Музыкальный слух и его развитие в процессе обучения игры на фортепиано.  
 Исключительно важная роль музыкального слуха в деятельности музыканта-исполнителя подчёркивалась, пожалуй, всеми авторами (Б. В. Асафьев, Г. Г. Нейгауз, Б. М. Теплов и многими другими). Эта составная часть музыкальных способностей всегда называется первой, даже людьми далёкими от музыки. Действительно, музыкальный слух это то, что раньше всего обращает на себя внимание при разговоре о музыкальных способностях. Такие понятия, как слух физиологический и слух музыкальный, не идентичны, они не связаны между собой. Так охотник, обладающий тончайшим физиологическим слухом, может совсем не обладать слухом музыкальным. И, наоборот, общеизвестно, Л. Бетховен уже в период написания своей Пятой симфонии почти ничего не слышал. Будучи к концу жизни совершенно глухим, он после Пятой симфонии написал ещё четыре симфонии и много других произведений, то есть музыкальный слух у него сохранился. Физиологический слух может быть более острым и менее острым, что зависит и от состояния органов слуха данного человека, и от развития его слуха, и от общего состояния его организма. Слух часто становится пониженным не только от внешнего воздействия на органы слуха (например, в профессиях, связанных с высоким уровнем шума на производстве), но и в связи с нервным переутомлением, то есть состоянием нервной системы человека, как в данный момент, так и при более длительном переутомлении. На способности точного звуковысотного различия сказывается влияние специализации музыканта. Ведь способности развиваются в той мере, в какой они нужны для соответствующей практики. В ней они воспитываются. Более тонко различают звуковысотность «струнники», меньше – пианисты, которые не могут изменять высот звука своего инструмента. При необходимости играть на расстроенном или спустившем строй инструменте острота слуха для них могла бы даже оказаться помехой. Под музыкальным слухом понимают способность слухового запоминания и воспроизведения музыкальных мыслей, способность анализировать по высоте звуковые комплексы (мелодии и гармонии). «Советский энциклопедический словарь» определяет слух музыкальный, как «способность человека воспринимать отдельные качества музыкальных звуков, ощущать функциональные связи между ними». В «Музыкальной Энциклопедии» музыкальный слух определяется как «основа музыкального мышления и музыкально-оценочной деятельности». В книге Е. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» говорится, что «музыкальный слух в широком смысле слова – это система, включающая в себя ухо, нервные пути, ведущие в центр и от центра, моторные звенья, определённые участки в центральной нервной системе». Как видим, музыкальный слух уже сам по себе понятие достаточно сложное, и в музыке нет ничего художественного вне музыкального слуха. Тремя основными характеристиками слуховых ощущений, которые даются физиологическому слуху, считаются: высота, тембр и громкость в восприятии. Они же являются основными характеристиками музыкального звука. В этом перечне вторым, после высоты, по значимости называется обычно определённая длительность музыкального звука, но это свойство относится к области временной организации музыки, то есть к метроритму. В отличие от любого другого звука, звук музыкальный обладает определённой высотой, определённым тембром, определённой громкостью. Сами качества музыкального звука требуют наличия от слуха таких же конкретных качеств. Важная особенность музыкального слуха, которую ставят во главе при изучении свойств музыкального слуха, заключается в следующем. Многие, наверно, испытывали на себе, как после хорошего концерта, когда внимательно и с наслаждением прослушаешь игру артиста-художника, слух делается особенно тонким и состояние его бывает превосходно. С другой стороны, всякий немузыкальный звук, даже единичный, моментально притупляет слух, раздражает его и приводит вообще в плохое состояние. Отсюда можно сделать вывод, что наиболее благоприятным для слуха воздействием следует считать восприятие в возможно большем количестве художественно законченной со всех сторон музыки, тщательное устранение от себя всякого уродливого звука и всякой в том или