

### **О РОЛИ И ЗНАЧЕНИИ ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО ДЛЯ ЗАНЯТИЙ ПО КЛАССУ ГАРМОНИИ**

*У роботі піднімається питання щодо необхідності розвитку гармонічного слуху у студентів музичних відділень педагогічних вузів. Розглядаються можливості та перспективи послідовної адаптації творчих завдань і навчальних методів розвитку слухового апарату з урахуванням сучасних тенденцій музичного мистецтва і методологічних вимог.*

*Ключові слова: гармонічний слух, гра на фортепіано, творчі завдання.*

Одной из важнейших граней гармонического развития личности является линия эстетического, в частности музыкального развития. Для успешного решения задач музыкального образования необходимо знание психологических закономерностей формирования музыкальных способностей. Проведенный анализ психолого-педагогических основ развития музыкального слуха, знакомство с музыкально-теоретическими трудами и практикой крупнейших педагогов подводит к широкой трактовке музыкального слуха, направляемого опытом, сознанием и эмоциями интонационно-чуткого слуха, способного проследить, осмыслить и оценивать происходящие в музыке события, наблюдать за ее течением, за музыкальной формой как процессом (Б.В. Асафьев, А.Л. Баренбойм, Е.В. Назайкинский, Г.М. Цыпин) [2, с. 66].

Музыкальный слух представляет своеобразную человеческую способность, значительно отличающуюся от биологического слуха, развивающуюся с приобретением знаний, навыков, опыта. Это явление исключительно сложное, комплексное, многогранное, затрагивающее многие стороны интеллекта, имеющее различные формы, разновидности, свойства и обладающее бесконечным разнообразием индивидуальных качеств.

С.Майкапар, проводя развернутый анализ психолого-педагогических предпосылок развития музыкального слуха, утверждает невозможность существования его как „способности в себе”, вне восприятия музыкального материала [3, с. 214]. В момент живого звучания музыкальный слух создает с помощью психологического восприятия не только акустическую картину произведения, но и при „отчетливости и глубине самого ощущения и суждения о нем” [3, с. 215] рождает способность слуховой дифференции, что неразрывно связана с ладовым чутьем, и, по мнению Б.Теплова, дает возможность „эмоционально различать ладовые функции звуков мелодии” [6, с. 126].

В музыкальной педагогике принято различать объективный и субъективный аспекты музыкального слуха, неразрывно связанные между собой. Внешний объективный музыкальный слух, который состоит из звуковысотного, мелодического (интонационного), гармонического, полифонического, тембрального, динамического, воспринимает элементы музыкального звучания как природное явление.

Внутренний субъективный слух – это то, что называют слуховым представлением, способностью внутреннего слышания и воспроизведения музыки.

К числу наименее изученных составляющих объективного музыкального слуха относится гармонический слух.

Понятие „гармонический слух” в музыкальной педагогике представляет собой способность восприятия вертикали (комплекса звуков в одновременном звучании) и горизонтальное восприятие (ощущение ладовых функций аккордов, их взаимосвязь, консонантность и диссонантность). Идеальный музыкальный слух обладает свойствами, развитыми самым наилучшим образом – „...он должен быть и мелодическим и гармоническим, отличаться яркостью представлений, произвольно или непроизвольно опираться на чувство музыкальной логики, быстрое, точное, полное воспоминание, иметь значительный объем памяти и охватывать все формы внутреннего воспроизведения” [5, с. 71]. Как показывает педагогическая практика, гармонический слух часто отстает в своем развитии от мелодического слуха. Однако современные исследователи (Ю.Б. Алиев и др.) отмечают то, что в педагогической практике существует недооценка возможностей учащихся в восприятии многоголосия, – „отсутствует сколько-нибудь полная система формирования и развития гармонического слуха при восприятии музыкальных произведений” [2, с. 73]. По мнению Г.М. Цыпина, именно процесс игры на фортепиано дает возможность непосредственно, собственноручно воспроизводить многоголосие, „конструировать вертикаль, прощупывать ее пальцами и слухом”.

