МБОУ ДОД «ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ Г.ЛОБНЯ»

**Игра наизусть в**

**фортепианном классе**

**детской музыкальной школы.**

Методическая разработка

Автор – Золотова Л.К.

Преподаватель первой

квалификационной

категории.

2013г.

**Содержание**

Введение…………………………………………………………………………

I. Теоретическая часть.

1.Как развивались взгляды на музыкальную память…………………..

2. Типы музыкальной памяти……………………………………………………….

3. Сознание и подсознание…………………………………………………………..

II. Практическая часть

1. Формирование художественных образов………………………………….

2. Тренировка навыков……………………………………………………………………

3. Исполнение по памяти…………………………………………………………………

4. Метод Леймера – Гизекинга……………………………………………………….

5. Игра наизусть на академическом

концерте……………………………………………………………..

Заключение …………………………………………………………………………

Список литературы………………………………………………………………

Приложение ………………………………………………………………………..

**Все жалуются**

**На недостаток памяти,**

**но никто не жалуется**

**на недостаток благоразумия…**

Лилиас Маккинон

Введение

В современном музыкальном исполнительстве, музыкальной педагогике, пожалуй, нет более сложной, более запутанной и вместе с тем более актуальной проблемы, чем проблема музыкальной памяти.

Может ли хотя бы один артист похвалиться тем, что его память всегда работала безотказно? Есть ли у исполнителя уверенность в том, что какое-либо произведение, уже десятки раз «обыгранное» им на эстраде, в следующий раз пройдёт благополучно? Может ли даже самый опытный педагог утверждать, что владеет методом, гарантирующим уверенное воспроизведение? На все эти вопросы истрория исполнительства и музыкальной педагогики может дать лишь отрицательный ответ.

Одним из критериев успешного выступления юных музыкантов на академических концертах является умение исполнить музыкальное произведение наизусть. Обычно невозможность сыграть без остановок и запинаний объясняют сильным волнением перед публичным выступлением, а также плохой памятью. Однако, всегда ли именно ученик виноват в ошибках подобного рода? Может быть вина лежит на преподавателе, который не умеет или не знает пути решения задач в сложном процессе выучивания произведения?

Активизацию процесса запоминания учащимися музыкальных произведений можно выделить в качестве одной из центральных задач преподавателя музыкальной школы. Её значение в формировании музыканта-исполнителя трудно переоценить.

Цель данной работы – раскрыть систему обучения, способы и пути развития музыкальной памяти которой обеспечивают в учащихся спокойную уверенность в своей памяти.

**I.** **Теоретическая часть**

**1.Как развивались взгляды на исполнение по памяти**

Уже более ста лет проблема музыкальной памяти волнует учащихся, педагогов и выдающихся мастеров, а также вызывает оживлённые дискуссии и споры среди крупных учёных. Рассмотрим как на неё реагировали в процессе исторического развития.

Поначалу игра без нот не поощрялась и даже запрещалась. Она ассоциировалась с игрой по слуху. Заучивать наизусть рекомендовалось только сложные в фактурном отношении эпизоды, либо места переворачивания страниц.

С течением времени концертное исполнение без нот всё больше завоёвывало себе право на существование. В начале 19 века всё более усложнявшаяся фортепианная фактура композиторов – романтиков уже не позволяла исполнителю раздваивать своё внимание между клавиатурой и нотным текстом, игра по нотам мешала творческому самовыражению исполнителя.

**«Я убедился, - пишет Феруччо Бузони, - что игра на память обеспечивает несравненно большую свободу выражения. Ноты, от которых зависит исполнитель, не только ограничивают его, но положительно мешают. Во всяком случае необходимо знать пьесу наизусть, если собираешься придать ей совершенные очертания.»** Кроме того, играя по нотам, артист рисковал потерять контакт с аудиторией ( кого во время концерта не отвлекал от музыки своим озабоченным видом некто переворачивающий страницы?)

Малейшая скованность исполнителя неизбежно передаётся слушателям и если ноты «мешают» солисту, то и для слушателей наслаждение музыкой не может быть полным.

В защиту игры напамять выступал **Роберт Шуман, утверждающий:**

**« аккорд, сыгранный как угодно по нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный напамять.»** Его жена, Клара Шуман не разделяла этой точки зрения. По свидетельствам современников она пролила немало слёз из-за необходимости играть на публике без нот.

Тому причиной служила неуверенность в безотказности работы памяти, доходящая порой до мучительных переживаний как в предконцертный период, так и, в особенности, во время концерта.

Наряду с эстрадобоязнью, игра по памяти выявила ещё один существенный недостаток: **она ограничивала масштабы исполнительского репертуара** засчёт необходимости устойчивого запоминания и текстуально точного воспроизведения. Таким образом, одна форма скованности сменилась другой, не менее страшной.

Многих пугает выступление на публике без нот, но гарантируют ли ноты абсолютное отсутствие эстрадного волнения и совершенное по качеству художественное исполнение? Пусть даже исполнитель предотвратит полный провал, но он не сможет предотвратить худшего – немузыкального исполнения. Волнуясь, пианист испытывает мышечное напряжение и его прикосновение делается неуверенным. Играя наизусть, можно забыть отрывок, но играть вдохновенно и наполненно. Вот какова альтернатива: быть ли связанным нотами или волноваться без них – с одной стороны, или - с другой, выгравировав произведение на скрижалях памяти, развить и укрепить веру в неё настолько, чтобы никакое вредное влияние не могло эту веру поколебать.

В музыкальной среде появилась методическая литература, изобилующая как полезными, так и довольно странными на наш, современный взгляд, рекомендациями, «обеспечивающими» исполнителям спокойную уверенность в своей памяти. Так немецкий педагог Герман Вальтц рекомендовал заучивать нотный текст в ракообразном движении ( от последнего такта к первому), либо через такт, либо по схеме: первый такт – последний такт, второй – предпоследний, третий – предпредпоследний и т.д.

В музыкальных кругах развернулась острая дискуссия на тему: «Является ли обязательным и всеобщим требование игры наизусть в концертах?» К решению вопроса о том, должны ли артисты играть наизусть, подключились врачи и психологи. Многие теоретики, в основном в статьях немецкой, английской, французской и американской научной периодики, восстают против принуждения игры напамять. «Я не требую, чтобы исполнение наизусть было полностью устранено. Я желаю только, чтобы на артиста, играющего по нотам, не смотрели бы косо ни его коллеги, ни публика», -писал немецкий музыковед и критик Вильгельм Альтман в 1907 году.

Каждый музыкант решал проблему по – своему: одни артисты вынуждены были из-за мук эстрадобоязни отказаться от концертной деятельности, а другие, напротив, вопреки укрепляющейся моде, продолжали ставить на пульт ноты.

Можно было бы думать, что в современной музыкальной педагогике вопросы запоминания и воспроизведения музыкального материала уже получили свои ответы. На самом деле игра наизусть и в наши дни является столь же острой проблемой, как и сто лет назад.

