

Ефимова Светлана Геннадьевна

преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО ДМШ №4 им. В.М. Свердлова
г. Тольятти, Самарская область

СЛУХОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ И ЕГО РАЗВИТИЕ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Аннотация: в статье представлены работа над музыкальным произведением, работа над снятием звуком, воспитание у учеников умения слушать свои произведения, а также работа над звуком с помощью упражнений.

Ключевые слова: слух ученика, упражнение «полезное», слуховой контроль, качество звука, «рыхлая» кисть, активизация слуха, слуховые возможности.

*Все, решительно все сводиться к
одному – внимательно себя слушать.*

К. Игумнов

Работа над музыкальными произведениями в классе, как известно, идет по многим направлениям. Но каждое из них неразрывно связано с умением «слышать» и «слушать».

Качество звука напрямую зависит от слуха ученика, и чем хуже слух, тем грубее звук.

Одна из важнейших задач педагога – воспитать у ученика умение слушать свою игру.

Потребность слушать себя надо воспитывать, так как бесконтрольная игра влечет за собой неточности в тексте, неаккуратность, неуправляемость звуком и т. д.

Проблема слухового внимания возникает уже на первых уроках. Первоначально достаточно простого слухового упражнения: научить ученика слушать до конца затухающий звук.

Как долго он может слушать его? Если прислушаться повнимательнее, то можно услышать, как он вибрирует.

При переносе руки на другую клавишу (например, через октаву) ученик должен переносить не только руку, но как бы «нести звук». В результате складывается непрерывный процесс, состоящий из дослушивания и переноса.

Г. Нейгауз рекомендовал упражнение «полезное» для слуха:

Его смысл состоит в том, что каждый звук берется с той силой звучания, которая получилась в результате потухания предыдущего звука, а не его первичного возникновения – «удара».

Умение взять звук различной окраски, например пурпурный – красный – розовый и другие, приучает с первых шагов внимательно относиться к звукоизвлечению.

Такими упражнениями надо заниматься ежедневно – это настраивает слух на рабочее состояние. В результате подобной слуховой работы ученик открывает для себя нечто важное: звук может быть более протяжным и объемным, и слушать звук нужно не из под пальцев, а откуда-то издали (в струнах), там где он рождается, слушать его в пространстве.

Умение слушать себя для любого ученика есть процесс, включающий три фазы:

- 1) мысленное представление;
- 2) приказ мозга к мышечному действию, нужному для осуществления реального звучания;
- 3) контроль над тем, насколько удалось реальное воплощение замысла.

Начинающие ученики, стараясь скопировать показываемое педагогом движение, в большинстве случаев фиксируют внимание только на самом движении, не слушая и не слыша звучания (особенно девочки – им нравится любоваться движениями своих рук). Часто необходимо объяснять и напоминать ученикам, что музыка воспринимается слухом, а не зрением, что то или иное движение кисти или положение пальца служит посредством для извлечения красивого звука, а никак не является целью.

Очень целесообразна работа над звукоизвлечением вслепую, активизируя таким образом слуховой контроль.

Большое значение необходимо придавать умению проследить за моментом снятия звука и воспитывать этот навык также при прохождении начальных упражнений *non legato*. Звук, снятый мягкой, пластичной кистью, не обрывается внезапно, а постепенно угасает. Прямолинейное, резко-внезапное снятие звука приводит в дальнейшем к тому, что ученик не умеет мягко снимать руку в конце лиги, на разрешениях, не умеет закончить фразу, либо мелодическая линия, изложенная *staccato* или *non legato*, исполняется им как ряд разрозненных звуков, не объединенных общим смыслом, не прослушивается учеником как единая музыкальная мысль.

Существуют две точки зрения по вопросу взаимодействия слухового контроля и свободы аппарата. Одна из них, что *Legato* – это прежде всего слуховая категория, и если ученик не слышит, не чувствует целостности мелодической линии, кантабельности ее, то так называемое «налаживание аппарата» мало поможет. Психологическая связь между слуховым восприятием и двигательным процессом несомненна, но двигательный прием, как ни важен – он, все-таки вторичен, а не первичен.

