

Доклад
«ПРОБЛЕМЫ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ»

подготовила преподаватель
сольного пения Вафина Г.М.

*«Лучший способ запоминания
-запоминать»*

И.Гофман

Изучение проблем музыкальной памяти не утрачивает своей актуальности и в наши дни. С одной стороны дети получают большой объём информации не только в школе, но и с экранов телевизоров и через Интернет, а с другой стороны объём запоминания детей стал значительно меньшим. И причина кроется не только в отсутствии установки и мотивации к запоминанию, но и биологические факторы: наследственные болезни, неблагоприятная экологическая обстановка, отсутствие интереса к обучению.

В центре внимания данной темы будет стоять проблема методов развития и совершенствования музыкальной памяти. В музыкальном исполнительстве проблема музыкальной памяти не теряет своей актуальности в связи с тем, что детям приходится постоянно выступать на сцене. Количество изучаемых и исполняемых на эстраде произведений растёт год от года. Проблема эстрадной выдержки, умение воплощать свои замыслы на эстраде вплотную зависят от развития музыкальной памяти.

1.Музыкальная память- как один из видов способностей.

С рождения дети обладают разными способностями. Способности это то, что не сводится к знаниям, умениям и навыкам, но обеспечивает их быстрое приобретение, закрепление и эффективное использование на практике. Число человеческих способностей соответствует разнообразию деятельности человека. В деятельности и проявляются способности. Способности принято делить на общие и специальные. Общие называют такие способности, которые одинаково проявляют себя в различных видах человеческой деятельности. К ним относятся уровень общего интеллектуального развития человека, его обучаемость, внимание, память, воображение, речь, ручные движения, работоспособность.

Психология рассматривает память как особый вид отражение окружающего нас мира, действительности. Основной чертой памяти человека является её созидательный, осмысленный характер. Ученик с хорошей памятью обладает многими преимуществами. Он значительно скорее разучивает произведения и накапливает музыкальные впечатления. Что даёт ему возможность быстро двигаться вперёд. Он чувствует себя увереннее на эстраде, благодаря чему может больше отдаваться музыке во время исполнения и лучше выявить свой замысел. Таким образом, память можно отнести и к специальным музыкальным способностям.

2.История вопроса.

Играть наизусть стали со времён Листа. Свыше ста лет назад возникла и стала постепенно утверждаться тенденция концертного исполнения без нот. Писать о музыкальной памяти начали ещё в середине прошлого века, когда исполнение без нот не только не считалось обязательным, но напротив, рассматривалась как акт нескромности со стороны исполнителя. Естественно, что и память не считали необходимой составной частью музыкальных способностей. Её рассматривали как «низшую» «вспомогательную» способность, а заучивать наизусть рекомендовали только фактурно трудные эпизоды и места перелистывания страниц. С течением времени концертное исполнение без нот всё больше завоевывало себе право на существование. Фактура произведений эпохи романтизма уже не позволяла исполнителю раздвигать своё внимание между клавиатурой и нотным текстом. Однако на смену одним неудобствам приходят другие – необходимость устойчивого запоминания и текстуально точного воспроизведения, ограничивающая масштабы исполнительского репертуара, неуверенность в безотказности работы памяти, доходящая порой до мнительных переживаний. Одна форма скованности сменялась другой.

И хотя Роберт Шуман утверждал, что «аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам и на половину не звучит так свободно, как сыгранный на память», Клара Вик как исполнительница, не разделяла этой точки зрения. По свидетельствам современников, она пролила много слёз из-за необходимости играть на публике без нот. Десятки талантливых артистов вынуждены были из-за мук эстрадобоязни отказаться от концертной деятельности «лишь немногие», наперекор укрепляющейся моде, продолжали ставить ноты на пульт (Р.Пюньо, Т. Лешетицкий).

В последнем десятилетии XIX века исполнение наизусть стало этической нормой и возможно, поэтому интерес к проблемам музыкальной памяти заметно возрос.

В 1885 году немецкий психолог Р.Эббингауз опубликовал свой капитальный труд, давший мощный толчок к дальнейшему изучению различных аспектов общей проблемы памяти. Эта проблема стоит остро и в наши дни. Не случайно Г. Нейгауз отмечал участвовавшие за последнее время случаи амнезии, один из крупных советских методистов Щапов в своём труде «Вопросы фортепианной техники» высказал предположение о том, что «пианисты со временем частично вернутся к игре с раскрытыми нотами». Это делала М. Юдина и Г. Гульд.

