

ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ СОЛЬФЕДЖИО

Цели и задачи сольфеджио

В музыкальном образовании одной из дисциплин способствующих воспитанию музыканта, формированию его музыкального вкуса является сольфеджио.

Основная задача сольфеджио — организация музыкального слуха и его развития, а также обучения активному использованию слуха в творческой, исполнительской практике.

Средствами для правильной организации слуха являются:

- воспитание у учащихся точной ориентировки в ладовых связях мелодии, гармонического сопровождения, в соотношении голосов полифонической музыки;
- развитие острого и точного чувства ритма;
- обучение осмысленному восприятию и интонированию музыкальной фразы, периода, формы в целом;
- воспитание чувства стиля.

Вся учебная работа по сольфеджио должна органически сочетаться с работой над активизацией внутреннего слуха, обеспечить правильную направленность музыкального вкуса учащегося и обогатить их память запасом ценных художественных образцов музыки.

Нельзя считать единственной целью сольфеджио **только** обучение чтению нот с листа и чистому интонированию. Умение читать ноты и чисто интонировать является лишь необходимой базой для обучения, непременным условием для достижения более глубоких задач.

Программа курса сольфеджио включает следующие разделы:

- Вокально-интонационные навыки.
- Сольфеджирование и пение с листа.
- Воспитание чувства метроритма.
- Воспитание музыкального восприятия (анализ на слух).
- Музыкальный диктант.
- Воспитание творческих навыков.
- Теоретические сведения.

Гармоничное развитие музыкального слуха, музыкальной памяти, мышления учащихся на уроках сольфеджио должно осуществляться при тесной взаимосвязи всех форм работы. При этом основными формами работы являются: сольфеджирование, слуховой анализ и запись диктантов, а интонационные, ритмические и творческие упражнения – вспомогательными.

Теоретические знания, получаемые в процессе занятий, должны быть связаны с практическими навыками. Знание теоретических основ способствует воспитанию музыкального мышления, вырабатывает сознательное отношение к изучаемым музыкальным явлениям. Но любое явление в музыке не может быть осмыслено вне связи с его конкретным звуковым выражением. Поэтому одной из важнейших задач на уроках по сольфеджио является выработка слуховых представлений. Вся теоретическая работа должна опираться на внутренние слуховые представления, наличие которых играет огромную роль в процессе обучения музыке. Они необходимы для успешной исполнительской практики учащихся, а также для дальнейшей работы музыканта.

Большую роль в освоении учащимися сложного комплекса знаний играет систематизация, планирование учебного процесса в целом и тщательная подготовка каждого урока преподавателем.

Основные знания и навыки учащиеся приобретают на уроке, поэтому необходимо постоянно работать со всей группой по всем разделам программы (сольфеджирование, вокально-интонационные навыки, анализ на слух, музыкальный диктант и т. д.). Домашние задания на закрепление пройденного в классе материала должны быть доступными по трудности. Это могут быть задания по сольфеджированию, пению интонационных упражнений; выполнение ритмических упражнений, транспонирование, анализ произведений и другие задания.

Постоянная фронтальная работа со всей группой позволяет преподавателю осуществлять текущий опрос всех учащихся на каждом уроке. Но периодически необходим и более подробный опрос учащихся на контрольных уроках (в конце обучения или по темам) как в устной форме, так и в письменной.

В самой общей форме задачу курса сольфеджио можно определить как воспитание музыкального слуха, включающего способность воспринимать и воспроизводить музыку на **основе активного усвоения** всех составляющих ее элементов.

Музыкальная память служит опорой так называемому внутреннему слуху. Из ее интонационного запаса внутренний слух извлекает необходимые музыкальные представления, которые в данный момент вызываются сознательно, активно. Поэтому на занятиях по сольфеджио постоянно должны применяться задания и упражнения, способствующие развитию этих волевых качеств.

КРАТКИЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

Вокально-интонационные навыки

Одной из необходимых форм работы на уроках сольфеджио являются **вокально-интонационные упражнения** (пение гамм, интервалов, аккордов, секвенций, различных мелодических оборотов и т. д.). Они помогают развитию музыкального слуха (ладового, гармонического, мелодического), а также воспитанию практических навыков пения с листа, записи мелодий и анализа на слух.

Вокально-интонационные упражнения закрепляют практически те теоретические сведения, которые учащиеся получают на уроках сольфеджио.

В работе над интонационными упражнениями нужно достигать качества пения: чистоты интонации, строя, правильного дыхания, умения петь распевно. Как и при сольфеджировании, здесь большую роль играет тональная настройка.

На начальном этапе обучения рекомендуется петь интонационные упражнения хором или группами, затем переходить к индивидуальному исполнению. Интонационные упражнения вначале выполняются в медленном и умеренном темпе, вне ритма по руке преподавателя. В дальнейшем интонационные упражнения следует ритмически оформлять. Упражнение следует давать как в ладу, так и от заданного звука.

К ладовым интонационным упражнениям относится пение гамм, отдельных ступеней лада в разбивку и составленных из них мелодических оборотов, тональных секвенций, интервалов и аккордов в ладу, интервальных и аккордовых последовательностей.

Для большей наглядности при осознании восприятия ступеней лада можно использовать показ ступеней по столбце, числовой показ ступеней пальцами рук, пение ступеней по различным наглядным схемам, карточкам с римскими цифрами, обозначающими порядковый номер ступени и т. д.

В целях воспитания функционально-гармонического слуха, чувства строя, ансамбля необходимо пропевать интервалы, аккорды и их последовательности в гармоническом звучании в два-три голоса или в сочетании с инструментом (один голос петь, другие – играть).

Параллельно с ладовыми упражнениями следует петь пройденные интервалы и аккорды от заданного звука в мелодическом и гармоническом виде.

Подготовленные учащиеся должны уметь разрешать интервалы, аккорды и их обращения во всех возможных тональностях.

Вокально-интонационные упражнения должны быть связаны с последующей работой по сольфеджированию, диктанту, чтению с листа, слуховому анализу. Им следует уделять не много времени, чтобы не утомить внимание и приготовить слух к восприятию изучаемых элементов в последующей работе. Материалом для интонационных упражнений могут служить отрывки из музыкальных произведений, а также упражнения, составленные педагогом.

Сольфеджирование и пение с листа

Сольфеджирование является основной формой работы на уроке сольфеджио. При сольфеджировании вырабатываются правильные певческие навыки, интонационная точность, сознательное отношение к музыкальному тексту, воспитывается чувство лада.

При сольфеджировании следует добиваться чистого, стройного, выразительного пения как выученных на слух мелодий, так и разучиваемых по нотам. Такая работа должна вестись постоянно.

Несмотря на то, что основная работа по воспитанию вокально-хоровых навыков проводится на хоровых занятиях, педагогу по сольфеджио необходимо с первых уроков обращать внимание на посадку учащихся при пении, следить за правильным дыханием, звукообразованием, фразировкой.

У учащихся младшего возраста ограниченный диапазон (от *до* первой октавы до *ми* второй). В процессе занятий надо осторожно работать над расширением диапазона, не перегружая голосовой аппарат. В отдельных случаях целесообразно переносить неудобные участки мелодии на октаву выше или ниже в соответствии с голосовым диапазоном учащегося.

На уроках сольфеджио должно преобладать пение без сопровождения (*a capella*); не рекомендуется дублировать исполняемую мелодию на фортепиано. В некоторых случаях, при трудных интонационных оборотах или потере ощущения лада, можно поддержать пение ученика гармоническим сопровождением. Наряду с пением без сопровождения необходимо использовать (особенно на начальном этапе обучения) пение песен с текстом и фортепианным сопровождением.

Для развития чувства ансамбля и гармонического слуха следует как можно раньше вводить пение несложных двухголосных примеров. Начинать работу над двухголосным пением следует с разучивания несложных песен подголосочного склада с преобладанием унисонов, далее можно использовать параллельное движение голосов (в терцию, сексту). Работа над имитационным двухголосием начинается с пения канонов.

Одним из важнейших практических навыков является **пение с листа**. Это пение по нотам незнакомой мелодии без предварительного разучивания. Навык пения с листа вырабатывается постепенно и требует наличие у учащегося значительного слухового опыта, ощущения метроритма, знания нот и нотной записи, умения петь без сопровождения инструмента.

В процессе работы особое внимание нужно уделять развитию внутреннего слуха, т. е. научить учащихся мысленно представлять себе написанную мелодию. Определяющим фактором при этом является ориентация в ладу, способность чувствовать ладовые обороты, удерживать лад, тональность, а в дальнейшем перестраиваться из одного лада в другой.

В процессе развития навыка пения с листа следует добиваться осмысленного и выразительного пения. Нельзя допускать механического пения от ноты к ноте, следует приучать ученика все время смотреть по нотному тексту вперед, узнавая изученные мелодические и ритмические элементы, и петь без остановок, не теряя ощущения тональности.

Перед началом пения необходимо проанализировать структурные, ладовые, метроритмические и другие особенности примера.

При пении с листа очень важна предварительная настройка в тональности. Следует научить учащихся самостоятельно настраиваться от данной тоники или от ноты *ля*, взятой с помощью фортепиано или камертона. Возможны и другие формы настройки: педагог играет в данной тональности несколько аккордов, утверждающих тональность, или дает первый звук исполняемого примера, а учащиеся сами настраиваются в соответствующей тональности и т. д.

Музыкальные примеры для пения с листа должны быть легче разучиваемых в классе. В них должны преобладать знакомые учащимся мелодические и ритмические обороты.

Как сольфеджирование выученных примеров, так и пение с листа на начальном этапе обучения следует проводить коллективно, группами и лишь затем переходить к индивидуальному пению. Важным и полезным приемом работы является транспонирование выученных мелодий в другие тональности для закрепления полученных навыков, а также транспонирование с листа незнакомых мелодий.

Воспитание чувства метроритма

Воспитание чувства метроритма также необходимо, как и развитие ладово-интонационных навыков.

Возможности для развития чувства метроритма имеются в каждом виде работы: сольфеджирование, диктант, слуховой анализ и др. Для более успешного результата необходимо вычленять, осмысливать и отдельно прорабатывать метроритмические соотношения в изучаемых мелодиях по сольфеджио, произведениях по специальности, оркестровых партиях и т. д., а также применять специальные ритмические упражнения. Для освоения каждого нового элемента рекомендуется использовать пособие «Таблицы метроритмических соотношений».

