

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Housle

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

SAMUIL MAJKAPAR JAKO HUDEBNÍ BADATEL

V OBLASTI UMĚLECKÉHO VÝKONU

Solotova Kseniia

Vedoucí práce: odb.as. Mgr. Jiří Panocha

Oponent práce: prof. Mgr. Pavel Kudelásek

Datum obhajoby: 15. září 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

PRAHA, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Violin

BACHELOR'S THESIS

**SAMUIL MAJKAPAR AS A MUSIC
SCHOLARIN THE FIELD OF ARTISTIC
PERFORMANCE**

Solotova Kseniia

Thesis advisor: Prof. Mgr. Jiri Panocha

Examiner: Prof. Mgr. Pavel Kudelásek

Date of thesis defense: 15th September 2022

Academic title granted: Bachelor of Art (BcA.)

PRAGUE, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**SAMUIL MAJKAPAR JAKO HUDEBNÍ BADATEL V OBLASTI
UMĚLECKÉHO VÝKONU**

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování odb.as. Jiřímu Panochovi za jeho cenné rady a trpělivost při vedení této práce.

Abstrakt

Bakalářská práce je zaměřena na osobnost Samuila Majkapara a jeho badatelskou a výzkumnou činnost. První kapitola práce pojednává o životě a tvůrčí činnosti Samuila Majkapara. Ve druhé části se zaměřuji na jeho odborné práce a vybraná témata v oblastí uměleckého výkonu a hudební pedagogiky: o roli pedagoga ve vzdělávacím procesu, o nadání hudebníka a jeho výkonu na podiu. Třetí kapitola je věnována výzkumu hudebného sluchu a metodám jeho rozvíjení na základě knihy S. Majkapara „Hudební sluch“.

Klíčová slova:

Majkapar, hudební sluch, pedagogika, výkon

Abstract

This bachelor thesis is focused on the personality of Samuil Majkapar and his research and scholarly activities. The first chapter deals with the life and creative activities of Samuil Majkapar, while the second is focused on his scholarly works and selected topics in the areas of artistic performance and music pedagogy, such as: the role of the teacher in the educational process, the musician's talents and his performance on stage. The third chapter is devoted to the research of musical hearing and methods of its development on the basis of S. Majkapar's book "Musical Hearing".

Key words:

Majkapar, musical hearing, pedagogy, performance.

Obsah

Úvod	8
1. Životopis Samuila Majkapara	10
1.2 Studium na Pětrohradské konzervatoři 1885-1893	11
1.3 Výuka ve třídě Theodora Leschetitzkého ve Vídni 1893-1898	13
1.4 Pedagogická a umělecká činnost v Rusku a Německu 1898-1928	14
2. Výzkumné práce a odborné názory S. Majkapara na některé otázky hudební pedagogiky a uměleckého přednesu	15
2.2. Nadání	16
2.3 Interpret a publikum	18
2.4 Jevištní stav hudebníka a jeho smysl pro rytmus	20
3. Výzkumná práce S. Majkapara v oblasti hudebního sluchu.	22
3.1 Defenice pojmu „hudební sluch“ a jeho význam.....	22
3.2 Podstata hudebního sluchu a jeho vlastnosti	24
3.3 Vývoj vnějšího slucha	27
3.4 Vývoj vnitřního slucha	30
Závěr	32
Seznám literatury.....	323

Úvod

V dnešní době, když se ztrácíme v rozmanitosti názorů, informací, zvuků a jevů, patří k nejaktuálnějším záležitostem otázka soustředěnosti. V tomto ohledu nelze nezmínit jednoho ze zakladatelů hudebně psychologické oblasti, zaměřené na pódiový výkon,

G. Kogana, který také uvažoval o „kultuře koncentrace“, rozhodující při výkonu umělecké činnosti. Těmito otázkami se zabýval již před ním Samuil Majkapar a jeho myšlenky ani po mnoha letech neztratily nic ze své naléhavosti a aktuálnosti.

Praktický význam této práce spočívá v tom, že obracím pozornost čtenářů na osobnost Samuila Majkapara a jeho tvorbu. Samuil Majkapar je jedním z těch hudebníků, jejichž jména zůstala mnoho let ve stínu. Přitom jeho činnost v oblasti národní kultury byla různorodá a novátorská. S. Majkapar zanechal po sobě bohaté dědictví vědeckých prací, z nichž mnohé, bohužel, nejsou známé. Promyšlený přístup hudebníka — badatele, skladatelský talent a pedagogický dar z něj udělal velkou osobnost v oblasti hudební pedagogiky a tvorby pro děti a mládež.

První kapitola mé práce pojednává o životě a tvůrčí činnosti Samuila Majkapara. Ve druhé části se zaměřuji na jeho odborné práce a vybraná témata v oblasti uměleckého výkonu a hudební pedagogiky. S. Majkapar vytrvale upozorňuje na umělecké aspekty znění a potvrzuje myšlenku, že úspěšný rozvoj sluchu je možný pouze při práci s tónem jako s uměleckým materiálem. Za hlavní faktor úspěchu považuje schopnost hudebníka dosáhnout vysoké úrovně vnitřní koncentrace. Těmto důležitým otázkám se S. Majkapar věnuje ve své knize o hudebním sluchu a metodách jeho rozvíjení. Právě na to je zaměřena třetí kapitola mé práce.

Předmětem výzkumu je pedagogické dědictví Samuila Majkapara a jeho výzkum v oblasti hudebního sluchu. Účelem této bakalářské práce je zhodnotit výzkumné a pedagogické aspekty jeho činnosti. V souladu s tímto účelem jsou stanoveny následující výzkumné cíle:

- dát co nejúplnější popis Majkaparova života a tvorby;

- vytvořit charakteristiku Majkapara jako teoretika i praktika v oblasti uměleckého výkonu a pedagogiky; analyzovat jeho přístup k rozvíjení hudebního sluchu.

Ve své práci využívám historické, srovnávací metody, metody analýzy a vědeckého popisu. Základní zdroje jsou především vědecké, metodologické a memoárové. Kontext práce zahrnuje díla slavných hudebníků a profesorů - G. Neuhausa, K. Martinsena, G. Kogana, J. Milsteina, L. Barenboima, a dalších.

1. Životopis Samuila Majkapara

1.1 Dětství 1867-1985

Samuil Mojsejevič Majkapar se narodil v roce 1867 v Chersonu, který leží na břehu Dněpru na jižní Ukrajině. Skladatel byl Karaim: příslušník malé národnosti v Rusku. Jak uvádí A.M. Maksimova, Karaimové jsou velmi muzikální národ.¹ Dětství a dospívání prožil S. Majkapar v malebném městě Taganrog, které leží v Rusku nedaleko Azovského moře. Na konci 19. století se v Taganrogu rozvinulo operní umění, které sem přilákalo skladatele jako P. Čajkovského, M. Musorgského, S. Rachmaninova, herce M. Ščepkina, spisovatele A. Čechova, K. Paustovského a další. Všichni členové rodiny se věnovali hudbě (matka a tři sestry hrály na klavír, čtvrtá sestra na housle), doma pořádali představení, společně četli. Do Majkaparovy domácnosti byli zváni soukromí učitelé hudby, zejména Ital Gaetano Moll, u kterého S. Majkapar studoval od svých sedmi let. Od útlého věku S. Majkapar hrál v souborech, doprovázel zpěváky a sólisty s místními milovníky hudby a hostujícími hudebníky. Navštěvoval také operu a koncerty komorní hudby. Symfonickou, operní a kvartetní literaturu zvládal na klavír jako korepetitor, což podpořilo jeho vynikající hudební vkus. Proto se mladý S. M. Majkapar i přes nedostatek hudebního vzdělání seznámil s hudbou a osvojil si dovednost čtení z not. A model výchovy stanovený v dětství, zaměřený na formování osobnosti, se následně promítl do pedagogické činnosti S. Majkapara. V 70.-80. letech 19. století studoval Majkapar na gymnáziu v Taganrogu, které bylo velkým vzdělávacím centrem, a mnoho jeho žáků se stalo slavnými osobnostmi umění. Vzdělávací program gymnázia byl velmi bohatý, zahrnoval širokou škálu oborů. Během studia na střední škole pokračoval S. M. Majkapar ve studiu hudby. V roce 1885 S. M. Majkapar absolvoval gymnázium se stříbrnou medailí. Otec S. M. Majkapara chtěl dopřát všem svým dětem vyborné vzdělání, proto se mladý Majkapar přestěhoval do Petrohradu.

