

УДК 37

DOI: 10.34670/AR.2021.54.35.016

Повышение слуховой активности как условие развития интонационного мышления учащихся

Чжан Фан

Аспирант
кафедра музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург,
набережная реки Мойки, 48;
e-mail: user2504@gmail.com

Аннотация

В статье обобщены ключевые положения русской фортепианной школы о значении и воспитании слуховой активности учащихся. Дается представление о двух компонентах слуховой активности («внутренний слух» и умение слушать себя «со стороны»). Кратко описаны методы и приёмы работы выдающихся фортепианных педагогов по развитию слуховой активности учащихся.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжан Фан. Повышение слуховой активности как условие развития интонационного мышления учащихся // Педагогический журнал. 2021. Т. 11. № 5А. С. 352-358. DOI: 10.34670/AR.2021.54.35.016

Ключевые слова

Слуховая активность, интонационное мышление, «внутренний слух», слушать себя «со стороны», фортепианный класс.

Введение

Активность – сознательная направленность на что-либо, обеспечивающая становление и развитие деятельности, её переход на новый уровень [Бердникова, 2016, с. 12]. В слуховой активности проявляются сознательность и мотивированность учащихся фортепианного класса. В то же время, слуховая активность учеников – то, что фортепианный педагог должен уметь формировать и развивать. Изучение теоретико-методических положений русской фортепианной школы (Ф. М. Blumenfeld, К. Н. Игумнов, Б. Л. Кременштейн, С. М. Майкапар, Г. Г. Нейгауз, В. П. Сраджев, Г. М. Цыпин и др.) показало постоянное и устойчивое внимание ведущих педагогов и методистов к повышению слуховой активности учеников-пианистов.

Основное содержание

Представляется, что в повышении слуховой активности есть два аспекта: 1) развитие «внутреннего слуха»; 2) развитие умения слушать и контролировать свою игру во время занятий, уроков, выступлений. Г. М. Цыпин рассматривает весь музыкально-исполнительский процесс как единство внутреннеслухового представления (создаваемый в воображении музыкальный образ) и двигательно-моторного воплощения – реального звучания, корректируемого слухом пианиста [Цыпин, 2017, с. 41].

Внутренний слух – феномен, связанный с музыкальным слухом как способностью, памятью, а также музыкальным мышлением исполнителя. Внутренний слух – способность представить «внутри себя» высоту и окраску мелодии, гармонии, целых музыкальных произведений без опоры на внешнее звучание. Но представить можно только то, что уже слышал, и что сохранилось в памяти (С. М. Майкапар) [Майкапар, 2010, с. 6]. Классик российской музыкальной психологии Б. М. Теплов связывал музыкальный слух с музыкально-слуховыми представлениями (репродуктивный компонент слуха) и ладовым чувством (эмоциональный компонент) – «ядром» музыкальности человека [Теплов, 2020, с. 226].

Механизмы внутреннего слуха связаны с внешним восприятием, памятью, воображением. Перечисленные механизмы являются также основой музыкального мышления. «Внутренний слух – музыкальное мышление человека», – указывает В. П. Сраджев [Сраджев, 2016, с. 97]. А. В. Малинковская называет внутренний слух «слухомышлением» и пишет о его теснейшей связи и с «телесным ритмом», интонированием, интерпретацией музыки [9]. Известные исполнители и педагоги называли «внутренний слух» по-разному: «внутреннее слышание» (К. Н. Игумнов), «мысленное проигрывание» (А. В. Вицинский), «продумывание (какого-либо элемента музыки)» (Г. Р. Гинзбург), «фантазирование, вбирание в себя материала» (Л. Н. Оборин). В Китае используется англоязычный термин «mental play» (Ч. Чанг) [5, с. 4, 13]. Развитый «внутренний слух» пианиста представляет собой кластер из слуховых, зрительных, кинестетических, интеллектуальных (логических) компонентов. Все эти компоненты накладываются друг на друга и составляют цельный образ (С. М. Елина) [Елина, 2013, с. 9].

Так как особенностью фортепиано является угасание звука, неоценима роль внутреннего слуха в исполнении мелодий legato, в управлении качеством звука. Пианист должен помнить: то, что внутренне «слышит» и представляет он, будет слышать и аудитория. Развитый внутренний слух очень помогает в работе учащихся над техникой (мысленные проигрывания сложных мест), над заучиванием произведений наизусть, в формировании исполнительской концепции, продумывании интерпретации в мельчайших деталях (в том числе в представлении

тембров и оттенков звучания).

