

УДК 37

DOI: 10.34670/AR.2020.46.6.264

## Педагогические аспекты совершенствования музыкальной памяти студентов в процессе дирижерских занятий

**Егорова Надежда Алексеевна**

Кандидат педагогических наук,  
профессор кафедры дирижерского искусства,  
Московский государственный институт музыки им. А.Г.Шнитке,  
123060, Российская Федерация, Москва, ул. Маршала Соколовского, 10;  
e-mail: egorovanadya2012@yandex.ru

### Аннотация

В данной статье рассматриваются варианты работы над партитурой с помощью использования методов произвольного запоминания, структурного и дирижерского анализа произведений с целью создания музыкально-слуховых представлений. Представлены основные приемы, используемые для запоминания партитур музыкальных произведений, в том числе крупных по форме, и даны практические рекомендации по организации процессов памяти, основанные на исследованиях психологов и методистов, и способствующие эффективности запоминания. Введена не фигурировавшая ранее в научной литературе дефиниция понятия «Дирижерская память». Подчеркивается необходимость выучивания музыкальных сочинений наизусть для полноценного общения с оркестрантами, возможности быстрого реагирования дирижера на исполнительский процесс. Разработаны следующие рекомендации по организации процессов памяти, основанных на исследованиях психологов и методистов:

- полный отказ от механических повторов типа «зубрежки», не только не эффективной для закрепления памяти, но и тормозящей общее развитие музыканта, притупляющей ее художественное чутье;
- любой повтор должен содержать элементы новизны, вариантности или в ощущениях, или в ассоциациях, или в технических приемах;
- эффективным является повторение, правильно распределенное во времени: надежным являются повторы через короткие промежутки времени после первоначального заучивания, дальше промежутки можно увеличивать без риска утраты надежности (согласно «кривой забывания» Г.Эббингауза);
- обязательное условие закрепления – понимание, а не механическое повторение;
- особое место в решении задач запоминания занимает осмысленная, интеллектуально и эмоционально насыщенная работа над материалом;
- забывание – один из компонентов правильно работающей памяти, процесс, направленный на освобождение сознания от перегрузок впечатлений прошлого, для приема и ввода в память новой информации;
- необходимо учитывать влияние подсознания на процессы забывания;
- при разучивании каждого произведения должен использоваться адекватный метод;
- структуру крупных сочинений рекомендуется схематизировать графически;
- работа по нотам должна постоянно чередоваться с проигрыванием фрагментов

наизусть; надежно выученное произведение полезно просматривать по нотному тексту, выискивая в нем все новые смысловые связи, детали, проверяя предположения и новые идеи, уточняя возникшие в памяти пробелы, освежая музыкальные представления.

Одна из основных установок: педагог выбирает предпочтительным тот метод, который больше подходит складу, индивидуальности обучающегося, одновременно следя за гармоничностью его воспитания.

Анализ теоретических положений и результаты практического применения методики показали, что занятия в классе оркестрового дирижирования создают условия для развития музыкальной памяти, причем это не только возможно, но и необходимо.

#### **Для цитирования в научных исследованиях**

Егорова Н.А. Педагогические аспекты совершенствования музыкальной памяти студентов в процессе дирижерских занятий // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 6А. С. 271-283. DOI: 10.34670/AR.2020.46.6.264

#### **Ключевые слова**

Слуховые представления, двигательный эквивалент. Средства дирижерского воздействия и дирижерское взаимодействие. Формирование дирижерских представлений и исполнительских навыков. Структурирование музыкальной ткани партитуры. Дирижирование наизусть. Выбор методов запоминания крупных сочинений.

### **Введение**

Разберем виды памяти, с которыми приходится иметь дело музыканту. Теоретики музыкального исполнительства пришли к единому мнению, согласно которому «музыкальной памяти как какого-то особого вида памяти не существует», и она «в действительности представляет собой сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый нормальный человек, это память уха, глаза, прикосновения и движения».

Очевидно, можно говорить о двигательной, эмоциональной, образной, зрительной, слуховой и логической при запоминании произведения. По мнению А.Д. Алексеева, «у пианиста должны быть 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 для исполнителя-инструменталиста» [Алексеев, 1978, с.35]. Л.Маккиннон также считает, что музыкальной памяти как особого вида памяти не существует, под ней понимают сплав, сотрудничество различных видов памяти. По мнению исследовательницы, «в процессе заучивания наизусть должны сотрудничать по крайней мере... слуховая, тактильная и моторная. Зрительная память лишь дополняет этот своеобразный квартет» [Маккиннон, 1967, с.19, 21].

