

**Министерство Культуры Республики Беларусь
УО «Новополоцкий государственный музыкальный колледж»**

Методическая работа

«Значение внутреннего слышания в процессе воспитания дирижёра»

**Подготовила
преподаватель: Боровская Н.Л.**

2010 год

Содержание

1. Вступление.	3
2. Подготовительная работа хорового дирижёра.	5
3. Внутреннее слышание и чтение нотного текста.	10
4. Относительный и абсолютный слух.	16
5. Заключение.	19
6. Список литературы.	21

Вступление

«Для понимания художественного произведения необходима возвышенная любовь и оценка гармонии, мелодии, ритма, голосоведения. тембров и оттенков»

(Н.А. Римский-Корсаков)

Эти слова великого русского композитора лишь до некоторой степени раскрывают качества, без которых немислим настоящий дирижёр. Движениями рук, жестаи, мимикой он показывает, как нужно петь, передаёт характер музыки. Он должен слышать все хоровые голоса вместе (вертикальный строй) и каждый в отдельности (горизонтальный строй), а для этого необходимо постоянно совершенствовать свой слух. Живому движению музыки способствует присущее дирижёру чувство ритма. В основе его ощущения звуковых красок и тембров – знание сути вокала. Музыкальная память позволяет ему запомнить партитуру – изложение всех голосов хора. Дирижёр воспитывает в себе волю, выносливость, чтобы руководить коллективом. Ему необходимы также педагогические способности, артистический дар, иначе он не сможет передавать свои знания другим, заниматься концертной деятельностью. Иначе говоря, дирижёр должен быть высокообразованным, разносторонним музыкантом.

Цель моей работы «Значение внутреннего слышания в процессе воспитания дирижёра» - показать значимость внутреннего слышания в процессе воспитания дирижёра.

Мною рассматриваются главы:

1. Подготовительная работа хорового дирижёра.
2. Внутреннее слышание и чтение нотного текста.
3. Относительный и абсолютный слух.

У инструменталиста чтение нотного текста связано с непосредственным воспроизведением его на инструменте. У дирижёра «инструмент» (оркестр или хор) появляется лишь на репетиции, вся предрепетиционная работа над произведением проходит либо при помощи внутреннего слышания, либо за фортепиано.

Из опыта своей педагогической деятельности и моих коллег, я хочу подчеркнуть, что дирижирование – один из наиболее сложных видов музыкального исполнительства, что дирижёр – это, прежде всего, музыкант-исполнитель, истолкователь произведения, интерпретатор.

Для воссоздания музыкального образа необходимо творческое воображение дирижёра, его способность и умение слышать внутренним слухом, используя при этом весь свой опыт и знания. К сожалению, на практике, нам педагогам часто приходится работать с учащимися со слабыми музыкальными способностями. К нам в музыкальный колледж поступают, как правило, выпускники сельских ДМШ и ДШИ со слабой музыкально-теоретической подготовкой. Поэтому, начинающие обучаться дирижированию учащиеся требуют со стороны педагога большого внимания, направленного в первую очередь на развитие их музыкальной и общей культуры, укрепление хорошего, здорового музыкального вкуса, а со стороны дирижёрской – на развитие внутреннего слуха, техники чтения нот, умения свободно ориентироваться в нотном тексте.

Итак, мы видим, что развитие слуха всегда должно быть в центре работы в дирижёрском классе. К совершенствованию своих слуховых качеств дирижёр должен стремиться не только на всём протяжении обучения, но и в процессе всей своей последующей самостоятельной профессиональной деятельности.

1.Подготовительная работа хорового дирижёра

Практическим занятиям с хоровым коллективом, процессу разучивания и последующего исполнения музыкального произведения всегда должна предшествовать большая подготовительная работа.

Искусство дирижирования, так же как и всякое другое музыкально-исполнительское искусство, развивается и совершенствуется в процессе постоянного общения исполнителя со своим «инструментом», т.е. в процессе непосредственной регулярной работы дирижёра с оркестром или хором. Следует отметить, что в отличие от других исполнительских специальностей (например, скрипач, пианист и другие) дирижёр не может начать работать с исполнительским коллективом, не получив специальную дирижёрскую подготовку.

