**МОУ ДОД**

**«Детская музыкальная школа»**

**Методический доклад**

**«Проблемы развития памяти в процессе обучения»**

**Подготовила**

**преподаватель Варина Г.Т.**

**Покачи 2011 г.**

Содержание:

1. Свойства памяти.
2. Четыре типа памяти.
3. Сознание и подсознание. Музыкальное мышление.
4. Тренировка привычек.
5. Основные правила.
6. Задачи преподавателя.

В современном музыкальном исполнительстве, пожалуй, нет более сложной, более запутанной и вместе с тем более актуальной проблемы, чем проблема музыкальной памяти. Свыше ста лет назад возникла и стала постепенно утверждаться тенденция концертного исполнения без нот, и с тех пор эта проблема волнует, хотя и в различной степени, учащихся и маститых артистов, передовых мыслящих педагогов и крупных ученых.

**Свойства памяти.**

Люди различаются как по качеству памяти, так и по ее силе. Один может запомнить пьесу более или менее полно, только лишь прослушав или проиграв ее; другому для запоминания той же пьесы потребуется недели. Но память того, кто учит быстро, может оказаться менее точной и цепкой, чем память «работяги», который впитывает музыку постепенно, пока она действительно не сделается частью его самого.

«Естественная» память обычно связывается с тем, что принято называть «абсолютным слухом», однако обладатели этого дара нередко уж спешат им воспользоваться. Запоминая с легкостью прослушанное или проигранное, они не всегда подвергают пьесу достаточно добросовестному изучению, что совершенно необходимо для точного и уверенного исполнения наизусть. Сила памяти больше, чем это обычно полагают, зависит и от привычки учить. Тот, у кого нет абсолютного слуха, должен много работать, чтобы выучить наизусть произведение; другому, обладающему этим даром, придется работать над той же задачей значительно меньше, однако работать должны все.

**Четыре типа памяти.**

Музыкальная память как какого-то особого вида памяти не существует. То, что обычно понимается под музыкальной памятью, в действительности представляет собой сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый нормальный человек, - это память уха, прикосновения и движения; опытный музыкант обычно пользуется всеми типами памяти.

**1.Слуховая память.** Было время, когда начинающих заставляли знакомиться с музыкой прежде всего глазами, как с чем-то, что следует скорее видеть, нежели слышать. Именно те, чья мускульная память управляется больше зрением, чем внутренним слухом, чаще всего и жалуются на отсутствие слуха. Слуховую память можно развивать и в зрелом возрасте. Несколько минут ежедневной тренировки слуха с последующим изучением гармонии за фортепиано постепенно создадут привычку мыслить музыку не в черно-белых символах, а в звуковых образах.

**2.Зрительная память.** Не все обладают одинаковой способностью видеть. Один мысленно видит страницу нотного текста в мельчайших подробностях; другой ту же страницу представляет себе лишь весьма туманно, упуская многие детали, когда как третий вообще не умеет видеть внутренним взором. Тем не менее, этот последний может запоминать музыку ничуть не хуже, чем первый, обладающий острым умственным видением. Многие педагоги настаивают на том, чтобы музыкальные произведения заучивались зрительным методом. Это неверно. Если ученик может при этом «слышать глазами», - тогда все обстоит благополучно, но тому , кто такой способностью не обладает, зрительный метод запоминания может повредить. Каждый должен решить для себя, в какой мере ему следует полагаться на зрительную память. Тот, кто естественным образом «видит» музыку, поступит разумно, если будет пользоваться этой памятью и доверять ей; но так же успешно запоминает музыку и тот, кто полагается на острый слух и мускульные ощущения.

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

**4.Мускульная память.** У исполнителя мускульная (или моторная) память должна быть хорошо развита, так как без мгновенной нервной реакции на прикосновение, так же, как и на слуховое восприятие, профессиональная техника невозможна. Движения никогда не должны быть механическими,- они должны стать автоматическими (подсознательными). Только научившись играть не глядя, можно достаточно ясно представить себе, как надежна бывает моторная память, включающая также и чувство направления. Наше ухо слышит звук в данный момент; внутренним слухом мы представляем звук, который должен за ним последовать, и если довериться памяти рук, подчиняясь привычке, находят свой собственный путь.

