановки.

Двигательная память надёжна в сочетании с другими видами памяти. В двигательной памяти выделяют осязательно-тактильную, направленную на контроль настоящего (движения) и двигательно-мышечную, направленную в прошлое и будущее (контроль за тем, как движение совершено и подготовка следующего движения). Память музыканта-исполнителя соединяет художественное мышление с двигательным. При исполнении произведения широко используется двигательно-поведенческая память, с запоминанием движений, заучиванием двигательных комплексов.

Чем больше в запасе найденных вариантов, тем свободнее чувствует себя исполнитель.

В процессе исполнения он выбирает один из вариантов памяти, наиболее соответствующий его состоянию, другие же варианты являются своеобразной поддержкой. «Пианист Гальстон сказал, что музыкальная память должна уподобляться лифту, подвешенному на нескольких тросах, — если какой-нибудь из них и оборвётся, то останутся в запасе несколько других».

Чтобы избежать неприятностей на эстраде в случае запоминания «пальцами» полезно привыкать играть выученную пьесу, стараясь не смотреть на клавиатуру. При этом учащийся больше сосредотачивается на звучании. Особенно это важно в кантиленных произведениях. Развитию двигательной памяти способствует игра гамм, этюдов, всевозможных упражнений.

**Зрительная память:** Очень полезна для исполнителя, но отнюдь не обязательна. В таком случае каждый для себя должен решить, в какой мере ему следует полагаться на зрительную память, так как у одних она развита очень хорошо, у других немного хуже, а у третьих вообще не развита.

Зрительная память необходима при исполнении каких-либо фактурных сложностей: память на определённые «опорные» ноты при игре скачков, смене позиций и фактуры, при исполнении трудных пассажей в значительной мере облегчает задачу запоминания и исполнения музыкального произведения.

В опытах П. Зинченко двум группам испытуемых предлагалось классифицировать карточки с рисунками бытового содержания. Кроме рисунка на каждой карточке была написана в правом верхнем углу цифра. В первом случае нужно было сгруппировать рисунки по содержанию, во втором по цифрам (в возрастающей последовательности). После выполнения заданий карточки убирались, и той группе, которая оперировала картинками, предлагалось вспомнить цифры, а другая группа, раскладывавшая цифры, должна была вспомнить картинки. Результаты эксперимента были описаны А. А. Смирновым. Они показали, что «в группе, оперировавшей цифрами, как правило, не было не только воспроизведения, но даже и узнавания предъявленных картинок; а испытуемые, классифицировавшие картинки были крайне удивлены, когда от них потребовали назвать цифры: они даже не заметили, что на карточках помимо картинок были, оказывается, ещё и цифры».

К сожалению, подобное часто наблюдается и в музыкальной практике. Нужно заметить, что зрительную память можно развить при помощи систематического воспитания в себе наблюдательности, общей собранности, активности и направленности внимания.

**Работа над музыкальным произведением (выучивание на память).**

В наших рекомендациях мы возьмем за основу известную триаду «Вижу — слышу — играю» и принципы работы над музыкальным произведением, предложенные И. Гофманом. В основу этих принципов положены различные способы работы над произведением.

**1**. ***Работа с текстом произведения без инструмента***.

На этом этапе процесс ознакомления и первичное заучивание произведения осуществляется на основе внимательного изучения нотного текста и представления звучания при помощи внутреннего слуха. Мысленное музыкальное восприятие может проводиться путем выявления и определения:

а) главного настроения произведения;

б) средств, при помощи которых оно выражается;

в) особенностей развития художественного образа;

г) главной идеи произведения;

д) понимания позиции автора;

е) своего собственного представления в анализируемом произведении.