В настоящее время практикуется система обучения дирижированию в классных условиях при участии пианистов-концертмейстеров, заменяющих будущий хор или оркестр. Занятия эти имеют большое значение для общего музыкального развития молодого дирижёра, так как дают ему возможность широко ознакомиться с самой разнообразной музыкальной литературой.

В учебных заведениях (музыкальных училищах или музыкальных колледжах) такой подготовительный период продолжается 2-3 года, после чего учащемуся предоставляется возможность встречи с оркестром или хором.

Среди необходимых условий формирования профессиональных навыков дирижёрского исполнительства на первом месте стоит развитие личностных качеств и профессионально-педагогических способностей хормейстера, а также понимание коммуникативных явлений, содержащихся в процессе коллективного музицирования; умение руководить массой исполнителей; безусловно слышать хор или оркестр и должным образом реагировать на неточности исполнения; лаконично и ясно формулировать свои требования и пожелания и так далее.

Разумеется, эти обширные и разнообразные задачи не могут быть полностью разрешены в условиях классных занятий. Тем не менее, и в этой области учащейся получает все необходимые сведения и навыки, практически закрепляя их в занятиях с пианистами-концертмейстерами.

П.Г. Чеснаков писал, что управлять хором – это значит «перед исполнением привлечь внимание хора, настроить его, установить с ним связь, обеспечивающую тонкое взаимное понимание, правильно сделать приём вступления; создавать, поддерживать и совершенствовать хоровую звучность; правильно толковать и освещать исполняемое сочинение; дирижировать так, чтобы все движения, жесты и мимика ясно выражали внутренние переживания дирижёра; вызывать в себе необходимый подъём, регулируемый чувством художественной меры» (Чеснаков П.Г. Хор и управление им: пособие для хоровых дирижёров. – М., 1961г.).

Основная задача дирижёрской педагогики первоначального периода, по моему мнению, - это воспитание у будущего дирижёра способности внутреннего слышания изучаемого нотного текста, а также способности произвольного последовательного развёртывания в собственном сознании музыкального образа изучаемого произведения, а также развитие способности к воплощению сложившегося в сознании дирижирующего музыкального образа во внешних двигательных проявлениях, с целью побудить исполнительский коллектив к воспроизведению этого музыкального образа в реальном звучании.

В соответствии с этим перед педагогом, ведущим курс обучения дирижированию, возникает задача развивать и совершенствовать у учащегося дирижёрскую технику. Из опыта работы ведущих дирижёров принято рассматривать дирижёрскую технику в трёх видах:

1. Предрепетиционная техника, или техника предрепетиционного периода.
2. Исполнительская техника, или техника дирижирования.
3. Техника репетирования.

Такое разделение дирижёрской техники на её составные элементы условно, так как в процессе обучения трудно выделить из общего

процесса работы какой-нибудь отдельный её элемент, не затрагивая в то же время остальные.

1.Под предрепетиционной техникой, или техникой предрепетиционного периода следует понимать технику чтения и запоминания нотного текста, всестороннего анализа этого текста и усвоения его деталей с помощью средств, непосредственно доступных дирижёру, технику мысленного воспроизведения прочитанного текста как в виде отдельных музыкальных фрагментов, так и в виде завершённого, целого музыкального произведения.

К этому периоду следует ещё отнести проверку и корректуру нотного материала, позволяющего обеспечить наиболее рациональное и экономное использование репетиционного времени. От внимания дирижёра не должен ускользнуть ни один момент организационной стороны предстоящей репетиции или урока в классе.

Итак, задача предрепетиционного периода – это личная творческая готовность дирижёра к репетиции с исполнительским коллективом и подготовка всех необходимых для репетиции материальных средств и условий.

2.В исполнительской дирижёрской технике, или технике дирижирования, различают две функции:

*функцию тактирования;

*экспрессивную функцию, или функцию выразительности.

Тактирование осуществляется при помощи движений рук дирижёра, перемещающихся в пространстве с определенной скоростью и в условных направлениях, оно служит для обозначения темпа и метра исполняемой музыки. Тактирование является своего рода канвой, сеткой художественного дирижирования.

