

Д.И. Шайхутдинова

Методика обучения сольфеджио

методическое пособие для преподавателей
детских музыкальных школ и гимназий

Уфа - 2009

Рецензент:

Ахметжанова Н.В. профессор, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой музыкальной фольклористики УГАИ, заслуженный деятель искусств РБ

ОБ АВТОРЕ

Дамира Ильдаровна Шайхутдинова музыковед, педагог-исследователь, на протяжении многих лет последовательно и серьезно занимается вопросами обновления содержания музыкального образования детей. Ее учебные пособия по теории музыки, сольфеджио, импровизации, а также авторские программы и методические разработки по этим предметам успешно используются в учебном процессе детских музыкальных школ России. В 2004 году защитила диссертацию на тему «Инновационный подход в преподавании музыкально-теоретических дисциплин (на материале музыкальной гимназии)», материалы которой использованы в настоящей книге, а также в других публикациях.

Настоящее учебно-методическое пособие представляет собой описание личного опыта преподавания сольфеджио по авторским программам, сложившимся и успешно апробированным в РГИ им. Г.Альмухаметова (1994–2004 гг.), ДШИ пос. Федоровский Сургутского района (2004–2007 гг.), ДМШ №1 г.Стерлитамака (с 1998 года по настоящее время). Методические приемы и результаты работы с учащимися неоднократно показывались на открытых уроках, освещались на семинарах и обсуждались на методических днях, организованных руководством гимназии совместно с Республиканским учебно-методическим центром по образованию МК Республики Башкортостан, а также Комитетом по культуре Сургутского района. Эти мероприятия всегда имели высокую оценку и находили живой отклик у специалистов и преподавателей детских музыкальных школ.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От автора</i>	6
ГЛАВА I. Интонационные упражнения	7
- Работа над приобщением к интонированию на начальной стадии обучения	7
- Отработка навыка интонирования постепенного движения в разных направлениях	8
- Упражнения на разрешение неустойчивых ступеней	9
- Отработка навыка «опевание»	11
<i>Интонирование гамм</i>	11
- Натуральный мажор	11
- Пентатоника	14
- Натуральный минор	15
- Гармонический минор	17
- Мелодический минор	19
- Гармонический и мелодический мажор	19
- Старинные семиступенные лады	21
- Альтерированные гаммы	22
- Дважды гармонические лады	23
- Хроматические гаммы	25
ГЛАВА II. Интонирование интервалов	27
- Интонирование в ладу. Подготовительный период	27
- Интонирование интервалов в ладу в виде двухголосных сочетаний неустойчивых и устойчивых ступеней	30
- Интонирование тритонов	32
- Интонирование интервалов от звука	33
ГЛАВА III. Интонирование аккордов	38
- Интонирование трезвучий	38
- Работа над интонированием обращений мажорного и минорного трезвучий от данного звука	39
- Интонирование септаккордов от звука	41
- Интонирование главных и побочных трезвучий лада и их обращений	42
<i>Интонирование септаккордов в ладу</i>	45
- Доминантсептаккорд и его обращения	45
- Септаккорд второй ступени и его обращения	47
- Септаккорд седьмой ступени и его обращения	48
- Альтерация в септаккордах	49
- Пение аккордовых последовательностей	51

<i>ГЛАВА IV Сольфеджирование</i>	52
- Подготовка к сольфеджированию	53
- Интонационная подготовка	54
- Метро-ритмическая подготовка	55
- Сольфеджирование в первом классе	55
- Работа над выученным номером. Транспозиция	57
<i>Отработка дирижерских жестов</i>	58
- Размер 3/4	58
- Размер 2/4	59
- Размеры 4/4 и 6/8	60
<i>ГЛАВА V. Музыкальный диктант</i>	60
- Подготовительный этап. Запись по памяти знакомой мелодии	61
- Сочинение диктантов	62
• вариативные диктанты	62
• конструктивные диктанты	64
- Метод последовательного освоения диктанта	65
- Наглядная форма диктанта	68
<i>Развитие навыка целостного анализа диктанта</i>	69
- Анализ структуры и метра	69
- Анализ ритмической организации диктанта	70
- Анализ мелодического и ладового развития	71
<i>ГЛАВА VI. Слуховой анализ</i>	72
- Первые опыты слухового анализа	72
- Элементы слухового анализа, проявляющиеся в разных формах работы на уроке сольфеджио	73
- Определение на слух интервалов вне лада	73
- Определение на слух интервалов в ладу	75
<i>Определение на слух аккордов в ладу</i>	77
- Определение на слух главных трезвучий и их обращений	77
- Слуховой анализ септаккордов и их обращений, а также аккордовых последовательностей	78
<i>Определение на слух аккордов вне лада</i>	80
- Определение на слух четырех видов трезвучия	80
- Определение на слух сектаккордов и квартсектаккордов	81
- Определение на слух септаккордов	81

ОТ АВТОРА

Сольфеджио - одна из важнейших дисциплин в системе музыкального образования. Качество преподавания предмета зависит от многих факторов, но в первую очередь, от педагогического мастерства и методических принципов учителя, центральным объектом которых является многогранная личность ребенка.

Известно, что каждая ступень музыкального образования (музыкальная школа - училище - консерватория) имеет свои цели и задачи, свой уровень академических требований. Музыкальной школе в этой цепочке принадлежит наиболее важная роль. С одной стороны, школа призвана приобщить к музыкальному искусству, научить понимать его и привить навыки элементарного самостоятельного музицирования огромному числу подростков, то есть дать им общее музыкальное воспитание. С другой, выявить учащихся, способных к серьезному музыкальному творчеству и желающих продолжить свое академическое образование.

На совмещении обеих сторон этой двуединой задачи в настоящее время строится преподавание музыкально-теоретических дисциплин в Детской музыкальной школе №1 г.Стерлитамака (педагог О.В.Хабибуллина). По каждому предмету теоретического цикла разработаны адаптированные программы. Так, программа курса сольфеджио предусматривает овладение навыками и знаниями не только школьного, но и частично училищного уровня. Осуществление этой обширной по содержанию программы происходит на основе применения интенсивной (модульной) технологии обучения, в рамках которой используются методические инновации, позволяющие дать учащимся глубокие и устойчивые знания при позитивном, доступном восприятии предмета.

Данная технология предусматривает:

а) построение образовательного процесса на основе авторских учебников «Одноголосное сольфеджио» и «Методика обучения элементарной теории музыки»;

б) выполнение любых заданий на фортепианной клавиатуре – звучащей «вживую», нарисованной на нижней части столов в натуральную величину, а также вывешенной у доски на планшете (здесь должно быть 3,5 - 4 октавы с более крупными клавишами);

в) применение коллективных форм работы – будь то отработка жестов, движений, пропевание упражнений и т.д.;

г) обязательное произнесение хором (проговаривание) вслух правил и других закрепляющих элементов;

д) использование гармонического сопровождения в самом широком спектре действия.

Приведенные в публикации методические рекомендации позволят преподавателям ближе познакомиться с практикой работы над интонационными упражнениями (глава I), интонированием интервалов и аккордов (главы II, III), сольфеджированием (глава IV), музыкальным диктантом (глава V) и слуховым анализом (глава VI).

ГЛАВА I. ИНТОНАЦИОННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Интонационные упражнения являются своеобразной кладовой для накопления слухового опыта, развития музыкальной памяти, становления чистой интонации. Опираясь на приобретенные навыки и слуховой багаж, учащиеся постепенно овладевают интонированием все более сложных оборотов. При этом учитель тщательно подбирает дозы и сложность упражнений, внимательно следит за тем, чтобы процесс выполнения и усвоения заданий происходил легко и незаметно для детей.

РАБОТА НАД ПРИОБЩЕНИЕМ К ИНТОНИРОВАНИЮ НА НАЧАЛЬНОЙ СТАДИИ ОБУЧЕНИЯ

Первые шаги на пути приобщения учеников к интонированию сопряжены с пением детских песен со словами. Это упражнения, начиная с №1 из учебника сольфеджио¹ Рассмотрим более подробно последовательность работы.

Учитель поет песенку №1 «У kota-воркота» с гармоническим сопровождением, дети внимательно следят за текстом по учебнику и определяют лад - «светлый» или «темный» - мажор или минор? Устойчивый звук, завершающий мелодию, называют тоникой.

Во второй раз учащиеся исполняют песню вместе с учителем и одновременно шагают: четвертным нотам соответствует равномерное чередование шагов, на половинные же приходится остановка. В связи с этим уясняют, что в музыке встречается различная протяженность звуков (длительностей). Долгие звуки, на которые приходится остановка, называют половинными; те, что в два раза короче, – совпадающие с равномерными шагами, - четвертными.

Третий раз мелодия пропеваается с названиями нот, при этом указательный палец передвигается вслед за каждой нотой (обязательно звучит сопровождение).

Четвертое исполнение переносится на клавиатуру, которая вывешена на планшете у доски. Теперь учитель одновременно с пением показывает звуки на этой большой клавиатуре (указательным или средним пальцем на *piano legato*), ученики выполняют то же самое на своих настольных клавиатурах и практически поют наизусть.

При следующем проигрывании то, что показал учитель, предлагается проделать ученикам. Кто-то приглашается к большой клавиатуре, двое - к фортепиано, педагог осуществляет метрическую пульсацию. Нужно повторить песню еще несколько раз, привлекая к работе у доски и за инструментом разных учащихся.

Так посредством многократных повторений одной и той же мелодии, «спрятанных» в разнообразных коллективных формах деятельности, дети усвоили понятия о мажорном ладе, тонике, длительностях нот, заложили в

¹ Здесь и далее имеются в виду номера из учебника «Одноголосное сольфеджио» Д.И.Шайхутдиновой.-Изд.2-е.-Ростов н/Д: Феникс, 2008.

подознание интонационный оборот с постепенным мелодическим движением, приобщились к игре на инструменте одновременно с пением. Последний навык мы используем как в курсе теории музыки, так и в курсе сольфеджио, т.к. он является одним из способов достижения устойчивой и чистой интонации.

ОТРАБОТКА НАВЫКА ИНТОНИРОВАНИЯ ПОСТУПЕННОГО ДВИЖЕНИЯ В РАЗНЫХ НАПРАВЛЕНИЯХ

Одной из задач первого года обучения является приобретение навыка интонирования постепенного движения в разных направлениях. Эта задача отчасти решается при помощи упражнений, построенных на основе двух «Песенок о ступенях» (№23, 24) из учебника сольфеджио.

Сначала обе песенки разучиваются наизусть, затем каждая из них прорабатывается следующим образом²:

УПРАЖНЕНИЕ ПЕРВОЕ. Мелодию играем на инструменте и одновременно поем со словами, затем транспонируем, к примеру, по диэзным тональностям четного ряда или бемольным - нечетного ряда.³

УПРАЖНЕНИЕ ВТОРОЕ. Играем на инструменте и одновременно поем мелодию с названиями нот, затем транспонируем в другие тональности. Всякий раз в завершении блока дается задание записать мелодию по памяти в одной из проработанных тональностей.

УПРАЖНЕНИЕ ТРЕТЬЕ. Первую фразу исполняем со словами, вторую - с названиями нот в одной из тональностей, например, в *ре* мажоре: раз, два, три ● *ре-ре*, *ми-ми*, *фа-диез* ● три, четыре, пять ● *фа-диез* - *фа-диез*, *соль-соль*, *ля* ● пять, шесть, пять, *ля*, *си*, *ля* ● *ля*, *си*, *ля*, *соль*, *фа-диез*, *ми*, *ре*.

УПРАЖНЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ. Класс делится на две группы. Первая группа исполняет первую фразу, вторая группа, соответственно, вторую фразу - и так далее, затем меняются.

УПРАЖНЕНИЕ ПЯТОЕ. Первая фраза исполняется на фортепиано (учителем или учеником), вторая пропеваается всем классом (со словами, либо названиями нот) и так до конца, затем - наоборот.

УПРАЖНЕНИЕ ШЕСТОЕ. Первая фраза пропеваается вслух, вторая - про себя, третья опять вслух, четвертая - про себя и так до конца. Затем - наоборот.

УПРАЖНЕНИЕ СЕДЬМОЕ, в котором совмещаются обе песенки в поочередном «пофразном» исполнении. Одна группа или один ученик поет первую фразу первой песенки, вторая группа (второй ученик) - первую фразу

² Последовательное освоение приведенных упражнений рассредоточивается почти на весь учебный год и перемежается с изучением и закреплением другого материала. Как уже упоминалось выше, при разучивании песен, интонационных упражнений и т.д. обязательно используется гармоническое сопровождение.

³ Здесь и далее всегда используются коллективные формы работы с учащимися на всех видах клавиатуры. Как правило, один или два ученика работают на клавиатуре у доски, двое за фортепиано, остальные «играют» на «ислых» клавиатурах за партами; учитель исполняет сопровождение в ансамбле с учениками, либо корректирует работу учащихся.

второй песенки, затем первая группа поет вторую фразу первой песенки, другая группа - вторую фразу второй песенки - и так до конца.

УПРАЖНЕНИЕ ВОСЬМОЕ - заключительное, в котором учащиеся пропевают любую фразу из этих песенок в форме «Эхо»: сначала учитель проигрывает на фортепиано мотив-фразу из любой песенки, затем учащиеся ритмически и интонационно точно повторяют его с названиями нот. Варианты совмещения мотивов могут быть разными, например:

1



2



В работе над ступенями лада наряду с «Песенками о ступенях» используются упражнения из учебника сольфеджио – с.25 «а», «б», «в». Методические приемы и последовательность работы могут быть аналогичны тем, что описаны выше.

УПРАЖНЕНИЯ НА РАЗРЕШЕНИЕ НЕУСТОЙЧИВЫХ СТУПЕНЕЙ

Интонирование разрешений неустойчивых ступеней нужно вводить как можно раньше, сразу же после знакомства со ступенями лада и тоническим трезвучием.

Сначала учащиеся пропевают по нотам и одновременно играют на клавиатуре упражнение «а» на с.15 в *do* мажоре. Учитель исполняет гармоническое сопровождение: II и VII ступени должны быть гармонизованы доминантой (D_7), IV и VI - субдоминантой, I-III-V ступени – тоникой. При повторении пропевают с произнесением ступеней: «вторая в первую, седьмая в первую...» и так далее. Затем упражнение переносится, к примеру, в *re* мажор, *mi* мажор. Переход в другие тональности необходимо использовать постоянно, с тем чтобы:

- а) повторить и закрепить навык;
- б) внести элемент обновления;
- в) приобщить к транспонированию.

Формы работы для закрепления интонационных оборотов с неустойчивыми ступенями следующие:

1) учитель проигрывает на фортепиано первую секундовую интонацию (II-I), учащиеся эхообразно пропевают звуки и проигрывают на «немой» клавиатуре. Также эхообразно прорабатывается следующее разрешение VII-I, и так по порядку. Практикуем сольное исполнение учащимися этого упражнения за инструментом в ансамбле с педагогом (у него - сопровождение);

2) учитель проигрывает любой из оборотов произвольно, учащиеся, узнав, пропевают их. Можно спросить, какие прозвучали ступени;

3) учитель проигрывает фразы-мотивы, состоящие из двух-трех оборотов, добиваясь узнавания и точного интонирования каждого из них;

4) учитель начинает интонацию с устойчивой ступени: вместо II - I играет I - II - I, - и так все обороты. В итоге каждый оборот пропевается в форме «эхо»;

5) учитель строит фразы-мотивы, совмещая пройденные интонационные обороты, учащиеся пропевают их вслед за учителем, например:

3

учитель учащиеся

эхо эхо

The exercise consists of two staves. The top staff is for the teacher, and the bottom staff is for the student. The teacher's part is a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The student's part is an echo of the teacher's part, starting with a rest for the first measure and then repeating the notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The word 'эхо' is written below the student's part.

4

учитель учащиеся

эхо эхо

The exercise consists of two staves. The top staff is for the teacher, and the bottom staff is for the student. The teacher's part is a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The student's part is an echo of the teacher's part, starting with a rest for the first measure and then repeating the notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The word 'эхо' is written below the student's part.

6) учитель сочиняет, а точнее, составляет из различных мотивов законченную мелодию, которую проигрывает целиком; учащиеся должны повторить ее по памяти, связав воедино все знакомые интонационные обороты, затем записывают как диктант, например:

5

The exercise consists of a single staff with a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

ОТРАБОТКА НАВЫКА «ОПЕВАНИЕ»

Включаем в работу интонирование опеваний устойчивых ступеней неустойчивыми - упражнение «б» на с.15. Работа над узнаванием оборотов ведется в хорошо знакомой по предыдущим занятиям эхообразной манере с использованием гармонической поддержки, при этом соотношение II-IV ступеней сопровождается доминантой (D₇).

Большое внимание следует уделить проработке одного и того же оборота с изменением направления опевания – то есть сначала ступень опевается снизу вверх, затем сверху вниз. Добиваемся того чтобы учащиеся научились определять на слух и с легкостью воспроизводить эти обороты в любом варианте.

Закрепление навыка «опевание» совмещаем с творческими заданиями, которые проводятся при сольфеджировании мелодий №30-32. Например, №30 сначала выучиваем со словами и по нотам (как правило, с аккомпанементом), затем несколько раз пропеваем с изменением направления опеваний и доводим до такого уровня реагирования, когда учащиеся справляются с этим мгновенно по требованию педагога в ходе пения.

ИНТОНИРОВАНИЕ ГАММ

Включение в работу гамм является неотъемлемой частью развития вокально-интонационных навыков, так как благодаря им шлифуется интонация, происходит вживание в лад. Для овладения способностью чистого и осознанного интонирования ступеней гаммы необходимо опираться на целую систему упражнений.

Натуральный мажор

На протяжении всего первого года учащиеся изучают мажорные тональности, закрепляя теоретические знания проигрыванием и пропеванием звукорядов с произнесением ключевых знаков (диезов или бемолей). При этом обязательно используется гармоническое сопровождение.

Вместе с тем, работа над гаммой не сводится к простому пропеванию звуков в восходящем и нисходящем направлениях. Нужно стремиться к тому чтобы была осознана каждая ступень. С этой целью используем следующие формы работы:

1) педагог играет гамму с сопровождением, учащиеся интонируют, пропуская ступени – сначала одну, затем две, три, четыре, - но при этом слушают их звучание на инструменте. Например, первую ступень пропевают, вторую – не поют, а слушают в исполнении педагога, третью поют, четвертую пропускают, - она звучит на инструменте, и так далее;

2) разделившись на две группы, поют поочередно по одной, по две, три, четыре ступени гаммы;

3) интонируют секвентные мотивы,⁴ развивающиеся по ступеням гаммы. Наиболее типичные из них:

Секвенции в натуральном мажоре

6

№ 1



№ 2



№ 3



№ 4



№ 5



№ 6



№ 7



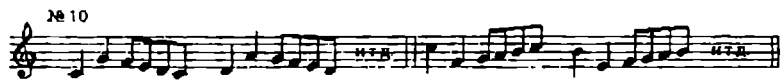
№ 8



№ 9



⁴ Во время пения секвенций учащиеся обязательно дублируют звуки на «темных» клавиатурах. Педагог по своему усмотрению распределяет секвенции по годам обучения и включает в работу, учитывая их возрастающую сложность.



