Управление культуры администрации Чернянского района

Муниципальное бюджетного образовательное учреждение дополнительного образования детей «Ездоченская детская школа искусств»

**Методический доклад**

**«Особенности памяти пианиста-исполнителя и способы ее развития»**

Выполнила: Алехина Виктория Николаевна,

 преподаватель специального фортепиано

 МБОУ ДОД «Ездоченская детская

 школа искусств»

с. Ездочное

2013

Содержание

I. Введение: общая характеристика музыкальных способностей, феномен памяти в условиях исполнительской деятельности.

II. Основная часть: различные взгляды педагогов-музыкантов; способы развития памяти пианиста в условиях самостоятельной работы.

III. Заключение.

 Обучение игре на фортепиано требует от исполнителя комплекса различных способностей. Предрасположенность к какому-либо виду творчества есть практически у каждого человека и проявится она только тогда, когда он попробует свои силы в данной сфере. Музыкальные способности – это целый комплекс, который не только можно, но и необходимо планомерно развивать. При вдумчивом и систематическом подходе к их развитию пианист может получить желаемый результат. Надо отметить, что способности заложены в человеке генетически от природы. Считается, что «развитие способностей возможно только до определенного предела, отпущенного природой. Подняться выше уровня, предопределенного судьбой, невозможно, какие бы усилия человек не прикладывал». Для музыканта очень важно наличие одаренности, то есть предрасположенности к искусству, стремления мыслить художественными образами; также ему необходимо обладать творческой фантазией. Кроме этого нужны и специальные музыкальные способности – слух, ритм, память.

 Что же такое «музыкальная память»? Каковы способы ее развития? Прежде чем начать рассуждать об этом феномене – «музыкальная память» – определим для себя само понятие памяти.

 Память – есть «способность к воспроизведению прошлого опыта, одно из основных свойств нервной системы, выражающееся в способности длительно хранить информацию о событиях внешнего мира и реакциях организма, и многократно вводить ее в сферу сознания и поведения». Следовательно, память лежит в основе всей деятельности человека. А поскольку он действует непрерывно, значит постоянно работает и его память. Как и внимание, она обращена и в прошлое и в будущее одновременно, ибо память «запоминает» не только то, что было, но и то, что предстоит сделать. Один из парадоксов памяти состоит в том, что человек запоминает все когда-либо виденное, слышанное, прочувствованное, но в процессе деятельности вспомнить может далеко не все.

 Музыкальная память, как и все психические процессы, также раскрывается в практической деятельности. Именно ее характер во многом определяет и внешние проявления памяти. Так, например, Дж. Россини по памяти не мог воспроизвести только что написанную музыку. Но это совсем не означало, что у него не было музыкальной памяти; просто созданная им или воспринятая музыка почти сразу «выключалась» из сознания чтобы не мешать интенсивному процессу создания новых произведений. Не случайно Н.Паганини писал Дж. Пачини, что «плохая память указывает на способность человека к творчеству».

 Однако, хорошая память, являясь для музыканта-профессионала ценнейшей способностью, не всегда служит показателем высокой одаренности. Есть немало случаев, когда блестящей памятью обладали люди мало даровитые. Они легко выучивали материал, но мало что в нем понимали.

 Выдающиеся артисты нередко поражали необъятной памятью. Достаточно вспомнить А. Рубинштейна, исполнившего в «Исторических концертах» произведения, охватывающие клавирную литературу от 16 века до современности. Известно, что феноменальной памятью обладали А. Глазунов, В. Софроницкий, А. Тосканини и многие другие замечательные музыканты. В то же время, С. Рахманинов, имея прекрасную память, иногда допускал на эстраде ошибки при исполнении и подчас вынужден был импровизировать даже в собственных произведениях. Уже это сопоставление дает нам понять, что память является одним из самых «загадочных», не до конца раскрытых и изученных свойств человеческой психики.

 Процесс запоминания музыкального материала наизусть стал объектом научных исследований сравнительно недавно – с конца 19 века. Это было обусловлено тем, что практика публичного исполнения без нот, «игра на память», начала внедряться только со времен Ф. Листа, а широкое распространение получила к концу 19 века.