3. Виды памяти.

В зависимости от длительности хранения материала выделяют мгновенную, кратковременную, оперативную, долговременную, генетическую память.

Мгновенная память представляет собой непосредственное отражение образа информации, воспринятое органами чувств.

Кратковременная память сохраняет в течение короткого промежутка времени обобщенный образ воспринятой информации, ее наиболее существенные элементы. Важнейшей особенностью кратковременной памяти является ее избирательность. В нее попадает только та информация, которая соответствует актуальным потребностям и интересам человека, привлекает к себе его повышенное внимание.

Оперативная память рассчитана на сохранение информации в течение определенного, заранее заданного срока, необходимого для выполнения некоторого действия или операции.

Долговременная память способна хранить информацию в течение неограниченного срока. На практике функционирование долговременной памяти обычно связано с мышлением и волевыми усилиями.

Генетическая память обусловлена генотипом и передается из поколения в поколение. Очевидно, что влияние человека на этот вид памяти очень ограничено.

4. Свойства памяти.

Музыкальная память - понятие синтетическое. Это понятие включает в себя - слуховую, двигательную, зрительную, мышечную, логическую и другие виды памяти. Педагог должен изучать свойства памяти ученика, создавать условия ее развития, а) а) Слуховая память.

Было время, когда начинающих заставляли знакомиться с музыкой глазами как с чем-то, что следует скорее видеть, чем слышать. Именно те, чья мускульная память управляется больше зрением, чем внутренним слухом, чаще всего и жалуются на отсутствие слуха. Не все понимают, что слуховую память можно развить и в зрелом возрасте. Несколько минут ежедневных тренировок слуха с последующим изучением гармонии за фортепиано постепенно создадут привычку мыслить музыку не в черно- белых символах, а в звуковых образах. Это значительно расширит исполнительские возможности, так как мускулы, действуя менее механически, будут с готовностью отвечать намерениям исполнителя.

б) Зрительная память.

Не все обладают одинаковой зрительной памятью. Одни видят умственным взором целую страницу произведения, другой видит не все, упуская детали, а третий вообще не умеет видеть вперед. Однако этот последний может запоминать музыку ни чуть не хуже, чем первый. Хорошо читающие с листа пользуются преимущественно зрительной памятью, однако они чаще всего не могут вспомнить произведение, так как у них нет возможности осмыслить его. С другой стороны, можно выучить наизусть произведение, не видя его мысленным взором. Каждый должен решать для себя, в какой мере ему можно положиться на зрительную память.

в) Тактильная память.

Тактильная память или память на ощущения (прикосновения) лучше всего развивается игрой с закрытыми глазами или в темноте. Это приучает исполнителя более внимательно слушать себя и контролировать ощущения кончиков пальцев.

г) Мускульная память.

У исполнителя мускульная (моторная) память должна быть хорошо развита, так как без нервной мгновенной реакции на прикосновение, так же как и на слуховое восприятие, профессиональная техника невозможна. Движения никогда не должны быть механическими, они должны стать автоматическими, иначе говоря - подсознательными. Большой темп достигается не тем, что сознание с необычайной быстротой подсказывает пальцам, а как раз наоборот, пальцы не нуждаются в подсказке, научаются обходиться без нее. Многократно повторяемая последовательность постепенно «слипается» в цепочку, каждое звено которой, автоматически, по принципу условного рефлекса влечет за собой следующее, сознанию же достаточно дать начальный сигнал, то есть включить первое звено. «Вошел в пальцы» - значит, ушел из сознания. Этот процесс называется автоматизацией. Что бы играть быстро, нужно управлять моторикой медленно. Мышление «галопом» порождает беспомощную игру. Только научившись играть, не глядя, можно достаточно ясно представлять себе, как надежна, бывает моторная память,

д) Логическая память.