Интонирование секвенций полезно уже само по себе, в то же время после многократной проработки какого-либо секвентного построения придумываем на его основе новые варианты, например: пение звеньев с использованием приема «охо», поочередное интонирование звеньев разными группами, интонирование в чередовании с инструментом;

4) интонируют ступени гаммы вслух и про себя, в том числе без участия инструмента;

5) поют «ломаную» гамму, т.е. интонируют ступени с чередованием в разных октавах. Работу строим в такой последовательности:

а) учащиеся поют первую ступень в I октаве, учитель проигрывает вторую - во второй октаве, учащиеся интонируют третью ступень в первой октаве, учитель проигрывает четвертую - во второй октаве, и так далее (ступени гаммы интонируются на фоне гармонического сопровождения);

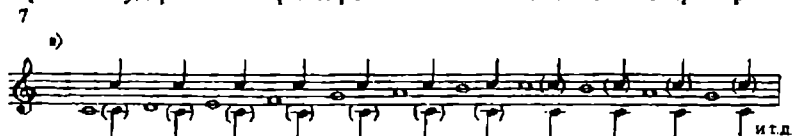
б) учитель играет первую ступень в I октаве, учащиеся поют вторую - во второй октаве, и так далее (по ходу регистр корректируется);

в) учитель играет все звуки гаммы с сопровождением в I октаве, учащиеся же одновременно с ним интонируют ступени поочередно в разных октавах (то есть поют «ломаную» гамму);

г) класс делится на две группы. Одна группа интонирует первую ступень в I октаве, другая - вторую ступень во второй (или в малой) октаве, - и так далее без участия инструмента;

д) наиболее смелые учащиеся индивидуально интонируют «ломаную» гамму без инструмента;

б) интонируют по порядку ступени гаммы, чередуя их со скачками на одну из ступеней в виде остинато. Такая форма работы развивает способность одновременно удерживать и фиксировать в памяти оба голоса. Например:





7) ту или иную ступень гаммы исполняют произвольно в виде «эхо»: учитель проигрывает какую-либо ступень - учащиеся, узнав, воспроизводят ее;

8) учитель исполняет несколько ступеней гаммы произвольно и в любых направлениях, учащиеся эхообразно повторяют каждый такой мотив;

9) интонируют звукоряд с любой ступени. Например, после пропевания тонического трезвучия возвращаемся к первой ступени, опускаемся на VII ступень и интонируем звукоряд вверх и вниз до ее октавного повторения. Далее опускаемся на VI, V ступени и так же пропеваем звукоряды. При этом учитель контролирует, чтобы в процессе пения не терялось ощущение лада и происходило осознанное интонирование каждой ступени. С этой целью в отдельных местах он использует гармоническую поддержку.

Пентатоника

Пассивное овладение интонационными навыками (как и при изучении других гамм) начинается уже во время теоретического знакомства со звукорядами мажорной и минорной пентатоники, поскольку в этот период учащиеся проигрывают пентатонные гаммы с одновременным пропеванием звуков. Проигрывая и пропевая звукоряды, они не только тренируются в запоминании пропущенных IV и VII ступеней в мажоре и II и VI - в миноре, но и одновременно с этим накапливают в памяти мелодические обороты, характерные для пентатоники. В результате такой работы слух оказывается подготовленным для восприятия и вокального воспроизведения мелодического движения по ступеням пентатонного звукоряда.

Для непосредственного перехода к интонированию ступеней пентатоники используется прием «эхо». Начинаем с эхообразной проработки трихордных попевок в мажоре, например: *до-ре-ми, ре-ми-соль, ми-соль-ля, соль-ля-до, до-ля-соль, ля-соль-ми, соль-ми-ре, ми-ре-до*. Далее расширяем рамки попевок за счет секвентных мотивов (примеры которых приведены ниже). После этого учащиеся самостоятельно интонируют звукоряды мажорной пентатоники в разных тональностях.

Через один-два урока в той же последовательности вводим минорную пентатонику.

С целью более глубокого усвоения лада интонируем секвентные мотивы. Приводим некоторые из них:

№ 1 C-dur

№ 2

№ 3

№ 4

№ 5 c-moll

№ 6

№ 7

Натуральный минор

Опытные педагоги знают, что в работе над гаммой натурального минора учащиеся дольше всего овладевают осознанным, четко представляемым музыкальным слухом интонированием седьмой ступени. Ускорение этой работы достигается за счет:

- 1) пения секвентных мотивов с функциональными базами;
- 2) пения мелодических оборотов и сольфеджирования мелодий, основанных на минорной пентатонике.

Как мы знаем, первые опыты интонирования звукорядов натурального минора связаны с изучением материала на уроках теории музыки, где

практикуется проигрывание и одновременное пение гамм. Начиная со второго класса, такой деятельности уделяется наиболее пристальное внимание.

На сольфеджио же интонирование сопряжено с гармонической поддержкой (при этом учащиеся дублируют звуки на своих клавиатурах). Седьмой натуральной ступень педагог гармонизует аккордами третьей или седьмой ступеней, реже - натуральной доминантой (в то время как вторую ступень - гармонической доминантой).

Секвентные мотивы на первых порах прорабатываются на инструменте - и на уроке, и во время домашней подготовки. За инструментом обычно работают два ученика, один исполняет секвенции в первой октаве, другой - в третьей, педагог в ансамбле с учащимися сопровождает пение игрой функциональных басов, например:

9

Секвенции в натуральном лауре

№ 1

№ 2

№ 3

№ 4

№ 5



Методика последующей работы во многом совпадает с той, что описана в параграфе «Натуральный мажор». Для того или иного этапа педагог использует наиболее подходящие приемы из этого параграфа, включая рекомендации по изучению пентатоники.

Гармонический минор

Здесь усилия педагога направлены на чистое интонирование увеличенной секунды между шестой натуральной и седьмой высокой ступенями гармонического минора. Как показывает практика, стойкий желаемый результат достигается благодаря слуховому осознанию каждой из этих ступеней, но не за счет мелодического интонирования «восточного» верхнего тетрахорда.

Поскольку во втором классе учащиеся уже знают о функциональной принадлежности ступеней лада, то при интонировании характерных оборотов гармонического минора учитель опирается на субдоминантовое значение шестой и доминантовое - седьмой ступени. Вначале эти ступени осваиваются обособленно друг от друга, а именно: шестую ступень интонационно связываем с пятой, седьмую с первой. Прежде чем приступить к интонированию собственно звукоряда, несколько уроков интонируем специальные упражнения, в которых «приучаем» слух к звучанию гармонического минора. С этой целью используем «Песенку о ступенях» №23 с «минорными» словами. В завершении песенки учащиеся обязательно проигрывают и интонируют присочиненное заключение, подчеркивающее характер песни и обыгрывающее необходимые для нас ступени. Затем ее повторяют в других минорных тональностях, удобных по тесситуре:

10

Медленно, словно жалуюсь

Раз, два, три, та же - ло ид - ти, три, че - ты - ре, пять,
 труд - но вверх ша гать, пять, шесть, пять, а - а - а,
 та же ло мне вниз бе жать

Заключение

Следующее подготовительное упражнение разучивается по нотам и тоже исполняется с транспозицией:

11
Медленно, лирично



Непосредственное интонирование звукоряда гармонического минора происходит в виде лирической мелодии, исполняемой с аккомпанементом:

12
Напевно, лирично



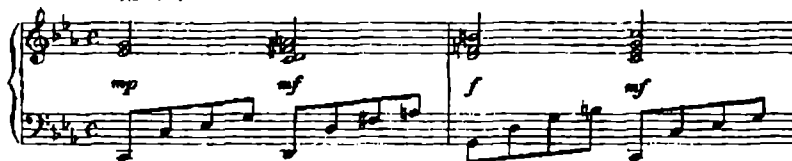
Приведенные формы работы над усвоением звукоряда гармонического минора, с одной стороны, нравятся детям и потому с удовольствием выполняются ими, а с другой, обеспечивают запоминание VI и VII высокой ступеней в соответствии с их функциональным значением в ладу. В итоге учащиеся спокойно и уверенно интонируют гамму, опираясь на приобретенный слуховой опыт.

Мелодический минор

Наряду с теоретическим осмыслением начинаем интонационную проработку звукоряда мелодического минора. Важным элементом при интонировании гаммы в восходящем движении является переход на шестую высокую ступень, которая, как и следующая за ней седьмая ступень, принадлежит к верхнему тетраходу мажорной гаммы. Освоение строим на взаимодействии эмоционального и слухоинтонационного факторов. Учитель предлагает учащимся послушать и определить характер нижнего и верхнего тетраходов, проигрывая их с гармоническим сопровождением. Учащиеся отмечают, что первый тетраход звучит печально, а второй светло и радостно. Учитель корректирует: «Да. Первый тетраход выражает грусть и печаль, а второй - восторг и подъем чувств». Тогда как в нисходящем направлении и чувства, и аккорды выражают «печаль и переживание». Умение услышать эти переходы, заведомо на них настроиться и верно проинтонировать вырабатывается на протяжении длительного времени при помощи гармонического сопровождения:

13

С подъемом



с чувством безысходности



Гармонический и мелодический мажор

Оба вида мажора объясняются и интонируются на основе одноименных тональностей.⁵ Учащиеся должны усвоить, что верхние тетраходы гармонического и мелодического видов минора и одноименного мажора совпадают по звучанию. Для того чтобы особенности в построении этих ладов были усвоены детьми легко и прочно, мы постоянно подчеркиваем элементы, объединяющие их. Так, общность одноименных гармонических ладов заключается в том, что шестая ступень в них низкая (при этом ученики могут объяснить, что в миноре она низкая натуральная, а в мажоре стала низкой в

⁵ См. «Методику обучения элементарной теории музыки», тема №26, С. 97-100.

результате понижения), седьмая ступень высокая (в мажоре высокая натуральная, в миноре - стала высокой в результате повышения). Мелодический вид закрепляется аналогично.

Работа над интонированием одноименных звукорядов гармонических ладов строится так.

Учитель дает звук на инструменте, например, «соль» и поясняет, что это V ступень мажора или минора. Затем эхообразно такт за тактом прорабатывает малосекундовые интонации между V-VI и I-VII ступенями, выстроенные в форме подготовительного комплекса интонационных упражнений:

14

a)



b)



Таким образом, к шестому такту упражнения «а» происходит «вживание» в гармонический лад, но пока неизвестно - это гармонический мажор или минор. Тогда учитель дает задание пропеть гамму до тоники в нисходящем движении по ступеням мажора или одноименного минора. Как правило, допеть минорный тетракорд не представляет труда, так как присутствие шестой низкой ступени настроило слух на минорный лад. Если учащимся дается задание допеть мажорный тетракорд, то необходимо поработать над точностью интонирования третьей высокой ступени - в момент ее пропевания некоторое время подыгрывать мажорное тоническое трезвучие. После того как учащиеся будут легко справляться с вводными упражнениями, приступаем к интонированию полных звукорядов гармонических ладов в одноименных тональностях.

При интонировании звукорядов мелодических ладов сначала также сосредоточиваем работу на верхнем тетракорде, совпадающем по звучанию в обеих одноименных тональностях. Учащиеся должны так натренировать свой слух, чтобы хорошо представлять себе высокие «мажорные» шестую и седьмую ступени в восходящем движении и ставшие низкими «минорными» эти же ступени в нисходящем направлении. Запомнить и закрепить такую смену лада опять-таки поможет гармоническая поддержка данных ступеней во время их пропевания. Здесь из целого звукоряда проигрываются с гармонизацией только VI и VII ступени - как в восходящем, так и нисходящем направлениях (см. гармонизацию мелодического минора на с. 19 настоящего пособия).

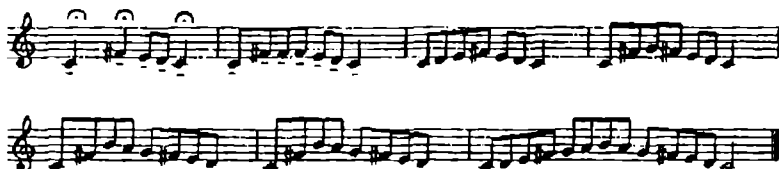
Старинные семиступенные лады

Поскольку те или иные измененные ступени натурального мажора и минора в старинных семиступенных ладах являются основными, а не альтерированными, то усилия педагога направлены на усвоение и стойкое запоминание этих ступеней. Последнее достигается благодаря интонационным упражнениям, содержащим характерные мелодические обороты, подчеркивающие индивидуальность того или иного лада.

На основе интонационных упражнений закрепляются в памяти присущие старинным ладам интонационные обороты:⁶

лидийский лад - тритоновая интонация между первой и высокой четвертой ступенями:

15



миксолидийский лад - интонация малой септимы между первой и низкой седьмой ступенями:

16



фригийский лад - малосекундовая интонация между первой и низкой второй ступенями:

17



⁶ Несмотря на отнесение ладов к мажорному и минорному наклонениям, перед началом пения не следует давать традиционную настройку по звукам тонического трезвучия, а сразу приступить к интонированию упражнения.

дорийский лад - интонация большой сексты между первой и высокой шестой ступенями:

18



Упражнения могут интонироваться в течение всего текущего учебного года и повторяться в следующем году - до тех пор, пока учащиеся не будут готовы самостоятельно от заданного звука исполнить звукоряд лада, которым завершается каждое из приведенных упражнений.

Эффективной подготовкой к интонированию семиступенных ладов наряду с вышеприведенными служит и другое упражнение (например, во фригийском ладе от звука «ми»):

а) сначала пропеваем интервальные соотношения, образующиеся между исходной и последующей ступенями звукоряда – *ми-ми, ми-фа, ми-соль, ми-ля, ми-си, ми-до, ми-ре, ми-до, ми-си, ми-ля, ми-соль, ми-фа, ми-ми*;

б) затем «заполняем» каждый такой интервал поступенным движением – *ми-фа; ми-соль – ми, фа, соль; ми-ля – ми, фа, соль, ля; ми-си – ми, фа, соль, ля, си* - и т.д. в восходящем и нисходящем направлениях. Это упражнение позволяет прочувствовать лад, «вжиться» в него за счет постепенного освоения ступеней. Впоследствии интонирование полного звукоряда становится более осмысленным и точным.

Позже, чтобы проверить степень усвоения того или иного лада и чтобы заинтересовать этим самих учащихся, мы применяем способ «бесконечного пения», когда интонирование звукоряда выходит за рамки семи ступеней и продолжается как бы бесконечно, изменяя направление в любой момент по требованию педагога.

Альтерированные гаммы

На третьем году обучения мы вводим интонирование альтерированных гамм в мажоре и миноре. Использование альтерированных гамм в школьном курсе сольфеджио способствует укреплению чувства лада и осознанию ладо-функционального значения каждой ступени, намного раньше приобщает учащихся к интонированию хроматического движения и еще более вычищает интонацию.

Процесс интонирования должен быть и легким, и мелодически привлекательным, и теоретически осознанным. Поэтому во время пения гаммы используется гармоническое сопровождение, обостряющее тяготение неустойчивых ступеней в устойчивые. Знаки альтерации произносятся вслух:

Вначале поем с произнесением звуков (*ре, ми, ми-диез, фа-диез* и т.д.), затем ступеней (первая, вторая, вторая высокая, третья и т.д.). Пение дублируется на настольных клавиатурах и сопровождается гармонической поддержкой. Для закрепления альтерированных ступеней используем формы работы №1, 2, 4, 5, приведенные в теме «Натуральный мажор» настоящего пособия.

Дважды гармонические лады

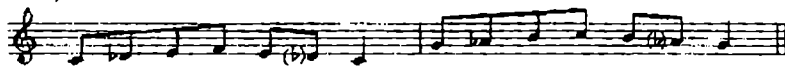
Если учащиеся довольно успешно справляются с интонированием звукорядов гармонического мажора и минора, а также альтерированных гамм, то переход к ладам с двумя увеличенными секундами происходит естественно и легко, так как здесь суммируются навыки, приобретенные в работе над этим материалом. Например, навыки интонирования четвертой высокой и второй низкой ступеней усваиваются в результате работы над альтерированными гаммами, а увеличенная секунда закрепляется в памяти как яркая принадлежность гармонических ладов.

В звукоряде дважды гармонического мажора нижний и верхний тетраорды совпадают по своему интервальному строению и поэтому похожи

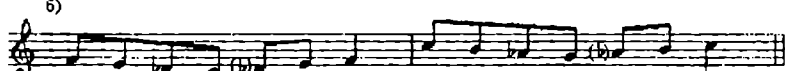
по звучанию. Увеличенные секунды, содержащиеся в этих тетрахордах, сначала прорабатываются в виде многовариантных и весьма причудливых интонационных оборотов, после чего выстраиваются в законченный звукоряд лада:

21

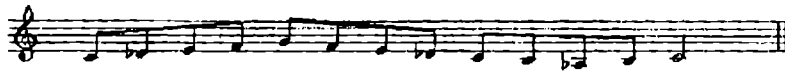
а)




б)



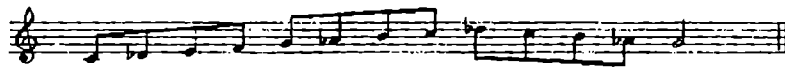
в)



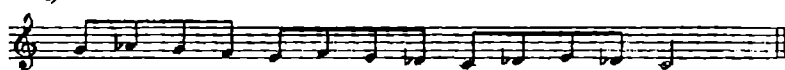
г)




д)




е)



ж)



з)



Для лучшего запоминания приведенных оборотов целесообразно прорабатывать их эхообразно.

При подготовке к интонированию гаммы дважды гармонического минора педагог использует подобные упражнения, которые придумывает сам. Особое внимание обращается на четвертую высокую ступень, она сопровождается аккордом, заимствованным из гармонизации минорной альтерированной гаммы (нотный пример 20, с. 23 настоящего пособия).

Увеличенная секунда между шестой и высокой седьмой ступенями исполняется уже без затруднений.

Хроматические гаммы

Интонирование хроматических гамм неотделимо от методики, используемой при изучении данной темы в курсе теории музыки. Каждый хроматически измененный звук рассматривается либо как звук, принадлежащий новой тональности, либо как альтерированная ступень исходной тональности. Учащиеся к этому времени уже знакомы с отклонениями и модуляциями в тональности первой степени родства, поэтому и теоретическое, и интонационное осмысление происходит на основе сознательного применения гармонических функций. Постепенно в музыкальной памяти накапливаются хроматические интонационные обороты, закрепленные за тем или иным функциональным соотношением ступеней, что в дальнейшем позволяет чисто сольфеджировать и читать с листа примеры, в которых встречаются хроматические звуки.

Интонирование в мажоре:

Восходящий порядок:

Ступени:	I	I [#]	II	II [#]	III	IV	IV [#]	V	V [#]	VI	VII ^b	VII ^h	I
							(DD ₇)	(D)		S	(C-dur)		
Аккорды:	T	<u>D₇→II</u>	D ₇ ^{#5}	T	S	<u>D₇→V</u>	<u>D₇→VI</u>	III ^b	D ₇	T			
		отклон.				отклон.	отклон.	маж-мин					
Тон-сти:	C	d	C			G		a	c	C			

22

C-dur



Учащиеся знают, что в мажоре образование на шестой ступени вводного тона к VII невозможно, поскольку на седьмой ступени не может быть тоники родственной тональности (она представляет собой уменьшенное трезвучие, которое не может быть тоническим). Поэтому седьмую ступень понижаем и гармонизуем трезвучием третьей низкой ступени (или, трезвучием третьей

⁷ Поскольку в школьном курсе сольфеджио вокально-интонационное освоение хроматических гамм не предусмотрено, то мы практикуем интонирование хроматических звукорядов только параллельно с игрой на инструменте.

ступени из одноименного минора), затем восстанавливаем и разрешаем в тонику.

