РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ
УПРАВЛЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ АДМИНИСТРАЦИИ Г. НОВОШАХТИНСКА РОСТОВСКОЙ ОБЛАСТИ
МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЦЕНТР РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСТВА ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА»

Методические рекомендации
«Развитие музыкального слуха»
(направленность: художественная)
к общеобразовательной общеразвивающей
дополнительной программе
«Камертон»
возрастная категория обучающихся от 15 до 18 лет

Авторы-разработчики:
Ананьева И.И.-
педагог дополнительного
образования
Порожняк Е.Г.-
Концертмейстер

История проблемы развития музыкального слуха в процессе обучения игре на фортепиано долгое время пребывала вне поля зрения фортепианной педагогики. Работая в 21 веке нельзя не знать и не помнить, что в историческом прошлом был долгий период, когда основной, подчас единственной заботой фортепианной методики и связанной с ней преподавательской практики было развитие техники ребёнка обучающегося. Допускались ситуации, когда обучающийся работал механически, не слушая себя. Причём советы шли от таких музыкальных авторитетов, как Ф. Калькбреннер, А.Герц в первой половине XIX века. Разумеется всегда, во все времена имели место исключения из правил.

Не быть не могло, ибо любое яркое, незаурядное дарование в фортепианной педагогике тем-то и выделялось на общем фоне, что вело ребёнка по линии художественно-эмоционального полноценного слухового воспитания. Так строил свою работу с сыном Леопольд Моцарт, обладавший гениальным педагогическим чутьём. Фридрих Вик, крупный немецкий преподаватель, Ф.Шопен настойчиво рекомендовали играть любые упражнения, этюды, пьесы не механически, а с устойчивым слуховым вниманием.

Отвергнув атрибуты старой фортепианной школы, пойдя сквозь полосу плодотворных и бурных дебатов, передовая европейская фортепианная мысль приходит, в конце концов, к утверждению центрального, основополагающего значения слухового элемента в пианизме.

Среди распространителей новых педагогических веяний - видные зарубежные деятели -- Т.Маттей - английский педагог («Правила для каждого дня — для всех играющих»), П. Мартинсен, автор исторически значимой книги «Индивидуальная фортепианная техника» Г.Фон Бюлов. Видные русские педагоги - Антон и Николай Рубинштейны, А. Блу^енфельд, Л.Боренбойм, К.Зверев, Н.Сафонов, Е.Гнесина, К.Игумнов, Г.Нейгауз. «Научиться слышать, воспитать ухо, выработать у ребёнка интонационно и тембрально тонкий слух - вот первая задача педагога-музыканта» - формулирует Г.Коган в 30-е годы XX века.

Развитие звуковысотного слуха

И. Римский - Корсаков сделал совершенно логичный вывод из своего опыта и опыта прошлых лет, что «Чувство или слух стройности приобретается упражнениями на безусловно стройном фортепиано, причём безупречная чистота настройки рояля имеет важное значение в этом отношении».

Из музыкально-исполнительского опыта хорошо известно, что многие инструменталисты, в т.ч. и пианисты, подпевают себе во время игры. Исследовательские работы ряда учёных, таких как Б.Теплов и др. установили, что эти подпевания (вокальные реакции) есть своеобразная форма проявления слуховых звуковысотных представлений. Музыкальное исполнительство как процесс создаёт благоприятные условия для слухового воспитания и развития.

Пение — естественный путь формирования звуковысотного слуха. Пианист подпевает в унисон с роялем. В тех случаях, когда играющий не обладает достаточно сформированным слухом, это обстоятельство приобретает самое серьёзное значение.