Память не только сохраняет, но и преобразует воспринятое. Уже при слушании музыки происходит наложение вновь услышанного на фон всего жизненного и музыкального опыта, а так же слияния с ним. По ходу восприятия произведения, мы узнаем повторное, встречающееся как знакомое, устанавливаем тождество, сходство, различие. Восприятие избирательно. Оно выделяет одни стороны музыки, оставляет в тени другие. Таким образом, происходит диссимилиация - разложение произведения на элементы, так и ассимиляция - усвоение играемого, слияние его с жизненным опытом. « Музыка - прежде всего логика, - говорит С.Е. Фейнберг, - как бы мы не определяли музыку, мы всегда найдем в ней последовательность глубоко обусловленных звучаний, и эта обусловленность родственна той деятельности сознания, которую мы называем логикой»

е) Эмоциональная память.

Эмоциональная память - это память на переживания. На эмоциональной памяти основана прочность запоминания материала. То, что у человека вызывает эмоции, запоминается без особого труда и на более долгий срок. Эмоциональная и интеллектуальная памяти тесно связаны между собой. «Музыка есть путь к познанию огромного и созидательного мира, человеческих чувств... - читаем в книге Б.М. Теплова - лишенная своего эмоционального содержания, музыка перестает быть искусством». По мнению В.И. Дадонова, « эмоции и мышления имеют одни истоки и тесно переплетаются друг с другом в своем функционировании на высших ступенях».

5. Законы памяти.

По характеру участия воли в процессе запоминания и воспроизведения пьесы память детей делят на произвольную и произвольную. В первом случае перед человеком ставится специальная задача на запоминание, узнавание, сохранение и воспроизведении, осуществляемая благодаря волевым усилиям. Произвольная память функционирует автоматически, без особых на то усилий человека. Произвольное запоминание не обязательно является более слабым, чем произвольное, во многих случаях оно превосходит его.

Маленькие дети очень хорошо запоминают, так как их память не загружена восприятием. Запоминание у них не произвольное, т. е. не связано с волевыми усилиями. Когда восприимчивость юности уходит, на смену ей приходит избирательная память зрелости. Произвольное запоминание осуществляется на основе деятельности разных видов памяти. При выяснении того, как оно протекает, важно обратить внимание на многие факторы - в первую очередь на необходимость активного слуха, интеллекта, моторики и зрения. Надо добиваться, что бы ученик, вслушиваясь, вдумываясь, выигрываясь в произведение, старался, словно создать соответствующие отпечатки услышанного, продуманного и сыгранного.

Мы часто замечаем, что произведения, которые мы не могли свободно играть наизусть, вдруг, через несколько дней оказывается выученным великолепно, хотя мы не повторяли его. Это явление называется реминисценцией. Оно связано с деятельностью подсознания.

«Эффект края» - при запоминании однородной информации лучше всего запоминается его начало и конец. Поэтому методистами рекомендуется начинать изучать произведение с конца. Начало произведения у маленьких детей запоминается произвольно

6. Причины забывания.

а) Иногда один вид памяти преобладающий, сковывает развитие остальных. Наиболее часто запоминают пальцы, а «уши» и «голова» в этом процессе не участвуют. В результате, если в

области моторики на эстраде происходит осечка, ученик останавливается и оказывается в беспомощном состоянии. Для него не понятна причина остановки. Ребенок считает, что вся причина в волнении.

б) Ребенок старается не волноваться, а от этого волнуется еще больше. Срывы фиксируются в сознании, и выступление превращается в пытку. Так развивается боязнь эстрады. Часто ученики меньше волнуются, чем говорят об этом, при разговоре о волнении делают установку психики и уже не в силах справиться со страхом.

в) Педеревский писал, что страхи, связанные с провалом памяти не что иное как не чистая совесть. «Страх - это только чувства ненадежности и, может быть ненадежности только одной фразы..., но фраза эта будет мучить вас до тех пор, пока вы ее не одолеете».

г) Одно из самых распространенных причин забывания является внушение извне о возможности провала. Попав на благоприятную почву, не достаточно бдительного сознания, она может развиться до опасного самовнушения. Именно благодаря внушению в ученике растет чувство неполноценности. Важным качеством пианиста является умение владеть собой, думать о музыке, а не о себе. Если пианист играет с душой, публика простит ему несколько фальшивых нот. Исполнитель должен игнорировать любой промах, допущенный на эстраде, иначе разволновавшись из-за одной фальшивой ноты, можно загубить всю программу.