Нисходящий порядок:

Ступени: I VII VII^b VI VI^b V IV[#] IV^b III III^b II II^b I

Аккорды: T III $\underbrace{D_7 \rightarrow IV}_{\text{отклон.}}$ S(мин.)T DD₇³ D₇⁷ T t D₇ D₇^{b5} T

Тон-сти: C F C c C

23

A musical score for exercise 23, showing a descending sequence of chords and notes in C major. The score is written for piano and consists of two staves. The chords are: C, F, C, c, C.

Интонарование в миноре. Восходящий порядок:

Ступени: I II^b II[#] III III[#] IV IV[#] V VI VI[#] VII VII[#] I

Аккорды: t D₇^{b5} D₇^{b5} t $\underbrace{D_7 \rightarrow IV}_{\text{отклон.}}$ $\underbrace{D_7 \rightarrow V}_{\text{отклон.}}$ S $\underbrace{D_7 \rightarrow VII}_{\text{отклон.}}$ D₇ t

Тон-сти: c f G c B c

24 c-moll

A musical score for exercise 24, showing an ascending sequence of chords and notes in C minor. The score is written for piano and consists of two staves. The chords are: c, f, G, c, B, c.

В восходящем порядке в качестве вводного тона ко второй не повышается первая ступень, поскольку уменьшенное трезвучие на второй ступени не может быть тоническим.

В нисходящем порядке используем гармонизацию из одноименного мажора.

ГЛАВА II. ИНТОНИРОВАНИЕ ИНТЕРВАЛОВ

Работу над интонированием интервалов разделяем на интонирование в ладу и от звука.

ИНТОНИРОВАНИЕ В ЛАДУ. ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД

Интервальные соотношения двух ступеней лада так или иначе несвободны от функциональной принадлежности, поэтому интонационное освоение интервалов в виде двухголосных мелодических сочетаний является фундаментальной базой для успешного интонирования в будущем различных аккордов в ладу.

Как известно, развитие ладофункционального слуха это весьма длительный процесс, именно поэтому работу в этом направлении нужно начинать как можно раньше, то есть уже с первого класса. Весь первый год обучения является подготовительным периодом, во время которого происходит накопление в подсознании тех ладофункциональных оборотов, которые позже проявляются как раз в нужный момент.

К одной из таких копилки относятся интонационные упражнения на интервалы (см. с.17 учебника сольфеджио). Упражнения представляют собой законченные и легко запоминающиеся мелодии, развивающиеся на основе какой-либо интервальной интонации: секундовой, терцовой, квартовой - и так до октавной. Пропевание их с гармоническим сопровождением способствует закреплению в памяти и интервальных интонаций, и функциональных соотношений ступеней:

25

Секунды

Спокойно, размеренно



26

Терции

Умеренно



и т.д.

27

Кварты

Спокойно

и т.д.

28

Квинты

Лирично, не спеша

29

Сексты

Умеренно

Задорно Лирично

Задорно

Последовательность интонационной работы над приведенными упражнениями следующая:

1. Поочередно разучиваем с детьми все упражнения, пропеваем их по нотам. Например, на одном уроке познакомились с секундами и терциями, на следующем - с квинтами и квинтами, и так далее. Процесс интонирования вполне приятен и легок, поскольку пение происходит под аккомпанемент. На дом задаем играть и петь пройденные на уроке мелодии, в другой раз вновь повторяем их и разучиваем дальше. Во время пения следует обязательно дублировать звуки на «немой» клавиатуре.

2. Повторяем упражнения на каждом уроке до запоминания наизусть. Далее обращаем внимание на ступени лада, между которыми образуются интервалы, - дети проставляют карандашом ступени под нотами. Наряду с пением по нотам практикуем пение с произнесением ступеней, например: «Первая-вторая, вторая-первая, вторая-третья, третья-вторая, третья-четвертая, четвертая-третья, третья-вторая, седьмая-первая.» Транспонируем мелодии в тональности, удобные по тесситуре, в них также соотносим интервалы со ступенями лада.

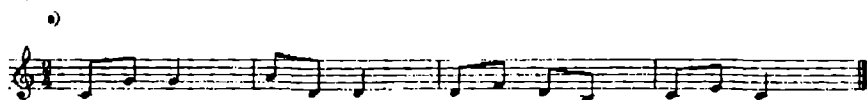
3. Интонируем упражнения по цепочке. Например, учитель проигрывает на фортепиано первый такт, учащиеся поют и играют наизусть второй такт и так далее, затем - наоборот. Можно разделить класс на две группы и так же петь по цепочке.

4. Первая интервальная интонация поется вслух, вторая - про себя, и так в любой тональности наизусть.

5. Педагог проигрывает какой-либо оборот из упражнения, учащиеся, узнав его, пропевают в форме «эхо»; или учитель начинает играть упражнение с любого места, учащиеся подхватывают мелодию и допевают ее.

6. Соединяем интервальные мотивы из разных упражнений в небольшую законченную мелодию и прорабатываем эхообразно, затем учащиеся записывают ее по памяти, например:

32



ИНТОНИРОВАНИЕ ИНТЕРВАЛОВ В ЛАДУ В ВИДЕ ДВУХГОЛОСНЫХ СОЧЕТАНИЙ НЕУСТОЙЧИВЫХ И УСТОЙЧИВЫХ СТУПЕНЕЙ

Пение вышеприведенных упражнений на интервалы в течение длительного времени является серьезной подготовкой к интонированию интервалов в ладу. Наряду с этим через некоторое время приступаем к пению разрешений неустойчивых ступеней лада в двухголосных сочетаниях.

В процессе работы используем схему-таблицу, вывешенную в классе на планшете:

СХЕМА ДВУХГОЛОСНЫХ СОЧЕТАНИЙ НЕУСТОЙЧИВЫХ СТУПЕНЕЙ ЛАДА

сочетания на VII ступени:

II } 3	IV } 5	VI } 7
VII	VII	VII

сочетания на II ступени:

IV } 3	VI } 5	VII } 6
II	II	II

сочетания на IV ступени:

VI } 3	VII } 4	II } 6
IV	IV	IV

сочетания на VI ступени:

VII } 2	II } 4	IV } 6
VI	VI	VI

Учащиеся уже знакомы с разрешениями неустойчивых ступеней, однако при переходе к двухголосным сочетаниям нужно сначала разобрать вместе с ними и выбрать наиболее гармонично звучащие варианты разрешений. Учитель проигрывает на инструменте соотношения неустойчивых ступеней с тем или иным вариантом разрешения и спрашивает детей, насколько убедительно, завершено, «хорошо и ладно» данный вариант звучит. Порядок проигрывания может быть следующим:

33



Приведенные примеры обычно не бывают отвергнутыми. Далее особо останавливаемся на сочетаниях II-VI и VII-IV ступеней. Сначала нарочито грубо играем их разрешения параллельными квинтами, затем разрешаем в терцию. Учащиеся безошибочно отвергают параллельные квинты и выбирают второй вариант. Вместе с детьми стараемся объяснить этот выбор: «Несмотря на то что отдельно взятые первая и пятая ступени являются устойчивыми, в двухголосном квинтовом сочетании они звучат пусто и неубедительно (встречаются такие характеристики учащихся: «неинтересно», «грубо», «плохо»). Во втором варианте терцовое соотношение устойчивых ступеней звучит наполненно и более согласованно (оценка учащихся: «хорошо», «мягко», «устойчиво», «убедительно»).

После завершения исследования учитель должен подтвердить выбор учащихся, сказав, что именно к такому выводу пришли музыкальные ученые много лет назад и вывели закон о запрещении параллельных квинт, нарушающих музыкальную гармонию. Таким образом, учащиеся запоминают правило о том, что квинтовые сочетания второй-шестой и седьмой-четвертой ступеней разрешаются, соответственно, в третью-пятую и первую-третью ступени.

От теоретических исследований переходим к интонационным упражнениям, расположенным по степени усложнения:

1. Учитель проигрывает мелодически (с сопровождением) звуко сочетание ступеней с разрешениями, учащиеся вместе с ним интонируют и дублируют звуки на настоящих клавиатурах. Сначала пропеваются терцовое сочетание VII-II ступеней (в последовательном изложении от седьмой ко второй)⁸ с разрешениями в унисон (I-I) и в терцию (I-III), затем - секстовое обращение этого сочетания - вторую и седьмую ступени - с разрешением в октаву (I-I) и сексту (III-I). Так же прорабатываются остальные сочетания.

2. Учащиеся по двое (второй - ассистент) выходят к планшету с клавиатурой и «проигрывают» на клавишах двухголосные сочетания мелодически (взяв, к примеру, сочетания на второй строчке схемы), остальные ученики играют и

⁸ Работу строим по схеме, которая висит перед глазами учащихся.

поют за партами, учитель дублирует звуки на фортепиано с гармоническим сопровождением.

3. Двое учащихся синхронно играют звукосочетания на фортепиано (соответственно, в первой и третьей октавах), учитель в ансамбле с ними исполняет аккомпанемент, остальные - поют и «играют» на партах.

4. Теперь учитель проигрывает гармонически на функциональных басах звукосочетания ступеней как в первоначальном виде, так и в обращении. Учащиеся вслушиваются в каждое созвучие и поочередно интонируют звуки сначала снизу вверх, затем сверху вниз, «вытаскивая» из гармонического звучания. Особое внимание уделяется интонированию тритонов.

5. Так же на фортепиано играет один из учеников (учитель функциональный бас), остальные учащиеся отрабатывают навык интонационного воспроизведения (в разных направлениях) звучащих на инструменте звуков. Тритоны интонируются обособленно.

6. Учитель (а затем кто-то из учеников) так же гармонически играет интервал с разрешением, а учащиеся пропевают одновременно с ним мелодическую линию одного из голосов, - например, сначала нижнего, затем верхнего. То же - в работе над тритонами.

7. Учащиеся самостоятельно, без участия педагога и инструмента, интонируют неустойчивые интервалы в ладу с разрешением.

В гармонический минор эту работу переносим после отработки навыка в мажоре.

ИНТОНИРОВАНИЕ ТРИТОНОВ

Сначала тритоны интонируются в натуральном мажоре в числе интервальных соотношений неустойчивых ступеней. Постепенно они обособляются от других интервалов и пропеваются отдельно с осознанием тяготения четвертой ступени в третью, седьмой - в первую.

Сразу же после знакомства с D_7 начинаем играть и петь тритоны на доминантовом басы. Вопрос с басом выясняется при участии детей. Поскольку все септаккорды у нас принято играть двумя руками, где левая рука - это отодвинутый на одну или две октавы бас аккорда, то при исполнении тритона ум.5 на доминантовом басы учащиеся легко выявляют исполненный D_7 с пропущенным квинтовым тоном. Так же играем тритон ув.4, в котором «седьмая и четвертая ступени поменялись местами, но сохранили свои разрешения». Параллельно играем (с басыми) и поем тритоны на четвертой и высокой седьмой ступенях в гармоническом миноре.

Позже, когда учащиеся познакомятся с гармоническим мажором, включаем в работу тритоны на II и VI ступенях натурального минора и гармонического мажора, которые интонируются на субдоминантовом басы.

Последовательность работы над интонированием тритонов в ладу следующая:

1. Ученик за инструментом играет тот или иной тритон на функциональном басы. Остальные учащиеся интонационно воспроизводят его звуки, последовательно вытаскивая из созвучия. Таким же образом исполняются

звуки разрешения. Желательно, чтобы этот навык учащиеся продолжали отрабатывать и во время самостоятельных занятий.

2. Ученик за инструментом играет один из звуков тритона на функциональном басу, учащиеся интонационно подстраивают другой звук, образуя ансамбль с инструментом. Затем одновременно доигрывается и допевается звук разрешения.

3. Класс делится на две группы. Сначала учитель берет на инструменте функциональный бас, на его фоне первая группа интонирует основание тритона, затем вторая группа надстраивает на звучащее основание вершину тритона. Выстраивается чисто звучащий ансамбль, после чего одновременно разрешают.

4. Учитель играет функциональный бас, учащиеся поочередно интонируют снизу вверх звуки тритона с разрешением.

5. После настройки на тональность учащиеся самостоятельно интонируют тритоны с разрешением.

ИНТОНИРОВАНИЕ ИНТЕРВАЛОВ ОТ ЗВУКА

Навык интонирования интервалов от заданного звука вверх или вниз приобретается на протяжении длительного времени в процессе накопления слухом присущих интервалам интонационных оборотов. Этот процесс самым тесным образом связан с этапами работы, используемыми на уроках теории музыки.

При последовательном выполнении рекомендуемой нами технологии интонирования моделей простых интервалов вверх (модели - это интервалы, образующиеся только на белых клавишах) достигается к концу второго класса, хроматические преобразования вершины и основания модели к концу третьего класса, интонирование простых интервалов вверх и вниз от любого звука, в том числе хроматического, - к концу четвертого класса. Все это позволяет в дальнейшем перейти к составным интервалам.

Первые два года пение интервалов дублируется игрой на инструменте. Постепенно «помощь» фортепиано сводится до минимума и на третьем-четвертом году обращаемся к нему лишь для того чтобы взять исходный звук.

Первый этап:

а) Синхронное дублирование на инструменте. Играем и одновременно поем модели простых интервалов вверх и вниз, начиная от звука «до» до октавного повторения, например, секунды вверх: *до-ре, ре-ми, ми-фа* и т.д., затем вниз: *до-си, си-ля, ля-соль* и т.д. Так же прорабатываются терции, кварты, квинты, сексты и септимы. В отличие от других интервалов, примы интонируются вместе со своими октавными обертонами, например: сначала пропеваем приму «до-до», вслед за тем октаву вверх «до-до» и т.д. Так же поем обратно: сначала приму на звуке «до» второй октавы, затем октавный обертон вниз «до-до» и т.д.;

б) Опережающее дублирование на инструменте. Сначала проигрываем интервал, затем интонируем его, добываясь точности воспроизведения;

в) Запаздывающее дублирование. Дается звук на инструменте, по сути являющийся основанием или вершиной интервала; учащиеся самостоятельно интонируют от него какой-либо интервал, после чего проигрывают его на фортепиано, проверяя правильность звучания.

Второй этап работы требует основательного и длительного освоения, т.к. именно здесь закладывается и приобретает навык интонирования интервалов от звука вверх.

От звука «до» играем и поем модели простых интервалов вверх, начиная от прима до октавы. Обращаем внимание на образную и ладовую характеристики каждого интервала.

Итак:

большая секунда «до-ре» звучит увсеренно, с движением вперед, как I-II ступени мажорной гаммы (в первое время начинаем петь гамму – учащиеся останавливаются после второй ступени, а учитель продолжает до четвертой);

большая терция «до-ми» звучит светло и доброжелательно, как I-III ступени мажора (подыгрываем мажорное трезвучие);

чистая кварта «до-фа» звучит утвердительно и смело, как I-IV ступени мажора (играем аккорды T-S);

чистая квинта «до-соль» звучит «удивленно и немного растерянно» («наверное потому, что потеряла свой терцовый тон»), как I-V ступени мажора;

- большая секста «до-ля» звучит широко и светло, как I-VI ступени мажора (здесь можно подыгрывать мажорный квартсекстаккорд, звуки которого обрамляет большая секста);

- большая септима «до-си» звучит «высоко и резко», как I-VII ступени мажорной гаммы (вершину большой септимы представляем вводным тоном к октаве, что подтверждается последующим интонированием чистой октавы «до-до»);

при интонировании октавы «до-до» звуки сливаются в едином чистом звучании.

Данные характеристики всех больших и чистых интервалов закрепляются за каждым из них и напоминаются педагогом всякий раз во время их интонирования от того или иного звука в направлении вверх.

Далее отрабатывается такой же интервальный комплекс от звука «ре», где появляются новые образы - это малая терция «ре-фа» («звучит печально, мрачно, как I-III ступени минора») и малая септима «ре-до» («звучит с размахом, задорно и игриво, является крайними звуками малого мажорного септаккорда» - см. пример №16, с.21 настоящего пособия).

При переходе к новому комплексу - т.е. интонированию интервалов от белых клавиш «ми», «фа», «соль», «ля», «си» происходит закрепление прежних интонаций, а также знакомство и эмоциональное восприятие новых, еще не включенных в работу. Это: малая секунда («звучит жалобно, близко прижимается к своему основанию, будто боится расстаться с ним»), малая секста («звучит широко, но печально», как I-VI ступени минора, охватывает крайние звуки минорного квартсекстаккорда) и тритон («звучит таинственно и сосредоточенно»).

Таким образом, в опоре на ассоциативно-образное мышление достигается стойкое запоминание в музыкальной памяти всех интервальных интонаций⁹.

Третий этап

Играем и поем каждый интервал с преобразованием в его другую разновидность за счет хроматического изменения вершины¹⁰. Порядок работы следующий:

- а) интонируем модель интервала;
- б) интонируем интервал с хроматически измененной вершиной.

На деле это выглядит так: *до¹-до¹, до¹-до², до²-до¹* (прима всегда интонируется со своим октавным обертоном); *до-ре, до - ре-бемоль; до - ми, до - ми-бемоль; до-фа, до - фа-диез; до- соль, до - соль-бемоль; до-ля, до - ля-бемоль; до-си, до - си-бемоль; до¹-до², до²-до¹*

Следующий комплекс упражнений с хроматическим преобразованием вершины прорабатывается от звука «ре», затем от других белых клавиш.

Четвертый этап

Играем и поем интервалы с хроматическим изменением основания, выполняя три элемента:

- а) интонируем модель интервала от основания к вершине;
- б) (промежуточный элемент – переход к хроматическому звуку) интонируем в основании хроматический полутон, затем - вершину интервала;
- в) интонационно связываем хроматически измененное основание с неизменной вершиной. Например, от звука «до»: *до-ре, до-до-диез - ре, до-диез - ре; до-ми, до-до-диез - ми, до-диез - ми; до-фа, до - до-бемоль - фа, до-бемоль - фа* и т.д.

Так же работаем от звуков «ре», «ми» и всех остальных белых клавиш. Со временем исключаем промежуточный элемент и переходим сразу к элементу в).

Пятый этап

Совмещаем упражнения третьего и четвертого этапов в следующей последовательности:

- а) интонируем модель интервала от основания к вершине;
- б) интонируем неизменное основание и хроматически измененную вершину;
- в) возвращаемся к модели и вновь интонируем ее;
- г) интонируем хроматически измененное основание и неизменную вершину;

⁹ Здесь работает следующий механизм восприятия: сначала та или иная интервальная интонация ассоциативно связывается со звуко сочетаниями на белых клавишах. Например, ученик, касаясь пальцами клавиш «ми-фа» или «си-до» на настольной клавиатуре, в первое время представляет себе образ «жалующейся и плачущей» малой секунды и в соответствии с этим представлением интонирует данное звуко сочетание. В музыкальной памяти остается и постепенно закрепляется, вернее, запечатывается «интонационный след», или, «интонационный символ» малой секунды, который впоследствии срабатывает при интонационном воспроизведении интервала от любого звука.

¹⁰ Любое упражнение сначала отрабатывается от звука «до», затем по порядку от других белых клавиш.

д) интонируем исходный звук с тем чтобы перейти к следующему интервалу.

Например: *до - ре, до - ре-бемоль, до - ре, до-диез - ре, до(беклар); до - ми, до - ми-бемоль, до - ми, до-диез - ми, до(беклар); до - фа, до - фа-диез, до - фа, до-бемоль фа, до(беклар)* и т.д. до октавы. Затем работаем от звуков «ре», «ми», «фа» и всех других белых клавиш.