Важнейшим этапом в развитии музыкально-слуховых представлений является, по мнению Т.Л.Беркман, „...переход от произвольного возникновения их к умению произвольно вызывать нужные музыкально-слуховые образы. Поэтому недостаточно только восприятия звуков: нужна такая деятельность, которая обязательно требует этого вида представлений”. Такой деятельностью является подборание и транспонирование по слуху музыкальных отрывков, песен и т.п. [1, с. 32].

Л.Маккиннон акцентирует внимание на важности развития слуховой памяти: „Несколько минут ежедневной тренировки слуха с последующим изучением гармонии за фортепиано постепенно создадут привычку мыслить музыку не в черных и белых символах, а в звуковых образах” [4, с.19]

Студенты должны получить определенные теоретические знания и на их основе воспитывать навыки определения на слух ладов, отдельных ступеней лада, интервалы, аккорды, а также их ладово-функциональную взаимосвязь. Существует определенный гармонический подтекст произведений, логика гармонического развития, которые требуют понимания смысла гармонических изменений, их внутреннего музыкально-эмоционального наполнения. Хорошо развитый гармонический слух качественно влияет на интонационную выразительность исполнения, а комплексное восприятие гармонии и ритма приводит к пониманию формы и смысловой нагрузки произведения.

Известно, что упражнения на фортепиано – необходимая форма практической работы в процессе изучения такого учебного предмета, как гармония. Они воспитывают слуховое восприятие на базе основных гармонических закономерностей, способствуют выработке чистого голосоведения, чувства формы и, в некоторой мере, развивают навыки импровизации. Кроме того, упражнения на фортепиано помогают приобретению навыка чтения с листа (клавиров и партитур), а также транспозиции. При этом наряду с воспитанием слуха, большое значение имеет вырабатываемое упражнениями на фортепиано пальцевое ощущение аккорда и голосоведения на клавиатуре. Нотные примеры для занятий следует подбирать по тематическому признаку, располагая их по принципу постепенного усложнения теоретического материала (внедрение неаккордовых звуков, элементов импровизационности). Необходимо использовать как свои примеры, схемы, так и образцы из различных учебных пособий, методической литературы (например, П.Чайковского, П.Шаталова).

В учебниках по гармонии обычно не уделяется должного внимания игре на фортепиано. В руководствах к практическому изучению гармонии А. Аренского, Н.Ладухина, Г.Любомирского предполагается, что целый ряд упражнений будет сыгран на фортепиано, но специальной направленности на игру нет. А если методическое пособие посвящено именно игре на фортепиано, то оно становится всеобъемлющим и теряет определенную целевую направленность, а также не учитывает первичного воспитания гармонических навыков у студентов-исполнителей.

В учебнике А.Мясоедова и Е.Абызовой игра на фортепиано занимает большое место и, естественно входя в систему преподавания, органично связывается с их методикой, систематизацией и формой изложения материала, специальными упражнениями, отличающимися особой сложностью развития.

В исследованиях С.Науменко, в частности, отмечается целесообразность следующей последовательности процесса развития гармонического слуха:

- сначала – сочинение мелодий за инструментом, позже – гармонизация;
- игра по слуху в ансамбле, а далее – разученных пьес по нотам;
- транспорт пьес, запись сочиняемого.

Это способствует быстрому развитию музыкально-слуховых представлений, навыков слухового анализа, свободному владению клавиатурой, творческому мышлению.

Важной формой творческой работы на занятиях по гармонии является импровизация на фортепиано. Она помогает глубже понять закономерности гармонического языка, полнее уяснить выразительную и формообразующую роль гармонии в комплексе с другими компонентами музыки, что образует единое художественное целое. Импровизация является одним из наглядных способов развития слуха, музыкальной памяти, чувства формы, своеобразия стиля.

