

Введение

Музыкальное воспитание охватывает практически всё общество и является важной частью музыкального образования. Урок музыки является одним из ярких средств развития и формирования как общих, так и профессиональных музыкальных способностей и задатков, а также повышает общий интеллектуальный и музыкально-художественный уровень учащихся. В нашей стране создано достаточно эффективных методик музыкального воспитания и развития учащихся, однако слепое следование по проложенному методистами пути не всегда даёт ожидаемый результат. Ведь даже самая блестящая технология должна быть адаптирована, то есть, приспособлена к тем или иным условиям, для той или иной аудитории. Технология исходит из того, что цель обучения — изменение состояния ученика: его знаний, мыслей, чувств, поведения. "Человеческое развитие, — утверждает Б.Г. Ананьев, обусловлено взаимодействием многих факторов: наследственности, среды (социальной, биогенной, абиогенной), воспитания (вернее, многих видов направленного воздействия общества на формирование личности), собственной практической деятельности человека". Эти факторы действуют не порознь, а вместе влияют на сложную структуру развития.

Актуальность и значимость развития музыкальных способностей обусловлено и тем, что музыкальное развитие имеет ни чем не заменимое воздействие на общее развитие: формируется эмоциональная сфера, пробуждается воображение, воля, фантазия. Обостряется восприятие, активизируются творческие силы разума и “энергия мышления” даже у самых инертных детей. “Без музыкального воспитания невозможно полноценное умственное развитие человека”, - утверждает известный педагог Сухомлинский.

Комплекс способностей, требующихся для занятия именно музыкальной деятельностью называют музыкальностью. Одной из важных составляющих в структуре музыкальных способностей является память, что поставлено в центр многих образовательных программ. Формирование музыкальной памяти нужно для того, чтобы ребёнок обладал в дальнейшем возможностями для гармоничного, всестороннего развития своей личности. Формирование и развитие музыкальной памяти – достаточно серьёзный и сложный процесс, т.к. одновременно с её развитием производится воздействие на другие виды памяти и способности человека.

Раздел 1 Особенности музыкальной памяти

1.1. Музыкальность

Большинство исследователей, обращавших внимание на проблему музыкальных способностей, считают, что музыкальность – это тот компонент музыкальной одаренности, который необходим для любого вида музыкальной деятельности. Комплекс музыкальных способностей образует основное ядро музыкальности.

Сложность исследования музыкальности и её двуединство, пишет А.Л. Готсдинер, обусловили различные подходы к её истолкованию. Можно выделить две основные концепции музыкальности: она является единым и целостным свойством (такой точки зрения придерживались Г. Ревеш и С. Надель); противоположная концепция принадлежит К.Лампу, Н. Кею и Г. Кенигу, которые считали, что музыкальность состоит из

совокупности различных музыкальных способностей.

«Основной признак музыкальности – переживание музыки, как выражения некоего содержания. Чем больше человек «слышит в звуках», тем более он музыкален. Музыкальность человека, подчеркивал Б.М.Теплов, «зависит от его врожденных задатков, но она есть результат развития, результат воспитания и обучения». Тонкое же слуховое восприятие может (по крайней мере, в предельных случаях) быть независимым от музыкальности, т.е. совершенно не связанным с восприятием выразительного значения слышимого.

Различные точки зрения высказываются и по поводу структуры музыкальности (Б.М. Теплов, Л.А. Готсдинер, Н.А. Ветлугина). Структурные компоненты музыкальности по Б.М. Теплову – ладовое чувство, чувство ритма, музыкально-слуховые представления, звуковысотный слух – составляют основу как профессионального, так и массового музыкального обучения. Опираясь на Теплова и Готсдинера, Цагарелли пишет, что для каждого человека необходимы общезызыкальные качества, т.е. качества, образующие структуру музыкальности, – сенсорно-перцептивные (связанные с ощущением и восприятием – чувство высоты, интенсивности и времени), эмоциональные, мнемические (связанные с памятью), интеллектуальные и имажинитивные (связанные с мышлением и воображением).

Основой общезызыкальных качеств являются восприятие, память, мышление, воображение, эмоции, мотивация, внимание, психомоторика. То или иное качество отражает фенотипические возможности человека, то есть сплав его врожденных и приобретенных особенностей и свойств. Врожденные способности реализуются в приобретенных способностях (Е.П. Ильин, В.Д. Шадриков).