Методов, способных дать эффективное улучшение звуковысотного слуха у обучающихся различных возрастов. Основные из них:

1. Воспроизведение голосом в начальный период обучения отдельных звуков, сыгранных педагогом на инструменте (либо самим обучающимся). Пропевание коротких мелодических отрывков из прорабатываемого на занятии учебнометодического репертуара; транспортирование их в пределах доступного обучающемуся диапазона. Сборники — Е. Березняк, А.Беренбойма, Е. Енесиной, А.Николаева, Б.Милина. Эта работа должна быть регулярной и дети на занятиях сольфеджио и специальности в начальный период обучения с удовольствием напевают пьесы детского репертуара.

2. Пение вслух инструментального мелоса в ходе музицирования за роялем, сольфеджирование мелодии пьес. «Эта работа очень полезна» - пишет А.Щапов.

3. Пропевание одного из голосов двух-, трёх - голосной фактуры с одновременным исполнением остальных на фортепиано. В качестве материала может быть использовано практически всех произведений И.С.Баха.

4. Небыстрое чтение с листа с одновременным определением на слух звукосочетаний (аккордов, интервалов).

5. Чередование в ходе разучивания произведения мелодических фраз, исполняемых вокально, с фразами, исполняемыми на инструменте. «Два, три такта играй, потом пой» - советовал Г.Нейгауз.

6. Пропевание целиком от начала до конца основных наиболее существенных тем и мотивных образований сочинения до непосредственного воплощения их на клавиатуре.

7. Таковы некоторые важнейшие приёмы и способы развития звуковысотного слуха у обучающихся фортепианного класса. Конечно, есть и другие методы, но они большей частью являются производными от вышеперечисленных.

Гармонический слух

«Изучи рано основные законы гармонии» - рекомендовал начинающим музыкантам Р.Шуман. Гармонический слух в своём развитии может сильно отставать от мелодического слуха. Он не формируется сам по себе, а требует соответствующей работы педагога.

Примеры гармонически неправильных (фальшивых) аккомпанементов, слуховое «безразличие» в отличии ладовых функций аккордов, неспособность отличить консонанс от диссонанса — все эти явления достаточно многочисленны. Каким же представляется механизм формирования - развития гармонического слуха в процессе обучения фортепианной игре?

Согласно концепции известного музыканта - теоретика Ю.Н.Тюлина, которая в настоящее время разделяется многими музыковедами, «в гармоничном восприятии наличествует 2 момента»:

- 1) восприятие ладовых функций аккордов;
- 2) восприятие самого характера звучания вертикали.

Учитывая специфику работы над музыкальным произведением: с ни мне только знакомятся, его обычно более или менее прочно осваивают, многократно повторяя. Это немаловажный факт. Из психолого-педагогических исследований известно, что определённым образом организованное повторение ведёт к образованию

представлений, оседание в слуховом сознании обучающегося, заключённых в этом произведении аккордовых формул.

Исходя из того, что основные фундаментальные формулы аккордов самым широким образом представлены в фортепианной литературе, обучающиеся с первых шагов обучения знакомятся и изучают этот репертуар. Эта работа ведёт к усвоению, ассимиляции слуховым сознанием ребёнка - пианиста всех основных разновидностей аккордовых структур.

Психолог В.Леви отмечает, что «... в мозгу образовывается внутренняя, не обязательно осознаваемая система правил, их связывающая». Мы сразу схватываем характер аккорда, узнаём, так сказать, его «физиономию» - пишет венгерский исследователь М.Варро.

Естественно, что количество знакомых пианисту аккордовых сочетаний растёт с объёмом изучаемого репертуара.

Так же обстоит дело и с другой стороной гармонического слуха - восприятие ладогармонических функций созвучий. Действуют те же вышесказанные факторы. Тезис: чем обширнее прорабатываемый репертуар, тем больше познано, полностью сохраняет значение.

Что мы наблюдаем сейчас в практической педагогике? Обучающиеся в основном имеют низкие музыкальные данные, уменьшается количество изучаемых произведений. Предмет «сольфеджио» сложен и оторван от понимания важности теории в комплексном обучении игре на музыкальном инструменте.