**Сознание и подсознание.**

Успехи в музыке невозможны без достаточной силы воли, но даже наибольшее волевое напряжение представляет собой скорее умственное, нежели какое-либо внешнее усилие. В зависимости от степени подготовки это напряжение может быть больше или меньше, и все же одна только решимость еще не обеспечивает успеха. Известно, например, что когда мы очень стараемся заснуть - сон к нам не приходит; если мы прилагаем особые усилия к тому, чтобы не волноваться - получается только хуже. В психологии известен «закон обратного усилия» (я бы хотел бы, да не могу). Одна только сознательная мысль может оказаться серьезным препятствием подсознательному действию; если мы сознательно стараемся играть правильно, когда играем по памяти, - мы просто преуспеем в делании большого количества ошибок, чем обычно. Во всех случаях, когда действие благодаря многократным повторениям стало привычным, следует избегать активного вмешательства сознания.

Если музыкант, играя пьесу, думает о технической стороне вместо того, чтобы отдавать все свое внимание самой музыке, - исполнение будет ужасным даже в тех случаях, когда перед ним стоят ноты; при отсутствии же нот вмешательство сознания может вызывать полный провал памяти. Следует всегда помнить, что воспитание привычек является задачей разума музыканта, но на эстраде привычкам необходимо предоставить свободу действий – здесь контроль сознания будет уже излишним. Сознательное старание неизбежно вызывает напряженность, а механизм памяти может работать безупречно только тогда, когда память свободна от всякой скованности. Вниманию в этом случае должна отводиться «пассивная роль».

**Музыкальное мышление.**

Как добиться исполнения, музыкального во всех отношениях? Неопытный ученик играет так, как его учили, ибо думать самостоятельно он еще не умеет; следствием этого является недостаточно убедительное исполнение. Зрелый артист, наоборот, играет уверенно: чувства подсказывают ему единственно правильное для него исполнение, и внутренняя убежденность выражается в каждой ноте. Проблемы интерпретации музыки и речи во многом сходны по разнообразию средств выражения, таких как темп, интонация, тембр.

Но многие учащиеся разучиваю свои произведения так: они уделяют второстепенным моментам (например: аппликатуре) значительно больше внимания, чем существенным, определяющим в конечном счете все остальное, включая и правильную аппликатуру. К таким существенным моментам относиться фразировка.

Важнейшую роль в выразительном прочтении слов и музыкальных звуков играет ударение, и пианисту будет проще решить проблему выразительности, уделив внимание в первую очередь вопросам акцентуации. Счет также очень поможет начинающему при мысленном размещении звуков. Счет помогает придать каждому звуку его точную длительность. Однако следует ясно понимать, что любой счет является просто подготовкой навыка; своевременно не отброшенный, он может поразить собственную цель. Ученики, упорно считающие вслух во время занятий, на экзамене, лишенные этой привычной психологической поддержки, обязательно растеряются. Упражняясь, нужно осмысливать фразу, считая вслух, если это необходимо; затем играть без счета, представляя чувству времени внутренне управлять движением.

Существенную роль в выучивании произведения выполняет правильная группировка нот. Если в быстрых пассажах внимание будет уделяться не столько каждой отдельной ноте, сколько целой музыкальной группе, - самая слабая техника заметно улучшиться. Во время исполнения важно мыслить в направлении кульминации, а не от нее.

Нет лучшего руководителя в искусстве фразировки, чем собственный голос. Но пением вслух следует пользоваться только как звучащим эталоном фразировки, оно должно скорее предшествовать игре, нежели аккомпанировать ей.

**Процесс становления образов.**

Работа над пьесой сводиться к трем процессам:

1. Тренировка различных типов памяти (регистрация впечатлений)
2. Тренировка привычек (ассоциации)
3. Тренировка исполнительских навыков (припоминание)

Что мы запоминаем? То, что замечаем. Что мы замечаем? То, что привлекает наше внимание. Многие ученики просматривают новую пьесу «просто так», чтобы представить вообще, «как это выглядит»; они не дают себе отчета в том, что если первое прочтение правильно, - пьеса может быть загублена навсегда. Для подсознательной памяти нет ничего несущественного. Каждая неправильно взятая нот а, каждая ошибка в прочтении, каждая запинка регистрируется. Поэтому учащийся должен думать о том, что он делает, пока не натренированы необходимые привычки.

**Тренировка привычек.**

Многие жалуются на отсутствие памяти на том лишь основании, что потратив много времени на заучивание отрывка, они на следующий день не могут его вспомнить. Но надежное выучивание наизусть музыкальной пьесы – очень сложное дело, которое требует времени.

Каждый учащийся, приступая к разучиванию пьесы, должен проявлять максимум терпения. Ни одно впечатление не пропадет, каждое последующее закрепляет и расширяет предыдущее, и заучивание идет с увеличивающейся скоростью, если только повторение правильно распределено во времени. Но повторения, хотя они и необходимы, не могут заменить сознательной мысли, и в недооценке этого обстоятельства – главная ошибка учащихся.

