

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Ивангородская ДШИ»**

**Методическое сообщение
«О тембро-динамическом слухе»
преподаватель М.В. Зрянина**

**г. Ивангород
2023 год**

«Посредством постоянного вслушивания вырабатывается понимание красоты звука, тончайших оттенков исполнения» В. Гизекинг

Музыкант-исполнитель практически не волен менять высотную сторону музыки; что касается пианиста, то для него высота всегда точно определена фиксированным звукорядом его инструмента. Большими возможностями располагает исполнитель в отношении ритмической интерпретации музыкального материала (рубато, агогика...); до известных пределов простирается его творческая инициатива и в выборе темпа. Однако наиболее значительны музыкально-исполнительские возможности в области тембро-динамических звукохарактеристик. Варьируя тембро-динамическую расцветку музыкальной ткани, черпая из того многообразия красок, которым располагает сокровищница инструментальной звуковой колористики, музыкант-исполнитель обращается к одному из важнейших и сильнодействующих выразительных средств, имеющихся в его распоряжении.

Фортепиано-инструмент богатейшего тембро-динамического потенциала. Колоссальные ресурсы громкостной динамики, огромный диапазон, педали, позволяющие создавать разнообразные живописно-колористические эффекты, - все это дает основание говорить, и без преувеличения, о kaleidoscopically многоцветной звучности современного рояля.

Справедливость требует заметить, что пианист не волен повлиять на уже взятый звук, изменить его в сторону усиления или ослабления. Однако хорошо известно, что «если у пианиста нет власти над отдельным звуком, то он располагает неограниченными возможностями для звуковых оттенков как по горизонтали, так и по вертикали. Даже два звука – один, или один над другим - могут появиться в различных динамических соотношениях».

Музыкальный слух в его проявлении по отношению к тембру и динамике называют тембро-динамическим слухом. Тембро-динамический слух – одна из высших форм функционирования музыкального слуха, ибо сама его природа предполагает здесь измерение категориями художественно-эстетического порядка. Тембро-динамический слух важен во всех видах музыкальной практики, но особенно велика и ответственна его роль в музыкальном исполнительстве. Культура музыкального мышления исполнителя, профессиональная классность этого мышления далеко не в последнюю очередь определяются мерой развитости тембро-динамического

слуха, специфической обостренностью его. Чем тоньше слышит музыкант переливы нюансов в звуковом спектре, чем изощреннее его способность внутрислухового представления оттенков, звуковых градаций, тем совершеннее оказывается его игра. Чем интереснее, богаче, разнообразнее по краскам исполнение музыканта, тем больше доказательств в пользу развитости его тембро-динамического слуха.

Интерпретация большинства произведений фортепианного репертуара требует тонко дифференцированной нюансировки, искусной распределяемости красок, владения многочисленными и сложными секретами пианистической звукописи.

«Мне важно, чтобы ученик, какую бы музыку он не исполнял, слышал фортепиано **темброво**, - говорил Л.Н. Оборин,-

-...Звук рояля может быть бесконечно разнообразным – теплым или холодным, мягким или острым, светлым или темным, ярким или матовым и т.д. Все это надо исполнительски «прочувствовать». Иначе игра пианиста рискует оказаться бедной, бескрасочной. Хуже всего, когда учащийся однообразен в своем звуке – пусть даже это будет сам по себе и красивый звук. «Красивое» однообразие не перестает быть тем же однообразием. У преподавателя главная задача – определить, конкретизировать художественные требования к звуку. Чем более тонкими, рафинированными будут становиться со временем эти звуковые задания, тем полезнее это будет для молодого музыканта».

Тембро-динамический слух учащегося, его тембро-динамическое слуховое **о о б р а ж е н и е** – поддается различным формам воздействия со стороны преподавателя. Одним из наиболее эффективных средств является слово педагога, словесная характеристика краски, тембра, колорита. Тембро-динамические градации не поддаются точным количественным измерениям. Если громкостная динамика еще позволяет оперировать – и то весьма приближенно – количественными признаками, то тембр как таковой может быть только **«рассказан»**, выявлен через описание, через уподобление немзыкальным явлениям и понятиям. Мастера музыкальной педагогики проявляют подчас неиссякаемую творческую находчивость и фантазию, живописуя с помощью слова сложные звуковые модификации в произведениях, прорабатываемых ими с учащимися. Их словесные характеристики действительно помогают «понять, почувствовать, вникнуть и углубиться в творение...». (А.Г. Рубинштейн). Яркая метафора, образная ассоциация, меткое сравнение, найденное педагогом, способствуют

уточнению темброво-динамического слышания музыки учащимся, активизируют его слуховое воображение.

Разумеется, пребывая в пределах одной тембровой специфики, музыкант может чередовать на своем инструменте «дымчатые» звуковые колориты – «звончатые», «серебристо-переливчатые»; весьма условны, конечно, его усилия сыграть, «как на скрипке», попытки имитации тромбона, литавр и т.д.

Однако это обстоятельство отнюдь не помеха в выработке тембровых, красочно-колористических качеств музыкального слуха.

Опыт свидетельствует, что главное заключено здесь во внутренне-слуховой установке играющего, его исполнительском «хочу», его ориентации нацеленности на ту или иную тембровую краску, колорит, живописно-изобразительную характеристику. В погоне за недостижимым пианист очень много достигает.

Тембро-динамический слух получая импульсы со стороны живописно-образного воображения и фантазии музыканта, кристаллизуется и совершенствуется через стремление к воплощению в жизнь определенных художественно-изобразительных замыслов и идей.

В случаях, когда фортепианной педагогике приходится сталкиваться с явной незрелостью темброво-динамического слуха, методически целесообразен следующий прием: проигрывание учащимся разучиваемого произведения с преувеличенной нюансировкой, специально акцентированной «выделкой» мельчайших звуковых оттенков. Так поступали в затруднительных педагогических ситуациях Т.О. Лешетицкий и его воспитанница А.Н. Есипова; так работал с некоторыми учениками Г.Г. Нейгауз и ряд других педагогов. Метод занятий, основанный на предельно детализированном, скрупулезном выявлении тембро-динамических градаций в музыкальном произведении, способен оказаться полезным не только для учащихся, он может быть рекомендован всем играющим на фортепиано.

«Побольше тонкой художественной работы», - советовал пианистам Н.К. Метнер, - «Побольше играть с оттенками, Упражняться в слуховом погружении. Искать тончайших нюансов».

Используемая литература:

Г.М. Цыпин - «Обучение игре на фортепиано» «Просвещение» 1984 г.

г. Москва