Однозначно можно утверждать, что в настоящее время публичное исполнение наизусть стало эстетической нормой. **Нормой стало и утверждение, что только исполненное по памяти произведение может обрести законченный вид, стать художественно-совершенной интерпретацией. Игра на память – показатель степени овладения сочинением.**

**2. Свойство и типы музыкальной памяти**

Люди различаются по силе памяти. Один может запомнить пьесу только лишь прослушав её, другому для запоминания той же пьесы требуются недели. Но в выйгрыше останется лишь тот, кто добросовестно познает музыку, впитает её, сделает её частью его самого. Добросовестное изучение совершенно необходимо для точного и уверенного исполнения наизусть.

Среди людей бытует мнение, что с возрастом память теряет свою силу.

Подобная теория разрушения памяти удобна для ленивого ума, который выбирает девиз «я слишком стар, чтобы учиться», вместо «каждый день учу что-нибудь новое». Для сохранения молодости мозг, так же как и мускулы, надо ежедневно упражнять. **Сила памяти зависит от привычки учить.** Пианист Пахман в 70 лет признавался, что он только теперь начинает учиться работать.

Музыкальная память представляет собой сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый нормальный человек, - это память уха, глаза, прикосновения и движения. Четыре типа памяти: слуховая, зрительная, тактильная и мускульная являются взаимозависимыми.

Было время, когда начинающих заставляли знакомиться с музыкой прежде всего глазами, как с чем-то, что следует скорее видеть, чем слышать. Такой подход к изучению в корне неправильный. Очень важно мыслить музыку не в чёрных и белых символах, а в звуковых образах. По виду нот учащийся должен представлять себе высоту, длительность и качество звучания. Музыкально мыслить ноты и думать о нотах – вещи различные. Внутренние слуховые представления расширят технические возможности, так как мускулы, действуя менее «механически», будут с готовностью отвечать намерениям исполнителя.

**Зрительная память** может быть очень полезной, но она отнюдь не обязательна для исполнения «без нот».

**Тактильная память** – память прикосновения лучше всего развивается с игрой с закрытыми глазами или в темноте. Это приучает учащегося более внимательно слушать себя и контролировать ощущения кончиков пальцев.

**Мускульная память** развивается в процессе тренировок,когда движения переходят из разряда «механических» в разряд «автоматических». Только научившись играть не глядя на клавиатуру, можно ясно понимать, как надёжна бывает мускульная память в процессе игры наизусть. Мы слышим звук в данный момент, представляем последующий, и руки, подчиняясь привычке, находят свой путь.

**В процессе заучивания наизусть должны сотрудничать все четыре типа памяти, но главную роль всегда играет слух!** Успешно запоминает музыку тот, кто полагается на острый слух и мускульные ощущения. Очень важно понимать, что главенствующее положение должна занимать именно слуховая память, подчиняясь слуховым представлениям музыкант развивает тактильную и мышечную память, то есть технический аппарат. Те музыканты, чья мускульная память управляется больше зрением, чем внутренним слухом, чаще всего жалуются на недостаток памяти как таковой.

Атрибутом памяти является сосредоточенность – неотъемлемое свойство каждого нормального интеллекта. Сосредоточенность питается вниманием, которое в свою очередь подпитывается интересом. Чем ярче впечатление – тем опасность забывания меньше.

**3. Сознание и подсознание**

Игра наизусть ставит перед пианистом задачи психологического характера.Невозможно до конца постичь глубокую тайну памяти, как и до конца постичь тайну человеческого мозга. **Представление человека о двух загадочных сторонах его существа – сознании и подсознании помогает глубже постичь проблему памяти.**

Чтобы научиться говорить, писать, ездить на велосипеде, играть гамму необходимо сознательно управлять движениями, ими нужно сознательно овладеть. В конце концов после достаточного количества упражнений можно выполнять эти действия уже «не думая», автоматически. Действия перешли из сознательной сферы разума в подсознание, при этом не утрачивая своей сложной первоначальной структуры, они стали лёгкими и естесственными.

Результатом всякого обучения является формирование навыков, привычек. Началом этого процесса всегда руководит сознание. Процесс запоминания материала состоит из двух процессов: сознательного формирования привычек и подсознательного их воспроизведения**.**

**В основе системы обучения с целью активизации игры наизусть лежат три этапа:**

1. **Формирование музыкальных образов.**
2. **Тренировка, упражнения.**
3. **Воспроизведение, игра по памяти.**

**Сознание** руководит первыми двумя этапами: формированием музыкальных образов и тренировкой навыков.

**Подсознание** руководит третьим этапом системы – непосредственно самой игрой по памяти.

**II. Практическая часть**

**1.Процесс формирования художественных образов**

Рассмотрим ситуацию. Ученик страдает от рассеянности во время занятия. «Думай, что ты делаешь!» -говорит учитель, при этом не ставя конкретную цель. И ученик, выбирая путь наименьшего сопротивления, словно зазубривая непонятное, учит музыку путём многократных повторений. Ученик тренирует мускульную память, совершенно не задействуя умственные силы головы, ответственные за выработку слуховых навыков. Неразумные методы работы приводят к тому, что исполнение наизусть выходит из под контроля, а виновницей провала считается плохая память. Учащийся не понимает, «что» он должен выражать, не мудрено поэтому, что ему так трудно вспомнить музыку.

Первоначальная задача педагога – заинтересовать ученика. Процесс обучения необходимо наполнить осмысленностью, задействовав умственные силы ученика. Интерес ученика в свою очередь стимулирует его концентрацию внимания и сосредоточенность, так необходимые в постижении музыки. Обучение музыке связано с воспитанием «привычек», чем целесообразнее они будут, тем успешнее пройдёт процесс заучивания наизусть.

Что мы запоминаем? То, что замечаем. Что мы замечаем? То, что привлекает наше внимание. Чтобы произвольно вспоминать впоследствии впечатления, мы должны разумно управлять формированием образов в нашем сознании. Как отчётливо помнит любой человек событие, происшедшее в его жизни первый раз: первый урок, первую учительницу, первый экзамен! Ясность этих картин убедительно доказывает **огромную важность всех первых впечатлений.** Многие учителя и ученики не отдают себе отчёт в том, что если первое прочтение пьесы неправильно, - пьеса может быть загублена навсегда. **Для подсознательной памяти нет ничего несущественного! Каждая неправильно взятая нота, каждая ошибка в прочтении, каждая запинка регистрируются!** Поэтому ученик должен думать о том, что он делает, и думать очень сосредоточенно до тех пор, пока не натренированы необходимые навыки и памяти. Ученик должен понимать, что всякий раз садясь за инструмент он запускает процесс запоминания, весь вопрос в том, запоминания положительных или вредных навыков? **Даже занимаясь бездумно, учащийся запоминает, – ведь при этом тренируются вредные привычки. Всякая работа за инструментом – это работа памяти!**

**Признавая природную цепкость, впечатлительность памяти и подсознательных процессов мозга необходимо со всей строгостью и дисциплиной подойти к начальному этапу работы над произведением.От качества работы на начальном этапе зависит успех всей дальнейшей работы.**

До того, как возможные ошибки закрепятся в памяти ученика, учитель обязан пройти новый материал.Определив целостную форму сочинения, при разборе следует ограничивать материал, не стоит браться сразу за многое. Следует урегулировать ритмические трудности, определить фразировку, сразу проставить аппликатуру, увязывая её с фразировкой. Каждый знает, как трудно переучивать заученную аппликатуру! Привычки и памяти цепко удерживают первое впечатление. Именно потому, что пьеса новая, а ко всему новому мы проявляем повышенный интерес и внимание, учитель и ученик в сотрудничестве должны стараться «выжать» максимум из того, что даёт новизна для заучивания наизусть.