Шестой заключительный этап. Интонирование интервалов вниз

Эта работа строится на основе совмещения двух навыков, освоенных ранее:

1) свободное владение интонированием октавных обертонов от звука вверх и вниз;

2) свободное интонирование интервалов от звука вверх.

Начинаем работу от звука «до» второй октавы и приму *до-до* интонируем вместе с октавным обертоном (т.е. на октаву вниз);

малая секунда *до-си* интонируется как I-VII ступени мажорной гаммы, поэтому некоторое время играем и поем ее с возвращением к звуку «до» (*до-си-до*), можно с гармонической поддержкой;

большая секунда *до - си-бемоль* интонируется как I-VII натурального минора, поэтому в продолжение интонации (для стойкого закрепления ее в памяти) доигрываем на инструменте верхний тетракорд натурального минора (*до - си-бемоль - ля-бемоль - соль*);

малая терция *до-ля* интонируется как квинтовый и терцовый тоны мажорного трезвучия в нисходящем порядке, поэтому для полного осознания интонации доигрываем мажорное трезвучие до примы;

большая терция *до ля-бемоль* интонируется как квинта и терция минорного трезвучия, поэтому его сравнительное исполнение после предыдущего мажорного способствует закреплению этой интонации;

чистая кварта *до-соль* интонируется как I-V ступени развернутого тонического трезвучия в нисходящем движении, поэтому какое-то время отработываем эту интонацию с возвращением к звуку «до» (I-V-I), можно с подыгрыванием мажорного трезвучия;

Для интонирования других интервалов (начиная от квинты и до большой септимы) используем октавные обертоны. Техника интонирования следующая:

а) вершина, т.е. исходный звук, переносится на октаву вниз и от него пропеваётся вверх интервал обращения;

б) «монтируется» (т.е. из этих вспомогательных элементов собирается заданный интервал).

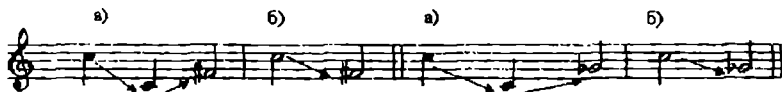
Приводим нотную запись интонационной работы:

Чистая квинта *до-фа* интонируется как V-I ступени мажорного лада:



Тритоны ум.5 до - фа-диез и ум.4 до - соль-бемоль интонируются друг за другом с целью интонационно-слухового осознания их энгармонического равенства:

35



Малая секста до-ми интонируется с ощущением мажора, т.к. в ее обращении лежит большая терция:

36



Большая секста до - ми-бемоль интонируется с ощущением минора, т.к. в ее обращении лежит малая терция:

37



Малая септима до-ре интонируется как I-II ступени мажорной гаммы (можно продолжить гамму на фортепиано, либо доиграть разрешение второй ступени в первую):

38



Большая септима до - ре-бемоль интонируется как I-II (вторая низкая) ступени фригийского лада или альтерированной гаммы. Здесь для закрепления в памяти малосекундовой интонации либо доигрываем после нее фригийский тетракорд, либо - первую ступень:



Довольно длительное время (например, две четверти) работаем над пением интервалов в направлении вниз именно от звука «до», не сбивая психологическую программу блужданием по разным звукам. Затем перестраиваемся на звук «ре» (освоение пройдет очень быстро - за два, три урока), далее - на звук «си», после чего подключаем любые, в том числе и хроматические звуки. Вспомогательные элементы используем всякий раз, когда ученик затрудняется проintonировать интервал.

ГЛАВА III. ИНТОНИРОВАНИЕ АККОРДОВ

Умение интонировать аккорды напрямую зависит от степени овладения навыками интонирования разрешений неустойчивых ступеней лада в двухголосных сочетаниях, а также интервалов от данного звука, о чем говорилось во второй главе. Вместе с тем, первоначальные опыты в этой области начинаются уже в первом и закрепляются во втором классе в связи с работой над пением 4-х видов трезвучий от заданного звука и трезвучий на ступенях лада.

ИНТОНИРОВАНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ

Как уже неоднократно упоминалось выше, любые созвучия, изучаемые нами в курсе теории музыки, в первую очередь прорабатываются на инструменте и при этом обязательно пропеваются с названиями звуков. Благодаря применению такой технологии обучения, происходит пассивное накопление в музыкальной памяти множества мелодико-гармонических оборотов, опираясь на которые, или, вспоминая которые учащиеся выполняют большинство интонационных заданий. Например, при изучении 4-х видов трезвучий (см. Методику обучения элементарной теории музыки, тема №14, С.64-66) работа строилась таким образом, что на каждом этапе освоения происходило многократное пропевание и возвращение к моделям трезвучий, скрытое за выполнением различных заданий. Поэтому к началу второго класса учащиеся практически готовы к интонированию трезвучий, расположенных на белых клавишах (т.е. интонированию моделей трезвучий).

Итак, интонационное освоение 4-х видов трезвучий строим так:

1) начиная от звука «до», пропеваем трезвучия в направлении вверх с изменением квинтового тона. Сначала отработываем хроматический полутон в вершине от всех белых клавиш, работаем в два подхода: *до - ми - соль - соль-диез, до - ми - соль-диез*; так же от звука «ре»: *ре - фа - ля - ля-бемоль, ре - фа - ля-бемоль*; затем от звуков «ми», «фа» и других белых клавиш.

2) начиная от звука «до» второй октавы, пропеваем трезвучия в направлении вниз с хроматическим изменением прима: *до - ля - фа - фа-диез, до - ля - фа-диез*; затем от звука «си»: *си - соль - ми - ми-бемоль, си - соль - ми-бемоль* и т.д.

3) от одного и того же звука в направлении вверх пропеваем два трезвучия - мажорное и минорное (или, наоборот) с преобразованием терцового тона, например: *до - ми - соль, до - ми-бемоль - соль; ре - фа - ля, ре - фа-диез - ля* и т.д.

Позже в такой же последовательности пропеваются трезвучия в направлении вниз, начиная от «до» второй октавы.

4) от исходного звука интонируются все четыре вида трезвучий в такой последовательности:

а) модель трезвучия, например: *до - ми соль (ре - фа - ля)*;

б) трезвучие с измененным квинтовым тоном, например: *до - ми - соль-диез (ре - фа - ля-бемоль)*;

в) вновь интонируется модель трезвучия;

г) трезвучие с измененным терцовым тоном, например: *до - ми-бемоль - соль (ре - фа-диез - ля)*;

д) сохраняя измененный терцовый тон, хроматически изменяем квинтовый, например: *до - ми-бемоль - соль-бемоль (ре - фа-диез - ля-диез)*;

е) вновь интонируем модель трезвучия от исходного тона и переходим к следующему звуку.

Данный навык отрабатывается от всех белых клавиш в направлении вверх. При интонировании в направлении вниз последовательность работы сохраняется, только теперь преобразуется прима аккорда.

5) от исходного звука интонируются все четыре вида трезвучия в любом направлении без возвращения к модели.

Степень использования инструмента в процессе закрепления навыка интонирования трезвучий определяется педагогом по мере обретения учащимися самостоятельности. Так, постепенно исключаются из работы следующие формы участия инструмента:

а) проигрывание звуков трезвучия одновременно с пением;

б) одновременное нажатие звуков аккорда и интонирование, вытаскивая по одному из созвучия. В конечном итоге инструмент используется лишь для воспроизведения исходного звука.

РАБОТА НАД ИНТОНИРОВАНИЕМ ОБРАЩЕНИЙ МАЖОРНОГО И МИНОРНОГО ТРЕЗВУЧИЙ ОТ ЗАДАННОГО ЗВУКА

Приступая к этой работе, учителю необходимо быть уверенным в двух важнейших составляющих успеха:

- свободном интонировании учащимися от данного звука мажорного и минорного трезвучий в восходящем и нисходящем направлениях;

умении интонировать интервалы, прежде всего, большие и малые терции, чистые кварты, чистые октавы (октавные обертоны).

Техника интонирования обращений трезвучий, безусловно, сопряжена с подходами к изучению этой темы в курсе теории музыки. Так, при построении

того или иного обращения учащиеся должны хорошо представлять себе тоны аккорда и интервальные соотношения между ними. Например, если от звука «си-бемоль» предстоит построить вниз минорный секстаккорд, то они знают, что «си-бемоль» является примой минорного трезвучия, которая находится в вершине секстаккорда. Значит, после примы в нисходящем направлении находится квинтовый тон, между ними интервал чистая кварта, далее терцовый тон, а значит, между терцисей и квинтой в минорном трезвучии интервал большая терция. Чтобы проверить правильность построения аккорда учащиеся помещают приму в основанис трезвучия и убеждаются в том, что оно действительно минорное.

Формирование навыка интонирования основано на последовательном овладении рядом предварительных упражнений, которые направлены на осмысление исходного звука в составе мажорного или минорного аккорда и, в связи с этим, на умение проинтонировать после него другие тоны трезвучия. Эта работа может продлиться весь учебный год и захватить следующий, поэтому учителю необходимо запастись терпением и добиваться того, чтобы ученик научился четко представлять себе ладовое наклонение и тоны интонируемого аккорда, а не «блуждал» в поисках того или иного интервала в его составе:

40 *Интонирование секстаккордов от звука вверх*

а) б) в)

Б₆

41 а) б) в)

М₆

42 *Интонирование квартсекстаккордов от звука вверх*

а) б) в)

Б_{6_4}

43 а) б) в)

М_{6_4}

44

Интонирование сектаккордов от звука вниз

а) б) в)

Б₆

45

а) б) в)

М₆

46

Интонирование квартсектаккордов от звука вниз

а) б) в)

Б₆₄

47

а) б) в)

М₆₄

ИНТОНИРОВАНИЕ СЕПТАККОРДОВ ОТ ЗВУКА

Работа над интонированием основных видов септаккордов от данного звука связана с совмещением двух навыков:

- 1) интонирование видов септими;
- 2) интонирование видов трезвучия.

Интонационное освоение начинаем с большого мажорного септаккорда от звука «до» в следующем порядке:

- а) интонируем модель септими - до-си;
- б) интонируем модель трезвучия - до-ми-соль;
- в) вновь интонируем (повторяем) первоначальную септиму;
- г) интонируем септаккорд;
- д) проигрываем септаккорд на фортепиано гармонически.

Для освоения других септаккордов данный порядок работы сохраняем, - изменяя в нем лишь виды септим и трезвучий:

- большой минорный - в упражнении «б» интонируем минорное трезвучие;
- малый мажорный - в упражнении «а» интонируем малую септиму;

малый минорный - в упражнении «а» интонируем малую септиму, в упражнении «б» - минорное трезвучие;

- малый уменьшенный - в упражнении «а» интонируем малую септиму, в упражнении «б» - уменьшенное трезвучие;

- уменьшенный септаккорд отрабатываем так:

а) интонируем малый уменьшенный септаккорд, после чего понижаем вершину на полтона, например: *ре - фа - ля-бемоль - до - до-бемоль*;

б) затем заново пропеваем все звуки но уже с пониженной септимой - *ре - фа - ля-бемоль - до-бемоль*.

В такой же последовательности прорабатываем септаккорды от других белых клавиш, затем переходим на хроматические звуки.

Следующий этап освоения связан с интонированием всех видов септаккордов сразу от данного звука (уже без предварительного пропевания септимы и трезвучия):

1) *ре - фа-диез - ля - до-диез*;

2) *ре - фа - ля - до-диез*;

3) *ре - фа - ля - до*;

4) *ре - фа-диез - ля - до*;

5) *ре - фа - ля-бемоль - до*;

6) *ре - фа - ля-бемоль - до-бемоль*.

После пропевания каждый септаккорд проигрываем на фортепиано гармонически.

Итог работы заключается в «разъединении» септаккордов, т.е. в интонировании их вне группы, - когда любой септаккорд пропевается от данного звука на основе приобретенного опыта.

ИНТОНИРОВАНИЕ ГЛАВНЫХ И ПОБОЧНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ ЛАДА И ИХ ОБРАЩЕНИЙ

Игра и пение трезвучий по ступеням мажорной и минорной гаммы практикуется нами на уроках теории музыки начиная с первого класса. Цель такого подхода - более прочное запоминание ключевых знаков в пройденных тональностях, а также освоение видов трезвучий на ступенях лада. На теории это выглядит так: ученик проигрывает трезвучие и одновременно пропевает звуки с произнесением знаков альтерации, затем называет вид трезвучия и ступень лада.

На сольфеджио интонирование трезвучий по ступеням лада осваивается в виде диатонических секвенций в восходящем и нисходящем направлениях:

48





Интонирование главных трезвучий лада начинается с дублирования звуков на фортепиано. Бас аккорда исполняется левой рукой в соответствующем регистре. Работа над освоением навыка выстраивается поэтапно:

- 1) ученик последовательно играет звуки правой рукой и одновременно поет их:

49



- 2) одновременно с нажатием аккорда ученик пропевает звуки:

50



- 3) звучит только бас, ученик самостоятельно пропевает звуки аккорда;
- 4) звуки аккордов интонируются без участия инструмента.

Обращения главных трезвучий сначала прорабатываются в виде небольших аккордовых оборотов с функциональными басами. Технически работаем так: аккорд берется двумя руками (в правой руке трезвучие или обращение, в левой – бас), одновременно с нажатием начинаем петь аккорд (ритмически пение на фоне звучащих аккордов звучит триолями):

51



52

а) б) в)

Т D₆ Т Т₆ D₆₄ Т₆ Т₆₄ D Т₆₄

Позже они приобретают форму законченных последовательностей:

53

а) б) в)

54

а) б) в)

С целью активизации слуха и памяти, наряду с последовательным пропеванием звуков аккорда, одновременно с проигрыванием созвучий интонируем мелодическую линию одного из голосов: сопрано, альт, тенора или баса (хоровые названия голосов запоминаются без затруднений). Выполнение таких заданий лучше начинать с исполнения хором, когда аккорды играет учитель; позже учащиеся справляются с этим индивидуально, - играя аккорды на фортепиано, ученик при этом исполняет интонационно мелодическую линию одного из голосов. Не следует прибегать к пению аккордовых последовательностей на основе нотной записи, т.к. работая непосредственно на клавиатуре (без нотной записи), учащиеся и видят, и осмысливают звуки исполняемого аккорда. Во время интонирования используем инструмент, позже оставляем только бас и, наконец, когда учащиеся начинают интонировать аккорды чувствуя, слыша, осознавая их ладофункциональное значение, вспомогательная роль инструмента становится исчерпанной.

ИНТОНИРОВАНИЕ СЕПТАККОРДОВ В ЛАДУ

ДОМИНАНТСЕПТАККОРД И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

Доминантсептаккорд - первый из трех септаккордов, изучаемых в курсе ДМШ. Его появление в учебном процессе должно быть подготовлено знанием и практическим выполнением (т.е. владением игрой на инструменте, построением, интонированием) разрешений неустойчивых ступеней по основному ладовому тяготению, а также аккордовых оборотов, состоящих из главных функций лада.

Поначалу интонирование звуков D_7 сопровождается двуручным исполнением аккорда на фортепиано и выполняется в три этапа, первые два из них, в свою очередь, содержат по три элемента (например, в *ми мажоре*):

1) аккорд проигрывается и пропеваётся три раза в следующем порядке (при этом в левой руке, т.е. в басу, находится прима, правая рука вступает с терцового тона:

- а) играем и пропеваем звуки - *си - ре-диез - фа-диез - ля*;
- б) играем и пропеваем тоны - *прима, терция, квинта, септима*;
- в) играем и пропеваем ступени - *пятая, седьмая, вторая, четвертая*;

2) проигрывается и пропеваётся разрешение:

а) называя ступени - «*пятая в первую, седьмая в первую, вторая в первую, четвертая в третью*»;

б) называя звуки - *си - ми, ре-диез - ми, фа-диез - ми, ля - соль-диез*;

в) объединяем то что проработали, играем и поем: «*си - ре-диез - фа-диез - ля - ми, ми, ми, соль-диез*»;

3) D_7 и разрешение проигрываются гармонически (без пения).

Техника интонирования обращений аналогична. Постепенно приходим к тому, что интонирование аккордов начинается вместе с нажатием звука в левой руке, т.е. вместе с басом, но продолжается без инструмента - только голосом.

Вначале обращения D_7 прорабатываются в группе (после основного аккорда поочередно пропеваются обращения). Впоследствии любой аккорд проигрывается и интонируется обособленно, т.е. вне группы. Практика показывает, что длительное следование вышеуказанным трем этапам может привести к инерции, когда выполнение учащимися заданий происходит по привычке, без сознательных усилий. Чтобы избежать этого необходимо перейти к «разъединению» аккордов, предварительно уточняя следующее:

- тон и ступень, находящиеся в основании (например, D_6 имеет в основании терцию, это VII ступень);

- порядок тонов и ступеней (для D_6 это: терция, квинта, септима, прима - седьмая, вторая четвертая, пятая).

Через некоторое время параллельно вводится пение и разрешение D_7 в трех мелодических положениях (из теории музыки учащиеся знают, что мелодическое положение аккорда определяется звуком, находящимся в сопрано). Левая рука неизменно держит бас, остальные три звука в правой руке выстраиваются в разных мелодических положениях. Например, в *ре мажоре*:

а) ля - до-диез - ми - соль - мелодическое положение септимы, ля - ми - соль - до-диез мелодическое положение терции, ля соль до-диез ми мелодическое положение квинты;

б) вначале разрешение пропевается после мелодического положения квинты с произнесением ступеней и звуков, позже учитель может попросить разрешить аккорд в любом мелодическом положении.

Следующий этап освоения D₇ и его обращений связан с работой над интонированием звуков, взятых гармонически (т.е. одновременно). Здесь учитель (или один из учеников) берет аккорд на педали, учащиеся же пропевают их мелодически, последовательно вычлняя из созвучия. Очень важно точно проинтонировать первый звук, находящийся в басу, а также, услышав и определив мелодическое положение, выстроить интонационно весь аккорд.

Следует подчеркнуть, что работа над интонированием аккордов в трех мелодических положениях не является стремлением усложнить требования. Техника выполнения этого приема не трудна, зато с его помощью намного быстрее и эффективнее развивается ладофункциональный слух, происходит четкое осознание и распознавание устойчивых и неустойчивых ступеней лада в любом соотношении и любом регистре, лучше усваиваются разрешения тонов в каком бы голосе они ни находились. Все это является опорой и для интонирования аккордов, и в конечном итоге для сольфеджирования с листа.

В связи с этим следующий этап переводит первичные навыки в функционально-ладовое осмысление. Упражнения следующие:

1) после настройки на тональность¹¹ учитель берет на инструменте D₇ ля-ти-, шестиголосно (с басом в левой руке) в любом мелодическом положении. Учащиеся слушают и пропевают по его требованию любую ступень или

¹¹ Настройку на тональность производим так: звуки тонического трезвучия проигрываются по всей клавиатуре, начиная от большой октавы (иногда от контроктавы) и до третьей октавы при одновременном их пропевании, например:



Обычно один из учеников играет и поет за фортепиано, остальные дублируют его игру на «немых» клавиатурах и поют, вступая вместе с басом в левой руке, отодвинутым на октаву ниже, и следуя интонационно за звуками, исполняемыми правой рукой. Несмотря на охват в объеме 4-х - 5-ти октав, внимание сосредоточивается в диапазоне человеческого голоса, т.е. в основном, в первой октаве. Таким образом, на деле происходит неоднократное возвращение к звукам тонического секстааккорда, что позволяет нам интонационно (хоть и в пассивной форме) закрепить это непростое для интонирования созвучие.