### **Методика**

Теплов Б.М. считал слуховые и двигательные компоненты основными в работе музыкальной памяти: «Фортепианная педагогика должна выработать связи между слуховыми представлениями и фортепианными движениями такие же тесные и глубокие, как связи между слуховыми представлениями и вокальной моторикой» [Теплов, 1947, с.261].

В.И. Петрушин дает следующее определение: «Под музыкальной памятью подразумевают быстрое запоминание музыкального произведения, его прочное сохранение и максимально точное воспроизведение даже спустя длительный срок после выучивания» [Петрушин, 1997, с.183]. Надо сказать, что это определение касается, прежде всего, музыкантов-исполнителей. В нем не учтено, что слушатели тоже имеют музыкальную память, их касается не столько воспроизведение, сколько узнавание музыки [Смирнов, 2017].

## Результаты

Дирижерская память, по нашему мнению, представляет собой сплав различных видов памяти. Опираясь на положение проф. А.Р. Лурии, изложенной в работе «Нейропсихология памяти», автор статьи предлагает следующее определение: *«Дирижерскую память можно рассматривать как сложную функциональную систему, образующую ряд иерархических уровней, активную по своему характеру, развертывающуюся во времени, обеспечивающую запоминание музыкального произведения и его двигательного эквивалента, прочное сохранение представлений звучания оркестра во всех его параметрах (тембровое звучание, штриховое и т.д.) и максимально точное воспроизведение этих представлений оркестрантами с помощью средств дирижерского воздействия».*

### Обсуждение. Специфические предпосылки эффективного развития дирижерских представлений

Дирижер, опирающийся всякий раз лишь на зрительное восприятие лежащей перед ним страницы партитуры, пытается охватить художественное произведение в его целостном проявлении. Дирижер начинает работать с исполнителями лишь тогда, когда он уже овладел содержанием партитуры настолько глубоко, что обходится вообще без нотного текста или обращается к нему изредка, как к своего рода памятке [Моздыков, 2004].

Итак, процесс разучивания партитуры для самого дирижера складывается из двух этапов:

- 1) изучение партитуры;
- 2) работа над адекватной ей манерой дирижирования, включающей в себя схему тактирования и интерпретирующую систему жестов. Оба аспекта должны быть запечатлены долговременной памятью.

Для формирования представления дирижеру необходима, в первую очередь, способность воспринимать «внутренним слухом» написанный в партитуре текст, как по горизонтали, так и по вертикали. Это достаточно трудный навык, требующий определенных способностей, формируется, тем не менее, путем соответствующего профессионального обучения. Термин «развитие слуха» корректен лишь условно, поскольку то, что *подлежит развитию не является одним лишь слухом (органом слуха)*. Сюда включается и ассоциативная область коры головного мозга, изначально связанная у музыканта со зрением.

Существует несколько вариантов работы над партитурой (техника работы над партитурой).

- 1) Обучение чтению партитур начинается с простых образцов: охвата возрастающего числа различных голосов *в фортепианном изложении*, при этом последовательно вводятся новые ключи и элементы транспозиции. Таким образом дирижер приобретает определенные навыки чтения партитур. Одной из задач при освоении материала партитуры является запоминание прорабатываемого материала. Запоминание может быть произвольным и непроизвольным,

смысловым и механическим. Запоминание бывает продуктивным, если то, что надо запомнить включено в нашу активную деятельность (т.е. требуется в процессе дирижирования). *Психологам известно, что произвольно лучше запоминается материал, с которым связана интересная и сложная умственная работа, произвольно нами запоминаются лучшие действия и то, что связано с мотивом нашей деятельности.*

Педагог, понимая значение высказанного тезиса, увлекая студента эмоциональной стороной музыки, самим процессом постижения пьесы, образными ассоциациями должен чаще, используя методы произвольного запоминания, создавать для студента обстановку как бы произвольного запоминания.

2) Другой путь освоения партитуры предлагает Г.Шерхен: «Использование фортепиано преднамеренно избегается: слуховой фантазии ученика надо всегда оставлять широкий простор и развивать его воображение» [Подуровский, 2001]. Здесь, правда, следует заметить, что еще за девять лет до появления учебника Г.Шерхена А.Булт указывал на *неоценимую пользу чтения партитур без фортепиано.*

Работа с текстом партитуры без инструмента – на начальном этапе это процесс ознакомления и первичного заучивания произведения, который осуществляется на основе внимательного изучения нотного текста и заключается в создании слуховых представлений [Радынова, Корсакова, 2016].

Со студентом следует использовать следующие приемы:

- многократное проговаривание результатов анализа всех компонентов музыкальной ткани;
- фрагментарное использование инструмента для уточнения внутренних слуховых ощущений;

На начальном этапе чтения партитур обращение к фортепиано, несомненно, целесообразно. Осваивая ключи и транспозицию, обучаемый таким способом может быстро убедиться в правильности прочитанного.