Понятие способностей было введено в науку древнегреческим философом Платоном ещё в IV веке до нашей эры. Несмотря на это у ученых до сих пор не существует единой точки зрения на то, что же такое способности и каким образом их выявлять.

А.В. Торопова пишет, что одними из первых отечественных исследователей, которые не относили к способностям знания, умения, свойства характера, а понимали под способностью яркую выраженность какой-либо психической функции (психического процесса) – памяти, мышления, воображения и т.д., были Б.М. Теплов и К.К. Платонов.

Любая врожденная музыкальная способность (музыкальный слух, музыкально-ритмическое чувство, музыкальная память и т.д.) в благоприятных условиях развивается. В учебном процессе музыкальные способности того или иного учащегося представляют собой сплав врожденного и приобретенного. Поэтому характеристика той или иной музыкальной способности предполагает сочетание анализа как её врожденной части, так и степени её развитости.

Способности влияют, главным образом, на эффективность выполнения отдельных действий. Но деятельность складывается из многих действий, поэтому для её успешной реализации необходимы и многие способности. Сочетание способностей, обуславливающих успех в какой-либо одной деятельности, называют одаренностью.

Примером общезызыкальной одаренности является музыкальность. И как пишет Л.А. Готсдинер, она выражается в особой восприимчивости индивида к звучащей музыке и повышенной впечатлительности от нее.

Хотя существуют значительные различия в понимании структуры музыкальности.

Все авторы единодушны в том, что в её состав входят несколько музыкальных (и немusикальных) способностей.

Вопрос этот обсуждается в большинстве исследований, посвященных проблеме музыкальности, интерес к которой и охватил не только рамки музыкаловедения, но и философские и психологические круги в конце XIX века.

Так Н.А. Римский-Корсаков делил способности на: технические и слуховые. Под техническими подразумевались специфические исполнительские способности – к игре на музыкальном инструменте или пению. Слуховые способности делились на элементарные и высшие. XX век углубил знания в изучении этого вопроса и расширил понятия. Например, В. Хэккер и Т. Циген считали, что существует пять компонентов музыкальной одаренности, соответствующих традиционным психическим функциям: сенсорный (ощущение), ретентивный (память), синтетический (восприятие), моторный (психомоторика), идеативный (мышление).

К. Сишор рассматривал музыкальность как совокупность отдельных несвязанных между собой «талантов», которые объединяются в пять основных групп: музыкальные ощущения и восприятие; музыкальное действие; музыкальная память и музыкальное воображение; музыкальный интеллект; музыкальное чувство. Кроме того, К. Сишор считал, что музыкальность можно измерить путем тестового исследования различных сторон сенсорно-звуковой и музыкальной чувствительности.

Это «сишоровское» направление измерения музыкальности до сих пор весьма популярно в некоторых западных ветвях музыкально-психологического научного сообщества.

И. Крис считал, что музыкальность имеет три главных стороны: интеллектуальную, эмоциональную и творческую. Интеллектуальная музыкальность характеризуется чувством ритма, музыкальным слухом (то есть способностью различать высоту, интенсивность и тембр звуков) и музыкальной памятью.

Б.М. Теплов писал о И. Крисе: «По его мнению, между отдельными признаками музыкальности может существовать функциональная и наследственная связь. Встречаются случаи, когда в комплексе музыкальности индивида имеет место рассогласование названных признаков: отличные творческие способности при плохой музыкальной памяти, большая любовь к музыке при слабом слухе». Г. Ревеш считал музыкальность «гораздо более сложным, но единым и не подлежащим анализу свойством человека. Сходной позиции в интерпретации музыкальности как целостного, единого и неделимого свойства придерживался и С. Надель. Это качество человека либо есть, либо его нет, - считали авторы этой точки зрения, - музыкальность является врожденным даром, первичным и фундаментальным свойством человека.

При этом в науке активно дискутируется и другой аспект музыкальности: врожденность или приобретенность этого качества индивидом.

Сторонники врожденности музыкальности (противники в подходе к целостности и структурности – К. Сишор и Г. Ревеш, объединились в этом вопросе) весьма скептически относились к возможности ее развития. А.Маркс и С. Надель, напротив, отрицали роль врожденных факторов (составляющих основу природных индивидуальных различий по способностям) и отдавали приоритет музыкальному воспитанию и обучению.