д) Волнение всегда имеет определенное объяснение и за такой распространенной формой его проявления, как музыкальное «заикание», например, кроются и другие вредные привычки - постоянное житейское нерешительность. Вечно откладывая на завтра то, что надо сделать сегодня, пусть даже письмо, которое необходимо написать, музыкант может расстроить функцию памяти, так как нерешительность ослабляет характер.

е) Закон мотивированного забывания по Фрейдю, гласит, что человек имеет склонность к забыванию психологически неприятного. Если произведение навязано педагогами, и он разучил его вопреки своему стремлению к интересу, то вполне возможна осечка на сцене. Забывание может быть больше связано с трудностями припоминания, чем запоминания как такового. Наиболее показательные примеры удачного припоминания дает гипноз. Под его влиянием человек может припомнить давно забытую информацию, впечатление о которой, казалось бы навсегда утрачено.

ж) Запоминание требует огромного напряжения и работы мозга, поэтому для музыкантов так необходимо здоровье. Сидение целыми днями на стуле, приводит к болезням. Работе мозга мешает плохое кровообращение, поэтому день надо начинать с физической зарядки. Заниматься нужно в строго запланированное время, преимущественно утром, нужно уметь дать отдых мышцам во время игры и экономить движение. Для избежания подавленности и тревоги во время концерта, необходимо правильно питаться. Врачи рекомендуют в качестве тонизирующего средства - сахар, и категорически возражают против тонизирующих средств - наркотиков.

Пианист Гальстон сказал, что музыкальная память должна уподобляться лифту, поднимающемуся на нескольких тросах, - если какой-нибудь из них оторвется, то останутся в запасе несколько других.

7. Приёмы развития памяти.

Л.С. Выгодский писал, что исследование памяти в детском возрасте показали, что к концу детского развития межфункциональные отношений памяти изменяются коренным образом. Если

для ребенка раннего возраста мыслить - значит вспоминать, то для подростка вспоминать - значит мыслить. Его память настолько логизирована, что запоминание сводится к установке и нахождению логических отношений, а припоминание заключается в поиске того пункта, который должен быть найден. Произвольное воспроизведение возникает раньше, как бы обгоняет произвольное запоминание. Развитие произвольной памяти начинается с развития произвольного воспроизведения, за которым уже следует произвольное запоминание. Сравнительный анализ продуктивности запоминания позволяет думать, что изменение у детей характера процессов памяти превращение этих процессов в целенаправленные действия зависят от мотивации данной деятельности в целом. Ребенок осознает (и выделяет) мимические цели лишь тогда, когда сталкивается с такими условиями, которые требуют от него активного припоминания и запоминания. Однако само по себе наличие такого требования еще не способно провести к осознанию соответствующей цели. Выделение и осознание данной цели ребенка зависит не только от объективных условий, но и от мотива побуждающего ребенка к деятельности. В своих исследованиях А.А. Смирнов (сторонник теории деятельности) установил, что действия запоминаются лучше, чем мысли, а среди действий, в свою очередь, прочнее запоминаются те, которые связаны с преодолением препятствий, в том числе и сами эти препятствия.

Для успешной тренировки памяти, прежде всего, нужно научиться хорошо, играть по нотам, считает педагог В. Юзлова из Чехословакии. По мнению профессора Московской консерватории С.Фейнберга, студенты запоминают плохо, потому что мало играют по нотам. Играя по нотам, ребенок накапливает впечатления, поскольку впечатления напрямую связаны с воображением, то любые приемы позволяющие развить воображение, могут оказаться полезными для запоминания. Произведения, вызвавшие необычный эмоциональный подъем у детей, запоминается быстрее. Поэтому вопрос в выборе репертуара для ребенка в соответствии с его индивидуальностью стоит очень остро. Имеет значение и то, в каком настроении ребенок садится за разучивание того или иного произведения.

Положительные эмоции, как правило, способствуют припоминанию, отрицательные препятствуют.

Внимательность - один из факторов способствующих запоминанию. Нужно приучить ребенка точно разбирать текст и все, имеющиеся в нотах указания исполнительского характера. Нужно бороться с приблизительным выучиванием, когда ученик упускает детали. Поэтому, пока ученик не разберется, как следует в произведении, не научится грамотно исполнять его в медленном темпе, не следует требовать от него игры наизусть.

