Муниципальное бюджетное учреждение

дополнительного образования

«Детская школа искусств № 8» города Смоленска

**Методическая разработка**

***Воспитание и развитие***

***слуховой активности учащихся***

***в классе фортепиано***

**Автор-составитель**

**Жданова**

**Алла Васильевна**

**преподаватель высшей**

**квалификационной категории**

Смоленск

2016 г.

**СОДЕРЖАНИЕ**

ВВЕДЕНИЕ…………………………………………………………………………..3

I. Музыкальный слух……………………………………………………………. ….3

1.1. Из истории вопроса………………………………………………………3

1.2. «Слушать себя и слышать себя» - разные качественные уровни в

музыкальной деятельности………………………………………………………….5

1.3. Этапы формирования слуховой активности. …………………………..5

II. Живой звук – цель исполнительства……………………………………………. 7

ЗАКЛЮЧЕНИЕ………………………………………………………………………8

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ……………………………………………………………9

ПРИЛОЖЕНИЕ……………………………………………………………………….10

**ВВЕДЕНИЕ**

Активность, стремление действовать – способ существования человека. Это побуждение рассматривать его внутренний мир как мир разнообразных целенаправленных активностей или деятельностей. Отсюда развитие человека есть, прежде всего, овладение разными деятельностями, на которых основана человеческая цивилизация и культура.

Музыка – прежде всего один из видов человеческой деятельности, форма общения между людьми и поколениями, наконец, особый способ понимания других и выражения себя другим. Музыка представляет собой особую культуру общения, особый его язык. В мире «человека разумного» музыка – одна из форм духовно-познавательной деятельности. Соответственно суть музыки и музыкального искусства – высокое проявление человеческого интеллекта, особое эмоционально-образное самовыражение «человека разумного».

Начальные этапы постижения музыки являются важной стороной опыта общения ребенка с окружающим его миром и неразрывно с ним связаны. Музыка рассматривается как средство духовного возвышения человека, вне зависимости от его собственных духовных устремлений. Иными словами, следует помнить, что музыка представляет собой часть жизни. Музицирующая личность несет в себе идеалы духовного общения людей.

**I. Музыкальный слух**

***1.1. Из истории вопроса***

Музыкальный слух – одна из главных составляющих в системе музыкальных способностей, недостаточная развитость которой делает невозможными занятия музыкальной деятельностью как таковой. Российский ученый 20 столетия В.М. Теплов под термином «музыкальный слух» понимал как звуковысотный слух, так и некоторые его другие виды (тембровый, динамический и т.д.). Поскольку звуковысотное движение является основным «носителем смысла» в музыке, ведущую роль в ее восприятии и воспроизведении играет исконно звуковысотный слух, без которого «невозможно никакое осмысленное восприятие музыки, тем более – никакое музыкальное действование». Развитие у детей музыкального слуха, и прежде всего его главной, звуковысотной составляющей, во многом зависит от направленности и организации тех видов музыкальной деятельности, которые являются приоритетными.

Воспитание слуховых качеств учащегося как специальная, четко определяемая задача долгое время пребывало вне поля зрения музыкальной педагогики. Напомню, что в историческом прошлом этой педагогики был длительный период, когда основной задачей было развитие техники учащегося. На том же, естественно, сосредоточивались и преподаватели – практики. Понимаемая чаще всего как простая сумма двигательно-моторных умений и навыков, музыкально-исполнительская техника приобреталась путем длительной автоматизированной до примитива пальцевой тренировки. Вера в многочасовые выстукивания» и механические повторения как в единственное и универсальное средство выработки техники явилось одним из китов, на которых покоилось умение старой фортепианной школы. При обучении игре на музыкальных инструментах вполне допускались ситуации, позволявшие учащимся работать, абсолютно не слушая себя (например, рекомендовалось читать книги в ходе пианистической тренировки, чтобы «не соскучиться» при монотонных многочасовых экзерсисах, причем подобные советы шли порой даже от таких авторитетов, как Ф. Калькбреннер).