Параллельно с этим следовало бы систематически упражняться в «немом» чтении партитур без помощи акустических средств.

3) Основной недостаток *изучения партитуры с помощью фонограммы* заключается в том, что ассоциативные поля лишены зрительной информации. Если использовать только этот способ, то способность дирижера внутренне озвучить текст с помощью чтения со временем сойдет на нет, я уже не говорю об отрицательности копирования, о возможности тиражирования серьезных исполнительских ошибок в записях. Поэтому запись следует прослушать только после завершения самостоятельной работы над партитурой. В таком случае дирижер может намного точнее оценить достоинства и недостатки как записи, так и своей концепции, не поступаясь при этом собственными представлениями о произведении. Важно осуществлять контроль и сверку с текстом всех деталей чужого исполнения (концертмейстер, фонограмма), с поиском и выявлением несоответствий, что является важнейшим компонентом в воспитании дирижеров.

В итоге, основу анализа музыкального материала составляет высокоразвитая техника прочтения. *Хороший анализ – основа запоминания!*

Начальный этап – *анализ композиционной структуры.* Решающим для качества анализа является то, что **подход к нему задан самим музыкальным произведением**, а не моделируется системой общепринятых штампов. Эта идея получает все большее признание. Видимо, не случайно в сфере анализа традиционной музыки в настоящее время намечается сильный крен в сторону монографического подхода. Интерес к материалу важен, но не менее важна методика,

выбранная для запоминания.

При выполнении любой работы *необходим инструмент, адекватный этой работе. При разучивании каждого произведения должен использоваться адекватный метод.*

Прежде всего, надо научить учеников делать структурный анализ текста! Учить этому надо буквально с первых уроков. Впоследствии это обязательно скажется на умении запоминать быстро и качественно. Если заниматься этим бессистемно и поверхностно, не активизируя умственную деятельность студента, то такая привычка структурировать текст не вырабатывается.

Дробление части вплоть до фразы (а при необходимости и на более мелкие единицы). Дирижер должен выучивать мелкие фрагменты один за другим с точностью до ноты. И лишь затем переходить к следующему построению. Такой метод приводит к прочному результату, как правило, значительно быстрее, чем многократное прочтение всей партитуры. Причем, повторное многократное чтение – пустая трата времени, значительно больше пользы приносит попытка воспроизведения (дирижирования или игры фрагментов партитуры или отдельных линий наизусть), т.к. этот процесс активизирует память, происходит тренировка памяти.

На ранних этапах становления музыканта необходимо выполнение *следующих рекомендаций, способствующих эффективности процессов запоминания*, из которых постепенно будут отбираться и сохраняться наиболее подходящие индивидуальности обучающегося:

- стимуляция зрительной памяти для сосредоточенного прочтения нот;
- сольфеджирование для стимуляции слуховой памяти;
- подключение логической памяти через прослеживание драматургии от одной смысловой точки к другой;
- вербализация деятельности сознания;
- работа по фрагментам, структурным делениям с разумным дозированием задачи;
- чередование видов и степеней напряженности деятельности;
- недопущение «ленивых действий», дающих сомнительные результаты, по мнению французской пианистки М.Лонг, расточающих «драгоценное время», ибо только сочетание мыслительной, сенсорной и чувственной активности приведут к наискорейшему результату;
- использование простейших произведений для запоминания и проигрывание в результате просмотра текста; Такая учебная работа может служить своеобразным тестом, определяющим сиюминутное состояние работоспособности памяти студента.

При мысленном чтении партитуры в сознании дирижера должны возникать мелодические обороты по горизонтали и созвучия по вертикали. Это представление надо развить до такой степени и запомнить, чтобы иметь возможность воскресить, восстановить в любое время, когда потребуется.

О развитии воображении дирижера свидетельствует его *способность к так называемому «предслышанию»*. Дирижер воспринимает посредством органа слуха только что исполненный музыкантами фрагмент, сопоставляет его с собственным представлением. В то же время ориентирует свое представление уже на следующий фрагмент, акустическое звучание которого готовится самим характером дирижерского жеста. Эта сложность одновременного прослеживания за многими функциями деятельности заставляет, по возможности, освободить свое внимание от всего лишнего, именно поэтому знание текста партитуры должно быть

безукоризненным.

*Для изучения текста партитуры* существует целый ряд технических приемов. Работа принципиально распространяется на каждую ноту, каждое динамическое и артикуляционное обозначение. Дополнительно необходимо освоить не только композиционную структуру, но и распределение текста между инструментами, оркестровыми группами и многое, многое другое.