Для любой музыкальной работы и тем более для разучивания наизусть нужно развить у ребенка совершенную координацию, единство музыкального мышления, слуховых, моторных и зрительных представлений. Зрительный компонент, связь « вижу - слышу », не должен подавляться даже в тех типах представлений, в которых преобладает другая не визуальная направленность. Повторять можно много раз, что бы запомнить. Моторную мышечную память Ганс фон Бюлов назван « механически пальцевым разумом ». Моторная память невозможна без слуховой. Однако известно, что моторно-слуховое запоминание не бывает достаточно надежным. К тому же оно не экономно. Опыты американского психолога Г.Рубин - Рэбсона доказали, что моторно-слуховое запоминание требует почти вдвое больше времени, чем запоминание, основанное на предварительном анализе.

Все виды работы, направленные на развитие музыкальных представлений, формируют умение играть наизусть. У пианистов необходимо максимально развивать слуховые представления, внутреннее слышание, звуковысотный и тембровый слух, а так же чувство лада. Хорошо

развитый, восприимчивый, активный слух является основополагающей предпосылкой при запоминании наизусть музыкальных нестроений.

Для закрепления в памяти более крупных структур необходимо опираться на аналитическое музыкальное мышление. Анализ и синтез должны присутствовать при мыслительной работе пианиста. Процесс развития музыкальной памяти должен включать следующие моменты:

--Анализ формы музыкального произведения, то есть выяснение его структуры и композиционного драматургического плана.

--Выяснение общих интонационных особенностей произведения, вытекающих из своеобразия музыкального языка композитора.

--Установление конкретных смысловых связей между структурой целого и произведения, и отдельными частями.

--Определение особенностей и взаимосвязей основных средств художественной выразительности, применяемых в произведениях.

Таким образом, целостный анализ музыкальных произведений способствует глубокому осознанию содержания, структуру, средств выразительности изучаемого репертуара что в свою очередь благотворно влияет на развитие логической памяти.

Начинать заботиться о развитии аналитического мышления у ребенка нужно очень рано. Маргит Варро называет это воспитанием интеллектуального слуха. Первоначальное, сенсомоторное схватывание музыкальных структур, которые, типичны для самых маленьких детей в начальной стадии обучения, постепенно превращается в сознательное овладение музыкальным материалом. Педагогу следует обосновать выучивание наизусть, при чем с помощью наглядных примеров учащийся может лучше уяснить важность выбора того или иного метода работы.

--Цель музыкальных мыслей, разорванная неуместной остановкой

--Узлы в сознании, вызванные «заиканием»:

--Неразорванная цепь, образующаяся при игре без прерываний:

8. Методика обучения игре наизусть.

Многие музыканты считают, что при усвоении музыкального произведения не стоит выделять запоминание как целенаправленное действие, так как оно осуществляется в процессе работы пианиста над репертуаром, то есть рекомендуют произвольное запоминание.

«Отсутствие всякого нажима со стороны педагога на быстрое запоминание. - утверждает Г.П. Прокофьев, - входит существенным фактором в благополучное протекание процесса запоминания». Такой же точки зрения придерживались Г. Г. Нейгауз и С.Т. Рихтер, которые не считали необходимым специально выучивать на память. Сторонником произвольного запоминания музыкального репертуара был А.Б. Гольденвейзер, который советовал начинать работу над произведением, выучив его наизусть. Естественно, вначале необходимо осуществить подробный анализ его. К.Н. Игумнов так же рекомендовал приступать к выучиванию музыкального сочинения на память на начальном этапе работы. Некоторые педагоги советуют работать без инструмента, то есть запоминать ход музыкальной мысли в своем представлении, на основе предварительного анализа нотного текста другие, наоборот рекомендуют проводить работу на основе реального звучания в постоянном контакте с инструментом. Единство во

