**Развитие гармонического слуха у учащихся старшего школьного возраста в процессе освоения полифонического репертуара в классе фортепиано Детской музыкальной школы.**

Опыт предшествующих поколений педагогов и музыкантов, а также современная ситуация в музыкальном образовании свидетельствуют о том, что одной из базовых и в то же время сложных задач обучения детей музыкальному исполнительству является развитие музыкального слуха. Практика показывает, что не всем компонентам сложной и многоцелевой функциональной системы, которой является музыкальный слух, в учебном процессе уделяется должное внимание на теоретическом и на практическом уровнях. Так, в фортепианном исполнительстве не в полной мере освещенными остаются методы развития гармонического слуха – музыкальной способности, без которой невозможным становится целостное восприятие музыкального текста.

Само содержание понятия «гармонический слух» в настоящее время все еще остается дискуссионным. Вместе с тем, развитие гармонического слуха начинается с первого класса музыкальной школы, и основывается, прежде всего, на изучении гармонических функций звукорядов ладотональной системы на музыкально-теоретических дисциплинах и постоянном акцентировании внимания учащегося на звучании аккордов и сочетаний голосов в музыкальных произведениях.

Этот процесс имеет ряд особенностей психического и сенсорного развития учащегося в каждый возрастной период. И практика показывает, что указанных методов зачастую недостаточно для полноценного развития гармонического слуха – важнейшего фактора целостного восприятия музыкального произведения. В современной педагогической и методической литературе проблема развития гармонического слуха в старших классах учреждений дополнительного музыкального образования не получила достаточного освещения.

 В связи с этим особенно актуальной является потребность в постоянном совершенствовании методов развития гармонического слуха и особого внимания требует организация этого процесса в работе с детьми старшего школьного возраста. Именно эта категория учащихся переживает период интенсивного психического развития, и, как следствие, развития творческих способностей. Как правило, на уроках фортепиано учащиеся старших классов детской музыкальной школы начинают полноценно осваивать полифонический репертуар, обращаясь к более сложным образцам данного типа многоголосной классической музыки, и этому процессу в современной фортепианной педагогике отводится ключевая роль не только в обретении новых, гораздо более сложных навыков координации действий исполнительского аппарата пианиста, но и, прежде всего, в обретении музыкального мышления нового уровня, способного к гораздо более глубокому анализу и восприятию любого музыкального материала.

Основу полифонического репертуара учащихся старших классов Детской музыкальной школы составляет клавирная музыка И.С. Баха. Освоение этой музыки является одним из главных компонентов учебного процесса пианиста, поскольку почти в каждом клавирном сочинении И.С. Баха, включая два тома «Хорошо темперированного клавира», в полной мере раскрываются гармонические выразительные возможности используемого звукоряда, что делает их чрезвычайно ценным учебным материалом с точки зрения развития гармонического слуха. В этом плане клавирные произведения И.С. Баха имеют огромный развивающий потенциал для формирования данного компонента музыкального слуха. Полифоническая музыка И.С. Баха, без преувеличения является фундаментом для подготовки будущего музыканта-исполнителя, безусловно, позволяет развивать и совершенствовать гармонический слух в процессе обучения.

На сегодняшний день потенциал полифонических произведений И.С. Баха еще не в полной мере раскрыт с точки зрения возможностей развития гармонического слуха у учащихся старшего школьного возраста. Как правило, работа над полифонией сводится к развитию навыка координации движений при игре нескольких голосов в полифонической фактуре, а работе над гармоническим слухом к выработке слухового контроля над одновременным голосоведением не уделяется должного внимания. Следовательно, без специальной работы, нацеленной на развитие гармонического слуха учащегося, невозможно достичь как подлинного понимания художественного содержания музыки, так и целостного восприятия семантики гармонии, складывающейся в каждый момент времени музыкального произведения.