Теория и практика описывают факторы успешного развития «внутреннего слуха» учеников-пианистов:

- систематичность и соблюдение принципа «от простого к сложному» (от малого – представление интервалов, мелодии – к «проигрыванию» в уме фрагментов и целых пьес);
- предварительная «настройка» слуха с инструментом (при необходимости поиграть последовательности в тональности произведения);
- чередование различных видов «внутреннего слуха» – с опорой на визуальные образы; только слуховые; с включением исполнительских ощущений «на кончиках пальцев» и т. д. [Елина, 2013, с. 23].

«Внутренний слух» развивается только в деятельности. Самые ранние формы деятельности для детей – пение и подбор по слуху (Б. М. Теплов) [Теплов, 2020, с. 258]. В фортепианной педагогике апробированы методы и приёмы развития внутреннего слуха: слушание музыки с одновременным отслеживанием по нотам; переключения «играем / молчим» (или: «пропеваем мысленно / играем»); внутреннее прослушивание отдельных длительностей в пьесе (например, половинных, целых нот); запоминание без инструмента («глазами»).

Приёмы работы: в полифоническом произведении один голос слушать, а остальные играть; играть аккомпанемент и внутренне представлять звучание мелодии (усложнение – в тембре флейты, скрипки и т. д.). Г. Г. Нейгауз рекомендовал приём: «два такта играть – два такта слушать без игры – два такта играть – два такта слушать, сняв руки с клавиатуры» [Кременштейн, 2009, с. 70].

Г. Р. Гинзбург рекомендовал мысленно проигрывать сложные места при собранной воле, прослушивать пассаж замедленно, со специальным замедлением к концу и в тех местах, где хочется ускорить темп [Рихтер, 1992, с. 364]. В. К. Мержанов говорил: «Очень полезно для экономии времени обдумать исполнительский план, концепцию произведения, особенности стиля и т. п. Не у инструмента, а во время прогулки, отдыха...» [Мильштейн, 1975, с. 52]. Мысленное разучивание приводит к очень ценному эффекту ощущения «авторства»: «Мне начинает казаться, что я сам написал это произведение» (Г. Р. Гинзбург) [Гинзбург, 2015, с. 363]. При этом возникает незабываемый эффект «живого интонирования».

Развитость интонационного мышления зависит от умения исполнителя слушать и контролировать себя. Практика показывает, что многие ученики не умеют себя слушать. Это проявляется в механической зубрёжке, «заигрывании» произведений, неумении работать над качеством, выразительностью исполнения. Они подменяют слушание поверхностной эмоциональностью. Наиболее уязвимым местом при этом является качество звучания. Б. Л. Кременштейн отмечает: «не слушая себя, (...) не добиться ни красоты, ни выразительности звучания, не найти тот звуковой образ, который наиболее ярко передаст нужное настроение, воплотит данный характер» [Кременштейн, 2009, с. 61].

К. Н. Игумнов придерживался принципа «бесконечного вслушивания»: «вслушиваться в свою игру, чтобы ясно судить о звуке, оттенках, педализации... Как будто вы слушаете себя со стороны и критикуете свою игру». Раздвоение внимания: одновременно играть и в то же время – слушать себя и контролировать [Мильштейн, 1975, с. 348]. Педагоги знают: учащиеся обычно очень хорошо понимают требование «представь себе, что ты слушаешь своё исполнение со стороны».

Работа над привычкой слушать себя со стороны развивается с первого года обучения: дети

учатся дослушивать до конца длинные звуки. Ф. М. Blumenфельд «с первых же уроков учил слушать и извлекать “протяжный”, “тянущийся” звук (...) Надо было научиться “следить” за каждым фортепианным звуком на протяжении всей его “жизни”» [Баренбойм, 1989, с. 35]. Он же считал, что в дефектах игры «виноваты» не пальцы, а слух: «Надо услышать, а потом выполнять» [Баренбойм, 1989, с. 43]. Требование «слух идёт впереди пальцев» – чрезвычайно актуально для работы с учащимися фортепианного класса.