 Проведя небольшой экскурс в историю, причины этого становятся яснее. До эпохи романтизма исполнение без нот не считалось обязательным. Память не была необходимой составной частью комплекса музыкальной одаренности, была низшей, вспомогательной способностью. С течением времени игра без нот стала все больше завоевывать популярность. Объяснялось это тем, что игра наизусть совершенно необходима для творческой свободы. Этому обстоятельству способствовали требования, выдвигаемые эстетикой романтического искусства, а также постоянно усложнявшейся фактурой музыкальных произведений, когда внимание исполнителя уже не могло раздваиваться между нотным текстом и ощущением клавиатуры.

 В последнем десятилетии 19 века публичное исполнение стало эстетической нормой и возможно поэтому интерес к проблемам музыкальной памяти возрос. В 1885 году немецкий психолог Г. Эббингауз опубликовал свой капитальный труд по памяти. В 20 веке проблему памяти музыканта-исполнителя поднимали такие крупные психологи и методисты, как И. Гофман, А. Корто, И. Гейнрихс, К. Мартинсен, Ф. Соколов, С. Фейнберг, С. Савшинский, Б. Теплов и другие. У американской пианистки и методиста Луизы Маккиннон есть отдельный научно-методический труд, посвященный проблемам памяти – "Игра наизусть”, в котором в достаточно доступной форме раскрывается заявленная проблематика и предлагаются ценные практические советы по улучшению качеств памяти музыкантов-исполнителей.

 Музыкальная память должна характеризоваться достаточной емкостью и быстротой запоминания, оперативностью и точностью при воспроизведении произведения. Многие великие музыканты обладали выдающимися способностями в этом смысле. Но то, что музыканты достигали, казалось бы, без труда, "рядовым” музыкантам приходится завоевывать с огромными усилиями. Это касается всех музыкальных способностей и музыкальной памяти в частности.

 У специалистов нет единого мнения по поводу врожденных качеств памяти – одни считают, что человеку надо примириться с тем, что дала ему природа, другие утверждают, что музыкальную память возможно развить, применяя специальные упражнения. Например, Н. Римский-Корсаков полагал, что «музыкальная память, как и память вообще, играя важную роль в области всякого умственного труда, труднее поддается способам развития и заставляет более или менее примириться с тем, что есть у каждого субъекта от природы». Этой точке зрения противостоит другая, менее пессимистичная, согласно которой музыкальная память «поддается значительному развитию в процессе специальных педагогических воздействий». Игра на память, как известно, расширяет исполнительские возможности музыканта. «Аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный на память» – считал Р. Шуман. Дискуссии по этим вопросам продолжаются до сих пор и не утратили своей остроты и актуальности и в настоящее время.

 Теоретики музыкального исполнительства сходятся во мнении, что «музыкальной памяти как какого-то особого вида памяти не существует» и «в действительности это сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый человек – память уха, глаза, прикосновения и движения». С. Савшинский также говорил о том, что «память пианиста комплексна: и слуховая, и мышечно-игровая, и зрительная». И различал следующие компоненты единой памяти: «память моторную – память на игровые движения и действия; образную – зрительную и слуховую; память на слова и мысли – вербальную и логическую; память на чувства, переживания». В процессе музыкальной деятельности эти компоненты могут развиваться неравномерно. Еще Б. Теплов отмечал, что «вполне возможно, и, к сожалению, даже широко распространено чисто двигательное запоминание исполняемой на фортепиано музыки. Фортепианная педагогика должна выработать связи между слуховыми представлениями и фортепианными движениями такие же тесные и глубокие, как и связи между слуховыми представлениями и вокальной моторикой».

 К сожалению далеко не каждый педагог задаётся вопросами как, какими способами, обращаясь к каким видам памяти, данный ученик усваивает заданное произведение? Выучивание же в классе подчас невозможно из-за ограниченного времени урока.

 Между тем, отнюдь не все ученики способны самостоятельно придти к рациональным приёмам работы с текстом. Более полезным представляется затратить несколько первых уроков на разбор и усвоение некоторых сложных эпизодов нового произведения, нежели длительное время быть бес-страстным свидетелем вашего подопечного, не знающего порой иных способов преодоления встретившихся трудностей, кроме самой откровенной зубрёжки.