1. Maksimova A. M. Kompozitory-karaimy v istorii ruskoj muzyki konca XIX - pervoj poloviny XX veka // Vestnik muzykal'noj nauki. 2019. № 3 (25). S. 134.

1.2 Studium na Pětrohradské konzervatoři 1885-1893

Ve svých 18 letech v roce 1885 S. M. Majkapar nastoupil na dvě vysoké školy současně: na právnickou fakultu Petrohradské univerzity a na Petrohradskou konzervatoř. Kombinované studium na dvou institucích svědčí o jeho touze získat komplexní vzdělání. Rozšíření humanitních znalostí a individuálních tvůrčích schopností je charakteristickým rysem ruské inteligence konce 19. století. Jak sám přiznává, Majkaparovo studium práv ukáznilo jeho mysl. Majkapar přikládal velký význam rétorice, díky níž byly jeho myšlenky prezentovány jasně a logicky, a rozvíjel schopnost vést diskusi. Později se jeho rozvinuté myšlení a logické uvažování stalo typickým rysem jeho výzkumné a pedagogické činnosti v oblasti hudby. S. M. Majkapar absolvoval právnickou fakultu v roce 1891. Jako klavírista studoval S. M. Majkapar na petrohradské konzervatoři u ruského profesora Vladimira Demianského, italského Benjamina Cesiho a německého Josepha Weisse. Majkapar studoval komorní hru u slavného houslisty L. Auera, s nímž pokračoval v koncertování i po absolvování konzervatoře. Ve svých pamětech zanechal S. M. Majkapar poměrně rozsáhlé vzpomínky na své učitele a nastínil jejich roli v rozvoji tehdejšího konzervatorního vzdělávání. Majkapar byl nejvíce ovlivněn V. Demianskim. Ten během prvního roku výuky odstranil jeho nedostatky v postavení rukou a výrazně posunul jeho techniku. Jako autor prací o metodice výuky hry na klavír se Demjanskij připojil k metodickému postupu S. M. Majkapara. Byl to také Demianski, kdo upozornil na Majkaparovy skladatelské schopnosti a doporučil mu, aby se v tomto směru rozvíjel. Později S. M. Majkapar věnoval svému učiteli 12 preludií a druhou řadu cyklu "Chvilkové myšlenky" pro klavír. Demjanskij poradil Majkaparovi, aby nějaký čas studoval u B. Cesiho, o čemž skladatel ve svých pamětech napsal následující: "Vladimír Vasiljevič byl velmi skromný člověk. Mohl by mě nechat ve své třídě. V té době byl spíše starším než mladším lektorem, měl řadu žáků ve vyšších ročnících a samozřejmě mi mohl ještě hodně dát, pokud jde o techniku a umělecké schopnosti. Však si velmi vážil profesora Cesiho a požádal mě, abych přestoupil do jeho třídy, Demjanskij se v tomto případě staral výhradně o mé zájmy".²

Majkapar studoval u B. Cesiho čtyři roky, během nichž si osvojil hudbu Johanna Sebastiana Bacha, Georga Händela a dalších starých mistrů. Po ukončení konzervatoře studoval Majkapar u I. Weisse, jehož hodiny neměly žádný systém a Majkapar si vlastně připravoval diplomový program samostatně. Na konzervatoři se Majkapar velmi zajímal o teoretické předměty. Kurz harmonie a kontrapunktu, který vedl A. Ljadov, poskytl budoucímu skladateli pevné základy pro komponování hudby. S velkým zájmem následně připomněl kurz "Dějiny hudby a estetiky" L. Sacettiho, kurz "Encyklopedie" K. Zikeho. Během studia na konzervatoři byl Majkapar také ovlivněn významnou osobností A. Rubinsteina, který uspořádal řadu historických koncertů. Ve svých vzpomínkách popisuje zvláštnosti klavírního stylu A. Rubinsteina, jeho pedagogickou a administrativní činnost, které svědčí o velkém dojmu z jeho osobnosti. Majkapar absolvoval konzervatoř v roce 1893, zkusil pracovat jako právník, ale brzy zjistil, že skloubit tuto činnost s hudbou je příliš obtížné, a rozhodl se plně věnovat hudbě.

1.3 Výuka ve třídě Theodora Leszetyckého ve Vídni 1893-1898

Majkapar se vždy vyznačoval touhou po neustálém sebezdokonalování a rozvoji a po absolvování konzervatoře pokračoval ve studiu klavíru u Theodora Leszetyckého ve Vídni. Leszetycki byl polský klavírista, pedagog a skladatel, který byl v Petrohradě velmi známý, neboť až do roku 1878 byl profesorem klavírní třídy na petrohradské konzervatoři. T. Leszetycki byl zakladatelem speciálního systému vzdělávání klavíristů, který vycházel z otevřené metody založené na neustálém rozvoji a proměně. Během studia u T. Leszetyckého se S. M. Majkapar dostal do kontaktu s dalšími jeho žáky, mezi nimiž byli A. Schnabel, I. Paderewski, I. Friedman, V. Safonov a další. V těchto letech se dovršil vývoj Majkaparova osobitého klavírního stylu, který se vyznačoval komorností a strohostí. Virtuozita nebyla pro něj charakteristická. T. Leszetycki a jeho žáci cíleně pracovali na zvládnutí tempového rubata a rytmických zákonitostí, jako jsou rytmické protahování, luft-pauzy a vytváření velkých agogických zrychlení následovaných odpovídajícími zpomaleními. Tato pružnost metrytmu byla jedním z rysů interpretačního stylu klavíristů přelomu 19. a 20. století a byla charakteristická i pro hru S. M. Majkapara.

Z velké části pod vlivem Leszetyckého se Majkapar snažil uplatnit i v pedagogické a skladatelské činnosti. V letech 1893 - 1898 vystupoval jako klavírista v různých městech, úspěšně koncertoval v Berlíně, Lipsku, Moskvě a Petrohradě. Majkapar o výsledcích svých studií s T. Leszetyckým napsal následující: "Za nejcennější výsledek své práce pod vedením Leszetyckého považuji to, že se mi díky němu otevřely vědomé cesty k technickému a uměleckému zdokonalování po celý život... Dalším, velmi důležitým výsledkem mých hodin u Leszetyckého je velký zájem o metody práce, o hledání způsobů, jak zvládnout technické obtíže a dosáhnout uměleckého finišu bez zbytečné práce a námahy."³

3.Maksimova A. M. Kompozitory-karaimy v istorii ruskoj muzyki konca XIX - pervoj poloviny XX veka

// Vestnik muzykal'noj nauki. 2019. № 3 (25). s. 134-140. s. 138.