Можно рекомендовать следующие ритмические упражнения: пропевание на нейтральный слог (та-та-...) или проговаривание на слог ритмического рисунка знакомой мелодии, повторение (простукивание карандашом) ритмического рисунка, исполненного преподавателем, простукивание ритмического рисунка, записанного на доске, специальных карточках; ритмические диктанты (запись ритмического рисунка мелодии или ритмического рисунка, исполненного при помощи карандаша) и т. д.

Все упражнения предлагаются в разных размерах и темпах. Педагог может и сам составлять варианты упражнений и придумывать новые.

Каждая новая ритмическая фигура, оборот должны быть прежде всего восприняты слухом, потом практически проработаны и лишь затем дано их теоретическое определение.

Осознанию, или ясному пониманию, метроритма способствует дирижирование. Но на начальном этапе дирижирование по схеме представляет для учащихся значительную трудность, поэтому его можно заменить любым другим движением отмечающим равномерную пульсацию доли, например тактированием. Постепенно при этом выделяется сильная доля, а затем определяется и отрабатывается схема жестов.

Вначале лучше работать над дирижерским жестом при пении знакомых, выученных мелодий, интонационных и ритмических упражнений, а также при прослушивании музыкальных примеров в исполнении преподавателя или группы учащихся.

Воспитание музыкального восприятия (Анализ на слух)

Слуховой анализ в курсе сольфеджио, наряду с пением, является основной формой работы над развитием музыкального слуха учащегося.

Систематическая работа по анализу на слух дает возможность накопить внутренние слуховые представления, развивает музыкальную память, мышление.

Анализ на слух связывает сольфеджио с музыкальной практикой, помогает в разборе и исполнении произведений.

Занятия по слуховому анализу должны проходить одновременно в трех направлениях:

- а) целостный анализ произведений или их отрывков;
- б) структурный анализ (анализ отдельных элементов музыкального языка);
- в) синтез целостного и структурного анализов.

Целостный анализ

Основная задача этого вида анализа – научить учащихся слушать музыкальные произведения. Следует научить их не только эмоционально воспринимать, определять характер музыкального произведения, его жанровые особенности, некоторые моменты формообразования и т. д., но и слышать в музыке конкретные элементы музыкального языка (лад, размер, темп, регистры и т. д.).

При прослушивании одноголосной мелодии учащиеся должны проанализировать структуру мелодии, принцип, логику ее построения и развития (направление мелодической линии, повторность, секвентность и т. д.), узнать в ней знакомые мелодические и ритмические обороты, услышать альтерацию, хроматизмы, модуляции и т. д. и дать всему словесное объяснение.

При анализе многоголосной музыки учащиеся должны услышать в ней изученные гармонические средства (аккорды, интервалы), разобраться в фактуре (мелодия, аккомпанемент), типах полифонии (имитационная, подголосочная, контрастная).

Музыкальные произведения отобранные для слухового анализа должны быть небольшими по объему, доступными по содержанию, разнообразными по характеру, стилистическим особенностям.

Желательно максимально использовать произведения, которые исполняются учащимися. Одним из обязательных условий для успешной работы по слуховому анализу является эмоциональное и грамотное исполнение произведений педагогом. Возможно также использование примеров в звукозаписи. Целостным анализом необходимо заниматься на протяжении всех лет обучения.

Анализ элементов музыкального языка

Задачей этого вида анализа является слуховая проработка (определение на слух и осознание) тех элементов музыкального языка, которые определяют собой выразительность музыкального произведения и его структуру: анализ звукорядов, гамм, отрезков гамм; логику взаимоотношений ступеней лада; мелодических и ритмических оборотов; интервалов в мелодическом звучании вверх и вниз, в гармоническом звучании, от звука, в тональностях на ступенях лада, взятых отдельно и в последо-

вательностях; аккордов и их обращений в тесном расположении, в мелодическом и гармоническом звучании, в тональности и от звука; последовательностей из нескольких аккордов.

Следует помнить, что этот раздел работы (слуховой анализ), несмотря на его важное значение, не должен превалировать на уроках сольфеджио, а определение на слух интервалов, аккордов не может быть главной целью.

В качестве материала для анализа на слух элементов музыкального языка могут быть использованы как примеры из музыкальных произведений, так и сочиненные педагогом специальные слуховые упражнения (мелодии с характерными интонационными оборотами, последовательности интервалов, аккордов и т. д.). Желательно, чтобы они были организованы метроритмически и музыкально исполнены.

Музыкальный диктант

Диктант является одной из сложных форм работы в курсе сольфеджио. Он развивает музыкальную память учащихся, способствует осознанному восприятию мелодии и других элементов музыкальной речи, развивает умение записывать услышанное.

В работе над диктантом синтезируются все знания и навыки учащихся, определяется уровень их слухового развития. Поэтому не следует торопиться с введением этой формы работы, а некоторое время (в зависимости от подвижности группы) заниматься лишь различными подготовительными упражнениями. Нужно начинать с простых, доступных видов диктанта — ритмической и мелодической записи.

Подготовительные упражнения к диктанту:

- 1) запоминание без предварительного пропевания небольшой фразы и воспроизведение ее на нейтральный слог или с текстом;
- 2) устные диктанты (воспроизведение с названием звуков, с тактированием или без него небольших попевок вслед за проигрыванием);
- 3) письменные упражнения, связанные с воспитанием навыков нотного письма.

Запись диктанта:

- 1) знакомых, ранее выученных мелодий;
- 2) ритмического рисунка мелодии;
- 3) мелодий, предварительно спетых с названием звуков;
- 4) мелодий в объеме 2–4 тактов (для подвинутых учащихся до 8-ми тактов) в пройденных тональностях.

Успешная запись диктанта зависит от индивидуальности учащегося, его музыкальной памяти, ладового слуха, ладового мышления, ориентировки в мелодическом движении: вверх, вниз, скачкообразно, по звукам аккордов и т. д.

Не менее важно для учащегося уметь разбираться в строении формы мелодии (членение мелодии на фразы и предложения), а также иметь четкое представление о метроритмической структуре мелодии: ее размере, строении тактов, особенностях ритмического рисунка.

Формы диктанта могут быть различными. Это может быть, например, диктант с предварительным разбором: учащиеся с помощью преподавателя определяют лад и тональность данной мелодии, ее размер, темп, структурные моменты, особенности ритмического рисунка, анализируют закономерность развития мелодии, а затем приступают к записи. На предварительный разбор должно уходить 5-10 минут. Такую

форму работы целесообразнее использовать в начале обучения диктанту, а также при записи мелодий, в которых появляются новые элементы музыкального языка.

Наряду с такими диктантами следует давать диктанты без предварительного разбора. Такой диктант записывается учащимися в течение установленного времени, при определенном числе проигрываний. Вначале диктант проигрывается 2-3 раза подряд (учащиеся в это время слушают и запоминают мелодию), а затем еще несколько раз с интервалом в 2-3 минуты (к концу – реже). Такие диктанты более целесообразны только тогда, когда учащиеся научатся самостоятельно анализировать мелодию.

Нужно широко применять форму устного диктанта, который помогает осознанному восприятию учащимися отдельных трудностей мелодии, развивает музыкальную память.

Для развития внутреннего слуха следует предлагать учащимся, в частности для домашней работы, самодиктант, запись знакомой мелодии по памяти. Полезно записывать мелодии, ранее прочитанные с листа. Это помогает запомнить и осознать спетую мелодию и укрепляет связь услышанного звучания с его нотным изображением.

Возможны и другие формы диктанта, например: гармонический (запись прослушанной последовательности интервалов, аккордов), ритмически и другие.

Перед началом записи необходима ладовая настройка, которая дается различными способами.

Время для записи диктанта устанавливает педагог, в зависимости от его объема и трудности. В младших классах, где записываются небольшие и несложные мелодии, это 5-10 минут; в старших, где трудность и объем увеличиваются, – 20-25 минут.

Для развития ладо-функционального слуха полезно первоначально проигрывать мелодию диктанта с гармоническим сопровождением. Проигрывание диктанта может осуществляться не только на фортепиано, но и на других музыкальных инструментах; запись диктанта возможна также с голоса (тембровые диктанты).

Необходимо научить учащихся записывать диктант в разных регистрах как в скрипичном, так и в басовом ключах.

Важным моментом в работе над диктантом является его проверка, фиксация и разбор ошибок. Формы проверки могут быть различные (педагог проверяет тетради, учащиеся проверяют тетради друг друга, один из учащихся записывает диктант на доске или проигрывает на фортепиано, класс поет диктант с названием звуков и дирижированием и т. д.).

Дома можно выучивать диктанты наизусть, транспонировать, подбирать на фортепиано.

Одноголосный музыкальный диктант представляет интересную и плодотворную форму занятий, способствующую формированию и развитию профессиональных качеств музыкального слуха. Урок сольфеджио должен быть спланирован так, чтобы диктанту уделялось постоянное внимание.

Воспитание творческих навыков

Развитие творческой инициативы в процессе обучения играет большую роль. Оно способствует более эмоциональному и вместе с тем осмысленному отношению учащихся к музыке, вызывает интерес к предмету, что является необходимой предпосылкой к его освоению.

Творческие упражнения на уроках сольфеджио активизируют слуховое внимание, тренируют различные стороны музыкального слуха (ладо-интонационный,

гармонический, чувство метроритма, формы, музыкальную память), а также развивают вкус и наблюдательность.

Все упражнения необходимо связывать с основными разделами курса. Цель этих упражнений – не только развивать у учащихся творческие навыки, но и помогать им в приобретении основных навыков: пении с листа, записи диктанта, определении на слух. Творческие упражнения закрепляют теоретические знания учащихся.

Творческие задания должны быть доступны учащимся. Их необходимо хорошо продумывать и подбирать в зависимости от состава группы (возраста, уровня слухового развития, владения различными инструментами).

Творческую работу можно начинать уже с первого года обучения, но лишь после того, как у учащихся накопится хотя бы небольшой запас музыкально-слуховых впечатлений и знаний. Основным видом творчества на этом этапе является импровизация. Это может быть допевание ответной фразы, импровизация мелодии на данный ритмический рисунок, варьирование небольших попевок, мелодизация данного или собственного текста.

Можно рекомендовать и другие упражнения: коллективное сочинение мелодии (цепочкой); сочинение мелодии определенного характера с использованием для этого различных выразительных средств (лад, размер, темп, регистр, ритмический рисунок и т. д.); сочинение вариации на данную или собственную тему; сочинение подголосков к данной или сочиненной мелодии, подбора аккомпанемента и т. д. Эти формы работы на начальном этапе должны опираться в основном на слуховое ощущение. В дальнейшем в работе над аккомпанементом можно использовать пройденные аккорды.

