

ноября 2004 г. / А. А. Вербицкий. – М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2004. – 84.

2. Ветров, Ю. Практико-ориентированный подход / Ю. Ветров, Н. Клушина // Высшее образование в России. – 2002. - №6. – С. 43-46.

3. Виленский, М. Я. Технологии профессионально-ориентированного обучения в высшей школе: учеб. пособие / М. Я. Виленский, П. И. Образцов, А. И. Уман; под ред. В. А. Сластенина. – М.: Пед. о-во России, 2004. – 192.

4. Петелина, Е. А. Контекстное обучение в музыкально-педагогической деятельности [Электронный ресурс] / Е. А. Петелина // Педагогика искусства №2, 2012: Электронный научный журнал Учреждения Российской Академии образования «Институт художественного образования и культурологии». – Режим доступа <http://www.art-education.ru/AE-magazine/>. – Дата доступа 16.01.2018.

ПРИМЕНЕНИЕ НЕКОТОРЫХ ПРИЕМОВ РАЗВИТИЯ ВНУТРЕННЕГО СЛУХА СТУДЕНТА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

*Жишкевич Т.И., старший
преподаватель кафедры
хорового и вокального искусства*

Слух профессионального музыканта имеет сложную многокомпонентную структуру и может быть разделен условно на три уровня. На первом, *физиологическом* уровне, уровне здорового человека, слух различает высоту звука, силу, длину, расстояние, окраску звука. Этот уровень характерен для всех живых существ. Особенно развит у животных. Второй уровень, *семантический*, присущ только человеку, который способен слышать связи звуков. На этом уровне развиваются мелодический, гармонический, ладовый, ритмический, полифонический слух. Все эти виды развиваются успешно в процессе занятий. Животным этот уровень недоступен. Третий уровень, *интеграционно-семантический*, является характерным для профессиональных музыкантов. На этом уровне, на наш взгляд, находится метро-ритмический и архитектурный слух.

Все компоненты профессионального слуха функционируют во внутреннем слухе музыканта. Внутренний слух является основным регулятором организации звуковой ткани, акустического структурирования звуковой ткани в процессе реализации нотного текста.

Сущность внутреннего слуха можно легко понять, если сравнить восприятие нотного текста с восприятием обычного словесного текста. Алгоритм реализации, воспроизведения словесного текста таков: «вижу – понимаю – говорю». Аналогичный алгоритм

действует и при воспроизведении нотного текста, однако под термином «понимаю» имеется ввиду «слышу», то есть слышу глазами. Таков профессиональный слух музыканта, он слышит глазами, то есть трансформирует визуальную информацию в акустическую посредством внутреннего слуха. Внутренний слух – способность мысленно представлять музыку без помощи восприятия реального звучания, «способность к мысленному представлению тонов и их соотношений без помощи инструмента или голоса» Р. Корсаков.

Продуктивно действует на студентов наглядный пример, в котором объясняется интонирование на инструменте по аналогии со словесным текстом. Используем любой текст, написанный без пробелов и пунктуации, например, «деньбылневинениветербылсвеж». И даем почитать студенту с условием максимальной выразительности. Это затрудняет задачу студента. Обычно перед прочтением следует продолжительная пауза. После прочтения студентом первого варианта текста показываем второй вариант «День был невинен, и ветер свеж». Этот текст студент читает легко, быстро и достаточно выразительно. Вместе анализируем причины затруднения чтения в первом случае при наводящих вопросах педагога. Педагог подчеркивает, что нотный текст не имеет пунктуации и пробелов. Поэтому для понимания нотного текста также надо мысленно структурировать нотные знаки в интонацию до исполнения на фортепиано. Этот прием помогает студенту понять алгоритм восприятия нотного текста, понять суть внутреннего слуха и его роль в реализации нотного текста.

Значение внутреннего слуха для музыкальной деятельности всеобъемлюще. Музыкальность человека проявляется только через функционирование внутреннего слуха: петь, играть на инструменте, слушать музыку и переживать ее – все это связано со слуховыми представлениями. Слуховые представления имплицитно присущи каждому человеку. Однако функционирует внутренний слух у студентов в процессе музыкальной деятельности качественно различным способом.