**Сущность понятия «гармонический слух» и его структура**

Проблема определения сущности такого явления как гармония и гармонический слух начала разрабатываться еще в учениях крупнейших мыслителей древности. Одним из первых и наиболее известных примеров является античное учение, в рамках которого «гармония – такая координация элементов, которая из отдельного и различного рождает новое и целостное». Впоследствии эта идея о том, что сочетание звуков, обладающее определенной структурой, является звуковым воплощением надчеловеческих сил, переходила из одного античного учения в другое в разных вариантах.

С точки зрения Пифагора мироздание представляло собой набор, заключенных друг в друга сфер, одна из которых была буквально пронизана музыкой. Так человек, имей он возможность добраться до определенного уровня в небе, мог бы лично слушать «музыку сфер».

В трудах Аристотеля гармония являлась скорее «звуковой проекцией, нежели прямым воплощением космических сил». Очень важно пояснить, что ключевыми свойствами созвучия с точки зрения античных мыслителей, которое можно было бы назвать гармоничным, являлась его упорядоченность и сбалансированность. Это понимание было весьма далеким от современной трактовки гармонии как способов вертикальной организации звуков.

Если понятие упорядоченности применительно к гармонии не нуждается в слишком сложном пояснении, то в отношении сбалансированности является достаточно субъективным. Упорядоченность есть иерархическая организация созвучия, когда в нем присутствуют более и менее устойчивые тона. Восприятие тонов как более и менее устойчивых есть физиологическое свойство человека. Сбалансированность же является в большей степени свойством эстетическим, которое может меняться в зависимости от особенностей музыкальной культуры в тот или иной исторический период.

В эпоху Средневековья, в рамках церковной музыкальной культуры, сочетание звуков при создании церковных песнопений стало осуществляться в чрезвычайно строгих эстетических рамках, и в этом плане основным, помимо упорядоченности и сбалансированности, культивируемым свойством звукового сочетания стала консонантность созвучия.

Так, например, именно в эпоху Средневековья тритон, интервал резко диссонантный, стали именовать «интервалом диавола». Обратим внимание, что вплоть до Нового времени, периода активного развития социальных и естественных наук, механизмы восприятия человеком гармонии и других компонентов музыки практически не рассматривались в соответствующих трактатах и трудах.

Название «интервал Диавола» свидетельствует о наличии проективного психологического механизма перенести свойство человеческого восприятия на темную потустороннюю силу. Иными словами, диссонанс не вызывает в человеке ассоциации с душевным волнением, страстью, болью, а он есть инструмент, которым пользуется мифический персонаж, чтобы возбуждать в человеке эти мысли и чувства.

Однако со временем, ситуация стала меняться и наука, в том числе и активно обретающая научный теоретический фундамент и методологию музыкальная педагогика стала активно интересоваться свойством человека воспринимать те или иные созвучия, именуемые гармонией.

Важнейшим процессом, который способствовал интенсификации развития, стало распространение по Европе гомофонно-гармонического склада как доминирующего в музыкальном искусстве Европы, в рамках которого произошло строгое разделение горизонтали и вертикали в музыкальном тексте, а основным форматом воплощения гармонии стал аккорд.

Однако следует констатировать, что до сих пор в науке нет ясности и четкого определения ни того, что следует считать гармонией, ни того, что следует считать гармоническим слухом. Собственно, эти две проблемы взаимосвязаны – не имея объективного представления о том, что именно мы воспринимаем, сложно составить представление о механизме восприятия. Не вдаваясь в подробности сложной дискуссии музыковедов XIX – XXI веков приведем лишь один яркий пример разницы взглядов на сущность понятия гармонии.

В контексте сложного и многообразного музыкального искусства XX – XXI веков, принципиальным является вопрос о том, какие созвучии следует считать гармоническими, а какие нет. Учитывая реалии современного музыкального искусства, может показаться разумным взять определение гармонии Ю.Н. Холопова как «восприятие человеком любого конгломерата одновременно звучащих тонов». Точка зрения Ю.Н. Холопова подвергалась достаточно жесткой критике со стороны ряда музыковедов, в том числе Т.Н. Бершадской, полагавшей, что «гармоничное сочетание звуков всегда имеет определенную структуру». И эта дискуссия до сих пор не завершена.