Творческие задания могут быть как классными, так и домашними, с условием обязательной проверки или обсуждения работ всем классом. Лучшие работы можно использовать в качестве материала для записи диктанта, пения с листа, транспонирования и т. д.

Рекомендуемые упражнения не являются обязательными и исчерпывающими. Каждый педагог может разнообразить эту работу, внести в нее новые элементы.

Теоретические сведения

Все теоретические сведения должны быть тесно связаны с музыкально-слуховым опытом учащихся. Это особенно относится к начальному периоду обучения, где каждому теоретическому обобщению должна предшествовать слуховая подготовка на соответствующем музыкальном материале.

Органическая связь теоретических знаний с конкретным показом музыкального материала способствует лучшему их усвоению, вызывает живой интерес к предмету, укрепляет взаимосвязь между музыкальной практикой и изучением музыкально-теоретических дисциплин.

Большую пользу для усвоения теоретического материала, свободной ориентировки в тональностях приносит проигрывание учащимися всех пройденных элементов музыкального языка (интервалы, аккорды, гаммы, мелодические и гармонические обороты и т. д.) на фортепиано. Такую работу необходимо практиковать как с учащимися, обучающимися на фортепиано, так и с учащимися, обучающимися на других инструментах.

Работа над вокально-интонационными упражнениями в курсе сольфеджио

Пение гамм

Пение мажорных и минорных гамм от тоники вверх до ее октавного повторения не должно превращаться в механическое занятие, при котором внимание концентрируется только на назывании звуков данной тональности, но нет активного осознания слухом тонов и полутонов как секунд.

Привычка слуха к механическому скольжению по звукоряду вверх и вниз в дальнейшем становится трудно преодолимым препятствием к переходу на выразительное интонирование конкретной музыки.

Поскольку знание гамм необходимо для ознакомления со звукорядами ладов, со звуковым составом произведения и тональностями (не говоря уже об упражнениях, необходимых для овладения техникой инструмента, где гаммы служат основой) пение гамм невозможно исключить из сольфеджио. Вместе с тем пение гамм необходимо организовать так, чтобы преодолеть его механизмирующее воздействие на слух.

Мажорная натуральная гамма

Мажорную натуральную гамму надо объяснять как звукоряд, обладающий определенным внутренним строением. В основе его лежит четырехзвучие — мажорный тетрахорд, имеющий строение: тон, тон, полутон.



В нем выявляется то главное, что характеризует лад: мажорная терция и замыкающий вводный тон (*ми-фа*).

Следует обратить внимание, что не только *фа* (по ладовому тяготению) стремится к *ми*, но и обратно: *ми* — это вводный тон к *фа*. Именно это стремление *ми* к *фа* выявляется при интонировании тетрахорда снизу вверх.

Затем надо показать аналогичное строение верхнего тетрахорда.



Принципиально важно понять, что в мажорной гамме вводнотонные отношения возникают не только между VII и I (VIII) ступенями, но всегда там, где образуется диатонический полутон, т. е. малая секунда.

Помимо строения мажорной гаммы из двух тетрахордов, разделенных тоном (большой секундой *фа-соль*), необходимо дать понятие и о другом внутреннем строении звукоряда.



Гамма, складывающаяся из пятизвучия и слитного с ним четырехзвучия, легко выводится из мелодий многих песен.

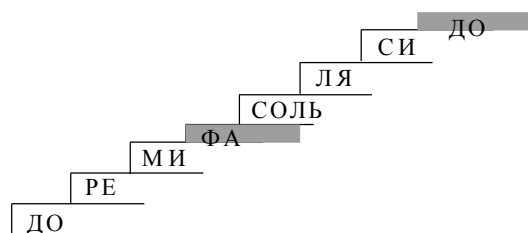
В первом предложении первая фраза представляет собой движение мелодии в нижнем тетракорде, вторая — в верхнем тетракорде. Фразы четко отграничены и между собой не смыкаются. Во втором предложении мелодическое движение объединяет оба тетракорда (оба тетракорда неполные). В четвертой фразе структура мелодии (тоническая квинта и ее заполнение) ясно очерчивает пятизвучие.

В следующем примере первая фраза представляет собой слияние четырехзвучия и пятизвучия внахлест. Это обнаруживает метро-ритмическая и интонационная структура.

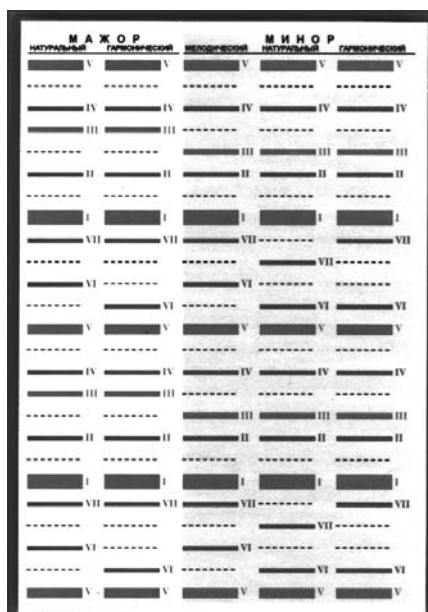
В обоих случаях *ля* — крупная длительность на сильной доле. В первом мотиве значимость *ля*-опоры усиливается разрешением неустоя *си*. В конце фразы опора *ля* усиливается звуковысотностью — восходящим скачком. Вторая фраза представляет собой движение мелодии преимущественно в верхнем тетракорде. В третьей фразе мелодия вновь ясно очерчивает пятизвучие и четырехзвучие.

Понимание внутренней структуры помогает осознанному интонированию как гаммы, так и мелодии.

При начальном обучении можно в качестве вспомогательного приема сделать на доске или листе бумаги рисунок в виде лестницы, в котором соотношения тонов и полутонов наглядно соответствует соотношению их в гамме. Педагог требует интонирования тонов и полутонов звукоряда, следуя движением руки (или указки) по ступеням лестницы.



Хорошо использовать также в качестве наглядного пособия ступеневую столбичку как вначале обучения, так и на протяжении всего курса обучения.



В ней тоника (I ст.) обозначена самыми широкими линиями, как главный устой лада. III и V ступени как менее устойчивые обозначены более узкими линиями. По этой столбце легко проследить тоновые и полутоновые соотношения ступеней в ладу и его разновидностях, в интервалах и аккордах на ступенях лада.

В качестве наглядного пособия может послужить «схема-клавиатура» (рисунок клавиатуры в объеме $1\frac{1}{2}$ октавы) фортепиано, по которой удобно видеть соотношение тонов и полутонов в гаммах, интервалах, аккордах.

При пении интонационных упражнений необходимо показывать пропеваемые ступени на столбце, схеме-клавиатуре, осознавая тоновые соотношения, ладовое напряжение ступеней, направленность мелодического движения (восходящее, нисходящее, ломанное), что помогает выработке более точного интонирования, а также теоретическому усвоению материала.

Пение гамм в октавном диапазоне должно иметь целью **слуховое осознание структуры гаммы**, для целей же **слухового развития** важнее петь мелодически обороты и упражнения в виде небольших мелодических мотивов, включающих слияние нескольких оборотов, в которых четко выявлены лад и тональность.

ИНТОНАЦИОННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ В ТЕТРАХОРДАХ

Работа в нижнем мажорном тетра хорде

Общая схема

восходящий тетра хорд



Приведенные ниже мелодические обороты петь по показу преподавателя на общей схеме.

Движение по звукам тетра хорда с повтором ступеней



восходящее поступенное движение от I к IV ст. нисходящее поступенное движение от IV к I ст.

повтор II ст. повтор III ст. повтор IV ст.

Возвратные мелодические обороты

возврат к I ст. с вышестоящей ступенью возврат к III ст. с нижестоящей ступенью возврат к I ст. через ступень возврат к I ст. через две ступени двойной возврат к III

возврат к III тетрахорд ↑ тетрахорд ↓ пост. дв. к II пост. дв. к I

возврат к I возврат к II возв. к III возв. к II возврат к I

Скачки в мелодических оборотах

восход. скачок через ступень с I на III ст. нисход. скачок через две ступени с IV на I ст. восход. скачок с I на III ст.

тетрахорд ↓ скачок с I на IV ст. тетрахорд ↓

возврат к III ст. возврат к I ст. повт. I ст. повт. IV ст.

Обороты опеваания

опевание II ст. снизу вверх опевание II ст. сверху вниз опевание II ст. снизу вверх опевание III ст. внизу вверх опевание III ст. вверху вниз поступ. нисх. дв.

Для закрепления интонации изученных оборотов учащиеся должны петь их по показу преподавателя на общей схеме, схеме-клавиатуре, столбце и дать им название; спеть любой оборот по словесному указанию преподавателя; уметь определять их на слух, узнавать их в мелодиях.

Эту работу следует проводить параллельно в нижнем и верхнем тетрахорде, сравнивая степень напряжения неустойчивых тонов и степень устойчивости устойчивых тонов.

Например:

а) опевание II ст. и разрешение в I б) опевание IV ст. и разрешение в V

В примерах а) и б) мелодические обороты одинаковые, тоновые соотношения в них одинаковые, но в примере а) неустойчивая II ступень опеваётся устойчивыми I и III ступенями и разрешается в I ступень. В примере б) неустойчивая VI ступень опеваётся относительно устойчивой V ступенью и самой напряженной в ладу VII ступенью, которая не разрешается в I ступень по своему тяготению, а переходит в неустойчивую VI ступень. Различна степень устойчивости в разрешениях. Более завершено звучит разрешение II ступени, т. к. I ступень (тоника) самая устойчивая в ладу. V ступень относительно устойчивая, в ее звучании нет такой завершенности, как в тонике, поэтому разрешение VI ступени в V ступень дает звучание относительного покоя. Весь мотив б) звучит напряженнее, чем мотив а). К тому

же высотное положение мотива б) усиливает его напряжение.

В целях усвоения интонации мелодических оборотов и тональностей полезно один и тот же мотив пропевать сразу в нескольких тональностях.

Пение тетрахордов гамм и упражнений в объеме тетрахорда следует чередовать с пением гамм в октавном диапазоне. По мере освоения упражнений в объеме тетрахорда их диапазон нужно расширять.