Основополагающим исследованием структуры музыкальности остается работа Б.М. Теплова (Психология музыкальных способностей, 1947 г.) Автор впервые

диалектически рассматривает музыкальность как новое качество, появившееся в результате сочетания определенных музыкальных способностей. Музыкальность – это «комплекс способностей, требующихся для занятий именно музыкальной деятельностью, в отличие от всякой другой, и в то же время связанных с любым видом музыкальной деятельности» [34, с.305]. Теплов выделяет три основных музыкальные способности, составляющие ядро музыкальности:

- 1) ладовое чувство («способность эмоционально различать ладовые функции звуков мелодии или чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения»)
- 2) способность к слуховому представлению («способность произвольно пользоваться слуховыми представлениями»)
- 3) музыкально – ритмическое чувство («способность активно (двигательно) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить его»).

Впоследствии Теплов включает в число способностей, относящихся к музыкальности, - музыкальную память.

Исследуя эти же источники на проблему музыкальности, Ю.А. Цагарелли дает следующее определение: «музыкальность – это проявление одаренности, отражающее общий компонент всех видов музыкальной деятельности – творческое восприятие и переработку музыки с целью создания идеального (мысленного образа)» [36, с.34].

Критерием включения какой-либо способности в структуру музыкальности является непосредственная необходимость для конкретной музыкальной деятельности (то есть для перцепции – сохранения в творческой переработке музыкальной информации).

Названные информационные процессы обеспечиваются тремя аспектами:

- 1) восприятием, которое обеспечивается музыкальным слухом, музыкально – ритмической способностью и эмоциональной отзывчивостью.
- 2) переработкой информации (включает в себя музыкальное мышление и музыкальное воображение).
- 3) памятью (запоминание, сохранение и воспроизведение информации), которая содержит и музыкальную память.

Таким образом, в структуру музыкальности, по Ю.А. Цагарелли, можно включить шесть общих компонентов: музыкальный слух, музыкально–ритмическую способность, эмоциональную отзывчивость, музыкальное мышление и воображение, музыкальную память.

Исследование С.С. Суворовцевой доказывает, что психофизиологическими предпосылками развития творческих и музыкальных способностей является высокий уровень развития кратковременной и оперативной памяти, пластичность сенсорных механизмов и скорость обработки сенсорной информации [22, с. 149].

Делая выводы из всего вышеперечисленного, можно утверждать что, несмотря на различные концепции и точки зрения на структуру музыкальности, такой компонент как музыкальная память обычно учитывается. Как правило, музыкальная память входит в

структуру музыкальных способностей. Музыкальные способности - сплав врожденного и приобретенного, в том числе и память, поэтому так же предполагает её анализ с этих двух сторон. А так же исследования музыкальных способностей выявляют, что высокий уровень развития музыкальной памяти как совокупности обеспечивается сенсорными механизмами

1.2. Музыкальная память в структуре музыкальных способностей

Музыкальная память, по определению А.Л. Готсдинера – способность к запоминанию, сохранению и воспроизведению музыки. Это сложный процесс преобразования сенсорного и перцептивного материала, полученного органами чувств. Она активно включается во все познавательные процессы и все проявления психики: внимание, ощущение, восприятие, представление, мышление, входит в такие сложнейшие структуры личности, как темперамент, характер и способности. Содержанием музыкальной памяти, считает А.Л. Готсдинер, так же, как и в других видах деятельности, являются накопление, сохранение и использование индивидуального музыкального опыта, который оказывает решающее воздействие на формирование личности музыканта и непрерывное его развитие. По времени и характеру мнемических процессов в музыкальной памяти Готсдинер различает такие же временные системы памяти, как и в других видах деятельности.

Музыкальное узнавание необходимо для осмысленного восприятия музыки. Необходимое условие музыкальной памяти – достаточное развитие музыкального слуха. Важное место в музыкальной памяти, по мнению многих исследователей, занимают слуховая память (одна из разновидностей образной памяти, связанная с запечатлением, сохранением и воспроизведением слуховых образов) и эмоциональная память (память на эмоционально окрашенные события). При воспроизведении музыки существенную роль играют также двигательная память (запоминание последовательности движений), зрительная (запоминание нотного текста) и словесно-логическая (с её помощью происходит запоминание логики строения музыкального произведения) память.

