

УДК 612.858.74

*И. Ю. Заволжанская***ФОРМИРОВАНИЕ УМЕНИЙ ИГРАТЬ ПО СЛУХУ КАК КОМПОНЕНТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ**

В данной статье игра по слуху рассматривается в аспекте музыкальной педагогики и методики. Автор трактует умения играть по слуху двояко: как первичные исполнительские действия и как комплексный способ деятельности. Для формирования умений играть по слуху предлагается структурировать их на 3 группы – согласно этапам выполнения действий.

Ключевые слова: умения, музицирование, слух, гармонизация, импровизация, психомоторика, музыкальное мышление, профессиональная деятельность.

*I. Y. Zavalzhanskaya***FORMATION OF MUSIC PICKING OUT SKILLS AS A COMPONENT OF TRAINING OF A FUTURE MUSIC TEACHER**

In the article playing by picking out is considered from the aspect of music pedagogy and methodology. The author interprets skills for playing by picking out in two ways: as original actions of a performer and as a complex action. To form skills for playing by picking out the author suggests dividing these skills into 3 groups – in accordance with the phases of performer's actions.

Keywords: skills, music playing, ear for music, harmonization, improvisation, psychomotor system, music thinking, professional activity.

Профессиональная деятельность учителя музыки, отличаясь сложной структурой, вмещает в себя разные направления – педагогическое, музыкально-исполнительское, музыковедческое, исследовательское. Подчеркивая ее многогранный характер, многие педагоги и методисты (Э. Б. Абдуллин, О. А. Апраксина, Л. Г. Арчажникова, И. Н. Немыкина и др.) отмечают, что успех деятельности учителя музыки во многом определяется уровнем владения инструментом, голосом, наличием музыкального слуха, умением читать с листа, импровизировать, транспонировать и т. д. Словом, учитель музыки должен быть «музыкально образованным педагогом» (Д. Б. Кабалевский), образцом музыкальных умений, демонстрирующим своеобразие музыкального творчества.

Одним из главных компонентов профессиональной компетенции учителя музыки является музыкально-исполнительская деятельность. Ее педагогическая и творче-

ская направленность преследует главную цель – увлечь детей музыкой на основе собственного музицирования, пробудить желание музыкального сотворчества. Среди разновидностей музыкально-исполнительской деятельности (сольное и ансамблевое пение, игра на элементарных музыкальных инструментах, дирижирование и др.) выделяется инструментальное музицирование. Учитель музыки должен владеть разными его видами – сольно исполнять произведения, аккомпанировать учащимся и музицировать в ансамбле. Во всех перечисленных видах частично присутствует **игра по слуху**. Она существенно облегчает работу учителя, избавляя его от поиска нот, и обогащает уроки музыки «живым» ее звучанием, способствуя эстетическому воспитанию детей.

Вместе с тем, игра по слуху, являясь необходимым компонентом профессиональной подготовки будущих учителей музыки, часто недоступна современным студентам. Извест-

но, что большинство из них вообще не имеют довузовского опыта подобного музицирования ввиду дефицита слуховых задатков, заинтересованных педагогов-наставников, отсутствия игры по слуху в содержании учебных программ большинства музыкально-образовательных учреждений. Сталкиваясь на практике с необходимостью играть без нот, такие студенты явно осознают свою профессиональную неполноценность. Обучение же игре по слуху способно развить не только профессиональные, но и личностные качества будущих учителей музыки: стремление познать новые грани музыкального искусства и научиться ансамблевой коммуникации, готовность к творческому решению проблем, потребность в профессиональном росте, веру в себя.

Таким образом, в процессе вузовской подготовки учителя музыки обучение игре по слуху способно комплексно решать образовательные и воспитательные задачи. Но, прежде всего, оно нацелено на овладение субъектом учения деятельностью определенного рода, на **формирование практических умений**. В их числе умение играть по слуху занимает одну из лидирующих позиций. В целом, отечественная педагогика, глубоко и всесторонне рассматривая понятие «*умения*», трактует его в трех смысловых вариантах, характеризующих разные уровни развития умений:

1) умение как знание в действии, то есть первый этап формирования навыка (Ю. К. Бабанский, М. А. Данилов, Е. Н. Кабанова-Меллер и др.);

2) умение как способ деятельности человека, сложное и устойчивое образование, сплав системы знаний и навыков (М. Н. Скаткин, И. Я. Лернер, Н. А. Лошкарева и др.);

3) умение как психическое свойство личности, внутренняя предпосылка наиболее успешного выполнения деятельности (А. А. Бобров, А. В. Усова, Л. М. Фридман и др.).