**Очень важно на этом этапе работы все действия подчинять сознанию, разумно мыслить, обдумывать, рассуждать, размышлять, тем самым укреплять сознательную память.** Одна из важнейших задач педагога – как можно раньше привить ученику вкус к размышлению над нотной страницей, научить его задавать нотному тексту вопросы и находить на них ответы. Как научить ребёнка мыслить за роялем? Как заложить основы музыкального мышления?

В словесных посланиях, графических символах заключена информация о характере музыки, темпе, об особенностях артикуляции, динамики, фразировки. Работа с учеником над постижением музыки требует от учителя как можно более полного раскрытия её в нотном тексте.

Учащиеся, слабо понимая значение заключённых в нотах художественных смыслов, практически лишены возможности наслаждаться глубиной композиторского замысла, любоваться красотами его деталей, оказываются далеки от понимания художественного содержания произведения.

**Поэтому задача педагога – научить ученика «разговаривать» на языке музыки.**

Существует много способов достижения этой цели, одним из них, **наиболее высокорезультативным способом освоения материала, считается метод преобразования музыкального материала**, когда в процессе работы по отдельным элементам ( звукокомплексам, ритмическим формулам) текст как бы препарируется, расчленяется на так называемые «кусочки». Текст подвергается изменениям: варьируется, упрощается, усложняется и благодаря этому глубже постигается, быстрее осваивается, прочнее запоминается.

Преобразование текста касается не только элементов, может иметь место «пересочинение» пьесы в целом, перевод из мажора в минор, изменение метроритма, артикуляции, динамики, фразировки, жанровой характеристики. Такая работа носит творческий характер, она требует большой изобретательности, активного воображения, игры фантазии ребёнка. Он не просто вспроизводит нотный текст, он учится говорить на языке музыки.

Когда мы пропускаем технически сложный пассаж через ряд динамических, артикуляционных, ритмических, аппликатурных вариантов, - это позволяет быстрее его освоить, «загнать» в слуховую и мускульную память.

Можно с уверенностью сказать, что на процесс музыкального мышления накладывает отпечаток **умение импровизировать, сочинять, транспонировать**.

(См. приложение №1 – 4)

Например, начинающему ученику дано задание сочинить песенку на заданное стихотворение. Вот здесь – то, в процессе творческого поиска и возникнет у ученика естесственная «авторская» потребность в том или ином регистре, штрихе, динамике, ритмическом рисунке, темпе, интересной образной гармонии. Например, чтобы передать жалобный образ песенки «Жалобно» ученику потребуется штрих легато на две ноты, передающий вздохи, динамика пиано, обозначение Lacrimosa. «Сердито» - динамика форте, штрих non legato и sforzando, обозначение Rizoluto.К мелодии песенки «Киска» (См. приложение №5) ученик учится подбирать аккомпанемент, слышать мажор и минор, строить мажорное и минорное трезвучие. Ему предлагается в зависимости от лада проставить свою версию динамических оттенков, свою артикуляцию, темповые обозначения. Ученик учится мыслить за роялем. От пассивного метода заучивания того что «дано в нотах», ученик переходит к активному методу «сасообучения» при помощи анализа, сочинения, импровизации. **При таком подходе к обучению создаётся обстановка, в которой ученику становится понятна «музыкальная кухня», он знает как создаётся музыка и может аналитически отнестись к любой даже самой простой пьеске. Как правило, такой ученик быстро и твёрдо выучивает на память, непринуждённо и с большой творческой свободой исполняет произведение на эстраде.**

Ученику можно предложить придумать свои вариации аккомпанемента к мелодии, тем самым изменив жанровую характеристику пьесы (См. приложение № 6). Элегия Шостаковича благодаря видоизменённому аккомпанементу приобрела жанр вальса. В приложении приложены образцы для игры аккомпанемента левой рукой и двумя руками. (См. приложение №7 -10).

Твёрдо выучив «гармоническую сетку» пьесы и научившись варьировать аккомпанемент, ученик свободно будет исполнять сочинение наизусть.

Чтобы обеспечить в дальнейшем успешное беспроблемное заучивание на память, педагог в самом начале обучения (ещё в подготовительном классе) должен закладывать по кирпичикам фундамент музыкального мышления ученика, **его словарь музыкального языка.**

В этот словарь необходимо включать знания по теории, гармонии музыки. Даже самых маленьких надо научить обращать внимание на такие вещи, как форма, изменение тональности, интервалы, аккорды, кадансы, кульминация и т.д.

Метод преобразования музыкального материала является прекрасной предпосылкой для этого. Необходимо чтобы с первых шагов обучения ученик не выступал в роли беспрекословного исполнителя чужой воли, а развивался как творческая личность, учился понимать смысл музыкальной речи, чтобы «говорил» на языке музыки. «Не диктовать, не натаскивать, а заново открывать в тесном сотрудничестве!» - так следует охарактеризовать метод работы учителя музыки.

**Таким образом, возможность полноценного прочтения учеником содержания художественного произведения находится в прямой зависимости от размера багажа накопленных специальных знаний.** Психологи установили, что людям свойственно соотносить каждый новый факт с уже имеющимися представлениями, и если в ходе предыдущего опыта таковые не сложились, то новое как бы «не узнаётся». Для того чтобы остановиться на чём-нибудь, чтобы обратить на него внимание, совершенно необходимо, чтобы оно уже было нам дано в какой-то степени. Вот одно из объяснений тому, почему ученики, глядя в ноты, многого не видят. Ситуация напоминает ту, с которой столкнулся Ч. Дарвин при высадке на остров Фиджи. Туземцы были поражены видом весельных шлюпок европейцев. Больших кораблей они при этом как бы не замечали. Объяснялось всё просто: у островитян были свои лодки, но совсем не похожие на те, что подплывали к берегу, и это не могло не вызвать их удивления и шумной реакции. Что же касается больших кораблей, то они их до этого никогда не видели, поэтому и смотрели на них, как на пустое место.

Таким образом, педагог, заложивший в ученике крепкую базу знаний о строении музыки с первоначального этапа обучения, облегчит его труд в в старших классах школы, сделает работу над постижением музыки более привлекательной, интересной, плодотворной и успешной.

**2.Тренировка навыков**

Нет хорошо играющих

исполнителей,

а есть знающие и умеющие

правильно и эффективно заниматься.

О. Шульпяков

Первый этап в освоении музыки пройден. Проведён детальный анализ текста, ученик получил первые образные впечатления, имеет достаточно ясное представление о том, как должна звучать музыка. Что делать дальше?

После того, как ученик выяснил «что» учить, наступает время дать ответа на вопрос «как» учить. **Тренировка навыков – повторение определённых действий, направленное на закрепление и запоминание. Этап тренировки, упражнений требует максимума терпения, умственного напряжения и концентрации внимания.**

Как правильно и рационально выстроить план тренировочной работы?Как организовать занятия ученика? Как облегчить усвоение и запоминание материала? Какие использовать способы и методы в работе? Как предотвратить усталость ученика, научить его делать многое за малый промежуток времени? Эти вопросы как никогда актуальны для современного преподавателя музыки.