*Для работы над формой* дирижер должен знать законы формообразования в академической и новой музыке. Крупные разделы позволяют судить о строении целого, о присущих произведению тематических взаимосвязях, а при помощи выделения малых тактовых групп дирижер осмысливает фразировку и возможности ее реализации с исполнителями. Наконец, знание принципов членения материала (структурирования), правильно оцененный баланс оркестровых партий, ясное тембровое представление не только в их основном звучании, но и в звучании отдельных партий, все это создаст основу для управления коллективом.

Поскольку структурно-композиционный анализ в теории музыки не вполне совпадает с дирижерским, следует уточнить некоторые положения:

1. Неизбежна констатация движения мелодии или главного голоса и момента передачи его от одного исполнителя к другому. В своей практической работе я обязательно использую этот прием. Как правило, анализ пьесы начинаю с требования проследить мелодический голос на протяжении всей пьесы. Это способствует запоминанию основного мелодического материала, активизирует тембровое и динамическое слышание, дает цельность восприятия произведения.
2. Внутреннее дробление построений относится к тем немногим критериям, которые не отражены в партитуре. Прежде всего, рекомендуется отмечать фразировку и связанные с ней межтактовые акценты. В остальных случаях пометок в партитуре должно быть как можно меньше, поскольку каждый заново добавленный знак затрудняет визуальное восприятие нотного текста.
3. При анализе структуры нужно уточнить все динамические линии; и только после этого можно оценивать тот или иной уровень динамической напряженности.
4. Неотъемлемой частью дирижерского анализа является распределение материала по голосам, по оркестровым функциям.

В разучивании партитуры дирижер опирается на множество других вспомогательных приемов. Сюда относится *дифференциация партитур по стилевому и персональному принципу*. Каждое стилевое направление обладает своими музыкально-композиционными закономерностями, позволяющими на основе уже изученных партитур судить и о тех, работа над которыми еще предстоит. Дирижер *пользуется в таких случаях своей долговременной памятью*, сохранившей стилиевые особенности эпохи или отдельных ярких композиторов.

В плане работы над манерой дирижирования центр тяжести приходится на период непосредственного обучения. Профессионалу с определенным опытом нет особой надобности упражняться в дирижерских жестах, т.к. вырабатывается субъективная индивидуальная жестикация. *Двигательная память* может помочь молодому дирижеру во время дирижирования, а может вредить. Студенту следует оттачивать точность и выразительность жеста, используя строгий самоконтроль. Метод самостоятельных занятий перед зеркалом, предложенный Г. Шерхеном и нашедший множество последователей, представляется нам *неэффективным*, поскольку выполняемые перед корпусом движения и без того находятся в поле зрения дирижера и постоянно контролируются им [Соловей, 2017].

Наконец, чрезвычайно важным является представление о темпе, который нельзя

интерпретировать вне музыкального контекста. Он обусловлен знанием всех критериев композиции, и чем глубже это знание, тем лучше развиваются темповые представления. (При желании познакомиться с позицией автора статьи рекомендую ознакомиться с материалом напечатанной статьи «О дирижерском темпе»). По опыту работы скажу только, что неоднократно убеждалась в том, что в произведениях, снабженных метрономическими указаниями, после достаточно длительного изучения партитуры во всех ее деталях, темп при последующем контроле, как правило, совпадал с предписанным композитором.

У дирижера выработка представлений и их исполнительское воплощение разделены во времени. Посредством чтения партитуры дирижер создает собственные звуковые представления при помощи внутреннего слуха, однако, не может ни проверить, ни подтвердить их моментально. (Игра партитуры дает здесь совсем мало возможностей относительно всего спектра различных параметров композиции, предлагаемого партитурой даже среднего объема). Прежде чем дирижер осуществит этот процесс вместе с исполнителями, ему необходимо сформировать собственное представление о художественном объекте в целом. И лишь затем он сможет перейти к акустическому воплощению своего представления. Однако, замысел он будет реализовывать, воздействуя на исполнителей и пробуждая в них идентичные представления. Контроль над ними происходит опосредованно – в результате сопоставления впечатлений от игры музыкантов с накопленными образцами. Регламентация исполнительского времени оркестра заставляет дирижера передавать коллективу свои представления по возможности ясно и доступно, корректируя их при минимальных затратах времени. По сравнению с исполнителями, дирижер, несомненно, должен обладать большей силой воображения и лучшей памятью, т.е. обобщенно – более развитым мышлением. *Память и мышление, взаимодействуя, образуют тесный сплав* [Овсянникова, 2016].