За многозначностью термина скрывается главное: умение – это экстерииоризация, то есть воплощение знаний и навыков в реальные действия. Учитывая деятельностный характер игры по слуху и пестроту контингента современных студентов-музыкантов (многие из которых не имеют никакой музыкальной подготовки), в обучении игре по слуху целесообразно ориентироваться на классификацию умений, предложенную И. Я. Лернером. Согласно ей, в контексте обучения игре по слуху наиболее целесообразно понимать умение как «действие, состоящее из упорядоченного ряда операций, имеющих общую цель, и усвоенное до степени готовности применять его в вариативных ситуациях» [2, с. 144]. Учитывая то, что общим, объединяющим элементом умений является действие, а также учитывая *этапы выполнения действий*, обучение игре по слуху предполагает: а) действия по первичному усвоению информации (уровень начального теоретического осмысления); б) действия по следующему применению усвоенных конкретных знаний (уровень исполнительского воплощения того, что было предварительно проанализировано); в) действия по усвоению общих способов деятельности (уровень свободного музицирования с демонстрацией импровизаторских способностей).

Перечисленные действия (этапы) иллюстрируют диалектическое восхождение «от простого к сложному», что призвано обеспечить планомерное развитие умений играть по слуху. Но стартовой позицией является все же наличие внутреннего музыкального слуха, антиципирующих качеств (способности «предслышать»). Поэтому все действия играющего по слуху на любых этапах музицирования координируются сенсорной сферой – слухом, исполнительской волей, памятью, вниманием и т. д. Они, не выделенные И. Я. Лернером в данной классификации в отдельный этап выполнения действий, в игре по слуху являются сквозными, рассредоточенными во всех

видах исполнительской работы. Это: умение активизировать исполнительскую и слуховую волю, музыкальное мышление; умение координировать зрительно-слухо-моторную сферу; умение слухового самоконтроля.

Рассмотрим те умения, которые напрямую отражают этапы выполнения исполнительских действий. Их можно объединить в **3 группы: аналитические, моторные, креативные**. Среди перечисленных первые две группы – основные, базовые; третья – дополнительная (рассчитанная на одаренных и профессионально подвинутых учащихся). К **первой** относится все, что в игре по слуху связано с предварительным *теоретическим* осмыслением: 1) умение анализировать звуковысотное содержание мелодии, ее ступеневые ладовые и метро-ритмические координаты; 2) умение эскизно гармонизовать мелодию, то есть осмыслить ее гармонический потенциал; 3) умение составить гармонический трафарет с учетом ритмо-пульса гармонии.

Вторую группу умений составляют *моторные*, то есть связанные с собственно игрой на инструменте: 1) умение сыграть выявленный гармонический остов произведения в аккордовой фактуре; 2) умение обыгрывать гармонический трафарет в разных фактурно-жанровых вариантах; 3) умение транспонировать.

К **третьей** группе умений играть по слуху относится все, что призвано активизировать *творческий* потенциал исполнителя – импровизаторские задатки, способность к экспериментам. Именно эти – креативные – умения способны выявить профессионально-личностный потенциал будущего учителя музыки: 1) умение перегармонизовать заданную мелодию с целью обновления звучания; 2) умение аранжировать произведение с привлечением новейших ТСО; 3) умение импровизировать в разных модусах (стилистическом, жанровом и т. д.).