другом отношении плохой музыки. Если музыкальный слух ваш сосредоточен при получаемых извне звуковых впечатлениях, если эти впечатления для него вполне ясны, определённы, если вы вполне уходите в звуки, так сказать без остатка, то такое состояние вашего слуха, несомненно, следует признать хорошим. Если же слух ваш по тем или другим причинам неспокоен, рассеян, раздражён, если звуковые впечатления ваши неясны, то слух ваш находится в плохом состоянии. Причины, обусловливающие хорошее или плохое состояние слуха, многозначительны и разнообразны. Это может быть «внутренняя причина» - общее состояние всего организма, отражающееся на состоянии музыкального слуха, а также большую или меньшую сосредоточенность внимания, без которой немыслимо никакое отчётливое, сознательное восприятие. К числу «внешних причин» можно отнести те обстоятельства, которые воздействуют или на самый орган слуха, или на общее состояние организма, отражающее затем и на органе слуха. Если, например, во время занятий музыкой из соседней комнаты раздаются другие звуки музыки, не имеющие ничего общего с этой; если в той же комнате производится стук, шум или разговор, то это, несомненно, служит препятствием к ясному восприятию музыки, и с, следовательно, должно оказать плохое влияние на состояние слуха. Вот почему, собираясь заниматься музыкой серьёзно и мелая добиться художественных целей, музыкант ищет полной тишины, и полное отсутствие каких бы то ни было мешающих слуху посторонних звуков, шума или разговора. Музыкальный слух не существует как способность «в себе», вне восприятия музыки ли её воспроизведение в представлении. Он передаёт в психике и воссоздаёт в ней не только акустическую картину произведения: направленный опытом, сознанием и эмоциями, слух воспринимает музыку как осмысленную музыкальную речь, как звуковые образы, переживаемые эмоционально и интеллектуально. I.Разновидности музыкального слуха Рассмотрим разновидности музыкального слуха. 1.Мелодический слух Мелодический слух – это способность к восприятию одноголосной ладоокрашенной мелодии, умение воспринимать, запоминать и по слуху воспроизводить мелодию. Он проявляется, обычно, у детей рано. Именно этот тип слуха поддаётся проверке у начинающего заниматься музыкой. Мелодический слух находится в прямой зависимости от художественного качества. Проявляется в восприятии именно как музыкальной мелодии, а не ряда следующих друг за другом звуков. «Интонация - это ядро музыкального образа, средство музыкальной речи, от которой зависит содержательность исполнения» (К. Н. Игумнов). Интонация и её восприятие слухом может иметь две стороны: пассивную, то есть умение её услышать (свойство, необходимое педагогу и концертмейстеру, и в данном случае слово «пассивная» не несёт в себе отрицательную характеристику). Вторая сторона – активная, то чисто спеть или сыграть на инструменте, где высота звука зависит от исполнителя. Слух очень сложно связан с моторикой, самой техникой извлечения звука голосом или на инструменте. Чисто играющий на скрипке могут фальшиво петь. А бывают даже такие случаи фальшивой игры на скрипке при прекрасном (абсолютном) слухе. О связи слуха с моторикой и его роли в работе на струнном инструменте много писали выдающиеся педагоги – скрипачи К. Г. Мострас, Ю. И. Янкелевич. Они подчёркивали теснейшее взаимодействие постоянной активности слуха с постановочными и чисто техническими моментами. Но умение слушать и контролировать себя необходимо не только на струнных инструментах, но и на всех других, в том числе и на фортепиано, так как контролируется не только чистота интонации, но и тембр, динамика, и все стороны звука, котроые необходимы для решения образных и художественных задач. 2. Звуковысотный слух С его помощью воспринимаются отдельные звуки как таковые. Звуковысотный слух является основой музыкального развития на ранних этапах обучения. Его разделяют на два типа: абсолютный и относительный. Абсолютный слух – обладает памятью на абсолютную высоту звука, то есть человек может назвать или воспроизвести самостоятельно высоту звуков, взятых одновременно, без соотношени их с другими, высота которых ему известна, способность определять тональность впервые услышанного музыкального произведения. Интересно, что это свойство слуха, так высоко ценимое музыкантами, совершенно не удивляет немузыкантов, даже недоумевающих: «Столько лет учиться - и не различать всего - то до-ре-мимфа-соль-ля-си!». 