**Для педагогики будущего проблема рациональных занятий станет проблемой номер один.** Уже при современных школьных программах, перегруженных материалом, всё актуальнее становится необходимость найти такие методы работы, которые обеспечивали бы хорошие результаты при минимальных затратах времени.

При сравнении успеваемости учеников двух школ, из которых в одной музыке уделялось время наравне с другими предметами, а в другой – больше, первая дала лучшие результаты. Для тех, кто располагал десятью минутами в день, вопрос, что можно сделать за такое короткое время, оказался сам по себе стимулирующим. К счастью, короткие периоды музыкальных занятий могут быть очень продотворны. Практика показывает, что педагог должен учитывать не только «что» и «сколько» , но и «как» учит ученик. Из-за неразумно организованных занятий ученики и учителя порой тратят время впустую.

Правильно организованные занятия, экономящие время, особенно нравятся современным детям, у которых всегда так много дел. Учителю следует быть в контакте с родителями, нуждающимися в указаниях относительно домашних занятий. За домашней работой начинающих лучше всего наблюдать тому, кто присутствовал на уроке.Многие родители считают что успех работы зависит только от количества затраченных на тренировку часов. В недавнем прошлом так считали и некоторые учителя, что стало причиной того, что многие дети, приведённые в уныние скукой подобных занятий, совсем бросали музыку, о чём впоследствии горько сожалели.

**Количество часов, затраченных на упражнения, имеет гораздо меньшее значение, чем интенсивность и внимание во время работы!**

Очень важен урок с педагогом, но ещё важнее время, проведённое учеником с музыкой наедине. Поэтому нужно учить детей правильно вести самостоятельную работу. Учителя должны запрещать самостоятельную работу до тех пор, пока ребёнок не научится работать правильно. Ученика нужно научить проявлять дисциплину и твёрдость характера.

Как долго должна длиться работа за инструментом? Конценрированная работа утомительна. Внимание наиболее остро в начале занятий: первые пятнадцать минут драгоценны – они должны быть использованы с максимальной эффективностью. Педагог должен помнить, что самыми продуктивными являются первые 15 -20 минут занятий, поэтому первостепенные задачи необходимо решать в начале урока, а не откладывать на потом. Важно понимать**, что заниматься следует до тех пор, пока ребёнок в состоянии активно думать, мысленно работать, критически оценивать своё исполнение.** В состоянии крайнего переутомления в результате многочасовых тренировок бездумные, «безголовые» повторения могут помешать воспитанию необходимых и целесообразных навыков и нанести тем самым только вред.

А что заинтересовывает, сосредотачивает внимание ребёнка?

Каждый учащийся лучше запоминает то, что доставляет ему удовольствие, привлекает его внимание. Умело подобранный репертуар, разумно организованная работа педагога вознаградятся сэкономленным временем, а знание элементарных законов психики ученика – отсутствием излишней нервной напряжённости.

Первое впечатление следует подкреплять много раз, уделяя с каждым разом всё большее внимание деталям. **Повторения без осознанности, напряжения мысли бессмысленны!** **Каждое последующее повторение, подкрепляемое разумом, закрепляет и расширяет предыдущее, и заучивание идёт с увеличивающейся скоростью**. Для запоминания географической карты недостаточно просто много раз посмотреть на неё: чтобы очертания сохранились в памяти во всех деталях, следует думать о них, сопоставляя одну подробность с другой. При всём сходстве реки выглядят на карте по – разному, и сравнение деталей поможет нам удержать в памяти запутанную картину. **Этот способ анализа и установления сознательных ассоциаций является единственно надёжным для запоминания музыки**.

Только то, что отмечено сознательно, можно припомнить впоследствии по собственной воле. Чтобы облегчить усвоение и запоминание материала, нужно сознательно искать в тексте определённые вещи:

1. **Изменения – сопоставления.**

Вот два отрывка, которые начинаются одинаково, а заканчиваются по – разному; вот фраза, заканчивающаяся на доминанте, в противоположность другой, завершающейся на тонике. (См. приложение № 11 «Смелый наездник»Р.Шумана )

В партии левой руки первого предложения пьесы «Перепёлочка» А. Эшпая (См. приложение №12)ученику необходимо для лучшего запоминания сравнить первые две фразы, установив в чём их сходство и различие.

2. **Ходы по полутонам.**

3.  **Закономерности:**

**а) группировка по секвенциям и позициям**

При усвоении мелодического и ритмического рисунка при определённой группировке длительностей, пьеса представится менее трудной, чем это представляется с первого взгляда.

(См. приложение №13) Ф.Э.Бах «Марш» Ре мажор

Как облегчить выучивание длинной фразы, изложенной в партии правой руки восьмыми нотами?(15 – 18 тт.)

Чтобы в значительной степени облегчить понимание и запоминание данного отрывка следует **расчленить фразу на мотивы**, и тогда станет очевидной закономерность: мотивы развиваются секвентно в восходящем движении и находятся друг с другом в вопросо – ответном взаимоотношении. Рекомендуется исполнить отдельно каждый мотив в разных октавах, транспонировать его, проанализировать интервальный состав. Далее играть в ансамбле с педагогом , осуществляя вопросо – ответные мотивные отношения. Например, педагог исполняет мотив в низком регистре, ученик – в высоком; ученик – на форте, учитель – на пиано, ученик – имитирует флейту, учитель – трубу и т.д.

После такой предварительной детальной работы успех в выучивании длинной мелодической фразы обеспечен.

Этюд А. Лешгорн соч. 65 №8 До мажор (См. приложение №14)

Гаммообразные пассажи, переходящие из руки в руку будет проще выучить, если правильно группировать шестнадцатые ноты. Группируя пассажи по позициям, следует запомнить сколько пальцев в каждой – три, четыре или пять.

В 6,7,8 тактах в партии правой руки секвенции тетрахордами исполнять следует однотипной аппликатурой, что облегчает запоминание отрывка и тренирует мускульную память - в быстром темпе пальцы здесь будут играть автоматически.

Партия правой руки Этюда Л. Шитте соч.108 № 16 До мажор (См. приложение № 15) целиком изложена секвенциями восходящих и нисходящих тетрахордов.

Секвенции шестнадцатых Этюда Л. Шитте соч.108 № 23 До мажор (См. приложение № 16)изложены в виде разложенных секстаккордов и квартсекстаккордов в нисходящем движении и восходящих пентахордов.

Для быстрого запоминания на память достаточно понять направление секвенции и играть их однотипной аппликатурой. Обращая внимание на секвенции, подбирая удобную и однотипную аппликатуру для каждого её звена, мы облегчаем запоминание. **Для секвенций, группировок, аккордов выбирается однотипная аппликатура, так как повторения закрепляют мускульную и тактильную память.**

**б) группировка по интервалам и аккордам**

Никогда нельзя учить отдельные ноты. **Учить ноты надо по интервалам, разложенные аккорды следует собирать в аккорд.**

Этюд Ф. Лекуппе соч.17 №6 До мажор( См. приложение №17)

Сначала необходимо запомнить квинты, играть их сразу двумя руками, левая рука имитирует правую в первом четырёхтакте первого и второго предложения. Затем квинты заполняются пентахордами. Обратить внимание на то, что первое предложение оканчивается на доминанте, а второе на тонике.