Каковы же методы эффективного заучивания **большого по объему материала**, которые могут быть рекомендованы для музыкантов? Наиболее рациональный метод запоминания музыкального текста (особенно наиболее сложного варианта, каким являются партитуры) это разбивка по отдельным эпизодам с постоянным установлением их связи с предшествующими и последующими фрагментами [Ануфриев, 2010]. Этим методом особенно удобно пользоваться в тех случаях, когда возникает необходимость выучивания наизусть сложной партитуры крупной музыкальной формы или запоминания произведения в очень короткий срок. Но ограниченность во времени – всегда негативна к поставленным задачам.

В.И. Петрушин, как и многие другие современные психологи, предлагает делить действия по запоминанию музыкального текста на три группы: 1/ *смысловая группировка*, 2/ *выявление смысловых опорных пунктов* 3/ *процессы соотнесения* [Петрушин, 1997, с.186-188].

В рекомендациях по запоминанию партитуры музыкального произведения мы предлагаем опираться на известную триаду «вижу – слышу- исполняю». Практическая работа над музыкальным произведением состоит из восприятия текста (с помощью инструмента или без него) и воспроизведения текста или по нотам, или наизусть. Нет смысла рекомендовать жестко ни порядок, ни интенсивность этих видов деятельности, так как они зависят от индивидуальных возможностей индивида, уровня его профессионального развития, сложности самого материала [Ануфриева, 2012].

Привлечение поэтических ассоциаций, взятых из повседневной жизни и различных видов искусства, активизация эстетического чувства пробуждает и развивает эмоциональную память, столь значимую для музыкантов. «Несомненно, произведение, выученное...методом, при котором содержание музыки увязывается с широким спектром ассоциаций, будет не только

выразительно исполнено, но и более прочно усвоено» [Ануфриева, 2012, с.193].

Полная исполнительская свобода наступает, когда музыкант в состоянии восстановить произведение во всех деталях мысленно, не глядя в ноты и не прибегая к инструменту, не только повторять, но и совершенствовать его. Такая способность развивается постепенно и является весомым признаком зрелости специалиста. Чем раньше обучающийся начнет постоянное чередование (пусть мелкими фрагментами) реального исполнения с мысленными представлениями, тем лучше [Елина, 1940]. Такого рода тренировка способствует формированию в сознании *симультаных* образов, т.е. дающих возможность воображению схватывать большой фрагмент или даже произведение целиком, не последовательно, а все сразу, в виде общего комплекса.

Работа над произведением без текста (наизусть) характерна на завершающем этапе. При этом продолжают укрепляться все виды памяти (слуховая, логическая, двигательная), все заметнее становится роль автоматизированных действий, и по-прежнему исполнительское совершенство упрочивает память.

*Структуру крупных сочинений рекомендуется схематизировать графически.* Ю. Шишаков в своей книге по инструментовке дает графическое изображение вертикального и горизонтального анализа партитуры. Цезуры, динамика и гармонические функции могут выставляться и над нотным станом, и под ним. Полученная таким образом «*план-карта*» играет роль своеобразного стержня для памяти дирижера, на который впоследствии нанизываются вновь освоенные детали. *Подобные графики, составленные студентами, очень способствуют запоминанию и более глубокому сохранению в памяти произведения.*

### **О дирижировании наизусть**

Главная задача дирижера в репетиционной работе – полноценное взаимодействие с оркестром, поэтому он должен иметь возможность моментального реагирования на ежеминутно изменяющуюся ситуацию группового исполнительства. Как правило, понимание необходимости выучивания наизусть музыкального текста у студента появляется уже после первой репетиции с оркестром, когда он начинает чувствовать отставание своей реакции на действия оркестрантов. Дирижер, ощутивший хотя бы один раз этот недостаток, не позволит себе оказаться в таком положении. Дирижер не имеет права во время репетиции быть полностью поглощенным партитурой, поэтому он должен отлично знать музыкальный текст.

Лишь после того, как составлено четкое представление о произведении, когда сложился определенный исполнительский план, когда партитура выучена наизусть, можно переходить к дирижированию, выбирая для этого определенные приемы. Ведь только ясное представление о том, *что* дирижируешь, может подсказать, какие для этого нужно избрать средства. Чем доскональнее изучено произведение, чем глубже оно прочувствовано, чем рельефнее вырисовался замысел композитора, тем естественнее появятся жесты, отражающие творческие намерения музыканта.

К сожалению, далеко не каждый из дирижирующих студентов хорошо представляет себе, что в себя включает понятие «отличное знание партитуры». Часто складывается несколько иная практика, иногда приходится мириться с тем, что студенты приходят в класс для репетиции с концертмейстерами (а ведь это их оркестр) неподготовленными. Совершенно недопустимо, когда дирижер приступает к дирижированию, открыв незнакомую, неосвоенную партитуру. Это неуважительно не только по отношению к оркестру, или к концертмейстерам, это



неуважительно по отношению к самому себе! Неопытный дирижер, плохо знающий пьесу, оказывается в плену недостатков своей техники и всевозможных технических трудностей. Все это отвлекает от главного, от музыки, от ее претворения. В таких случаях трудно говорить о проникновении в содержание, о серьезно продуманном плане исполнения. Поэтому, программное требование – дирижировать наизусть, это, фактически, естественное требование – владеть текстом дирижируемых произведений.