3. Абсолютный слух Абсолютный слух считали раньше решающим признаком музыкальной одарённости. Педагогическая практика показала, что это далеко не так: бывают случаи частичной или полной немузыкальности у людей, обладающих абсолютным слухом. Как профессиональное свойство, он, естественно удобнее для самого музыканта, однако, он не является основной способностью. Считается, что абсолютным слухом не обладали Р. Вагнер, Р. Шуман, П. Чайковский, А. Скрябин. Абсолютный слух необходим, вероятно, только симфоническим дирижёрам, так как его отсутствие делает сам процесс работы с оркестром невероятно сложным и трудоёмким. Для остальных же музыкальных профессий основной музыкальной способностью является слух относительный – это способность к восприятию различий в высоте отдельных звуков при их сравнении. Люди, обладающие относительным слухом, определяют звуковую высоту, базируясь на сравнении заданного звучания с какой-то звуковой опорной точкой, с какойто звуковой «мерой». В совокупности с другими компонентами музыкальных способностей хороший и хорошо развитый относительный слух может быть достаточен для профессионала высокой квалификации. В непрофессиональной среде абсолютным слухом обычно называют любой хороший слух. Можно услышать такое выражение: «У него абсолютный слух, он сразу всё слышит и запоминает». Профессионал же должен точно знать разницу между слухом абсолютным и относительным и уж ни в коем случае не включать в это понятие ещё и определение памяти, так как музыкальная память это самостоятельная составная часть музыкальных способностей. Очень интересно развивается слух у певцов. Как правило, их музыкальное образование начинается позже, чем образование инструменталистов, так как настоящий певческий голос формируется с достижением физиологической зрелости, а большинство инструменталистов, учится с раннего возраста. Слух у певцов, следовательно, начинает воспитываться уже во взрослом состоянии. И вот оказывается, что певец часто слышит отдельные ноты у других певцов, не имея при этом абсолютного слуха и не умея назвать эти же ноты, взятые на каком-либо инструменте. Это удаётся певцу делать по сопоставлению со своими голосовыми связками, с их «ощущением» звука, взятого другим певцом. Приходится слышать, что певец, прослушавший внимательно целый концерт другого певца, чувствуя после этого усталость голосовых связок, хотя сам он «сидел и ничего не делал». 4. Гармонический слух Гармонический слух – это способность к восприятию созвучий и гармонических последовательностей. Это проявление слуха к созвучиям: комплексам различной высоты в их одновременном сочетании. В младшем возрасте для ребёнка средней музыкальной одарённости гармонизация мелодии зачастую безразлична. Нередки случаи, когда плохая, фальшивая гармонизация нравится ребёнку больше хорошей. Развитие восприятия и понимания гармонии требует накопления некоторого музыкального опыта и специального воспитания. Как правило, гармонический слух не развивается «сам по себе». Отсутствие гармонического слуха в дошкольном и раннем школьном возрасте не может служить показателем недостаточной музыкальной одарённости ученика. Хороший гармонический слух реже встречается, он требует больше знаний и освоения звуковых комплексов. Раннее «самопроизвольное» развитие чувства гармонии обычно указывает на музыкальную одарённость. Гармонический слух, как правило, сочетается с хорошим мелодическим. Однако бывают случаи, когда человек безупречно воспроизводит услышанную гармонию (например, при подборе на фортепиано), но ошибается в мелодии. «Знание законов тональностей и интервалов, угадывание аккордов и голосоведения - дают музыкальный талант»(Н.Римский-Корсаков). 5. Полифонический слух Полифонический слух – это музыкальный слух, образованный как минимум двумя голосами по отношению к фактуре, он определяется, как «способность услышать», проследить движение нескольких одновременно развертываемых мелодий, мелодических линий». Полифонический слух необходим всюду, т.