Этюд Л. Шитте соч. 108 №5 ля минор (См. приложение №18)

Этюд К. Черни по ред. Гермера т.I №6 Ля мажор(См. приложение №19)

Следует обратить внимание на закономерность в партии правой руки – чередование терции с секстой.

Этюд А. Гедике соч. 36 №27ля минор (См. приложение №20)

Если собрать в вышеизложенных этюдах разложенные звуки в аккорды и дать определение каждому их них, выяснив интервальный состав, то выучивание текста становится намного проще.

Этюд С. Майкапар ля минор (См. приложение №21)

Облегчить запоминание этюда помогут два существенных момента:во – первых, осознание формы, во – вторых, гармонического плана.

Форма этюда простая двухчастная, части отличаются друг от друга только каденцией. Ученик легко запомнит музыку этюда если выучит гармонический план, для этого рекомендуется играть гамму ля минор в трёх видах, уметь строить трезвучия основных ступеней с обращениями.

В эпизоде ноктюрна «Разлука» М. Глинки(тт. 85 - 94 ) (См. приложение № 22) в партии левой руки рекомендуется собирать звуки в аккорды, причём можно дифференцировать музыкальную ткань на два голоса – бас и гармоническое заполнение и исполнить данный отрывок двумя руками.

**Теоретические знания по сольфеджио безусловно много дают для понимания и запоминания музыкальных связей**. **Поэтому умение строить, петь, играть, определять на слух интервалы, аккорды, кадансовые обороты, гаммы является важной составляющей процесса овладения музыкальным языком, без знания которого полноценное запоминание музыки становится невозможным. Поэтому определение тонального, гармонического фона пьесы, игра кадансовых оборотов – неотъемлемая часть работы каждого ученика.**

(См. приложение № 23 гармонический план начала пьесы Болеро Ж. Дювернуа и № 24 - гармонический план первой части Элегии Д. Шостаковича)

**Чем ярче и устойчивее выводы на основе сравнений, ассоциаций, закономерностей**, - тем меньше опасность забывания.**Запоминание – это осмысливание. Никто не может обойтись без него**.**Запоминается то, что часто рассматривается, подробно изучается и сравнивается с другим предметом.**

Известный немецкий педагог и музыкант Карл Леймер вывел

правила первоначальных занятий

1. Очень медленный темп

2.Интенсивная концентрация внимания

3.Абсолютно точный ритм (можно под громкий счёт)

4.Правильная аппликатура

При этом не следует обращать внимание на характер исполнения (и так много задач)

Играть 5 часов подряд бессмысленно. Упражнение через 20-30 минут бессмысленно, если нет концентрации внимания. Повторить лучше через час. Так повторять 5-6 раз в день.

Сознательный контроль и критическое внимание нельзя прекращать слишком рано, внимание снова и снова дожно сосредотачиваться на контурах «музыкальной карты», углубляя впечатления, совершенствуя детали, следя за формированием навыков. На эту стадию работы не стоит жалеть времени, так как она обеспечивает путь к дальнейшему совершенствованию.

Правильно заниматься – это большой умственный труд. Ленивым ученикам, не желающим напрягать голову, никогда не достичь больших успехов.

Наблюдательность, активное внимание , заинтересованность ученика в успехе предотвращают появление многих ненужных привычек. Но как часто учителю приходиться **исправлять ошибки ученика**, «ломать» приобретённые им вредные привычки! Если ошибка повторяется опять и опять, следует найти её причину, **обосновать необходимость исправления так, чтобы она дошла до сознания ученика.** Затем сосредоточиться полностью на новой привычке и воздерживаться от исполнения, не контролируемого сознанием, до тех пор, пока благодаря тщательной и терпеливой работе эта привычка не станет абсолютно надёжной.

Если заучена фальшивая нота, нужно запомнить правильную ноту, в её отношении к другим. Несмотря на длительную и терпеливую работу по исправлению заученных ошибок, как память, так и привычки могут совершенно неожиданно вернуться к старому (например в стрессовом состоянии эстрадного выступления).

Наиболее частая ошибка ученика – остановки, запинания, так называемые «запинки». К игре с «запинками» приводит нарушение связей. Лучший метод борьбы с этим недостатком – учить по частям, не разрывая цепь музыкальной мысли. Далее следует сочетать «кусковой» метод работы с « целостным», так как долгая тренировка игры «по кусочкам» приведёт к двигательным, координационным проблемам на стыках частей пьесы, что приведёт в свою очередь к остановкам и провалам в памяти.

**Для облегчения запоминания в педагогической практике применяется раздельный способ усвоения** учебного материала. Весь секрет выучивания при таком способе состоит в способности **уделять внимание только одному предмету** в каждый данный предмет. На этапе выработки правильных навыков следует научить учащихся уделять внимание какой – то одной конкретной цели (аппликатуре, ритму, штрихам, тембру и т.д.) Учащиеся же часто пытаются учить массу вещей одновременно, ежедневно меняя аппликатуру и фразировку до такой степени, что мешает формированию устойчивых полезных привычек - навыков и сбивает с толку слуховую и мускульную памяти. Удивительно ли , что некоторые не могут запомнить, над чем они работают? **Выделяя одну определённую задачу в каждый данный момент, ученик начинает яснее видеть назначение многих подробностей, которые до этого не привлекали внимания.** Заметить **маленькую деталь**, оценить её прелесть – значит запомнить её! **Долг учителя – ставить каждый раз одну конкретную задачу, заставляя мысль ученика работать в определённом направлении. Любой отрывок, если смысл его понят, легче исполняется и запоминается.**

Когда начинающему ученику трудно вспомнить мелодию, следует развивать отдельно его звуковысотную и ритмическую память. Когда ученик сможет легко вспоминать порознь высоту и ритмический рисунок – он подготовлен к решению задачи двойной трудности: запоминанию высоты и ритма в их соотношении.

В сложных для дифференцированного восприятия эпизодах (См. приложение №25 и26 тт.101 -108 Ноктюрна « Разлука» М. Глинки) **следует распределить мелодические партии между руками ученика**, либо сыграть это место в четыре руки в ансамбле с педагогом. Такой метод позволяет услышать как должна звучать музыка.Ученику будет полезно представить этот приём как оркестровку партитуры симфонического оркестра. Разделение партий помогает прояснить детали произведения, - где бас, где мелодия, а где просто украшения.

Незаменимую помощь памяти оказывает **выразительная игра**. Актёры лучше запоминают слова, когда сосредотачиваются на их внутреннем смысле, связывая с ним выразительность голоса и жеста. Так как человек лучше запоминает то, что затронуло его эмоционально, следует при выучивании пьесы стараться сразу же вкладывать чувства в каждую извлекаемую ноту.

Зачем учить громко фразу, которая в итоге должна звучать мягко? Бесполезно оставлять тренировку тонких мышечных ощущений на последнюю неделю перед концертом.

Как предварительный этап работы рекомендуется **метод упрощения**, состоящий во временном опускании второстепенных деталей. Например, орнаментику лучше опускать до тех пор, пока ноты, которые она украшает, не будут на своих местах. Ученик должен уверенно запомнить основные доли такта, потом ему нетрудно будет заполнить каждый «шаг» мелкими длительностями.