Параллельно с освоением звукоряда гаммы ведется работа над **усвоением устойчивых и неустойчивых ступеней.**

Сначала надо обратить внимание учащихся на различную степень устойчивости I, III, V ступеней, дать характеристику этих ступеней:

- I ступени — как абсолютного устоя лада, дающего в мелодии интонацию полного завершения. Следует дифференцировать звучание тоники внизу (более спокойное завершение) и вверх (завершение, сопряженное с большим эмоциональным подъемом);

- III ступени — как характеризующую лад и дающую звучание относительной завершенности.

V и III ступени по высотному положению выше тоники, но разная удаленность от тоники придает им разную степень устойчивости, завершенности.

V ступень, ввиду большей удаленности от тоники, приобретает больше свойств неустойчивости и вследствие этого устремленности в тонику.

Различную степень устойчивости ступеней надо показать на примерах.

Например:

I т. "Песни христиан" № 2а "Я слышу голос Твой". В куплете песни сравнить завершение первой и четвертой фраз на тонике с окончанием второй и третьей фраз на III ступени.

I т. № 50 "Милосердный Отец". Окончание первого предложения на V ступени, второго — на I ступени.

I т. № 14 "Господь пребудь Ты с нами". Окончание первой и четвертой фраз на тонике, второй — на V ступени, третьей — на III ступени.

I т. № 540 "Вот полночь..." Окончание произведения на V ступени соответствует содержанию текста: относительная завершенность интонации согласуется с окончанием действия молитвенной борьбы и состоянием напряжения перед предстоящими страданиями.

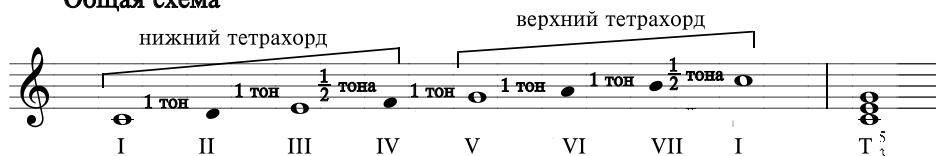
Чтобы выработать навык интонирования и внутреннего слышания любой устойчивой ступени, нужна система упражнений, в которых обострено внимание к конкретной ступени.

Ниже приводятся некоторые образцы интонационных упражнений.

Все упражнения петь вначале цифровым обозначением ступеней (для удобства пропевания "первая", "третья", "пятая", заменять на "раз", "три", "пять"), затем с названием звуков в изучаемых тональностях.

Схемы интонационных упражнений

Общая схема



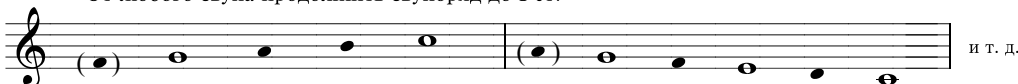
Общая схема изучаемой тональности выписывается на доске и в рабочих тетрадах учащихся. На схеме показываются изучаемые элементы во время пения, слухового анализа, что помогает осознанному их усвоению.

Усвоение интонации I ст. (тоники)

1)



От любого звука продолжить звукоряд до I ст.

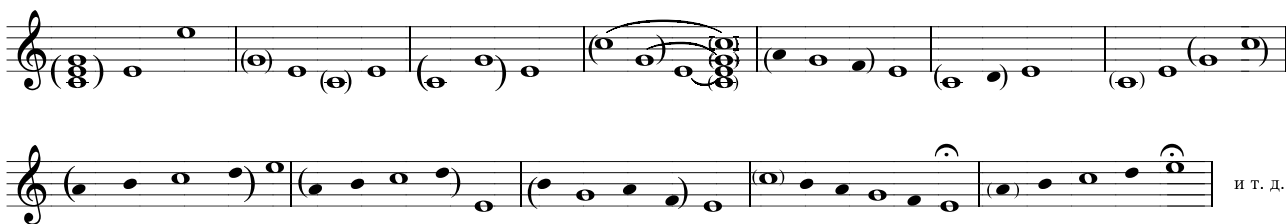


Сыграть аккорд. Обострить внимание к звучанию тоники и на фоне звучащего аккорда петь нижнюю тонику, затем верхнюю. Постараться сохранить внутренним слухом звучание тоники во время прослушивания следующих мотивов. В конце мотива спеть тонику как завершение мотива. Вначале использовать простые мотивы с ясным устремлением к тонике, затем более сложные с переходом в тонику через скачок.

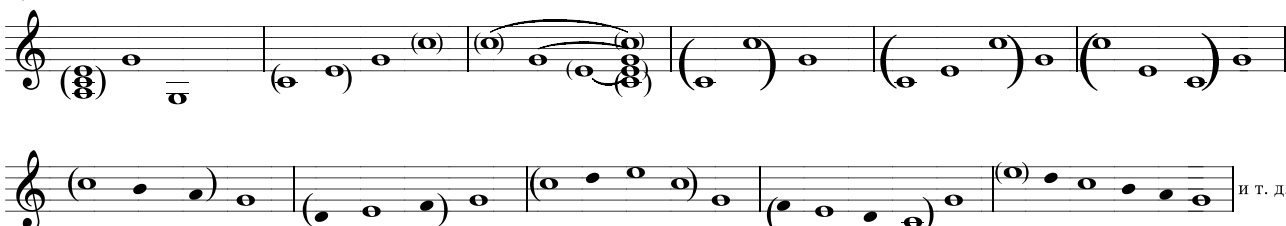
Звуки, записанные в скобках, играют на инструменте или пропеваются преподавателем на слог (без названия ступеней, нот). Остальные звуки поются учащимися ступенями, с названием нот, на слог по знаку преподавателя с показом их на общей схеме, на столбике, на схеме-клавиатуре.

В таком же порядке усваиваются интонации III и V ступеней.

2) Усвоение интонации III ст.



3) Усвоение интонации V ст.



Мелодия изобилует интонациями разрешений как внутри фраз, так и в окончаниях. В первом предложении часто проходят интонации разрешения в III ступень. Своеобразие этих интонаций наиболее ярко проявляется на долгих звуках и в окончаниях фраз. Например, разрешение IV ступени в III ступень в конце первой фразы звучит спокойнее, из-за продления звучания III ступени, чем в середине второй фразы.

В мелодии трижды встречается разрешение VI ступени в V ступень в разных метро-ритмических условиях. Интонация тяготения VI ступени в V ступень звучит активнее в третьей фразе, чем в первой и второй из-за метрического акцента (сильная доля) и половинной длительности.

Разрешение в тонику встречается дважды — в третьей фразе в верхнем тетра хорде VII → I и в конце II → I в нижнем тетра хорде. Более активное звучание верхней тоники обусловлено звуковысотностью, остротой интонации VII → I, ритмическим и мелодическим движением в целом. Звучание более спокойной завершенности наступает только в нижний тонике, приготовленной нисходящим движением по звукам нижнего тетра хорда с повтором II ступени, усиливающим интонацию тяготения в тонику.

Мелодию сначала следует сыграть, проанализировать, отдельно пропеть все интонации, затем спеть целиком, обращая внимание на выразительность каждой интонации.

Такая работа служит более осмысленному и выразительному исполнению.

Следующие мелодии могут послужить иллюстрацией для изучения этой темы: I т. "Песни христиан" № 35а "Ближе, Господь, к Тебе", №93 "Больше любви к Тебе", №253 "Да, везде с Иисусом безопасен я", №476 "Не опоздай, сын блудный".

Особенностью мелодии "Пребуди в нас благодатью" является окончание всех фраз на звуках тонического трезвучия.

В следующей мелодии "Долго в сумраке скитался" (I т. № 4946) первая, вторая и третья фразы заканчиваются на неустойчивых ступенях и только четвертая фраза заканчивается на относительно устойчивой III ступени.

Мелодические и ритмические условия проявляют разную степень напряжения этих ступеней. Так напряжение VI ступени в конце первой и в начале второй фразы активизируется ее повторением. VII ступень в конце второй фразы, самая

напряженная в ладу, активизируется длительностью и сильной долей. VI ступень в конце третьей фразы звучит слабее, чем в конце первой фразы, т. к. не поддерживается ее повтором. Ритмические условия ослабляют напряжение всех неустойчивых ступеней в этом такте.

Окончание фраз на неустойчивых ступенях придает мелодии активность и напряженность.

Мелодию сыграть, проанализировать, спеть, обращая внимание на интонации неустойчивых ступеней в конце фраз, сопоставляя их между собой.

Для закрепления навыка нужно таким же образом проработать еще несколько мелодий: I т. "Песни христиан" №482 "Во Христе мир душе", №498 "Все Иисусу отдаю я", №524 "Знаешь ли подвиг Иисуса?". Для приобретения навыка интонирования и внутреннего слышания неустойчивых ступеней и их взаимоотношений с устойчивыми, необходимо также проработать их в интонационных упражнениях.

Общая схема

Схемы интонационных упражнений



Разрешение неустойчивых ступеней



В следующих упражнениях знакомые ранее обороты (возвраты, опевания) изучаются с целью овладения более точной ориентации в ладу.

Возвраты к неустойчивым ступеням



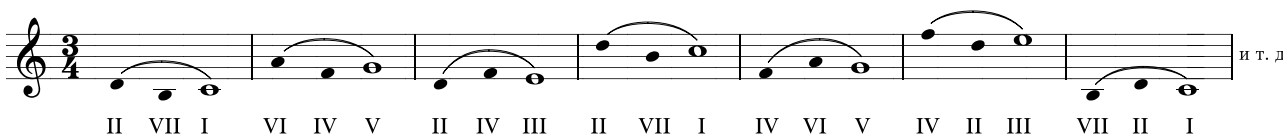
Обратить внимание, что в оборотах опевания движение по двум неустойчивым ступеням усиливает напряжение.

Опевание устойчивых ступеней (сверху вниз, снизу вверх)



Ноты в скобках (тон для настройки) играют преподавателем. По мере овладения навыком для настройки играет только тоника (I ступень).

Петь опевания в любой последовательности



Опевание с проходящей ступенью. Образуется интонация возврата на ступень.

В этих оборотах напряжение ослабляется проходящей устойчивой ступенью.

Музыкальная запись на нотном стане с нотами и цифрами под ними: II I VII I IV III II I VI V IV V II I VII I VII I II I II III IV III и т. д.

Опевание неустойчивых ступеней

Сравнить с оборотами опевание устойчивых ступеней.