Когда в памяти имеется уже достаточно ясное представление о музыке, можно приступать к тренировке привычек.

Зачем учить громко фразу, которая в итоге должна звучать мягко? Нежная игра – это сложная задача, требующая строгого контроля над двигательными привычками.

Зачем учить мелодию как последовательность «ровных» нот, если в соответствии с намерениями композитора ее следует петь под мягкий аккомпанемент, разнообразя звуковую окраску?

Выразительная игра оказывает незаменимую помощь памяти. Фальшивую ноту, по ошибке взятую в пассаже, не следует смешивать с неправильным прочтением текста; случайная ошибка и на поздних стадиях работы значительно менее опасна, чем остановка и нарушение связей, приводящие впоследствии к игре с запинками. Лучший метод работы над произведением, которое уже становиться знакомым, - учить по музыкальным частям, не разрывая по возможности цепь музыкальной мысли. Если та же ошибка повторяется опять – положение более серьезно и твердить злосчастный пассаж снова и снова, надеясь, что он в конце концов получиться сам собой. – бесполезно. Вместо этого следует попытаться найти причину каждой такой ошибки.

**Исполнение по памяти.**

В процессе овладения пьесой рекомендуется наряду с продолжающейся аналитической работой проверять состояние и надежность привычек путем проигрывания больших отрывков, а время от времени и всего произведения целиком. Исполнение без нот, - последнюю стадию работы – следует откладывать до того времени, когда привычки твердо овладеют своими ролями.

Ученик цепляется за ноты, так как не знает по - настоящему музыки. Слишком поздно, перед самым экзаменом, он начинает понимать, что работал «без головы», полагаясь лишь на мускульную память. Естественно он волнуется: однако, предоставив свободу привычкам, он, возможно, и «выкрутиться как-нибудь», оказавшись в более выгодном положении с тем, у кого не хватило мужества на подобное раскрепощение.

Многие никогда, даже играя по нотам, не достигают свободы исполнения: психологическая скованность проявляется в напряжении лица, позы, а также и в качестве звучания.

Мышечная свобода способствует свободе психологической; но во время исполнения абсолютное освобождение, конечно, невозможно, так как это означало бы полный развал техники. Просто «свобода» является наиболее подходящим словом для того мышечного ощущения, которое служит основой правильного психологического состояния – «внимание минус усилие»; при условии умственной и физической свободы привычки действуют с максимальной надежностью и сноровкой. Если в процессе игры не думаешь ни о нотах, ни о технике, если руки и пальцы действуют автоматически, - исполнение на правильном пути.

Выучить пьесу, только читая ноты и размышляя, сравнительно легко; исполнять ее, не думая вовсе – для многих значительно труднее. В первом случае мы поглащаем музыку, во втором – музыка должна поглотить нас. Настроения, чувства – категории подсознательные, и, чтобы найти средства для их выражения, музыкант должен погрузиться в свой внутренний мир. Чем же должно быть в это время занято сознание? В музыке происходит слишком многое, и в такой, например, пьесе, как фуга, невозможно следить за каждым голосом с равным вниманием; да это и не нужно. Внимание исполнителя также может с достаточной оперативностью обращаться попеременно к различным аспектам музыки. В данное мгновение оно может быть сосредоточенно на мелодии, в следующее – на звучании баса или на педали, а вокруг этого перемещающегося фокуса, на периферии сознания, находиться вся музыка в целом.

При чтении с листа невольно приходиться думать вперед, но делая это, играя наизусть – величайшая ошибка. ( Какая нота, какой отрывок следующий?). Привычки, сбитые с толку сомнением, отказывают, а потрясенный музыкант сетует на отсутствие памяти, в то время как ему недоставало другого – веры. Нередко провалы памяти вызываются тем, что привычкам помешало во время репетиции работа « по кусочкам». Разделение на музыкальные отрывки, безусловно, разумное на начальном этапе разучивания пьесы, самым пагубным образом складывается на установившейся в подсознании последовательности с уже утвердившимися и координированными привычками.

Равным образом опасно и называние нот в уме. Привлекать внимание к нотам как таковым ни в коем случае не следует, поэтому лучше не заниматься непосредственно перед выступлением – этим можно совершенно погубить то, что уже прекрасно усвоено подсознанием.

Как бы хорошо не была знакома пьеса, время от времени нужно повторять ее, тщательно сверяя ее с нотным текстом. Это закрепляет зрительные впечатления и предотвращает подсознательное искажение разучиваемой музыки.