Для музыкальной памяти характерно формирование у музыкантов полимодальных представлений – т.е. целостное структурированное восприятие окружающей реальности, с учетом профессиональной специфики, система представлений индивида.

Среди исследований выделяется Л. Маккиннон, видный специалист по теоретическим проблемам исполнительства и педагогики, которая считает, что музыкальной памяти как какого-то особого вида памяти не существует. По её мнению, 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. Четыре этих типа памяти являются в значительной степени взаимозависимыми; они также сильно подвержены внушению, и если исполнитель считает, что его пальцы не могут довериться памяти слуха, — он испытывает чувство неполноценности, тормозящее общее развитие. Поэтому очевидно, что если слуховая память не руководит мускульной, то исполнение становится неуверенным и немusicalным.

Л. Маккиннон в своей книге аккумулировала собственный богатейший исполнительский и педагогический опыт, а также опыт многих учащихся различной степени одаренности и подвинутости. Автор рассматривает проблему памяти с точки зрения психоанализа. Согласно теории Зигмунда Фрейда, существует две сферы человеческого «я»: сознательное и бессознательное (или подсознательное). Бессознательное представляет собой биологическую природу человека и управляется инстинктами, которые регулируют чувственную сферу естественных потребностей, сознательное же контролирует бессознательное, определяет выбор поведения в общественной среде. Если между сознательным и бессознательным возникает конфликт, то равновесие между двумя сферами психики нарушается. Психика автоматически регулируется принципом удовольствия, который модифицируется в принцип реальности и при нарушении баланса осуществляется сброс через бессознательную сферу».

Исходя из этой теории, Л. Маккиннон строит свою общепсихологическую концепцию, которая трактует музыкальную память как совокупность всех элементов, составляющих музыкальный опыт, как необходимую предпосылку обучения, рассматриваемого в самом широком плане. Из книги автора видно, что в основе совершенствования памяти, лежит глубокое понимание процессов в сознании и подсознании, а это является необходимым элементом в воспитании навыков по освоению приемов запоминания музыкального произведения. Процесс постепенного впитывания информации позволяет сделать интересные открытия, утверждает Л. Маккиннон, касающиеся самой музыки и ее интерпретации. В молодости память в высшей степени восприимчива. Даже маленькие дети, как пишет Е.И. Николаева, могут повторять наизусть целые страницы из книг, лишь весьма смутно представляя себе их смысл. Ум, как и глаз, устает, если долго сосредоточивается на одном предмете; неутомимый по природе, он всегда предпочитает менять объекты внимания.

Кино удовлетворяет эту потребность ума в переменах и может удерживать внимание даже неразвитых людей много часов подряд. Музыка также бесконечно изменчива и ее движущиеся образы могут долго занимать мысли любителя.

Интерес, вдвойне усиливающийся под воздействием эмоций, будет всегда, подобно магниту, привлекать (либо отталкивать) внимание. Напряжением воли можно насильственно отвлечь его и сосредоточить на чем-нибудь другом; но как только контроль ослабевает, внимание снова устремляется к интересующему объекту или к чему-то, что нас беспокоит и чем мысль предпочитает заниматься в силу привычки. Помимо этого типа внимания, требующего сильного напряжения воли и быстро утомляющего, по мнению Л. Маккиннон, — существует еще два типа, необходимых, соответственно, для работающего над пьесой и для исполняющего ее.

Представим себе музыканта, рассматривающего понравившуюся ему картину. Здесь возможны два случая: либо он рассматривает картину, сознательно её изучая, либо, отдавшись непосредственности восприятия, позволяет картине целиком поглотить себя. В первом случае музыкант анализирует произведение, замечает пропорции, ритм, линии, цветовое решение, наконец, соотношение частей и целого, иначе говоря, — пользуется вниманием активно; во втором случае он предоставляет свободу своим чувствам, а сознанию отводится лишь второстепенная роль. При этом известная степень устойчивости внимания приводит к некоему равновесию сознания и подсознания.

Если рассматривать картину пассивно, то чувства могут быть взволнованы скорее сюжетом, нежели качеством выполнения; слушая музыку, убаюкивающую своими

звуками, можно пребывать во сне наяву. Но так как в обоих случаях мысль отвлекается еще и личными ассоциациями, сосредоточенность внимания, как на картине, так и на музыке не может быть полной.

Музыкальная память включает в себя виды памяти, упоминавшиеся ранее – эмоциональную, образную и логическую.