(Ноты в скобках играет преподаватель).

Музыкальная запись на нотном стане с нотами и цифрами под ними: I III II III V IV V VII VI VI I VII III I II V III IV VII V VI III I II и т. д.

Опевание с проходящей ступенью (интонация возврата)

Музыкальная запись на двух нотных станах с нотами и цифрами под ними: I II III II I III IV V IV III V VI VII VI V VI VII I VII I III II I II III V IV III IV V VII VI V VI V I VII VI VII I и т. д.

Сочетание различных оборотов

Скачки с устойчивых на неустойчивые ступени в сочетании с другими оборотами

Музыкальная запись на двух нотных станах с нотами и цифрами под ними: V II III III VI V I IV III I VI V V II IV III III VI IV V I IV III II I I VI V IV V и т. д.

Петь в ритмических вариантах

Скачки с неустойчивых на устойчивые ступени в сочетании с другими оборотами

Музыкальная запись на нотном стане с нотами и цифрами под ними: VI III I II I VII III II I II III II V VII VI V IV I VII VI VII I и т. д.

Любая мелодия состоит из сочетания различных мелодических оборотов. Умение их вычленил в мелодии, распознавать на слух значительно облегчает запоми-

нение мелодии, чтение с листа и помогает более точному интонированию. Поэтому полезно петь эти обороты в ритмическом оформлении.

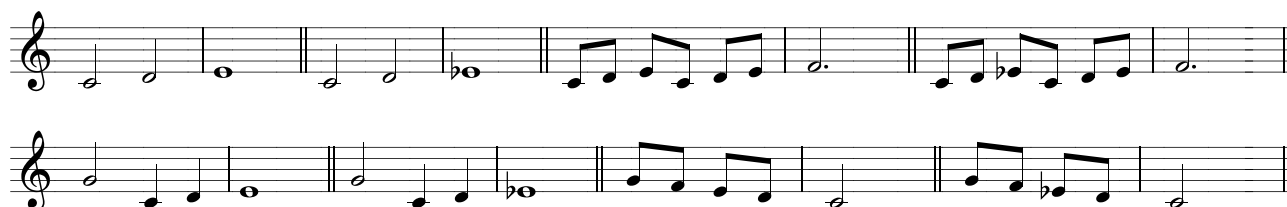


Работа по схемам:

- а) петь, смотря на нотную запись;
- б) петь по словесному указанию преподавателя, показывая ступени на общих схемах, на столбике, на схеме-клавиатуре;
- в) петь без показа по словесному указанию преподавателя;
- г) петь по показу преподавателя на общих схемах, на столбике, на схеме-клавиатуре без словесных указаний и т. д.

Гамма натурального минора

Для того, чтобы ярче представить отличие минора от мажора, целесообразно сопоставить оба лада по следующему принципу,



используя соответствующие музыкальные произведения.

C. Mason

Ближе, Господь, к Тебе

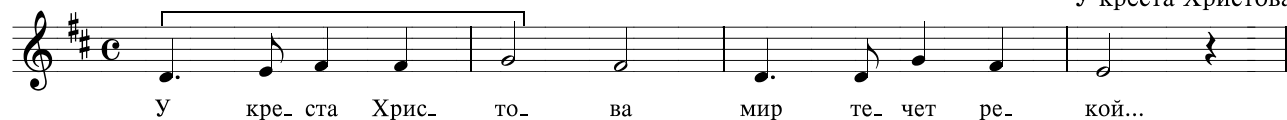


A. Архангельский

Гласом моим

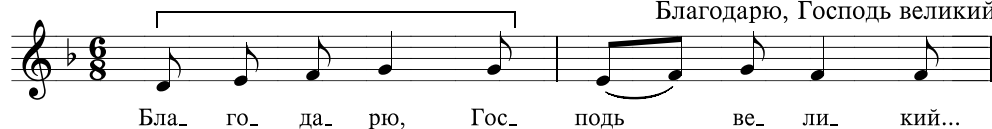


У креста Христова



Г. Драненко

Благодарю, Господь великий



Ph. P. Bliss

На Христа взирая



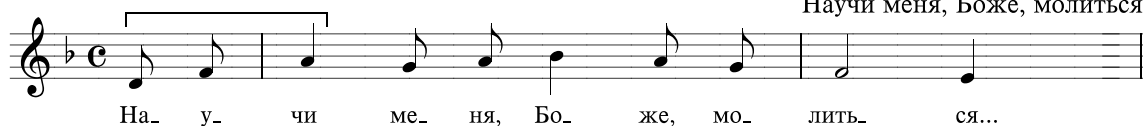
Словацкая мелодия
За Христом пойду я



K. G. Inķis
Дорогие минуты



Научи меня, Боже, молиться



S. B. Marsh
О, Спаситель! Благодать



Чтоб пасти народ избранный



J. H. Stockton
Единый Врач явился нам



Не в словах молитвенных речей

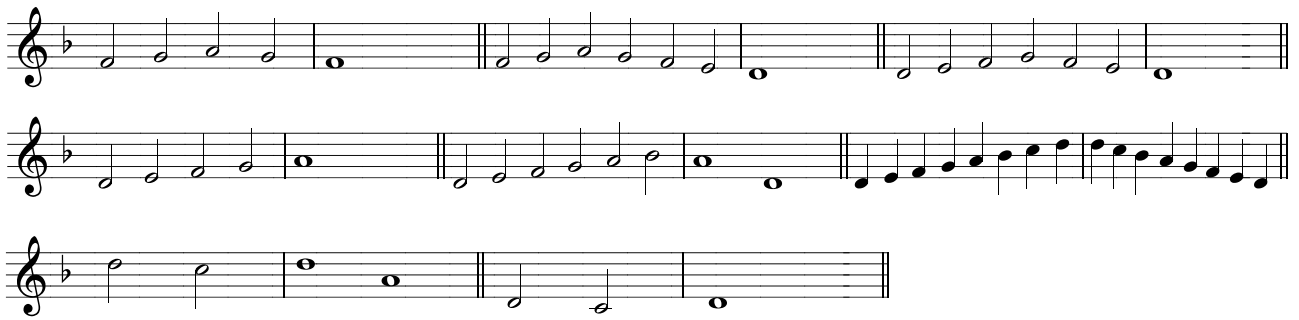


При интонировании одних и тех же мотивов в мажоре и миноре следует подтягивать вверх III ступень в мажоре, а в миноре подтягивать ее вниз; I и V ступени в миноре подтягивать вверх.

После усвоения основного признака минора — низкой III ступени, овладение интонированием трех-, четырех-, и пятизвучных мелодических мотивов минорного склада следует перейти к изучению гамм и тональностей минора.

Начать следует с выявления минорного лада внутри мажорного звукоряда на его VI ступени.

Исходя из привычных упражнений в мажоре, можно показать, как смена опорных звуков того же звукоряда приводит к минору. Поэтому желательно начинать изучение минорных гамм с гаммы натурального параллельного минора.



То же надо выполнить и в других тональностях, варьируя упражнение по tessiture голоса.

Все мелодические обороты, изучаемые в мажоре, следует выполнять и в миноре. При этом обратить внимание на разное строение тетрахордов минорной гаммы.

Нижний тетрахорд — минорный, имеющий строение: тон, полутон, тон.

Верхний тетрахорд — фригийский: полутон, тон, тон. Как и мажоре, они разделяются целым тоном.



При изучении параллельных и одноименных тональностей хорошо использовать изученные мелодические обороты, сопоставляя их в параллельных тональностях и одноименных. Например:

В параллельных тональностях



В одноименных тональностях



Обращать внимание на высотное положение мотивов, ладовое наклонение, особенности интонирования ступеней в мажоре и миноре.

Гамма гармонического минора

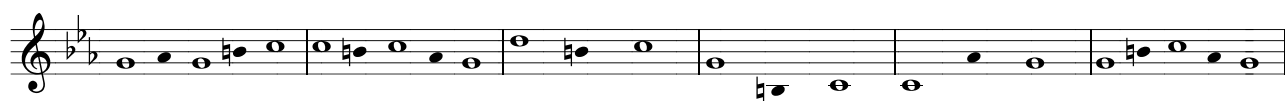
В гармоническом миноре следует обратить внимание на верхний гармонический тетрахорд, имеющий структуру: полутон, полтора тона, полутон. Особенностью гармонического тетрахорда является наличие двух малых секунд в отличие от других тетрахордов.



Для свободной ориентации в натуральном и гармоническом видах минора нужно изучать их в сопоставлении.



Сначала следует усвоить отдельно интонирование VII ступени как вводного тона в I ступень, и VI в V.



Затем включать в работу VI и VII ступени в поступенном движении в тетрахорде и различных оборотах.



В образующейся при поступенном движении VI - VII ступеней увеличенной секунде оба звука интонируются как вводнотонные, с острым тяготением VII в I, VI в V. Этим напряжением определяется выразительность интервала увеличенной секунды.

Появление мелодической увеличенной секунды - характерный стилевой признак народно-песенного творчества.

Например:

Благодарим Тебя, Господь

Бла- го- да- рим Те- бя Гос- подь, за доб- ро- ту Тво- ю, и- бо Ты на- сы- тил нас, Гос- подь. Славь- ся А- до- най! И- бо Славь- ся А- до- най!

Характерной же чертой гармонического минора является вводный тон на VII ступени, а не увеличенная секунда между VI и VII ступенями.

Тихо и мирно

Ти- хо и мир- но в Божь- ем со- бра- нье, льет- ся бла- га- я весть.

Мы идем тропею узкой



Мы и-дем тро-по-ю уз- кой, тру- ден и тер- нист наш путь, но все-гда Спа- си- тель с на- ми,
э- то, друг мой, не за- будь, но всегда Спа- си- тель с на- ми, э- то, друг мой, не за- будь.

Припев

Н. А. Казаков

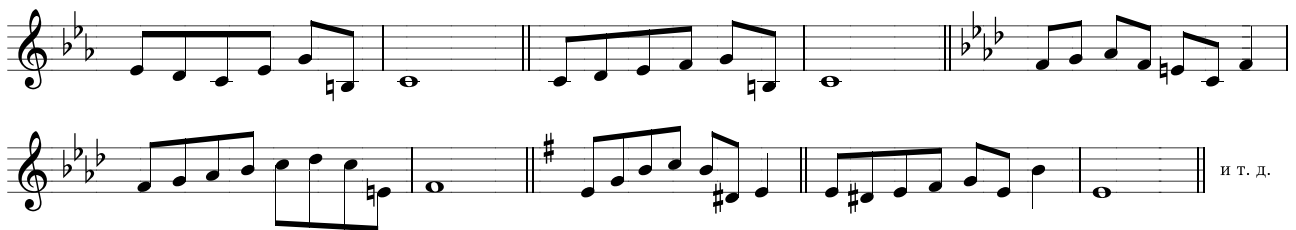
Боже, дай терпенье



Бо- же, Бо- же, Бо- же, дай тер- пе- нье! Бо- же,
Бо- же, Бо- же, дай тер- пе- нье!