Один студент играет, старательно выделяя каждый звук, при этом слышит звуки отдельно друг от друга, не улавливая связи звуков, интонацию. Его исполнение дробно, мозаично, дискретно, прерывисто. Слова венгерско-американской пианистки Варро М, сказанные о таких учениках еще в начале прошлого века, не потеряли своей актуальности и в наши дни: «... мелодия предстает перед их мысленным взором в бессвязном виде, без последовательности, так как все внимание поглощено чтением каждой точки и отыскиванием соответствующей ей клавиши. Они так заняты этими, более элементарными зрительно-моторными моментами, что внимания не хватает на то, чтобы звучащие элементы объединить и воспринять как целостный мотив или мелодический комплекс».[1]. При этом

зачастую студент постукивает ногой или покачивает головой в такт каждому звуку, не обращая внимания на размер пьесы, на тактовую черту, не замечая, что постоянно разные произведения играет в размере $\frac{1}{4}$. Музыкальная мысль при этом остается непонятной слушателю, слушать подобное исполнение трудно. Алгоритм его воспроизведения нотного текста таков: «вижу - играю - слышу». Его внутренний слух *пассивен*, следует за пальцами, регистрирует только уже отзвучавшие звуки и не является регулятором организации звукового полотна.

Другой студент, имея более развитый внутренний слух, охватывает в игре связи звуков, горизонтальность, текучесть звуков, способен слышать перспективу интонирования. Его игра осмысленна, при исполнении инструментального произведения он выразительно передает содержание музыкальной мысли. Алгоритм его воспроизведения нотного текста таков: «вижу – слышу (понимаю) – играю». Его внутренний слух функционирует в *активной* форме, действует произвольно, предшествует звукоизвлечению и руководит организацией звукового полотна. Блуменфельд Ф.М., профессор Московской консерватории в 1922-31 годах, считал активный внутренний слух обязательным и неизменным условием для профессиональной музыкальной деятельности: «Подлинный музыкант слышит музыку внутренним слухом, и его слышащие пальцы ее воспроизводят».[2].

Задача педагога в работе со студентом, имеющим *пассивный* внутренний слух, активизировать слух, научить студента предслышанию, то есть слышать звук до его реализации, улавливать связи звуков и перспективу интонирования. Для решения этой педагогической задачи музыкантами наработан целый ряд приемов, от объяснения элементарных теоретических положений до слуховых ассоциаций и коррекции моторно-двигательных навыков.

Опыт работы со студентами в классе фортепиано определил для автора наиболее эффективные пути активизации внутреннего слуха. Для начала необходимо теоретическое обоснование интонации, то есть объяснение отношений звуков в контексте такта. Объяснение студенту наличия опорных и неопорных долей, а также сути существования различных размеров: простых, сложных и, позже, смешанных, – на уроке фортепиано поможет увязать полученную им ранее информацию с потребностью и опытом реального воспроизведения пьесы на фортепиано. Особенно это относится к студентам из Китайской Народной Республики. Практически все студенты из Китая обладают пассивным внутренним слухом. Причина кроется в отсутствии в китайской инструментальной методике требований к качеству звука и к осмыслению нотного текста.

Для того, чтобы студент понял значение тактовой черты и размера существует прием прохлопывания ритма с четкой пульсацией

опорных долей. Начинать работу над активизацией внутреннего предслышания интонации в такте следует с простейшего размера 2/4, при наличии в такте только 2-х четвертных нот. Суть приема в том, что на опорную долю приходится сильный хлопок, на неопорную слабый. Для оптимизации приема и коррекции моторно-двигательных ощущений возможно подключить удар ногой только на опорной доле, при этом руками точно воспроизводить ритм.

