

Гладких А.В., кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри інструментів
духового та естрадного оркестрів

Харківська державна академія культури

МЕТОДИКА РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ

Анотація. даній статті розглядаються особливості розвитку музичного слуху у тих, хто навчається грі на духових інструментах.

Ключеві слова: слух, інтонація, лад, синквенція, септакорд, тривуче, гама.

Анотация. Гладких А.В. *Методика развития музыкального слуха.*

В данной статье рассматриваются особенности развития музыкального слуха обучающихся игре на духовых инструментах.

Ключевые слова: слух, интонация, лад, синквенция, септакорд, тривуче, гама.

Summary. Gladkih A.V. *The methodology of the ear for music development.* The article gives the analysis of the ear for music development of the individuals who are taught to play the brass musical instruments.

Key words: ear for music, intonation, accord, sequention, triad, septaccord, skale.

Постановка проблеми. Методика – це складова частина педагогічної науки про зміст, форми і методи навчання. У педагогічній літературі вона характеризується як сукупність різноманітних методів, що застосовуються у формуванні знань, умінь і практичних навичок по конкретному навчальному предмету.

Метод навчання – це засіб діяльності викладача, спрямований на досягнення навчально-виховних цілей за умов активного ставлення студентів. У кожному навчальному процесі цілі навчання досягаються завдяки використанню не одного методу, а їх сукупності. На будь-якому рівні навчання, від школи до вузу, методика є найважливішим педагогічним механізмом, без якого не може здійснюватися будь-яка форма пізнавальної діяльності. У своїй теоретичній основі будь-яка методика ґрунтується на виробленій у педагогіці системі дидактичних принципів. Найважливіші з них: науковість і доступність досліджуваного матеріалу, наочність, усвідомлення засвоєння, міцність знань, умінь і навичок, активність пізнавальної діяльності тих, хто навчаються, їх самостійність, зв'язок навчання з життям. Базуючись на цих принципах, методика встановлює різноманітні індивідуальні методи і прийоми, розробляє науково-обґрунтовану систему викладання. Від рівня методики і відповідності її сучасним вимогам педагогіки залежить ефективність будь-якого навчального процесу.

У музичній педагогіці, із її різноманітною спеціалізацією, історично сформувалося безліч різноманітних методик, кожна з яких має свої напрями, предмет і завдання в навчальному процесі.

Серед них, паралельно з еволюцією інструментально-духового виконавства, формувалася, розвивалася й удосконалювалася методика навчання гри на духових інструментах. [1.248 с.], [2.430 с.]

Аналіз досліджень та публікацій. Базуючись на досягненнях виконавської практики, узагальненого педагогічного досвіду і результатах наукових досліджень, вона розглядає, по-перше, загальні закономірності та методи індивідуального навчання і виховання музикантів-духовиків; по-друге, специфічні особливості теорії і практики навчання на різних духових інструментах. Викладаючи основні положення теорії і практики індивідуального навчання музикантів-духовиків, ця методика оснований на тому, що виконавство на духових інструментах – це особливий вид трудової діяльності музично обдарованих людей, у процесі якої відбувається складна робота цілого комплексу психофізичних функцій організму. Найважливіші з них: слух, подих, зір, пам'ять, рухові реакції, фізичні й емоційно-вольові зусилля, образно-естетичні уявлення та ін.

Методика навчання гри на духових інструментах висвітлює широке коло питань у двох аспектах: теоретичному і практичному. У теоретичному аспекті наводяться загальна характеристика виконавського процесу на духових інструментах і визначення поняття «амбушур», розглядаються особливості його роботи при гри на різноманітних духових інструментах; докладно

Надійшла до редакції 13.09.2010

викладаються сутність, значення і методи розвитку виконавського подиху і техніки пальців; аналізуються функції язика і різноманітні прийоми звукоутворення та ін. Уся ця тематика, поряд з іншими проблемами, є предметом постійної уваги спеціалістів. Нині написано і захищено дисертації, проводяться наукові дослідження, виходять друком книги, статті й інші роботи. [3. 124 с.], [4. 124 с.], [8.71 с.]. У практичній частині методики висвітлюються питання, пов'язані здебільшого з педагогічною практикою. До них належать: добір кандидатів для навчання гри на духових інструментах; особливості раціональної постановки; робота над різноманітним музичним матеріалом; особливості роботи зі студентами на різних стадіях навчання та деякі інші. [5.101с.], [6.131с.]. При цьому вихідним і основним чинником є наявність музичного слуху. Розглянемо його як основну психофізичну функцію без якої не можливе формування виконавської майстерності на духових інструментах – в цьому полягає актуальність даної статті.

Мета статті: формування музичного слуху та інтонування у тих, хто навчається гри на духових інструментах.