Для мелодий в гармоническом миноре характерно мелодическое движение на отрезке звукоряда от нижнего вводного тона до VI ступени, прилегающей к квинтовому тону.

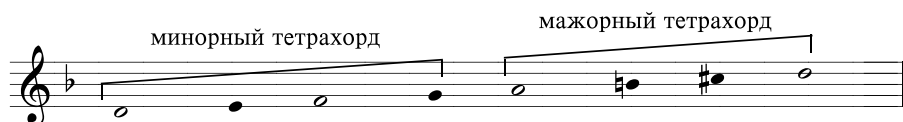
Приведем краткие мелодические настройки в гармоническом миноре, которые удобно использовать перед сольфеджированием, читкой с листа, диктантом.



и т. д.

Гамма мелодического минора

Гамма мелодического минора состоит из нижнего минорного и верхнего мажорного тетра хорда.



минорный тетра хорд мажорный тетра хорд

В навыке пения мелодической минорной гаммы главное — это умение петь верхний тетра хорд от V ступени вверх к тонике и от тонике вниз к V ступени. При интонировании этого тетра хорда гаммы в нисходящем движении обычно поется только тетра хорд натурального минора. Это имеет под собой основание, т. к. согласуется с направленностью тяготения ступеней и нередко встречается в музыке.

Бьют часы

О_ на вле_ чет, и сла_ док звук е_ е свя_ той,
 по_ ка жи_ ву, я бу_ ду петь: "По_ ра до_ мой!"

Смотрите Сольфеджио II № 167 "Если ты с молитвой"

Наряду с этим встречается сочетание мелодического минора с гармоническим минором, равно как и гармонического с натуральным. Иногда объединяются все три вида минора.

Сочетание гармонического и мелодического минора

В. Гузев

Человека сердце жаждет

Примеры для анализа:

III т. "Песни христиан" № 177 "Когда твой путь земной" — дуэт

I т. "Песни христиан" № 295 "Долиною плача"

Сочетание гармонического и натурального минора

С. Бацук

В жизни лучшее время

Примеры для анализа:

I т. "Песни христиан" № 32а "Не вечно буду я скитаться"

I т. "Песни христиан" № 52 "Исцели мое сомненье"

I т. "Песни христиан" № 105 "Когда в душе тоска немая"

I т. "Песни христиан" № 231 "Кто верным Богу пребывает"

Сочетание трех видов минора

Оставлен всеми на кресте

Примеры для анализа:

Сольфеджио II № 57 "Я на жизнь рассчитывать не вправе"

I т. "Песни христиан" № 104 "На рассвете ли дня"

Необходимы, следовательно, упражнения, сочетающие признаки мелодического минора с другими видами минора.



В мелодиях также встречается нисходящее движение мелодического минора. Часто такое движение сочетается с возвратным поступенным движением к тонике или скачком к тонике.

A. Krieger

Стою у Твоего креста



Валлийская мелодия

В Гефсиманский сад пойди



В Геф-си- ман- ский сад пой- ди, в ис- ку- ше- нье чтоб не впасть.

Примеры для анализа:

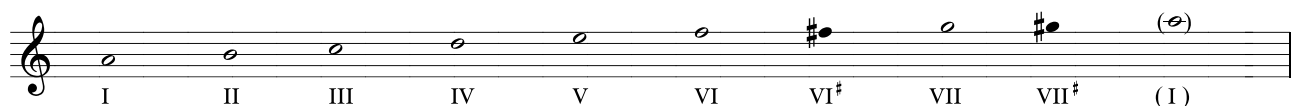
II т. "Песни христиан" № 95, № 265

I т. "Песни христиан" № 341 "Измученный жизнью суровой"

Помимо интонирования верхнего мелодического тетрахорда в восходящем движении к тонике, нельзя упускать из виду также и интонирование его в нисходящем движении:



Три вида минора — натуральный, гармонический и мелодический имеют большие выразительные возможности и часто органично переплетаются в процессе музыкального развития. Они образуют полный минор, гамма которого имеет семь ступеней и девять тонов:



Гамма гармонического мажора

К работе над усвоением звукоряда гармонического мажора целесообразно перейти после усвоения гармонического минора на основе сопоставления обоих звукорядов, обращая внимание на разную высоту III ступени.

ре минор гармонический

минорный тетракорд

гармонический тетракорд

III

ре мажор гармонический

мажорный тетракорд

гармонический тетракорд

III

Также нужно сопоставить натуральный и гармонический мажор, обращая внимание на разную высоту VI ступени.

ре мажор натуральный

мажорный тетракорд

мажорный тетракорд

VI

ре мажор гармонический

мажорный тетракорд

гармонический тетракорд

VI

Для шестой пониженной ступени типичным является нисходящее полутоновое движение в V ступень.

Христу віддаймо славу

Він встав жи- вий з мо- ги- ли, під- нявсь на ви- со- ту.

Встречается также и самостоятельное введение VI низкой ступени как гармонической минорной субдоминанты.

N. Moldoveanu

Гамма мелодического мажора

Гамма мелодического мажора изучается в сопоставлении с натуральным минором и натуральным мажором, обращая внимание на отличия в тетракордах.

ре минор натуральный

минорный тетракорд

фригийский тетракорд

III

ре мажор мелодический

мажорный тетракорд

фригийский тетракорд

III VI VII

ре мажор натуральный

мажорный тетракорд

мажорный тетракорд

VI VII

В сравнении с натуральным и гармоническим, мелодический вид мажора встречается в музыке значительно реже, в основном в нисходящем поступенном движении по звукам верхнего фригийского тетрахорда.

Oh! Viens o Jesus!
О, единственный Иисус!



Три вида мажора — натуральный, гармонический и мелодический в процессе музыкального развития взаимодействуют, образуя полный мажор. Гамма полного мажора, как и гамма полного минора, имеет семь ступеней и девять тонов.



Использование различных видов мажора в музыкальной ткани образует выразительную смену красок ладовой светотени.

А. Г. Гефельфингер
Господь от века и до века



Упражнения в пении гамм мажора и минора, объединение в упражнении различных их видов воспитывает навык свободного владения любым сочетанием тонов и полутонов (больших и малых секунд) для интонирования гамм других ладов в самых различных сочетаниях, умение преодолеть или предотвратить инертность слуха, порождаемую однообразным повторением одного и того же звукоряда в стандартной последовательности (шаблоны) и все время в октавном диапазоне.

Упражнения на преодоление инертности слуха

Упражнения включаются в работу над гаммами в порядке их изучения.

Петь тетрахорды от всех звукорядов вверх и вниз, осмысливая их структуру и называя знаки. Определять тональности.

1. Петь мажорный тетрахорд, принимая данный звук

- а) за нижнюю тонику,
- б) за верхнюю тонику,
- в) за IV ступень,
- г) за V ступень.

Например:



2. Петь минорный тетракорд, принимая данный звук

- а) за тонику,
- б) за IV ступень.

3. Петь фригийский тетракорд, принимая данный звук

- а) за тонику,
- б) за V ступень.

4. Петь гармонический тетракорд, принимая данный звук

- а) за тонику,
- б) за V ступень.

5. Петь все тетракорды от заданного звука

- а) вверх,
- б) вниз,
- в) вверх и вниз в любом порядке по указанию преподавателя.

6. Петь тетракорды вверх и вниз от разных звуков по указанию преподавателя. Заданный звук играет преподаватель.



7. Петь все тетракорды в объеме кварты, чередуя направление (вверх, вниз), осознавая структуру тетракорда, местоположение тоники и определяя тональность.



Опыт работы над тетракордом служит базой для ориентации в интонировании звукорядов различных видов мажора и минора, а в дальнейшем разнообразных ладов.

1. Петь все виды мажора и минора в октавном диапазоне от любого звука, принимая его за тонику. Постепенно охватить все звуки, используя употребительные тональности. Например, от звука ре-диез в музыкальной практике используется только *ре-диез минор* (6 диезов) (в *Ре-диез мажоре* образуется пять диезов и два дубль-диеза, что усложняет прочтение текста и заменяется энгармонически равным *Ми-бемоль мажором*). Петь:

- а) в восходящем движении,
- б) в нисходящем движении,
- в) чередуя направление.

2. Петь все виды мажора и минора в октавном диапазоне от любого звука, принимая его за II ступень, III, IV и т. д.:

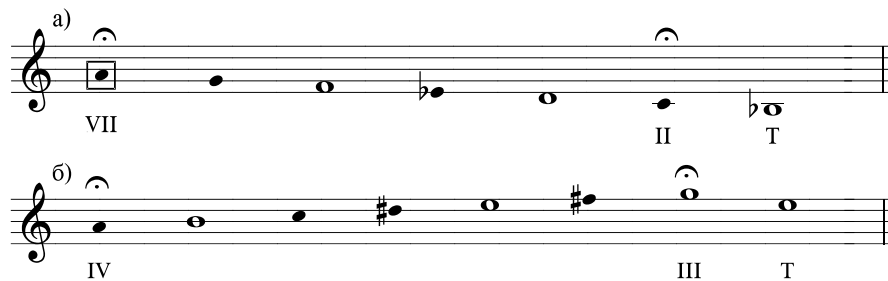
- а) в восходящем движении,
- б) в нисходящем движении,
- в) чередуя направление.



3. Петь отрезки гамм по указанию преподавателя, осмысливая ступени и соотношения между ними. Например:

а) спеть от звука *ля*, принимая его за VII ступень, звукоряд мажорной гаммы в нисходящем движении до II ступени, завершить тоникой;

б) спеть от звука *ля*, принимая его за IV ступень, звукоряд минорной гармонической гаммы в восходящем движении до III ступени, завершить тоникой.



Упражнение развивает быструю ориентировку в тональностях, точность интонирования гаммообразных участков в мелодиях.

Петь все упражнения в удобном диапазоне. Участки звукоряда, неудобные по диапазону голоса, переносить на октаву вверх или вниз.