Иногда рекомендуется представлять себе медленную пьесу в более быстром темпе, так как это помогает прояснению музыкальной линии. Быструю музыку, наоборот, рекомендуется в интересах изучения деталей играть в замедленном темпе.

Пьеса готова, когда вы в состоянии бегло сыграть ее наизусть для себя. Но если, впервые исполняя ее для других, вы допустите какие – то ошибки, - не огорчайтесь. Такие ошибки обычно случаются не по причине осечек памяти, а из-за недостатка исполнительского опыта и в следствии волнения перед публикой. Только научившись отдавать внимание музыке, а не тому, что подумают о вашем исполнении слушатели, можно обрести уверенность в игре без нот. Первая стадия работы состоит в том, чтобы заставлять себя делать определенные вещи; последняя – в том, чтобы не мешать этим вещам делатся самим по себе. В этом принципиальном различии вся суть дела.

**Основные правила.**

1. Занимайся систематически и всегда в определенное время.
2. Стремись к тому, чтобы первые впечатления были правильными и музыкальными.
3. Когда что-нибудь учишь - сосредотачивай внимание на чем-то одном в каждый данный момент.
4. Учи ноты и аккорды группами. Если не знаешь гармонии – учи аккорды по их структуре, то есть по интервалам, которые они содержат.
5. Выбирай аппликатуру, удобную как для рук, так и для смысла данного отрывка. Эта аппликатура уже не должна меняться.
6. Запоминай выразительность так же 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.
9. Если допустил ошибку и нужно проиграть снова – не возвращайся к началу пьесы: отправной точкой может служить предыдущая фраза.
10. Практикуй немногие повторения с частыми перерывами.
11. Если пассаж не поддается – отложи его до следующего раза.
12. Следи за точностью, легкость придет сама собой.
13. Когда пьеса становиться знакомой, начинай с работы над более трудными местами.
14. Сосредотачивай внимание на отработке только одного аспекта музыки в данное время – окраске звука, legato, педализации и т.д.
15. Допустив ошибку, вернись и один раз проиграй медленно неудавшийся отрывок: последнее впечатление, так же как и первое, должно быть точным.
16. В каждой пьесе начинай учить эпизоды в соответствии с заранее подготовленными «заголовками».
17. Внутренне освободись и предоставь движения подсознанию.
18. Не пытайся думать вперед. Предоставь самому развитию музыкальных мыслей подсказывать, что будет дальше.
19. Если тебе кажется, что ты сейчас забудешь – переключи внимание на ритм и выразительность.
20. Если ты забыл музыку во время занятий – немедленно посмотри в ноты и постарайся найти причину ошибки.
21. Если ты забыл во время исполнения и не в состоянии сымпровизировать, не возвращайся назад – продолжай со следующей музыкальной фразы.
22. Когда мысленно повторяешь разучиваемую музыку – слушай звучание, но не называй ноты. Сознательно думай о выразительности, если хочешь добиться в ней хороших результатов.

Очень важен урок с педагогом, но еще важнее время, проведенное учеником с музыкой наедине. Но из-за неразумно организованных занятий даже взрослые часто тратят время впустую; едва ли поэтому справедливо ожидать от детей инстинктивного умения работать самостоятельно. Совет и помощь в этой области полезны учащимся любого возраста. Для педагогики будущего проблема рациональных занятий станет номер один. Уже при современных школьных программах, перегруженных материалом, все насущнее становиться необходимость найти такие методы работы, которые обеспечивали бы хорошие результаты при минимальных затратах времени. Беседы о памяти могут оказаться интересными и поучительными даже для маленьких детей. Чтобы показать, сколь разные чувства может вызвать различная интерпретация одного и того же музыкального отрывка, можно воспользоваться двумя неодинаковыми по качеству фотографиями, полученными с одного негатива, - иллюстрация, подчеркивающая важность точного запоминания. Легко объяснить полезность интереса и сосредоточенности для запоминания ученику, собирающему марки. Ребенок сразу поймет, что он запоминает свои марки, - их цвет, форму и рисунок – только потому, что подробно изучает их. Сравнение марок друг с другом еще более способствует закреплению их в памяти, и чем чаще рассматривается и изучается марка, тем более ярким и четким становиться ее отпечаток в мозгу. Любой нормальный ребенок может научиться отличать сознательные действия от действий привычных, исполняемых без размышления. Однако следует отдавать себе отчет в том, что каждое игровое движение ( даже подсознательное) есть результат распоряжений, идущих от мозга.

Следует обосновывать выучивание наизусть, причем с помощью наглядных примеров учащийся может лучше уяснить важность выбора того или иного метода работы над произведением.