*Специалисты – практики считают однозначно: дирижирующий должен знать партитуру на память независимо от того, находится она на пульте или нет. Педагог должен всячески поддерживать стремление молодого музыканта (студента) настолько хорошо изучить произведение, чтобы не зависеть от зрительного восприятия системы графического изложения музыки – т.е. дирижировать наизусть. Это помогает дирижеру лучше охватить целое, придает ему больше свободы, уверенности, облегчает воздействие на коллектив оркестра. Дирижирование же по нотам в значительной степени связывает дирижера, мешает как творческой свободе, так и свободе в общении с оркестрантами.*

### Заключение

Материал лучше запоминается: если он интересен для запоминающего; если сформирована установка на длительность, полноту и точность запоминания; если человек имеет большой объем знаний в этой области; если заученный материал полностью осмыслен, предельно ясен, понятен тому, кто его запоминает; если он подвергся классификации.

Основные приемы, используемые для запоминания: 1) разбивка и смысловая группировка материала, 2) выделение смысловых опорных пунктов 3) сопоставление известной информации с неизвестной, 4) наглядные образы, связанные с запоминаемым материалом, 5) зрительные схемы, диаграммы, таблицы, иллюстрирующие запоминаемое.

Несколько практических рекомендаций по организации процессов памяти, основанных на исследованиях психологов и методистов:

- полный отказ от механических повторов типа «зубрежки», не только не эффективной для закрепления памяти, но и тормозящей общее развитие музыканта, притупляющей ее художественное чутье;
- любой повтор должен содержать элементы новизны, вариантности или в ощущениях, или в ассоциациях, или в технических приемах;
- эффективным является повторение, правильно распределенное во времени: надежным являются повторы через короткие промежутки времени после первоначального заучивания, дальше промежутки можно увеличивать без риска утраты надежности (согласно «кривой забывания» Г.Эббингауза);
- обязательное условие закрепления – понимание, а не механическое повторение;
- особое место в решении задач запоминания занимает осмысленная, интеллектуально и эмоционально насыщенная работа над материалом;
- забывание – один из компонентов правильно работающей памяти, процесс, направленный на освобождение сознания от перегрузок впечатлений прошлого, для приема и ввода в память новой информации;
- необходимо учитывать влияние подсознания на процессы забывания;
- при разучивании каждого произведения должен использоваться адекватный метод;
- структуру крупных сочинений рекомендуется схематизировать графически;

- работа по нотам должна постоянно чередоваться с проигрыванием фрагментов наизусть; надежно выученное произведение полезно просматривать по нотному тексту, выискивая в нем все новые смысловые связи, детали, проверяя предположения и новые идеи, уточняя возникшие в памяти пробелы, освежая музыкальные представления.

Одна из основных установок: педагог выбирает предпочтительным тот метод, который больше подходит складу, индивидуальности обучающегося, одновременно следя за гармоничностью его воспитания.

Анализ теоретических положений и результаты практического применения методики показали, что занятия в классе оркестрового дирижирования создают условия для развития музыкальной памяти, причем это не только возможно, но и необходимо.