 Преподаватель фортепиано нередко сталкивается с тем, что непомерно большую часть времени, которое отводится на работу над музыкальным сочинением, приходится затрачивать на его разбор и запоминание. До технической и художественной «отделки» в подобных случаях из-за жёстких сроков учебного плана дело практически не доходит. Как правило, именно с такими учениками у педагога нарушается контакт, серьёзно портятся отношения. Учитель полагает, что учащийся недостаточно усерден, а последний попросту не знает, как ему ускорить процесс освоения нового материала.

 Специфические требования к качеству запоминания предъявляет, как известно, и существующая практика публичных выступлений в любых формах. Как известно, исполнение на эстраде сопряжено с таким не всегда положительно действующим фактором, как волнение. Последнее обстоятельство одновременно выявляет волевые качества исполнителя и проверяет надежность его памяти. Недостаточно основательно усвоенная программа выступления естественным образом мешает пианисту погрузиться в творческий процесс интерпретации и лишает его тем самым именно той радости, ради которой, собственно, и была проделана вся предварительная работа. Всё это обязывает нас, педагогов, интенсивнее искать пути и средства более рационального использования времени учеников. Необходимо прежде всего научить их всячески избегать непродуктивных методов работы (иначе говоря, не поддаваться соблазну заучивать музыкальный материал механически, путём многократного его проигрывания) и последовательно развивать соответствующие творческие способности. «Без сомнения, - писала М.Лонг, - упорное повторение страницы под конец обеспечивает её автоматическое усвоение, но это – ленивое решение сомнительной верности и притом расточающее драгоценное время. Нужно экономить дни и часы, ставя перед собой задачу удержать возможно быстрее произведение в памяти.

 Исследования психологов и методистов (Л. Маккиннон, А. Корто, К. Мартинсена, С. Фейнберга, В. Муцмахера и др.) убедительно доказывают важность и эффективность предварительного анализа произведений для процесса их запоминания, иначе он сводится к приобретению чисто технических навыков. «Работа над произведением должна быть целиком "разумной” и должна облегчаться вспомогательными моментами, в соответствии с характерными особенностями произведения, его строением и выразительными качествами».

 Чтобы научиться запоминать нотный текст быстрее и надежнее; запоминать сознательно и целенаправленно, нужно обратить самое пристальное внимание на процесс разбора. При разборе обычно преследуется конкретная цель: научиться безошибочно играть данное музыкальное произведение по нотам. Для игры по нотам среди многих необходимых навыков требуется, конечно же, свободное владение системой нотной записи, а также известная быстрота и точность моторных реакций. Трудным для исполнения при данных обстоятельствах чаще всего бывают те фрагменты, которые требуют внимания, обращенного одновременно и на нотный текст и на координацию игровых движений. Для того чтобы облегчить работу внимания, а тем самым и исполнение по нотам, нужно либо запомнить содержание нотного текста, либо заучить игровые движения пальцев и рук.

 Поскольку в начале работы над музыкальным произведением очень часто установка на исполнение преобладает над установкой на усвоение, то анализ, если он будет иметь место, как правило, обращен не на весь материал, а лишь на отдельные, наиболее неудобные для исполнения по нотам фрагменты.

 Получается что разбор, нацеленный на исполнение музыкального произведения, в той или иной форме все же включает в себя элементы запоминания. Тогда почему бы не пытаться осваивать музыкальное произведение наизусть с самого начала работы над ним? Ведь с каждым проигрыванием автоматизируется все больше движений, а значит, все больше информации переходит во «владение» пальцев. А что, кроме разума, может выручить исполнителя во время эстрадного выступления, когда волнение нередко нарушает налаженные игровые движения? Именно разум человека, активно задействованный в процессе аналитического познания материала, его строения, характерных особенностей и использованных выразительных средств, облегчает и запоминание, и воспроизведение произведения.

 Разбор и запоминание – явления одного порядка, ибо в их основе лежат сходные познавательные действия, направленные на усвоение музыкального материала. Запоминание – конечная стадия усвоения, поэтому сам разбор должен быть организован таким образом, чтобы создать предпосылки для успешного завершения работы. «Разобрать» – это значит «понять», а «понять» – совсем близко к тому, чтобы запомнить. Разбор должен соответствовать содержанию этого слова и должен содержать в себе подробный анализ структуры текста данного произведения, ибо только тогда он будет способствовать и целесообразному выбору аппликатуры и формы игровых движений и разумному усвоению и запоминанию. Самое пристальное внимание при разборе нужно уделить анализу фактуры данного текста. Именно навыки обращения с фактурой – ее группировка, выявление опорных точек мелодической линии, нахождение скрытой полифонии и т.п. – позволяет упорядочить для себя музыкальный материал и тем самым подготовить его к запоминанию.