1. 4 Pedagogická a umělecká činnost v Rusku a Německu 1898-1928

Po návratu do Moskvy v roce 1898 Majkapar zahájil vědeckou a pedagogickou činnost. Účastní se činnosti "Vědeckého a hudebního kroužku", který organizoval S. Tanějev, pracuje na systematizaci literatury pro "Hudebně-teoretickou knihovnu". Ve výzkumné činnosti se projevil zájem Majkapara o rozvoj hudebního sluchu, který vyústil v práci "Hudební sluch, jeho význam, podstata, vlastnosti a způsob správného rozvoje". Vlastní teoretické postoje si skladatel ověřoval v praxi na hudební škole v Tveru od roku 1901. Skladatel pracoval také na vytvoření repertoáru pro mladé klavíristy. V letech 1903 - 1910 žil v Lipsku, kde se věnoval pedagogické, skladatelské a koncertní činnosti. Zde vytvořil cenný materiál pro klavírní výuku: "Mimetické myšlenky", "Oktávová intermezza", "Pastorální suita", 12 preludií a další. Když Glazunov nabídl Majkaparovi místo na petrohradské konzervatoři, okamžitě ho přijal a vrátil se do Ruska. ⁴

V letech 1910-1930 Majkapar vyučoval na petrohradské konzervatoři. Během této doby vychoval více než 40 klavíristů, mezi nimi I. A. Brauda a S. S. Ljachovickou. S vedoucí klavírního oddělení A. N. Esipovou S. M. Majkapar udržoval úzké přátelské a tvůrčí vazby. Jedním z hudebníkových úspěchů v těchto letech bylo provedení 32 Beethovenových sonát. ⁵

V roce 1928 byl Majkapar v souvislosti s politickými událostmi propuštěn, a tak se více věnoval komponování hudby a zabýval se vydáváním vlastního pedagogického repertoáru. Hudebník pracoval na rozsáhlém díle, které systematizovalo jeho metodické práce. Práce Majkapara "Hudební interpretace a pedagogika" však vyšla až v roce 2006. Zemřel v roce 1938 a byl pohřben v Leningradě.

4. Alekseev A. D. Istorija fortepiannogo iskusstva: chast' 3. M.: Muzyka, 1982. 289 s.

5. Majkapar S. M. Gody ucheniya. M.-L.: Iskusstvo, 1938.

2. Výzkumné práce a odborné názory S. Majkapara na některé otázky hudební pedagogiky a uměleckého přednesu

2.1 Obecný přehled výzkumných prací

Během své dlouholeté rozmanité tvůrčí činnosti se Majkapar neustále zamýšlel nad otázkami hudební historie a teorie, nad specifikou kompozičních stylů a nad problémy, s nimiž se interpreti a pedagogové potýkají při své praktické činnosti. Majkapar je autorem řady děl, která jsou velmi různorodá co do témat, objemu i cílové skupiny. Mezi Majkaparovými četnými pracemi jsou zajímavé výzkumy, jako např.: "Studijní léta", "Význam Beethovenova díla pro naši současnost", "Z komentářů k Beethovenovým pozdním sonátám", "Dětský instrumentální soubor a jeho význam v systému hudební výchovy", jakož i velké množství článků k různým otázkám hudební tvorby. Jak je z toho vidět, rozsah zájmů je extrémně široký.

K vytvoření díla s názvem «Hudební výkon a pedagogika» Majkapara vedla dlouhá cesta. Analyzovaná studie, která zahrnuje řadu zásadních otázek, se skládá ze tří hlavních částí: "Kreativita a práce interpreta", "Co způsobuje trému, která brání veřejnému vystoupení" a "Analýza Bachových Preludií a fug Dobře temperovaného klavíru".

Je příznačné, že jednou z jeho prvních prací byla obsáhlá studie "Hudební sluch. Jeho význam, povaha, zvláštnosti a metoda jeho význam, povaha, charakteristika a způsob správného vývoje".⁶

Zatímco většina výzkumů v oblasti hudebního sluchu se zaměřuje na fyzickou čistotu hudební intonace, S. Majkapar trvá na tom, aby se věnovala pozornost celku uměleckého díla. Trvá na tom, že úspěšného rozvoje sluchu lze dosáhnout pouze tehdy, když se zvukem zacházíme jako s uměleckou formou. Zmíněné téma zaujímá v knize věnované tvůrčí práci hudebníka-interpretu a pedagoga důležité místo.

6. Majkapar S. Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika. (Iz neizdannyh trudov prof. S.M. Majkapara).

– CHelyabinsk: MPI, 2006. – 224 s. 68

2.2. Nadání

Mnoho úvah věnuje Majkapar problematice různých úrovní hudebního nadání žáků a roli učitele v procesu jejich formování, výchovy a rozvoje. Na základě komplexní reflexe výzkumník dochází k závěru, že nejtěžší - překročit tenkou hranici, která odděluje jednoduše správný výkon od tvůrčího ztělesnění. Badatel přitom zdůrazňuje, že krok ke skutečně uměleckému výkonu musí učinit sám interpret v důsledku své vlastní iniciativy. Právě tento zásadní krok je podle hudebníka znakem kreativity. Majkapar upozorňuje, že každé nové popové ztělesnění umělecké myšlenky interpretem je jedinečným tvůrčím aktem, podmíněným "různými stavy interpreta, různými vnitřními a vnějšími podmínkami, které nejsou nikdy stejné".⁷ Majkapar tyto parametry klasifikuje jako subjektivní a vnější faktory. Za nejdůležitější faktor úspěchu považuje schopnost hudebníka dosáhnout vysoké úrovně vnitřní koncentrace. V této souvislosti nelze nepřipomenout také jednoho ze zakladatelů interpretačního oboru muzikologie, G. Kogana, který rovněž považoval "kulturu soustředění" za rozhodující faktor interpretace. Kogan napsal: "Soustředění na práci je druhou (po orientaci vědomí na cíl) podmínkou úspěchu této práce."⁸ Dosáhnout vysoké profesionální úrovně v tomto oboru není samozřejmě snadné ani pro člověka, který je umělecky nadaný. "Míra napětí tvůrčí funkce... není konstantní hodnotou a závisí na různých příznivých i nepříznivých vnitřních a vnějších podmínkách, které provázejí samotný tvůrčí akt,"⁸ zdůrazňuje Majkapar. V tomto ohledu jsou jeho závěry blízké těm, k nimž dospěl L. Naumov, významný ruský pedagog 20. století a představitel Neuhausovy školy, při výuce žáků s různou úrovní nadání. Naumov, stejně jako Majkapar, věřil, že tvůrčí potenciál umělce se v procesu vývoje nemusí projevit okamžitě. Někdy se tento potenciál může nečekaně projevit i u žáků, kteří mají na první pohled velmi průměrnou úroveň hudebních schopností. Naumov rozdělil své žáky do tří kategorií: netalentovaní - průměrní - schopní (nadaní). Majkapar a Naumov se také shodují, že práce s nadanými žáky vyžaduje od učitele zvláštní přísnost, která se projevuje v jasné organizaci systému práce. "Požitkářství často vede k úpadku a degeneraci celého scénického umění, dokonce i velkých scénických talentů," poznamenává.⁷

7. Naumov L. Pod znakom Neigauza. – M.: RIF «Antikva», 2002. – s. 195 (317 s.)

8. Majkapar S. Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika. s. 64.

V tomto ohledu se Majkapar řídí pokyny svého učitele, slavného T. Leschetitzkého, který řekl: "Čím větší je talent žáka, tím přísnější kázeň vyžaduje. Taková přísná disciplína nikdy nezničí jeho přirozenou individualitu. I ten nejlepší arabský kůň bez disciplíny jezdce, který ví, jak na něm jezdit, si nakonec podlomí nohy. Příroda nám nedává diamant v hotové podobě - diamant potřebuje vybrousit mistrem klenotníkem, aby se stal šperkem.»⁸ Majkapar v celém svém výzkumu důsledně zdůrazňuje vedoucí úlohu racionálního pedagogického vedení v pedagogickém procesu. Dnes se takové tvrzení může zdát jako truismus. V Majkaparově době, kdy byl spontánní, smyslový začátek považován za hlavní kritérium umělcovy tvorby, byl však takový přístup jistě novátorský a pokrokový. Není náhodou, že stejná myšlenka o rozhodujícím významu intelektu v práci klavíristy-učitele byla důsledně vyjádřena v dílech mnoha pozoruhodných hudebníků-interpretů i významných metodiků 20. století - I. Hoffmanna, A. Corta, M. Barinové, G. Kogana, G. Neuhausa, S. Feinberga, A. Goldenweysera, L. Nikolajeva, S. Savšinského, L. Barenboima, V. Chinaeva a dalších.

Majkapar věří, že učitelův intelekt je schopen nejen krotit nadměrný, nedostatečně kontrolovaný příliv žákových emocí, nejen organizovat jeho hru, ale také probouzet v žákovi kreativitu. To platí pro práci s klavíristy s různou úrovní nadání. Další zajímavou paralelu můžeme najít mezi slovy Majkapara a G. Kogana, který píše: "Jen silný, dobře vyvinutý intelekt může ovládat silné spontánní nadání".⁹ Studentova mysl však není jediná. Majkapar také zdůrazňuje účinnost racionálního vlivu pedagoga na uvolnění tvůrčí představitivosti žáka, která je z toho či onoho důvodu potlačena. "Základním východiskem a prvním předpokladem pro rozvoj interpretační tvořivosti je racionální technická škola, které se učíme pod vedením učitele," uzavírá Majkapar, "komplexní kultura uměleckého rytmu představuje bezprostřední a stálou péči dobrého pedagogického vedení." ¹⁰

8. Mal'cev S.M. Metod Leshetickogo. -Sankt.Peterburg, 2005. 5-9651-0121-X

9.Kogan G. U vrat masterstva. — M.: Sovetskij kompozitor, 1961. — 115 s.

10. Majkapar S. M. Muzykal'noe ispolnenie i pedagogika. Iz neizdannyh trudov professor S. M. Majkapara / Samuil Moiseevich Majkapar; CHelyabinsk: MPI, 2000. - 224 s

2.3 Interpret a publikum

Majkapar se zabývá také složitou a kontroverzní otázkou interakce mezi interpretem a posluchačem. Pokouší se o komplexní analýzu povahy tohoto procesu s přihlédnutím k průvodním jevům, které podmiňují rozsah a míru účinku interpreta na jeho publikum. Hudebník se obsáhle rozepsal o důležitosti sebevzdělávání posluchače pro dosažení odpovídající úrovně vnímání hudebních jevů. Je třeba poznamenat, že Majkaparův postoj k této otázce je do značné míry v souladu se současnou psychologickou vědou. Podle V. Petrušina je vnímání umění člověkem do značné míry určeno jeho očekáváním, které je zase dáno příslušným postojem. Pojem "postoj" znamená zvláštní "připravenost a predispozici člověka předvídat událost a projevit svou reakci v souladu s tím, co se očekává", vysvětluje Petrušin. - Vnímání je zřídka přímou reakcí na podnět. Mezi ním a reakcí člověka se nachází magický krystal zvaný tezaurus, který obsahuje jeho minulé sociální zkušenosti "11

Majkapar zdůrazňuje, že posluchačské vnímání je komplexní akt, který je předurčen značnými individuálními rozdíly ve vnímavosti posluchačů, což obecně vytváří atmosféru sálu, která následně ovlivňuje interpreta. V tomto ohledu se Majkaparovy názory plně shodují s názory současné hudební psychologie. Například D. Kiernarska navrhuje univerzální model nadání, které se může projevovat v nejrůznějších oblastech lidské činnosti, včetně oblasti naslouchání.¹¹ Táto myšlenka je velmi relevantní a perspektivní z pozice moderního psychologického chápání hudebního umění v jeho různých hypostazích. Samotné těžiště Majkaparova zájmu, jeho snaha analyzovat vnímání publika v kontextu doby, svědčí o jeho zvědavém, inovativním přístupu k úvahám o tomto složitém tématu. "Poslechová hudební percepce je historický, sociální a věkový koncept," poznamenává G. Ovsjankinová, "je podmíněna systémem determinant: hudebním dílem, obecným historickým, životním, žánrovým a komunikačním kontextem, vnějšími a vnitřními podmínkami percepce "12

11. Kirnarskaya D. Muzykal'nye sposobnosti. — M.: Klassika XXI vek,2004. —s. 496

12. Ovsyankina G. Muzykal'naya psihologiya. – SPb.: «Soyuz hudozhnikov», 2007. s. 25

"Proces poslechového vnímání obsahuje prvky vlastní kreativity posluchače",¹³ říká Majkapar. Zdůrazňuje také, že svoboda a autonomie posluchače jsou relativní.

"Nejdou tak daleko, aby umožnily kreativě stát zcela nezávisle na rámci, který jí vnucuje kreativita interpreta."¹³ S tímto Majkaparovým postojem by se dnes dalo polemizovat. V souvislosti s moderními nahrávacími technologiemi a množstvím informací se nezávislá pozice posluchače výrazně zvýšila a v některých případech se stala velmi aktivní. Podle Majkapara je opačný fenomén - vliv publika na interpreta - mnohem "méně zřejmý a evidentní, a proto méně známý".¹³ Je zřejmé, že ani dnes není tento velmi důležitý faktor vždy brán v úvahu ze strany interpreta, studenta i pedagoga. Tato zpětná vazba vyžaduje podle Majkapara zvláštní pozorování a zdůvodnění. Pro rozšíření pochopení procesu zpětné vazby interpreta k publiku uvádí Majkapar také řadu příkladů ze své vlastní interpretační praxe, což je velmi cenné. V průběhu své analýzy také provádí analogii mezi veřejným vystoupením interpreta a řečníka, což ho vede k závěru, že složení posluchačů může mít zásadní vliv na charakter vystoupení a sebepojetí umělce na jevišti. Stojí za to připomenout, že k podobným závěrům dospěl i Nazajkinskij ve své studii "O psychologii hudebního vnímání".¹⁴ Nazajkinskij bere za základ své studie estetické vnímání posluchače, který je dostatečně hudebně rozvinutý, vychovaný na nejlepších ukázkách klasické i soudobé hudby, a domnívá se, že to je, přísně vzato, vnímání hudby.

13. Majkapar S. Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika. s. 40, 86, 96

14. Nazajkinskij, E. O psihologii muzykal'nogo vospriyatija. — M.:Muzyka, 1972. —s. 383

2.4 Jevištní stav hudebníka a jeho smysl pro rytmus

Významné místo v první části Majkaparovy knihy *Hudební výkon a pedagogika* zaujímá rozbor problematiky pocitu pohody hudebníka. Sám Majkapar měl v tomto směru značné problémy, a proto o tomto tématu dlouhá léta uvažoval z pozice interpreta a pedagoga. Nutno podotknout, že Majkaparova práce v této oblasti patří k prvním - většina odborných studií věnovaných problematice klavíristovy pohody vznikla mnohem později. Majkapar tak může být považován za průkopníka i v této velmi složité a diskutabilní oblasti. Zajímavý je Majkaparův přístup k podmínkám, které přispívají k úspěšnému výkonu klavíristy na podiu. O problému scénické senzibility uvažuje z hlediska analýzy komplexních hudebních schopností interpreta. Majkapar staví do popředí jisté zvládnutí smyslu pro rytmus, tedy časovou strukturu skladby. "Nedostatek přesně propracovaného rytmu naráží na dva konce: na straně největších uměleckých nedostatků a na straně spolehlivosti celé techniky,"¹⁵ zdůrazňuje hudebník. Majkapar označuje rytmickou nepřesnost za "největšího nepřítele" veřejného vystoupení.

Je známo, že rytmus se během výuky zlepšuje nejobtížněji, protože přímo souvisí s povahou lidské psychiky, s "tlukotem srdce". Proto je Majkapar přesvědčen, že rytmus je obtížnější zlepšit během výuky, zejména při přípravě na veřejné vystoupení si rytmická stránka zaslouží nejen zvláštní pozornost učitele, ale také nalezení účinných prostředků působení na žáka. Neuhausův přístup se shodoval s jeho přístupem. Stejně jako Majkapar i Neuhaus doporučil vyčlenit z celého procesu práce na díle organizaci času. Věřil, že důležitou roli hrají výrazná gesta a dirigentova gestikulace. "Jednoduché gesto - mávnutí ruky - může někdy vysvětlit a ukázat mnohem více než slova"¹⁶, prohlásil Neuhaus. Majkapar se domnívá, že klavíristova pozornost ke stylu notového zápisu je podstatou rytmicky přesvědčivé hry, což se podle jeho vlastních pedagogických pozorování ne vždy daří.

15. Majkapar S. *Hudební pedagogika a interpretace*. s. 102.

16. Nejgauz G. *Ob iskusstv e fortepiannoj igry*. Vtoroe izdanie. – M.: Gos. Muz. Izdat, , 1961. s. 47.

Podobnou myšlenku má i S. Feinberg: "Hudební notace jako základ pro výstavbu živého rytmu je řídicím, kontrolním a strážním systémem moderního hudebního myšlení," píše. Feinberg se domnívá, že zanedbání přesného přenosu rytmicko-metrických struktur zaznamenaných v hudebním textu snižuje interpretaci na primitivní.

Takový integrovaný přístup je skutečně kreativní, což podle Majkapara přispívá ke zlepšení rytmické složky hry. Hudebník tuto "rytmickou složku" nazývá "rytmickým leštěním". Majkapar ve své práci pečlivě rozebírá matematiku rytmické analýzy, která podle jeho pozorování také zajišťuje přesnost a přesvědčivost důrazu. Uvádí tři způsoby práce na rytmickém cítění: 1. rozvoj přesného základního metru; 2. práce na přesnosti počítání těžkých dob; 3. práce na přesnosti dělení těžkých dob na menší.¹⁷ Takový přístup k práci s rytmem se může na první pohled zdát spekulativní. Intelektuální, včetně čistě matematického přístupu při studiu a praktickém rozvíjení složitých rytmických struktur přitom nevyklučovali ani takoví velikáni minulosti a současnosti jako K. Černý, T. Leszetycki, A. Esipova, I. Hofmann, S. Feinberg, A. Corto, G. Gould, E. Gilels, J. Zak aj. Podle Goldenweiserových vzpomínek "dokonce i Rachmaninov, který měl železný rytmus, přiznal, že když hraje na koncertě a na dlouhé notě je pauza, počítá si pro sebe. V tomto ohledu Goldenweiser (a v tomto ohledu se shoduje s Majkaparem) doporučuje nejprve postavit text na přesné rytmické koleje a teprve poté přejít k volnému, živému rytmu. "Jinak je nepořádek, anarchie nevyhnutelná," varuje, "než se odchýlíte od schématu, musíte si toho být vědomi."¹⁷

17. Majkapar S. Muzykal'naya pedagogika i i spolnitet'stvo. s. 167,171

3. Výzkumná práce S. Majkapara v oblasti hudebního sluchu.

3.1 Definice pojmu "hudební sluch" a jeho význam

Na začátku své knihy "Hudební sluch, jeho význam, podstata, vlastnosti a metoda jeho správného rozvoje" Majkapar vychází z obecné v hudební teorii přijímané definice "hudebního sluchu" na počátku dvacátého století, podle níž se hudebníkem rozumí "schopnost rozlišovat výšku hudebních zvuků nebo jejich vzájemné vztahy".¹⁸ Z této definice vyplývá rozdělení hudebního sluchu do dvou kategorií: relativní a absolutní sluch. Lidé s relativním hudebním sluchem jsou schopni rozlišovat vztahy mezi výškami tónů, tj. identifikovat intervaly, akordy, zatímco lidé s absolutním hudebním sluchem jsou schopni rozlišovat absolutní výšky tónů. Toto chápání hudebního sluchu je podle Majkapara velmi omezené a neúplné. Hudební sluch by neměl být redukován na intonační momenty, ale zahrnuje také smysl pro barvu zvuku, rytmus, nuance, zvukové kontrasty, frázování, formu hudebních děl. Majkapar v této souvislosti uvádí definici hudebního sluchu - je to "schopnost vnímat všechny materiální a zvukové prvky, které tvoří umělecký a hudební dojem, tedy schopnost vnímat intonaci, zvukové zbarvení, nuance, rytmus, frázování a formu". Na základě této definice si hudebník vytváří vlastní systém hudebního sluchu.

Určení vysoké role hudebního sluchu Majkapar uvádí řadu faktorů. S hudebním sluchem hudebníka-interpretů úzce souvisí kvalita provedení, míra uměleckého přednesu hudebního díla. Při provádění hudební skladby se prsty, technika podřizují požadavkům hudebního sluchu. Ruce interpreta poslouchají ucho, ne naopak. Mentální reflexe interpretačního programu (jak detailní propracování technických bodů, tak detailní pochopení uměleckého ztvárnění) může doplnit nebo dokonce nahradit přímé studium nástroje. Čím více interpret o programu přemýšlí, tím dokonaleji dotahuje všechny detaily.

Schopnost volně a umělecky číst noty úzce souvisí se stupněm vývoje vnitřního ucha. Když interpret poprvé vidí noty, je to jeho hudební sluch, který mu umožňuje představit si a převést požadovanou hudební skladbu do zvuku.

18. Majkapar S. M. Muzykal'nyj sluh, ego znachenie, priroda i osobennosti, i metod pravil'nogo razvitiya. Izd. 3-e. M.: Izdatel'stvo LKI, 2013.

Je například známo, že Rubinstein měl dobrý vnitřní sluch, který mu umožňoval, když se poprvé podíval na neznámý notový zápis, jasně si představit všechny detaily díla a zvukově ztvárnit vysoce umělecký záměr.

Neschopnost číst noty svědčí o špatně vyvinutém vnitřním uchu. Při práci na hudebním díle dirigent sděluje hudebníkům své záměry tím, že se do hudebního díla hlouběji ponoří.

Pokud se dirigentovi podaří předat hudebníkům své pocity a vzbudit v nich citlivost hudebního sluchu, proniknou i do hudebního díla, v důsledku čehož se dirigent a hudebníci spojí v harmonickou jednotu a provedení hudebního díla se ukáže jako celistvé a vysoce umělecké. V tom spočívá také důležitost hudebního sluchu. Hudební sluch ovlivňuje celkový umělecký vývoj hudebníka a jeho porozumění hudbě.

3.2 Podstata hudebního sluchu a jeho vlastnosti

V době, kdy Majkapar pracoval na hudebním sluchu, nebyla fyziologie sluchu ještě dostatečně prozkoumána. Autor odkazuje na fyziku zvuku, anatomii a fyziologii zvuku.

Zvuk jako jev je chvěním pružných těles, kterými mohou být hlasivky, struny, kovové desky apod. Zvuková vlna se vyznačuje periodickým stlačováním a zředováním vzduchu. Zvukové kmitání struny se skládá z řady po sobě jdoucích úplných kmitů, z nichž každý způsobí zhuštění a vyprázdnění vzduchu. Pokud jsou kmitání ozvučného tělesa periodická, tj. intervaly každého plného kmitání jsou stejné, vzniká hudební zvuk, ale pokud jsou intervaly různé, vzniká šum. Zvukové vlny se šíří jako koule a vycházející "koule" jsou nejprve malé a pak se zvětšují.¹⁹ Zvuk je proto slyšet z různých směrů. Intenzita zvuku závisí na velikosti šíření vibrací a na stupni zhutnění a zřídnutí vzduchových vrstev. Tento jev vysvětluje dynamické nuance. Například crescendo vzniká, když chvějící se vrstvy vzduchu nejprve procházejí malými výkyvy hustoty a poté většími výkyvy hustoty a vzdalují se od své normální polohy. Majkapar také uvažuje o původu výšky zvuku, která závisí na počtu kmitů za sekundu, o jevu harmonických tónů (aliquotních tónů).

Zohlednění všech těchto otázek umožňuje Majkaparovi vytvořit širší pohled na podstatu dynamických a dalších nuancí, které jsou dány stupněm vyspělosti hudebního sluchu. Majkapar vychází ze zvláštností kmitání zvukových vln a jejich grafického znázornění a podává výklad Helmholtzovy teorie barvy zvuku.

Obecně přijímanou definici tónu, který je chápán jako zvuková kvalita, jež odlišuje například zvuk flétny od klarinetu, prohlašuje S. M. Majkapar za úzkou a nepravdivou. Každý nástroj má přitom svou vlastní barevnou škálu: dokonce i stejný zvuk na stejné struně houslí může mít různé barvy v závislosti na technice hry, uměleckém záměru a vnějších podmínkách. Proto jakýkoli rozdíl v kvalitě zvuku, bez ohledu na jeho výšku a intenzitu, patří do pojmu barvy nebo zvukového zabarvení. Majkapar tuto definici podporuje výzkumem, který provedl Helmholtz.

19. Majkapar S. M. Muzykal'nyj sluh, ego znachenie, priroda i osobennosti, i metod pravil'nogo razvitiya. Izd. 3-e. M.: Izdatel'stvo LKI, 2013. S. 11.

Vědec napsal, že barvu zvuku určuje forma zvukových vibrací, které mohou být na základě fenoménu harmonických tónů velmi rozmanité. Podoba kmitů závisí na sčítání kmitů základního tónu s jeho harmonickými tóny v různých poměrech intenzity. Tónová rozmanitost je tedy nekonečná.

Hudební sluch má určité vlastnosti, které je třeba při jeho vývoji zohlednit. Hudební sluch člověka je dobrý, pokud jsou zvuky, které slyší, příjemné a uspokojující. Pokud jsou však sluchové vjemy nejasné, neurčité a dráždivé, je hudební sluch ve špatném stavu. Člověk s dobrým sluchem je schopen rozlišit nečistou intonaci, slyšet i ty nejmenší výkyvy v barvě zvuku. Krása zvuku je pak vnímána jako samostatná kategorie.

Míra rozvoje hudebního sluchu závisí na různých podmínkách a důvodech. Vnitřní příčiny dobrého či špatného hudebního sluchu jsou dány celkovým stavem lidského těla a také větší či menší mírou koncentrace, která určuje vědomí vnímání.

Psychicky a fyzicky unavené tělo ovlivňuje citlivost hudebního sluchu. Pozornost jako schopnost člověka soustředit se na jeden předmět má vlastnosti, které je třeba vzít v úvahu. Proměnlivost pozornosti spočívá v tom, že přechody od plného soustředění k plnému odpojení jsou velmi nestálé a nedobrovolné. Člověk musí umět hospodárně zacházet s pozorností: musí si vytvářet rezervy pozornosti pro chvíle, které vyžadují zvláštní hudební soustředění. Než se budete muset soustředit, musíte si dopřát časy odpočinku. Když jste pozorní, je váš hudební sluch soustředěný, a když ne, je rozptýlený. Pokud se tedy při poslechu hudby zabýváme cizími myšlenkami, je sluch rozptýlený a nesoustředěný. Úsporné využívání pozornosti znamená napínat ji jen tehdy, když je to potřeba.

Mezi vnější vlivy na hudební sluch patří okolnosti, které ovlivňují sluchový orgán, a celkový stav těla, který se sluchovým orgánem také souvisí. Důležitou součástí procesu slyšení je pozadí, které by mělo být tiché. Posлуhače by nemělo nic rozptylovat od hudby, protože jakýkoli hluk nebo jiná hudba, například z vedlejší třídy, ruší vnímání hudby. Cizí hudební zvuky se díky homogenitě vjemů spojují a ruší zvuky, které hudebník potřebuje vnímat. Pozornost se také rozptýlí. Hluk, který je slyšet, na určitou dobu otupí celý sluchový aparát. Nejnepříjemnějším hlukem, který ovlivňuje celý sluchový aparát, je mluvení.

Další vlastností hudebního sluchu je schopnost vyčistit předchozí sluchové prvky od nepotřebných složek, pokud je váš sluch v klidu a soustředěný po vnímání samotného vjemu. Tato vlastnost umožňuje rozvoj sluchu i v případě ne zcela dokončených sluchových vjemů. Například pokud hráč ještě nemá vyvinutou potřebnou barvu a nuance, může si pomocí schopnosti vyčistit předchozí sluchové prvky tím, že dá uchu periodickou příležitost vyčistit dojmy z daného zvuku, získat pevný základ pro další práci. Pokud například houslista vezme tón "A" s příměsí šumu a skřípotu a začne z tohoto tónu bez pauzy stavět čistou kvintu, dopadne to falešně. Hudebník je rozptýlován hlukem a málo se soustředí. Pokud zahrajete tón "A" znovu a poté jej pozastavíte, vrzání a další nedokonalosti zmizí a v paměti zůstane jen čisté "A", po jehož přehrání lze z tohoto zvuku sestavit čistou kvintu.

Hudební sluch je otupen a podrážděn jakoukoli nedokonalostí v intonaci, nuancích, frázování nebo rytmu. Proto, abyste si vypěstovali dobrý hudební sluch, musíte hudbu vnímat jako vysoce uměleckou. V tomto případě je materiální krása hudby, jak ji vyzoroval Majkapar, dána spojením šesti prvků do jednoho celku:

- čistá intonace, přesnost naladění nástroje;
- krása a rozmanitost zvukových barev;
- přesnost a harmonie nuancí;
- přesnost rytmu, včetně zřetelnosti akcentu a ozdob, dobrá souhra (při skupinovém provedení hudby).
- logické frázování;
- vyváženost a krása formy.

3.3 Vývoj vnějšího sluchu

System vývoje hudebního sluchu Majkapar buduje systém rozvoje hudebního sluchu na základě výše popsaných vlastností hudebního sluchu. Stupeň rozvoje hudebního sluchu lze definovat mírou citlivosti hudebníka na sebemenší odchylku od detailů ideální umělecké krásy hudby, která je definována šesti prvky. Proto v pojetí rozvinutého hudebního sluchu Majkapar zahrnuje dvě stránky: jemnost, citlivost sluchového aparátu vnímajícího zvukové vjemy, a jasnost, zřetelnost sluchového vjemu, úsudek o něm. Nedostatečný rozvoj alespoň jedné z těchto stránek svědčí o nedostatečném rozvoji hudebního sluchu. Cílem dobře vyvinutého hudebního sluchu je, aby hudebník hluboce a plně chápal a prožíval krásu hudby a byl citlivý na sebemenší odchylky od této krásy. Hudebník s vyvinutým hudebním sluchem je také nespokojen s drobnými nedostatky ve svém výkonu, a proto se je snaží napravit tím, že naslouchá, co je příčinou nedostatků a jak je lze odstranit. Jinými slovy, dobře vyvinutý sluch posiluje lásku k hudbě a zároveň zvyšuje profesionální úroveň.

Vnější sluchem se rozumí vnímání hudby v podobě skutečných vnějších zvuků. System pro rozvoj vnějšího sluchu by měl směřovat ke zvýšení citlivosti na zvukové vjemy, na krásu hudby, na schopnost se z ní těšit a aktivně sloužit hudebnímu umění. Kromě speciálního výcviku v rozvoji sluchu hraje důležitou roli obohacení sluchu o kompletní a úplné umělecké dojmy. Člověk, který se věnuje hudbě, musí navštívit co nejvíce různých koncertů s dobrými umělci. Patří sem koncerty symfonické a komorní hudby ve filharmonii, sborová hudba, návštěva opery, poslech kostelního zpěvu atd. Koncerty také přispívají k všeobecnému hudebnímu rozvoji, který je pro začínající hudebníky zásadní. Majkapar uvádí, že po návštěvě koncertu je sluch po několik dní obzvláště aktivní, protože existuje úzká souvislost mezi hudebním vystoupením a stavem sluchu. Když je sluch pozorný a soustředěný, je výkon bohatší na nuance a barvy, rytmus je ostřejší a technická stránka výkonu je lepší. Po koncertě hudebník s dobrým sluchem má lepší výkon, prsty (nebo hlas) jsou citlivější, nuance jsou vyladěnější.

Hudebníci musí znát podstatu sluchu a vědět, jak ho používat. Sluch musí být při cvičení aktivní a bdělý, protože zvuky, které zachytíte z hudebního nástroje, musíte poslouchat klidně a zároveň je kontrolovat. Abyste si udrželi dobrou hudebnost, musíme pravidelně odstraňovat příčiny přepracování a rozptýlení. Pokud je ucho

přetížené, mělo by si odpočinout, nebo pokud je ospalé v důsledku monotónních vjemů, měl by se sluchový vjem radikálně změnit. V případě rozptýleného sluchu způsobeného rušivými vlivy by se měl hudebník snažit soustředit na předmět sluchového vjemu. Pokud je ucho náhle podrážděno nepříjemně znějící hudbou, dopřejte mu krátký oddech, aby se uklidnilo, zapomnělo na podráždění a poté se vrátilo ke kontrole zvukového dojmu. V každém případě by se na nástroj mělo hrát pouze za aktivní účasti sluchu. Výuka hry na hudební nástroj a solmizace by měla zahrnovat chvíle odpočinku, které dávají uchu příležitost vyčistit se od nahromaděných zvukových vjemů. Zásadní je klid a prostředí podporující soustředění.

System pro rozvoj hudebního sluchu by jej měl obohacovat o různé zvukové vjemy a vytvářet odlišné úsudky o zvukových vjemech. Při poslechu hudebního díla jsou všechny složky, které tvoří uměleckou krásu hudby, vnímány jako celek a člověk se nemůže soustředit na jednotlivé sluchové vjemy. Proto musí být pedagogický systém pro rozvoj hudebního sluchu založen na zohlednění jednotlivých prvků umělecké krásy. Důležitou roli zde hraje výběr zvukového materiálu pro výuku solmizace. Často se stává, že učitel při výuce solmizaci soustředí veškerou pozornost na intonaci, ale frázování a nuance jsou zcela zapomenuty a samotný materiál je přednesen neúplně, špatným hlasem. Výsledkem je, že provedené zvuky postrádají uměleckou soudržnost a nemohou zanechat v hudebním sluchu trvalý dojem. Takto monotónně zabarvené a nuancované zvuky se v praxi mladých hudebníků trvale zabydlují, což brzdí rozvoj jejich hudebního sluchu.

V systému rozvoje hudebního sluchu Majkapar dává přednost smyčcovým nástrojům, protože se vyznačují barevnou bohatostí, možností dlouhého trvání zvuku bez únavy, obrovským rozsahem, volností a přesností intonace, harmonickým laděním s čistými a přesnými harmonickými intervaly. Na druhou stranu ostatní nástroje jsou v těchto vlastnostech horší než struny. Zároveň mají housle ze všech strun nejbohatší kvalitu. Poznáváním barev, nuancí a intonace zvuků houslí se hudební sluch stane citlivějším a obohatí se o umělecké prvky.²⁰

20. Majkapar S. M. Muzykal'nyj sluh, ego znachenie, priroda i osobennosti, i metod pravil'nogo razvitiya. Izd. 3-e. M.: Izdatel'stvo LKI, 2013. S. 162,81

To znamená, že umělecký materiál nabízený v hodinách solmizace podle Majkapara by měl být podáván na housle, což bude mít příznivý vliv na zlepšení vnějšího sluchového orgánu a vědomí bude obohaceno o umělecké hudební vjemy.

Důležitou podmínkou pro rozvoj sluchu je vytvoření kritického postoje ke zvukovým vjemům, který se musí projevit v samostatném úsudku mladého hudebníka. Plný rozvoj sluchu by měl zahrnovat práci na všech prvcích uměleckého materiálu: intonaci, frázování, nuancích, zvukových barvách, rytmu a formě. Navíc rozvoj takových prvků, jako je forma, rytmus a frázování, se uskutečňuje spíše při integrálním vnímání umělecké hudby v procesu praktické práce na hudebním nástroji.

Majkapar navrhuje určité pořadí, v jakém by měly být prvky výtvarného materiálu zpracovávány. Zvukové zabarvení a nuance se studují před ostatními prvky. Studium intonace probíhá později a je do jisté míry založeno na rozvinutém citu pro umělecké zvukové zabarvení a nuance. Studium intonace se neprovádí na stupnicích (diatonických a chromatických), jak je zvykem v solmizaci, ale na čistě harmonických intervalech. Intervaly se učíme v následujícím pořadí: nejprve čistá oktáva, pak čistá kvinta a tercie, pak další souzvuky a teprve poté můžeme přejít k disonancím. Majkapar vyžaduje, aby všechny hrané zvuky byly již od prvních lekcí hrány v pevně stanovené a zvolené nuanci.

Odůvodnění navrhovaného pořadí prací na vývoji slyšení Majkapar vidí v následujícím: domnívá se, že čistota a přesnost intonace by měla být založena na uměleckých kvalitách zvukového zabarvení, protože ošklivé a bezbarvé zvuky přispívají ke ztrátě přesného smyslu pro intervaly a spojení tónů. A umělecké zabarvení zvuku úzce souvisí s výběrem nuancí. Nedostatek nuancí proto ovlivňuje kvalitu zvukové barvy, což následně vede ke ztrátě přesné intonace.