В ходе занятий на фортепиано может быть применён целый комплекс специальных приёмов, умелое использование которых улучшит исполнение и активизирует гармоническое мышление.

1. Проигрывание музыкального произведения в замедленном темпе, вслушиваясь во все гармонические модификации.
2. Извлечение из произведения гармонических «экстрактов» и исследовательное «цепочное» их исполнение на клавиатуре.
3. Арпеджированное исполнение на инструменте новых для обучающихся аккордовых образований; «осознать, вслушиваться».

4. Варьирование, видоизменение фактурного убранства в разучиваемом произведении.

5. Подбор гармонического сопровождения к различным мелодиям. «Главное для музыканта - понимать «смысл» аккордов» - пишет Л.Маккиннон.

Тембро-динамический слух

Фортепиано - инструмент богатейшего тембро-динамического потенциала. Колоссальные ресурсы громкостной динамики, огромный диапазон 90 клавиш, педали, позволяющие создавать разнообразные живописно-колористические эффекты - всё это говорит о многоцветной звучности современного рояля. Известны слова А.Г.Рубинштейна: «Вы думаете, что рояль - это один инструмент. А это сто инструментов». Ф.Будзони подчёркивал, что рояль - «великолепный актёр»: ему дано имитировать голос любого музыкального инструмента, подражать любой звучности».

Тембро-динамический слух — одна из высших форм функционирования музыкального слуха, он важен во всех видах музыкальной практики, но особенно велика и ответственна его роль в музыкальном исполнительстве.

Чем тоньше слышит музыкант переливы нюансов в звуковом спектре, чем изощрённее его способность внутрислухового представления оттенков, звуковых градаций, тем современнее оказывается его игра. «Мне важно, чтобы ребёнок, какую бы музыку он не исполнял, слышал фортепиано темброво» - говорил Л.В.Оборин. - Звук рояля может быть бесконечно разнообразным - тёплым или холодным, мягким или острым, светлым или тёмным, и т.д.». Всё это надо исполнительски «прочувствовать», иначе игра пианиста рискует оказаться бедной, бескрасочной. Хуже всего, когда обучающийся однообразен в своём звуке.

Главная задача педагога — определить, конкретизировать художественные требования к звуку. Тембро - динамический слух ребёнка, точнее, его тембро - динамическое слуховое воображение поддаётся различным формам воздействия со стороны преподавателя. Одним из наиболее эффективных средств, в данном случае, является слово педагога, словесная характеристика (объяснение) краски, тембра, колорита.

Б.Теплов выделяет три основные группы признаков, особенно часто используемых для характеристики тембров:

- 1) . светлый, тёмный, блестящий, матовый и т.д.;
- 2) . осязательные: мягкий, острый, сухой и т.д.;
- 3) . пространственно - объёмные: полный, густой, широкий, массивный и т.п.

Педагогу надо проявлять творческую находчивость и фантазию, живописуя сложные звуковые модификации в произведениях, прорабатываемых с обучающимися.

Яркая метафора, образное сравнение, ассоциация, найденная педагогом, способствует уточнению тембро — динамического слышания музыки обучающимся.

В случаях, когда фортепианной педагогике приходится сталкиваться с явной неразвитостью тембро - динамического слуха (либо его инертность, апатия), методически целесообразен следующий приём: проигрывание обучающимся разучиваемого произведения с преувеличенной нюансировкой, специально акцентированной «выделкой» мельчайших звуковых оттенков. Так поступали многие известные музыканты - педагоги - Л. Оборин, Я.Флиэр, Г.Нейгауз, К. Метнер.

Развитие ритмического слуха

«Вначале был ритм» Г.Нейгауз

Музыка есть звуковой процесс, не застывшее состояние, она протекает во времени. Звук и время являются основными в деле овладения музыкой, решающими, определяющими всё остальное.