к. умение слышать несколько музыкальных линий требуется в любой форме или жанре. «Лишь тогда, когда каждый голос, в своих повышениях и понижениях, поет самостоятельно, самостоятельно делает свои акценты, самостоятельно декламирует музыкальную мысль - лишь тогда начинает светиться душа рояля» (Мартисен). Полифонический слух способен воспринимать несколько самостоятельно развивающихся звуковых линий. Особые параметры, характеризующие качество полифонического слуха, - это его объёмность, гибкость, подвижность и распределяемость. Его становление сопряжено с интенсификацией музыкального мышления учащегося. Полифоническое мышление соотносится с понятием полифонической логики: оно проявляется в способности дифференцированно представить одновременно развитие нескольких тем, становление ряда музыкальных образов. В акте восприятия полифонии протекает полифония чувств, ориентируемая на способность эмоциональной сферы человека одновременно проявлять различные переживания. 6. Тембровый слух Тембровый слух – это умение представлять звучности других инструментов или оркестра и передавать их на фортепиано. Музыкальный слух в его проявлении по отношению к тембру и динамике называют тембродинамическим. Тембровый слух очень ценное свойство для музыканта – профессионала, но он зависит от слухового опыта в значительно большей мере, чем высотный. А потому на начальных этапах обучения не может быть таким решающим критерием, как, например, слух высотный. Однако, без тембра не существует музыкального восприятия. Такое звучание музыки – абстракция, а не живая практика. Ведь музыка, лишённая тембров, подобна картине, лишенной красок. Громкость же в процессе исполнения музыки допускает очень широкий диапазон применения, но кроме того она проще для восприятия любым слухом. Таким образом, как тембровая, так и динамическая стороны музыкального слуха, играющие такую важную роль в деятельности музыканта-исполнителя, на ранних этапах обучения ещё не столь важны, в отличие, например, от звуковысотного. Вне профессиональной практики задачу выделения тембра в звучании музыки решать приходится редко. При комплексном восприятии музыки, где наиболее действенным является мелодическое движение и ритм, как определяющие смысл музыки и её характер, тембр часто остаётся незамеченным. Любитель музыки может с наслаждением напевать тему из симфонического произведения, но не знать какой инструмент её играет. И происходит это не от незнания инструментов симфонического оркестра, а потому что слушатель «просто не заметил» тембр. Только специальная направленность внимания приучает при слушании музыки придавать значение тембровой стороне музыки и тем самым воспитывает способность тонко различать и представлять себе тембры. 7. Внутренний музыкальный слух Внутренний музыкальный слух, или слуховое представление в широком смысле является необходимейшей основой музыкального исполнения. В книге С. Оськиной посвящённой специально внутреннему слуху, автор пишет: «Деление музыкального слуха на внешний, как восприятие, и внутренний, как представление музыкального материала, соответствует двум психическим процессам, посредством которых происходит отражение реального мира в сознании людей, а именно – восприятию явлений и представлению их». Поведение человека обладает одной очень важной особенностью – предварительным представлением результатов работы, как стимула, направляющего всю деятельность человека. Всякий раз, перед тем как совершить какой-либо поступок, мы как-бы имеем внутреннее представление об этом поступке, которое и служит побудителем к выполнению того или другого действия. Успех нашей деятельности зависит в значительной степени от ясного представления цели, то есть от того, насколько прочно и решительно в нашем сознании будет господствовать представление о предстоящем действии. Внутренний слух вторичен, так как он опирается на слуховой опыт, на те сведения, которые он получил от слуха внешнего. Поэтому в трудах, посвящённых внутреннему слуху, большое внимание уделяется музыкальной памяти как «хранилищу» всех этих сведений. Представление как психический процесс – это создание в своём сознании образов таких явлений или предметов, которые в данный