Развитие представлений о гармоническом слухе происходило еще в период господства классико-романтической традиции, во второй половине XIX столетия и происходило оно в контексте развития представлений о музыкальном слухе человека в целом.

В отечественной музыкальной педагогике одним из первых эта проблема была затронута Н.А. Римским-Корсаковым, который полагал, что гармонический слух следует рассматривать как частично природно обусловленный (онтогенетически) навык человека по восприятию логики соотношения аккордов, семантики их краски и структуры в контексте музыкального текста.

Разумеется, Н.А. Римский-Корсаков считал аккордами созвучия, имеющие терцовую организацию. Для него и большинства музыковедов и музыкальных педагогов того времени понятие гармонии было строго обусловлено в своем содержании эстетическими критериями эпохи романтизма. Сам Н.А. Римский-Корсаков неоднократно, в самых разных своих выступлениях, статьях и других публикациях подчеркивал значимость «консонанса как важнейшего проявления красоты в музыкальном искусстве. Гармония, прежде всего, должна иметь консонантное звучание».

В XX веке российскими и зарубежными учеными проводились психологические и физиологические исследования, направленные на выявление сущности музыкального слуха в целом и гармонического слуха в частности. Однако единства мнений достигнуто не было. Так, например, можно сравнить позиции, изложенные в статье Э. Кунина «Физические основы гармонического слуха, строения музыкальных интервалов, аккордов и ладов» и в работе Б.М. Теплова «Психология музыкальных способностей».

Оба исследователя в этих работах приходят к фактически противоположным выводам. Э. Кунин считал, что гармонический слух есть онтогенетически обусловленное свойство человека, направленное на восприятие одновременно существующих аудиальных феноменов во внешней среде. Б.М. Теплов, напротив, полагал, что гармонический слух есть свойство восприятия, обретаемое только в процессе воспитания.

Интересно отметить, что единство мнений отсутствует и в методической литературе. Так, в диссертации Л.В. Самойловой, посвященной именно проблеме формирования и развития гармонического слуха у детей на начальном этапе обучения музыке, представлен обзор научной литературы, посвященной исследуемой проблематике, который дает возможность составить комплексное представление о том, насколько по-разному педагоги относятся и к гармоническому слуху и способам его воспитания. Сама Л.В. Самойлова предлагает экспериментальную методику работы над этим компонентом музыкального восприятия, которая, впрочем, претендует скорее на настройку слуха на восприятие гармонии в «холоповской» интерпретации понятия.

Возможно, подобная методологическая путаница присутствует и в плане определения самой сущности понятия, и вследствие не полного понимания предмета педагогической работы. Представляется очевидным, что музыкальный слух являет собой совокупность как физиологических, присущих ему от рождения качеств, так и качеств, полученных в ходе музыкального воспитания – человек от природы не умеет создавать музыку в ее современном виде, для этого ему нужно целенаправленно учиться. В этом плане музыкальный слух, согласно позиции музыкального психолога М.С. Старчеус, формируется в процессе своего развития «сложнейшим интегральным органом познания и действия, фактически объединяющий в себе все чувственные, мнемические и интеллектуальные ресурсы личности. Поэтому слух нередко приравнивают к «разуму музыканта» (А. Веберн), считая его «загадкой души, а не уха» (Э. Курт).

Слуховое воспитание и есть, по большому счету, воспитание музыканта, как и наоборот, особенности профессионального становления музыканта неизбежно оказывают влияние на состояние его музыкально-слуховой деятельности. «Психологическим содержанием музыкально-слуховой активности выступает превращение акустических характеристик в музыкальные свойства звучания. Обладание тонкой чувствительностью к акустическим изменениям звучания само по себе не делает слух музыкальным, если последние не осознаются как взаимозависимые с собственно музыкальными его свойствами».