Профессиональное значение эмоциональной памяти с точки зрения Ю.А. Цагарелли обусловлено тем, что основное содержание музыки является эмоциональным. Точное представление содержания закономерно увеличивает возможности эмоциональной памяти. «Память, направленная на детерминанты эмоционального содержания музыки, занимает более высокое иерархическое положение, чем память на эмоциональные настроения». Еще более высокое положение, по мнению Цагарелли, занимает память, направленная на эмоциональный мир музыкально-художественных образов – как важное условие профессиональной эмпатии.

Отсюда можно выделить три основных уровня в структуре эмоциональной памяти. Высший уровень – память на представление эмоционального мира музыкально-художественных образов. Средний – память на представление детерминант эмоционального содержания музыки. Низший уровень – представление эмоциональных настроений музыки. В какой-то степени у каждого человека от музыкального произведения остаются впечатления, чувства, которые не беспредметны. Они могут служить опорой при развертывании цепочки ассоциаций.

В структуре музыкальной памяти разновидности образной памяти имеют различное значение. По утверждению Ю.А. Цагарелли роль слуховой и зрительной памяти значительно важнее тактильной, обонятельной и вкусовой. Хотя, чем большее количество подвидов образной памяти задействует музыкант в процессе запоминания, тем эффективнее работа образной памяти в целом.

Слуховая память – важнейшая для музыканта разновидность образной памяти, так как:

- 1) слуховая память, слуховой опыт музыканта закономерно базируются на результатах восприятия музыки с помощью музыкального слуха и музыкально-ритмической способности;
- 2) чем выше положение того или иного уровня музыкального восприятия, тем большую роль в его процессах играет слуховая память ;
- 3) доминирующую роль в процессах слуховой памяти играют слуховые представления. Это образы, воспринятые раньше.

После воздействия определенного раздражителя, зафиксированного в акте восприятия, в коре головного мозга остались нервные следы. В результате у человека возникает образ ранее воспринятого объекта – представление. Всякое новое восприятие музыки ведет к изменению музыкально-слухового представления. Целостное слуховое представление музыкального произведения не возникает сразу в окончательной форме. Это происходит постепенно, по мере возникновения причинно – следственных связей.

Тембровый слух оказывается очень важным качеством во всех видах музыкальной деятельности, включая восприятие музыки. Для адекватного восприятия, понимания и

оценки музыкального произведения необходимо знать выразительные и формообразующие средства музыкального языка, обладать определенным уровнем развития музыкальных способностей и, в частности, тембровым слухом, так как тембровая невосприимчивость - это зачатки непонимания и равнодушия к сравнительно более сложным формам музыкального искусства, основанным на развитом тембровом мышлении.

Составной частью музыкально-слуховых представлений, по утверждению Ю.А. Цагарелли, являются ритмические представления. Лучшее запоминание ритмического рисунка происходит при восприятии его в общем контексте музыкального содержания, а не при его вычленении.

Общепризнанным приемом, способствующим запоминанию, воспроизведению и сохранению темповых соотношения музыкального произведения, является анализ музыкальной формы. Запоминание ритмических рисунков основе своей носит характер произвольного запоминания. Запоминание же темповых соотношений, напротив, основано на процессах произвольного запоминания. Т.е. сенсорный уровень – произвольное запоминание, а мыслительный (восприятие темпа) – произвольное.

Запоминание абсолютной высоты звуков, как утверждает Б.М.Теплов, относится к сенсорному уровню и носит произвольный характер. Восприятие же целостного содержания музыкального произведения обязательно предполагает участие мышления. Слуховые представления, как замечает Николаева Е.И., занимают центральное место при формировании музыкально-слухового, сукцессивного образа.

Наряду с музыкально – слуховым, важную роль в музыкальной деятельности играет и зрительный образ музыкального произведения, т.е. зрительная память. Этот образ может быть симультанным - похожим на картину – или иметь вид зрительного ряда, аналогично кино- или видеофильму.

Именно зрительный образ является центральным связующим звеном различных видов искусства. Слуховой музыкальный образ характерен только для музыкального искусства и отсутствует в других видах искусства.