Разумеется, всегда во все времена имели место исключения из правил (занятия Л. Моцарта с маленьким Вольфгангом, Ф. Вик с дочерью Кларой Вик ставшей в последствии известной пианисткой). В целом же большинство музыкально-педагогических направлений 18-19 веков не связывало решение задач двигательно-моторного характера с одновременным и параллельным слуховым воспитанием, не выказывало специального интереса к такого рода воспитанию.

Положение дел начинает постепенно меняться на рубеже 19-20 столетий, но особенно интенсивно – в первые десятилетия прошлого столетия. Идти от слуха к движению, а не наоборот – этот принципиально важный и принципиально новый для преобладающей части музыкантов тезис приобретает с течением времени все больше приверженцев и пропагандистов.

Заметную роль в распространении новых музыкально-педагогических веяний сыграл видный английский теоретик и методист Т. Матей. По Матею важно не только «сиюминутное» звукосозерцание – то, что звучит в данный момент, - но и умение «слышать вперед». Среди своих соотечественников далее всех по пути изучения музыкально-слуховой проблематики пошел К.А. Мартинсен. Высоко и разносторонне эрудированный специалист считал, что формирование слуховой, звукотворческой воли должно быть целью педагогики с первых шагов. Преподаватель (пианист, скрипач и т.д.) должен строить свои занятия так, как если бы только ему одному было бы доверено дело музыкально-слухового развития учащегося. Что касается двигательно-технического аппарата музыканта-исполнителя, то управление им, по Мартинсену, всецело исходит от церебрально-слухового центра. Примечательны, к примеру, воззрения В. Одоевского, писавшего на страницах популярной некогда «Музыкальной азбуки, что задача учителя – довести ученика до того, чтобы его глаз понимал, что ухо слышит, а ухо понимало то, что глаз видит».

Еще более определенно высказывался М.Н. Курбатов, один из убежденных сторонников слухового метода в обучении музыкальному исполнительству. «Музыкант, - писал Курбатов, - не умеющий чутко вслушиваться в собственное исполнение, никуда не годится. Он должен совершенно ясно и отчетливо улавливать на слух все до одного извлекаемые им из инструмента звуки». Причем, согласно учению Курбатова, музыка должна воспроизводиться на инструменте именно так, как она звучит в слуховом воображении исполнителя и чем ближе, теснее смыкается то, что «живет в воображении» и то, что реально звучит на музыкальном инструменте, тем, соответственно, выше цена исполнителю. Словом, все зависит от слуха и от степени слухового внимания к звукам, извлекаемым инструментом. И к 20-30 годам прошлого столетия в российской и в западно-европейской практике музыкального исполнительства окончательно кристаллизуется мнение, согласно которому слуховой фактор является основным в искусстве исполнения музыки.

***1.2. «Слушать себя и слышать себя» - разные качественные уровни***

***в музыкальной деятельности***

Говорить о качестве преподавания в музыкальных классах значит говорить в первую очередь о максимальной активизации слуха учащихся в процессе исполнения музыки.

Однако умение «слушать себя» и «слышать себя» - понятия различные, несмотря на кажущуюся их общность. При этом слушание своего собственного исполнения существенно отличается от слушания чужого. Приходится констатировать, что далеко не все учащиеся умеют слушать себя и понимают смысл этого словосочетания. Почему так происходит? Ведь способностью слушать и слышать себя обладает изначально. от природы каждый нормальный человек.

Главная трудность состоит в том, что слушание своей игры требует постоянного напряжения, внимания, непрерывной включенности учащегося в процесс занятий. Такая собранность внимания дается ученикам нелегко.

Слушание своей игры нетрудно при одном условии – если оно привычно. Поэтому ученика следует приучать слушать себя с детства, следить за развитием этого умения на всех ступенях его музыкального образования, т.к. усложнение репертуара влечет за собой и усложнение задач для слушания. Так умение слушать себя, воспитываемое с начала обучения, становится необходимым качеством занятий ученика и его исполнения.