1. Цепь музыкальных мыслей, разорванная неуместной остановкой.

ОО ООООООО ОООО

1. Узлы в сознании, вызванные «заиканием» - лишним (обычно непроизвольным) повторением нот.

ОООООООООООООО

1. Неразорванная часть музыкальной мысли, образующаяся в игре без прерываний.

ОООООООО

Учеников следует убеждать в том выигрыше, который обеспечивается медленными упражнениями на начальных этапах работы. Если каждое рекомендуемое правило подкреплять весомым обоснованием, дети со значительно большей готовностью пойдут навстречу требованиям своих учителей.

Ум маленького ребенка менее инициативен, чем ум взрослого, и начинающего ученика не следует перегружать слишком большими порциями анализа. Однако даже самых маленьких надо научить обращать внимание на такие существенные в музыке вещи, как форма, изменение тональности, интервалы, совершенные и несовершенные кадансы, сильные и слабые окончания.

При разборе новой пьесы даже продвинутый ученик без предварительной помощи педагога может прочитать новую пьесу неправильно; но до того, как возможные ошибки закрепятся в его памяти, учитель обязан вместе с учеником пройти новый материал. На этом предварительном занятии могут быть урегулированы ритмические трудности, добавлены или изменены знаки выразительности и выбрана удобная аппликатура. Конечно, при решении всех этих вопросов, ученик должен иметь право голоса, но он так же должен пообещать не делать попыток исправлять пьесу целиком до тех пор, пока отдельные части не будут выучены правильно и музыкально. Учитель должен иметь ввиду, что способному ученику, занимающемуся музыкой профессионально в юности сравнительно легко преодолеть трудности; для других, менее одаренных, те же трудности могут оказаться непреодолимыми. Долг учителя – ставить перед учеником каждый раз одну конкретную задачу, заставляя его мысль работать в определенном направлении. Но думать – это как раз и есть то самое, чего средний ученик не хочет делать. Хотя любой отрывок, если смысл его понят, легче как для запоминания, так и для исполнения. При разучивании наизусть в том случае, когда ученик с трудом вспоминает мелодию, следует развивать не только память на высоту ( путем сольфеджирования и с помощью движения рук), но и отдельно ритмическую память на таковую. Таким раздельным способом легче овладеть трудностями, и когда ученик сможет легко вспоминать порознь высоту и ритмический рисунок, - он подготовлен к решению задачи двойной трудности: запоминанию высоты и ритма в их соотношении. Для тренировки точности зрительной памяти необходимы музыкальные диктанты, в результате которых ни один учащийся не допустит ошибки в случайном знаке возле ноты, тогда как ученик, прекрасно читающий с листа, может совершить такую ошибку, поскольку он не заботиться о внимательном изучении текста.

Движение руки и сольфеджио являются неоценимыми помощниками памяти, так как они связывают высоту и ритм с физическими действиями; но ненужные ассоциации нежелательны. Связывание стиха с нотами может, конечно, помочь начинающему понять фразировку, но ассоциирование нелепых слов с благородной музыкой (так иногда поступают, разучивая Баха), следует безусловно отвергать. Каждый мыслит музыку по-своему; и какие бы ассоциации не были связаны у педагога с данной пьесой, ученикам должна быть предоставлена свобода создавать в соответствии с их темпераментом свои собственные ассоциации. Некоторым свойственно связывать музыку с цветом, другие представляют музыку неким узором. Но для того, чтобы оценить или запомнить музыку, нет необходимости связывать с ней рассказ или картину. Форма, однако, является неотъемлемым атрибутом музыки, и тот ученик, который пытается набросать на бумаге линии, изображающие его представления о музыкальных фразах, будет с большей легкостью их запоминать.

Когда ученик знает пьесу, он склонен смотреть мимо нот. На этой стадии маленькие дети могут обычно играть наизусть вполне надежно: если их не сбивают с толку другие, они инстинктивно доверяют своей памяти. Старшие ученики, более застенчивые, требуют большей поддержки сознания. Все ученики, как бы они не были юны, должны учить музыку, начиная с заранее подготовленных «заголовков». Детям нравиться идея музыкальных «станций», и в любом месте, где музыка начинает разветвляться, могут быть полезны «пересадки»

Воспитание привычки играть перед другими является, конечно, совершенной необходимостью. Учитель не должен пренебрегать концертами, регулярными выступлениями перед товарищами-учениками для проверки исполнительских возможностей. Это должно войти в систему работы тех педагогов, которые хотят, чтобы их ученики были по достоинству оценены публикой.