Для воспитания дисциплины слуха большое значение имеет работа над произведениями в медленном темпе. Проучивание произведения в медленном темпе должно быть не механическим, а иметь специальную цель – знакомство и прослушивание, осознание всех элементов музыкальной ткани. Каждый раз следует обращать внимание на новые подмеченные детали.

К. Н. Игумнов рассматривал медленную игру как «увеличительное стекло», советовал играть медленно с соблюдением всех ремарок, всё детализируя и преувеличивая, исключив эмоциональные переживания. Советовал учить чаще в темпе *Moderato*, а очень медленно играть, когда надо проверить точность движений, наладить осязание в отдельных местах. Если всё выходит, переходить на более быстрый темп [Мильштейн, 1975, с. 350]. Обратим внимание на следующее положение: «Игумнов рекомендовал для выработки точной интонации и правильного, хорошего осязания клавиши заниматься медленно, как можно чаще в нюансе *piano*» [Мильштейн, 1975, с. 351]. Именно тихая медленная игра развивает слуховое внимание и внутренний слух (в противоположность медленной громкой игре).

Большую педагогическую ценность представляет приём, описанный в книге Г. Г. Нейгауза – «замедленная киносъёмка». Ученику нужно не просто играть медленно и громко, а «играть в замедленном темпе, но сохраняя и даже преувеличивая фразировку», а также игровые движения. Каждый оборот мелодии и пассаж можно рассматривать при этом как хорошую картину [Рихтер, 1992, с. 357].

Б. Л. Кременштейн видела в слуховом выучивании произведений несколько направлений работы:

- слушание мелодии – её тембра, плавности, выразительности; дослушивание длинных звуков; нахождение «центров тяготения», соотношения громкости в разных мотивах (то есть нюансировка и фразировка);
- слушание сопровождения – ровности, точности, выразительности;
- слушание мелодии и сопровождения вместе – сопоставления их силы и тембра;
- слушание полифонических элементов – подголосков, «диалогов», контрапунктов;
- вслушивание в гармоническую структуру – модуляции, а также единая линия сквозного гармонического развития;
- итоговое слушание при исполнении – сопоставление с внутренним звуковым образом, распределение внимания.

В выполнении заданий важна собранность слухового внимания. Педагог должен точно объяснять, что именно следует слушать, ставить перед учеником конкретные и, в то же время, интересные звуковые задачи. Строгие требования педагога, необходимость достижения определённых звуковых задач (тембр и сила звучания, фразировка мелодии, ровность сопровождения, чистота педализации и др.) – вынуждают учащихся слушать себя [Кременштейн, 2009, с. 51, 56].

Чрезвычайно полезны рекомендации Б. Л. Кременштейн по методам и приёмам работы

педагога для повышения слуховой активности учащихся. Эти методы методист делит на две группы:

- психолого-педагогические приёмы, «настраивающие» чуткость слуха учеников. Эти приёмы, если ими педагог владеет, применимы для любых произведений;
- профессионально ориентированные – педагог нацеливает внимание ученика на определённый момент музыки и характер звучания (указание, инструкция, показ) [Кременштейн, 2009, с. 56, 57].

Психолого-педагогические приёмы, «собирающие» внимание учащихся («открывающие уши», как пишет Б. Л. Кременштейн), основаны на создании соответствующего настроения, определённой эмоции, а также на «настройке слуха».

Известно, что включение эмоций позволяет заострить внимание и чуткость слуха учеников. После того, как внимание ученика «собрано», надо направить его на решение конкретной профессиональной задачи. Например, ребёнку можно сказать: «Представь себе, как ночью мышка скребётся за печкой, и прислушайся». Он настораживается, его слух активизируется. Тут же говорим: «Теперь играй, слушай то-то и то-то» (конкретные указания по пьесе). Подросткам можно посоветовать «прислушаться» к шорохам листьев, плеску волн [Кременштейн, 2009, с. 64].

Если предстоит работа над гармонией и общим звучанием пьесы, полезно в начале урока поиграть на педали ряд аккордов или фрагмент из изученной пьесы, добиваясь сбалансированности и красоты звучания (из опыта А. Л. Иохелеса) [Аксенов, 2006, с. 65].

Полезно поиграть лирические пьесы в темноте.