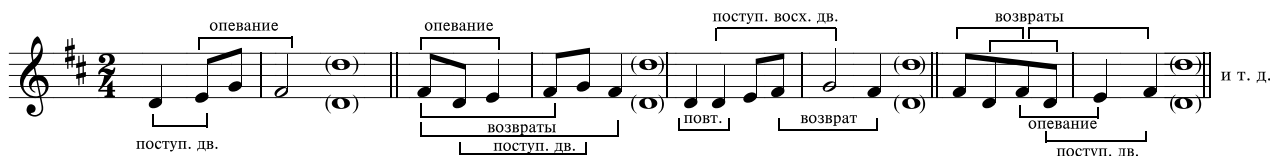
4. Петь звукоряды гамм цепочкой. Порядок выполнения: спеть гамму в октавном диапазоне в тонике, переосмыслить ее как другую ступень новой тональности и спеть ее звукоряд до тоники. Каждую новую тонику можно закрепить тоническим трезвучием (спеть или сыграть).



Секвенции

Для закрепления усвоения как звукоряда гаммы, так и интонации мелодических оборотов, очень полезно петь секвенции (как разновидность упражнения).

В звено секвенции должны включаться только изученные мелодические и ритмические обороты, вначале один-два, а в последствии три-четыре оборота. В первых упражнениях мотив секвенции должен быть легко запоминающийся, не длинный (один-два такта), с простым ритмом. Шаг секвенции постепенный.



Начальный звук секвенции движется по ступеням гаммы. Поэтому при пении секвенции следует контролировать две мелодические линии:

- а) движение по звукам гаммы;
- б) каждое звено, звучание которого меняется в перемещении.

Сначала нужно осваивать секвенцию, состоящую из трех-пяти звеньев в зависимости от мотива. Последнее звено должно заканчиваться устойчивым звуком, а вся секвенция тоникуй или скачком в тонику. Можно применять различные варианты окончаний.



Направление секвенции лучше использовать сначала одностороннее — только восходящее или только нисходящее, а затем сочетать в одной секвенции оба направления. При смене направления в одной секвенции звено может остаться неизменным или видоизменяться по принципу зеркального отражения (симметрии), в котором сохраняется последовательность мелодических и ритмических оборотов.



Зеркальное отражение



Когда учащиеся научатся хорошо интонировать секвенции с поступенным шагом, можно включать в работу секвенции с шагом на интервалы - терцию, кварту, квинту, расширяя их диапазон.

шаг — терция



шаг — кварта



шаг — квинта



Формы работы над секвенцией:

- петь с названием ступеней;
- петь на гласную (у, о, а), на слог (лѐ, ди, ду);
- петь с названием звуков и транспонировать в удобные тональности;
- петь поочередно или группами, чередуясь по звеньям секвенции, а окончание спеть всем вместе;
- петь, чередуя по звеньям исполнение вслух и мысленно; закончить пением вслух.

Все задания можно выполнять разными способами:

- петь по нотной записи на доске или в тетради, называя ступени,
- петь наизусть, показывая ступени на столбике,
- петь наизусть, мысленно представляя ступени на столбике.

В процессе такой работы приобретается навык осознания звуков любой тональности как ступени гаммы, что значительно уточняет интонацию и улучшает слуховую ориентацию в ладу.

На одном уроке рекомендуется применять одну секвенцию в одном из видов работы, а от урока к уроку менять виды секвенций и формы работы, включая в звено новые изученные элементы мелодизма и ритма.

Желательно побуждать учащихся самостоятельно сочинять звено секвенции из изученных элементов и применять их в различных видах перемещения в зависимости от мелодии и цели упражнения.

Интонирование

Вне точности интонации, вне чистоты строя все остальные вопросы слухового воспитания (ладовое, ритмическое, восприятие и понимание стиля, формы и т. д.) теряют смысл. Чистота строя в музыке — начало и основа осмысленного интонирования.

Верность интонации — это активное проявление точности восприятия. Но для воспитания точности восприятия необходимо обучение в условиях чистого интонирования: хорошо настроенный рояль, чистое пение в хоре, ансамбле и игра в ансамбле, оркестре.

Выработать у учащегося чистую интонацию, если он ею не владеет нелегко. Работе над чистотой интонации следует уделять особое внимание.

Абстрактная, чисто акустическая высота музыкального звука в музыкальной практике не используется, потому что противоречит зонной природе нашего музыкального слуха.

Практически нашему представлению о высоте данного звука соответствует не определенная частота колебаний, а группа смежных частот, полоса частот или зона частот, т. е. "звуковысотная область, в пределах которой звуки и интервалы при всех количественных изменениях, сохраняют одно и то же название" (Н. А. Гарбузов).

Это означает, что один и тот же интервал может варьировать высоту составляющих его звуков, сохраняя свое интонационное качество. Например, скрипка настраивается по чистым квинтам, а фортепиано по зауженным, но интервал остается тем же — квинта.

Именно зонностью нашего слуха можно объяснить его способность совместить в восприятии одновременное звучание инструмента с темперированным строем (фортепиано) с инструментом нетемперированного строя — скрипкой, трубой или с голосом.

Понятие о чистоте данного звука в музыке — это его точность в отношении других звуков мелодии или звуков музыкального строя. Верность музыкальной интонации, следовательно, проверяется на чистоте, по меньшей мере, интервала, звуки которого взаимно выравниваются и уточняются в строе в процессе передачи музыкального материала. Таким образом, чистота звука неотделима от чистоты интервала.

Вводнотонность и чистота строя

В процессе работы над чистотой интонации усилия часто направлены на "подтягивание" той или иной ступени лада (выше или ниже), но пение отдельных ступеней лада (звукоряда) есть уже **пение интервала по отношению к тонике**. Работа в этом направлении будет продуктивнее, если опирается на закономерности интонирования, а не сводится к "подтягиванию" той или иной ступени гаммы по ее порядковому номеру.

Так важными для строя и трудными для интонирования в мажоре считаются III и VII ступени, которые требуют подтягивания кверху; IV ступень требует подтягивания книзу. Аналогичными ступенями в миноре считаются II и III ступени; при этом II ступень требует подтягивания кверху, а III — книзу.

Причиной возникновения такой закономерности является вводнотонная направленность этих ступеней, что было найдено по опыту хорового пения.

Вводнотонная направленность всегда возникает там, где образуется полутон, малая секунда. Известно, что вводными тонами лада являются II и VII ступени, прилегающие к тонике. При этом особая роль исторически закрепилась за VII ступенью мажора и гармонического минора, которая отстоит от тонике на малую секунду. Именно VII ступень приобрела значение подлинного вводного тона, поскольку она наиболее определенно направлена в тонику.

Сложность ладовой организации состоит в том, что ступени взаимодействуют не только как устойчивые и неустойчивые, но и как **опорные** и **неопорные** тоны. **Опорность тонов выявляется в способности притягивать к себе другие тоны лада.** В этом они сходны с устойчивыми и часто совпадают с ними. Но опорными тонами могут быть и неустойчивые ступени. Притягивая к себе другие тоны, они не теряют активной направленности к ладовому центру (тонике). В связи с этим любые тоны, отстоящие на малую секунду от опорных и в них направленные, могут восприниматься, по аналогии с VII ступенью лада, как вводные.

Отче Небесный



От- че Не-бес- ный, Бо- же мо- гу- чий, Ты - У- те- ши- тель, Дух прав- ды Ты.

Ты вез- де- су- щий и все- мо- гу- щий, будь, Бо- же, с на- ми, нас о- свя- ти.

В мелодии обозначены * ступени, которые связаны с прилегающей к ним малой секундой, образующей соотношения вводнотонности. В звуках *соль* (1, 2 такты) и *си* (4, 6 такты) совпадают ладовая устойчивость и опорность. Но в 3 и 5 тактах звук *си* приобретает значение вводного тона к неустойчивому, но опорному *до*. В последнем такте вводнотонность *фа-диез* — *соль* скрыта в условиях метро-ритма и направления движения от III к I ступени, из-за чего может ослабевать внимание к остроте звучания и точности интонирования.

Осознание вводнотонности — одно из важнейших условий точного выразительного интонирования голосом и на инструментах с нефиксированной высотой (скрипки, виолончели и т. п.). Ощущение и осознание вводнотонности внутренним слухом (мысленным пением) столь же важно и для исполнителя на инструменте с фиксированным музыкальным строем (например, для пианиста), несомненно воздействуя на характер звукоизвлечения.

С вводнотонностью тесно связан энгармонизм. Объяснение энгармонизма только как равенства звуков при различном обозначении нельзя считать правильным. Это верно лишь для тех случаев, когда произведение из одной многозначной тональности транспонируется в энгармонически равную тональность (пассивный энгармонизм). Активный энгармонизм, сутью которого является перемена ладового значения звука (в энгармонической модуляции), выявляет именно их интонационное неравенство.

Sostenuto

в у_ ми_ ле_ нье за_ мру, о_ за_ да_ чен_ ный

слав_ ным под_ ви_ гом веч_ ной Люб_ ви.

В приведенной выше мелодии чувствуется разница между так называемыми "равными" звуками: *ре-бекар* имеет вводнотонную направленность в *до-диез* (хотя и не получает разрешение), а *до-дубль-диез* — в *ре-диез*, вследствие чего они по-разному интонируются в музыкальном, осмысленном исполнении; следовательно, чистота интонирования этого энгармонизма приобретает музыкально-смысловой, а не абстрактный характер.

Как факт художественной выразительности энгармонизм представляет собой изменение направления тяготения звука (его вводнотонного направления). Верное понимание этого явления помогает корректированию точности интонации и смысловой выразительности.

Интонирование протяжного звука

Для чистоты интонирования немаловажным является вопрос о протяженности выпеваемого звука.

Представление о такте-размере как о клетке, заполненной положенным количеством длительностей, нередко приводит в практике обучения к тому, что звуку, его длительности и протяженности не уделяется должного внимания. Сознательно корректируется высота только начального момента звука. Для пения на уроках сольфеджио очень часто характерен "щипковый" звук интонирования; мелодическая линия выводится при этом как бы пунктиром. Это может быть допустимо при интонировании коротких длительностей в подвижном темпе, но в распевном движении эта манера приводит к искажению интонации.