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

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

 И ещё один пример: этюд Черни ор.299 № 7. Обратимся к его начальному эпизоду. Преобразуем партию левой руки в аккорды, исключив режущую слух секунду, являющуюся вводным тоном к верхнему голосу аккордов, и сгруппируем последние по признаку наличия общих тонов. Исполняя данную последовательность в таком виде, ученик легко обнаружит ход, представляющий собой гармонизацию До- мажорной гаммы.

 При реальном исполнении на клавиатуре эта последовательность приобретает ту наглядность, которая необходима ученику, не умеющему производить подобные операции в уме. Таким образом, мы получили вполне доступную для запоминания конструкцию, отражающую принцип смены арпеджио в данном эпизоде этюда.

 Подобная группировка гармонической фигурации вырабатывает у исполнителя очень полезный навык – умение читать текст не поэлементно, ноту за нотой, а маленькими группами, своеобразными блоками.

 Ритмическая фигурация – это повторение в каком-либо ритме одного звука, интервала или аккорда. Если эта фигурация выражена в виде 3-х или 4-хзвучных аккордов, то представляет определенную трудность для чтения. В таком случае нужно сконцентрировать все внимание ученика именно на смене аккордов и для этого опускать повторяющиеся: тем самым он научится мгновенно узнавать их, что несомненно облегчит игру в полном, «развёрнутом» виде. Запоминание аккордовых последовательностей - это во многом область интеллектуальной деятельности. Для исполнителя, особенно юного, гармонический анализ не всегда будет простым и эффективным средством, ведь в результате получается абстрактная смена функции аккордов. Иногда легче запомнить сначала либо басовую линию в цепочке аккордов, либо линию верхнего голоса.

 Активизация ассоциативного мышления исполнителя сделает намного эффективнее работу по выучиванию музыкальных произведений. Так, в запоминании мелких фигурационных построений большим подспорьем может оказаться выявление лежащего в их основе графического контура нотного текста и его обозначение. Можно дать этим построениям простые названия, например, «лесенка» или «горка» или другие, подобные этим, которые могут звучать не «научно» – ведь они выполняют всего лишь вспомогательную функцию: дать название, – значит определить, определить, – значит запомнить. Потом эти «названия» уйдут на второй план, а зрительные, двигательные и слуховые представления успеют сформироваться и лягут в основу игры. Такой способ запоминания пробуждает фантазию, воображение, развивает наблюдательность.

 Приведём ещё один пример. Средний раздел трёхголосной инвенции си минор Баха содержит секвенцию, которую можно обозначить в виде цепочки аккордов. Запоминание этой секвенции существенно упростится, если указать ученику на то, что очередную тональность ему «подсказывает» партия левой руки.

 Влияние побочных ассоциаций подчеркивал И. Гофман. Он придавал большое значение не только игровым свойствам инструмента, но и цвету его полировки, цвету обоев, комнатной обстановке. Занимаясь можно всего этого не замечать. Но стоит попробовать сыграть казалось бы хорошо выученную пьесу в другой обстановке и особенно, «если мы достаточно неопытны, чтобы совершить подобный промах в концертном зале, как память подводит нас "самым неожиданным образом”». В таком случае часто исполнитель начинает бранить свою память за неустойчивость. На самом же деле, считает И. Гофман, она оказалась «слишком хорошей, слишком точной». Поэтому И. Гофман требует чтобы пианист пробовал исполнять пьесу «во множестве различных мест… Это поможет отделить в нашей памяти привычную обстановку от музыкального произведения».