Виклад основного матеріалу. Музичний слух – явище складне, яке вбирає в себе декілька взаємозалежних компонентів. Основними з них є звуковисотний слух, відчуття ладу і метроритму, що утворюють мелодичний (інтонаційний) слух; - відчуття фонічного забарвлення акордів, строю, ансамблю і функціональних зв'язків, що утворюють гармонійний слух, сприйняття багатьох звуків як єдиного цілого.

Є й інші компоненти слуху, але вони не визначальні.

За характером сприйняття висоти звуків музичний слух поділяється на відносний і абсолютний.

Відносний (або інтервальний) слух – це здатність сприймати звуки, інтервали і їх ладові взаємовідносини тільки порівняно з певним звуком або ж тональністю.

Абсолютний слух – це здатність пізнавати, визначати (за допомогою назви нот) і відтворювати висоту звуків, акордів і навіть немусичних звуків без порівняння з вихідним звуком.

Основою музичного слуху є рефлекторна діяльність мозку, а також музичні навички. Музичний слух розвивається в результаті музичної діяльності і завдяки спеціальним вправам.

Педагог, який навчає музикантів гри на духових інструментах, має знати сучасну методику розвитку музичного слуха музиканта-духовика.

На різних етапах навчання гри і виконавства на духових інструментах вирішуватимуть різні за ступенем складності завдання з виховання музичного слуху, але на всіх етапах вони мають вирішуватися комплексно: музично-теоретична підготовка – практичне виконавство й навпаки, тобто від теорії до практики і від практики до теорії.

Відомо, що музика давніх композиторів, класиків, романтиків та й більшості сучасних авторів побудована на основі ладу. Саме тому основним завданням виховання музичного слуху на початковому етапі навчання і на

перших курсах музичних закладів є: виховання відчуття ладу; прищеплювання навичок інтонування інтервалів як ступенів ладу; вироблення вміння інтонувати інтервали без опори на ступені ладу.

Методичною основою виховання інтонаційного слуху є такі: виховання відчуття ладу і ладових зв'язків звуків; вивчення і закріплення слухових уявлень елементами музичної мови; вироблення правильних виконавських навичок; уміння оперувати слуховими образами і знаннями для втілення їх під час виконання; уміння слухати й оцінювати якість виконання.[9. 54с.].

При розвитку виконавського слуху особливу увагу необхідно звернути на виховання слухових образів, що є основою будь-якого інтонування, на вироблення у виконавців на духових інструментах рухових відчуттів і навичок, здійснення постійного слухового контролю за якістю інтонування.

Постійна увага і тренування у визначенні висоти музичного звука є корисним заняттям для поліпшення слуху. Тут доречна така послідовність вправ: спочатку виконавець зосереджує увагу на тембрі та характері звуків інструмента, на якому сам грає; наступним ступенем може бути вправа у впізнаванні окремих звуків свого інструмента, коли грає інший музикант; далі необхідно навчитися уявляти висоту різних звуків з приготованим до гри інструментом в руках, не торкаючись до нього губами; потім уявляють висоту декількох звуків зовсім без інструмента. Коли учень навчиться безпомилково впізнавати всі звуки свого інструмента, необхідно зосереджувати його увагу на визначенні тональності музичного твору, а також на визначенні висоти окремих звуків інших духових інструментів і фортепіано.[7.64с.].

У формуванні відносного слуху є надзвичайно важливим і відчуття опори на певний звук. Такою опорою може стати звук, на який духовик настроює свій інструмент. Методом багатократного щоденного добування, сольфеджування і фізичного відчуття цього звука можна досягти його стійкого запам'ятовування і здатності через інтервали і ступені визначати лад. Для виховання виконавського слуху існують різні інтонаційні вправи, що мають поєднуватися з виконанням музичних творів.

Вивчення ладу з опорою на інтервали припускає опору на основні (діатонічні) інтервали при переході від одного ступеня до іншого. Спочатку рекомендується декілька разів виконати на своєму інструменті і запам'ятати окремі секвенції. Потім їх просольфеджувати (із назвою нот). Якщо є помилка, то знову зіграти на інструменті і відразу просольфеджувати. Досягти того, щоб виконання і сольфеджування були б ідентичними з першого разу на будь-який зі ступенів ладу. Потім виконувати – секвенцій на різноманітні інтервали у висхідному і спадному напрямках. Вони прийнятні для виконавців на інструментах сі-бемоль, таких як кларнет, труба, тенор і баритон. Для інших інструментів цього ж ладу необхідно вправи перенести у відповідну октаву або тисетуру, а для інструментів іншого ладу, їх відповідно

перетранспонувати.