Тщательный анализ текста произведения способствует его последующему успешному запоминанию. Вот как, например, учитель знаменитого немецкого пианиста Вальтера Гизекинга Карл Леймер «проговаривал» со своими учениками текст сонаты Л.Бетховена фа минор, ор. 2 № 1: «Начинается Соната арпеджированным фа-минорным аккордом от "до" 1-й октавы до- бемоль" второй, за которым следует во втором тексте группетто на "фа" второй октавы. Потом идет доминантсептаккорд (от "соль" первой до "си-бемоль" второй октавы) с заключительными нотами группетто на "соль" и последующим повторением от 2-го до 4-го тактов, после чего фа-минорный квартсекстаккорд и гаммаобразный спуск восьмыми до ноты "до". В левой руке сменяются фа-минорное трезвучие доминантсептаккордом.

«Эти первые 8 тактов главной темы, как мы видим, легко осваиваются при обдумывании прочтенного текста, и должны играться наизусть, а затем и заучиваться». Подобный способ запоминания развивает музыкально-слуховые и двигательные представления, мышление и зрительную память. Увиденное должно быть понято и услышано. Развитие умения выучивать произведение по нотам без инструмента — один из резервов роста профессионального мастерства музыканта. Проговаривание нотного текста, как будет показано в последующем разделе о музыкальном мышлении, ведет к переводу внешних умственных действий во внутренний план и к последующему их необходимому «свертыванию» из последовательного процесса в структурный, симультанный, укладывающийся в сознании как бы одновременно, сразу, целиком.

**2**. ***Работа с текстом произведения за инструментом*.**

Первые проигрывания произведения после мысленного ознакомления с ним по рекомендациям современных методистов должны быть нацелены на схватывание, и уяснение общего его художественного смысла. Поэтому на этом этапе говорят об эскизном ознакомлении произведения, для чего оно должно проигрываться в нужном темпе; при этом можно не заботиться о точности исполнения. Р. Шуман, например, рекомендовал первые проигрывания делать «от начала до конца».

  После первого ознакомления начинается детальная проработка произведения — вычленяются смысловые опорные пункты, выявляются трудные места, выставляется удобная аппликатура, в медленном темпе осваиваются непривычные исполнительские движения.

На этом этапе продолжается осознание мелодических, гармонических и фактурных особенностей произведения, уясняется его тонально-гармонический план, в рамках которого осуществляется развитие художественного образа. Непрестанная умственная работа, постоянное вдумывание в то, что играется — залог успешного запоминания произведения наизусть. «Хорошо запоминается только то, что хорошо понято», — вот золотое правило дидактики, которое одинаково верно как для учащегося, пытающегося запомнить различные исторические события, так и для музыканта, который учит музыкальное произведение наизусть.

Какой вид запоминания — произвольный (т.е. преднамеренный, специально ориентированный) или непроизвольный (т.е. осуществляемый ненамеренно) — является более предпочтительным в выучивании произведения наизусть?

Говоря о непроизвольном запоминании, стоит выделить эмоциональный фактор, о котором говорит Коган Г.М.: «когда мы взволнованны, все наши чувства обострены, мы видим и слышим острее: «во время какого-либо потрясения, вы можете заметить гораздо больше деталей, чем в обычном состоянии». А нам уже известно, что когда мы видим и слышим острее, то и запоминаем лучше». Вот что пишет по этому поводу Маккиннон Л.: «Очевидно, когда предмет (или идея), на котором фиксируется мысль, связан с интересом или удовольствием, возникает «непроизвольное» внимание.

Взрослые, также как и дети, сосредоточиваются на объекте на более длинный или более короткий срок в зависимости от привлекательности этого объекта. Не только влюбленный, но артист, ученый и бизнесмен могут переживать моменты (возможно, даже годы), когда чувства так усиливают интерес, что интересующий объект — человек, мысль, предмет желаний — могут стать навязчивой идеей, полностью поглощающей все мысли.      Музыкальные занятия, целиком поглощающие внимание, также вполне возможны, так как для истинного ценителя, музыка содержит главные побудители сосредоточенности — движение, интерес, удовольствие и эмоции, поднимающиеся порой до страсти». А вот высказывание И. Гофмана: «Каждому трудно удержать в памяти то, что не представляет для него интереса, тогда как-то, что интересует, запоминается легко…. Требуется, прежде всего, пробудить в вас интерес к пьесам, которые вам предстоит играть. Другими словами, нужно, чтоб вы не были равнодушны к пьесе, к данному месту в ней, чтоб она (или оно) была для вас «раздражающим предметом», вызывала в вас горячее чувство – тогда она (или оно) запомнится во время работы сама, без специальных усилий». «Вывод из этого.… Любите! Влюбитесь в то произведение, которое вы хотите выучить на память.