## Библиография

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1978. – 288 с.
2. Ануфриев Е.А. Педагогические условия реализации системы интегративных связей в процессе профессионального музыкального образования. Дис... кандидата педагогических наук. М.: Московский педагогический государственный университет, 2010.
3. Ануфриева Н.И. Музыкальное образование как феномен отечественной художественной культуры // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2012. № 1 (101). С. 96-99.
4. Дехант Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации. Н.Новгород: Деком, 2000. – 446 с.
5. Елина С.М. Мысленная работа музыканта-исполнителя над художественным образом произведения // Вестник АХИ. 2014. № 4. С. 30-43.
6. Зайков Л.В. Память. М.: Музгиз, 1940. – 120 с.
7. Лурия А.Р. Нейропсихология памяти. М.: Педагогика 1974. – 240 с.
8. Маккиннон Л. Игра наизусть. Л.: Музыка, 1967. – 144 с.
9. Моздыков А.В. Личностно-ориентированное профессионально-педагогическое общение в процессе воспитания музыканта // Актуальные проблемы музыкального воспитания и образования: история, теория, практика: сборник научных трудов. Тамбов: Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С.В. Рахманинова, 2004. С. 19-26.
10. Муцмакер В.И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано. Учебное пособие. М.: МГПИ им. Ленина, 1984. – 185 с.
11. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры, 5-е издание. М., 1987. М.: Музыка, 1987. – 238 с.
12. Овсянникова В.А. Формирование творческого мышления студентов-педагогов // Культура, искусство, образование в информационном пространстве третьего тысячелетия: проблемы и перспективы Сборник научных трудов факультета искусств и социокультурной деятельности РГСУ. М.: Буки-веди, 2016. С. 482-485.
13. Петрушин В.И. Музыкальная психология. М.: Владос, 1997. – 384 с.
14. Подуровский В.М. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. М.: Владос, 2001. – 318 с.
15. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. Под общей редакцией Г.М. Цыпина. М.: Академия, 2003. – 368 с.
16. Радынова О.П., Корсакова И.А. Некоторые аспекты культурологического и компетентностного подходов на занятиях фортепиано со студентами исполнительских кафедр музыкального вуза // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2016. Т. 15. № 3 (136). С. 143-151.
17. Смирнов А.В. К проблеме развития профессионально-личностного потенциала учащегося-музыканта // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 5 (49). С. 159-162.
18. Соловей А.И. Культура стилизованного мышления в творческом становлении личности музыканта-инструменталиста // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2017. Т. 16. № 4 (143). С. 118-125.
19. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.-Л.: АПН РСФСР, 1947. – 355 с.
20. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1965. – 516 с.

---

## **Pedagogical aspects of improvement of students' musical memory in the course of conducting classes**

**Nadezhda A. Egorova**

PhD in Pedagogy,  
Professor of Department of conducting art,  
Schnittke Moscow State Institute of Music,  
123060, 10 Marshala Sokolovskogo str., Moscow, Russian Federation;  
e-mail: egorovanadya2012@yandex.ru

### **Abstract**

This article discusses the options work on the score through the use of arbitrary methods of memorization, structural and conductor's analysis of works with the aim of creating a musical auditory notions. The basic techniques used to memorize scores of musical works, including large in form, and practical recommendations on the organization of memory processes, based on research psychologists and methodologists, and contributing to the effectiveness of memorization. The definition of "Conductor's memory", which did not appear earlier in the scientific literature, was introduced. Emphasizes the need of learning of musical compositions by heart for full communion with the musicians, the rapid response capacity of the conductor for performing the process. The following recommendations have been developed on the organization of memory processes based on studies by psychologists and methodologists:

- a complete rejection of mechanical repetitions such as “cramming”, which is not only not effective for reinforcing memory, but also inhibits the overall development of the musician, dulling her artistic instinct;
- any repetition should contain elements of novelty, variation, or in sensations, or in associations, or in techniques;
- the repetition correctly distributed in time is effective: repetitions are reliable at short intervals after the initial memorization, further intervals can be increased without the risk of loss of reliability (according to the “forgetting curve” of G. Ebbinghaus);
- a prerequisite for consolidation is understanding, not mechanical repetition;
- a meaningful, intellectually and emotionally intense work on the material occupies a special place in solving memorization tasks;
- forgetting is one of the components of a correctly working memory, a process aimed at freeing consciousness from overloading impressions of the past, for receiving and entering into memory new information;
- it is necessary to take into account the influence of the subconscious on the processes of forgetting;
- when learning each piece, an adequate method should be used;
- the structure of large works is recommended to be schematized graphically;
- work on notes should constantly alternate with playing fragments by heart; it is useful to look through a well-studied work from the musical text, looking for all new semantic connections, details, checking assumptions and new ideas, clarifying the gaps that have arisen in memory, and refreshing musical representations.

One of the main attitudes: the teacher prefers the method that is more suitable for the warehouse, the personality of the student, while monitoring the harmony of his education.

An analysis of the theoretical principles and the results of the practical application of the methodology showed that classes in the orchestral conducting class create the conditions for the development of musical memory, and this is not only possible, but also necessary.

### For citation

Egorova N.A. (2019) Pedagogicheskie aspekty sovershenstvovaniya muzykal'noj pamjati studentov v processe dirizherskih zanjatij [Pedagogical aspects of improvement of students' musical memory in the course of conducting classes]. *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (6A), pp. 271-283. DOI: 10.34670/AR.2020.46.6.264

### Keywords

Auditory representations, motor equivalent. Means conducting impact and conducting interaction. The formation of the conductor's conceptions and skills. Structuring the musical fabric of the score. Conducting by heart. The choice of methods of memorizing large works.