Другая точка зрения заключается в том, что острота слухового внимания находится в прямой зависимости от общей физической собранности. Этому на занятиях необходимо придавать большое значение. Ученика, прежде всего, нужно организовать, «собрать», тогда он сможет не только остро слышать, но и свободно управлять своим пианистическим аппаратом.

Качество звука, нахождение нужного тембра во многом зависит от положения кисти, способа пальцевого прикосновения. «Рыхлая», расслабленная кисть, равно как и скованная, нарушает контакт пальцев с клавиатурой – звук плохо поддается управлению.

Скорее всего, эти два вопроса невозможно противопоставить друг другу, так как они являются взаимопроникающими. Сначала ребенок играет и слушает одноголосную мелодию. Важно подобрать пьесы с яркой звуковой окраской, разнообразные по характеру и настроению, близкие и понятные ученику. В работе

над ними следует добиваться выразительного исполнения, передающего музыкальный смысл произведения.

Активизировать слух помогает исполнение педагогом несколько раз одного и того же произведения, каждый раз внося незначительные изменения и рассказывать о них, а также определить, что, как и где лучше звучит (или хуже). Конечно, многое здесь зависит от степени одаренности, внимательности, чуткости.

Постепенно к мелодии прибавляется аккомпанемент. Пианист, в отличие от певца, от исполнителей на струнных и духовых инструментах, осмысливает отношения между звуками не только по горизонтали, но и в вертикальном соотношении фактуры.

Умение хорошо дифференцировать мелодию и аккомпанемент большое достижение для юного пианиста. Чем раньше поднимается этот вопрос на простейших пьесах, тем легче его разрешить. На начальном этапе можно рекомендовать, например: Вольфензон «Часики», Кессельман «Маленький вальс» и др. Очень полезно поиграть аккомпанемент беззвучно, как бы «обманывая», стараясь провести мелодию более глубоким звуком, несколько опередившись на нее. Но это только чисто техническая сторона работы, главное – слышать, где «главный» герой, а где красочный фон.

Очень часто ребенку трудно сразу скоординировать свои движения, сконцентрировать свой слух.

В этом случае можно помочь, поделив партию правой и левой рук между учеником и педагогом. Это поможет учащемуся услышать должный уровень звучания, чтобы затем добиться его, играя двумя руками вместе.

Очень хорошими элементами в работе является умение петь мелодию голосом, аккомпанируя себе партию сопровождения.

Необходима постепенность в подборе репертуара, так как каждая новая трудность вовлекает внимание ученика, он не сможет слушать себя, а будет только преодолевать «трудности», играть формально, отключенно.

Умение играть аккомпанемент тихо и легко, нанизывая басы и аккорды на общий стержень плавного, непрерывного движения должны решаться при изучении пьес, например: Г. Телеман «Пьеса», А. Хачатурян «Андантино», С. Франк «Пьеса» и др. В процессе работы над ними необходимо акцентировать внимание на гармоничном языке сопровождения, интересных модуляциях. Чрезвычайно мало играть аккомпанемент просто тихо, необходимо слышать каждый звук, выстраиваемый по-вертикали, иначе в противном случае возникнут звуковые провалы.

Более сложным этапом работы является знакомство с трехплановой гомофонно-гармонической фактурой романтического типа: мелодией, басом и гармоническим заполнением в среднем голосе, например: П. Чайковский «Сладкая греза». Достаточно сложным моментом этого произведения является проведение басовой мелодической линии и аккомпанемента в среднем голосе, исполняемое одновременно левой рукой. Для достижения звучания очень мягкого и ровного аккомпанемента необходимо партию левой руки поучить двумя руками: левая *Legato* ведет нижний голос, правая мелкими прикосновениями к инструменту исполняет восьмые. Также важно слышать, как мелодию верхнего голоса, так и мелодическое развитие басовой линии.

Г. Нейгауз писал: «Граница звучания для музыки то же, что рама для картины, малейшая неясность ведет к расплывчатости и бесформенности, музыкальное произведение становится или «всадником без головы», если гармония и бас пожирают мелодию, или «безногим калекой», если бас слишком слаб, или «пузатым уродом», если гармония пожирает и бас, и мелодию».