Не корректируя точности интонирования звука на всем его протяжении, сольфеджирующий незаметно может "сползти со строя", что часто и происходит. Часто наблюдаются случаи нарушения строя певцами (солистами, хористами) во время растянутого звука. Певец может чисто "взять ноту", но за то время, пока звук тянется, он "сползает с тона" в другую тональность, так как не умеет удерживать звук на одной высоте.

Обращать внимание на протяженность звука и его интонационную чистоту следует не только в классе сольфеджио для вокалистов, но и в классах сольфеджио для других специальностей, где учащиеся могут не обладать специальными вокальными данными. Любым голосом должно петь чисто, музыкально, выразительно.

Вообще надо помнить, что певцы, не располагающие отличными качествами вокала иной раз добиваются лучших результатов, чем другие, обладающие отличными голосовыми данными, но менее развитыми или плохо развитыми музыкальными способностями. "Конечно, большой, сильный голос — великое дело, но, во всяком случае верное, правильное, разумное пение посредственного голоса, не слящегося выйти из своих естественных пределов, достигает художественной цели, а лучший голос недоучившегося певца, поющий без толка, фальшиво, с ложной чувствительностью,— есть дело нестерпимое. Это различие, к сожалению, не многими понимается" (В. Ф. Одоевский).

Внимание к звуку, к его протяженности, к ровности интонирования долгого звука оказывает большую помощь в приобретении навыков чистого интонирования.

О слуховой перспективе интонирования

Одна из причин нарушения строя (детонирования) заключается в том, что при пении по нотам учащийся имеет в поле слухового сознания только два соседних звука, образующих данный интервал. Интонирование в таких случаях представляет собой цепь восхождений и опусканий по высоте, лишенную объединяющей осмысливающей интонационной связи. Мелодия рассматривается как последовательность длительностей или как последовательность интервалов без представлений о перспективе целого.

"Учащийся в процессе интонирования напоминает в подобном случае плетущуюся лошадь в шорах, закрывающих от нее все окружающее: лошадь рискует сбиться с пути, если не будет руководствоваться поддержанием вожжей возницы. При таком пении нарушение строя у поющего не может удивлять: малейшая неточность в интонировании соседних звуков может незаметно и постепенно привести к невыносимой фальши. Обычно положение кое-как спасается аккомпанирующим инструментом, который выстукиванием аккорда или отдельного звука, напоминающим дергание вожжей, исправляет фальшь в данном месте, но, конечно, не приводит к исправлению интонации вообще" (А. Л. Островский).

На уроках сольфеджио следует добиваться пения при сохранении интонационной перспективы. Учащиеся должны приучаться охватывать все большие ладо-ритмические связи мелодии.

В мелодии следует научить учащихся определять интонационные связи не только между соседними звуками, но и те, наиболее важные для осознания смысла в музыке, более сложные и далекие интонационные связи, которые устанавливаются между звуками мелодии на расстоянии. Именно эти связи соединяют интервалы в осмысленные фразы, а последние — в цельную форму мелодии. В прочтении музыкального текста большое значение имеет предварительный анализ, в который входит:

- а) структурный анализ формы — выявление предложений, фраз, мотивов;
- б) мелодический анализ — определение мелодических оборотов, их последовательности в мелодии; сравнительная характеристика мелодического движения в построениях по принципу повтора, подобия, контраста;
- в) анализ ритмического рисунка относительно доли (движение по долям, деление долей, объединение долей) в построениях и их сравнительная характеристика по принципу повтора, подобия, контраста.

Начинать работу над осознанием интонационных связей следует с воспитания навыка по сохранению в памяти тонического звука.

Например, в следующей мелодии после предварительного анализа и настройки провести работу над интонированием таким способом:

Неторопливо О друг! Ты голоден душою?

а) преподаватель исполняет мелодию голосом или на инструменте, делая остановки на любом участке мелодии, предлагая учащимся вспомнить и воспроизвести тонику;

б) учащиеся поют мелодию, делая остановки на любом участке по знаку преподавателя; вспоминают и воспроизводят тонику, затем продолжают петь дальше;

в) преподаватель исполняет мелодию, пропуская тонику, которую поют учащиеся.

Это упражнение развивает способность сохранять "слуховой горизонт" все более сознательно, активно и устойчиво. Помимо тоники, общую ладо-ритмическую перспективу мелодии образуют нередко и другие опорные тоны, которые, так же как и тоника, могут служить сквозным тоном, слуховым горизонтом мелодии.

В этой мелодии таким сквозным опорным тоном может служить звук *ля*, т. к. он присутствует в каждой фразе и чаще всего мелодические возвраты (ближайшие и отдаленные) связаны с этим звуком.

Нужно выработать у учащихся внутреннее слышание этой опоры на упражнениях, подобных описанным выше в работе над тоникой.

Далее следует обратить внимание на то, что опорный звук *ля* является также и устойчивым звуком лада, принадлежащим тоническому трезвучию и доминантовому, которые присутствуют в мелодических оборотах по звукам этих аккордов (1, 3, 4 – 5, 7 такты). Внутреннее слышание функций аккордов с вниманием к звуку *ля* помогает более точному их интонированию. Поэтому такие участки следует прорабатывать отдельно, обращая внимание на соотношение звуков в аккордах (как интервальных и ступеневых), их мелодическую направленность, тесситурное местоположение ступеней.

Например:

1. Спеть звуки тонического сектаккорда в ломаном движении с возвратом в *ля* по мелодическому рисунку первой фразы (пропуская звук *си*) вне ритма, по руке преподавателя. Внимание направлено на интонирование квартового скачка со звука *ля* на верхнюю тонику с возвратом на *ля*; терцового скачка со звука *ля* вниз на III ступень с возвратом на *ля*, осмысливая качество интервалов и интонацию ступеней, из которых они состоят. "Почистить" интонацию в скачках, повторяя несколько раз до достижения положительного результата в интонировании.

2. Для выработки умения внутренним слухом "слышать" весь аккорд в целом, поработать методом "наслоения" звуков аккорда.

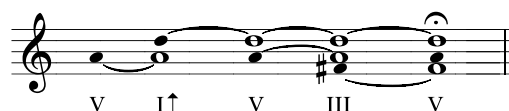
Разделить учащихся на три группы. Каждая группа поет по указанию преподавателя "свой" звук:

I группа — звук *ля*¹

II группа — звук *ре*²

III группа — звук *фа-диез*¹

Звуки поются последовательно, по рисунку мелодии, но каждая группа поет "свой" звук, пока "наслоится" весь аккорд:



Для усвоения слышания каждого звука в аккорде, его местоположения, нужно группам обменяться "своими" звуками (еще дважды), спеть также, вслушиваясь в звучание тонов аккорда относительно "своего" звука, уточняя интонацию.

3. Спеть звуки аккорда так же, как в упражнении 2, но без "наслоения", передавая звуки друг другу — "цепочкой", не прерывая звуковую линию, по руке преподавателя. Во время пения мысленно "слушать" весь "звучающий" аккорд.

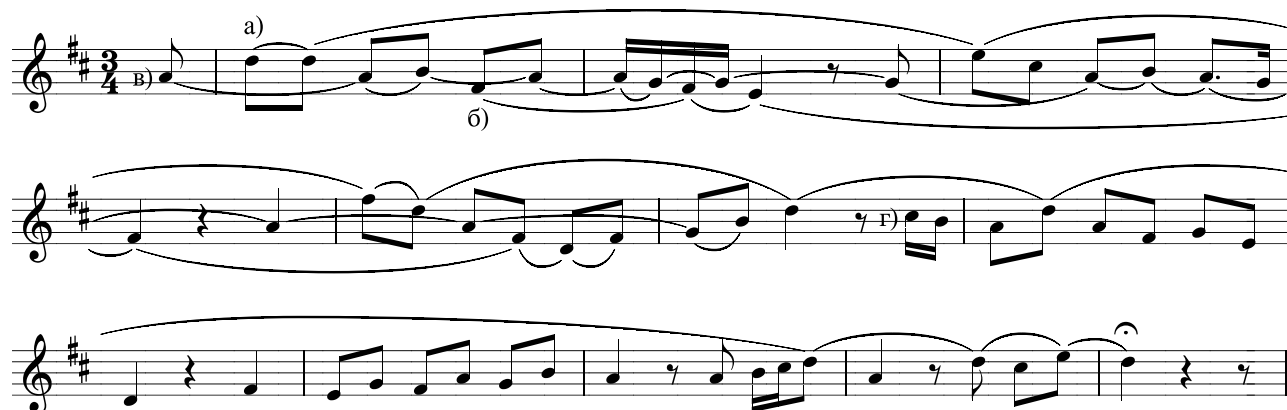
4. Спеть одногласно звуки аккорда так же, мысленно "слушая" весь аккорд, акцентируя внимание на звуке *ля*. Таким же способом нужно проработать все аккордовые участки, после чего петь всю мелодию ритмично, пользуясь наработанным способом слухового контроля над интонацией.

В мелодии можно выявить скрытые мелодические линии, образующиеся на расстоянии между звуковыми "точками" разной высоты:

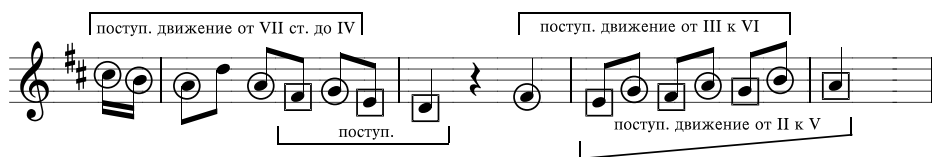
а) между мелодическими вершинами: *ре*² — *ми*² — *фа-диез*² — *ре*²,

б) между низкими звуками: *фа-диез*¹ — *ми*¹ — *фа-диез*¹ — *ми*¹ — *ре*¹ — *ми*¹,

в) между звуками в среднем участке диапазона: *ля*¹ — *си*¹ — *ля*¹ — *соль*¹.



г) гаммообразное движение в ломаных мелодических фигурациях — как разновидность скрытого двухголосия (с конца 6-го такта до звука *ля* в 10 такте).



После того, как эти мелодические линии выявлены и осмыслены, нужно спеть каждую из них отдельно, затем пропеть мелодию, задерживаясь и выделяя звуки, составляющие одну из них, например, а) в следующем пропевании мелодии задерживаться на звуках линии б) и т. д.

Применяя систематически такие формы работы не только на уроках сольфеджио, но и на занятиях хора, на уроках вокала и других, можно научить исполнителей лучше слышать и самостоятельно корректировать точность интонации в исполняемых произведениях.