Очень хорошо понимается студентами требование Б. М. Берлина: «При игре старайся не смотреть на руки. Представь, если тебе кто-то объясняется в любви и в этот самый момент смотрит не на тебя, а на свои руки. Поверишь ли ты такому объяснению?» [Аксенов, 2006, с. 120]

Помогают также вопросы педагога, которые могут быть заданы в любой момент исполнения [Кременштейн, 2009, с. 68].

Главное, – говорил К. Н. Игумнов, – чтобы в процессе повторений исполнение совершенствовалось. Для этого надо повторять сознательно, прислушиваться к игре, постоянно слышать себя «со стороны» [Мильштейн, 1975, с. 346].

С. М. Майкапар говорил, что надо заниматься с «умными остановками». Сыграть фрагмент, внимательно вслушиваясь, потом сделать паузу и вспомнить свою игру, провести её краткий критический анализ. «Всегда работайте с помощью слуха и работайте критически» [Майкапар, 2011, с. 175].

Заключение

Таким образом, рассмотренные компоненты слуховой активности требуют постоянного внимания педагога-пианиста. В практике русской фортепианной школы апробированы методы и приёмы работы по развитию «внутреннего слуха» и слухового самоконтроля учащихся.

Библиография

1. Баренбойм, Л. А. Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Блуменфельда // Баренбойм, Л. А. За полвека. Очерки, статьи, материалы / Л. А. Баренбойм. – Л.: Советский композитор, 1989. – С. 6–98.

2. Бердникова, Д. В. Исследования активности личности в отечественной и зарубежной психологии / Д. В. Бердникова // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. – 2016. – № 2. – С. 6–20.
3. Генрих Нейгауз. Воспоминания. Письма. Материалы / Сост. Е. Р. Рихтер. – М.: Имидж, 1992. – 416 с
4. Гинзбург, Г. Р. Заметки о мастерстве // Гинзбург Г. Р. Статьи, воспоминания, материалы / Ред.-сост. Л. Г. Гинзбург. – 2-е изд. – М. : Музыка, 2015. – С. 355–363.
5. Елина, С. М. Мысленная игра в фортепианном исполнительском искусстве : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / С. М. Елина. – Ростов-на-Дону, 2013. – 25 с.
6. Кременштейн, Б. Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано / Б. Л. Кременштейн. – М. : Классика-XXI, 2009. – 134 с.
7. Майкапар, С. М. Годы учения / Ред. А. Е. Майкапар. – 2-е изд., доп. – М. : Директ-Медиа, 2011. – 222 с.
8. Майкапар, С. М. Музыкальный слух, его значение, природа и особенности и метод правильного развития / С. М. Майкапар. – 2-е изд. – М. : ЛКИ, 2010. – 256 с.
9. Малинковская, А. В. Интерпретация фортепианной музыки : тексты лекций [Электронный ресурс] / А. В. Малинковская. – URL: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=222 (дата обращения : 20.08.2021).
10. Мержанов, В. К. Музыка должна разговаривать : сб. статей / В. К. Мержанов. – М. : МГК, 2008. – 319 с.
11. Мильштейн, Я. И. Константин Николаевич Игумнов / Я. И. Мильштейн. – М. : Музыка, 1975. – 471 с.
12. Режиссура игры на фортепиано. Б. М. Берлин – музыкант, личность, педагог. К 100-летию со дня рождения : сб. статей и материалов / Сост. А. М. Аксенов. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 310 с.
13. Семь эффективных приёмов для развития внутреннего слуха : из опыта работы педагогов-практиков [Электронный ресурс]. – URL : <https://queenguitar.by/content/7-effektivnyh-priyomov-dlya-razvitiya-vnutrennego-sluha> (дата обращения : 20.08.2021).
14. Сраджев, В. П. К вопросу определения понятия «внутренний слух» музыканта / В. П. Сраджев // Наука. Культура. Искусство : актуальные проблемы теории и практики: сб. докл. Всерос науч.-практ. конф. (Белгород, 25–26 февраля 2016 г.): в 4 т. / Отв. ред. С.Н. Борисов. – Т. 3. – Белгород : ИПК БГИИК, 2016. – С. 94–99.
15. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – 2-е изд. – СПб.: Планета музыки, 2020. – 338 с.
16. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано: учебник для вузов / Г. М. Цыпин. – 2-е изд. – М. : Юрайт, 2017. – 188 с.