Из всего выше сказанного, очевидно, что, в заучивании, не последнее место занимает личный интерес к произведению, конечно другое дело, когда пьеса «не нравится», но как говорит Валерий Петрович Бирюков: «Плохой музыки не бывает, во всем можно найти что-то интересное».

Тем не менее, процессы непроизвольного запоминания не изучены, и довольно сложно сказать какой механизм имеет непроизвольное запоминание. Поэтому, мы думаем, что не стоит опираться на такой вид запоминания, а использовать его в совокупности с произвольным запоминанием.

Исходя из сказанного выше, в методике выучивания музыкального произведения на память можно предложить два пути, каждый из которых не исключает другого. Один из этих путей - *произвольное запоминание*, при котором произведение тщательно анализируется с точки зрения его формы, фактуры, гармонического плана, нахождения опорных пунктов. В другом случае запоминание будет происходить с опорой на *непроизвольную память*в процессе решения конкретных задач поиска наиболее удовлетворительного воплощения художественного образа. Осуществляя активную деятельность в ходе этого поиска, мы непроизвольно будем запоминать то, что нам необходимо выучить.

Одна из ловушек, в которую попадаются многие музыканты, разучивая новую вещь наизусть, — запоминание ее в результате многократных повторений. Основная нагрузка при таком способе заучивания ложится на двигательную память. Но такой способ решения проблемы, как справедливо отмечала знаменитая французская пианистка Маргарет Лонг, — «ленивое решение сомнительной верности и притом расточающее драгоценное время».

Для того чтобы процесс запоминания протекал наиболее эффективно, необходимо включать в работу деятельность всех анализаторов музыканта, а именно:

—      вглядываясь и всматриваясь в ноты, можно запомнить текст зрительно, и потом во время игры наизусть, представлять его мысленно перед глазами;

—      вслушиваясь в мелодию, пропевая ее отдельно голосом без инструмента, можно запомнить мелодию на слух;

—    «ввыгрываясь» пальцами в фактуру произведения, можно запомнить ее моторно-двигательно; —      отмечая во время игры опорные пункты произведения, можно подключать логическую память, основанную на запоминании логики развития гармонического плана.

Заучивая наизусть, не следует пытаться запомнить все произведение сразу целиком. Лучше сначала попытаться запомнить отдельные небольшие фрагменты, ибо, как мы уже знаем, «процент сохранения заученного материала обратно пропорционален объему этого материала». Поэтому разумная дозировка выучиваемого материала должна соблюдаться. Должны также делаться перерывы между напряженной мнемонической работой. После того как музыкальный материал выучен, необходимо дать ему возможность просто «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 в запоминании оказывают и ассоциации, к которым прибегает исполнитель для нахождения большей выразительности исполнения.

  Привлечение поэтических ассоциаций для активизации эстетического чувства — давняя традиция в музыкальном исполнительстве. Поэтические образы, картины, ассоциации, взятые как из жизни, так и из других произведений искусства, хорошо активизируются при постановке задач типа: «В этой музыке как будто...». Соединение слышимых звуков с внемузыкальными образами и представлениями, имеющими сходную поэтическую основу, пробуждает эмоциональную память, про которую говорят, что она бывает сильнее памяти рассудка.