момент человеком не воспринимаются, но были восприняты им раньше. Внутренний же слух и есть такое представление. Он может действовать непроизвольно и произвольно. Иногда, когда музыка звучит в голове, даже «преследует» - с этим знаком не только исполнитель, но и простой слушатель. Это непроизвольное действие нашего внутреннего слуха. Можно заставить свой внутренний слух действовать и произвольно. Например, при решении задач по гармонии или в работе над диктантом на уроке сольфеджио в те промежутки времени, когда он не играется. Но для этого внутренний слух и музыкальная память должны пользоваться материалом достаточно осознанным и осмысленным. Подлинный творческий процесс музыкального исполнения имеет в своей основе слуховое представление, которое и служит стимулом к выполнению на инструменте (или голосом) того или другого действия. Н. А. Римский – Корсаков считал внутренний слух высшей музыкальной способностью. Л. Бетховен в последние годы своей жизни пользовался исключительно внутренним слухом. Причём, опыт его внутреннего слуха был настолько богат, что творчески воспринятые впечатления, полученные им ещё тогда, когда действовал его внутренний слух, помогали ему в его композиторской работе, то есть в создании новой, ещё никем не слышанной музыки. 8. Цветной слух Несколько слов о цветном слухе. Иногда у некоторых людей возникают ассоциативные связи с разными цветами при восприятии в музыке отдельных тембров, аккордов и тональностей. Но уже одно то, что тональность До-мажор воспринималась Н. А. Римским – Корсаковым как белая, а А. Н. Скрябиным как красная, говорит о том, что цветной слух – это явление чисто субъективное и не может рассматриваться как одна из основных способностей. Однако цветной слух наблюдается только у людей с абсолютным слухом. Не известно ни одного случая наличия цветного слуха при отсутствии абсолютного. По данным Б. М. Теплова, абсолютный слух встречается и у немузыкальных людей. Относительно цветного слуха, то его могут иметь только исключительно одарённые музыканты. Поэтому в практике работы педагога цветной слух не занимает определённого места, хотя само это явление достаточно интересное для изучения его музыкального материала. II. Методы развития музыкального слуха «Обучение игре на фортепиано, как, впрочем, обучение на любом другом инструменте, прежде всего, является обучением музыке. Оно не соответствует этой цели, если педагог ограничивается тем, что учит ученика читать ноты и развивает у него ловкость и быстроту движения рук. Обучение игре на фортепиано можно назвать обучением музыке лишь в том случае, если развитие технических навыков идёт рука об руку с развитием слуха и музыкального понимания». Это совершенно правильная мысль венгерского фортепианного педагога М. Варро не нова. Такие установки можно встретить у Ф. Вика, отца Клары Шуман, в высказываниях Л. Раман, в совремекнной фортепианноой педагогической литературе – у Ф. Лёбенштеёна, К. Мартинсена и др. Вот почему началу обучения игре на любом инструменте должен предшествовать период накопления определённого музыкального опыта, слуховых впечатлений и развития чувства ритма и слуха. 1. Развитие мелодического и звуковысотного слуха Большинство работ о слухе посвящено его развитию, различным методам, помогающим музыканту пользоваться своими природными данными. Предмет (учебную дисциплину), посвящённый специально развитию слуха, сольфеджио - Н. А. Римский – Корсаков называл «гимнастикой слуха». Этот предмет включает в себя сольфеджирование, слуховой анализ, музыкальный диктант – все эти формы работы помогаю развивать музыкальный слух. Однако не только сольфеджио способствует развитию слуха. Сама исполнительская специальность является одним из первых источников развития слуха. В зависимости от специальности, то есть от того инструмента, на котором играет музыкант (и конечно, будущий музыкантученик), слух идёт тем или иным путём развития, и связи здесь совершенно естественны. Так, например, слух пианиста и слух скрипача в процессе работы в классе по специальности идут совершенно различными путями. Пианисту не приходится, играя, заботиться о чистоте интонации: он играет на инструменте, настроенном настройщиком, и не может во