Импровизация – наименее разработанный участок в преподавании гармонии. Нередко студенты, которые с успехом выполняют другие виды работы, не могут справиться с простым творческим заданием даже после окончания практического курса. Поэтому нужно постоянно иметь в виду, что студенты, владеющие одnogолосным инструментом (духовики, народники) приучены мыслить, слышать и исполнять одnogолосно. Исключения составляют баянисты, аккордеонисты, а также бандуристы. Фортепианное сопровождение – аккомпанемент на уроках специальности воспринимается ими обычно как нечто отдельное от солирующей партии, не столь значимое. В классе по специальности перед студентами стоят задачи: овладение техникой, спецификой игры на своем инструменте, усвоение штрихов, динамики, а также навыки ансамблевого исполнения. Но сложность состоит в том, что зачастую перед этим отсутствует теоретическое осмысление, анализирование

гармонической вертикали произведения. Игра в оркестре на первых этапах не развивает способность слышать многоголосную фактуру, воспринимать ее целостно, так как оркестрант линейно воспринимает свою партию, но не ощущает себя частью ансамблевого или оркестрового целого (системы), а к общему целому относится как отдаленному, не имеющему к нему отношения. В ансамблях студент больше осмысливает себя в качестве части коллектива, но и этого не всегда бывает достаточно для развития гармонического слуха.

В классе общего фортепиано студенты сталкиваются с многоголосным инструментом, и тут сказывается отсутствие навыков многоголосного мышления, моторности, подвижности пальцев (особенно у трубачей и тромбонистов), координирования (ориентации) между руками.

Условно студентов-исполнителей можно классифицировать как таковые: первый тип – наиболее привычный, традиционный, на практике специализирующийся лишь на своем инструменте, а фортепиано остается лишь в рамках учебной программы; второй тип – все чаще появляющийся в силу специфики развития современной музыкальной культуры, активно осваивающий различные клавишные инструменты, участвуя в ансамблях различных составов, а также самостоятельно расписывающий партии для ансамблей, что требует обращения особого внимания игре на фортепиано.

Вместе с тем, усиливаются тенденции к модернизации музыкального инструментария. Вследствие развивающих занятий значительная часть студентов-исполнителей успешно осваивают следующие навыки:

- импровизационного мышления;
- образно-ассоциативного восприятия формы и ее составляющих, мелодии и аккомпанемента;
- умение (необходимость умения) слышать многоголосие в ансамблях;
- более свободного владения техникой правой руки, при этом партия левой руки, получая основные навыки аккордовой нагрузки, также мелодизируется благодаря фактуре, подголоскам, полифонии.

Тем не менее, как показывает опыт, лишь несколько человек из группы при изучении гармонии будут в дальнейшем идти от импровизации к осознанной гармонической организации. Остальные же должны проходить весь процесс изучения гармонии, начиная от теории, гармонических схем и переходя к импровизации и творчеству. В лучшем случае, процесс овладения должен быть двойственным: от схем к импровизации и от импровизации к ее совершенствованию. Вместе с тем, для всех студентов очень важно овладение игрой на фортепиано в курсе гармонии, активно выходя при этом за пределы академического обучения: с помощью тонального варьирования, секвентного разнообразия, фактурных вариантов (проходящие и вспомогательные звуки и т.п.), давая волю фантазии и художественному вкусу.

Изучив особенности преподавания гармонии, систематизации прохождения теоретического материала, зная основы предмета при определенном навыке практической деятельности, вводя различные упражнения, секвенции, схемы, обобщения, не представляется трудным выходить на ступени творчества, свободного музицирования и импровизации.

#### **Литература:**

1. Беркман Т.Л. Индивидуальное обучение музыке. – Издательство «Просвещение». – М., 1964. – 220 с.
2. Каузова А.Г. Музыкальный слух. // Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М., 1998.
3. Майкапар С.М. Музыкальный слух.. – Челябинск: Изд-во Musik Produktion International, 2005. – 254 с.
4. Маккиннон Л. Игра наизусть. – Ленинград: Издательство «Музыка», 1967. – 143 с.
5. Оськина С.Е. Внутренний музыкальный слух. – М.: Музыка, 1977.
6. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.: Издательство «Наука», 2003. – 379 с.

УДК 786.2:378.14

Щербініна О.М.

#### **ОПТИМІЗАЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ НА ЗАСАДАХ ІНТОНАЦІЙНОГО ПІДХОДУ**

*В статті розглядається сутність исполнительського інтонирования, доводиться необхідність постиження інтонаційного змісту музики, освітаються основні напрямки впровадження інтонаційного підходу в практику фортепіанного навчання*

*Ключевые слова: исполнительская интонация, музыкальный смысл, фортепианное обучение*