

**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение культуры  
дополнительного образования детей  
«Детская школа искусств №8 им. Н.А. Капишникова»  
Таштагольского муниципального района**

Методическая разработка преподавателя фортепиано

«ДШИ №8 им.Н.А.Капишникова»

Смирновой Натальи Евгеньевны

на тему

**«Развитие музыкального слуха в процессе обучения игре на  
фортепиано»**

**пгт. Мундыбаш, 2014г**

## Аннотация

Данная методическая разработка знакомит с понятием *музыкальный слух*, а также с основами его развития, что может быть полезной педагогам ДМШ и ДШИ данного профиля.

### **Цель методической разработки:**

Помочь педагогам ДМШ и ДШИ разобраться в основах развития музыкального слуха.

### **Задачи методической разработки:**

#### 1. Образовательные:

- ✓ ознакомление с понятием *музыкальный слух*
- ✓ иметь представление об особенностях развития музыкального слуха;

#### 2. Развивающие:

- ✓ развитие аналитических способностей в области музыкального мышления.

#### 3. Воспитательные:

- ✓ воспитание правильного развития музыкального слуха;
- ✓ умение слышать себя и уметь анализировать свою игру;

## Содержание

1. Введение. Музыкальный слух.....	4
2. Развитие музыкального слуха в процессе обучения игре на..... фортепиано .....	5
3. Заключение.....	9
4. Список использованной литературы.....	10

## **Введение. Музыкальный слух.**

*Музыкальный слух* - это совокупность способностей, необходимых для сочинения, исполнения и активного восприятия музыки. Музыкальный слух подразумевает высокую тонкость восприятия как отдельных музыкальных элементов или качеств музыкальных звуков (высоты, громкости, тембра), так и функциональных связей между ними в музыкальном произведении (ладовое чувство, чувство ритма).

Среди различных видов музыкального слуха, выделяемых по разным признакам, важнейшими являются:

*абсолютный слух* - способность определять абсолютную высоту музыкальных звуков, не сравнивая их с эталоном;

*относительный слух* - способность определять и воспроизводить звуковысотные отношения в мелодии, аккордах, интервалах и т. д.;

*внутренний слух* - способность к ясному мысленному представлению (например, по нотной записи или по памяти) отдельных звуков, мелодичных и гармоничных построений, целых музыкальных пьес;

*интонационный слух* - способность слышать экспрессию музыки, раскрывать заложенные в ней структуры коммуникации.

Развитием музыкального слуха занимается специальная дисциплина - сольфеджио, однако активно музыкальный слух развивается прежде всего в процессе музыкальной деятельности.

## **Развитие музыкального слуха в процессе обучения игре на фортепиано**

Обучение игре на фортепиано можно назвать обучением музыке лишь в том случае, если развитие всех навыков идет рука об руку с развитием слуха и музыкального понимания.

Задача учителя – довести ученика до того состояния, чтобы его глаз понимал то, что ухо слышит, а ухо понимало то, что глаз видит. Исполнитель, не умеющий чутко вслушиваться в собственную игру, никуда не годится. Он должен ясно, отчетливо улавливать на слух все до одного извлекаемые им из инструмента звуки. Причем, музыка должна воспроизводиться на фортепиано именно так, как она звучит в его воображении. Слуховой фактор, является основным, определяющим в музыкальном исполнительстве, т.е. вначале слуховое представление, затем – клавиатурное действие.

Замечательные музыканты-пианисты Blumenfeld Ф.М., Игумнов К.Н., Гольденвейзер А.Б., Николаев Л.В., Нейгауз Г.Г. своей основной задачей считали «научить слышать, воспитать ухо, выработать у ученика интонационно и тембральный тонкий слух».

Умение слушать себя, свое исполнение обычно труднее всего дается ученикам с средними музыкальными способностями. Остаться в «слуховой полудреме» гораздо проще, чем в условиях постоянного слухового напряжения. Степень утомления в занятиях зависит в первую очередь от слуховых усилий, а затем уже от физических. Как сказал К.Н. Игумнов: «Тренировать ухо гораздо сложнее, чем тренировать пальцы». Пианист, который знает, что хочет услышать и умеет себя слушать, легко найдет правильные прикосновения к клавиатуре.