 Моторная память – память на структуру движений – должна активно использоваться при усвоении произведений, содержащих мелодические фигурации, в основе которых лежат регулярно повторяющиеся конкретные аппликатурные формулы. Если какая-то аппликатурная формула в требуемом темпе у исполнителя не получается, то полезно изъять ее из контекста и потренироваться, быть может, даже на крышке инструмента. Затем исполнителю остается наметить опорные точки, с которых начинаются данные формулы, и фрагмент будет выучен наизусть. Таким образом, можно усвоить, например, отдельные фрагменты Фантазии ор.77 Бетховена. Подобные построения встречаются в этом произведении часто, и, разложив пассаж между руками с аппликатурой 54321 32 12345, можно легко выучить подобные эпизоды:

 Особое внимание следует уделить усвоению полифонии, выучивание которой наизусть вполне справедливо считается «высшим пилотажем» запоминания. Имитационная полифония предъявляет повышенные требования к аналитическому мышлению исполнителя, к его способности следить одновременно за двумя параметрами течения музыкальной мысли – линеарным и гармоническим. Относительно самостоятельное развитие голосов образует сложнейшие фигурационные комбинации.

Но полифония для исполнителя сложна не только этим. Как известно, труднее всего запоминается то, что не укладывается в какую-либо систему, или, когда во многом схожее, варьируется лишь в деталях. Последнее характерно для интермедий, построенных в частности на секвенционных оборотах, развивающихся порой непредвиденно в гармоническом и мелодическом планах. Сочетание темы с противосложением, когда они проходят в различных тональностях, также сопровождается иногда незначительными, но весьма существенными для запоминания изменениями в интонационном и ритмическом строении материала. Все это составляет специфические трудности в усвоении полифонии.

 Соединять отдельно выученные структурные элементы – голоса полифонической ткани – нужно уже зная их наизусть, стараясь не заглядывать в ноты. Это сложный и важный момент, когда формируется линеарное слышание голосов. В процессе такого «сложения» и развивается полифоническое мышление, чего не происходит, когда все голоса полифонической партитуры заучиваются одновременно. «Складывая» голоса по памяти за инструментом, исполнитель вынужден их слышать как параллельно идущие. Бессмысленно представляется учить наизусть, как это иногда практикуется, каждый голос отдельно от начала произведения до конца, ибо соединение голосов подчинено законам гармонии, координирующим общее звучание, что, естественно, упускается при таком способе разучивания. Как правило затем всю работу по запоминанию приходится проделывать заново.

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

В музыкальной педагогике дискуссионным остается вопрос, какой способ запоминания предпочтительнее – произвольный (то есть специально ориентированный на запоминание) или непроизвольный (естественное следствие достаточной работы над произведением)? Как отмечает Г. Цыпин, противоположные подходы к данной проблеме дают на практике примерно одинаковые результаты, следовательно, нет особой необходимости для жесткой установки, все зависит от индивидуальной манеры деятельности музыканта.

 Приверженцы первой позиции (А. Гольденвейзер, Л. Маккиннон, С. Савшинский и др.) считают, что тщательное продумывание материала, установка на нахождение логических связей в произведении и осознанная установка на запоминание дают плодотворный результат. Приверженцы второй позиции (Г. Нейгауз, К. Игумнов, С. Рихтер и др.) считают, что произведение эффективнее запоминается без всякого «насилия» над памятью, в процессе работы над художественным содержанием произведения. В. Петрушин обращает внимание «на тот факт, что среди тех, кто ратует за произвольное запоминание, оказывается много теоретиков и методистов, имеющих выраженную логическую направленность деятельности, аналитический склад ума, обусловленный (предположительно) ведущей активностью левого полушария головного мозга. Среди других – преобладающее число действующих музыкантов-исполнителей, ориентирующихся преимущественно на образное мышление, которое обусловлено активностью правого "художественного” полушария».

Исходя из вышесказанного, можно считать целесообразным использование обоих методов, каждый из которых не исключает отдельных элементов другого, но всегда связан с активностью сознания.

Несколько категоричной и прямолинейной представляется позиция исследователей, при которой важнейшим условием плодотворной работы памяти является осознанная установка на запоминание, так как это может спровоцировать такие «ошибочные» действия, как запоминание в результате многократных повторов, что нередко встречается в педагогической практике.

 Итак, напрашивается следующий вывод – непроизвольное запоминание как результат произвольной, сосредоточенной, осмысленной работы над произведением при рациональном использовании временного фактора.

«В современной психологии основные действия по запоминанию текста условно делятся на три группы:

– смысловая группировка

– выявление смысловых опорных пунктов

– процессы соотнесения».