время игры менять высоту звука, соответствующего данной клавише. Скрипач же сам «творит» высоту звука в процессе игры и непрерывно должен контролировать её слухом. Поэтому слух его развивается в основном как интонационный, высотный, мелодический. У пианиста же, напротив, быстрее развивается слух гармонический, так как фортепиано – инструмент многоголосный, по природе своей связанный со звуковыми комплексами, аккордами. Это не значит, что у скрипача совсем не развивается гармонический слух. Тут ему помогает работа с концертмейстером. Но умение слышать и контролировать себя необходимо не только на струнных инструментах, но и на всех других, в том числе и на фортепиано, так как контролируется не только чистота интонации, но и тембр, динамика, и все стороны звука, которые необходимы для решения образных и художественных задач. Опыт показывает, что воспитание слуха должно проводиться на музыкально осмысленном материале; отдельные звуки и интервалы не вызывают интереса, не привлекают внимания и с трудом запоминается ребёнком. Прекрасным материалом для первоначальной работы над слуховым развитием могут являться отрывки из народных и детских песен. Пение - естественный путь формирования звуковысотного слуха. Очень полезно, чтобы ребёнок сольфеджировал мелодию пьесы во время игры, пел тему, одновременно играя ее, чередовал мелодические фразы, исполняемые вокально, с фразами, мотивами, исполняемые на инструменте. Метод, который рекомендовал Г. Г. Нейгауз «Два - три такта играйте, потом пойте, опять, опять играйте, опять пойте». Полезно пропевать один голос из 2-х, З-х или 4-х голосов, с одновременным исполнением остальных на фортепиано. Проигрывание на инструменте мелодического рисунка пьесы отдельно от партии сопровождения, а также воспроизведение мелодии на фоне аккомпанемента с пропеванием мелодии вслух (нотами), затем тоже, но с пропеванием мелодии про себя – один из способов развития мелодического слуха. 2. Развитие гармонического слуха С детских лет у ребёнка необходимо развивать целостное ощущение музыкальной вертикали. Развивая ощущение гармонии, нужно стремиться к тому, чтобы любое гармоническое сочетание (независимо от того, звучит ли оно в виде аккорда или в виде последовательности звуков) воспринималось слухом в соотношении с тоническим трезвучием как некая органическая цельная функция, имеющая свой характер. Роль педагога в развитии такого, можно сказать, смыслового восприятии гармонии чрезвычайно велика. Педагог должен: - фиксировать внимание ученика на различении мажорного и минорного трезвучия, на характере разрешения доминанты в тонику, на прочувствовании своеобразия, скажем, автентического и плагального кадансов, на модуляционных отклонениях и т. д., не употребляя, конечно, на начальных ступенях развития ученика всей этой терминологии; - учить ребёнка подбирать аккомпанемент к простеньким знакомым мелодиям (не беда, если вначале ребёнок пользуется только сочетанием I и V ступеней), играть с листа цифрованного баса, транспонировать по слуху небольшие пьесы в другие тональности; - заставлять ученика проигрывать гармонический «каркас» музыкального произведения, видоизмененять фактуру в разучиваемом произведении при сохранении его гармонической основы; - показывая гармоническую педаль, просить учащегося вслушаться и прочувствовать гармонические комплексы, образуемые педалью; - проигрывание музыкального произведения в замедленном темпе, интенсивно вслушиваясь во все гармонические модификации, смены гармонических структур; - арпеджированное исполнение на инструменте новых, либо относительно сложных для учащегося аккордовых образований; - исполнять кадансовые обороты в различных тональностях. Полезен гармонический анализ изучаемого произведения – учащиеся должны узнать и услышать в нём пройденные аккорды, интервалы, разобраться в фактуре (мелодия, аккомпанемент), а также проигрывание в медленном темпе с вслушиванием до понимания склада композиции. Само собой разумеется, что на определённых этапах развития, проходя музыальнотеоретические дисциплины и сольфеджио, учащийся получает подкрепление своего непосредственного восприятия гармонии. Нужно помнить, что каждая вертикаль, каждая последовательность аккордов это не абстрактная гармоническая данность, а выразитель образно-поэтического смысла. Поэтому необходима эмоциональная, чувственная реакция на красочные функции. Значит, нужна и постоянная педагогическая установка на выявление экспрессивной сущности и образного смысла гармоний и гармонического движения. 