МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»

Гуманитарно-педагогическая академия

Институт филологии, истории и искусств

Кафедра музыкальной педагогики и исполнительства

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**

**К САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ СТУДЕНТОВ  
ПО ДИСЦИПЛИНЕ «СПЕЦИАЛЬНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ»**

**Составитель:**

старший преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства

Кадырова М.Р.

Ялта – 2017 г.

**Проблема музыкальной памяти или игра наизусть**

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.

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

Писать о музыкальной памяти начали еще в середине XIX века, когда концертное исполнение без нот не только не считалось обязатель­ным, но напротив, рассматривалось как своеобразный «кунстштюк», как акт нескромности со стороны исполнителя и даже как «искушение са­мого господа бoга». Естественно, что и память в те времена не считали необходимой составной частью комплекса музыкальной одаренности. Ее рассматривали как «низшую», «вспомогательную» способность, а заучи­вать наизусть рекомендовали только фактурно сложные эпизоды, либо места переворачивания страниц.

С течением времени концертное исполнение без нот все больше за­воевывало себе право на существование. Музыканты-исполнители объ­ясняли это обстоятельство тем, что игра наизусть якобы совершенно не­обходима для творческой свободы. И они отчасти были правы, так как все более усложняющаяся фактура произведений эпохи романтизма уже не позволяла исполнителю раздваивать свое внимание между клавиату­рой и нотным текстом.

Нелегко, однако, давалась исполнителям эта «творческая свобода». На смену одним неудобствам, связанным с раздваиванием внимания, пришли другие — необходимость устойчивого запоминания и текстуально точного воспроизведения, ограничивающая масштабы исполнительского репертуара; неуверенность в безотказности работы памяти, доходящая порой до мучительных переживаний как в предконцертный период, так и в особенности во время концерта. Одна форма скованности сменилась другой, не менее страшной. И хотя Роберт Шуман утверждал, что «ак­корд, сыгранный как угодно свободно но нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный на память», Клара Шуман как исполни­тельница, по-видимому, не разделяла этой точки зрения. По свидетель­ствам современников, она пролила немало слез из-за необходимости играть на публике без нот. Десятки талантливых артистов вынуждены были из-за мук эстрадобоязни отказаться oт концертной деятельности и лишь немногие наперекор укрепляющейся моде продолжали ставить на пульт ноты (Р. Пюньо, Т. Лешетицкий).

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

Игра наизусть в наши дни является столь же острой проблемой, как и сто лет назад. Не случайно Г. Нейгауз отмечал участившиеся за последнее время случаи музыкальной амнезии, а один из крупных советских методистов А. Щапов в своем оставшемся незавершенном труде «Вопросы фортепианной техники» высказал предположение о том, что пианисты со временем частично вернутся к игре с раскрытыми нотами».

В наше время концертное исполнение «без нот» повсеместно принимается за норму, и, однако, мы должны иметь в виду и постоянно напоминать себе, что игра по памяти вошла в моду только со времен Листа.

Есть ли какие-нибудь преимущества в игре наизусть? Не ограничивает ли это, как некоторые полагают, репертуар исполнителя; не вызывает ли ненужного напряжения и излишнего волнения? Все это вопросы, на которые лучше всего может ответить сам исполнитель. И хотя немногие артисты в состоянии анализировать свой опыт, один из величайших сделал это. «Я, как знаток подобного рода вещей, убедился,- пишет Бузони,- что игра на память обеспечивает несравненно большую свободу выражения. Ноты, от которых зависит исполнитель, не только ограничивают его, но положительно мешают. Во всяком случае, необходимо знать пьесу наизусть, если собираешься придать ей на концерте более совершенные очертания».

Но играть по памяти дома – это одно, на публике – совершенно другое. Исполнитель, превосходно играющий пьесу в одиночестве или перед друзьями, нередко на публике чувствует: «что-то идет не так». Обескураженный, он сетует на свою «плохую память».

Допустим, что ноты действительно мешают. Но почему же тогда многих, в том числе и опытных артистов, пугает выступление на эстраде без нот? Вот как отвечает на это Бузони: «Ненадежность памяти есть следствие боязни эстрады. Когда приходит страх – голова идет кругом и память отказывает». В основе этого ответа – весь опыт Бузони. Действительно, неверие в свою память, боязнь забыть вызываются волнением, которое может помешать нормальной работе памяти и привести к полному провалу даже хорошо подготовленных исполнителей. Но гарантируют ли ноты абсолютное отсутствие эстрадного волнения? По утверждению Бузони – нет. «если вы играете по нотам,- пишет Бузони,- то боязнь эстрады принимает другие формы: прикосновение делается неуверенным, ритм неточным, темп торопливым».

Пусть даже, играя по нотам, вы предотвратите полный провал, но вы не сможете предотвратить худшего – немузыкального исполнения.

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 требуются недели. Но память того, кто учит быстро, может оказаться менее точно и цепкой, чем память «работяги», который впитывает музыку постепенно, пока она действительно не сделается частью его самого. Этот процесс постепенного впитывания позволяет, однако, сделать интересные открытия, касающиеся самой музыки, ее интерпретации и таким образом тот, кто учит медленно, может оказаться в большем выигрыше.

Музыкальной памяти 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, глаза, прикосновения и движения; опытный музыкант обычно пользуется всеми типами памяти.

Если вы никогда не играли по памяти (или играли очень мало), не начинайте сразу с целой сонаты; значительно лучше начать с маленьких пьес или вариаций.

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 вследствие волнения перед публикой. Только научившись отдавать внимание музыке, а не тому, что подумают о вашем исполнении слушатели, можно обрести уверенность в игре без нот.

**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 — сосредоточивай 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 руки, так и длясмысла 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 становится знакомой, начинай с работы над более трудными местами.

14. Сосредоточивай внимание на отработке только одного аспекта музыки в данное время— окраске звука, легато, пе­дализации и т. п.

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 (см. пра­вило 15).

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

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

*ПРАВИЛА ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ*

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

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

3. Так как скорость забывания больше при заучивании нового материала, для начала просматривай его чаще.

4. После нескольких повторений отложи пьесу, удваивая длительность отдыха по мере усвоения музыки.

ПРИМЕРНЫЙ ПЛАН РАБОТЫ

1. Сознательные занятия с нотами.

2. Подсознательное исполнение по нотам.

3. Оживление сознательных впечатлений по нотам.

4. Подсознательное исполнение наизусть.

5. Расстановка заголовков в пьесе и тренировка умения начинать с различных отправных точек.

В случае трудной пьесы отложите стадию 4 до тех пор, пока не выработается ясное представление о музыке.

Память на музыку нельзя уложить точно в какую-то одну ячейку мозга: она связана с общей памятью, так же как эта последняя связана с привычками, привычки с характером, характер с самой жизнью – логическая цепь, не имеющая конца для людей с воображением.