**Форма является неотъемлемым атрибутом музыки, и тот ученик, который в состоянии чётко представить последовательность фраз, предложений, частей, будет с большеё лёгкостью их запоминать и интерпретировать.** Зубрила, прерванный в своих разглагольствованиях может начинать только «от печки». Такая опасность исключена для ученика, хорошо владеющего формой.

С целью лучшего усвоения формы ученики должны учить музыку по частям, для этого надо разбить пьесу на озаглавленные отрывки. **Каждый заголовок** – это отправная точка на случай «аварии». Маленьким ученикам можно предложить представить каждый отдельный заголовок как «железнодорожную станцию», исполняя пьесу от начала до конца ученик будто «делает пересадку с одной станции на следующую».

Отправные точки должны быть установлены в местах, не прерывающих линию музыкального развития. Например, если фраза кончается на сильной доле, то заголовок необходимо установить после сильной доли, а не на ней.

Однако заголовки бесполезны, если ученик не может вспомнить музыку, которая с ними связана. Поэтому прежде чем играть по памяти отрывки нужно запомнить музыку.

Тренировка умения начинать с различных отправных точек – обязательный этап работы. Полезно играть пьесу от конца к её началу, от последней отправной точки к первоначальной: ABCD – DCBA.

Игра «Лото» также тренирует умение начинать с различных отправных точек.

Необходимо нарезать из бумаги карточки, количество которых должно быть равно количеству частей изучаемой пьесы , пронумеровать каждую в соответствии с номером части. Положить карточки в отдельный мешок, перемешать. Ученику необходимо достать карточку из мешка и наизусть исполнить музыкальный отрывок, соответствующий данному номеру.

**Несмотря на то, что быстрые пьесы в техническом отношении более трудны, их значительно легче исполнять по памяти, чем медленные:** **мускульная память в виде автоматизированных движений может обойтись здесь без слуховой памяти**. Пользуясь этим, ученики исполняют музыку «отключая голову», основываясь на подсознательных действиях мозга и двигательной памяти рук.

**Для игры по памяти медленная, технически более лёгкая музыка труднее быстрой, так как предоставляет сознанию больше времени для вмешательства в подсознательные действия.**

Для того, чтобы чувствовать полную уверенность в любой пьесе, нужно прежде всего понимать, что происходит в музыке. Поэтому необходимо анализировать быструю музыку с такой же тщательностью, как и медленную. Рекомендуется в целях изучения деталей играть быструю музыку в замедленном темпе, а медленную – представлять в более быстром темпе, чем задумано автором, тогда в сознании ученика легче «укладывается» логика развития музыкальной ткани.

**Полифоническая музыка**, состоящая из двух или более движущихся голосов, труднее для запоминания, чем любая другая. Полифоническая музыка требует более глубокого постижения, чем любая другая.

Внимание пианиста, казалось бы, должно разделяться, но следить за двумя (или более) сочетающимися партиями с равным вниманием невозможно: та или другая должна быть в значительной степени доверена тактильной и мышечной памяти. Внимание пианиста во время исполнения должно быстро переключаться от одной партии к другой, отмечая вступление голосов и дифференцируя их звучность. Сложность состоит в умении переключать внимание от партии к партии, не мешая при этом техническим навыкам. Задача запоминания несколько облегчится, если отложить её решение до тех пор, пока ученик не доведёт привычки выразительности до полусознательного исполнения.

**Существенные моменты – вступление голосов, тембр(регистровка), фразировка, аппликатура. Имитации, обращения, интермедии, скрытое голосоведение, секвенции, модуляции, стретты – вот те элементы, которые могут сделать работу над полифонией захватывающе интересной. Достойная их оценка облегчает выучивание.**

Рекомендуется проставить несколько отправных точек, при желании можно начертить **план сочинения**: на страницах нотной тетради нанести тактовые линии в соответствии с оригиналом и в тех же самых местах. Ноты не писать, а просто набросать чертёж произведения на нотном стане, отметив места вступлений темы и части, в которых она появляется; отметить изменения тональности, кульминацию. (См. приложение№ 27 И. С. Бах Инвенция си минор).

Как правильно выучивать пьесы **крупной формы**, чтобы поставленные задачи не казались слишком трудными и скучными? Один только вид длинной сонаты пугает ученика. Поскольку ум по природе ленив, учащумуся кажется, что предстоит очень много сделать.

Обычно начинают с начала и выучивают одну или две страницы в один присест. Такой порядок приводит к ненужной переоценке начала, которое и без того легко запомнить, так как новый материал всегда приковывает внимание. Конец тоже запоминается относительно легко, потому что вся работа уже сделана.

В произведениях любой длины наиболее **утомительна работа над серединой**, учащемуся кажется, что предстоит так много сделать. Разработка никогда не откладывается «на потом»; при первом же осмотре в ней надо выявить основные темы, изменённые композиторским замыслом, проходящие порой через перепитии разных тональностей. Следуя «кусковому» и «целостному» методам выучивания, анализируя и сопоставляя тематический материал, синтезируя и обобщая, учащиеся быстро сформируют в своём сознании целостный образ сонаты. Осмысливая, анализируя, ученик запоминает.

Таким образом,

**план тренировочной работы сводится к трём этапам:**

1. **Предварительный обзор музыкального развития от начала до конца пьесы;**
2. **Детальное изучение и сопоставление всех похожих друг на друга отрывков.**
3. **Специальная работа над трудными местами. «Кусковой» и «целостный» метод работы.**

**3. Исполнение по памяти.**

Можно исполнять пьесу по нотам сто раз и всё же не знать её по – настоящему. Истинной проверкой знания произведения является его исполнение наизусть.

В процессе овладения пьесой рекомендуется наряду с продолжающейся аналитической работой проверять состояние и надёжность памятей и навыков. Убедившись в их надёжности можно приступать к последней стадии работы – исполнению без нот.

**На начальных этапах работы музыкант поглощает музыку, на последнем – она поглощает его**. Настроения, чувства – категории подсознательные, и, чтобы найти средства для их выражения, учащийся должен погрузиться в свой внутренний мир**. Сознательная деятельность мозга должна** предоставить исполнение **подсознанию.**

Поэтому, чем больше думаешь во время изучения, тем меньше придётся думать во время исполнения; чем больше видишь в нотах во время занятий, тем меньше в итоге нуждаешься в них.Если в процесссе игры музыкант не думает о нотах, технике, если его руки и пальцы действуют автоматически, - исполнение на правильном пути**. Умственная и мышечная свобода неразделимы!** Только при условии умственной и физической свободы привычки действуют с максимальной надёжностью и сноровкой, обеспечивая уверенность в своей памяти и безусловный успех при публичном выступлении. **Невозможно добиться ни умственной, ни тем более мышечной свободы в игре без нот тому, кто не знает по – настоящему музыки, кто работал «без головы», полагаясь лишь на мускульную память.**

На что направлены мысли музыканта во время игры по памяти? Внимание может обращаться к разным аспектам музыки. В данное мгновение оно может быть преимущественно сосредоточено на мелодии, в следующее – на звучании баса или на педали. Всё слушается, хотя чему – то одному в каждый данный момент уделяется преимущественное внимание. Дирижёр смотрит на оркестрантов по очереди; он слушает всех, но уделяет особое внимание вступлению или специальному музыкальному эффекту.