При ускладненні гри або сольфеджіруванні в нижньому або верхньому регістрах необхідно, відповідно, зробити переніс секвенції на октаву нагору або вниз.

У роботі з окремими секвенціями лад буде сприйматися стихійно – неусвідомлено. При виконанні вправ цілком всі елементи ладу стануть більш рельєфними.

Інтервальна система є початковим етапом освоєння ладу і сприяє виробітку інтервального слуху, тобто спроможності довідуватися і визначати звуковисотні інтервальні співвідношення між звуками. Вона дозволяє набутти навички вільного виконання на своєму інструменті й уміння відтворювати голосом основні інтервали від прими до октави.

Вже на цьому етапі надзвичайно корисно вводити в практику запису тембрових диктантів: один із музикантів-духовиків виконує на своєму інструменті інтервали, спеціально написані для цієї цілі, а інші записують їх. Після чого робиться розбір усіх допущених помилок і закріплюється навичка правильного сольфеджірування і сприйняття інтервалів. Темброві диктанти, засновані на відчутті характерних тембрів інструментів будуть сприяти розвитку фахового слуху музиканта духового оркестру, його пам'яті і музичної свідомості.

Після простих основних /діатонічних/ інтервалів варто перейти до освоєння складових основних /діатонічних/ інтервалів. Складові інтервали утворюються при додатку до октави простого інтервалу від м. 2 до ч. 8. Їх назви – нона, децима, ундецима, дуодецима, терцедецима, квартедецима, квіндецима /дві октави/:

Оволодіння складовими інтервалами створюють необхідні передумови для роботи над гаммами в дві октави. Методи роботи над складовими інтервалами ті ж, що і над простими.

Всі альтернативні інтервали називаються хроматичними. Кожний із них еנגармонічно дорівнює якомусь основному інтервалу. Тому окремо узяті хроматичні інтервали будуть сприйматися як основні. Цілком по іншому вони будуть сприйматися в гамах і акордах - на основі ладофункціональних зв'язків.

Розвиток музичного слуху з опорою на ступені гами припускає, насамперед, тверде засвоєння ряду закономірностей.

Перша з них пов'язана з натуральними звукорядами мідних духових інструментів. Роздивимось натуральний звукоряд від сі-бемоль контроктави, що відповідає натуральним звукорядам тенора, баритона і тромбона по звучанню.

Сполучення натуральних звуків із першого по шостий подають велике (мажорне) тризвуччя; четвертий, п'ятий і шостий натуральні звуки утворюють мажорнетризвуччя у тісному розташуванні; сполучення натуральних звуків із першого по восьмий уявляють із себе малий мажорний септакорд (домінантсептакорд).

Четвертий, п'ятий, шостий і сьомий натуральні звуки утворюють доміантсептакорд у тісному розташуванні.

Четвертий, п'ятий, шостий, сьомий і дев'ятий натуральні звуки утворюють нонакорд у тісному розміщенні:

Усі ці акорди стосовно акустики відіграють провідну роль в утворенні мажорно-мінорної системи ладів. Водночас це один з аспектів, що пояснює краще сприйняття слухом, насамперед, мажору. Отже, і методично правильніше починати розвиток слуху з опорою на мажорні гами. Після засвоєння мажору слід вивчати мінорні гами.

Різноманітні співвідношення акордових співзвуч, які трапляються музикантам при роботі в ансамблі, дозволяють яскравіше виявити ладову природу музики.

Опора на лад сприятиме розвитку гармонійного слуху. Тут прийнятні методи роботи: сольфеджування і запис двох-, трьох- і чотириголосної музики і диктантів; виконання з наступним співом акордових послідовностей або ж музики хорального типу в складі ансамблю, оркестрової групи або оркестру; вивчення гармонії. При цьому надзвичайно важливу роль відіграють питання інтонування. Виконуючи багатоголосну (як поліфонічну, так і гомофонічну) музику в ансамблі з іншими інструментами, необхідно зважати, що стрункість і промовистість інтонації сприяють благозвуччю, якщо основою є виявлення ладово-гармонійних особливостей. Саме тому доцільно багатоголосну музику вивчати спочатку в одноголоссі, тобто кожен партію окремо, для з'ясування основних вимог її стрункості і промовистості, насамперед, у мелодійному строї, а потім у багатоголоссі – для з'ясування гармонійного ладу. У гармонійному строї необхідно підкреслювати ладово-гармонійні особливості і посилювати тяжіння звуків до можливості.

Розглянемо основні тризвуки в мажорі та мінорі.

У мажорних тризвуках основний звук (прима) і квінта інтонуються стійко, а терція з тяжінням до підвищення.

У мінорних тризвуках основний звук (прима) і квінта інтонуються стійко, а терція з тяжінням до зниження.