Формирование каждой группы умений играть по слуху подразумевает ряд конкретных *операций*, то есть способов выполнения действий. Рассмотрим подробнее суть таких операций. **Аналитические умения** способны развить:

1. *Устный самодиктант* – мысленная сольмизация песенной мелодии по памяти, играющая роль внутренне-слуховой и интеллектуальной настройки. Эта операция предполагает первичный анализ (определение ладотональности, размера), мобилизующий музыкальную память, внимание, слух, мышление. Сразу следует определиться с диапазоном мелодии в целях выбора наиболее удобной для пения тесситуры и тональности, представить направление и тип мелодического движения (поступенное, скачкообразное, аккордовое, восходящее-нисходящее и т. д.), уловить ладотональные изменения (отклонения, модуляции). Такой устный самодиктант помогает осознанию не только графики мелодии, ее ладового содержания, но и соотношения устойчивых и неустойчивых ступеней, их тяготений и сопряжения с гармонической логикой. Сосредоточение на мелодии – своеобразная «разминка», она мобилизует музыканта, нацеливая его на исследование.

2. *Эскизная гармонизация мелодии* – гармонический анализ мелодии, выявление ее функционального потенциала. Напоминающая типовое задание из курса учебной гармонии, такая работа потребует функционального анализа отдельных звуков и мелодических оборотов, тональных изменений, гармонической логики и т. д. Эта операция призвана убедить исполнителя в органической взаимосвязи двух базовых компонентов музыкальной лексики – мелодии и гармонии. Целесообразно обучать эскизной гармонизации мелодий с учетом степени их гармонической наполненности – сначала осваивать несложные мелодии из популярной романсовой лирики и песенной классики XX века,

а затем перейти к осмыслению мелодий более событийных в гармоническом отношении – с учащением пульса аккордовых смен, с перегармонизацией, с наличием недиадонических соотношений и т. д.

3. *Гармоническое моделирование с фиксацией гармонического пульса*, то есть частоты аккордово-функциональных смен, отражающей интенсивность тонально-гармонического движения. Эта операция предполагает создание гармонического трафарета произведения с учетом ритмо-пульса гармонии, во многом зависящего от характера, жанра, образа. Методом анализа от исполнителя требуется выявить имеющиеся учащения-замедления гармонического «дыхания», обозначив проблемные зоны. Учитывая все многообразие ритмо-пульса гармонии в музыке, на данном этапе педагогически целесообразно осваивать музыкальные образцы с учетом возрастающей сложности: а) нечастая и равномерная пульсация в неспешном темпе, создающая условия для спокойного осмысления («Хабанера» из оперы Ж. Бизе «Кармен», неаполитанская песня «O, sole mio» и др.); б) частый ритмо-пульс гармонических смен, требующий активизации мышления, слуховой воли и пресловутой исполнительской хватки (песни И. О. Дунаевского «Ехал я из Берлина», «Дорожная» и др.); в) смешанный тип гармонического ритмо-пульса («Катюша» М. Блантера, «Подмосковные вечера» В. Соловьева-Седого и др.).

Моторные умения играть по слуху возможно развить, выполняя следующие операции:

1. *Игра гармонической модели*, выявленной в ходе предварительного анализа, в хоральной (аккордовой) фактуре. Этот вид работы напоминает практические задания из курса учебной дисциплины «гармония» (игру аккордовых последовательностей с отклонениями, модуляциями, секвенции и т. д.). Музыкант, представляя гармониче-

скую траекторию, мысленно следит за «качеством и количеством» гармонии, распределяя во времени все запланированные ее смены и не увлекаясь фактурным фигурированием. На данном этапе работа исполнителя заведомо «нехудожественная», здесь главное – аккумуляция гармонии в строгую вертикаль, четкость гармонических перестановок под контролем мышления и слуха.