Здесь важно отметить два момента. Во-первых, М.С. Старчеус справедливо замечает, что музыкальный слух только в процессе своего воспитания становится «сложнейшим интегральным органом», а во-вторых, следует обратить внимание на то, что он (музыкальный слух), его возможности реализуются только в контексте музыкальной деятельности. Следовательно, можно предположить, что «музыкальный слух является классической функциональной системой, то есть временным объединением органов тела и психофизических процессов для достижения определенной цели».

В таком случае, и гармонический слух как компонент слуха музыкального является функциональной подсистемой. А следовательно противоречие между теориями об онтогенетической природе гармонического слуха и теориями о его принципиальной приобретаемости исчезает. Функциональные системы создаются человеком в процессе его жизнедеятельности. Безусловно, без соответствующих компонентов (например, органов слуха) функциональная система не сформируется. Соответственно, у человека, безусловно, есть онтогенетический навык определения соотношений между звуками звучащими одновременно. Но этот навык не является еще гармоническим слухом. Гармонический слух формируется исключительно в процессе музыкального воспитания.

Таким образом, гармонический слух является функциональной подсистемой, формирующейся из онтогенетических компонентов в процессе обучения. Но, по-прежнему, уместным остается вопрос о том, что именно составляет содержание гармонического слуха. Если брать во внимание ранее цитированные определения Б.М. Теплова, то может сложиться впечатление, что гармонический слух является компонентом музыкального слуха, ответственным за определение исключительно конкретных элементов фактуры в сочинениях классико-романтического стиля.

Именно поэтому, можно вывести определение о том, что гармонический слух – функциональная подсистема, включающая слуховые навыки, слуховые анализаторы, определяющие их режим работы рефлексы и высшие психические процессы, направленная на выявление соотношений на художественном, музыкально-эстетическом и физическом уровне между расположенными по вертикали тонами.

**Психолого-педагогические особенности учащихся старшего школьного возраста в процессе развития гармонического слуха в классе фортепиано**

Процесс обучения пианистов получил подробное освещение в трудах А.Б Гольденвейзера, Г.Г. Нейгауза, Л.В. Николаева, С.Е. Фейенберга и др. Анализ данной методической литературы показывает, что процесс формирования исполнительских компетенций учащихся, вне зависимости от ступени обучения, предполагает реализацию трех взаимосвязанных процессов – формирования технико-исполнительских умений (то, что принято именовать «игровой техникой), развития слуховых представлений, интеллектуально-художественного воспитания.

Собственно, наиболее полно взаимосвязанность трех процессов нашла отражение в трудах Г.Г. Нейгауза, который одним из первых в фортепианной педагогике указал на то, что реализация конкретных технико-исполнительских действий всегда должна быть подчинена слуховым представлениям.

В определенном смысле данная позиция расходится с мнением достаточно большого количества отечественных и зарубежных преподавателей, полагавших, что формирование технико-исполнительских навыков должно осуществляться в совершенно конкретных, пусть и варьируемых в зависимости от индивидуальных психофизических особенностей исполнителей, рамках. Тем не менее, при всей разности подходов к восприятию соотношения и формированию составляющих исполнительского мастерства, их комплексный процесс развития не подвергался сомнению никем из педагогов.

Однако при этом, в отечественной методической литературе в совершенно недостаточной степени отражена возрастная специфика работы с учащимися над всеми без исключения компонентами исполнительского мастерства. В последнее время в отечественной музыкальной педагогике наблюдается усиление дифференцированного подхода, однако, прежде всего, это касается начального этапа обучения на фортепиано.

В частности можно упомянуть методическую работу Т.Б. Юдовиной-Гальпериной, в которой в полной мере раскрыта психофизическая специфика обучения детей дошкольного и младшего школьного возрастов. В то же время специфика работы с учащимися других возрастных категорий к настоящему моменту нашла недостаточное отражение в научной методической литературе.

Между тем, учащиеся старшего школьного возраста являются одними из наиболее трудных в плане учебной работы, как в случае работы в фортепианном классе в музыкальном колледже, так и в классе Детской музыкальной школы.

Безусловно, такие работы, как например, диссертационные исследования К.Л. Перегудовой, О.В. Мартыновой, Д.Г. Драгайцева отчасти восполняют имеющийся методический пробел, однако в них, как правило, рассматриваются методы комплексной работы, то есть направленной на развитие всех трех компонентов музыкального искусства учащегося.

 Проблема же заключается в том, сложность учебного процесса, сложность работы педагога над каждым из компонентов неравнозначна. Во-первых, это обусловлено неравнозначностью индивидуальных особенностей и способностей учащихся. У кого-то могут быть склонности к виртуозной игровой технике. Кто-то может демонстрировать выраженные способности к яркой и оригинальной интерпретации художественного образа. Во-вторых, это обусловлено объективной неравнозначностью в сложности объектов работы.

В этом плане работа над слуховыми представлениями и интеллектуально-художественным развитием учащегося относится к числу наиболее сложных аспектов, даже если у ученика есть к этому ярко выраженная склонность. Особенно очевидной становится сложность, если рассматривать компоненты этого развития по отдельности.

Гармонический слух сконцентрирован на восприятии в гораздо большей степени, поскольку гармония в музыкальном тексте находится не на «поверхности» повествования – внимание слушателя сконцентрировано, прежде всего, на мелодической линии. В этом плане гармония в музыкальном тексте отчасти напоминает фундамент здания, без которого оно невозможно, но который, как правило, скрыт от стороннего наблюдения.

Кроме того, гармония предполагает значительно более сложное и дифференцированное восприятие. Ритм и мелодия воспринимаются линеарно, в то время как гармония представляет собой последовательность в каждый момент времени объединенных в группы тонов.

Иными словами, внимание учащегося при развитии гармонического слуха должно быть одновременно сконцентрировано на внутренней структуре каждой из групп созвучий и на взаимодействии этой группы с последующей.

Решить эту задачу гораздо труднее, чем работать над ритмическим или мелодическим слухом. Зададимся вопросом, случайно ли теоретические занятия являются, зачастую, среди учащихся среднего звена наименее любимыми в большинстве случаев? Это обусловлено именно трудностью учебного процесса в этой области навыков. Здесь необходима предельная усидчивость, максимальное напряжение слуховых анализаторов, постоянная работа интеллекта.

И если речь идет о ребенке старшего школьного возраста, что согласно международной классификации является периодом в жизни человека от 12 до 17 лет, то важно понимать, что подобная работа зачастую будет тормозиться именно психофизическими «побочными эффектами» процесса взросления человека.

Представления о психофизиологической специфике старшего школьного (подросткового) возраста постоянно дополняются в результате развития психологических теорий в трудах отечественных и зарубежных ученых. Так, базовая, описывающая механизмы поведения подростка теория, была разработана советскими специалистами Л.С. Выготским, А.Н. Леонтьевым, Д.Б. Элькониным и др. Согласно созданной ими теории деятельности, в каждом возрастном периоде человека имеет место доминирующий, требующий приложения основной массы усилий и объема времени вид деятельности – ведущая деятельность. Ведущая деятельность становится возможной благодаря физиологическому развитию организма: сердечнососудистой системе, центральной нервной системе, развитию головного мозга, и смене социальной среды. В свою очередь, ведущая деятельность определяет психологические новообразования личности.

В случае ребенка старшего школьного возраста речь идет об этапе стремительного роста организма, который в начальный период отличается крайней неравномерностью. Начиная с 12 лет, в ребенке резко интенсифицируется рост мышечной и костной массы, развивается центральная нервная система, начинается фундаментальная гормональная перестройка, знаменующее начало полового созревания.

Достаточно сильно меняется мышление ребенка. Такие когнитивные процессы как абстрактное мышление и рефлексия выходят на новый уровень своего развития. Подросток перестает воспринимать реальность линеарно, он начинает гораздо глубже понимать инвариантность развития событий и сложность совокупности причин, определяющих течение жизни.

Этот период становится ключевым в плане социализации ребенка и определяющим в этом процессе моментом становится смена ведущей деятельности. Если в младшем школьном возрасте таковой является учебная, то в старшем ей становится коммуникация со сверстниками. Причем в контексте развития рефлексивного мышления эта коммуникация приобретает остро дифференцированный характер.

Во-первых, как правило, имеет место несколько видов коммуникации. Подросток коммунициурет с соучениками, с друзьями вне класса, он также может входить в различные подростковые группировки. Само общение имеет несколько функций. Первая из них – это отработка навыков существования в жестко иерархизированной структуре. В компании детей старшего школьного возраста принципиальнейшее значение начинают иметь такие качества как имидж, социальная самоидентификация, уверенность в собственных силах. Подросток жестко оценивается сверстниками и столь же жестко оценивает сам.

Вторая функция – это рефлексивное познание самого себя. Старший школьник через общение со сверстниками, через их реакции на себя познает самого себя, свои качества, свою состоятельность. Третья функция – эмоциональная релаксация.

В трудах психологов второй половины XX – начале XXI веков все большее освещение получает и такой психологический процесс, переживаемый подростком как эмоциональная сепарация. Действительно, с наступлением старшего школьного возраста ребенок стремится к обретению психологической самостоятельности, выражающейся в желании, прежде всего, иметь независимость от суждений и желаний взрослых.

Обретение независимости начинается, в первую очередь, с острого противопоставления собственного «Я» авторитету взрослых. Именно этим обусловлена чрезмерная склонность подростков к конфликту с родителями, с учителями. Подросток эгоцентричен, поскольку предметом его познания является его собственный внутренний мир и чрезвычайно эмоционально нестабилен, поскольку собственной устойчивого когнитивно-бихевиорального фундамента он еще не имеет.

Подростку, безусловно, свойственен максимализм и желание конкурировать со своими сверстниками за занятие верхней ступени в социальной иерархии. Иногда это выражается в стремлении достигать самых ярких успехов в учебе, но чаще всего, это выражается в стремлении быть в центре внимания.

В свете всего вышесказанного, становится очевидным, что кропотливая, системная и детальная работа с педагогом над развитием гармонического слуха в фортепианном классе может быть чрезвычайно затрудненной. Поскольку подобный вид проработки музыкальной фактуры по большому счету требует прямо противоположных качеств от подростка, чем те, которые ему свойственны в силу возрастной специфики.

Работа над гармоническим слухом требует кропотливости, огромного терпения, сконцентрированности, эмоциональной стабильности, позволяющей выполнять длительную теоретическую и техническую работу. Иными словами, выполнение ключевых для эффективного развития музыкального гармонического слуха условий в работе с учащимися старшего подросткового возраста может оказаться более чем затруднительным. С гораздо большей вероятностью подросток начнет осваивать виртуозную технику игры, стремится к максимально экспрессивной исполнительской манере, оригинальности интерпретации в отношении рельефных мелодических линий – то есть к тем компонентам игровой техники, которые будут производить на окружающих максимальное впечатление.

Именно поэтому огромную важность в такой работы приобретает знание педагогом психологии подростков и учет его возрастных особенностей в процессе обучения.

Когда речь идет о таком сложном предмете работы как гармонический слух, то, прежде всего, педагог должен обратить внимание на наиболее эффективный репертуар, соответствующий чувственно-эмоциональному вектору подростка на данный момент.

Подростковый возраст является «временем активного расширения познавательных качеств учащегося и, в том числе, увеличения спектра его музыкально-эстетических предпочтений», как справедливо отмечает О.В. Мартынова. В этом плане огромную роль приобретает подбор репертуара. Он должен с одной стороны, хотя бы частично, удовлетворять интересам подростка, с другой стороны способствовать развитию у него исполнительских навыков.

В принципе, со стороны педагога будет совершенно правильно «погружать» учащегося в многообразие стилей и жанров музыкального искусства, тем самым способствуя все более интенсивному развитию у него музыкального интеллекта и слуховых представлений.

Однако строить работу над развитием гармонического слуха, исключительно на интересных подростку произведениях является достаточно опрометчивым решением.

Детальная и кропотливая работа, которая, по сути, будет сильно противоречить эмоциональности и импульсивности подростка, в отношении любимых им произведений, может существенно снизить его естественный к ним интерес. При этом важнейшим педагогическим условием работы над развитием гармонического слуха является постепенное приведение подростка к точке зрения, что данная совокупность навыков сделает его более успешным в исполнительском плане. Необходимо объяснить, что с помощью гармонического слуха он сможет достичь высот мастерства в своем любимом репертуаре.

Однако при этом, важно понимать, что работа над гармоническим слухом должна строиться на репертуаре, постепенно усложняющемся, способствующем последовательному усложнению навыков.

Третьим же условием является обязательное использование в работе полифонических произведений, в тот момент, когда учащийся к ним будет готов, поскольку именно в них он столкнется с максимумом задач, связанных с одновременностью восприятия соотношения тонов в созвучии голосов, и движением гармонии по горизонтали.

Среди эстрадно-джазовых музыкантов бытует полушутливая поговорка: если музыкант умеет играть бибоп, то тогда он умеет играть все. Уместно переформулировать эту поговорку следующим образом, если академический музыкант (пианист) сумел освоить полифоническую музыку (как на уровне техники, так и на уровне слухового восприятия), то тогда он справится с любой музыкой.

Соответственно, необходимо отметить, что ключевыми педагогическими условиями развития гармонического слуха в фортепианном классе являются: учет педагогом в работе психологических возрастных особенностей ребенка старшего школьного возраста, работа над осознанием учащегося, что гармонический слух есть залог его успеха в игре любимого им репертуара, работа над слухом на постепенно усложняющемся репертуаре, использование в работе на завершающем этапе полифонических произведений.

**Методика развития гармонического слуха на материале клавирных произведений И.С. Баха**

Клавирные полифонические произведения И.С. Баха относятся к фундаментальным компонентам учебного репертуара. В современной фортепианной педагогике учебный процесс немыслим без них. «Бах заимствует из богатейшего арсенала органной, скрипичной, оперной литературы стилистические и технические приемы, особенности формы, жанров и делает их достоянием клавирного искусства. Он безгранично расширяет художественные средства инструмента, обогащает его новой виртуозной техникой, преображает самое содержание музыкальных образов. Благодаря Баху сделалось очевидным, что клавиру, так же как органу, доступна сфера высокой лирики и патетики, что к клавиру применимы новые принципы итальянской скрипичной школы — виртуозный, концертный стиль, кантиленносгь мелодики» - писал о клавирной музыке И.С. Баха К. Розеншильд.

Собственно, эта музыка с течением времени не утратила ни своей художественной ценности, ни ценности развивающей. На сочинениях И.С. Баха осуществляется развитие музыкального мышления учащегося, на этой музыке реализуется формирование умения воспринимать художественное содержание музыкального произведения. Кроме того, работа над музыкальным текстом способствует развитию большей части компонентов его музыкального слуха, включая мелодический слух, тембровый, полифонический и т.д.

В то же время, эта музыка, в силу специфики своего стиля требует определенной подготовки музыканта. Невозможно давать сразу же пианисту, после достаточно непродолжительного периода обучения полифонические музыкальные произведения данного композитора, пусть он и обладает достаточным для их исполнения количеством игровых технических навыков.

Этот аспект изучен в недостаточной степени в современной фортепианной методической литературе, однако практика в фортепианных классах свидетельствует о том, что за редким исключением клавирная полифоническая музыка И.С. Баха достаточно скучна для учащихся раньше 4-5 классов музыкальной школы. Это обусловлено, во-первых, отдаленностью ее стиля от современного учащегося, привыкшего к несколько иному комплексу средств музыкальной выразительности, во-вторых, сложностью образного содержания. В-третьих, нельзя не отметить, что многие сочинения И.С. Баха имеют глубоко созерцательный характер. Они требуют от музыканта умения несколько отстраненно наблюдать за музыкальным повествованием, которое на первый взгляд, не имеет яркого эмоционального окраса, но отличается степенностью и задумчивостью.