Г.Г. Нейгауз предлагал во всех трудных случаях прежде всего добиваться улучшения и развития музыкальных, слуховых способностей ученика. Другими словами, формирование музыкального слуха учащихся призвано стать первоочередной целью педагога-пианиста.

**I.** Существует мнение у музыкантов-практиков, что игра на фортепиано не способствует развитию звуковысотного слуха, т.к. пианист оперирует на клавиатуре «готовыми» интонациями, в то время как его коллеги – струнники, вокалисты постоянно вынуждены сами отыскивать точную интонацию, это ведет к обострению чувства высоты звука.

Но это не совсем так. Известно, что игра на расстроенном инструменте калечит слух учащихся, эта истина общепризнанна. Но забывается, что игра на точно настроенном фортепиано ведет к развитию звуковысотного слуха. Мы знаем, что пианист, достаточно умелый в своем искусстве, играет на ощупь, не глядя на руки. Назову несколько моих приемов, дающих эффективное улучшение звуковысотного слуха у учащихся:

1) Интонирование голосом отдельных звуков, попевок. Транспортирование простейших мелодий.

2) Пропевание, сольфеджирование мелодии пьес во время игры.

3) Пропевание одного из голосов в полифонических произведениях с одновременным исполнением остальных на фортепиано.

4) Чередование мелодических фраз, исполняемых вокально, с фразами исполняемых на инструменте.

**II.** Коснусь развития мелодического слуха.

Главным в этом вопросе я вижу работу над музыкальной интонацией и важнейшим элементом звуковых образований. Асафьев Б.В. писал: «Без интонирования музыки нет».

Если отправной точкой мышления человека служит осознание слов – понятий, то «звуковое мышление» берет начало от осознания интонации. Чем гибче и совершеннее оказывается мелодический слух, тем выше художественные качества в игре музыканта.

Великий мастер одухотворенного «сказа» музыкальных интонаций, К.Н. Игумнов, главным средством выражения считал интонацию, это ядро музыкального образа. Ведь от умения передать интонационный смысл произведения во многом зависит содержательность исполнения.

Если пианист одинаково легко «шагает» в мелодии на близкий и далекий интервал, если он равнодушен к тому, будет это консонирующий или диссонирующий интервал, это означает, что пианист не слышит выразительности мелодии.

«Продольное слышание» музыки – качество жизненно необходимое в исполнительском искусстве. Чтобы фортепианная игра впечатляла, учит К.Н. Игумнов, необходимо уметь горизонтально мыслить, придавать каждой интонации тот или иной характер. Огромным мастером необычайной ширины фразировки был А.Г. Рубинштейн.

Мелодический слух самопроизвольно совершенствуется в процессе работы над фортепианной кантиленой, в поисках выразительности; эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу.

Певческое начало – одной из ярких национальных примет русской фортепианной литературы, русского фортепианного исполнительства. Достаточно вспомнить Чайковского, Рахманинова, Рубинштейна, Игумнова, Оборина.

Чтобы гибко чутко, эмоционально проинтонировать мелодию, музыкант не может не обладать отзывчивым мелодическим слухом. Для его развития я советую побольше упражняться в выделении мелодии, «давать красную нить мелодии», детально работать над фразировкой, оттачиванием каждой фразы.

**III.** Воспитание полифонического слуха – наиболее сложный раздел музыкального образования.

Поскольку фортепианной музыке свойственна звуковая многоплановость, полифоничность, то и задачи приходится решать полифоническому слуху разнообразные, сложные.

Особенно высокие нагрузки приходятся при обращении к чистым полифоническим формам. Здесь важно умение слышать все составные элементы музыкальной ткани, ярче оттенять отдельные фрагменты, не дать «слипнуться нитям, из которых соткана музыкальная ткань».

«Любой голос в полифоническом произведении – индивидуальность, и вот подчеркнуть эту индивидуальность не дать ей затеряться среди других – одна из главных целей пианиста», - считал Оборин. Я считаю, что для развития, тренировки полифонического слуха необходимо:

1) Проигрывание поочередно и в отдельности каждого из голосов с осмыслением их мелодической самостоятельности.