Задача **экспрессивной функции** – раскрыть внутренний смысл, идейно-эмоциональное содержание музыки. Сущность техники дирижирования заключается в том, что выражение идейно-эмоционального содержания музыкального произведения сочетается в движениях дирижёра с волевым воздействием его на

исполнителей, побуждающим их к реализации художественных замыслов дирижёра в живом звучании.

Музыкант, не владеющий искусством этого сочетания, не может быть назван дирижёром, так как он не управляет, не вызывает к жизни то или иное звучание, а лишь отражает, регистрирует исполняемую коллективом музыку.

3. Техника репетирования – это способность и умение дирижёра при минимальной затрате сил и времени исполнителей наиболее полно и точно реализовать в живом звучании творческий замысел композитора, зафиксированного в нотном тексте. Эта техника предполагает воздействие дирижёра на исполнителей не только при помощи средств дирижёрского аппарата, но и путём устных разъяснений в моменты необходимых приостановок исполнения, а также краткими указаниями, замечаниями и требованиями «на ходу» во время исполнения.

Таким образом, техника дирижирования, понимаемая как исполнительский процесс, получает подлинную свою ценность только в руках хорошего, зрелого музыканта.

Начинающие обучаться дирижированию учащиеся требуют со стороны педагога большого внимания, направленного на развитие их музыкальной и общей культуры, укрепление хорошего, здорового музыкального вкуса, а со стороны дирижёрской – на развитие внутреннего слуха, техники чтения нот, умения свободно ориентироваться в нотном тексте. Будущий специалист-дирижёр – это руководитель, наставник, воспитатель целого коллектива исполнителей. Им может стать только тот, кто в музыкальном отношении выше каждого из членов руководимого коллектива.

Характерная особенность занятий с учащимися по дирижированию состоит также в том, что педагог не слышит реального исполнения своего ученика, как это бывает в других классах, а видит исполнение в дирижёрском аппарате своего ученика и в результате такого видения слышит его внутренним слухом. Это в том случае, если занятия идут с воображаемым исполнительским коллективом. На занятиях с пианистом-концертмейстером и педагог, и учащийся слышат реальное фортепианное звучание, а не звучание, сложившееся в воображении учащегося в период предварительной работы над произведением.

Если пианисты-концертмейстеры хорошо знают репертуар и достаточно инициативны, они могут помимо своей воли повести за собой малоопытного дирижёра.

Поэтому первый этап работы педагога и учащегося над новым произведением проходит в процессе исполнения последним данного произведения за фортепиано, далее – в подробном разборе произведения, детальном анализе текста. Следует отметить, что к этим вопросам педагог возвращается и на последующих уроках до тех пор, пока не убедится в отчетливом знании учащимся текста изучаемого произведения. Конечно же, весь этот выученный материал закрепляется дома учащимся.

В условиях учебного процесса, во время предварительного изучения дирижёром произведения, в домашней работе, когда учащийся дирижирует воображаемыми исполнителями – внутреннее слушание, последовательное проигрывание «про себя» является обычной и необходимой формой работы. Натренированность дирижёра в этой области чрезвычайно важна.

Развитие способности активного мысленного воспроизведения музыки – основная задача педагога и учащегося в первоначальный период обучения дирижированию.

Хотелось бы ещё отметить то, что никогда не следует забывать, что предметом изучения в классах дирижирования является музыка, что техника дирижирования, как одна из внешних форм исполнительского процесса, не может существовать, и тем более изучаться сама по себе, она является лишь средством раскрытия конкретного музыкального содержания, средством воздействия на исполнителей. Творческие же задачи определяются музыкальным материалом, то есть художественной литературой разнообразного содержания и различных степеней трудности. Эта музыкальная литература изучается не только путём анализа, мысленного проигрывания и обсуждения художественных особенностей произведения, но и исполнительски, то есть в процессе воплощения её средствами техники дирижирования.

Всё сказанное свидетельствует об исключительной ответственности, которая ложится на самого молодого музыканта, решившего посвятить себя дирижёрской профессии, так и на педагога, воспитывающего будущего дирижёра.

2. Внутреннее слышание и чтение нотного текста

Одним из важнейших качеств дирижёра является остро развитая способность внутреннего слышания. У инструменталиста чтение нотного текста связано преимущественно с непосредственным воспроизведением его на инструменте. У дирижёра «инструмент» (оркестр или хор) появляется лишь на репетиции; вся предрепетиционная работа над произведением проходит либо при помощи внутреннего слышания, либо за фортепиано.

Прочтение партитуры за фортепиано не даёт учащемуся полного представления об её звучании, раскрывает лишь в одготембровом звучании только ритмические и звуковысотные соотношения элементов оркестровой или хоровой фактуры.

Воссоздание музыкального образа более или менее близкого к задуманному автором, всецело зависит от творческого воображения дирижёра, от его способности и умения слышать внутренним слухом, используя при этом весь свой опыт и знания.

Сами по себе музыкально-слуховые представления развиваться не могут; они растут в процессе музыкально-исполнительской деятельности.

О внутреннем слышании, о музыкально-слуховых представлениях учащегося можно и следует судить по воспроизведению их голосом. Если учащийся неточно исполняет голосом зафиксированное в нотном тексте, то это говорит о том, что у него сложились недостаточные музыкально-слуховые представления.

В практической работе с учащимся-дирижёром педагогу достаточно услышать лишь несколько первых звуков, отдельные реплики различных голосов, групп, чтобы судить о правильности сложившегося в сознании ученика звукового образа.

Особенно это важно на первом году обучения дирижированию, когда у учащегося складывается отношение к его новой специальности и формируется дирижёрское сознание.

Конечно, чем выше уровень развития начинающего дирижёра, чем больше его исполнительский багаж и тоньше его художественная

интуиция, тем больше можно ожидать и требовать от него и в отношении внутреннего слышания.

Путь к овладению искусством дирижирования всегда один для всех. Упустив из поля зрения основательную, систематическую подготовку, такой дирижёр окажется на определенном этапе беспомощным и должен будет вернуться назад, чтобы не потерять свой авторитет исполнителя и руководителя.

В учебном процессе развитие внутреннего слышания учащегося происходит в первую очередь при работе над партитурой нового произведения, которую условно можно разделить на три этапа:

1. Ознакомление;
2. Изучение;
3. Исполнение.

Начинать обучение следует с простейших образцов, отличающихся ясной эмоциональной мелодией.

На уроке по специальности педагог должен научить своих воспитанников работать над партитурой самостоятельно. С первых же шагов он учит их этому трудному делу: разъясняет, как приступить к игре партитуры, пению голосов, её анализу и дирижированию.

Первый этап - ознакомление – может иметь разные формы, начиная от прослушивания в записи и кончая собственным его проигрыванием на фортепиано.

С самого начала изучения произведения учащемуся необходимо вдуматься в смысл текста и постараться понять, как прочёл его композитор, и какие средства музыкальной выразительности сделал главными. Важно ещё до изучения за фортепиано представить себе звучание произведения в общих чертах, а наиболее простые фрагменты музыки – даже в данной хоровой звучности. Это в значительной степени помогает тренировке внутреннего слуха и развитию творческого воображения.

При первом проигрывании учащегося партитуры на уроке педагог выясняет, насколько понят общий замысел композитора и воспринят эмоциональный строй произведения в целом.

Чтобы вызвать интерес к произведению, педагог может использовать различные ассоциации с явлениями искусства и действительности, а также продемонстрировать данное произведение в собственном дирижёрском исполнении.

Второй этап работы над партитурой – изучение.

Внимательно проверив свое внутреннее слышание партитуры, учащийся добросовестно разучивает её на фортепиано.

Изучая партитуру за фортепиано, учащийся должен всё время стараться представить себе за звучностью инструмента звучность хора. Его пальцы, играя хоровые голоса, должны как бы «произносить» слова хора, придавать этому «произношению» ту выразительность и окраску, которые зависят от художественного образа произведения.

Учащийся должен каждую партитуру изучать таким образом, как будто готовит её к репетиции с хором.

Пение партий должно отличаться вокальной грамотностью и быть близким к манере данного хорового голоса.

Для проверки слухового владения партитурой педагог может систематически просить учащегося дирижировать под «пение про себя». В этом случае – дирижуя, учащийся мысленно представляет себе звучание хора, а по знаку педагога начинать петь вслух указанную партию. Пропевая все хоровые партии, учащийся начинает хорошо осознавать их выразительность и степень трудности исполнения, находит методы преодоления этих трудностей.

Большую пользу для изучения партитуры приносит её анализ, позволяющий проникнуть в замысел композитора и найти наиболее выразительную исполнительскую форму.

Полезно для учащихся сделать также письменный анализ партитуры: это приучает их более точно формулировать свои мысли.

Заключительный этап работы над партитурой – исполнение произведения, то есть дирижирование. Здесь главной заботой учащегося становится внутреннее слышание и представление образной стороны произведения. На основании внутреннего слышания партитуры и прочувствования содержания произведения учащийся ищет дирижёрское претворение замысла композитора. Одну и ту же партитуру можно «прочитать» по-разному, поэтому и трактовать её будут по-разному.

Педагог должен всё время напоминать учащимся, что умение слышать воображаемую звучность хора уже в классе под фортепиано и ощущать соответствующие движения рук – необходимое условие, которое не может быть обеспечено без

большой внутренней сосредоточенности. При действительном внутреннем слышании и видении хора учащийся действует не по шаблону, а теми жестами и мимикой, которые ему подсказаны конкретными (воображаемыми) обстоятельствами.

К сожалению, даже на завершающем этапе освоения партитуры иногда приходится сталкиваться с тем, что учащийся начинает дирижировать, не будучи ещё сам внутренне готовым к этому.

Чтобы хорошо дирижировать, управлять исполнением, необходимо отличнейшим образом знать произведение и иметь полное представление о том, что дирижёр хочет услышать под своим руководством.

В основе же четкого музыкально-слухового представления лежит тщательное прочтение нотного текста.

Существует два пути прочтения нотного текста.

Первый связан с исполнением текста на музыкальном инструменте, это чтение за фортепиано.

Работа с нотным текстом за фортепиано также осуществляется двумя методами.

1. **Чтение в очень медленном темпе** с тщательным анализом вертикали, с остановками на отдельных долях такта, с максимальной концентрацией внимания на мельчайших деталях каждой отдельно взятой партии или голоса. Из этих деталей, путём постепенного их запоминания и соединения, как из кирпичиков, складываются в сознании читающего отдельные такты, которые дают представление о фразах, периодах, и, наконец, о произведении в целом.

Длительная, настойчивая, упорная работа приведут к умению воссоздать по отдельно проработанным деталям целостный образ произведения, вызывающий соответствующую эмоциональную настройку.

2. **Законченное проигрывание партитуры на фортепиано.**

Однако совершенное исполнение с имитацией тембров оркестровых или хоровых голосов доступно лишь высококвалифицированному пианисту. Более целесообразным является исполнение партитуры на фортепиано в четыре руки. Это воспитывает ответственность, исполнительскую дисциплину, последовательность творческого мышления.

Чтение нот за фортепиано должно параллельно осуществляться с работой учащегося над усовершенствованием чтения при помощи внутреннего слуха.

Следует заметить, что игра на фортепиано не обязательно требует контроля внутренним слухом (действие пальцев может быть чисто рефлексивным актом на зрительном восприятии текста).

Если же процесс чтения идёт сознательно и читающий партитуру активно осмысливает текст, исполнение на фортепиано даёт лишь «репродукцию» и только работа воображения может приблизить его к реальному оркестровому или хоровому звучанию.

Необходимым условием для точного чтения является медленное прочтение.

Второй путь – это чтение нотного текста при помощи внутреннего слуха. Этот путь доступен при тщательном изучении теоретических дисциплин: теория, гармония, сольфеджио, музыкальная форма, и музыкант свободно владеет ими, свободно ориентируется в незнакомом нотном тексте. Кроме того, здесь необходима высокоразвитая творческая фантазия, для восприятия из нотного текста зрительных впечатлений в единый музыкально-слуховой образ.

Для учащегося музыкального учебного заведения трудность чтения нового, незнакомого нотного текста объясняется слишком маленьким его опытом в этой области. Слишком ничтожна их практика чтения нотного текста в сравнении с обычной практикой чтения, материалом для которой служит человеку с ранних детских лет вся окружающая его обстановка.

Техника чтения у каждого современного культурного человека настолько совершенна, что он не выговаривает ни звуков, ни слов, а читает лишь содержание, смысл написанного произведения.

В области музыкального воспитания картина совершенно иная. Чтение нового, незнакомого музыкального текста в школьный период обучения, да и в среднем учебном заведении исчерпывается текстом разучиваемого репертуара (этюды, пьесы, чтение хоровых партитур и т.д.). Такое ограниченное количество нотного текста, читаемого в период развития дирижёра, задерживает его профессиональный рост.

Для того, чтобы обучающийся музыке мог правильно прочитать, осмыслить и эмоционально пережить прочитанное «про себя» в

нотах, объём практики чтения нотного текста должен быть увеличен в десятки и сотни раз.

Система воспитания должна базироваться не столько на значительном увеличении количества нотного материала, читаемого учащимися, сколько на максимальном развитии его внутреннего слуха.

3. Относительный и абсолютный слух

Успех музыканта во многом зависит от его музыкальности или, как говорят, от музыкального слуха, который имеет много разновидностей: он может быть **активный и пассивный, мелодический и тембровый, относительный и абсолютный**.

Особого интереса заслуживает так называемый абсолютный музыкальный слух, то есть способность узнавать звуки любой высоты без всякого сравнения их со звуком известной высоты, например камертоном.

Вопрос об абсолютном и относительном слухе я считаю целесообразно рассмотреть, чтобы у молодых музыкантов, лишённых абсолютного слуха, но обладающих хорошим относительным слухом и нормальной музыкальной одарённостью, всегда поддерживалась уверенность в своих силах и способностях, в возможности достижения полноценных результатов в будущей профессиональной дирижёрской деятельности.

Современные психологи не включают абсолютный слух в число основных музыкальных способностей, считая это физиологическое явление особым качеством слуха, представляющим лишь большое удобство для его обладателя.

Исследованию абсолютного музыкального слуха посвящено довольно много работ, в результате чего авторы пришли к парадоксальному выводу: абсолютный музыкальный слух вовсе не абсолютен.

Парадокс с абсолютным слухом, однако, на этом не кончается, так как существует мнение, что абсолютным слухом обладают не только избранные музыканты, но все без исключения люди, даже не имеющие никаких музыкальных способностей. Учёные пришли к выводу, что у всех людей имеется абсолютный музыкальный слух, специализированный к распознаванию звуков речи. Звуки речи отличаются один от другого абсолютной высотой характеристических формант, образованных обертонами голоса. Мы не носим в кармане камертон для определения высоты этих обертонов, но мгновенно определяем, опознаём и понимаем звуки. Вот это обстоятельство позволило некоторым учёным-исследователям в своё время высказать мнение о наличии у всех

людей абсолютного слуха, специализированного к распознаванию звуков речи.

Теперь мы знаем, что расположение речевых звуков основано не только на различии абсолютной высоты формат, но и от расположения формат друг от друга и от относительной интенсивности этих формат, и от характера движения формат по шкале частот в процессе перехода одного звука речи в другой.

Таким образом, в распознавании звуков речи участвуют не только абсолютный звуковысотный слух, но, бесспорно, и относительный.

Музыкальное искусство доступно очень широкому кругу людей, не обладающих абсолютным слухом, именно потому, что восприятие его выразительных средств и постижение самого содержания музыки не зависит от абсолютного слуха.

Особенно ясно это проявляется при восприятии хоровой и сольной вокальной литературы, где множество произведений исполняются в самых различных тональностях.

Для художника необходимо нормальное зрение, если же у него более острое зрение, чем у его коллег по профессии – это его личное преимущество. Из этого, однако, не следует, что человек, обладающий более острым зрением, в равной мере имеет шансы быть художником. Для этого, конечно же, нужны ещё какие-то данные, которыми не всех наделяет природа.

Точно также и музыкант, не имеющий абсолютного слуха, но хорошо образованный, опытный, сообразительный, находчивый, может получить от своего слуха всё, что необходимо для успешной профессиональной деятельности, в то время, как далеко не каждый человек, имеющий абсолютный слух, может сделаться музыкантом.