Данный способ ладотональной настройки используем всегда перед интонированием гамм, интервалов, аккордов, а также перед сольфеджированием, начиная со второго класса и вплоть до окончания школы.

тон в удобной по тесситуре октаве, вытаскивая из общего звучания. Затем учитель играет тонический аккорд, ученики пропевают разрешение интонируемого звука. Так вырабатывается навык вычленения мелодической линии одного из голосов в последовании аккордов;

2) учитель так же на педали играет многозвучный доминантсептаккорд, учащиеся пропевают аккорды в произвольном порядке (например: D₇ и D₄₃; D₆ и D₂), последний разрешают на фоне звучащего тонического аккорда;

3) звуки D₇ (или любого обращения) прорабатываются так:

а) приму (или другой тон) поют ученики, учитель проигрывает настраивая друг на друга последующие тоны – терцию, квинту, септиму. Все вслушиваются в образовавшийся четырехголосный ансамбль, затем разрешают гармонически учащиеся одновременно с инструментом поют разрешение своего тона, выстраивая чистую интонацию;

б) прима звучит на инструменте, следом терция – в исполнении учащихся, квинта и септима – вновь на инструменте. Вслушиваются в четырехголосие и одновременно разрешают – каждый свой тон;

в) теперь прима и терция последовательно вступают на фортепиано, квинту подхватывают ученики, септиму доигрывает учитель – затем разрешают;

г) прима, терция, квинта проигрываются на фортепиано (на педали), учащиеся допевают септиму, после чего одновременно разрешают;

4) класс делится на две группы (звуки исполняются последовательно):

а) приму поет первая группа, терцию играет учитель, квинту – вторая группа, септиму – учитель, разрешают одновременно;

б) приму поет вторая группа, терцию и квинту играет учитель, септиму – первая группа, затем разрешают.

Варианты сочетания голосов и формы участия коллективные или индивидуальные – могут изменяться, здесь важно балансировать на живом интересе детей, не перегружая их однообразными заданиями. Постепенно количество групп доводим до четырех, вытесняя инструмент, и интонируем любой аккорд а capella (вступая мелодически или гармонически), выстраиваем четырехголосие и разрешаем.

СЕПТАККОРД ВТОРОЙ СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ¹²

При интонировании SII₇ и его обращений опираемся на навыки, приобретенные при разрешении двухголосных сочетаний II-VI и VI-II ступеней (вспоминаем о недопустимости параллельных квинт, а значит и параллельных кварт, получающихся при обращении квинт). Кроме того, учащиеся из теории музыки помнят об особенности разрешения SII₇ в тонические аккорды (см. «Методику обучения элементарной теории музыки»),

¹² Методику интонирования и закрепления практических навыков в работе над септаккордом второй ступени можно заимствовать из предыдущего раздела «Доминантсептаккорд и его обращения». В данном параграфе раскрываются лишь новые аспекты темы.

тема №35, С.127-128). Так или иначе, необходимо еще раз вспомнить этот материал, затем приступить к его практическому освоению.

С целью усвоения разрешения разделяем звуки аккорда на квинтовые соотношения между двумя нотоносцами:

56

а) б)

П₇ Т₆ П₇ Т₆

Взяв аккорд на инструменте, сначала пропеваем разрешение квинтового соотношения II-VI ступеней, затем - IV-I ступеней. В этом же расположении очень полезно сразу после чистой квинты интонировать уменьшенную квинту в гармоническом мажоре, что еще более закрепляет разрешение SII₇ в Т₆. Кроме того, аккорд проигрывается с возможным изменением мелодического положения, где разрешение IV ступени в пятую остается неизменным (пример 56 «б»).

После такой проработки играем и поем септаккорд с последовательным изложением тонов, т.е. обычным способом. Бас исполняется левой рукой, три верхних звука - правой.

В работе над интонированием обращений еще и еще раз отрабатываем единый способ разрешения неустойчивых ступеней в составе септаккорда. Учащиеся должны довести этот навык до автоматизма и безошибочно интонировать разрешение второй - в третью, четвертой - в пятую - в отличие от аккордов D₇, где эти ступени идут по основному ладовому тяготению. Тонический квартсекстаккорд, куда разрешаются SII₆ и SII₄, сначала употребляем в сочетании с термином «кадансовый квартсекстаккорд», постепенно полностью переходим на это второе название.

Убедившись, что учащиеся хорошо усвоили и безошибочно справляются с разрешением SII₇ и обращений в тонические аккорды, включаем второй способ - через аккорды D₇.

СЕПТАККОРД СЕДЬМОЙ СТУПЕНИ И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

Поскольку септаккорд седьмой ступени содержит в себе два квинтовых соотношения из неустойчивых ступеней, то учащиеся, хорошо знающие о недопустимости параллельных квинт, легко усваивают необходимость удвоения терцового тона в тонических аккордах. Для наглядности так же, как в септаккорде второй ступени, вначале распределяем оба квинтовых соотношения между левой и правой руками и стараемся закрепить, что четвертая ступень в сочетании с седьмой разрешается в третью, вторая ступень

в сочетании с шестой - тоже разрешается в третью (то есть в том случае, когда это сочетание образует квинту):

57

а)

б)

Очень полезно вслед за малым вводным пропеть аккорд с понижением VI ступени - уменьшенный вводный. Это приучает слух к гармоническому мажору, а также закрепляет навык интонирования тритона между второй и шестой низкой ступенями. Обращения вводного септаккорда поем обязательно, так как они позволяют интонационно отработать и запомнить способ разрешения неустойчивых ступеней, только в разных вариантах. После закрепления первого способа разрешения (непосредственно в тонику) переходим ко второму - через D_7 и его обращения.

АЛЬТЕРАЦИЯ В СЕПТАККОРДАХ

Наряду с натуральными, мы используем альтерированные септаккорды и их обращения. Как показывает практика, наиболее легко усваиваются аккорды, содержащие понижение второй и шестой ступеней в мажоре, второй ступени в миноре, а также повышение второй ступени в мажоре. Из аккордов D_7 в учебной практике закрепились D_4^{b5} , D_2^{b5} (с пониженной квинтой), а также $D_2^{#5}$ (с повышенной квинтой). Альтерированные аккорды вводятся плавно, хроматическим ходом в одном из голосов непосредственно после натуральных. Аккорды группы II_7 и $DVII_7$ широко используем с понижением шестой ступени в мажоре, которая - для наибольшей красочности - так же вводится вслед за натуральной шестой ступенью. Приводим некоторые наиболее типичные примеры последовательностей с альтерированными аккордами, интонируемые на уроках сольфеджио¹³:

58

1) B-dur

¹³ Напомним, аккорды в последовательностях интонируются от основания к вершине.

2) D-dur

T₆ II₂ -^r VII₇^r D₆₅ T

3) A-dur

T₆ II₆₅ -^r VII₄₃^r D₂ -^{#5} T₆

4) E-dur

T S₆ II₄₃ K₆₄ D₇ VI II₄₃ K₆₄ D₇³ T

5) C-dur

T₆ S II₆₅^r D₂ -^{b5} T

С целью более глубокого усвоения правила разрешения SII₇ и его обращений (ибо учащиеся не могут быстро запомнить, что, в отличие от основного ладового тяготения, здесь вторая и четвертая ступени идут вверх, - в третью и пятую) нужно применять альтерацию сразу для всех неустойчивых ступеней. Благодаря чему более ярко подчеркивается неустойчивость аккорда и становится необходимым переход второй повышенной - в третью, четвертой повышенной и шестой пониженной - в пятую ступени. Техника выполнения работы следующая:

- учитель (позже - один из учеников) четыре раза подряд повторяет на фортепиано один и тот же альтерируемый аккорд с разрешением. Учащиеся же при каждом повторении пропевают мелодическую линию одного из голосов, дублируя на «немых» клавиатурах, например:

59 а) C-dur

SII₄₃ ^{#1} ^{#3} ^{b5} K₆₄

6) F-dur

#1 #3 b5
Sp 7 - T 6

Следует отметить, что интонирование подобных упражнений доставляет учащимся истинное удовольствие, а кроме того, данный способ помогает вычистить интонацию при пении мелодических хроматических оборотов, являющихся частью альтерированных и хроматических гамм.

В дальнейшем, разделившись на две (позднее, на три и четыре) группы, можно интонировать одновременно мелодическую линию двух (соответственно, трех и четырех) голосов. К примеру, одна группа поет приму, другая – септиму, либо одна группа – терцию, другая – септиму и т.д., в то время как на инструменте проигрываются остальные звуки аккорда.

Наряду с закреплением теоретических знаний и вычищением интонации данный способ позволяет глубже осмыслить и прочувствовать значение тяготений и разрешений неустойчивых ступеней с помощью альтерации, развивает функционально-гармонический слух и приобретает к многоголосному пению.

ПЕНИЕ АККОРДОВЫХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЕЙ

Аккордовые последовательности, начиная с обращений главных трезвучий, используются на уроках сольфеджио с целью развития ладо-гармонического слуха. Для нас очень важно, чтобы каждый аккорд в составе последовательности был целиком охвачен слухом. Поэтому на начальном этапе необходимо интонировать аккорды в ансамбле с инструментом, вычлняя мелодическую линию одного из голосов¹⁴.

Учитель строит работу поэтапно в таком порядке:

¹⁴ Мы не практикуем интонирование аккордов сразу по вертикали, поскольку учащиеся еще не имеют достаточно развитого ладофункционального слуха и не представляют их в гармоническом звучании. Наверное поэтому в традиционной практике, чтобы выполнить программные требования, они вынуждены заучивать лишь мелодические последования звуков, составляющих аккорд.

1) последовательность расписана на доске четырехголосно на двух потоносцах на нижнем записывается бас аккорда в малой или большой октаве, на верхнем - остальные три звука¹⁵. Итак:

а) учитель (или ученик) играет аккорды четырехголосно на фортепиано в гармоническом звучании, ученики дублируют то же самое на настольных клавиатурах и пропевают один из голосов сначала бас, при повторном проигрывании - сопрано, затем тенор, альт;

б) теперь, разделившись на две группы, одновременно пропеваются бас (одна группа) и сопрано (другая группа), затем бас и тенор, бас и альт;

в) учитель (или ученик) играет на фортепиано только три голоса, ученики, составляя ансамбль с инструментом, поют сначала пропущенный бас, затем сопрано, тенор, альт;

г) далее учитель (или ученик) играет на инструменте только два голоса, ученики, дублируя звуки аккордов четырехголосно, пропевают пропущенные бас (одна группа) и сопрано (другая группа), затем так же бас и тенор, бас и альт;

д) аккорды исполняются четырехголосно в гармоническом звучании, ученики дублируют на своих клавиатурах и интонационно воспроизводят звуки по вертикали, последовательно выгаскивая из общего звучания;

2) учитель проигрывает на фортепиано первый аккорд последовательности, ученики, определив его, берут звуки на «немых» клавиатурах, затем пропевают по вертикали, начиная от баса. Так же прорабатываются остальные аккорды. Затем вся последовательность проигрывается целиком и записывается по памяти с обозначением аккордов;

3) учитель несколько раз проигрывает всю последовательность, учащиеся, вслушиваясь, одновременно дублируют на настольных клавиатурах. После этого записывают по памяти (с отодвинутым басом);

4) цифровка написана на доске, ученики интонируют ее по вертикали без участия инструмента.

ГЛАВА IV. СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЕ

Сольфеджирование (или, пенис по нотам) является важнейшей составной частью урока. В процессе обучения пению по нотам развивается множество специальных умений и навыков, необходимых для деятельности образованного музыканта. К ним относятся:

- 1) развитие вокальных данных и навыков интонирования;
- 2) овладение навыком чтения с листа мелодии (в рамках программы ДМШ);
- 3) развитие чувства метра и ритма;
- 4) развитие чувства лада и тонального слуха;

¹⁵ Если последовательность начинается с трезвучия, то оно берется в развернутом виде - с удвоением примы в басу и сопрано; если с сектаккорда - то удваиваются прима или квинта (в цифровке тон, который необходимо удвоить, помечается цифрой 1 или 5, например: T₄(1) или T₄(5).

- 5) развитие музыкальной памяти и внутреннего слуха;
- 6) приобщение к дирижированию;
- 7) умение подобрать второй голос, петь мелодию с аккомпанементом;
- 8) овладение транспозицией, закрепление теоретических знаний;
- 9) создание базы для написания диктантов;
- 10) развитие музыкально-художественного вкуса через приобщение к лучшим образцам русской и зарубежной классики: оперной, камерно-вокальной и инструментальной музыке; приобщение к национальной песенной культуре разных народов.

Все перечисленные аспекты обязательно учитываются нами в работе над сольфеджированием. Вместе с тем, необходимо сформулировать главную и в то же время очень простую задачу этой части урока в детской музыкальной школе: важно чтобы учащимся нравился процесс сольфеджирования, чтобы, уходя с занятия, они напевали любимую мелодию или, подбежав к инструменту, принимались подбирать ее по слуху. Что для этого нужно? На наш взгляд, здесь необходимо предусмотреть два фактора:

1) мелодии для сольфеджирования должны быть небольшими, легко запоминающимися, певучими, красивыми, содержащими ясный, однотипный ритмический рисунок;

2) процесс работы должен быть интересным (т.е. активным, живым, увлекательным), понятным и доступным для выполнения.

Неотъемлемым «помощником» сольфеджирования является аккомпанемент. Использование этого вспомогательного элемента убеждает нас в том, что правильно подобранное (т.е. соответствующее характеру и жанру мелодии) гармоническое сопровождение не только выравнивает и вычищает интонацию и развивает ладофункциональный слух, но и побуждает учащихся в дальнейшем самостоятельно подбирать аккомпанемент, подражая учителю.

Подготовка к сольфеджированию

Итак, первый из двух указанных выше основных факторов, являющихся залогом успешности, легко решается обращением к примерам из учебника сольфеджио (которые отвечают требованиям: небольшой объем, легко запоминаются, мелодии певучие, красивые, содержат ясный, однотипный ритмический рисунок). Решение же второго зависит от правильной подготовки к сольфеджированию.

Поскольку все усилия в этом вопросе в конечном итоге должны привести к умению без подготовки пропеть по нотам любую (разумеется, в рамках программы ДМШ) мелодию, то основное внимание уделяется выработке навыка чтения с листа. Задача учителя заключается в том, чтобы настолько умело подготовить учащихся к заранее отобранным для этой цели номерам, что непосредственное сольфеджирование будет представлять собой воспроизведение знакомых мелодико-ритмических оборотов и не только не вызовет дискомфорта, а принесет эстетическое удовольствие.

Подготовку к сольфеджированию какого-либо номера мы проводим в двух направлениях:

- интонационная подготовка;
- метро-ритмическая подготовка (включая дирижирование).

ИНТОНАЦИОННАЯ ПОДГОТОВКА

Как правило, традиционный урок сольфеджио начинается с пропевания интонационных упражнений, которые служат вокальной распевке и настройке на лад.

Наша задача, как уже говорилось выше, подобрать такие упражнения, которые послужат и вокальной распевке, и настройке на лад, и непосредственной подготовке к процессу сольфеджирования с листа. Интонационные упражнения подбираются из тех что даны в учебнике сольфеджио, либо тех что были проработаны ранее в виде секвенций, либо сочиняются учителем непосредственно к номеру. Например, перед №28 достаточно проинтонировать с транспозицией в несколько тональностей упражнении «в» на с.25, а перед №40 - упражнением «а» на той же странице; приступая к сольфеджированию №49, 58, 66, необходимо повторить упражнения: с.15 «б» (с изменением направления опеваний) и с.25 «а»; перед сольфеджированием №61 - наряду с упражнением «а» на с.25 также пропеваем интонационные упражнения на кварты и сексты - с.17, №35, 37.

Номера, имеющие одинаковые мелодико-ритмические обороты, сольфеджируем один за другим. Так, вслед за №86 уместно пропеть №98, за №89 - следующий №90.

Интонационная подготовка перед сольфеджированием №89, 90 может быть следующей:

1) транспонируется в несколько тональностей №23 (с дублированием на клавиатуре);

2) так же с транспозицией упражнение на опевания (с изменением направления опеваний) - с.15;

3) пропеваются упражнения на с.25 «а»;

4) секвентно прорабатываются мотивы, составленные учителем, в основе которых лежат характерные интонационные и ритмические обороты из этих номеров:



Наряду с такой подготовкой, наиболее трудные для сольфеджирования места педагог может проработать в виде эхо, начав с отдельных ступеней и придя к законченным фрагментам из номера.

Очень полезно в каждом классе отдельные номера заучивать наизусть и пропевать их в той или иной тональности в качестве настройки перед сольфеджированием. Таковыми могут быть №23, 24, 28, 30, 31, 40, 44, 70, 88, 99, 223, 227, 231, 256, 257, 303, 323 и т.д.

МЕТРО-РИТМИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА

Начиная с первого класса и до окончания школы, приучаем детей к единой системе метро-ритмической подготовки перед сольфеджированием номера, добиваемся того чтобы учащиеся восприняли порядок подготовки как неотъемлемую часть сольфеджирования и следовали ему всегда, в том числе и во время самостоятельных домашних занятий.

Первое. Устанавливается метр-пульс и, в зависимости от сложности ритмического рисунка, задается метрический темп (пульсация). Метрическая пульсация обычно сопровождается равномерными ударами носком ноги при одновременном счете долей вслух (например, «раз, два, раз, два») и не прекращается до конца прохлопывания ритма, либо длится на протяжении двухтактного вступления. Перед началом прохлопывания ритма всегда дается двухтактное метрическое вступление в виде равномерной пульсации долей.

Второе. После метрического вступления учащиеся прохлопывают ладошками ритм номера. Сначала - всем классом, затем можно спросить по одному: от начала до конца хлопает один ученик, либо участвуют все, вступая по цепочке через один-два такта.

Третье. После метрического вступления вместе с хлопками сольмизуем номер, т.е. произносим ноты в соответствующем ритме. Если даны слова, то вслед за сольмизацией проговариваем их также вместе с хлопками.

Четвертое. Подключаем дирижирование. Уже во время двухтактного вступления одновременно со счетом долей и ударами пульса учащиеся начинают дирижировать. Далее, продолжая дирижировать, произносят ноты, т.е. сольмизуют номер. Наряду с коллективной отработкой того или иного навыка, учитель спрашивает детей индивидуально.

Пятое. Обычно после предыдущего этапа (т.е. после сольмизации с дирижированием) можно приступить к пению номера, но иногда, особенно в младших классах, мы используем еще один прием, предвещающий непосредственное сольфеджирование: учащиеся только дирижируют (обычно стоя), а учитель исполняет мелодию с аккомпанементом, либо сольфеджирует соло. При этом ученики, хорошо знающие ритм и нотный текст, имеют возможность проследить и пропеть ее внутренним слухом. После этого пение учащихся становится более уверенным и осмысленным.

СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЕ В ПЕРВОМ КЛАССЕ

Первый год обучения мы рассматриваем как период приобщения к сольфеджированию. На протяжении учебного года происходит развитие вокально-интонационных данных, а также накопление целого ряда навыков, необходимых для сольфеджирования. Поэтому пока не идет речь о чистом сольфеджировании и, тем более, о чтении с листа. На экзамене или контрольном уроке при переходе во второй класс учащиеся поют знакомые, т.е. выученные в году номера.

Большинство номеров первого года обучения даны со словами, поэтому каждый из них можно сначала разучить как песню, затем сольфеджировать по

нотам. Иногда поступаем наоборот: сначала прорабатываем нотный текст и сольфеджируем, затем пропеваем со словами.