3. Развитие полифонического слуха «Правильно поставленные занятия фортепианной игрой заключают в себе уникальные возможности для формирования и развития полифонического слуха», - утверждает Г. Н. Цыпин. Исполнение полифонии связано с активизацией практически всех компонентов музыкального слуха – от звуковысотного до собственно полифонического. Воспитание полифонического слуха, или, другими словами, способности расчлененно воспринимать (слышать) и воспроизводить в музыкально – исполнительском действии несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий, - один из важнейших и сложных разделов музыкального воспитания. Без развитого полифонического слуха музыкальная деятельность как таковая совершенно не возможна. Наиболее высокой интенсивности слуховое развитие учащегося - пианиста достигает при соприкосновении с чистой полифонией. Любой тематически развитой голос в полифоническом произведении- индивидуальность; подчеркнуть эту индивидуальность, не дать ей стушеваться, затеряться среди других- одна из главных целей пианиста. «Пусть каждый внутренний голос живет своей жизнью» - говорил А. Шнабель. Ученику можно предложить несколько способов развития полифонического слуха: - проигрывание поочередно и в отдельности каждого из голосов полифонического произведения с осмыслением их самостоятельности; - проигрывание отдельных пар голосов (1-3, 2-3, 1-2); - совместное проигрывание (учитель - ученик) по голосам, по парам голосов; - пропевание вслух или про себя одного из голосов полифонического произведения, одновременно игра остальных на фортепиано; - исполнение вокальным ансамблем (педагог – ученик) голосов полифонического произведения. Проигрывание полифонического произведения с концентрацией внимания на каком-либо одном из голосов при намеренном затушевании, приглушении остальных голосов (методы рекомендовали А. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз). 4.Развитие тембрового слуха Для развития тембрового слуха полезно слушать оркестр и играть в ансамбле. Важно также, чтобы педагог больше применял красочные сравнения и приучал ученика на фортепиано многое слушать как-бы в оркестровом звучании, вызывать в воображении звучание различных инструментов симфонического оркестра и прибегать к их имитации. Г. Цыпин сказал: «При таком подходе ученик в погоне за недосягаемым очень много достигает». Фортепиано является инструментом, обладающим богатейшим тембро-динамическим потенциалом. Колоссальные возможности динамики, огромный диапазон, педали, позволяющие создавать разнообразные эффекты – всё это даёт основание говорить о тембродинамической возможности игры на фортепиано (рояле). А. Г. Рубинштейн говорил: «Вы думаете, что рояль – это один инструмент, а это сто инструментов». Ф. Бузони подчёркивал, что рояль «великолепный актёр»: ему дано имитировать голос любого музыкального инструмента, подражать любой звучности. Поэтому желательно, чтобы в репертуар юных пианистов уже с первых шагов включались произведения, охватывающие различные регистры инструмента, а не только в зоне первой октавы, что ограничивает восприятие тембрового богатства фортепиано. Одним из наиболее эффективных методов является слово педагога. Звуки фортепиано могут быть тёплыми и холодными, мягкими или острыми, светлыми или тёплыми, яркими или матовыми. Всё это надо образно пояснить, дать почувствовать учащемуся, иначе игра рискует оказаться бедной, бескрасочной. Определить, конкретизировать художественные требования к звуку. Методисты рекомендуют проигрывание произведения с преувеличенной нюансировкой - от ppp до ffff, работа с оттенками, погружение в гармонию звуков, поиск тончайших нюансы в игре. При этом необходимо схватывать разницу в ощущениях от разных звуковых градаций. Учащемуся предлагается мысленно «оркестровать» фортепианную фактуру, представить себе специфическое звучание того или иного оркестрового инструмента. Более простой вариант – представить голоса животных. Таким путём достигается особая заострённость, конкретность тембро-динамических ощущений учащегося. Итак, тембро-динамический слух, получая импульсы со стороны живописно – образного воображения и фантазии учащегося, кристаллизируется и совершенствуется через стремление к воплощению в жизнь определённых художественно-изобразительных замыслов и идей, и оказывается связанным с развитием тактильных ощущений, тонких мышечных движений, и их безупречной координацией. 