3.4 Vývoj vnitřního sluchu

Vnitřní sluch se může vyvinout pouze tehdy, je-li dobře vyvinut sluch vnější. Vnitřní sluch je schopnost představit si hudební skladbu ve všech jejích detailech bez akustických vjemů zvenčí, což je nejvyšší stupeň vývoje sluchu. Hudebník s vnitřním sluchem může při pohledu na neznámé noty reprodukovat ve své vnitřní představivosti psanou hudbu, aniž by se musel uchýlit ke zpěvu a pomoci hudebního nástroje.

Majkapar také identifikuje "smíšený vnitřní sluch", který je definován jako "taková činnost vnitřní hudební reprezentace, která se neustále opírá o dojmy vnějšího sluchu". Při vysvětlování smíšeného typu slyšení uvádí Majkapar příklady jeho projevů. Doprovod tak předjímá sólistovy záměry díky práci vnitřního sluchu, který předchází hudebnímu výkonu. A dirigent vytváří určité záměry, ale dostává pro své vjemy posilu ve skutečně znějící hudbě. A čistý vnitřní sluch má podle S. M. Majkapara jen malý počet hudebníků, především skladatelů a dirigentů.

Majkapar uvádí důležité tvrzení, že stupeň vývoje vnitřního slucha závisí na bohatosti vnějších zvukových vjemů. Čím více tedy hudebník pracuje na jasném vnímání vnějších vjemů, které by měly být pestré a barevně bohaté, tím více materiálu získá vnitřní ucho pro své obohacení. Z tohoto důvodu je nepřijatelné provádět harmonické a kontrapunktické úkoly bez nástroje, pokud ještě není vyvinut vnitřní sluch hudebníka.

Dalším důležitým rysem vnitřního sluchu je, že Majkapar rozlišuje dva jeho směry. Abstraktní vnitřní sluch představuje schopnost hudebníka jasně reprezentovat zvuky pouze v abstraktní podobě, tj. jejich kombinace a vztahy, ale bez reprezentace zvuků v určitých barvách a nuancích. Ztělesněný (воплощенный) vnitřní sluch naproti tomu umožňuje reprezentovat zvuky ve všech jejich detailech a nuancích. Například čtyřhlasou fakturu může hudebník volně ztvárnit v podání sboru s přihlédnutím k individualitě a celkové sborové hmotě. Vývoj vnitřního ucha musí směřovat od abstraktního ke ztělesněnému. A právě bohaté umělecké zážitky vnějšího sluchu poskytují pestrý materiál pro práci ztělesněného vnitřního ucha.

Podpora zraku je důležitá pro vývoj vnitřního sluchu. Při poslechu hudby je nutné sledovat přehrávaný hudební materiál spolu s partiturou nebo notami.

Po několikerém poslechu skladby tímto způsobem je užitečné představit si zvuk skladby při pohledu na noty, ale bez vnějšího sluchového vjemu. Poté lze skladbu prezentovat nezávisle na notách a vnějším sluchovém vjemu. K rozvoji vnitřního sluchu nejvíce přispívá ticho a naprostá absence vnějších sluchových vjemů.²¹

21. Majkapar S. M. Muzykal'nyj sluh, ego znachenie, priroda i osobennosti, i metod pravil'nogo razvitiya. Izd. 3-e. M.: Izdatel'stvo LKI, 2013. S. 212.

Závěr

Majkapar byl výraznou osobností. Dokázal se projevit jako skladatel, klavírista, pedagog a vědec. Všechny jeho aktivity byly úzce propojeny a právě jednotu teorie a praxe určovala jeho vysoké úspěchy. Tvůrčí postoj Majkapara vycházel z tradic ruské pedagogiky. Zvláště silný byl vliv T. Leszetyckého. Zároveň se Majkaparovi podařilo dosáhnout mnoha úspěchů, které se ukázaly jako inovativní.

V oblasti hudební pedagogiky a interpretace Majkapar vyvinul vlastní systém organizace hráčského aparátu hudebníka. Jedním z hlavních ustanovení systému je jednotu technického a sluchového vzdělávání. Abychom porozuměli hudebnímu dílu, musíme mu porozumět nejen technicky, ale také intelektuálně, pochopit architektoniku díla, jeho formu. V oblasti technického rozvoje klavíristy Majkapar zahrnuje pedalizaci, práci na zvukové produkci a artikulaci, frázování. Takový přístup byl na svou dobu novátorský a otevřel cestu k tvůrčím ustanovením moderní klavírní metody.

Majkapar věřil, že trénink sluchu by měl být zařazen do prvních lekcí, protože rozvoj sluchu hraje rozhodující roli v celkovém rozvoji hudebníka. Tímto problémem se zabývá práce Majkapara "Hudební sluch, jeho význam, podstata vlastnosti a metoda jeho správného rozvoje", v níž hudebník buduje vlastní systém rozvoje hudebního sluchu, inovativní ve svých ustanoveních. Majkapar definuje hudební sluch jako schopnost vnímat všechny materiální a zvukové prvky, které tvoří umělecký a hudební dojem. Materiálními a zvukovými prvky autor míní schopnost vnímat intonaci, zvukové zabarvení, nuance, rytmus, frázování a formu. Spojení těchto prvků v jeden celek určuje materiální krásu hudby.

Intonace by měla být jasná, naladění všech nástrojů přesné, zvukové barvy by měly být pestré a mít kvalitu, zvuk by se měl vyznačovat určitou a harmonickou nuancí, rytmus by měl být jasný, frázování a forma by měly být logické a vyvážené. Na základě těchto vlastností Majkapar vytváří systém pro rozvoj hudebního sluchu. Stav hudebního sluchu u hudebníka lze podle Majkapara považovat za dobrý, pokud jsou přijímané zvukové vjemy jasné a přinášejí potěšení. S hudebním sluchem hudebníka-interpretů úzce souvisí kvalita provedení, míra uměleckého přednesu hudebního díla.

Seznám literatury

1. Alekseev A. D. Istoriya fortepiannogo iskusstva: chast' 3. M.: Muzyka, 1982.
2. Kirnarskaya D. Muzykal'nye sposobnosti. — M.: Klassika XXI vek, 2004.
3. Kogan G. U vrat masterstva. — M.: Sovetskij kompozitor 1961.
4. Majkpar S. M. Gody ucheniya. M.-L.: Iskusstvo, 1938.
5. Majkpar S. M. Muzykal'nyj sluh, ego znachenie, priroda i osobennosti, i metod pravil'nogorazvitiya. Izd. 3-e. M.: Izdatel'stvo LKI, 2013.
6. Majkpar S. M. Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika.
7. Maksimova A. M. Kompozitory-karaimy v istorii ruskoj muzyki konca XIX - pervoj poloviny XX veka.
8. Mal'cev S.M. Metod Leshetickogo. -Sankt.Peterburg, 2005. 5-9651-0121-X
9. Naumov L. Pod znakom Nejgauza. – M.: RIF «Antikva», 2002.
10. Nazajkinskij, E. O psihologii muzykal'nogo vospriyatiya. — M.: Muzyka, 1972.
11. Nejgauz G. Ob iskusstv e fortepiannoj igry. Vtoroe izdanie. – M.: Gos. Muz. Izdat, 1961.
12. Ovsyankina G. Muzykal'naya psihologiya. – SPb.: «Soyuz hudozhnikov», 2007.
13. Vestnik muzykal'noj nauki. 2019. № 3 (25).