Одной из главных проблем обучения музыкантов является развитие музыкального слуха. Хорошо развитый слух имеет боль­шое значение для музыкантов. Он расширяет возможность чтения с листа, ускоряет заучивание на память, повышает самоконтроль над ис­полнением музыки (при пении или при игре на инструменте). Все дети рождаются с предпосылками музыкального слуха, а возможности его развития практически безграничны. Развитием музыкального слуха занимается специальная дисциплина — сольфеджио, однако активно музыкальный слух развивается прежде всего в процессе музыкальной деятельности.   
 Успешное развитие слуха зависит от многих факторов, но особенно - от своевременного, как можно более раннего, погружения в мир музыки. Создатель всемирной фирмы «Sony» Масара Ибука в своей книге «После трёх уже поздно» говорит о необходимости правильного воспитания с самого раннего детства. Он предполагает, что маленькие дети обладают способностью научиться чему угодно. Он считает, что, то, что они усваивают без каких-либо усилий в 2, 3 или 4 года, в дальнейшем даёт­ся им с трудом или вообще не даётся. По его мнению, то, что взрослые осваивают с трудом, дети выучивают играючи.

Опыт педагога-теоретика из Тамбова М.В. Кушнира также подтверждает опыт японского исследователя. Своего ребёнка он начал учить музыкальному языку с грудного возраста. С первых дней его сын имел возможность слушать классическую музыку, через тактильные ощущения воспринимал ритм. Через несколько лет он мог спеть ту музыку, которую слышал в грудном возрасте. М.В. Кушнир убеждён, что у каждого ребён­ка музыкальный багаж должен накапливаться с самого раннего детства, как это было в любой дворянской семье (пение колыбельных, музицирование). М.В. Кушнир создал в своём классе музыкальный багаж искусственно.

**Свойства и виды музыкального слуха.**

Музыкальный слух — это совокупность способностей, необходимых для сочинения, исполнения и активного восприятия музыки.

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.

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).

Различают 2 разновидности музыкального слуха:

1. Способность слухового восприятия реально звучащей музыки, или внешний музыкальный слух;
2. Способность внутреннего слышания и воспроизведения музыки - внутренний музыкальный слух или внутреннее слуховое представление.

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 предметов и представление их.

Музыкальный слух включает в себя несколько **видов:**

* звуковысотный,
* мелодический,
* полифонический,
* гармонический,
* тембро -динамический.
* внутренний (музыкально-слуховые представления).

Безусловно, если один из видов развит недостаточно, это в процессе обучения можно сразу почувствовать. Мелодический, гармонический, темброво-динамический слух надо воспитывать и развивать. Существует ещё и вокальный слух, то есть способность правильно интонировать, но его несовершенство может компенсироваться внутренним слухом.

**Звуковысотный слух**

По словам Теплова, «не может быть музыкальности без слышания музыкальной высоты».

Звуковысотный слух развивается в процессе занятий, работы над произведением. В значительной степени влияет сольфеджирование, особенно в сочетании с игрой. При правильном подходе к начальному обучению можно воспитать и довести звуковысотный слух до совершенства.

***Условия развития:***

* Настроенный инструмент даёт чувство стройности.
* Вокал даёт чувство высоты (действенное средство). Подпевание - форма проявления слуховых представлений. Как метод самонаблюдения при выраженном сопении, гудении.

***Методы:***

* унисон с инструментом;
* дублирование голосом играемой мелодии во время игры (Щапов);
* пропевание одного из 2-х, 3-х, 4-х голосов (Бах). Профессор Санкети развил свой слух до абсолютного;
* небыстрое чтение с листа с одновременным определением на слух

интервалов, аккордов;

* чередование пения и игры по фразам (Нейгауз);
* пропевание целиком основных тем и мотивов до непосредственного вопло­щения на клавиатуре.

**Мелодический слух.**

Мелодический слух проявляется в восприятии мелодии именно как музыкальной мелодии, а не как ряда следующих друг за другом звуков. Хотя чистота интонирования, точность воспроизведения и восприятия звуковысоты музыкальной мысли необходима.

Далее идёт глубина и содержательность мелодии, её эмоционально- психологическая сущность.

* 1. Интонация - это осмысление звучания. Мелодический слух находится в прямой зависимости от художественного качества. «Интонация - ядро музы­кального образа, как средство музыкальной речи, от которой зави­сит содержательность исполнения» (К.Н. Игумнов).
  2. «Интервал - наименьший интонационный комплекс» (Б.В. Асафь­ев). Мелодический интервал - это та или иная степень напряжения.
  3. Мелодический рисунок должен быть пережит. Он воспринимается через ощущение его и упругости, сопротивляемости, психологиче­ской весомости.

а) близкий или далёкий;

б) консонанс или диссонанс;

в) в пределах лада или «вне его» (Савшинский).