5. Развитие внутреннего слуха Особым свойством музыкального слуха, основанным на воображении и представлении, является внутренний слух. Именно он помогает музыкантам «слышать» музыку при чтении нотного текста только глазами, без использования инструмента или голоса, при этом внутренний слух работает особенно активно. Работе музыканта с нотами без инструмента при разучивании произведений придавали огромное значение такие музыканты, как Л. В. Николаев, Ю. И. Янкелевич. Они считали, что именно такой метод работы может дать блестящие результаты. Р. Шуман советовал молодым музыкантам развивать себя настолько, чтобы понимать музыку, читая её глазами. В своей книге С. Майкапар писал о бессмысленности многочасовых повторений пассажей тогда, когда много можно достичь при работе с нотами без инструмента. Такой метод работы, конечно, высшая точка развития слухового мышления, и он предполагает хорошее развитие внутреннего слуха, быструю ориентировку в нотном тексте, способность к внутреннему сосредоточению. Однако, в процессе планомерной тренировки такой метод может принести хороший результат. Как и все другие стороны музыкального слуха, внутренний слух поддаётся развитию. Этому способствует транспонирование, подбор по слуху, сочинение музыки, импровизация, а также такие методы как внутреннее проигрывание перед выступлением на сцене, исполнение аккомпанемента с одновременным внутренним пропеванием мелодии (и наоборот). Транспонирование способствует установлению связи между движениями и слухом – весь игровой процесс начинает подчиняться слуховым представлениям. Генрих Нейгауз чрезвычайно ценил чтение с листа, утверждая, что за некоторыми исключениями, по степени владения этим навыком можно судить о музыкальном даровании музыканта. Чем активнее внутренний слух музыканта, тем лучше он читает с листа и тем выше его музыкальные способности. Учащийся видит, слышит, чувствует музыкальный образ в единстве с теми средствами, которые способны эту музыку реально воспроизвести. Видя ноты, он одновременно трансформирует их с помощью внутреннего слуха в адекватную звуковую картину; затем, пользуясь более или менее определенной системой слухо – клавиатурных связей, воплощает элементы этой картины в цепи соответствующих движений. Именно так расшифровывается известная формула: «вижу – слышу – играю». Для владения искусством бегло и грамотно, выразительно и сознательно читать с листа, прежде всего, необходимы систематические занятия, это не есть врожденная способность. Чтением с листа следует заниматься ежедневно по 15 – 20 мин. Одним из эффективных средста также можно считать слушание музыки с нотами в руках, следить за звучащим музыкальным произведением, тем самым развивать свой внутренний слух. Но развитию поддаются только те способности, которыми человек занимается сам. Развитие слуха требует активного участия и желания самого ученика в процессе учения. Задача педагога состоит в том, чтобы помочь ученику, то есть вызвать в нем эту активность по отношению к своему слуху. Научить слышать, воспитать ухо, выработать у ученика интонационно и тембрально тонкий слух – вот первая задача педагога-музыканта. Отличный профессиональный слух – богатство и гордость всякого музыканта. Л. Бетховен называл собственный слух «благороднейшей частью своего существа», а «Жизненные правила для музыкантов» Р. Шуман начинает с афоризма: «Развитие слуха – это самое важное». Литература: 1. Алексеев А.А. Методика обучения игре на фортепиано. М., - 1978г. 2. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. К., 1982г. 3. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М., - 1984г. 4. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. К.,2001г.