**Как часто ученик, выходя на сцену, сомневается в своей памяти, а ведь «привычки», сбитые с толку сомнением, отказывают**!

**Величайшая ошибка думать: «Какая нота, какой отрывок следующий?»**

Вмешательство сознания мешает работе подсознания. Когда ученик начинает сомневаться в своей памяти, он должен немедленно переключить своё внимание на ритм, настроение, любой аспект музыки. Поэтому так важно с самого начала видеть саму интерпретацию, саму музыку, а затем уже средства её достижения. **Важны не ноты, а то , что стоит за нотами - сама музыка!**

**4. Метод Леймера – Гизекинга**

Фортепианная педагогическая система, известная под названием «метода Леймера – Гизекинга», родилась благодаря плодотворной совместной работе профессора Ганноверской консерватории Карла Леймера и его ученика, выдающегося немецкого пианиста Вальтера Гизекинга. Общие взгляды на искусство и практические советы, вынесенные знаменитыми музыкантами из собственного опыта, несомненно, являются отличным руководством для любого педагога, желающего достичь высокого уровня в работе над музыкальной памятью.

«Я нашёл путь к полному развитию музыкального дарования ученика, к достижению высшей степени выразительности его игры…, умным, одарённым ученикам удастся до конца использовать безграничные возможности развития, которые представляет моя система..» (К.Леймер)

Эта система требует прежде всего крайне напряжённой умственной работы, предельной концентрации внимания, мыслительной деятельности. Для обучения учащихся этой концентрации Карл Леймер использует осознанную игру наизусть.

**«Направленность на интенсивное воспитание слуха отличает мою систему от иных. Непрерывное вслушивание, точность исполнения, контроль – вот скорый путь к отшлифованной технике».** **Воспитание слуха – внимание к качеству и продолжительности звучания, невозможно без точнейшего знания нотного текста.** **Чтобы в высшей степени знать текст, надо тренировать память.** С этой целью Леймер применяет **логическое продумывание**, когда ученик запоминает текст не столько в процессе исполнения, но и в момент его аналитического прочтения.

Подобно тому, как при чтении «про себя» имеет место движение в мышцах гортани, так и в процессе продумывания музыки - нервные пути передают невидимые движения кончикам пальцев. **Способ выучивания напамять без инструмента** является главным в работе немецкого пианиста **Вальтера Гизекинга.** Он вместо проигрывания на инструменте, часто продумывал сочинение, учил его наизусть путём аналитического прочтения нотного текста. В процессе выучивания очень полезно частое продумывание отрывка или пьесы, вместо их частого проигрывания. Для этого надо иметь уже накопленный внутренний слуховой багаж, иметь представление как должна звучать музыка.

Аналитическое прочтение нотного текста даёт уверенное осознание строения пьесы, владение его формой. Для верного исполнения необходимо обдумать, проанализировать не только крупные разделы формы, но и осознать мотивное строение музыкальной ткани. Пальцы – слуги головы. Что велит им голова, то они и выполняют. В голове должна царить полнейшая ясность относительно исполнения.

Гизекинг: «Я разучиваю читая глазами, без инструмента. Я проверяю импульсы из мозга в кончики пальцев. Они должны перетекать безупречно, без помех. **Такое изучение музыки путём чтения нот –самый верный способ её запоминания…**Неуверенность памяти перед выступлением лучше устранить чтением нот, чем бесчисленным и утомительным проигрыванием сомнительных мест.Мастерства можно добиться только путём наивысшей концентрации, поэтому количество часов имеет гораздо меньшее значение чем внимание во время работы…»

Так или иначе, но Гизекинг развил в себе поистине уникальную память, позволявшую ему разучивать сложнейшие произведения со сказочной быстротой и накопить огромный репертуар. «Я могу учить наизусть где угодно, даже в трамвае: ноты запечатлеваются в моем сознании, и, когда они туда попадают, их уже ничто не заставит исчезнуть», — признавался он.

Метод Леймера - Гизекинга позволяет экономить время, быстро выучивая произведение наизусть. А значит, позволяет скорее приступить к работе над выразительностью.

Обычно при первом знакомстве с произведением ученик играет по нотам, а потом совместно с педагогом в процессе анализа выясняется схема музыкального языка пьесы. Карл Леймер предлагает изменить последовательность: сначала познакомить ученика со схемой, сделать анализ, а уж потом играть по нотам.

Вот как этот метод применяется в работе с начинающими.

(См. приложение№ 28 « Два весёлых гуся» )

Педагог просит ученика при первом знакомстве с музыкой исполнить:

От фа первой октавы нисходящий тетрахорд, (ученик исполняет тут же), восходящая квинта с остановкой на дважды повторяющемся верхнем звуке. Далее повторить тетрахорд и квинту.

Таким образом, ученик не глядя в ноты выучил половину песенки.

(См. приложение №29 Песенка «Баба Яга» Н. Соколова)

Педагог даёт команды:

Восходящая секунда от до первой октавы, повторить, восходящая квинта, остановка на нисходящей секунде. Далее три раза сыграть нисходящюю октаву от до второй октавы и закончить восходящей квартой. Если ученик сыграет несколько раз эту комбинацию, а потом ещё и запишет нотами в тетради можно с уверенностью говорить о том, что текст крепко выучен на память.

Схема: секунда, секунда, квинта, секунда.

октава, октава, октава, кварта.

**5. Игра наизусть на академическом концерте**

Как часто педагог в своей практике сталкивается с эстрадной лихорадкой учеников перед публичным выступлением! Публичное выступление вызывает в ученике волнение, иногда стрессовое состояние, при этом ученик списывает неудачи исполнения на плохую работу памяти.

Волнение и неудачи, сбои, частые «заикания» во время исполнения происхождением своим обязаны не плохой работе памяти, **а неполноте подготовительных работ.**

Пока путём правильно проведённой подготовительной работы учащийся не усвоит данное произведение так, что оно будет ему исчерпывающим образом знакомо и близко, и станет как бы его второй натурой, до тех пор он не гарантирован от приступов волнения до и во время исполнительского процесса.

При правильно организованной подготовительной работе **публичное выступление оказывает положительное воздействие на работу памяти.**Творческий подъём, повышенное состояние психики, напряжение умственных сил, сопровождающее публичное выступление, являются причиной обострения восприимчивости пианиста к собственным звуковым воплощениям. Отсюда особая глубина и прочность запоминания мельчайших деталей исполнения, **особая фиксация памяти.** Следствием чего является то, что произведения, прошедшие через эстраду, особенно долго сохраняются в памяти и поэтому гораздо легче и быстрее могут быть возобновлены к подготовке к новым эстрадным выступлениям по прошествии иногда нескольких лет, чем произведения, публично не исполнявшиеся. Кроме того, игра по памяти в концертном исполнении является сильным реактивом, выявляющим все недочёты в подготовительной работе учащегося.

От неожиданных провалов и курьёзных случаев во время концертного выступления не застрахованы даже известные мастера.