взглядах педагогов на эту проблему нет. Так, например Мартинсен называет требование Леймера учить наизусть без инструмента «художественной противоестественностью». Объем памяти и внимание учеников различен, поэтому одни преподаватели предпочитают начинать с заучивания наизусть не больших фрагментов, которые после соединяются в круглое целое, другие наоборот рекомендуют начинать с целого, лишь позднее расчленяя его на мелкие части. Николаев советовал брать куски, которые легко сохраняет память, и к присоединять к ним столь же легко усвоенный кусок. И. Гофман, для которого большую роль играли ассоциации: цвет инструмента, обои, комнатная обстановка, советовал заниматься так: сначала сыграть пьесу очень тщательно и медленно, пока не сможете исполнить её точно (не обращать внимание на случайные остановки). Затем пройдите те места, которые показались вам особенно сложные, пока не поймете их строение. После этого отложите пьесу и попытайтесь проследить ход мыслей в ней. Если дойдете до

Осмысленное восприятие произведения - это развитие внутреннего слуха ребенка. Методика развития внутреннего слуха может быть различна. Одни из методов « приостанавливание » по Далькрозу. Суть метода состоит в том, что в определенном месте игру прерывают хлопками и ребенок должен спеть продолжение. Можно остановить хлопок исполнение хорошо изученной пьесы и после не большой паузы ребенок продолжает играть с того места, до которого он дошел в своем представлении (метод Маргит Варро). Очень полезно такие упражнения с « немой клавиатурой»: часть пьесу ребенок играет полным звуком, остальную часть - беззвучно на поверхности клавиш. Фрида Лебенштейн в занятиях с начинающими соединяла беззвучную игру коротких песенок с пением по принципу сольмизации и одновременно движение рук на столе. Наконец игра по слуху, транспозиция, и импровизация помогают формированию у ребенка мышления, а значит памяти.

Пение не только « про себя» , но и вслух чрезвычайно важное средство для заучивания наизусть и тренировки памяти. Оно способствует непосредственному запоминанию музыкальных построений. При работе над пьесой необходимо время от времени петь все, что возможно в фортепианной партии, мелодическую линию баса - притом, что правая рука играет мелодию. В произведениях полифонического склада рекомендуется петь один из голосов и играть остальные. В произведениях гамфонно-

гармонического склада пение сочетать с игрой гармонического сопровождения. Если ученик в состоянии спеть мелодию в композиции наизусть и при этом сопровождать своё пением аккордами, соответствующими фигурациями фортепианной партии, это надежная гарантия того, что запоминание основано не только на движении, но на слуховых представлениях и музыкальном мышлении. По этой методике работает преподаватель школы при Санкт-Петербургской консерватории С. Мальцев. Дети 5-6 лет поют целые комплексы этюдов Черни-Гармера, показывая при этом чудеса технической выдержки и виртуозности. Дети разыгрывают спектакли по инвенциям Баха, распевая их как сольные партии в оперных спектаклях, входя в соответствующие образы, придуманные детьми с помощью педагога. Дети прекрасно слышат гармонии, пропевая из на 3-4 голоса. Любую фактуру могут играть свободно, не задумываясь и не останавливаясь. Мышление и память развиваются благодаря пению на уроках С. Мальцева.

Надо постараться, как можно раньше обратить внимание ребенка на то, как сделана музыка которую он играет.

1. В сравнение- идентификация- дифференциация. Ребенку, можно дать сыграть в каком то произведении все места, сходные в той или иной мере между собой и попросить его определить; являются ли они только подобными, чем отличаются. Это может касаться членения на мотивы, при анализе всего произведения, голосоведения.

2. Выделение основных тонов мелодии, изложенной в фигурационном и орнаментальном виде. Попросить ребенка показать в мелодии то, что он считает, самым важным и выпустить все чего в ней могло не быть.

3. Охватывать общие структурные контуры произведения, достигая этого при помощи проигрывания вместо полного конкретного текста своего рода различных экстрактов из него. Такие упражнения развивают способность к целостному восприятию композиции, умению ощущать связь между ее отдельными точками, то есть учат более широкоохватному и перспективному слышанию и мышлению.

4. Ориентирование в гармоническом плане произведение - важнейшее условие для сознательной игры наизусть. При работе над гармонией не нужно ждать пока ученик будет в состоянии проводить специальный гармонический анализ. Для развития гармонического мышления, давать ученику играть пьесы, заменяя аккордовую фигурацию комплектно- звучащими гармониями или научить его слышать и играть гармонии, скрытые в реальном двухголосии. После исполнения пьесы можно рекомендовать ученику для наглядности вписать эти аккорды в нотный текст, пометив их обозначениями, какие используют для гитары, а при больших сочинениях отметить переходы в различные тональности. Таким образом, учащийся будет в состоянии составить себе представление о гармоническом настроении композиции, не имея специальной подготовки. Все эти методы работы можно определить как вид «практического мышления» или мышление через действие» термин С Я Рубинштейн».