Учащемуся на начальном этапе, в особенности, если речь идет о ребенке младшего школьного возраста, подобную музыку сложно воспринимать не только в силу недостаточности слухового опыта, но и в силу возрастных психофизических особенностей, обуславливающих его потребность в движении, в восприятии ярких красок вокруг и в том числе ярких выразительных средств в музыкальном повествовании.

Именно поэтому, основной массив произведений в учебном репертуаре ребенка в первые годы обучения на инструменте строится в основном на имеющих рельефную мелодику гомофонно-гармонических произведениях. Сочинения И.С. Баха имеют место быть в репертуаре начальных классов, однако, в подавляющем большинстве случаев речь идет не о полифонической музыке, а о коротких, адаптированных к задачам начального периода обучения пьесах: менуэтах, сарабандах и т.д.

Говоря об учащихся старшего школьного возраста необходимо констатировать, что их интеллект, их музыкальный опыт уже, как правило, достаточен для полноценной работы над полифоническими произведениями И.С. Баха. И в этом возрасте, как правило, и начинают изучаться инвенции, некоторые малые циклы из Хорошо темперированного клавира и т.д.

Однако если говорить о развитии гармонического слуха, то, как уже было отмечено выше, данную работу не следует начинать с этих произведений, даже если они уже есть в репертуаре учащегося. Скорее всего, ребенку старшего школьного возраста уже и так приходится прилагать максимум интеллектуальных усилий к тому, чтобы осмысливать, пусть и не полностью, музыкальный текст произведения. Еще большая концентрация на не самом очевидном его компоненте, может окончательно отвратить учащегося от исполнительской работы.

Между тем потребность в такой работе очевидна. Работа в классе практически полностью сконцентрирована на развитии исполнительских умений, в которых гармонический слух практически не учитывается. Безусловно, в работе над кантиленными гомофонно-гармоническими произведениями подобная работа осуществляется хотя бы поверхностно, однако в виртуозных произведениях, не говоря уже о полифонических, ее доля многократно меньше.

Неоднократно приходилось наблюдать, когда педагог обращает внимание учащегося на гармоническую краску, возникающую в сочинениях из Хорошо темперированного клавира только в прелюдиях или на кадансовых оборотах при голосоведении в фугах. В результате от учащегося в значительной мере остается скрыт и выразительный потенциал произведений, и их художественное содержание.

**Заключение.**

Гармонический слух – компонент музыкального слуха, представленный совокупностью органов слуха, слуховыми анализаторами, функционирующими в особом режиме и позволяющие определять на физическом, музыкально-эстетическом и художественном уровнях отношения тонов между собой в вертикальном расположении.

Развитие гармонического слуха – один из наиболее сложных процессов в воспитании музыканта. Он требует особенного усердия и концентрации внимания. Ряж психологических возрастных особенностей подростков могут помешать этому процессу. Соответственно, принципиально важно, чтобы в классе фортепиано был создан благоприятный психологический климат, и учитывались репертуарные предпочтения учащегося при выборе материала для развития гармонического слуха.

Прежде всего, педагог должен донести до учащегося мысль, что развитие в нем этой совокупности исполнительских навыков станет залогом для него последующей успешной исполнительской деятельности в той репертуарной сфере, которую он более всего ценит. Репертуар должен быть выстроен таким образом, чтобы задачи для гармонического слуха усложнялись постепенно. Завершающий этап обязательно должен включать работу над полифоническими произведениями, в которых содержится наиболее сложный комплекс задач для гармонического слуха. Осознание учащимся на теоретическом уровне значения гармонии как фактора движения музыкального повествования и как художественного средства, последующий слуховой и музыкально-теоретический анализ, практический анализ гармонии в полифонических сочинениях И.С. Баха является основной задачей успешной учебной работы.