

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

УДК 371.398

Д. М. Мергалиев (Павлодар)

Г. М. Анишека (Павлодар)

М. Г. Костерина (Барнаул)

ОПРЕДЕЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ

Рассматривается проблема рационального запоминания музыкального произведения. Отмечено, что максимальная активизация процесса работы над сочинением – важное условие развития музыкальной памяти.

Ключевые слова: музыкальная память, музыкант, пианист, мелодия, эстрада, полифония.

D. M. Mergaliev, PhD, head. the Department of performing arts

of S. Toraighyrov Pavlodar state University S. Toraigyrov (Pavlodar)

G. M. Anishka, Senior lecturer of the Department of performing arts

of S. Toraighyrov Pavlodar State University (Pavlodar)

M. G. Kosterina, associate Professor of the Department of performing arts, Altai State University (Barnaul)

THE DEFINITION OF A MUSICAL MEMORY

In the article the problem of rational memorization of a musical work is considered, it is noted that the maximum activation of the process of work on composition is an important condition for the development of musical memory

Keywords: musical memory, musician, pianist, melody, variety, polyphony.

Музыкальной памятью называют «память на музыку», т.е. на музыкально-слуховые, музыкально-зрительные и музыкально-двигательные образы. Она проявляется в способности формирования, запоминания, узнавания, соотнесения, сохранения этих образов, логики их изменения и развития.

Музыкальная память – условие контакта человека с музыкой (чтобы понять смысл музыки, надо удерживать в памяти звуки и их свойства, созвучия и темы, их модификации, отдельные интонации и пр.). Музыкальная память фиксирует не только звучащую музыку, но и ткань нашего переживания, разделяя их или сливая до неразличимости (в каком-то смысле переживание музыки и есть музыка). Музыкальная память интегрирует музыкальные впечатления, а также пути и способы их формирования [1–10].

Музыкальная память относится к так называемым специальным видам памяти, в которых, с одной стороны, сочетаются особенности конкретного вида человеческой деятельности, а с другой – индивидуальная врожденная предрасположенность, как бы повышенная чувствительность к запечатлению и хранению определенного рода информации. Именно поэтому оценка музыкальной памяти – один из наиболее спорных вопросов в музыкальной психологии.

Громадное значение для развития музыканта имеет музыкальная память. Ученик с хорошей памятью обладает многими преимуществами. Он значительно скорее разучивает произведения и накапливает музыкальные впечатления, что дает ему возможность быстро двигаться вперед. Он чувствует себя увереннее на эстраде, благодаря чему может больше отдаться музыке во время исполнения и лучше выявить свой замысел.

Музыкальная память – понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие виды памяти. Как и все способности, она поддается значительному развитию. Педагог должен изучать свойства памяти ученика, создать благоприятные условия для ее развития, стремиться к тому, чтобы было возможно меньше срывов на эстраде, так как они могут нанести травму и подорвать уверенность в себе.

Пианист Готфрид Гальстон сказал, что музыкальная память должна уподобляться лифту, подвешенному на нескольких тросах, – если какой-нибудь из них и оборвется, то останутся в запасе несколько других [10, с. 53]. Это замечание не лишено меткости. Действительно, важно, чтобы у пианиста были развиты по крайней мере три вида памяти – слуховая, служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства, логическая – связанная с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мысли композитора, и двигательная – крайне важная именно для исполнителя-инструменталиста.

У многих, в том числе крупных исполнителей важную роль в процессе запоминания играет зрительная память.

Иногда один вид памяти – преобладающий – сковывает развитие остальных. Наиболее часто, особенно у двигательных способных детей, «запоминают» прежде всего и главным образом «пальцы», а «уши» и «голова» в этом процессе почти не участвуют. В результате, если в области моторики на эстраде происходит осечка, ученик останавливается и оказывается беспомощным. Самое страшное для него при этом обычно даже не то, что он остановился, но что ему остаются непонятными причины остановки. Дома у него как будто «все выходило», а на эстраде вдруг случилась неудача. Единственно, чем он может объяснить ее, это – волнение. И вот он старается в следующий раз не волноваться, все время думает об этом и в результате волнуется еще сильнее. Выступления превращаются для него в сплошную пытку; на протяжении нескольких дней перед концертом его мучает вопрос: не случится ли «катастрофа»? Так возникает боязнь эстрады, которая с течением времени обычно не проходит, а усиливается.

Можно с уверенностью сказать, что начало ее коренится в том периоде развития ученика, когда, впервые усомнившись в своей памяти, он поставил перед собой вопрос: «Почему это случилось?» – и не смог на него ответить. Будь в то время около него опытный и умный педагог-психолог, развитие боязни эстрады могло бы быть предотвращено.