Наиболее явно проявляются слуховые возможности ученика в работе над полифонией. Первоначально юный пианист знакомится с подголосочным видом полифонии в многоголосных русских песнях. Следующим этапом работы являются произведения И.С. Баха «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах», «Маленькие прелюдии», которые основаны на контрастной полифонии. Имитационная полифония (или канон) является наиболее сложной в слуховой работе, так как умение различать голоса по тембру, различие в динамике, характерному

туше каждого голоса является признаком того, что исполнение контролируется слухом, что ученик слушает себя.

В работе над полифонией полезно поиграть и попеть по голосам вместе с учеником. Важно, чтобы ученик реально *услышал* сочетание двух голосов. Следующий этап – детальное развитие каждого голоса. После изучения отдельных голосов их полезно учить *попарно*. Весьма эффективный способ работы – петь один из голосов, в то время как другие исполняются на фортепиано. Очень полезно также проигрывать все голоса, сосредоточивая свое внимание на каком-нибудь из них. Эта работа способствует развитию полифонического слуха и общению учащихся к полифонии.

Активность слухового восприятия необходима не только в работе над кантиленой или полифонией, но и в решении технических трудностей. Когда у ученика не получается какой-нибудь трудный технический пассаж, необходимо постараться услышать каждую нотку.

«Каждая быстрая работа – это медленная работа», – говорил А. Иохелес. Медленная домашняя работа важна тем, что дает исполнителю возможность укрепить слуховую, интеллектуальную, зрительную и моторную память.

Умение слышать и пользоваться педалью необходимо начинать, как можно раньше. Существует множество пьес способствующих скоординировать движения рук, ног и слуха. Это детские пьесы «Гномы», «После грозы», более сложные П.И. Чайковского «Болезнь куклы», А. Хачатурян «Андантино». Роль правой педали в искусстве фортепианного исполнения многообразно. Исключительно важна роль педали как связующего средства. Придавая фортепианному звуку большую продолжительность, она позволяет соединять воедино различные элементы ткани, находящиеся на значительном расстоянии друг от друга. Наибольшую трудность в использовании педали представляет ее чистота. Н.И. Голубовская в книге «Искусство педализации» предлагает заменить привычные понятия «чистой» и «грязной» педали на «верную и фальшивую». Но как бы ее не называли, главная задача исполнителя наиболее точно и тонко уметь пользоваться всем разнообразием педализации: полной глубокой, полупедалью,

а также не до конца нажатой педалью, которая дает возможность сохранить четкий рисунок, но смягчает контуры, придавая исполнению особую звуковую «дымку».

Степень взятия педали «диктуют» уши, но нога пианиста должна быть приучена к ощущению демпферной системы.

Затронув некоторые аспекты в активности слухового восприятия необходимо отметить о причинах отсутствия слухового контроля в исполнении учеников. Некоторые их причин, возможно, возникают по вине педагога: принимая желаемое за действительное, педагог иногда

- дает ученику завышенный репертуар, не учитывая возможности ученика;
- проявляет жесткую «хватку», и ученик так старается выполнить все непререкаемые указания преподавателя, что своего отношения к музыке у него уже не возникает;
- задает музыкальное произведение, характер которого совсем не соответствует склонности ученика.

Во всех этих случаях пьесы, как правило, разбираются и усваиваются так долго, что успевают страшно надоесть. Исполнение же в результате получается «вымученным».

Чтобы избежать данных проблем необходимо очень тщательно подходить к выбору программ, учитывая возможности ученика. Добиваться конкретных поставленных задач, не останавливаясь на полпути, видеть рост ребенка в перспективе. Воспитать умения слышать исполняемую им музыку и слушать себя – одна из основных задач педагога.

Список литературы

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. –МузГиз, 1961.
2. Арутюнов Д. Сочинения П.И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. – М., 1989.
3. Вопросы музыкальной педагогики. – М., 1984. – Вып. 5.

4. Зарецкая И. «Детский альбом» П. Чайковского в педагогическом репертуаре музыкальных школ. Москва 1972г.
5. Малиновская А. Фортепианно – исполнительское интонирование. – М.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1982.
7. Тимакин Е. Воспитание пианиста. – М., 1989.
8. Традиции отечественной фортепианной педагогики: Сборник трудов. – М., 1995. – Вып. 132.