Вот некоторые из реплик А. Рубинштейна, обращенные им к своим ученикам для пробуждения их творческого воображения:

—      начало «Фантазии» Шумана: «Эту первую мысль надо так произнести, продекламировать, как будто вы обращаетесь ко всему человечеству, ко всему миру...».

Несомненно, произведение, выученное таким методом, при котором содержание музыки увязывается с широким спектром ассоциаций, будет не только более выразительно исполнено, но и более прочно усвоено.

Когда произведение уже выучено наизусть, оно нуждается в регулярных повторениях для закрепления в памяти. Точно так же, как лесная дорога, когда по ней долго не ездят, зарастает бурьяном и кустарником, так и нейронные следы, своеобразные дорожки памяти, размываются и забываются под влиянием новых жизненных впечатлений.

Повторение материала бессчетное количество раз для лучшего запоминания по своему характеру напоминает «зубрежку», которая безоговорочно осуждается современной дидактикой, как в общей, так и в музыкальной педагогике. Бесконечные механистические повторения тормозят развитие музыканта, ограничивают его репертуар, притупляют художественное восприятие. В занятиях, количественная сторона имеет значение, лишь в сочетании с качественной». Как показывают исследования отечественных и зарубежных 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.

Для этого необходимо развивать умение самостоятельно, без помощи педагога применять имеющиеся музыкально-теоретические знания на практике. Разнообразие впечатлений и выполняемых действий в процессе повторений музыкального материала, помогает удерживать внимание в течение длительного времени. Быстрота и прочность заучивания оказываются связанными и с рациональным распределением повторений во времени. По данным Савшинского С.И., «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 назавтра». Поэтому повторение лучше распределить 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.

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

   «требуют от учащегося повышенного слухового контроля, сосредоточенного внимания, собранной воли. Все это необходимо для фиксирования допущенных ошибок... Особого внимания требуют места "стыковки" отдельных отрывков и эпизодов. Практика показывает, что часто учащийся не может сыграть наизусть все произведение, в то время как каждую его часть в отдельности он знает на память довольно хорошо».

Даже тогда, когда произведение хорошо выучено наизусть, методисты рекомендуют 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. Огромную пользу для запоминания произведения приносит 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 с течением времени ускользнуть от контроля сознания».

**4.** ***Работа без инструмента и без нот.***

По мнению А. Стоянова, с которым нельзя не согласиться, музыканту любой специальности «лишь тогда можно быть убежденным, что действительно запомнил данное произведение, когда музыкант, в состоянии восстановить его мысленно, проследить развитие его точно сообразно тексту, не глядя в ноты, и осознавать в себе ясно его мельчайшие составные элементы». Это — наиболее трудный способ работы над произведением, и И. Гофман недаром говорил о его сложности и «утомительности» в умственном отношении. Тем не менее, чередуя мысленные проигрывания произведения без инструмента с реальной игрой на инструменте, учащийся может добиться предельно прочного запоминания произведения.

Преодоление возникающих здесь трудностей воспитывает качества, поднимающие процесс работы на высшую ступень – от ремесла к искусству, от труда к творчеству – и развивает не только память, но и способность «охвата» изучаемого произведения в целом.

В процессе подобного способа работы в сознании формируется то, что психологи называют симультанным образом, при котором временные отношения переводятся в пространственные. Целый ряд мыслей по этому поводу мы находим в работе Теплова Б.М. «Психология музыкальных способностей».

Большое значение имеет и развитие способности к охвату формы произведения. Ведь играя на инструменте, мы непрерывно заняты исполнением и восприятием каждого текущего мгновения. Перебрасывая «мостики» от играемого к ранее сыгранному, еще живому в памяти и отчасти в восприятии (так называемых первичных образов памяти), мы объединяем музыкальные мгновения в органически целые куски. Но все это происходит пассивно и бессознательно. При игре же без инструмента исполнитель лишается чувственного восприятия и «рукоделания» музыки, заменяет их представлениями. Когда налицо имеется достаточный опыт и способности, последние могут приближаться к реальному слышанию. Поэтому правильнее здесь говорить не о представлениях, а об особого рода умозрениях. Сюда относится и одновременное созерцание в уме кусков музыки и формы произведения в целом, хотя их природа не одновременность, а временная последовательность. Сюда относится характеристика эмоционального переживания музыки, умозрительное представление модуляционного плана произведения и внешних признаков фактуры, как бы сведенных в формулы, но опирающихся на чувственный «подтекст».