Слышание про­дольных (горизонтальных) интонационно-интервальных строе­ний, т.е. «музыкальных слов» (мотивов) - один из важных аспек­тов развития мелодического слуха

* 1. Восприятие мелодического целого.

Фортепиано требует сильного, яркого, воссоздающего слухового воображения. Поэтому мыслить и действовать надо так, «чтобы малое вбиралось большим, большее – еще более значимым, чтобы частные задачи подчинялись центральным» (Баренбойм). «Продольное слышание – горизонтальное мышление» (К.Игумнов).

Вот как рассказывает Майкапар об игре А.Рубинштейна: «Огромное построение фраз, при всей ясности входящих в его состав мотивов, мелодий, частей, объединялись у него в одно неразрывное целое, как одна фраза колоссального объема».

Л.Оборин ценил в игре «напряжение от звука к звуку, рельеф контура мотива, искренность, но не вседозволенность».

Творческое начало – одно из национальных черт русской фортепианной школы. Я.Флиер рекомендовал петь не только мелодию, но и другие детали фактуры, приближая их к звучанию человеческого голоса.

**Методы и приёмы:**

а) Проигрывание мелодии без сопровождения.

б) Восприятие мелодии на более простом сопровождении (Гольденвейзер).

в) Исполнение на фортепиано аккомпанемента и пропевание мело­дии, желательно «про себя».

г) Рельефное, укрупненное по звуку проигрывание мелодии на РР в аккомпанементе (Н. Метнер).

Д.Асафьев требовал от слуха ежеминутного осознания логики развертывания звучащего потока, через интонацию, смысл, живую речь.

**Полифонический слух.**

Лишь тогда, когда каждый голо, в своих повышениях понижениях, поет самостоятельно, самостоятельно делает свои акценты, самостоятельно декламирует музыкальную мысль – лишь «тогда начинает светиться душа рояля» (Мартинсен).

Полифоническое ухо необходимо всюду, т. к. умение воспринимать и оперировать несколькими музыкальными линиями требуется в любой форме или жанре. Важен объём слухового внимания, его устойчивость и распределяемость.

Одни из главных заповедей:

* + 1. Умение оттенить, высветить отдельные элементы звуковых конст­рукций.
    2. Не дать «слипнуться», спутаться нитям музыкальной ткани.

В двухголосии одной руки, по требованию Игумнова, важно чувствовать пальцами два элемента, две задачи, два плана и выаолнять их в зависимости друг от друга.

«Звуковая перспектива» по Флиеру и Игумнову, как у художников: передний план, фон, линия горизонта не только в полифонии, но и в гомофонии.

**Методы и приёмы:**

а) Проигрывание по голосам с осмыслением их самостоятельности.

б) Совместное проигрывание голосов и пар.

в) Пропевание одного из голосов - игра остальных.

г) Исполнение вокальным ансамблем полифонических произведений.

Все фуги пелись в классе Н. Метнера.

д) Проигрывание целиком с показом насыщенно одного из голосов, дру­гие затушёвывая.

**Гармонический слух.**

Музыкальное развитие детей, их слуховая готовность требует так­тильных ощущений, т.е. практического погружения в мир гармонии. На­ступает момент, когда необходимо перейти от образно-теоретического освоения гармонии к практическому, иначе гармония окажется лишь тео­ретическим предметом, а это может затормозить музыкальное развитие ученика. Требуется обратная связь, которая рождается лишь при игре на инструменте: «слышу - осязаю».

Гармонический слух - это проявление слуха к созвучиям: комплексам различной высоты в их одновременном сочетании. Сюда входят: умение отличить консонирующие от диссонирующих созвучий; слуховое «небез­различие» к ладовым функциям аккордов и их тяготениям; разборчивость на части правильных и фальшивых аккомпанементов. Всё это требует работы по формированию таких умений и навыков.

Механизм формирования гармонического слуха:

а) Восприятие ладовых функций аккордов;

б) Восприятие самого характера звучания вертикали. Аккордовая вертикаль. Повторение, освоение ведёт к образованию представ­лений. Через оседание и закрепление в слуховом сознании аккор­довых формул и формируется гармонический слух.

Пристальное «всматривание» в ладогармонические связи, соединенные последования в процессе длительных контактов «просвещают» и окультуривают гармоническое ухо.

«Знание законов тональностей и интервалов, угадывание аккордов и голосоведения – дают музыкальный талант» (Н. Римский-Корсаков).

***Приёмы и метода развития:***

* + - 1. Проигрывание в медленном темпе с вслушиванием до понимания склада композиции, её модуляционного плана, мелодического и гармо­нического содержания, выводя из этого фразировку, оттенки, педаль и т.д.
      2. Извлечение их произведений «спрессованных» гармоний и последовательное, «цепочечное» проигрывание их на клавиатуре (Оборин, Нейгауз).
      3. Арпеджированное исполнение новых или сложных аккордовых образований. Метод дробления, упрощения.
      4. Варьирование, видоизменение фактуры при сохранении гармонической основы.
      5. Подбор гармонического сопровождения к мелодиям, игра с листа цифрованного баса.