Начальные примеры учебника сольфеджио выполняют конкретную обучающую функцию, поэтому педагогу необходимо следовать всем комментариям и указаниям текста, прочитывать их вслух вместе с детьми, а также задавать на дом для повторения.

Особенностью первого года является то, что номера в основном прорабатываются и пропеваются в классе. На дом даются задания для повторения, закрепления и доработки выученных номеров.

Например, работу над мелодией №8 строим в классе следующим образом. Поскольку учащиеся еще не владеют каким-либо арсеналом интонационных упражнений, то сразу же начинаем с метроритмической проработки:

1) определяем метр-пульс и прохлопываем ритм¹⁶;

2) прохлопываем ритм и одновременно произносим слова-слоги (во время пауз ладошки разводим в стороны);

3) прохлопываем ритм и одновременно сольмизуем, при этом называем знаки: «ми, ми, фа-диез, ми; соль-диез, соль-диез, ля, соль-диез...»;

4) пропеваем песню со словами под аккомпанемент (в гармонизации используем два аккорда Т и D₇). Сначала учитель играет двухтактное вступление на тонике, затем вступают ученики, при этом приглушенно хлопают;

5) теперь поем по нотам с произнесением диезов, учащиеся одновременно дублируют звуки на настольных клавиатурах, звучит аккомпанемент;

6) учитель предлагает учащимся исполнить песню сольно - со словами или по нотам. Постепенно сольное исполнение под аккомпанемент становится обязательной частью работы над номерами. Учитель терпеливо прослушивает каждого ученика, не прекращая играть аккомпанемент, после чего всем выставляет оценки. Чтобы ускорить и упорядочить этот процесс, учащиеся поют номер по фразам, вступая поочередно. Если мелодия заканчивается, ее начинает следующий ученик по порядку. Во время индивидуальных «выступлений» остальные ученики одновременно дублируют мелодию на «немых» клавиатурах и поют ее про себя.

7) в процессе такого многократного пропевания мелодия somehow запоминается наизусть. Приглашаем одного ученика к инструменту, другого - к большой клавиатуре и повторяем номер по памяти.

На дом задаем следующее задание, записываем его на доске:

- переписать мелодию в нотную тетрадь;
- обозначить ступени;
- играть и петь наизусть.

Сразу после знакомства со степенями лада разучиваем «Песенки о степенях» №23, 24, которые в дальнейшем используем в качестве распевки и настройки на лад. Постепенно вовлекаем в работу другие интонационные упражнения, приведенные в учебнике сольфеджио на С.15, 17 (интервалы), 25.

¹⁶ Более подробно об этом см. в «Методике обучения элементарной теории музыки», тема №7, С.40-42.

Такие номера, как №8, 25, 28, 29, 30, 31, 40, 49 заучиваем наизусть после проделанного ступеневого анализа и повторяем на уроках наряду или вместо интонационных упражнений.

РАБОТА НАД ВЫУЧЕННЫМ НОМЕРОМ. ТРАНСПОЗИЦИЯ

Каждый педагог-теоретик знает, что домашние номера по сольфеджио учащиеся так или иначе разучивают с помощью инструмента, поэтому на уроке он направляет свои усилия на извлечение максимальной пользы из этого факта, не ограничиваясь лишь только пропеванием их.

1. Независимо от того, знакомый или незнакомый предстоит петь номер, сольфеджированию всегда предшествует интонационная и ритмическая подготовка (о чем говорилось выше).

2. Номер пропевадается хором; в наиболее трудных местах учитель использует гармоническую поддержку.

3. Номер повторяется с чередованием тактов или фраз вслух и про себя.

4. Учащиеся сольфеджируют солино, сменяя друг друга через один-два такта или после каждой фразы, - в результате номер повторяется несколько раз (возьмем №70), пока не «выступит» каждый ученик. При этом остальные учащиеся, глядя в ноты, продолжают петь про себя и одновременно дублируют мелодию на клавиатуре, либо дирижируют.

5. Работаем над заучиванием номера наизусть. Учитель проигрывает на фортепиано первую фразу из номера - учащиеся пропевают ее эхообразно и одновременно дублируют на настольных клавиатурах (одного из учеников можно пригласить к большой клавиатуре у доски). Затем так же прорабатываются вторая, третья и четвертая фразы. После чего мелодия пропевадается наизусть от начала до конца, ученик у доски дублирует звуки на большой клавиатуре, остальные, следя глазами за «игрой» сотоварища, поют с дирижированием.

6. Далее производим ступеневой анализ мелодии №70: отмечаем, что первая, вторая и четвертая фразы, начинаясь одинаково с пятой ступени, содержат поступенное нисходящее движение от шестой до третьей ступени; третья ступень в этих фразах повторяется по три раза, что приходится на каждую долю. Во всех четырех фразах встречается «покачивание» мелодии, которое в первой фразе заканчивается третьей ступенью, во второй и четвертой - первой ступенью, в третьей фразе покачивающееся движение развивается секвентно до пятой ступени.

7. После ступеневого анализа первую и вторую повторные фразы проговариваем ритмически нотами в разных тональностях, например: в *ми*, *фа*, *соль*, *ля*, *си* мажоре (не называя знаки) с дирижированием. Учащиеся поочередно приглашаются к доске и иллюстрируют произносимые звуки на большой клавиатуре (здесь, разумеется, с диезами и бемолями). Так же прорабатываем третью и четвертую фразы.

8. После (или вместо) ритмического произнесения нот пропеваем мелодию в указанных тональностях, не изменяя высоты звучания. Иными словами, высота сольфеджирования остается в *ми* мажоре, но при каждом повторении

произносятся звуки других тональностей, которые наглядно дублируются на клавиатуре¹⁷ Затем приглашаем к инструменту одного из учащихся и предлагаем проиграть эту мелодию в любой из проработанных тональностей.

Наряду с описанным способом транспонирования, во время которого не изменяется высота звучания, широко используем транспозицию в ее привычном смысле, с тем чтобы учащиеся могли прочувствовать, что изменение тональности влечет за собой изменение высоты лада.

9. В завершении работы предлагаем учащимся записать мелодию по памяти в основной тональности с обозначением ступеней, либо в одной из проработанных, либо - в новой тональности.

ОТРАБОТКА ДИРИЖЕРСКИХ ЖЕСТОВ

В первом классе, после того как учащиеся научатся слушать и чувствовать метрическую пульсацию, примерно в третьей четверти вводим дирижерские жесты.

Обязательным условием является дирижирование двумя руками. С одной стороны, этот способ помогает быстро и безошибочно запомнить дирижерские жесты в разных размерах, поскольку он удобен и естественен. С другой, позволяет учащимся впоследствии свободно дирижировать одной рукой. Так, например, в старших классах мы применяем дирижирование тактов или фраз сольфеджируемого номера поочередно левой и правой руками. Кроме того, во время исполнения двухголосного номера ученик имеет возможность дирижировать левой рукой при одновременном проигрывании на фортепиано второго голоса правой.

На начальном этапе, а именно, в первом, втором, а иногда и третьем классах практикуем дирижирование стоя. Позже, когда дирижерские жесты отработаны настолько, что амплитуда и сила взмаха могут быть менее активными и энергичными, можно дирижировать сидя, но при этом необходимо отодвинуться от стола, чтобы локти оставались «на весу».

РАЗМЕР 3/4

Совсем не обязательно, на наш взгляд, вводить дирижирование с размера 2/4. Нам представляется наиболее удобным и понятным освоение жестов сначала в трехдольном метре. Работаем так:

1) учащиеся стоя отрабатывают первую долю - «удары по мячу». Учитель стоит лицом к учащимся и предлагает представить два больших резиновых мяча, которые «сильными, энергичными ударами отбиваем от пола одновременно двумя руками». Повторяем движение много раз, пока жесты не станут пружинистыми и свободными;

2) вторая доля «разгребание песка». Учитель предлагает ребятам вспомнить, как они сидели в солнечный жаркий день на берегу реки и

¹⁷ Такой способ транспонирования дает возможность вовлечь в работу тональности «неудобные» по тесситуре и позволяет учащимся понять, что одни и те же ступени, пусть даже в разных тональностях, звучат одинаково.

разгребали сыпучий песок. При этом он кистями обеих рук производит плавные движения, напоминающие разгребание песка, учащиеся повторяют это движение вместе с ним;

3) далее учитель говорит: «А теперь представим, что мы забежали в воду и, с размаху захватив ее обеими руками, вскинули руки вверх», - сам при этом энергичным взмахом направляет кисти вверх (не разворачивая, а держа кисти рук наружной стороной кверху). «Как можно назвать такое явление, когда струи воды направляются вверх, а потом дождем брызг обрушиваются обратно в реку?» спрашивает учитель. Следуют ответы «фонтан», «водопад», «извержение вулкана» и другие, учитель предлагает остановиться на определении «фонтан».

Отработав это движение, связываем вместе предыдущие жесты и многократно повторяем три доли, считая вслух «раз», «два», «три» и напоминая - «мяч», «песок», «фонтан». Закрепленис проводим так: одного из наиболее правильно и красиво дирижирующих учеников приглашаем встать перед классом, остальные, глядя на него, дирижируют исполняемые учителем с аккомпанементом трехдольные мелодии (например, №47-50). Также используем комплекс подготовительных упражнений, приведенных в учебнике сольфеджио на с.18 для закрепления размера 2/4. Затем те же мелодии поют все вместе, продолжая дирижировать стоя.

РАЗМЕР 2/4

Ощущение первой сильной доли, приобретенное во время освоения трехдольного метра, поможет учащимся при дирижировании размера 2/4. Здесь наиболее важно то, что благодаря отработке жестов в трехдольном метре, естественным образом избегаются зажимы, которые могут иметь место, если начать обучение с дирижирования размера 2/4. К этому времени руки и кисти свободны, имеется ощущение сильной доли. Усвоение первой доли совмещаем с «предлагаемыми обстоятельствами». Нужно представить себя в воде (в реке, озере, море), где стоя по пояс, делаем энергичные движения обеими руками, похожие на разгребание песка. Теперь мы разгребаем воду: кисти погружаем в воду и, одновременно отводя в стороны, как бы выталкиваем наружу. Отрабатываем это движение много раз, внешне обе кисти движутся по кругу.

Вторую долю также отрабатываем отдельно, поскольку этот жест будет встречаться в размерах 4/4 и 6/8. Держа кисти обеих рук перед собой немного разведенными в стороны, учитель говорит детям, одновременно иллюстрируя сказанное: «Представьте, что мы сидим на солнечном пляже и сгребаем песок в центр перед собой, только не ребром ладоней, а поглаживая по поверхности тыльной стороной. Те же движения можно выполнять, представляя себя стоящими по пояс в реке: так же сгребаем перед собой воду поглаживающими движениями, чуть-чуть заносим кисти под воду и затем выталкиваем наружу». Образные характеристики жестов воодушевляют детей, и они с удовольствием учатся дирижировать.

Прежде чем приступить к пению с дирижированием, проводим подготовительные упражнения, рекомендуемые на с.18 учебника сольфеджио.

РАЗМЕРЫ 4/4 и 6/8

Все отработанные ранее жесты объединяются в размерах 4/4 и 6/8, поэтому освоение последних происходит легко и естественно.

При дирижировании размера 4/4 в первое время напоминаем условные названия долей: раз, два, три, четыре - «удар» (или «мяч»), «сгребаем», «разгребаем», «фонтан». Дирижуем стоя, отработка навыка дирижирования проводится на основе подготовительных упражнений, что при изучении размера 2/4.

Дирижерские жесты в размере 6/8 абсолютно совпадают с размером 4/4 с той лишь разницей, что сильные доли четырехдольного метра - первая и третья повторяются по два раза, поэтому получается шесть долей. Обращаемся к схеме дирижирования, которая приведена на с.52 учебника сольфеджио, и отработываем жесты с учетом данных рекомендаций.

ГЛАВА V. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ

Обучение написанию музыкального диктанта является наверное самой сложной и наиболее важной стороной предмета сольфеджио в ДМШ.

Какова конечная цель устремлений педагога в этой области? Прежде всего, на наш взгляд, мы должны добиться того, чтобы учащиеся не испытывали страха перед словом «диктант», чтобы у них не возникал психологический барьер, а появлялся здоровый «спортивный» интерес и желание поскорее прослушать мелодию и записать ее. Для достижения цели нужно применять различные подходы, стараться не упустить ни одну возможность в ходе урока, которая может способствовать запоминанию и графической записи мелодии.

Следует помнить, что навык написания музыкального диктанта появляется «не вдруг», он является суммарным результатом всей предыдущей работы, здесь синтезируются способности и умения, развитые и приобретенные учащимися в многообразных формах и видах деятельности на уроке сольфеджио. Любая нотная запись мелодии или ее ритмического рисунка по памяти - это и есть диктант, поэтому не следует отводить ему всегда специальную часть урока, а внедрять в любой момент, когда предоставляется такая возможность.

Подготовительный этап.
Запись по памяти знакомой мелодии

Серьезной подготовкой и приобщением к диктанту является записывание нотами всесторонне проработанного номера по сольфеджио или какого-либо интонационного упражнения. Например, в первом классе большую роль отводим запоминанию мелодического движения по ступеням мажорного лада (I-II-III, III-II-I, III-IV-V, V-IV-III, V-IV-III-II-I, V-VI-V-IV-III-II-I), а также мелодических оборотов с секундовыми сочетаниями устойчивых и неустойчивых ступеней и опеваниями устойчивых ступеней неустойчивыми.

Сначала происходит интонационное, т.е. «внешнее» освоение этих оборотов во время разучивания «Песенок о ступенях» (№23,24) и упражнений на с.15. Однако, как говорилось выше, мы не ограничиваемся пропеванием, а выстраиваем целый ряд разнообразных форм работы на основе описанных выше упражнений¹⁸. В результате такой работы навык усваивается фундаментально, из внешнего состояния он переходит на уровень внутреннего слуха и прочно откладывается в музыкальной памяти.

Многие педагоги сталкиваются с тем, что во время записывания диктанта учащиеся поют мелодию вслух, и в классе стоит музыкальный гул. Это происходит оттого что тот или иной мелодический ход или оборот не закреплен в музыкальной памяти, и чтобы услышать его ученик вынужден оперировать внешним слухом. В предлагаемой методике, благодаря постоянному накоплению в памяти различных мелодических, ритмических, ступеневых, интервальных звукосочетаний (или, логических ориентиров, опорных средств) учащиеся при записи диктанта опираются на внутренний слух.

Итак, наиболее простой, наглядной, способствующей накоплению и закреплению огромного количества опорных средств формой написания диктанта является запись по памяти выученных наизусть мелодий для сольфеджирования.

Напомним, что заучивание наизусть происходит на основе анализа ступеней и характерных мелодических оборотов сольфеджируемого номера. Во время такого анализа учитель или один из учеников иллюстрирует сказанное на большой клавиатуре. Затем номер пропеваётся с транспозицией в разных тональностях (желательно, расположенных по порядку вверх или вниз - по диэзным или бемольным тональностям - с целью закрепления знаков), при этом мелодию продолжаем дублировать наглядно на большой клавиатуре и параллельно на настольных клавиатурах. Далее прохлопывается и осмысливается ритмический рисунок, можно одновременно с хлопками просольфемизировать номер в одной из тональностей. После такой проработки, когда учащиеся без затруднений пропевают мелодию в любой тональности наизусть, предлагаем записать ее нотами и обозначить ступени, объявив: «Тот, кто напишет первым, получит пятерку с плюсом, кто напишет вторым и третьим – просто пятерку». Обычно большинство учащихся справляются с

¹⁸ См., к примеру, работу над выученным номером – С.57–58, п. 5-9.

заданиями очень быстро, и поэтому почти весь класс получает любимые оценки.

Казалось бы, желаемый результат достигнут, и учитель должен быть доволен проделанной работой. Но работа еще не завершена, нам необходимо позаботиться о том, чтобы все характерные интонационные и ритмические обороты данного номера прочно закрепились и отложились в «копилке» музыкальной памяти и всегда узнавались, даже в случае появления в другом мелодическом окружении. С этой целью мы прибегаем к сочинению диктантов.

СОЧИНЕНИЕ ДИКТАНТОВ

вариативные диктанты

Сочинение, или составление диктантов происходит на основе варьирования мелодии выученного наизусть и записанного по памяти номера, с тем чтобы выделить и закрепить наиболее характерные мелодико-гармонические и метро-ритмические обороты, а также проверить степень их усвоения в сочетании с другими средствами. Обратимся к конкретным примерам.

1. С целью закрепления поступенного мелодического движения составляем диктанты, в которых произвольно совмещаем фразы из №23 и 24 без изменения ритма, например:

61



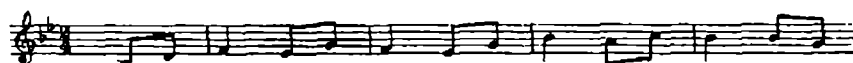
2. После работы над усвоением затакта и опеваний в примере №30 можно предложить один из таких диктантов:

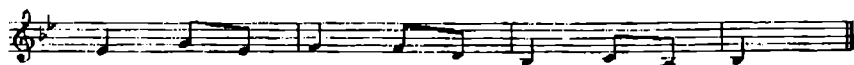
62



3. На основе мелодии №31 отрабатывается затакт, мелодическое движение по звукам трезвучия, опевание I и V ступеней:

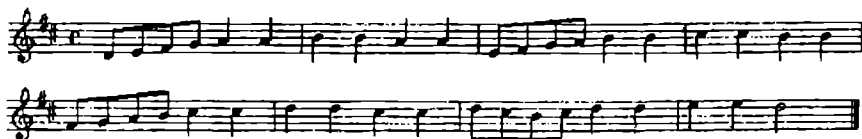
63





4. Для закрепления поступенного движения в объеме сексты (№28) с секвентным развитием можно сочинить диктант на основе однотипного ритмического рисунка:

64



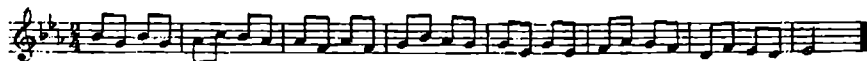
5. Квартовые скачки с первой на пятую ступень совмещаем с квинтовыми скачками и поступенным движением - на основе №40:

65



6. №44 позволяет нам секвентно проработать два типа мелодического движения: «покачивание» от квинтового к терцовому тону трезвучия, а также «круговое» движение:

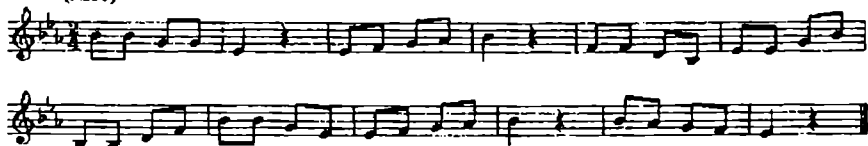
66



7. Широко используем тренировочные диктанты на изменение направления движения в отдельных фразах выученного номера. Развитию внимания и реакции способствует то что ученик, опираясь на знакомые интонационные ходы (закрепленные в памяти ранее), может самостоятельно разобраться во внесенных изменениях. Таковыми могут быть №86, 99, 198, 201, 207, 223, 227, 257, 303 и другие. Приведем несколько примеров с подобными преобразованиями:

67

(№86)



68 (№201)



69 (№303)



Когда и как вводятся такие диктанты? После урока, на котором была проведена работа над разучиванием номера наизусть с последующей нотной записью, учитель задает его на дом, а именно: пропеть и проиграть в других тональностях, записать в какой-либо из них с обозначением ступеней. Независимо от того, выполнено или не выполнено домашнее задание, на следующем уроке (либо через один-два урока) педагог проигрывает мелодию номера на фортепиано, учащиеся, вспомнив ее, сольфеджируют по памяти. Затем прорабатывается измененный вариант той же мелодии: после проигрывания (ученики следят по нотам) выясняют, в каких тактах и какого рода произошли изменения. В случае необходимости учитель производит анализ и характеристику преобразований, проигрывая каждую фразу отдельно. После этого диктант проигрывается еще раз и записывается по памяти.