***1.3. Этапы формирования слуховой активности***

Весь процесс музыкальных занятий представляет своего рода спираль. Эта спираль может начинаться с разных витков. В любом случае есть основание говорить о важнейших функциях слуха учащегося при первых прикосновениях к клавиатуре фортепиано. Настроить маленького ребенка не чудо появление музыкальных образов, желание услышать красоту музыкальных звуков можно стихами:

*Опускаешь на клавиши руки – волшебство совершается вдруг.*

*И рождаются чистые звуки от простого касания рук.*

*Дождь и снег будут сыпаться с веток ,будут люди опять и опять*

*Из роялей как будто из клеток, птицу музыку в мир выпускать.*

Что же происходит, когда ребенок впервые касается клавиатуры фортепиано? А происходит чудо, инструмент оживает, поет, т.к. оживает, трепещет, вибрирует струна, по которой ударил молоточек. Дети знакомятся с механизмом воздействия на струну, узнают, что происходит внутри пианино или рояля.

Какой восторг и восхищение вызывает увиденная картина возникновения звука и радость «слышания» длинного звукового шлейфа! Так начинается воспитание слуховых восприятий и слухового контроля. Все, чему научится ребенок в дальнейшем, будет целиком зависеть от профессионализма, любви, творческого вдохновения педагога, отзывчивости, реактивности, способности к познанию самого юного музыканта.

Знакомство с регистрами инструмента, задания на фантазирование с помощью простых пианистических приемов (педаль, кластеры, узкие интервалы, разные тембры, динамика) воспитывают в ученике творческие способности и умение слушать и слышать свои первые музыкальные представления и получать от исполнения радость и удовольствие.

Например, сочинить пьесу «Лесная поляна», в которой ребенок простым музыкальным языком, известными приемами рисует свои образы.

Немецкий педагог и следователь К. А. Мартинсен размышляя над фактами из воспоминаний о маленьком Моцарте, обратил внимание на следующее: первичным двигателем раннего музыкального развития является не обучение, а слуховое ощущение, непосредственно переходящее в движение рук. В центре сознания находится только желаемый слухом звук и соответствующая этому желанию, заранее слышимая как звучащая «точка атаки» на клавиатуре. Иными словами, психологически слуховое ощущение, движение и звуковой результат создают единое целое

В обучении обычного ребенка именно двигательная сторона - приспособление моторики к инструменту с одной стороны, и развитие слухо-двигательных и слухо-зрительных координаций, с другой - выступает основой овладения инструментом и становления слуха.

Избежать однообразности и утомляемости в достижении своих задач при формировании слуховой активности педагогу помогают дидактические игры. Это карточки, фигурки матрешек и т.д. Так, игра «Сколько нас поет» с фигурками поющих матрешек активизирует внимание учеников на одновременное звучание разного количества звуков, в дальнейшем (при знакомстве и интервалами) – на определение на слух интервала (№ 1 «Приложения»).

Постепенно освоение пианистических приемов, нотной грамоты развивается, как было сказано ранее, по спирали. По спирали развиваются и функции слуха исполнителя-ученика. Первая функция – это осознание и соотнесение того, что реально получилось у исполнителя с тем, что ему хотелось бы услышать. Вторая функция слуха – функция критическая, контролирующая. Даже малоопытному исполнителю необходимо не только наличие музыкального образа, но и обязательное умение услышать, и критически оценить исполнение. Обе функции слушания в тесном единении и содружестве участвуют в повседневных занятиях музыканта – ученика.

Добиться единения функций слуха в младших классах помогает работа с карточками. Например, дети на слух определяют точность исполнения педагогом ритмической фигурации (№ 2 «Приложения»).

Затем задание усложняется определением точности исполнения ритма и штрихов (№ 3 «Приложения»).

Развивает звуковысотный слух, активность, память, внимание игра «Музыкальное эхо», в которой ученик должен точно повторить за педагогом мелодическую фигурацию из 2-х, 4-х тактов (№ 4 «Приложения»), подбор по слуху детских песен, гамм, транспонирование мелодий, изучение секвенций, анализ слышания красивого, мелодического «живого» звука и неудачного, невыразительного звучания (педагог предлагает ученику определить на слух лучший вариант исполнения фразы, раздела и т.д.). Важным этапом развития слуховой активности является освоение ладов. Начальный этап – по трезвучиям. Вводит в мир мажора и минора стихотворение:

*Жил да был один синьор, имя он носил Мажор.*

*Улыбался, хохотал, никогда не тосковал.*

*Рядом жил другой синьор, назывался он Минор,*

*Часто плакал он, грустил, не смеялся, не шутил.*

*Два соседа дружно жили, оба музыке служили,*

*Только каждый – как умел, у обоих куча дел*.