2. *Поиск и освоение фактурно-жанровой модели*, соответствующей образному строю произведения, в режиме активного музицирования. Эта операция предполагает фактурное оформление гармонического трафарета произведения на основе знания исполнителем типовых фактурно-жанровых формул, приемов фигурирования и т. д. Осведомленный о многообразии музыкальной фактуры, но не сталкивающийся на практике с самостоятельным ее поиском, учащийся осваивает в собственной игре все богатство фактурных типов, осознает многозначность их применений, взаимообусловленность с разными средствами музыкальной выразительности. Однако педагог должен учитывать разную степень исполнительской подготовки учащихся – важный фактор свободного самоощущения в игре по слуху: чем натренированнее рука музыканта, чем выше уровень его сенсомоторики и способность рук творить фактуру, то есть чем богаче исполнительский опыт, тем эффективнее будет результат музицирования. Поэтому одни учащиеся, не имеющие базовой подготовки, скорее, ограничатся более скромным вариантом фактуры, другие, напротив – продемонстрируют прекрасную исполнительскую технику и оригинальное фактурное решение на основе авторской гармонии.

3. *Транспонирование* – исполнение всех игровых заданий в разных тональностях, сопряженное со слуховым самоконтролем. При обучении игре по слуху речь должна идти не о традиционных, общепринятых

в учебной практике, «механических» нормах транспонирования (на секунду вверх-вниз, со сменой ключа), а о различных тональных перемещениях. Это возможно только благодаря гармоническому ориентированию. Именно через осознание гармонии к музыканту должно прийти ощущение свободно-го владения не только тональностью и всего происходящего в ней, но и исполнительская уверенность – гармонический слух музыканта оттачивается при каждой попытке транспонирования, а моторика выступает проводником идей. Такой способ лежит в основе будущего рефлекторно-мышечного автоматизма пианиста, когда руки и пальцы будто бы сами свободно ориентируются в пространстве клавиатуры – мышечная память на аккордовое содержание тональности работает стабильно. В идеале очень полезным является не только итоговое транспонирование (игра произведения в разных тогах), но и «промежуточное», то есть на разных этапах работы – в устном самодиктанте (в целях выбора тесситурно удобной тональности), игре гармонического трафарета или фактурно-жанровом моделировании. Но именно в стадии активного музицирования оно наиболее продуктивно.

Для развития **креативных умений** играть по слуху, рассчитанных на музыкантов с большим творческим потенциалом и развитыми специальными способностями, полезно практиковать такие операции, как:

1. Музицирование с использованием *перегармонизации*, то есть смены гармонической краски при сохранении мелодической основы. В игре по слуху варианты гармонизации мелодии существенно обновляют звучание, уводя его от авторского оригинала порой достаточно далеко. Частые и принципиальные (со сменой функции) перегармонизации в итоге рожают новое произведение – знакомая мелодией с незнакомым гармоническим наполнением. Эффект подобных перегармо-

низаций, их оригинальность и множественность зависят от музыкальной одаренности и даже таланта исполнителя. В любом случае эксперименты с перегармонизацией напоминают творческий конкурс, выявляющий креативные качества музыканта: гармоническую фантазию, изобретательность, слуховую интуицию и эрудицию, смелость и способность к новациям.

2. *Аранжировка* гармонизованного произведения, рассчитанная на технические ресурсы современных синтезаторов, медиаклавиатур выводит игру по слуху на качественно новый уровень. Аранжировка, требующая развитого тембрового слуха и фантазии, сводит к минимуму актуальность исполнительского мастерства как искусства владения инструментом. Облегченность клавиатур высвобождает внимание и мышечный аппарат исполнителя, а функция мышления и слуха сводится к поиску тембровых вариантов, микстов. Неудивительно, что аранжировка особенно привлекает тех учащихся, кто не имеет достаточного объема исполнительских навыков, но прекрасно разбирается в новейших музыкально-компьютерных технологиях.

3. *Импровизации любого рода* – связанные с жанрами, стилями, музыкальным временем и пространством – максимально раскрепощают фантазию музыканта и предоставляют ему неограниченные возможности творческого самовыражения. Стилевое варьирование музыки, которая у всех «на слуху» (от барокко до джаза и современного музыкального авангарда), неожиданные жанровые обновления (вальс вместо польки или марша), дерзкие смены музыкального размера, принципиально ломающие метрический пульс («К Элизе» Л. Бетховена – 6/8 вместо привычных 3/4), любопытные фактурные эксперименты и т. д. – все попытки музыканта выйти за рамки норм и догм расширяют для него самого профессиональный горизонт,

будят творческое воображение. Степень свободы в такого рода импровизациях неограниченна и зависит от степени одаренности учащихся – будущих учителей музыки.