Пример 1

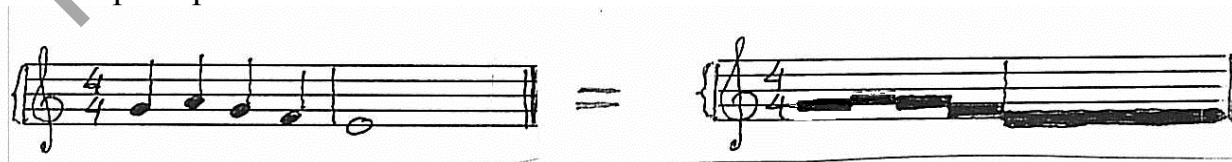


Таких примеров должно быть достаточное количество. Постепенно усложняем размер и количество нот в такте. Прием прохлопывания позволяет фокусировать внимание студента исключительно на размере и тактовой черте. Позже, в более сложных размерах следует особое внимание уделить синкопе, которая не являясь опорной долей, звучит достаточно громко. Синкопа - это *несовпадение* опорной и слабой, но не всегда тихой доли. По мере автоматизации фокусирования внимания на тактовой черте примеры, предлагаемые студентам, могут иметь ритмическую ошибку (лишнюю долю или недостаток доли в многозвучном такте). Если студент уже слышит интонацию в такте, опорные и неопорные доли такта различает достаточно уверенно, то он без труда замечает ошибку.

Обычно после прохлопывания текста на уроке следует момент игры одной рукой простого нотного примера. При этом внимание фокусируется на моменте опоры руки на первую четверть и неопорной второй четверти. Нога при этом должна отстукивать носком только первую четверть, а вместе со второй четвертью носок ноги надо поднять вверх. Так происходит коррекция автоматизированных моторно-двигательных навыков.

Одним из наглядных приемов стимулирования внутреннего слуха студента является графическое изображение звука длинной линией вместо знаком ноты. Происходит визуализация реальной длины звука.

Пример 2.



Восприятие внутренним слухом затакта требует специального обучения. Для этого существует прием осознания движения, уже освоенного в контексте такта. Предлагаем студенту услышать только вторую половину уже освоенного такта, как бы ауфтакт, тяготение затактной ноты или нот к опорной доле целого такта. Звуковое тяготение помогает услышать носок ноги, который при взятии

затактной ноты поднимается и опускается на первую опорную долю такта.

Пример 3



Последовательно усложняя текст, переходим к размеру 4/4, постоянно при этом контролируя точность интонации в такте, соотношение сильных (опорных) и слабых (неопорных) долей. Для начала все приемы изучаем на нотном стане и впоследствии переходим на нотный стан к игре двумя руками по очереди. Текст на нотном стане воспринимается намного труднее, так как визуально он разбросан шире. Технически труднее управлять мышечными усилиями, если пульсация опорных долей приходится неравномерно то на левую руку, то на правую. Особенным препятствием для внутреннего слуха является во-первых, текст, в котором руки играют по одной ноте по очереди, а во вторых текст с паузами.

Пример 4

Умеренно Е. ГНЕСИНА

Каждая новая задача подкрепляется приемом, который неоднократно применяется на разных этапах процесса активизации внутреннего слуха студента – это сравнительный слуховой анализ звучащего материала. Педагог играет небольшую пьесу 2 раза, структурируя материал по-разному. Первый вариант – в размере 1/4. Второй вариант – в нужном размере. Студент определяет лучший вариант на слух. Затем следует анализ исполнения и объяснение принципа структурирования. Позже, когда студент хорошо слышит интонацию в такте, подбираем нотный пример с более сложным ритмическим рисунком

По мере освоения тактовой интонации возникает задача освоения двухтактной фразы, то есть один такт тяжелый, другой легкий. Для начала текст предлагаем простейший, в размере 2/4. Двухтактная фраза в этом размере практически равна интонации такта с размером 4/4. Но важно то, что психологически студент уже охватывает 2 такта своим внутренним слухом. Начинаем овладение двухтактной фразы с анализа текста и поиска самой фразы. Студент в предлагаемом тексте должен найти фразу. Используем много разных пьес. Этот прием также помогает студенту осознать, что музыкальный

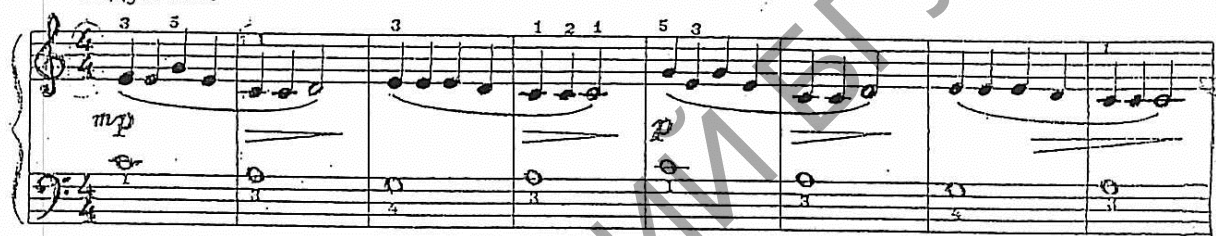
текст состоит из фраз, музыкальных мыслей, которые надо произнести на одном дыхании. Закладывается алгоритм восприятия нового нотного текста: вижу фразу – слышу интонацию (понимаю мысль) – играю (понимаю каким образом технически реализовать услышанное).