Постепенно происходит знакомство с видами минора и определение на слух учеником трех видов минора и видом мажора. В старших классах осваивается гармонический мажор и пентатоника.

Известная фраза К.Н. Игумнова «Тренировать ухо гораздо сложнее, труднее, чем тренировать пальцы» может быть адресована и тем, кто учится музыкальному исполнительству, и тем, кто учит.

Умение слушать себя воспитывается только на конкретных требованиях к изучению, к другим сторонам музыкально-исполнительского процесса. Педагог может, например, обратить внимание учащегося на сплетение голосов в полифонической фактуре произведения, добиваясь того, чтобы каждый голос жил своей особой, самостоятельной жизнью. Еще пример, если педагог потребует от своего воспитанника ровного звучания «пиано» в аккомпанементе к мелодии, тот вынужден будет пристально вслушиваться в свою игру, в противном случае требование педагога останется невыполненным. Иными словами, конкретное музыкально-исполнительское задание по логике вещей ведет к активизации внимания и слуховой концентрации учащегося. Пример, Й. Гайдн «Учитель и ученик». Пьеса для ансамблевого исполнения, в которой педагог имеет возможность исполнять текст своими штрихами или динамикой, а ученик с точностью повторить (№ 5»Приложения»). Аналогичные задания можно выполнять с упражнениями, этюдами, некоторыми пьесами. Иными словами, конкретное музыкально-исполнительское задание ведет к активизации внимания и слуховой концентрации учащегося.

**II. Живой звук – цель исполнительства**

Перевод нотного текста из графического в акустический может быть и осмысленным, и формальным, что не устраивает ни слушателей, ни педагогов, ни самих исполнителей, если они не научились слышать себя со стороны. Оживление. Каждый звук должен быть помещен в некие музыкальные события и там обнаружен как живой, сыгранный.

Живой – означает, что исполненный звук излучает из себя некую событийную энергию. Когда мы хотим через пальцы продолжиться в звуке, пальцы становятся дышащими и в конце концов накапливают избыточную энергию, некую жизненную силу и передает ее, - тогда звук оживает.

Художественный звук нуждается в том, чтобы его пережили. Достигается это постановкой конкретных звуковых задач, реализация которых невозможна без активного, тонко дифференцированного слухового самоконтроля. Решающим условием здесь является высота профессиональных требований, предъявляемых педагогом ученику.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Функции слушания в тесном единении и содружестве участвуют в повседневных занятиях музыканта исполнителя. Но наиболее ярко их синтез проявляется в исполнении произведения целиком, когда музыка, оживающая под пальцами играющего, увлекает его не только сама по себе, но и как творца, дающего жизнь данному звучанию.

Сформированное и развитое умение слушать и слышать себя открывает улучшить свое исполнение, придать ему максимум выразительности и тем самым доставить учащемуся подлинное творческое удовлетворение.

ЛИТЕРАТУРА

Цыпин Г.М. Музыкальные способности /Г.М. Цыбин/ Психология музыкаль-

ной деятельности: теория и практика под редакцией Г.М. Цыпина -

Москва, 2003 Гл. 3 –с. 168-169, с. 173-175

Ражников В. Диалоги о музыкальной педагогике /В. Ражников – Классика XXI

Москва, 2004 – с. 22-23

Лопатина А., Скребцова М. Волшебный мир музыки /А. Лопатина, М. Скребцо- ва – Москва, 2009 – с. 21

Щапов А.П. О некоторых особенностях обучения пианиста/А.П. Щапов/ Фор-

тепианный урок в музыкальной школе и училище – М.: Классика-

XXI, 2001 – с. 26-28







