

Шамсиева Рукия Асфандияровна

преподаватель специального фортепиано

МБУДО «ДМШ №30»

г. Казань, Республика Татарстан

РАЗВИТИЕ ЭЛЕМЕНТОВ МЕЛОДИЧЕСКОГО ИНТОНИРОВАНИЯ И ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛУХА В КЛАССЕ СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО

***Аннотация:** в комплексном музыкально-исполнительном развитии ученика главное место занимает воспитание слуховых способностей. Оно осуществляется на основе опыта слушания музыки и тщательной работы по воспитанию слуха пианиста. В статье приводятся способы их развития на конкретных музыкальных примерах.*

***Ключевые слова:** слух, музыка, развитие, обучение, фортепиано.*

Мелодическая интонация. Уже с первых лет обучения к пианистам предъявляются специфические требования:

1. Слышание протяженности фортепианного звука.
2. Преодоление ударности звучания.
3. Развитие элементов полифонического слышания [1, с. 60].

Ребенок познает язык музыки, мелодию, полифонию, ритм, гармонию в их взаимодействии [2, с. 15]. Уже в самой короткой двузвучной ритмо-интонации – музыкальном слове – ощущается её образный смысл (в попевке «соль – ми» ясно слышится голос кукушки).

Ребенку поначалу лучше удастся исполнение мелодий, которые связаны со словами, однако педагог должен постепенно включать в работу и мелодии, не поддержанные словесным текстом. В этих случаях следует выбирать напевы, отличающиеся особой интонационной яркостью. В качестве такого примера можно рассмотреть незатейливую шутивную песенку «Зайчик ты, зайчик». Первый звук берется глубоко и протяжно, следующие два – гораздо короче и легче и т. д. Так появляется простейшая выразительная интонация. Далее при исполнении более

развитых мелодических построений интонационные связи должны ощущаться несколько иначе. Первые трудности появляются при исполнении кантиленных пьес с протяжно звучащими нотами в мелодии. Разучивая пьесу «Горе куклы» А. Рюнгрока, можно выявить особые, новые для ученика задачи слухового распознавания мелодии. Ощущение протяженности звучания половинных нот и их интонационной окраски должно сочетаться с умением ученика фиксировать момент появления долгого звука, его постепенного перехода в новый звук [3, с. 151]. Такое зарождение новых качеств интонационного слышания должно связаться в слуховом представлении ученика с ощущением мелодического дыхания, воздействовать на целостность исполнения мелодии, на яркость интонирования мелодических вершин.

Сложнее ученику услышать интонационную слитность мелодии при ее разделении паузой или ритмическими остановками внутри большого построения. Например, в пьесе «Болезнь куклы» П. Чайковского целостному исполнению двух вступительных четырехтактных фраз, ощущению в них интонационной связи между звуками, разделенными «стонущими» синкопами, может помочь мысленное пропевание мелодии половинными нотами.

Достаточно много неясностей возникает у ученика при прочтении лиг. Уже с первых шагов обучения следует избегать формального отношения к лигам. Необходимо разъяснить ученику смысловую сторону фразировочных лиг и известную условность их выставления в тексте. В этих случаях важно воспитать у ученика внутреннее ощущение «большой лиги», объединяющей мелкие построения единым мелодическим дыханием. Особенно следует отметить важность слухового осознания учеником артикуляционных штрихов, помогающих ему достичь тонкости исполнения [5, с. 10]. Например, яркое интонирование скачка в мелодии от затакта к сильной доле («Скакалка» А. Хачатуряна) сочетается с чередованием штрихов стаккато и тенуто. Раскрытие образно-интонационного смысла штрихов тенуто, легато, стаккато в «Украинском танце» Ю. Щуровского помогает ученику выразительнее представить себе живую народную пляску с характерными для нее прихлопываниями и острым щипковым звучанием.

Гармонический слух. Образно – психологическое восприятие современных гармоний должно явиться неотъемлемой частью развития гармонического слышания ученика, начиная с первого года обучения [4, с. 45]. Рассмотрим это явление на примере «Вальса» Д. Шостаковича. Настроение мечтательного покоя ощущается учеником в ладово-устойчивом (ля-минорном) «освещении» первой половины вальса. Уже во внезапной смене ля минора ми бемоль мажором (такт 20) ученик должен почувствовать новую эмоциональную окраску звучания. Хочется на миг задержаться, притормозив движение легким tenuto на си-бемоле (такт 20), а далее, радостно поднявшись на вершину мелодии, прийти к ярко звучащему си-бемолю. Лишь в конце пьесы напряженно звучащее в басу ми-бемоль (такт 29) мягко переходит в ми-бекар (такт 30), настраивающий на возвращение к короткому спокойному эпизоду в основной минорной тональности. В отдельных произведениях для I–II классов само фактурное расположение мелодии и гармонии способствует развитию гармонического слышания. В этом отношении примечательна «Беззаботная песенка» Н. Мясковского, где гармония представлена в фактурном приеме ее запаздывающего появления на фоне еще звучащих окончаний коротких мотивов мелодии. Такой прием запаздывающей гармонической окраски звучания мелодии значительно доступнее для раннего периода развития гармонического слышания ребенка, чем прием одновременного слияния мелодии с гармонией в общей вертикали.

Возможность естественного вслушивания в выразительности гармонии находим «Болезни куклы» П. Чайковского. Здесь, в отличие от «Беззаботной песенки», происходит перемещение связи гармонии с мелодией. На передний план выдвинута «солирующая» гармония с вливающимися в нее функционально родственными мелодическими интонациями. Не случайно в этой пьесе естественно прививаются первые навыки владения педалью.

При изучении тех кантиленных произведений, где мелодия движется длинными нотами, а аккомпанемент заполнен подвижными гармоническими фигурациями, у ученика часто стирается ощущение гармонической вертикали и особенно гармонических переходов. Во избежание этого полезно в процессе работы

над произведением временно видоизменять фактуру сопровождения, проигрывая ее в аккордовом изложении. Исполняя партии обеих рук одновременно, ученик должен особенно внимательно прислушиваться к местам перехода на новую гармонию, отмечая их небольшим тенуто на басовом звуке аккорда.

Для более развитых в слуховом отношении учеников можно рекомендовать игру гармонического сопровождающего фона при мысленном или явном напевании мелодии.

Подводя итог, можно сказать: в основу начального обучения пианиста необходимо положить принципы *комплексного* развития музыкальных и двигательных способностей. Большая роль в этом принадлежит общению педагога с учащимися в обстановке классных занятий, направленному в конечном счете на воспитание самостоятельности ученика в различных сферах работы по изучению авторского текста.

Список литературы

1. Коган Г. Работа пианиста. – М.: Классика-XXI, 2004. – 156 с.
2. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. – М.: Кифара, 2002. – 80 с.
3. Натансон В. Вопросы фортепианной педагогики. – М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – 197 с.
4. Фейгин М. Мелодия и полифония в первые годы обучения фортепианной игре. – М.: Советская Россия, 2014. – 72 с.
5. Щапов А. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище – М.: Классика-XXI, 2012. – 176 с.
6. Варина Г.Т. Самостоятельная работа концертмейстера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nsportal.ru/shkola/materialy-metodicheskikh-obedinenii/library/2015/09/06/metodicheskie-doklady>