 Попробуем разобраться в различиях между этими группами или направлениями.

 Первое направление тесным образом связано с анализом музыкальной формы, в которой смысловыми единицами могут стать и крупные компоненты целого (экспозиция, разработка, реприза, отдельные части циклов и т.д.), и более мелкие (главная, побочная, заключительная партии), и самые мелкие компоненты структуры (период, предложение, фраза, мотив). Процесс осмысленного запоминания движется от частного к общему, объединяя мелкие составные во все более крупные.

 Второе направление, выявляя в каждой структуре текста нечто, привлекающее особое внимание, превращает его в опорный пункт – некий ориентир. Иными словами, на первоначальном этапе, важнейшим является сознательная регуляция движения от одного ориентира к другому (от одной смысловой «точки» к другой), но далее сознание должно переключаться на более крупные построения.

 Третье направление осуществляется в тесном контакте со вторым, так как содержит мыслительные операции по сопоставлению выявленных ориентиров (тонального и гармонического планов, линий фактуры и особенностей голосоведения) и их осмыслению. Именно здесь многое зависит от объема музыкально-теоретических знаний у исполнителя, хотя и элементарные единицы (интервалы, аккорды, секвенции и т.п.) могут служить ориентирами. Важно в процессе осмысления определять, что в идентичных элементах тождественно, а что нет.

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

*1. Работа с текстом произведения без инструмента – внимательное изучение нотного текста и его представление при помощи внутреннего слуха.*

 Тщательный анализ текста способствует его последующему успешному запоминанию. Очень важен здесь такой метод работы, как проговаривание вслух нотного текста произведения.

*2. Работа с текстом произведения за инструментом.*

 Многие музыканты рекомендуют перед тем, как начать учить произведение – «бросить на него взгляд сверху», то есть проиграть произведение от начала до конца в нужном темпе. (Конечно, спорный момент; так как в процессе проигрывания в темпе могут неожиданно для исполнителя вкрасться ошибки, которые потом трудно будет исправить). Только затем следует детальная проработка произведения: вычленение смысловых опорных пунктов, выявление трудных мест, подбор удобной аппликатуры. Еще раз повторим: хорошо запоминается только то, что хорошо понято. Чтобы процесс запоминания протекал наиболее эффективно, необходимо включать в работу деятельность всех анализаторов музыканта.

 Чем выше чувственная и мыслительная активность в процессе разучивания, тем быстрее оно запоминается наизусть. Важен вопрос рационального использования времени в процессе выучивания.

 Как отмечает С. Савшинский: «заучивание, распределенное на ряд дней, дает более длительное запоминание, чем упорное заучивание в один прием. В конце концов, такое заучивание оказывается более экономным: можно выучить произведение за один день, но оно забывается едва ли не назавтра».

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

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

*3. Работа над произведением без текста (игра наизусть).*

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

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

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

*4. Работа без инструмента и без нот.*

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

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

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

 Ни один исполнитель не гарантирован от тех или других случайностей на эстраде. Реагируют музыканты на это по-разному. Одни доводят пьесу до автоматизма, другие полагают, что «целесообразно оставить интерпретацию в состоянии "полуфабриката”, завершительная "подгонка” которого осуществлялась бы на каждом концерте заново в соответствии с обстоятельствами момента». С. Савшинский считает иначе: «чем прочнее заучено какое-либо действие, тем легче оно поддается варьированию, тем свободнее им распоряжается человек. Следовательно, речь должна идти не о том, чтобы позволить себе выносить на эстраду "полуфабрикаты-недоноски”, а о том, чтобы метод повседневной работы был таким, при котором вырабатывались бы не косные навыки-рефлексы, а гибкое человеческое умение».

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

 Итак, в результате осмысления тех процессов, которые происходят у музыканта-исполнителя при выучивании произведения наизусть, можно сформулировать некоторые выводы: для пианиста-исполнителя память имеет большое значение; она поддается развитию и совершенствованию; для ее укрепления необходимы специальные методы тренировки.

 Быстроте и прочности запоминания способствует интерес к изучаемому и сосредоточение на нем внимания. То, что человеку безразлично, имеет тенденцию забываться. Чем ярче впечатление, тем опасность забывания меньше. Только то, что отмечено сознательно, можно припомнить впоследствии по собственной воле.