5. Всякий артист должен мысленно представить себе произведение, прежде чем придать ему внешнюю форму. Так же как художник видит свое полотно умственным взором. Уже чтение с листа дает первое впечатление о произведении. Внимательно и грамотно научить читать произведение задача педагога, ведь первые впечатления всегда самые яркие и порой бывает очень трудно исправлять допущенные ошибки, так как в памяти они уже зафиксированы.

6. Необходимо учить детей рациональным способом мышления. Особенно

это относится к исполнению быстрых пьес, когда мышление и действие почти совпадают. В пассажах внимание уделяется не столько каждой ноте, сколько целой музыкальной группе (слог, слово, фраза). Прежде всего, легко учить то, что выглядит коротким, что звучит мелодично, а так как основой памяти и техники является непрерывная цепь мышления, то понятно, что и память и техника могут пострадать, если упущено какое-то музыкальное звено. Один из приемов рационального мышления - мысленная перегруппировка нот. Другой прием увеличение единицы пульсации.

Музыкальное исполнение должно быть похоже на речь человека в смысле дыхания, цезур, смысловых акцентов. А не редко, учащиеся, боясь забыть произведение, «выпуливают» его безостановочно и бессмысленно. Произведение только тогда будет слушаться, если исполнитель выучит его настолько хорошо и настолько « войдет » в образ, что у слушателя рождается иллюзия исполнения «своей» музыки, а не композитора.

В старших классах педагог может тщательно продумать и четко сформулировать вопросы по тексту произведения, ответы на которые могут быть найдены в процессе его освоения, что способствует лучшему запоминанию.

Иногда подсознание отказывается запоминать, но если побудить его поощрительным мотивом, оно будет работать с поразительной скоростью. Внимание может быть мобилизовано вопросом: « насколько быстро ты можешь это выучить?». Это будет как бы соревнование самого с собой. Трудные и интересные места учить очень мало, что бы в последующем стремиться повторить

удовольствие. Во всех случаях, когда нет мощного стимула, поощряющего работу, нужно апеллировать к эгоизму, который неизбежно притягивает внимание. Рассуждения при этом примерно такие: «делая это хорошо, я разовью способность сосредотачиваться, делая это как можно быстрее, я сэкономлю больше времени для интересующего меня дела». К проблеме запоминания нужно обращаться систематически на уроках, не только в виду ее значения для работы над сочинениями, но и с целью направления по верному пути развития памяти ученика, которое совершается в процессе практической деятельности. Но в вопросах запоминания нужно исходить из конкретных обстоятельств педагогической работы и всегда учитывать индивидуальность ученика.

III. Заключение.

Таким образом, проблема музыкальной памяти обширна и многогранна. Активная музыкальная деятельность, включающая как интеллектуально - эмоциональное, так и виртуозно-техническое исполнение музыкального репертуара, успешно обеспечивает соединение процессов произвольного и не произвольного запоминания. Учитывая вышеизложенное можно сделать следующие выводы: формирование и развитие музыкальной памяти происходит в соответствии с общими законами психологии и педагогики, процесс формирования и развития музыкальной памяти связан со всем строем психической жизни человека, его мышлением, профессиональной деятельностью.

Список литературы.

1. Психология памяти/ Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер и В.Я. Романова.-м:Че Ро 2000 г.
2. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие для студентов высших учебных заведений/ Под общей редакцией А.Г Каузовой А.И. Николаевой.-М:Гуманиг. Изд.центр Владос.
3. А.Алексеев Методика обучения игре на фортепиано/музыка Москва 1978 г.
4. «Ребенок за роялем»/ под общей редакцией Яна Достала «Музыка» Москва 1981 г.
5. Л. Маккинон «Игра наизусть»
6. М. Лонг «Об игре наизусть»
7. И Г. Гофман «Фортепианная игра»
8. Л. Коган «Работа пианиста»
9. Л. Савшинский «Пианист и его работа»
10. К. Леймер «Современная фортепианная игра»