В завершении всей работы необходимо:

- 1) просольфеджировать оба варианта диктанта в оригинале и с преобразованиями;
- 2) проиграть варианты на фортепиано;
- 3) транспонировать в другие тональности.

Чем лучше развита музыкальная память, чем большим количеством мелодико-гармонических и метро-ритмических оборотов ученик оперирует, тем проще ему написать музыкальный диктант. С этой целью, наряду с приемом варьирования знакомой мелодии (о чем мы только что говорили), педагогу необходимо применять и конструктивные диктанты.

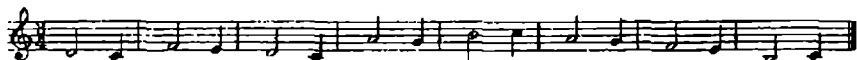
конструктивные диктанты

Небольшие, законченные мелодические конструкции сочиняются (составляются) для закрепления того или иного интонационного оборота, характерных особенностей различных ладов, гамм, интервалов (в том числе тритонов), аккордов, ступеневых соотношений и т.д. Они в основном состоят из секвентных мотивов, либо совмещения знакомых мелодических оборотов.

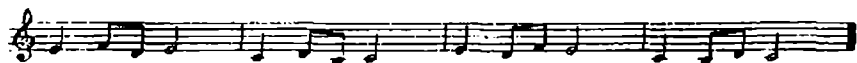
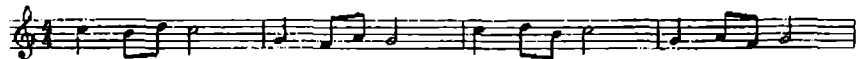
Иногда подобные упражнения-диктанты приходится сочинять «сходу» после проработки каких-то новых учебных элементов. Например, после упражнений, содержащих разрешения неустойчивых ступеней, опевания, главные трезвучия лада и др. придумываем диктанты на их основе:

70

a)



b)

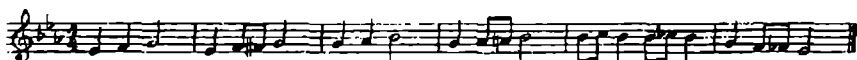


в)



После пропевания упражнений с альтерированными ступенями мажорного лада может возникнуть такой конструктивный диктант, объединяющий все проработанные обороты:

71



Учащимся ничего не стоит записать этот диктант, т.к. в его основе лежит все та же «Песенка о ступенях», «разбавленная» альтерированными ступенями.

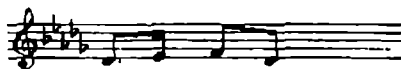
МЕТОД ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОГО ОСВОЕНИЯ ДИКТАНТА

Данный метод исключает первоначальное проигрывание диктанта целиком. Он строится на основе последовательного освоения составляющих его тактов, фраз, предложений. Такой способ активизирует внимание и слух, развивает музыкальную память и способность удерживать в ней все составные части диктанта, будирует мыслительный процесс и реакцию, т.к. требует немедленного звукоинтонационного и метро-ритмического воспроизведения мелодии.

Техника выполнения основана на эхообразной проработке мотивов, которые нанизываются, словно бусинки, на единую музыкальную нить и выстраиваются в законченную мелодию. Практически это выглядит так:

1) учитель исполняет на фортепиано начальный мотив диктанта:

72



Учащиеся, прослушав его и сразу включившись в метрическую пульсацию, пропевают мотив нотами в точном соответствии с ритмом, не нарушая пульса; при этом дублируют звуки на настольных клавиатурах (дублирование на клавиатуре во время пения должно войти в привычку);

2) учитель продолжает без остановки (т.к. пульсация не прекращается) и проигрывает следующий мотив:

73

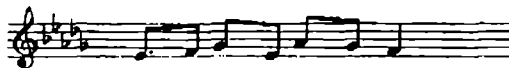


Учащиеся так же повторяют его;

3) теперь учитель проигрывает оба мотива, объединив в законченную фразу. Учащиеся эхообразно повторяют, вступая вместе с сильной долей;

4) вслед за учащимися, поддерживая пульсацию, учитель проигрывает следующую фразу целиком, не разбивая на мотивы:

74



Учащиеся услышали секвенцию и пропевают ее;

5) учитель предлагает повторить обе фразы самостоятельно;

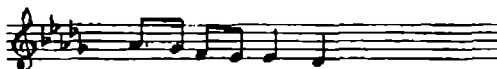
6) после пропевания обеих фраз с четким соблюдением метро-ритма учитель своевременно вступает на сильной доле и проигрывает следующий фрагмент, который в форме «эхо» повторяется учащимися:

75



Вслед за тем прорабатывается последний такт:

76



По своему усмотрению учитель может повторить два последних фрагмента;

7) учитель спрашивает учащихся:

- понятен ли размер (обычно учащиеся дают правильный ответ, т.к. имеют достаточно времени чтобы разобраться в нсм);

- в чем особенность ритма, какими длительностями он представлен (ответ: пунктирный ритм на первой доле, выраженный восьмой с точкой и шестнадцатой);

сколько всего фраз и тактов (выясняем, что фраз всего три, тактов четыре);

- заметили ли какую-то особенность в развитии мелодии (ответ: две первые фразы представляют собой восходящие секвенции);

8) учитель проигрывает мелодию целиком, учащиеся стоя дирижируют и повторяют про себя;

9) учащиеся пропевают мелодию вслух с дирижированием, один из учеников дублирует на большой клавиатуре у доски;

10) для большей уверенности можно прохлопать и записать ритм мелодии, но можно и сразу записать графически (т.е. нотами) с обозначением ступеней. Учащимся, которые справились первыми, дается задание переписать диктант в другой тональности и подписать ступени;

11) в завершении всей работы мелодия пропевается в какой-либо другой тональности, затем проигрывается на инструменте с транспозицией.

Вместо пропевания мотивов или фраз можно эхообразно проработать ритмический рисунок мелодии. Здесь после прозвучавшего фрагмента учащиеся прохлопывают только ритм, затем повторяют ритмический диктант целиком и записывают, как обычно, на одной ноте.

Продолжая работать в рамках описанного метода, постепенно расширяем границы фрагментов, предназначенных для эхообразной проработки, и параллельно сокращаем число проигрываний. Так, нижеприведенный конструктивный диктант на закрепление альтерированных ступеней в миноре записывается учащимися четвертого года обучения с пяти проигрываний за 5-7 минут:

77

d-moll



Четыре проигрывания даются для эхообразного повторения тактов-фраз, пятое является итоговым - объединяющим все фразы в единое целое. Во время заключительного интонирования учащиеся уже хорошо представляют себе особенности мелодического строения и ступеневой состав диктанта (т.к. приучены одновременно с пением и дублированием на клавиатуре производить анализ ступеней), поэтому после итогового пропевания готовы проиграть

данную мелодию на инструменте сразу в любой минорной тональности, не теряя времени на ее записывание.

НАГЛЯДНАЯ ФОРМА ДИКТАНТА

Обращение к этой форме диктанта также имеет определенную обучающую функцию. Степень концентрации внимания учащихся в данном виде деятельности может быть отнесена к уровню интеллектуальных игр, т.к. не сопряжена с огромными умственными усилиями и исследовательской работой. Зато от педагога это требует много подготовки и временных затрат. Тем не менее, использование таких диктантов полезно для учебного процесса по нескольким причинам:

- развивается внутренний слух и способность представить, прослушать мелодию про себя;

- развивается зрительная музыкальная память и умение проанализировать мелодию на основе визуального просмотра;

- закрепляется навык правильной нотации и ритмического оформления звуков;

- экономится время урока в связи с ненужностью многократно проигрывать и записывать;

- является одной из форм тестирования, может применяться в качестве контрольных срезов знаний на итоговых уроках, олимпиадах и т.п.

Как на практике осуществляется эта форма работы? Учитель прикрепляет на доске несколько альбомных листов, на каждом из которых нанесена графическая запись мелодии (для тестирования примеры помещаются на одном нотном листе). Все варианты незначительно отличаются друг от друга по своему мелодическому и ритмическому строению. Размеры должны относиться к одной и той же метрической группе, например: $2/4$ или $4/4$; $3/8$ или $3/4$; $3/8$ или $6/8$. Учитель проигрывает какую-либо одну мелодию несколько раз, учащиеся должны определить ее, например:

78

a)

b)

в)

Далее. На листах могут быть представлены и варианты ритмического диктанта. Несколько раз проигрывается мелодия - учащиеся должны выбрать правильный вариант ритмического рисунка, например:

РАЗВИТИЕ НАВЫКА ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА ДИКТАНТА

Все те навыки, о развитии которых мы рассказали выше, в конечном итоге синтезируются и раскрываются в той общепринятой форме музыкального диктанта, которая знакома нам по контрольным урокам и экзаменам. Внешне такая форма предельно проста: мелодия проигрывается целиком 8-10 раз, а учащиеся через 20-25 минут должны предоставить ее графическую запись. Вместе с тем еще раз подчеркнем, достижение желаемого результата обеспечивается благодаря терпеливому следованию всем описанным в настоящей главе этапам и систематическому накоплению необходимых знаний и умений, которые составляют одно емкое и важное умение - самостоятельно написать музыкальный диктант.

Главное, на что необходимо направить усилия - это обучение и развитие у учащихся навыка целостного анализа, который позволяет разобраться и осмыслить следующие важнейшие аспекты диктанта:

- структуру и метр;
- ритмическую организацию;
- мелодическое и ладотональное развитие.

АНАЛИЗ СТРУКТУРЫ И МЕТРА

Для осуществления анализа структуры и метра учащиеся должны быть знакомы с понятиями: период, повторное и неповторное предложение, фраза, мотив, интонация, секвентное движение.

Итак, до начала проигрывания диктанта перед учащимися ставится задача: определить метрическую пульсацию (пока еще не размер!) и количество тактов. Где-то со второго, третьего такта учащиеся, уловив пульсацию долей, начинают неслышно носком ноги или пальчиком по ладошке равномерно отбивать двух- или трехдольный метр. Таким образом, первое проигрывание проясняет метр и наличие двух предложений - повторных или неповторных. Количество тактов пока только угадывается.

Первоначальные примеры диктантов, предназначенных для целостного охвата мелодии, подбираются с четким делением на два предложения и повторной структурой. При этом первое предложение должно оканчиваться цезурой на неустойчивой ступени, второе, начинаясь с повторения мелодии, заканчивается на тонике.

Перед вторым проигрыванием учитель ставит новую задачу: определить длительности метрических долей – четвертные или восьмые¹⁹, а также сколько долей в такте – две, три или четыре – т.е. установить размер. Далее, с какой доли начинается первый такт – с сильной, затакта или паузы. Одновременно определяется количество тактов в первом и втором предложениях. Для этого во время звучания мелодии, продолжая отбивать метрическую пульсацию, можно загибать пальцы, либо сразу ставить черты на нотномосце.

Если учащиеся затрудняются определить размер или количество тактов, то можно хлопком отмечать только первую сильную долю каждого такта и вслух считать эти хлопки.

Таким образом, после двух-трех проигрываний нам известна следующая информация о диктанте:

- размер;

количество тактов, которые распределены на нотномосце и разделены чертами;

- начало с сильной доли, с паузы или затакта;

- наличие предложений, их повторность или неповторность.

Проделанный анализ является первым и обязательным этапом в ходе продвижения «вглубь» диктанта. Учителю необходимо выполнять его неустанно и добиваться того, чтобы приступая к диктанту, учащиеся воспитали в себе привычку находить ответы на все четыре вопроса и только затем переходить на другой уровень знакомства с мелодией.

Далее переходим к анализу ритма и особенностей ритмической организации.

АНАЛИЗ РИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ДИКТАНТА

Поскольку во время предыдущих проигрываний слух реагировал не только на особенности строения, но и на мелодию в целом, то перед очередным проигрыванием учитель может поинтересоваться у учащихся:

какие длительности встречаются в данной мелодии (четвертные с дроблением или удлинением, восьмые, пунктирный ритм);

- если есть затакт, то какими длительностями он выражен;

- встречаются ли такты с одинаковым ритмом и т.д.

Дальнейшая работа сосредоточена в уме и выполняется про себя: учащиеся, слушая мелодию и перемещая взгляд из одного такта в другой, простукивают ритм пальчиком по ладошке и выполняют потактный анализ ритмического рисунка (при этом носком ноги отмечается равномерное чередование долей).

¹⁹ В первое время, ставя перед учащимися такую задачу, учитель дает наводящую на правильный ответ подсказку: «Если размер выражен четвертными долями, то «поступь» более спокойная, размеренная; если восьмыми, - то доли смеются друг друга ускоренно, как бы «вприпрыжку».

Теперь они в своем большинстве готовы ответить на все или почти все поставленные вопросы. Учитель может попросить прохлопать ритм всего диктанта или его отдельных тактов; выяснить, в каких тактах одинаковый ритм (учащиеся отвечают, к примеру, в первом, пятом и седьмом), какая ритмическая фигура преобладает - просит выписать ее на доске. В случае необходимости одновременно с проигрыванием можно всем вместе прохлопать ритм всего диктанта, параллельно один из учащихся дирижирует стоя перед классом.

После этого предлагаем записать ритмический рисунок в тех тактах, в которых он точно известен (ритм записывается над нотной строкой). Усвоению ритма можно посвятить еще одно проигрывание, во время которого учащиеся, мысленно переходя глазами из такта в такт, простукивают его от начала до конца.

Подчеркнем, что нужно предостерегать учащихся от манеры лихорадочно записывать ноты во время звучания диктанта. Учитель советует сделать пометку в том такте, ритм которого прояснился в ходе проигрывания, и с той же степенью внимания продолжить ритмический анализ остальных тактов.

Убедившись, что ритмический рисунок записан, переключаемся на особенности строения мелодической линии диктанта.

АНАЛИЗ МЕЛОДИЧЕСКОГО И ЛАДОТОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ

Учитывая свойство музыкального слуха воспринимать мелодию неотделимо от ритма, мы можем предположить, что в течение пяти-шести проигрываний диктанта, предназначенных для дифференцированного анализа составляющих его элементов, учащиеся так или иначе запомнили мелодию или хотя бы обратили внимание на некоторые особенности ее строения. Поэтому, предваряя следующее проигрывание, учитель может получить ответы на такие вопросы:

1. Встречаются ли в диктанте повторяющиеся мотивы, фразы, предложения? Если да, то в каких тактах?

2. В чем заключается особенность мелодического развития, имеются ли секвенции, отклонения, модуляции?

3. Какова особенность лада: натуральный, гармонический или мелодический вид, пентатоника и т.д.?

4. По каким ступням развивается мелодия натуральным или хроматическим?

5. В какой октаве звучит первое предложение, второе предложение?

6. Какова мелодическая линия - плавная, скачкообразная?

7. С какого звука или ступени мелодия начинается, заканчивается?

8. Могут ли спеть начало, первое или второе предложение?

Все поставленные вопросы выясняются во время очередного проигрывания. При этом учащиеся вновь сосредоточиваются на внутренней работе слуха. Прослеживая развитие мелодии по тактам и соотнося с ритмическим рисунком, они направляют свое внимание на ступеневые обороты, направление

движения, интервальные ходы и обязательно на последний такт. Во время звучания мелодии записывание нот не допускается, за исключением отдельных пометок в виде стрелок, указывающих на направление, и отправных нот на сильных долях. После этого рекомендуем записать те такты диктанта, в которых учащиеся уверены. Затем дается еще одно-два заключительных проигрывания для проверки, уточнения и «вычищения» сомнительных нот.

На основе последовательного выполнения всех форм анализа, описанных в данном разделе, полного и ясного представления о структуре, ритме и мелодическом развитии достигается, как мы считаем, осмысленное и грамотное формирование навыка написания диктанта.

Такую обучающую форму (с предварительным анализом) используем до тех пор, пока учитель не убедится в опережающей реакции детей на его вопросы, пока не будет достигнуто четкое выполнение первого этапа (ориентация в структуре), а также совмещение двух последних – мелодия сразу нотруется ритмически верно. Только в этом случае начинаем вводить так называемую контрольную форму диктанта – проигрываем его целиком 8-10 раз, а учащиеся через 20-25 минут предоставляют графическую записку.

ГЛАВА VI. СЛУХОВОЙ АНАЛИЗ

Слуховой анализ, или определение на слух, означает способность музыкального слуха распознавать элементы лада в их множественных проявлениях.

Развитие этого навыка продолжается на протяжении всего периода обучения, обогащаясь все новыми знаниями в области теории музыки, сольфеджио и музыкальной литературы (особенно, если она изучается по программе Е.Б.Лисянской). Слуховой анализ вводится не параллельно, а отставая от момента знакомства с тем или иным понятием, т.к. узнаванию на слух элементов лада должен предшествовать период логического осмысления, а также интонационного, визуального, «пальцевого» (инструментального) запоминания.

ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ СЛУХОВОГО АНАЛИЗА

В работе с детьми большое значение имеет образно-эмоциональное и ассоциативное восприятие музыкальных явлений. Поэтому знакомство с элементами музыкальной речи - лад, метр, размер, регистры, темп, динамика - происходит в опоре на образные ассоциации учащихся. Уже на третьем-четвертом уроке в первом классе можно провести первый опыт обобщенного анализа исполненной на фортепиано пьесы, в которой учащиеся определяют лад, регистры, темп и в итоге - характер музыки. На последующих уроках к определению на слух (в прослушанном произведении или его фрагменте) прибавляются динамика, метр, размер, ритм. Такая форма слухового анализа используется нами на протяжении всего первого года обучения.

ЭЛЕМЕНТЫ СЛУХОВОГО АНАЛИЗА, ПРОЯВЛЯЮЩИЕСЯ В РАЗНЫХ ФОРМАХ РАБОТЫ НА УРОКЕ СОЛЬФЕДЖИО

Слуховым анализом принято считать определение на слух интервалов и аккордов в конце урока. Вместе с тем, элементы слухового анализа рассредоточены в других формах работы на уроке сольфеджио, которые необходимо постоянно использовать и развивать.

Тесно сопряжены с аналитической работой внутреннего слуха следующие виды заданий:

1) эхообразное интонирование ступеней лада и мотивов. Здесь происходит сначала определение звука, взятого на фортепиано, затем его интонационное воспроизведение;

2) сольфеджирование, интонирование гамм, ступеней, интервалов в ладу вслух и про себя;

3) вычленение (пение) мелодической линии одного из голосов гармонически звучащих созвучий;

4) интонационное воспроизведение звуков гармонически звучащих аккордов (в последовательностях). Элемент слухового анализа заключается в том, что сначала происходит фоническое восприятие и функциональное осмысление аккорда, затем его интонационное воспроизведение;

5) разбор диктанта, когда от проигрывания к проигрыванию определяются особенности строения мелодии.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ НА СЛУХ ИНТЕРВАЛОВ ВНЕ ЛАДА

Здесь ориентируем слуховое восприятие на акустические свойства интервалов. С этой целью во время слухового анализа необходимо играть их гармонически, не допуская мелодического проигрывания и пропевания²⁰.