Ритм человека и ритм музыкального произведения - часто и не без основания можно сравнить. Ритм музыки — это такое явление как дыхание, волны моря, колыхание ржаного поля.

В музыке ритм и метр более всего становятся тождественными (но никогда до конца) в маршах, как шаг солдата. Пульс здорового человека бьётся ровно, но ускоряется или замедляется в связи с переживаниями (физическими или психическими). Тоже самое в музыке. Одно из требований «здорового ритма» состоит в том, чтобы сумма ускорений и замедлений, вообще ритмических изменений в произведении, равнялось некоей постоянной, чтобы среднее арифметическое ритма было тоже постоянным и равным основной ритмической длительности.

Какими же приёмами и методами пользуется преподаватель в работе над ритмом?

1. Понятие «пианист» включает для меня понятие «дирижёр» - Г.Нейгауз. Педагог проигрывает музыкальные произведения различных жанров: марш - танец - песня. Ребёнок простым жестом - взмахом руки - показывает ритм, движение музыки. В этой работе присутствует жест (работа мышц), хореографическое начало. Эту работу все начинающие музыканты выполняют с большим удовольствием.

2. «Прохлопывание ритма». Например, педагог играет одностольные мелодии с чередованием в них четвертных и половинных (восьмых) длительностей, а ребёнок хлопками в ладоши или счётом вслух отмечает пульс четвертных нот. Или ещё до исполнения новой мелодии на инструменте хлопками отсчитывает четвертные ноты и одновременно на слоги «ля» или «та» воспроизводит полностью все длительности.

3. Простой ритмический рисунок станет близким ребёнку, если мы поддиктуем его несложным предложением. Раскрытие образно - эмоциональной сущности ритма — вот основное направляющее начало в воспитании у детей навыков слухового восприятия ритма.

Проанализируем на примерах изучения произведений отдельных жанров и форм возможности выразительной интерпретации их ритма.

В.Ходош «Зимний вальс» - характерной чертой ритмики, как и многих других кантиленных вальсов, является соединение чётко, потактно пульсирующей трёхдольности сопровождения с пластичностью и изяществом ритма протяжённых мелодических линий.

Жанр «марша» характеризуется своей спецификой выявления ритма в исполнении.

Р.Шуман «Солдатский марш»

Большой собранностью движений обеих рук ребёнок может добиться ритмической строгости исполнения. Иллюстративный характер ритмики детских пьес, раскрывающих образы природы, воссоздающих различные игровые сцены - неиссякаемый источник активизации творческого воображения ребёнка при работе над этими произведениями.

Ф.Рыбицкий «Кот и мышь»

В пьесе средствами ритмической контрастности, заострённой штриховыми и регистровыми красками наглядно раскрываются 2 образа: ритмично поскрёбывающий мышонок и стремительно мчащийся кот.

4. Значительное влияние на развитие чувства музыкального ритма оказывает игра ребёнка в ансамбле с педагогом. При этом обучающийся должен чутко вслушиваться в разные появления ритма в партии педагога.

Чёткая танцевальная пульсация аккомпанемента в пьесе «Казачок», лёгкие, ровные восьмые в «Весенней» Моцарта. В отрывке из симфонической сказки «Петя и Волк»

С.Прокофьева, обучающийся настраивается на исполнение фигур с пунктирным ритмом в партии педагога.

В заключении необходимо отметить, что в воспитании чувства музыкального ритма и выработке навыков выразительной игры, следует исходить из чуткого слухового восприятия обучающимися закономерностей ритма в произведении и их естественного исполнительского воплощения.

Список используемой литературы:

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. - М.: 1971г.
2. Коган Г. Работа пианиста. - М.: 1963г.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. - М: 1982г.
4. Оборин Л. Статьи «Воспоминания». - М.: 1977г.
5. Флиэр Я. Статьи «Воспоминания. Интервью». - М.: 1983г.
6. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. - М.: 1984г.