Increased auditory activity as a condition for the development of intonation thinking of students

Fan Zhang

Postgraduate,
Student,

Department of Music Education,
Institute of Music, Theater and Choreography,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika River Embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: user2504@gmail.com

Abstract

The article summarizes the key provisions of the Russian piano school on the meaning and education of auditory activity of students. An idea is given about two components of auditory activity ("inner hearing" and the ability to listen to oneself "from the outside"). The methods and techniques of work of outstanding piano teachers on the development of auditory activity of students are briefly described.

For citation

Zhang Fan (2021) Povyshenie slukhovoï aktivnosti kak uslovie razvitiya intonatsionnogo myshleniya uchashchikhsya [Increased auditory activity as a condition for the development of intonation thinking of students]. *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 11 (5A), pp. 352-358. DOI: 10.34670/AR.2021.54.35.016

Keywords

Auditory activity, intonation thinking, "inner hearing", listening to yourself "from the outside", piano class.

References

1. Barenboim, L. A. Piano-pedagogical principles of F. M. Blumenfeld // Barenboim, L. A. For half a century. Essays, articles, materials / L. A. Barenboim – L.: Soviet Composer, 1989. - pp. 6-98.
2. Berdnikova, D. V. Studies of personality activity in domestic and foreign psychology / D. V. Berdnikova // Psychology. Historical and critical reviews and modern research. - 2016. - No. 2. - pp. 6-20.
3. Heinrich Neuhaus. Memories. Letters. Materials / Comp. E. R. Richter. - M.: Image, 1992– - 416 p.
4. Ginzburg, G. R. Notes on mastery // Ginzburg, G. R. Articles, memoirs, materials / Ed.-comp. L. G. Ginzburg. - 2nd ed. - M. : Music, 2015. - pp. 355-363.
5. Elina, S. M. Mental play in piano performance art : abstract. dis. ... cand. Art criticism : 17.00.02 / S. M. Elina. - Rostov-on-Don, 2013. - 25 p.
6. Kremenstein, B. L. Education of the student's independence in the special piano class / B. L. Kremenstein. - M. : Classics-XXI, 2009. - 134 p.
7. Maikapar, S. M. Years of teaching / Ed. Alexander E. Maikapar. – 2-e Izd., extra – M. : Direkt-Media, 2011. – 222 p.
8. Maikapar, S. M. an ear for Music, its meaning, nature and features of the method and the proper development / M. S. Maikapar. – 2nd ed. – M. : LKI, 2010. – 256 p.
9. Malinowska, A. V. Interpretation of piano music : the texts of lectures [Electronic resource] / A. V. Malinowska. - URL: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=222 (date of reference : 08/20/2021).
10. Merzhanov, V. K. Music should talk : collection of articles / V. K. Merzhanov. - M. : MGK, 2008– - 319 p.
11. Milstein, Ya. I. Konstantin Nikolaevich Igumnov / Ya. I. Milstein. - M. : Music, 1975. - 471 p.
12. Directing piano playing. B. M. Berlin is a musician, personality, teacher. To the 100th anniversary of his birth : collection of articles and materials / Comp. A.M. Aksenov. - M. : RAM im. Gnessinykh, 2006. - 310 p
13. Seven effective techniques for the development of internal hearing: from the experience of practical teachers [Electronic resource]. - URL : <https://queenguitar.by/content/7-effektivnyh-priyomov-dlya-razvitiya-vnutrennego-sluha> (accessed : 08/20/2021).
14. Sradzhev, V. P. On the question of defining the concept of "inner hearing" of a musician / V. P. Sradzhev // Nauka. Culture. Art : actual problems of theory and practice: sat. dokl. All-Russian scientific-practical conf. (Belgorod, February 25-26, 2016): in 4 vol. / Ed. edited by S. N. Borisov. – T. 3. – Belgorod : IPK of BGIK, 2016. – P. 94-99.
15. Teplov, B. M. the Psychology of musical ability / B. M. Teplov. – 2nd ed. – SPb.: Planet music 2020. – 338 p.
16. Tsypin, G. M. Learning to play piano: a textbook for universities / G. M. Tsypin. – 2nd ed. – M. : Yurayt, 2017. – 188p