Эффективность обучения игре по слуху призваны обеспечить **упражнения** как основной методический прием, суть вышеперечисленных операций. Их выбор обусловлен задачами исполнительских действий. Например, при развитии *аналитических* умений играть по слуху устному самодиктанту должны сопутствовать упражнения на сольмизацию, пространственно-ступеневое осмысление мелодии. Гармонический анализ мелодий целесообразно сочетать с традиционными письменными упражнениями на их гармонизацию, а моделирование – с типовыми заданиями на аккордово-функциональный анализ из курса учебной дисциплины «Гармония». Осознать ритмо-пульс гармонии помогут устные слуховые упражнения на определение трех вариантов пульсации: редкой, частой и смешанной.

Развитию *моторных* умений играть по слуху способствуют: а) тренировки типовых функциональных оборотов (автентических, плагальных, полных, кадансовых и др.), отклонений и модуляций – при освоении гармонических моделей; б) шлифовка фигурационной техники (игра гамм, арпеджио), разных фактурно-жанровых формул и упражнения на варьирование басовой линии с помощью «гуляющего» баса – при работе над музыкальной фактурой; в) упражнения разной степени сложности с использованием хроматических секвенций для транспонирования по слуху, а также традиционные – на транспозицию по общепринятым в учебной практике нормам.

Креативные умения играть по слуху помогут развить упражнения на перегармонизацию звука, ступени ладотональности, мелодического мотива. Аранжировку произведения полезно сопровождать сравнительным слуховым анализом способов тембрового варьи-

рования, а также различными упражнениями по воспитанию тембрового слуха из курса учебного сольфеджио. Наконец, специфика всевозможных импровизаций (стилевых, жанровых и т. д.) требует большого исполнительского опыта и, соответственно, широкого спектра упражнений: по освоению гармонических оборотов разных эпох (классических, джазовых), по «досочинению в стиле», по жанровому и фактурному варьированию.

Таким образом, сложная природа исследуемых умений делает процесс их формирования весьма трудоемким. Но их трехуровневая структура позволяет организовать процесс обучения поэтапно, планомерно и с учетом личностно-ориентированного подхода. В результате первичные умения, объединенные в 3 группы (аналитические, моторные, креативные) суммарно формируют цельное, комплексное исполнительское качество. Все вышеуказанное позволило сформулировать следующее определение: *умения играть по слуху – это комплекс знаний о природе и механизмах музицирования без нот, воплощенный в таких действиях как: предварительное теоретическое осмысление исполнительского продукта, игра и транспонирование выявленной фактурно-гармонической модели произведения; ее импровизационное варьирование.*

Итак, умения формируются только на основе уже освоенных человеком знаний. Приобретение таких знаний будущими учителями музыки в вузе осуществляется на разных музыкально-образовательных дисциплинах. Принятое нами за основу положение о том, что умение есть знание, воплощенное в действии, придает особую актуальность практико-ориентированным дисциплинам, роль которых в обучении игре по слуху трудно переоценить. В их числе – «Концертмейстерский класс», «Основной музыкальный инструмент», частично – «Сольфеджио»,

«Гармония», дисциплины специализации («Основы джазовой импровизации», «Основы жанровой импровизации»), а также учебная практика. В последние годы в учебные планы некоторых педагогических вузов (УрГПУ – г. Екатеринбург и ГГПИ – г. Глазов) стали внедряться авторские курсы «Основы гармонизации по слуху» и «Фактурно-

гармонические основы аккомпанемента», нацеленные на формирование умений свободно музицировать, в т. ч. играть по слуху. Остается надеяться, что развитие такого важного профессионального качества, как умение играть по слуху удостоится внимания всех, без исключения, преподавателей специальных дисциплин.

Литература

1. Краевский В. В. Основы обучения. Дидактика и методика: учеб пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. В. Краевский, А. В. Хуторской. – М.: Академия, 2008. – 352 с.
2. Лернер И. Я. Процесс обучения и его закономерности. – М.: Педагогика, 1980. – 126 с.