 У исполнителя нужно целенаправленно развивать все виды памяти и учиться виртуозно использовать их в целях усвоения музыкального материала. Причём, все виды памяти должны не только дополнять друг друга, но иногда и дублировать один другой. Так, исполнителю полезно произвольно представлять себе совместно со звучанием либо «картинку» движения пальцев по клавиатуре, либо, образ страницы нотного текста. Чем большее количество органов чувств принимает участие в запоминании музыкального произведения, тем успешнее и скорее дается нам это запоминание. Если из-за эстрадного волнения один из них «откажет», то другие заменят его, не допуская перерыва в общем ходе исполнения.

Выученное наизусть музыкальное произведение необходимо регулярно повторять в медленном темпе, заботясь о том, чтобы слух и сознание тщательно контролировали работу пальцев, чтобы весь материал в представлении был проведён в надлежащий порядок, а само представление стало ясным и отчётливым. Усвоение музыкального произведения, таким образом, является сложной психо-моторной деятельностью. Для того чтобы запоминание было намеренным, произвольным, управляемым и осмысленным, ученику нужно приобрести соответствующие навыки, помогающие превратить музыкальный материал в доступные для усвоения формы. Навыки осмысленного запоминания даются непросто, они требуют иногда продолжительной тренировки и терпения, как со стороны ученика, так и со стороны педагога, личные творческие способности которого играют при этом немаловажную роль. Но подобные навыки постепенно сформируются и в значительной степени облегчат усвоение музыкальных произведений. Радость от находок, от своеобразных «открытий» в процессе произвольного выучивания наизусть сделают эту прежде весьма утомительную работу интересной и продуктивной.

 Подводя итоги работы можно дать несколько рекомендаций, основанных на исследованиях психологов и методистов, упоминаемых выше:

– полный отказ от механической «зубрежки», тормозящей общее развитие ученика;

– любой повтор должен содержать элементы новизны или в ощущениях, или в ассоциациях, или в технических приемах;

– эффективным является повторение, правильно распределенное во времени;

– работа по нотам должна постоянно чередоваться с проигрыванием фрагментов наизусть; выученное произведение полезно просматривать по нотному тексту, выискивая в нем все новые смысловые связи, освежая музыкальные представления.

 В своей работе мы остановились на некоторых особенностях функционирования памяти музыканта на начальном и основном (рабочем) и предконцертном периодах работы над художественным произведением.

Закончить работу хотелось бы напоминанием: «Лучший способ научиться запоминать – это запоминать». Если пианист-исполнитель не хочет, чтобы его память ослабевала, он должен постоянно пополнять свой репертуар и регулярно повторять ранее выученные пьесы.

Библиография

1. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства – М., 1969.

2. Большая Советская Энциклопедия. Т. 4 – М., 1975.

3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М., 1961.

4. Григорьев В. О развитии музыкальной памяти учащихся// Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 2. – М., 1980.

5. Коган Г. Работа пианиста. – М., 1969.

6. Корто А. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы. – М., 1965.

7. Маккиннон Л. Игра наизусть – Л., 1967.

8. Муцмахер В. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано. Учебное пособие. – М., 1984.

9. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры – М., 1982.

10.Николаев Л. Исполнительские и педагогические взгляды А.Б. Гольденвейзера // Мастера советской пианистической школы. – М., 1954.

11. Перельман Н. В классе рояля – СПб., 1997.

12. Петрушин В. Музыкальная психология – М., 1997.

13. Подуровский В., Суслова К. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. Учебное пособие для Вузов – М., 2001.

14. Савшинский С. Пианист и его работа – Л., 1961.

15. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением.– М.-Л., 1964.

16. Неизвестное письмо Н. Паганини 31 октября 1831 (Комментарии, перевод и примечание И. Ямпольского). – Советская музыка, 1957, № 12.

17. Соколов Р. О музыкальной памяти пианистов-исполнителей. // Музыкальное исполнительство. Вып. 6. – М., 1977.

18. Теплов Б. Психология музыкальных способностей – М., 1977.

19. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М., 1974.

20. Шуман Р. О музыке и музыкантах. – М., 1975. – Т. II-Б.

Ковалик Н. В., 2006 г.,

г. Саратов