Так как методик по развитию гармонического слуха мало, каждый продвигается как может. Это и цветные ступени гамм, за­тем на такого же цвета карточках картинки для интервалов, аккордов.

Придумываются всевозможные игры (слуховые, зрительные, образ­ные), примерно в следующей последовательности:

* + - * 1. Интервалы.
        2. Трезвучия (TDT, TST). Играть секвенционно, по диатоническим и хро­матическим ступеням гаммы.
        3. Гармонические последовательности, осуществляя соединения по об­щему звуку.
        4. Разные виды фактурной фигурации в жанрах марша, вальса, польки и

т. д. Аккорды двумя или одной рукой, разбивая их.

* + - * 1. D и его обращения с разрешениями на слух, называя ноты, по секун­дам секвенционно.
        2. Подбор мелодии, с аккомпанементом или с использованием готовых мелодий в песенниках и подбором к ним сопровождений.

**Тембро-динамический слух.**

Это высшая форма функционирования музыкального слуха. Для тем- бро-динамики имеются значительные возможности в исполнительстве. Этот вид важен во всех видах музыкальной практики, начиная со слуша­ния музыки, но особенно в исполнительстве. Важно, чтобы ученик слы­шал музыку темброво: звук тёплым - холодным, мягким - острым, свет­лым - тёмным, ярким - матовым и т. д.

Определить, конкретизировать художественные требования к звуку - главная задача педагога. Метафора, ассоциация образа, меткое сравнение способствуют развитию слухового воображения. Если сталкиваешься со слабо разви­тым тембро-динамическим слухом ученика - следует проигрывать пьесу с утрированием нюансировки. Больше играть с оттенками, искать тончайшие нюансы, слухом вытя­гивать желаемое звучание.

**Внутренний слух.**

Это музыкально-слуховые представления. Развитие этого вида слуха - одна из главных и очень важных задач:

«Способность к мысленному представлению тонов и их отношений без помощи инструмента или голоса». (Римский- Корсаков).

Способность произвольного, не скованного обязательной опорой на внешнее звучание, оперирования слуховыми представлениями.

Исполнительский внутрислуховой образ - это новообразование, а не простая копия звучания. Поэтому важно с первых шагов уделять внима­ние подбору: вижу-слышу, слышу - представляю движение. Играть мыс­ленно - значит думать. (А.Рубинштейн). Также уместна игра без инстру­мента.

***Приёмы развития:***

Подбор по слуху, транспонирование.

Исполнение в замедленном темпе с установкой на предслышание по­следующего материала.

Проигрывание способом «пунктира»- фраза вслух, фраза « про себя» и при этом сохранять слитность движения.

Беззвучная игра на клавиатуре - пальцы слегка дотрагиваются до кла­виш.

Прослушивание малоизвестных сочинений с прочитыванием текста одновременно.

Освоение музыкального материала «про себя».

Выучивание пьесы или его отдельного куска глазами наизусть, а лишь затем его осваивать на клавиатуре.

**Экскурс в историю.**

Если слегка углубиться в историю музыкального воспитания, то необ­ходимо отметить, что придворные, служившие при дворах вельмож и ко­ролей, были обязаны иметь музыкальное образование, т. к. им постоян­но приходилось петь с листа и играть на различных инструментах. В ис­полнителях же ценилось прежде всего умение импровизировать. В Рос­сии музыкальное воспитание вводиться как обязательная дисциплина в учебных заведениях с конца XVIII - начала XIX века. Появляются част­ные учителя. В Петербурге - Рангоф; Гнесины - в Москве; Майкапар - в Твери.

Музыкальная школа старого типа не разграничивала подготовку лю­бителей и будущих профессионалов. Постепенно положение меняется.

Отходят в сторону музыканты умеющие почти всё. Приходит время спе­циалистов узкого профиля. Сейчас мы опять возвращаемся к диффе­ренцированному подходу воспитания детей. Но слуховым навыкам вни­мание уделяется в разных местах по-разному. Развитие же слуха, по словам Р.Шумана, самое важное.

Развитие навыков с развитием слуха и есть обучение. От слухового воображения зависит все. Творческая работа труднее механической, тренировать ухо труднее, чем тренировать пальцы (Игумнов).

«Ученик окажет себе очень хорошую услугу, если он не устремится к клавиатуре до тех пор, пока не осознает каждой ноты, секвенции, ритма, гармонии и всех указаний, имеющихся в нотах». (И.Гофман).

**Литература:**

1. Алексеев А.А. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1978г.
2. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. К., 1982г.
3. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. – Ростов н/Д: «Феникс», 2002г.
4. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М., 1984г.
5. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. К.,2001г.