Пример 5



Пример 6

Задумчиво



Работа над двухтактной фразой делает возможным увеличить количество исполнений пьесы для сравнительного слухового анализа до трех раз. Первый раз, организуя фразу по полтакта, второй - организуя фразу длиной в 1 такт, третий раз – длиной 2 такта. Этот прием весьма эффективен, так как студенты обычно слышат хорошо лучший для восприятия вариант. Используем этот прием несколько уроков, студент начинает различать длину фразы и привыкает искать ее, знакомясь с новым текстом. По мере приобретения навыка уверенного предслышания перспективы музыкальной мысли, педагог переходит к освоению фразы длиной 4 такта.

Пример 7



Каждый прием, освоенный на уроке, должен быть закреплен самостоятельными занятиями. Задавая задание на дом, подчеркиваем, что главная задача – слушать и слышать интонацию, а не играть. Студентам подсказываем порядок самостоятельной работы: открываем ноты, смотрим на размер пьесы, на тактовую черту, напоминаем себе, что первая доля опорная, вторая неопорная. Первый

подход: глядя в ноты, мысленно представляем себе интонацию в такте, дирижируя себе рукой и отбивая первую долю носком ноги. Второй подход: поем, и также помогаем себе, дирижируя рукой и контролируя движение носка. Третий подход: играем очень медленно, стараясь сначала услышать следующую ноту, а потом только ее извлечь. Задача: развитие внутреннего слуха. Внутренний слух ведет пальцы за собой, в этом случае он будет развиваться очень быстро. Поэтому темп воспроизведения текста должен быть таким, при котором сначала в мысленном представлении возникает следующий звук и затем палец берет соответствующую клавишу. Если же пальцы побежали вперед, то слух отключается. Главное в занятиях – включить слух в работу до извлечения звуков.

Это далеко не все приемы, которые помогают эффективно наладить процесс активизации внутреннего слуха студента. Все эти приемы используются в различных комбинациях, с различной скоростью освоения, на протяжении одного или нескольких уроков и в той очередности, которая будет соответствовать индивидуальным способностям студента. При условии неторопливого, постепенного и прочного освоения каждого этапа активизации внутреннего слуха будет заложен прочный фундамент для дальнейшей успешной исполнительской деятельности будущего музыканта.

1. Varro M. Der lebendige Klavierunterricht. Seine methodic und Psychologie. I Aufl. 1921, IV, erweiterte Auflage. – Chicago, 1958. P.178-179. Цит. по: Гринштейн С. Очерки по истории фортепианной педагогики. -СПб., 1996. С.132

2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. - Л.: Музыка, 1974.- С.83.

ДЗЕЙНАСНА-КАМПЕТЭНТНАСНЫ ПАДЫХОД ДА ПРАКТЫКА-АРЫЕНТАВАНАГА НАВУЧАННЯ НА КАФЕДРЫ БЕЛАРУСКАЙ НАРОДНА-ПЕСЕННАЙ ТВОРЧАСЦІ

Романенкова В.И.,
преподаватель кафедры
белорусского народно-песенного
творчества

У сучасны час прафесійная адукацыя знаходзіцца ў працэсе мадэрнізацыі і мае патрэбу ў ініцыятыўных, творчых спецыялістах, здольных прыносіць прыбытак, прапаноўваць і распрацоўваць ідэі, знаходзіць нетрадыцыйныя рашэнні і рэалізоўваць эканамічна выгадныя праекты. Таму папулярным кірункам у сучаснай сістэме вышэйшай адукацыі становіцца практыка-арыентаваны падыход, накіравана на набыццё акрамя ведаў, уменняў, навыкаў, вопыту