Слухозрительные представления могут появляться как ассоциации, возникающие в процессе восприятия музыки. Более того, возникновение слухозрительных представлений является основным условием создания целостного симультанного музыкального образа того или иного произведения (например, интонации мольбы в «Двух евреях» М.П.Мусоргского, связанные с образом бедного еврея, «запахи» моря в симфонической поэме «Море» К. Дебюсси).

Осязательная (тактильная) память в структуре музыкальной памяти играет вспомогательную роль, т.к. выступает во взаимодействии со слуховыми представлениями памяти, при доминировании последней. Колористические характеристики музыкальных созвучий нередко апеллируют к образам осязательной памяти (часто музыканты говорят «гладкий» звук, «бархатный» звук). В таких случаях взаимосвязи осязательных и слуховых представлений способствуют более точному решению звуковых задач. Т.е. музыкально-зрительный образ может иметь тактильные характеристики.

Вкусовая память (т.е. память на вкусовые ощущения) также помогает в запоминании, так как слуховкусовые представления памяти связаны с ассоциациями, характеризующими сукцессивный и симультанный музыкальный образ. На сенсорном уровне эти ассоциации могут носить синестезический характер. Включая механизмы синестезии, можно представлять в своем воображении «вкус» и «запах» музыкальных фрагментов. При этом степень свободы слуховкусовых ассоциаций имеет широкий континуум и зависит от иерархического уровня восприятия и переработки музыки. На уровне представлений слуховкусовые ассоциации носят более свободный характер. Подобного рода представлениями вкусовой памяти широко пользовался крупнейший советский скрипичный педагог П.С. Столярский. Он нередко сравнивал произведения с вкусовыми качествами различных блюд. Естественно, что Столярский не ставил перед учениками задач создания точных вкусотональных соответствий. С целостным музыкальным образом (на мыслительном уровне) могут соотноситься ассоциации представлений вкусовой памяти. Так, некоторые музыканты отмечали у себя наличие соответствующих представлений вкусовой памяти при наличии зрительных образов картинного типа (моря, утренней росы и т.п.).

Обонятельная память (память на запахи) используется музыкантами сравнительно редко. Как правило, представления обоняния используются ими для обогащения целостного или относительно целостного музыкального образа. В некоторых музыкальных произведениях, по их мнению, как бы присутствует гамма запахов. Например, в «Чудном вечере» К. Дебюсси можно почувствовать «ароматы» вечернего луга, скошенной травы, а некоторым произведениям М. Равеля присущ «запах» моря.

Словесно–логическая память является одним из компонентов музыкальной памяти и играет важную роль при работе над созданием музыкального образа. Этот вид памяти обеспечивает запоминание, сохранение и воспроизведение мыслей, понятий, словесных формулировок музыкального содержания. С её помощью происходит накопление представлений о формообразующих, жанровых, стилистических, мировоззренческих, концептуальных особенностях произведения музыкального искусства.

Мысли о тех или иных сторонах музыкального содержания выражаются с помощью слов. Содержание музыкального образа и осознание его драматургии нередко отражены в словесном названии произведения – «Баба-Яга», «Лебедь», «Ноктюрн». Постигание смысла музыкального содержания и логики его развития – это запоминание общих и существенных сторон музыкального материала и отвлечение от его второстепенных деталей и особенностей.

В педагогической практике следует учитывать, что дети (особенно младшего возраста) самостоятельно выделяют существенные признаки музыкального развития образа с большим трудом. Детали музыкального произведения запоминаются ими значительно лучше. Дети нередко придают им непропорционально большее значение, особенно когда эти детали обладают яркостью, конкретностью и большим эмоциональным воздействием.

Делая выводы из всего вышесказанного, можно резюмировать, что эмоциональная память лучше выражена у лиц, для которых свойственна лабильность и слабость нервной системы. Образная память зависит, в основном, от степени лабильности нервной системы, в то время как логическая память лучше развита у лиц, для которых характерна определенная инертность нервных процессов. Музыкальная память является комплексной,

обычно в ней доминирует какой-то один вид сенсорной памяти, в зависимости от установки, цели деятельности и обстоятельств. И важную роль при этом играют врожденные способности. Сознание музыканта отмечает форму произведения, тональное и фактурное построение, которое осуществляется интеллектуальными компонентами памяти. Решающее значение имеют личностные качества, музыкальный и жизненный опыт, богатство ассоциаций и образов, накопленных и сохраненных памятью. А также важно учитывать, что зрительный образ является центральным связующим звеном между различными видами искусства.