**Случай неожиданного обрыва исполнения** вследствие **внезапного отказа памяти**, происшедший со знаменитым пианистом Эгоном Петри в одном из его концертов в Ленинградской филармонии. Случилось это при первом исполнении им только что выученной 3-ей сонаты Прокофьева в момент, когда должна была начаться разработка сонатной формы. Оборвавшись на этом моменте, Петри прекратил дальнейшее исполнение сонаты и сказал про себя: «Я не могу больше», после небольшой паузы стал со свойственным ему изумительным мастерством играть не по программе вещи из своего прежнего репертуара.

Петри приписывал этот инцидент тому, что он не успел хорошо выучить сонату. Такой опытный и зрелый пианист если бы действительно не успел доучить сонату, конечно, не рускнул бы исполнять её на концерте. Он, без сомнения, успел её выучить. Причина здесь была другая.

Дело всё в **особом свойстве подсознания, которое состоит в том, что подсознательная деятельность никогда не прекращается, даже тогда, когда человек отдыхает!** Мышцы пианиста продолжают развиваться после упражнений, в его голове идёт работа по освоению материала, накопленного в течение занятий. В таинственной деятельности подсознания непостижимым образом закрепляются ассоциации, музыка будто им усваивается, поглощается.

Петри упустил из вида тот принцип, который как-то сообщил своим ученикам профессор Лешетицкий. **Выученную только что, хотя бы и вполне основательно, вещь нельзя ещё выносить на эстраду**, **между моментом окончания работы по усвоению музыкального произведения и моментом его публичного выступления должен пройти известный срок.** В течение этого срока исполнителем должна быть прекращена всякая сознательная работа над произведением. Он должен как бы полностью забыть о его существовании. При таком условии вся сделанная им техническая, аналитическая, художественная сознательная работа, а также работа по усвоению на память, начнёт сама собой перерабатываться в его подсознании, большей частью во время сна. Петри не успел свою сознательную работу провести в течение известного срока через переработку её в своём подсознании.

Внезапные отказы памяти имеют любопытные особенности:

**Фатальность -** раз случившись, они имеют наклонность возвращаться при повторных публичных исполнениях;

**Заразительность –** наклонность появляться у исполнителей, выступающих непосредственно за тем, с которым такой инцидент только что произошёл. Опытные преподаватели поэтому рекомендуют учащимся не слушать предыдущих исполнителей.

Тренировка **внутренней сосредоточенности**  на исполнительском процессе, которая безостановочно поглощала бы всё существо ученика, **и достижение возможно большей концентрации на художественно – творческой стороне** воплощения являются единственным средством как против приступов волнения, так и против вторжения посторонних мыслей во время процесса публичного исполнения.

**Заключение**

Единственный способ правильно учить

музыку – любить её

и думать о ней.

(неизвестный автор)

Таким образом, путь к полноценному и наиболее полному овладению музыкальным произведением тернист и сложен. Он требует напряжения умственных и психических сил со стороны ученика и рационально выстроеннной, целесообразно планируемой работы со стороны его педагога. Только совместными усилиями ученика и учителя, их любовью к музыке, неиссякаемым желанием преодолеть трудности в работе можно добиться успеха в решении столь сложной задачи как уверенное овладение музыкой.

Немного перефразируя слова известного скрипача Л. Ауэра можно утверждать, что «ещё никогда так не придавали достаточного значения психологической работе, мозговой активности, контролирующей работу памяти. Между тем, если данное лицо не способно к тяжёлому умственному труду и длительной сосредоточенности, сложный путь к овладению столь трудным процессом как заучивание наизусть является простой потерей времени».

Чтобы заменить беспорядочные занятия разумно планируемой работой, а выучивание наизусть прошло значительно быстрее и продуктивнее предлагается опираться на основные правила домашней работы ученика, правила первоначальных занятий и правила для повторения, предложенные Лилиас Маккинон, которые прилагаются к данной методической разработке (См. приложение №30 -32).

**Основные правила**

Мои главные правила домашней работы.

1.Занимайся **систематически** и всегда в определённое время.

2.Стремись к тому, чтобы **первые впечатления были правильными и музыкальными.**

3.Когда что-нибудь учишь - сосредоточивай внимание на чём-то **одном** в каждый данный момент –окраске звука, легато, ритме, аппликатуре и др.

4.Учи **аккорды по их структуре**, то есть по интервалам, которые они содержат.

5.Выбирай аппликатуру, удобную как для руки, так и для смысла данного отрывка. **Эта аппликатура не должна меняться.**

6.**Запоминай выразительность** также тщательно, как и ноты.

7.Сравнивай друг с другом отрывки, в которых есть что-нибудь **общее.**

8.**Учи музыку** не такт за тактом, а **фразами** или более крупными музыкальными кусками, в соответствии с заранее подготовленными «заголовками».

9.Если допустил ошибку и нужно проиграть снова – не возвращайся к началу пьесы: отправной точкой может служить предыдущая фраза.

10.Практикуй **повторения с частыми перерывами**.

11.**Следи за точностью**, лёгкость придёт сама собой.

12.Когда пьеса становится знакомой, начинай с работы над **более трудными местами**.

13.**Допустив ошибку, вернись и один раз проиграй медленно неудавшийся отрывок**: последнее впечатление, так же как и первое, должно быть точным.

14.Внутренне освободись и предоставь движения подсознанию.

15.Если тебе кажется, что ты сейчас забудешь – переключи внимание на ритм и выразительность.

16.Если ты забыл музыку во время занятий – немедленно посмотри в ноты и постарайся найти причину ошибки.

17.Если ты забыл во время исполнения и не в состоянии сымпровизировать, не возвращайся назад – продолжай со следующего музыкального заголовка.

18.**Когда мысленно повторяешь разучиваемую музыку –** слушай звучание, но не называй ноты. Сознательно думай о выразительности, если хочешь добиться в ней хороших результатов.

**Правила первоначальных занятий**

1. Очень медленный темп

2.Интенсивная концентрация внимания

3.Абсолютно точный ритм (можно под громкий счёт)

4.Правильная аппликатура

**Правила для повторения**.

1.Не играй отрывок больше трёх раз подряд. Если хочешь – играй его тридцать раз в день, но с интервалами между повторениями.

2.После каждого повторения останавливайся на время, достаточное для вздоха.

3.Так как скорость забывания больше при заучивании нового материала, для начала просматривай его чаще3.После нескольких повторений отложи пьесу, удваивая длительность отдыха по мере усвоения музыки.

Интернет – ресурсы.

<http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-5633.html>

<http://www.pandia.ru/text/77/287/40618.php>

Литература.

Грохотов С. Обучение игре на фортепиано по Леймеру – Гизекингу.– М.: «Классика – XXI», 2009

Корыхалова Н. «Детский альбом П. И. Чайковского: такт за тактом. –СПб.: Композитор. Санкт – Петербург,2011

Кременштейн Б. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. - «Классика – XXI», 2009

Кременштейн Б. Посткриптум. Записки педагога - «Классика – XXI», 2009

Маккиннон Л. Игра наизусть. - «Классика – XXI», 2007

Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика. –Челябинск: МРI, 2006

Милич Б. Воспитание ученика – пианиста. «Издательство «Кифара», 2008

Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. - «Классика – XXI», 1999

Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. – М., Советский композитор, 1989

Фейнберг С. Е. пианизм как искусство. - «Классика – XXI», 2001

Шульпяков О.Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. –СПб.: Композитор. Санкт – Петербург,2005

Приложение