После всестороннего практического освоения интервалов в первом классе на протяжении трех учебных четвертей, примерно к концу третьей четверти начинаем вводить определение их на слух. При этом на начальном этапе учитываем и последовательно выполняем два момента:

1) играем по два, объединяя с обращением;

2) производим сравнительные тембровые и образно-эмоциональные характеристики внутри группы.

Итак, группируем и характеризуем интервалы следующим образом:

ПРИМЫ И ОКТАВЫ звучат чисто, «сливаются в едином чистом звучании».

²⁰ На усвоенные при пении интервалов характерные интонации и мелодические коды ученик опирается при сольфеджировании, пении скандальных интервалов от заданного звука, анализе и написании диктантов и т.п. Однако, слуховой анализ исключает мысленное пропевание ступеней, так как основан на акустическом восприятии и развивает мгновенную реакцию на тембры интервалов, взятых в разных регистрах.

СЕКУНДЫ И СЕПТИМЫ - звучат резко: секунда - узко и резко, септима - широко и резко. Внутри группы малые и большие интервалы даем в сравнении - независимо от того, правильным или неправильным был ответ. Так, малая секунда звучит более резко и остро, «как колючки у ежа»; большая секунда звучит мягче, «как капельки дождя» или «как колокольчики звенят». Поэтому - чтобы убедиться в правильности или неправильности ответа - после большой секунды обязательно проигрываем малую и наоборот. Можно привести музыкальные характеристики обеих секунд:

80

Весело

Полька ежа

81

Лирично

Колокольчики звенят

Так же сравниваем по звучанию большие и малые септимы, учимся различать «очень широкую и очень резкую септиму» от «широкой, но более мягкой». Педагог по своему усмотрению может проиллюстрировать данные интервалы, исполнив музыкальный пример (или сочинив небольшой фрагмент из больших и малых септим).

ТЕРЦИИ И СЕКСТЫ - звучат мягко и спокойно: терции - «близко, мягко, слаженно и дружно»; сексты - широко и спокойно. Напомним, что большие и малые интервалы независимо от ответа даем в сравнении. При этом

большую терцию характеризуем как «светлую, мажорную»; малую как «печальную, темную, минорную». Большая и малая сексты соотносятся как «широкая, светлая, мажорная» (в подтверждение «заполняем» большую сексту мажорным квартсекстаккордом) и «широкая, печальная, минорная» (проигрываем минорный квартсекстаккорд).

КВАРТЫ И КВИНТЫ - представляют группу интервалов, отличающихся по своей обобщенной характеристике (их нельзя отнести ни к резким, ни к мягким интервалам): кварты наполнены «радостным звоном», поэтому «энергичны и динамичны» чтобы проиллюстрировать, проигрываем несколько раз в среднем или верхнем регистре в чередовании две кварты, отстоящие на большую секунду. Квинты звучат «пусто», «отрешенно», «статично», не содержат внутренней энергетики. Для иллюстрации играем тему каравана из «Арабского танца» П.И.Чайковского или проигрываем поочередно две квинты в нижнем регистре на расстоянии тона или полтона.

ТРИТОН звучит таинственно, сосредоточенно, напряженно. Педагог поясняет, что оба тритона будь то увеличенная кварта или уменьшенная квинта - звучат одинаково и различить на слух их невозможно.

Через несколько уроков, когда учащиеся станут безошибочно различать интервалы внутри групп, проигрываем их произвольно (в гармоническом звучании!), продолжая обращать внимание на образные характеристики и подчеркивая это сравнениями.

В старших классах слуховой анализ интервалов проводится в более быстром темпе, длительность звучания укорачивается до «стаккато». Убедившись, что учащиеся реагируют и легко определяют интервалы при таком способе проигрывания, даем последования из двух и, если позволяет уровень группы, из трех интервалов сначала в среднем регистре, затем в разных регистрах.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ НА СЛУХ ИНТЕРВАЛОВ В ЛАДУ

Чтобы представлять функциональные соотношения звуков и слышать созвучия необходимо уделять серьезное внимание двухголосным соотношениям устойчивых и неустойчивых ступеней (которые и являются интервалами в ладу).

Усвоение на слух интервалов в ладу проводим поэтапно (учащиеся, определив интервал, находят его на «немых» клавиатурах):

1) вслед за повторением упражнений с двухголосными сочетаниями (с.32; пункты 4-7) учитель проигрывает по схеме (на с.31) интервалы с разрешениями и после каждого оборота обращается к учащимся с вопросом, какие прозвучали ступени и интервалы. Определение на слух будет мгновенным и почти автоматическим, т.к. многократно интонационно проработанные ранее и исполняемые в привычной последовательности созвучия слишком очевидны и потому легко узнаваемы;

2) постепенно начинаем «разрушать» привычную схему и даем интервалы с разрешениями в произвольном порядке. Например, вместо сочетаний на VII ступени, с которых обычно начиналось интонирование, проигрываем сначала

все сочетания на четвертой, затем на второй, шестой и седьмой. Далее можно изменить последовательность сочетаний и внутри группы, например: II-VII, II-IV, II-VI и т.п. Очень полезно после определения на слух проинтонировать их двухголосно, разделившись на две группы;

3) играем неустойчивые интервалы с разрешениями выборочно, например:

VI→V } IV→III } VII→I } IV→V } II→I } IV→III } VII→I } VI→V }
 VII→I } VI→V } IV→II } II→III } IV→II } VII→I } II→I } IV→III }

и т.д. При этом слуховой анализ совмещаем с двухголосным интонированием в виде а) пропевания разрешений в ансамбле с инструментом (один голос поют дети, другой - исполняется на фортепиано); б) одновременного пропевания голосов, распределенных между двумя группами;

4) разведением созвучия и даем их обособленно, без разрешений. В первое время даем возможность пропеть «напрашивающееся» разрешение, в итоге учащиеся должны научиться определять любые сочетания неустойчивых ступеней без разрешений. Полезно проводить письменный слуховой анализ, похожий на двухголосный диктант, в котором сначала даются два-три неустойчивых интервала, завершающиеся разрешением, затем - последования из четырех-пяти интервалов, например (учащиеся подписывают каждый интервал и обозначают ступени):

82

а) б) в)

3м 66 66 36 26 4ув 6м 3м 66 3м 66 6м

5) даем устойчивые и неустойчивые интервалы «вперемешку», разведя их полностью и не заботясь о привычных главных разрешениях. После настройки на тональность прослушиваем и определяем их по отдельности, либо предлагаем записать как диктант, например:

83

36 66 3м 66 3м 3ум 36

Очень полезно после определения интервалов пропеть их с осознанием ступеней;

б) прорабатываем на слух интервалы, составленные из устойчивой и неустойчивой ступени. Даем возможность вслушаться и осмыслить сначала интервал, затем ступени в его составе, после - разрешение, например:

84

ОПРЕДЕЛЕНИЕ НА СЛУХ АККОРДОВ В ЛАДУ

Как известно, определение на слух обособленных аккордов, либо последований из нескольких аккордов в тональности развивает ступеневый, функциональный и гармонический слух. Здесь задействованы, прежде всего, теоретические знания, а также навыки, приобретенные в процессе интонирования аккордов и их обращений в условиях лада.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ НА СЛУХ ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ И ИХ ОБРАЩЕНИЙ

Первые аккорды, которые изучаются в ладу, это трезвучия главных ступеней. Восприятие трезвучий на слух, а также усвоение их функционального значения связано с объяснением материала по теории музыки (см. «Методику обучения элементарной теории музыки», С.67-69). Напомним, что объяснение сопровождается проигрыванием аккордов на фортепиано. На сольфеджио вновь возвращаемся к вопросу о логике функционального развития, даем возможность понять и прочувствовать что тоника обладает устойчивостью - она обычно начинает музыкальное развитие и заканчивает его; функция субдоминанты неустойчивая - она создает движение, уводящее от тоники; доминанта обладает наибольшей неустойчивостью и стремится к разрешению в тонику. Задача учителя заключается в том чтобы дать обобщенное слуховое представление о главных трезвучиях лада, научить учащихся пока еще только реагировать на смену функции, называя ее одним словом: тоника, субдоминанта, доминанта. Позже во втором и третьем классе, где довольно длительное время посвящается пению аккордовых оборотов из главных трезвучий и их обращений (С.43-44 настоящего пособия), можно переходить к полноценному слуховому анализу с использованием главных трезвучий и их обращений.

В работе над определением аккордовых последовательностей сразу же обращаем внимание учеников на бас²¹ - он является показателем функции, вида аккорда и ступени, на которой аккорд построен.

Выделение баса в нижний регистр лучше развивает гармонический слух, позволяет быстрее осмыслить аккорд и придает особый колорит звучанию.

Предлагаем некоторые примеры последовательностей, состоящих из главных трезвучий и их обращений²²:

²¹ Напомним, что все аккорды учащиеся исполняют двумя руками, где левая рука - бас, отстоящий на октаву ниже, правая - три верхних звука. Четырехголосие в трезвучиях создается за счет удвоения примы.

²² Данные примеры последовательностей предназначены сугубо для слухового анализа, они исполняются только учителем и не используются для интонирования.

a) C-dur б) F-dur

Т S₆ Т D Т Т₆ S Т T₆ D T₆

в) G-dur г) A-dur

Т D₆ Т S₆ D D₆ Т Т T₆ S S₆ D D₆ Т

Во время прослушивания последовательности вначале учащиеся определяют только функции, постепенно приучаем их вслушиваться в басовый голос и анализировать виды аккордов. Чтобы помочь в этом предлагаем одновременно с игрой педагога пропевать линию баса, дублируя его на настольной клавиатуре и по ходу анализируя ступени лада.

СЛУХОВОЙ АНАЛИЗ СЕПТАККОРДОВ И ИХ ОБРАЩЕНИЙ, А ТАКЖЕ АККОРДОВЫХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЕЙ

Работа над определением на слух аккордов D₇, а также других септаккордов тесно сопряжена с интонированием их в ладу - С.45-47. При последовательном и терпеливом выполнении всех интонационных заданий, особенно таких, которые наиболее тесно соприкасаются с работой внутреннего слуха, восприятие и определение аккордов на слух происходит естественно и без особых затруднений.

В отличие от слухового анализа главных трезвучий и их обращений, которые сразу группируются в небольшие аккордовые последовательности, септаккорды с обращениями даем сначала обособленно. Здесь важно сконцентрировать слух не только на функциональной принадлежности и ступени лада, находящейся в басу, но и на целостном представлении звуков аккорда - вплоть до его мелодического положения. С этой целью D₇ и любое обращение длительное время даем с разрешением в тонику (бас, как обычно, отодвинут в нижний регистр).

Определение на слух одиночных аккордов в тональности можно проводить так: после проигрывания аккорда предлагаем наиболее реактивным учащимся воспроизвести его на инструменте - вместо устного ответа. С одной стороны, такая форма слухового анализа приучает не только определять, но и

представлять аккорд в условиях лада, с другой, благодаря дополнительному проигрыванию, дает возможность остальным учащимся дослушать и домыслить его. Также полезно после определения на слух проинтонировать звуки, начиная от баса. Постепенно отделяем неустойчивые созвучия от гонки и проигрываем их без разрешения.

Навык слухового анализа аккордовых последовательностей начинаем формировать на основе закономерностей, известных из теории музыки. Например, после предварительной теоретической и интонационной проработки оборота $SII_7 D_4 T$ его слуховое восприятие проходит незатруднительно. Далее расширяем состав этого оборота, дополняя новыми аккордами и элементами лада:

- а) $T_6 SII_7 D_4 T$;
- б) $T_6 SII_7 -^r D_4 T$;
- в) $T_6 SII_7 -^r D_4 -^{b5} T$;
- г) $T_6 SII_7 DVII_6 D_4 -^{b5} T$;
- д) $T_6 SII_7 DVII_6 -^r D_4 -^{b5} T$;
- е) $T_6 SII SII_7 -^r \text{ум.} DVII_6 D_4^{b5} T$;

Предлагаем другие варианты «наращивания» гармонических оборотов:

1. а) $T_6 SII_6 D_2 T_6$;
 - б) $T_6 S SII_6 -^r D_2 T_6$;
 - в) $T_6 S -^r SII_6 ^r K_6 D_2 T_6$;
 - г) $T_6 SII_6 DVII_4 -^r D_2 T_6$;
 - д) $T_6 S -^r SII_6 ^r \text{ум.} DVII_4 D_2 -^{b5} T_6$;
 - е) $T_6 S SII_6 -^{#1, #3, b5} K_6 D_7^5 -^{b5} T$
2. а) $T SII_4 D_7 T$;
 - б) $T S_6 SII_4 D_7 T$;
 - в) $T S_6 -^r SII_4 ^r D_7 T$;
 - г) $T S_6 SII_4 DVII_2 -^r D_7 T$;
 - д) $T S_6 ^r SII_4 ^r \text{ум.} DVII_2 D_7 VI$;
 - е) $T S_6 ^r \text{ум.} DVII_2 D_7 VI SII_4 -^{#1, #3, b5} K_6 D_7^3 T$;
3. а) $T^1 SII_2 D_6 T$;
 - б) $T_6 SII SII_2 D_6 T$;
 - в) $T_6 SII SII_2 -^r D_6 T$;
 - г) $T^1 SII_2 DVII_7 -^r D_6 T$;

Метод постепенного наращивания и «вживления» в последовательность новых аккордов с параллельным использованием альтерации и гармонического мажора способствует стойкому закреплению в памяти и узнаванию одних и тех же созвучий, а также позволяет «небольшими порциями» осваивать другие созвучия лада - в итоге заставляет учащихся постоянно мыслить и тем самым тренирует слух.

Наряду со слуховым освоением практикуем интонирование проанализированных аккордовых последовательностей, а также графическую запись по памяти.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ НА СЛУХ АККОРДОВ ВНЕ ЛАДА

Определению на слух аккордов вне лада предшествует длительный период их освоения на уроках теории музыки и сольфеджио. Технология изучения созвучий, как уже говорилось, целиком сосредоточена на клавиатуре фортепиано (звучащей и «немой») и предусматривает поэтапную проработку на инструменте каких-либо навыков.

Определение на слух четырех видов трезвучия

Так, теоретическое освоение четырех видов трезвучий состоит из нескольких этапов: сначала трезвучия проигрываются на фортепиано с изменениями квинтового тона, затем примы, далее терции, наконец, заключительный этап включает в себя преобразования всех тонов трезвучия (см. об этом в учебнике «Краткий курс элементарной теории музыки» С.77-79). Во время такого освоения происходит многократное проигрывание аккордов, которое, наряду с выполнением конкретной обучающей функции, способствует фоническому восприятию.

На сольфеджио звуки аккорда берутся на фортепиано гармонически, на фоне звучания учащиеся интонируют их последовательно. Обращение к такому способу интонирования в период усвоения навыка убеждает нас в своей эффективности, т.к. содержит элемент слухового анализа. Процесс восприятия звуков аккорда проходит следующий путь:

- 1) фоническое восприятие (слышат аккорд в гармоническом звучании);
- 2) эмоциональное восприятие (реагируют на окраску);
- 3) осмысление (ступеневое, функциональное, ладовое);
- 4) интонационное воспроизведение (осознанно пропевают звуки).

Таким образом, слуховой анализ четырех видов трезвучий оказывается подготовленным всей предшествующей теоретической и интонационной проработкой данного материала и может быть дополнено необходимыми для их узнавания образно-эмоциональными характеристиками:

- мажорное трезвучие - звучит компактно, дружно, благодушно, светло;
- минорное трезвучие - звучит собранно, печально, мрачно;
- уменьшенное трезвучие - звучит как бы «съежившись», напряженно, «пугливо»;
- увеличенное трезвучие звучит таинственно, сказочно, причудливо, напоминает «ледяное царство».

В первое время даем на слух все виды в указанной последовательности, сопровождая звучание словесными портретами. Позже объединяем в группы и даем в сравнении: мажорное с минорным, уменьшенное с увеличенным. После

такой подготовки полностью разъединяем и даем в любом порядке, а также включаем в последования с другими созвучиями.

Определение на слух секстаккордов и квартсекстаккордов

Изучение обращений мажорного и минорного трезвучий в курсе теории музыки происходит на протяжении второго-третьего года обучения. Объяснение материала и вся последующая практическая работа целиком построены на усвоении значения и расположения тонов в составе аккордов, а также интервальных соотношений между ними (см. «Методику обучения элементарной теории музыки» С.87-91).

Для определения на слух важно чтобы учащиеся хорошо представляли себе:

- терцию в основании и приму в вершине секстаккорда;
- квинту в основании и терцовый тон в вершине квартсекстаккорда.

На этой основе строим эмоционально-психологическое восприятие гармонически (одновременно) звучащих аккордов²³:

1) секстаккорд - звучит уверенно и твердо, так как прима - основной тон аккорда - находится в его вершине. Мажорная окраска придает ему ощущение радости и счастья («от хорошего известия», «от хорошей оценки» и т.п.); минорная окраска сопутствует принятию тяжелого решения («сообщить кому-либо неприятное известие», «признаться в чем-либо плохом» и т.п.);

2) квартсекстаккорд звучит «открыто, недосказанно, мечтательно, как незавершенный рассказ», например, о прекрасном и солнечном лете (большая терция в вершине квартсекстаккорда), либо о чем-то грустном, печальном и несбывшемся (малая терция в вершине минорного квартсекстаккорда).

Определение на слух септаккордов

Слуховой анализ наиболее распространенных видов септаккордов в первое время даем компактно - в терцовом изложении и мелодическом положении септими. Здесь в первую очередь обращаем внимание на разновидность септими, затем на вид трезвучия у основания.

Работа над определением на слух тесно связано с интонационным освоением, которое начинается с большого мажорного и строится в определенной последовательности (см. об этом на С.42-43 настоящей работы). Поскольку процесс интонирования включает в себя момент фонического восприятия аккорда (завершающее проигрывание на фортепиано), то учащиеся оказываются вполне подготовленными к определению септаккордов на слух. Лучше всего начинать с «группового» проигрывания септаккордов (так же, как в работе над интонированием) - от большого мажорного до уменьшенного, чтобы дать возможность проследить за изменением окраски за счет последовательного понижения тонов и в связи с этим прочувствовать изменение самих аккордов. Позже даем их обособленно, но некоторое время учителю необходимо раскладывать созвучие на составные части и проигрывать

²³ Данное восприятие аккордов основывается на компактном трезвучном исполнении в первой октаве (с частичным захватом звуков из малой и второй октавы).

отдельно септиму затем трезвучие, лежащее в основании с тем чтобы учащиеся могли убедиться в правильности или несправильности ответа.

В старших классах от компактного терцового изложения переходим к разным мелодическим положениям и отодвинутому басу. Учащиеся уже без труда реагируют на тембр звучания (связанный с видами септим и трезвучий в составе аккордов), а также опираются на слуховой опыт, приобретенный ранее.

Учебно-методическое издание

Шайхугдинова Дамира Ильдаровна

Методика обучения сольфеджио

методическое пособие для преподавателей
детских музыкальных школ и гимназий

Публикуется в авторской редакции

Оформление, верстка: И.В.Пономарев

Подписано в печать 10.09.2009. Формат 60X84/16

Компьютерный набор. Гарнитура Times.

Усл. печ. л. 4,9. Уч.-изд. л. – 3,0.

Тираж 200 экз. Заказ № 370.

Издательство БГПУ им. М. Акмуллы
450000, г.Уфа, ул.Октябрьской революции, 3а

Типография БГПУ

Лиц. на полигр. деят. Б848280 от 17.11 99