У зменшених тризвуках основний звук (прима) і терція інтонуються з тяжінням до підвищення, а квінта – до зниження.

Збільшені тризвуки утворюються при альтерації мажорних тризвуків (підвищення квінти) і мінорних (підвищення терції і квінти, або зниження прими), тому при їх інтонуванні необхідно підсилити тяжіння звуків до альтерації.

У збільшених тризвуках (мажорних з підвищеною квінтою) прима інтонується стійко, терція – до підвищення, а квінта – зі значним підвищенням.

У збільшених тризвуках (мінорних з підвищеною терцією та квінтою) прима інтонується стійко, терція зі прагненням до підвищення, а квінта – зі значним підвищенням.

У збільшених тризвуках (мінорних зі зниженою примою) основний звук інтонується зі прагненням до значного зниження, терція понижено, а квінта – стійко.

Розглядаючи основні септакорди в мажорі та мінорі, видно, що тут п'ять видів септакордів, кожний із яких має свої ладово-гармонійні особливості. Проте слід зауважити, що до складу цих септакордів входить один із видів тризвуків (мажорний, мінорний, або зменшений) із додаванням септими (великої, малої або зменшеної).

Закономірності інтонування тризвуків, що входять у септакорди, залишаються незмінними, а особливості інтонування септим такі: великі мають бути розширені односторонньо, малі – звужені односторонньо, а зменшені – звужені двосторонньо.

У великих мажорних септакордах (мажорний тризвук і велика септима) основний звук і квінта необхідно інтонувати стійко, а терцію і септиму – з тяжінням до підвищення.

У малих мажорних септакордах (мажорний тризвук і мала септима), тобто домінантсептакордах, основний звук і квінта інтонуються стійко, терція – з тяжінням до підвищення, а септима – до зниження.

У мінорних септакордах (мінорний тризвук і мала септима) основний звук і квінта – стійкі, а терція і септима – знижені:

У малих септакордах (зменшений тризвук і мала септима) основний звук і терція потребують підвищення, квінта – зниження, а септима – стійкого виконання:

У зменшених септакордах (зменшений тризвук і зменшена септима), тобто в зменшених вступних септакордах основний звук і терція інтонуються до підвищення, а квінта і септима – зниження.

У всіх інших побудовах септакордів, пов'язаних з альтерацією, необхідно вводити інтонаційну коректуру до альтерації, підкреслюючи тим самим гармонійну особливість ладу.[7.64 с.].

Свідоме і закономірне користування різноманітними інтонаціями може підвищити промовистість гри на духових інструментах. Диригенти, педагоги, виконавці на духових інструментах мають про це пам'ятати, адже це життєво необхідно. [10.64 с.].

При інтонуванні мелодії на духових інструментах разом із фортепіано дотримується тільки їх загальний рівень, а звуковисотне положення музичних тканин може бути різноманітним і залежити від індивідуальної манери інтонування виконавця на духовому інструменті. Жодний музикант не може на духовому інструменті проінтонувати двічі цілком однаково музичний твір, незважаючи на те, що школа інтонування, а також інтерпретація цього твору буде властивою всім його виступам. У цьому – краса живого виконання і недолік записів, що точно повторюють те ж виконання. Розуміння закономірностей інтонування – це компас у процесі навчання і виконання на духових інструментах, що разом з розвитком інтонаційного слуху та гарним (по формі) губним апаратом забезпечить чисте інтонування, а значить і промовистість музичного виконання.

Література

1. Апатский В. Н. Теория и практика духового исполнительства в Украине / В. Н. Апатский — К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2000. — 248 с.
2. Апатский В. Н. Основы теории методики духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский — К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. — 430 с.
3. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах / Б. А. Диков. — М.: Музыка, 1983. — 24 с.
4. Красавин В. С. Методика обучения игре на духовых инструментах / В. С. Красавин. — М.: Музыка, 1964. — Вып. 1. — 124 с.
5. Методика обучения игре на духовых инструментах: очерки. — М., 1966. Вып. 2. — 101 с.
6. Методика обучения игре на духовых инструментах: очерки. — М., 1976. — Вып. 4. — 131 с.
7. Переверзев Н. Н. Проблемы музыкального интонирования / Н. Н. Переверзев. — М.: Музыка, 1966. — 64 с.
8. Платонов Н. В. Вопросы методики обучения на духовых инструментах / Н. В. Платонов. — М.: Госузгиздат, 1958. — 71 с.
9. Порвенков В. С. Акустика и настройка музыкальных инструментов / В. С. Порвенков. — М.: Музыка, 1990. — 54 с.
10. Фейгин М. В. Индивидуальность ученика и искусство педагога / М. В. Фейгин. — М., 1975. — 64 с.