В процессе обучения следует иметь в виду, что развитие способности внутреннего слышания нотного текста, так же как и способности последовательного мысленного развёртывания музыкального образа произведения, требует упорной работы в одинаковой степени как от учащихся с относительным, так и с абсолютным слухом.

Развитие всегда должно быть в центре всей работы в дирижерском классе. К совершенствованию своих слуховых качеств дирижёр должен стремиться не только на всем протяжении обучения, но и в процессе всей своей последующей самостоятельной деятельности.

В завершении всего сказанного хочу привести слова академика Б.М.Теплова «абсолютный слух не является составляющей

необходимого условия полноценного понимания и переживания музыки».

Заключение

Проблема чтения нотного текста «про себя», проблема внутреннего слышания или мысленного представления последовательного развёртывающегося во времени музыкального произведения относится к числу самых сложных проблем дирижёрской педагогики.

Учащийся должен уметь мобилизовать весь свой опыт, накопленный в предшествовавшей инструментально-исполнительской работе, уметь синтезировать в новые комплексы, более сложные слуховые образы все сведения, почерпнутые им в процессе предварительной аналитической работы над произведением, при чтении и разборе его на фортепиано.

Сами по себе музыкально-слуховые представления развиваться не могут; они растут в процессе музыкально-исполнительской деятельности и бывают несравненно более яркими и разнообразными, если постоянно питаются восприятием внешних музыкальных впечатлений.

Что же касается вопроса об абсолютном слухе, то хочется привести высказывание академика Б.М.Теплова: «В итоге наших рассуждений мы должны будем признать абсолютный слух способностью в высшей мере ценной, но вовсе не составляющей необходимого условия полноценного понимания и переживания музыки» (Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей.).

Следует подчеркнуть, что в задачу педагога, с первых же шагов обучения будущего дирижёра, входит воспитание в нём тех специфических качеств и навыков, которые составляют сущность его новой музыкальной профессии и будут сопутствовать ему на протяжении всей его профессионально-исполнительской деятельности.

Пройти курс дирижирования ещё не значит стать квалифицированным дирижёром. Молодой музыкант не должен забывать, что во время занятий в учебном заведении он получил лишь необходимый минимум знаний, навыков, умений, лишь определил направление своей будущей деятельности, для успеха которой ему предстоит много ещё трудиться самому, постоянно и неуклонно жить внутренней работой над собой.

Итак, **внутреннее слышание** и его развитие имеет огромное значение в процессе воспитания дирижёра.

В завершении своей работы приведу слова академика Б.М.Теплова:

«Значительным музыкантом может быть только человек с большим духовно-интеллектуальным и эмоциональным содержанием. Музыка есть средство общения между людьми. Чтобы говорить музыкой, нужно не только владеть этим «языком», но и иметь, что сказать. Мало того, даже и для того, чтобы понимать музыкальную речь во всей ее содержательности, нужно иметь достаточный запас знаний, выходящих за пределы самой музыки достаточный жизненный и культурный опыт».

Список литературы

1.Библиотека общественного руководителя художественной самодеятельности.

«Работа в хоре». Методика, опыт. Москва – Профиздат – 1977

2.А.Иванов-Радкевич «О воспитании дирижёра»

Издательство «Музыка». Москва 1973.

3.О.П.Кеериг «Хороведение». Учебное пособие.

Санкт-Петербург 2004.

4.А.П.Лещенко «Хоровая культура: аспекты изучения и развития»

Киев «Музычна Україна» 1989.

5.В.П.Морозов «Тайны вокальной речи»

Издательство «Наука» Ленинградское отделение. Ленинград 1967.

6.К.А.Ольхов «Вопросы теории дирижёрской техники и обучения хоровых дирижёров»

Издательство «Музыка» Ленинградское отделение, 1979.

7.М.С.Осеннева, В.А.Самарин «Хоровой класс и практическая работа с хором»

Москва Академа 2003.

8.В.Г.Соколов «Работа с хором»

Издательство «Советская Россия» Москва 1964.

9.Теплов Б.М. «Психология музыкальных способностей. В кн.: Проблема индивидуальных различий.»

Москва,1961