### References

1. Alekseev A.D. Metodika obucheniya igre na fortepiano [Methods of learning to play the piano]. M.: Muzyka, 1978. – 288 s.
2. Anufriev E.A. Pedagogicheskie usloviya realizacii sistemy integrativnyh svyazej v processe professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniya [Pedagogical conditions of realization of the system of integrative connections in the process of professional music education]. Dis... kandidata pedagogicheskikh nauk. M.: Moskovskij pedagogicheskij gosudarstvennyj universitet, 2010.
3. Anufrieva N.I. Muzykal'noe obrazovanie kak fenomen otechestvennoj hudozhestvennoj kul'tury [Musical education as a phenomenon of national art culture] // Uchenye zapiski Rossijskogo gosudarstvennogo social'nogo universiteta. 2012. № 1 (101). S. 96-99.
4. Dekhant G. Dirizhirovanie. Teoriya i praktika muzykal'noj interpretacii [Conducting department. Theory and practice of musical interpretation]. N.Novgorod: Dekom, 2000. – 446 s.
5. Elina S.M. Myslennaya rabota muzykanta-ispolnitelya nad hudozhestvennym obrazom proizvedeniya [Mental work of the musician-performer on the artistic image of the work] // Vestnik AHI. 2014. № 4. S. 30-43.
6. Zajkov L.V. Pamyat' [Memory]. M.: Muzgiz, 1940. – 120 s.
7. Luriya A.R. Nejropsihologiya pamyati [Neuropsychology of memory]. M.: Pedagogika, 1974. – 240 s.
8. Makkinon L. Igra naizust' [The game by heart]. L.: Muzyka, 1967. – 144 s.
9. Mozdykov A.V. Lichnostno-orientirovannoe professional'no-pedagogicheskoe obshchenie v processe vospitaniya muzykanta [Personality-oriented professional and pedagogical communication in the process of education of the musician] // Aktual'nye problemy muzykal'nogo vospitaniya i obrazovaniya: istoriya, teoriya, praktika: sbornik nauchnyh trudov. Tambov: Tamb. gos. muz.-ped. in-t im. S.V. Rahmaninova, 2004. S. 19-26.
10. Mucmaher V.I. Sovershenstvovanie muzykal'noj pamyati v processe obucheniya igre na fortepiano [Improvement of musical memory in the process of learning to play the piano]. Uchebnoe posobie. M.: MGPI im. Lenina, 1984. – 185 s.
11. Nejgauz G.G. Ob iskusstve fortepiannoij igry [About the art of piano playing], 5-e izdanie. M., 1987. M.: Muzyka, 1987. – 238 s.
12. Ovsyannikova V.A. Formirovanie tvorcheskogo myshleniya studentov-pedagogov [Formation of creative thinking of students-teachers] // Kul'tura, iskusstvo, obrazovanie v informacionnom prostranstve tret'ego tysyacheletiya: problemy i perspektivy Sbornik nauchnyh trudov fakul'teta iskusstv i sociokul'turnoj deyatel'nosti RGSU. M.: Buki-vedi, 2016. S. 482-485.
13. Petrushin V.I. Muzykal'naya psihologiya [Musical psychology]. M.: Vldos, 1997. – 384 s.
14. Podurovskij V.M. Psihologicheskaya korrekciya muzykal'no-pedagogicheskoy deyatel'nosti [Psychological correction of music-pedagogical activities]. M.: Vldos, 2001. – 318 s.
15. Psihologiya muzykal'noj deyatel'nosti. Teoriya i praktika [Psychology of musical activity. Theory and practice]. Pod obshchej redakciej G.M. Cypina. M.: Akademiya, 2003. – 368 s.
16. Radynova O.P., Korsakova I.A. Nekotorye aspekty kul'turologicheskogo i kompetentnostnogo podhodov na zanyatiyah fortepiano so studentami ispolnitel'skih kafedr muzykal'nogo vuza [Some aspects of cultural and competence-based

- 
- approaches in the classroom, the piano students performing music departments of the University] // Uchenye zapiski Rossijskogo gosudarstvennogo social'nogo universiteta. 2016. T. 15. № 3 (136). S. 143-151.
17. Smirnov A.V. K probleme razvitiya professional'no-lichnostnogo potenciala uchashchegosya-muzykanta [To the problem of development of professional and personal potential of a student musician] // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2012. № 5 (49). S. 159-162.
  18. Solovej A.I. Kul'tura stilevogo myshleniya v tvorcheskom stanovlenii lichnosti muzykanta-instrumentalista [Culture of style thinking in the creative formation of the musician-instrumentalist] // Uchenye zapiski Rossijskogo gosudarstvennogo social'nogo universiteta. 2017. T. 16. № 4 (143). S. 118-125
  19. Teplov B.M. Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej [Psychology of musical abilities]. M.-L.: APN RSFSR, 1947. – 355 s.
  20. Fejnberg S.E. Pianizm kak iskusstvo [Pianism as art]. M.: Muzyka, 1965. – 516 s.