В некоторых случаях можно говорить о своеобразном переводе у музыкантов, у которых преобладают зрительные ассоциации, временных отношений, да и тональных тоже, в пространственные. Однако это не общее правило, как считает психолог Теплов Б.М. Но он прав, когда утверждает, что общий образ музыкального произведения не значит его мысленное прослушивание от начала до конца. Тем несообразнее понимать его как ускоренное прослушивание. «Ведь изменение темпа (добавлю— существенное изменение темпа) есть изменение самой музыки» — замечает Теплов.

Так, В. А. Моцарт в одном из своих писем рассказывает, что он может написанное им произведение обозреть духовно одним взглядом, как прекрасную картину или человека. Он может слышать это произведение в своем воображении не последовательно, как оно будет звучать потом, а все сразу. Аналогичные мысли высказывал и К.М. Вебер. «Внутренний слух обладает удивительной способностью схватывать и охватывать целые музыкальные построения... Этот слух позволяет одновременно слышать целые периоды, даже целые пьесы».

По мнению К. Мартинсена, «перед тем, как извлечь первый звук, общий образ произведения уже живет в исполнителе. Еще до первого звука исполнитель чувствует в виде общего комплекса первую часть сонаты, в качестве общего комплекса чувствует он и внутреннее строение остальных частей.

Мысленные повторения произведения развивают концентрацию внимания на слуховых образах, столь необходимую во время публичного исполнения, усиливают выразительность игры, углубляют понимание музыкального сочинения. Тот, кто в совершенстве владеет этими методами работы — воистину самый счастливый музыкант.

**Заключение.**

Люди различаются как по качеству памяти, так и по ее силе. Один может запомнить пьесу более или менее полно, только лишь прослушав или проиграв ее; другому для запоминания той же пьесы требуются недели. Но память того, кто учит быстро, может оказаться менее точной и цепкой, чем память «работяги», который впитывает музыку постепенно, пока она действительно не сделается частью его самого. Этот процесс постепенного впитывания позволяет, однако, сделать интересные открытия, касающиеся самой музыки, ее интерпретации и таким образом тот, кто учит медленно, может оказаться в большем выигрыше.

«Естественная» память обычно связывается с тем, что принято называть «абсолютным слухом», однако обладатели этого дара нередко слишком уж спешат им пользоваться. Запоминая с легкостью прослушанное или проигранное, они не всегда подвергают пьесу достаточно добросовестному изучению, что совершенно необходимо для точного и уверенного исполнения наизусть. Память молодости в высшей степени восприимчива. Даже маленькие дети могут повторять наизусть целые страницы из книг, лишь весьма смутно представляя себе их смысл. Такая память, весьма напоминающая память попугая, имеет тенденцию ослабевать с развитием интеллекта.

Тот, у кого нет абсолютного слуха, должен много работать, чтобы выучить наизусть произведение; другому, обладающему этим даром, придется работать над той же задачей значительно меньше, однако работать должны все. Это вовсе не означает, что музыкант, подобно рабу, обречен на адский труд. Напротив, труд музыканта может стать много приятнее и продуктивнее. Сосредоточенность будет стимулироваться интересом, разумно организованная работа вознаградится сэкономленным временем, знание элементарных законов психики — отсутствием излишней нервной напряженности.

Хочется отметить, что педагогу в классе по специальности нужно своевременно выявить положительные качества и недостатки ученика и, проанализировав их, подобрать индивидуально необходимые методы развития его музыкальных способностей.