Надо было сказать ученику: он остановился потому, что не выучил произведения достаточно хорошо на память. Такое объяснение обычно действует оздоравливающе, особенно когда подкрепляется следующим опытом: педагог просит исполнить сочинение с разных мест, пропеть его мелодические контуры. Если оно было заучено на основе преимущественно двигательной памяти, эта задача не сможет быть разрешена, а ученик убедится, что он произведение наизусть не знает.

Психологически очень важно фиксировать внимание не на возможности забыть, а на проблеме наиболее рационального запоминания. Надо воспитывать уверенность в том, что после того, как произведение тщательно выучено, когда оно и «на слуху», и «в голове», и «в пальцах», опасность забыть не угрожает (разумеется, если исполнитель достаточно активен, собран и внимателен).

К проблеме запоминания необходимо систематически обращаться на уроках не только ввиду ее значения для работы над сочинением, но и с целью направления по верному пути.

В специальной литературе по вопросам психологии указывается на ряд факторов, способствующих быстроте, точности и прочности запоминания.

Важнейший из них – максимальная активизация процесса работы над сочинением. Исследователи, изучавшие проблемы памяти у людей умственного труда, подчеркивают значение интеллектуальной активности. Она необходима, разумеется, и для успеха занятий музыканта-исполнителя. Чем глубже он вникнет в самое существо образа, в логику мелодического, ладогармонического и полифонического развития вплоть до всех мельчайших деталей текста, тем лучше он запомнит произведение.

Этого, однако, недостаточно. Художественная деятельность не может быть чисто интеллектуальной. А потому и качество запоминания музыкального произведения в большой мере зависит от интенсивности его эмоционального переживания, степени увлечения его красотой.

Музыканту, поскольку он воплощает свои замыслы в звуках, важно добиться и максимальной активности слуха, создающей необходимые условия для запоминания на основе слуховой памяти. Лучше услышать музыку – значит и крепче ее запомнить.

Многие педагоги рекомендуют учить на память отдельные элементы ткани произведения – голоса в полифонии, партию сопровождения в некоторых пьесах гомофонно-гармонического склада, требуют, чтобы ученик умел начинать с различных граней сочинения. В этом методе работы есть рациональное зерно: именно потому, что существует неразрывная связь между качеством слушания музыки и степенью ее знания, выучивание отдельных кусков и элементов ткани способствует не только большей прочности запоминания, но и лучшему слышанию произведения. Для чего полезно учить двухголосную инвенцию отдельно по голосам? Не только для того, чтобы ученик не сбивался, но и чтобы он лучше услышал и исполнил одновременное проведение двух равноправных голосов. Почему целесообразно поучить наизусть сложную фигурацию типа сопровождения в ноктюнах Шопена? Потому что пианисты, как правило, обращая внимание преимущественно на мелодию, хуже слышат другие голоса, играют их менее совершенно и не так хорошо знают (каждый наблюдательный педагог, конечно, замечал, что на эстраде забывают главным образом сопровождение, мелодию же в очень редких случаях). Почему, наконец, желательно, чтобы ученик мог свободно начинать с различных граней формы? Да потому, что это не только дает надежную опору при всякого рода случайностях, могущих произойти во время публичного исполнения, но и свидетельствует о более продуманном отношении к форме, лучшим представлении процесса музыкального развития.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1988.

2. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968.
3. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. М., 1983.
4. Маккиннон Л. Игра наизусть. Л., 1967.
5. Мещеряков Б., Зинченко В. Большой психологический словарь. М., 2004.
6. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. 5-е изд. М., 1987.
8. Петрушин В.И. Музыкальная психология. М., 1997.
9. Савшинский С.И. Пианист и его работа. Л., 1961.
10. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. М., 1964.

BIBLIOGRAPHY

1. Alekseev A.D. The Methods of learning to play the piano. M., 1988.
2. Vygotsky L.S. Psychology of art. M., 1968.
3. Gotsdiner A. L. Music psychology. M., 1983.
4. MacKinnon L. the Game by heart. L., 1967.
5. Meshcheriakov B., Zinchenko V. Great psychological dictionary. M., 2004.
6. Nazaikinskii V. E. On the psychology of musical perception. M., 1972.
7. Neuhaus G. Art of piano playing. 5th ed. M., 1987.
8. Petrushin V.I. Musical psychology. M., 1997.
9. Savshinsky S. I. Pianist and his work. L., 1961.
10. Savshinsky S. I. The Work of the pianist on music composition. M., 1964.

УДК 78

Т.Б. Каримов (Павлодар)

Н.А. Корниенко (Барнаул)

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК ОДНО ИЗ УСЛОВИЙ ГУМАНИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

Рассматривая вопросы художественного образования и нравственно-го воспитания, авторы считают их важными не только для людей, вовле-