2) Проигрывание пар голосов с выявлением их индивидуальности.

3) Пропевание вслух и про себя одного из голосов при одновременном проигрывании на фортепиано остальных.

4) Играть полифоническое произведение, подчеркивая звучание какого-либо из голосов. (Метод рекомендованный Гольденвейзером, Нейгаузом).

#### **IV. Темброво-динамический слух.**

Фортепиано – инструмент богатейшего темброво-динамического потенциала. Колоссальные ресурсы динамики, диапазоном  $\approx 90$  клавиш, педали, позволяющие создавать живописные эффекты, - все это дает право говорить о многоцветной разности рояле, о его огромных возможностях.

Музыкальный слух в его проявлении к тембру и динамике называется темброво-динамическим слухом. Особо велика его роль в музыкальном исполнительстве. Чем тоньше слышит музыкант переливы нюансов в звуковом спектре, тем совершеннее оказывается его игра.

Мне важно, чтобы ни играл ученик, он должен слышать фортепиано темброво. Звук рояля может быть бесконечно разным – теплым, холодным, ярким, матовым. Иначе игра будет серой, скучной, «однообразной по звуку».

Яркая метафора, меткое сравнение, найденное педагогом, способствуют уточнению темброво-динамического слышания музыки учащимися, обогащает его слуховое воображение. Богат и красочен был язык Оборина. Он часто предлагал учащимся оркестровать мысленно фортепианную фактуру, представить звучание какого-либо инструмента.

Наш слух может подниматься над звуковой реальностью, переживать



то, чего в музыкальной действительности не существует.

Итак, темброво-динамический слух, получая импульсы со стороны живописно-образного воображения музыканта, совершенствуется через стремление к воплощению в жизнь определенных художественных замыслов и идей.

Я советую ученикам побольше играть с оттенками, искать тончайшие нюансы, слухом вытягивать желаемую звучность из фортепиано.

#### **V. Внутренний слух**

Слуховое постижение музыки - напряженный творческий процесс. Исполнитель за инструментом, слушая, ищет лучшее воплощение той или иной муз. мысли. Нейгауз рекомендовал работать без инструментов, понимая, что это активизирует внутренний слух, стимулирует воображение. «Больше думать, а не играть, думать - значит играть мысленно» - говорил Рубенштейн.

Играя, пианист воплощает свое слуховое представление, если оно не ясно, безлико, получается вместо речи - обрывки, вместо ясной мысли - скудные куски, вместо сильного чувства - жалкие потухи. Внутреннее слуховое представление зависит от одаренности, культуры, интеллекта, вкуса, чувства, богатства, фантазии, темперамента и т.д.

#### **Заключение**

Я считаю, что активное слушание своей игры становится главным творческим импульсом: оно рождает впечатление, которые становятся глубже, конкретнее.

Музыка должна вдохновлять исполнителя. Нейгауз всегда добивался того, чтобы студенты точно знали, внутренне ясно слышали, чего они хотят, добивался эмоционального восприятия музыки. Слышать себя можно лишь в том случае, если знаешь, что и в каком виде хочешь услышать - вот главное условие слухового контроля в процессе воспитания слуха.

Четкое внутреннее слушание музыки ведет к уверенности и свободе

самовыражения. Именно от внутреннего слышания протягиваются нити к исполнительному творчеству.

Для развития внутреннего слуха, я использую следующие методы:

- 1) Подбор по слуху
- 2) Исполнения пьес в замедленном темпе в установке на предслышание.
- 3) Проигрывание музыкального произведения способом пунктира - одна фраза вслух, другая - про себя.
- 4) Беззвучная игра на клавиатуре, при этом игровое действие происходит в «уме».
- 5) Освоение муз. материала через мысленное проигрывание нотного текста, исполнение «про себя». Принцип - «вижу» - «слышу».

Таким образом, развитие слуха, его разнообразных форм, является основной задачей пианиста - педагога.

### **Список использованной литературы**

1. Логинова Л.О слуховой деятельности музыканта - исполнителя. Теоретические проблемы // Автореферат доктора искусствоведения. - М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 1998.
2. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы по фортепьянной игре. - М.: Музыка, 1961.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Государственное московское издательство, 1958.
4. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано.