

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БЕЛОРУССКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ»

М. Е. Пороховниченко

***ХОРОВОЕ СОЛЬФЕДЖИО:
ИНТОНАЦИОННО-СЛУХОВЫЕ УПРАЖНЕНИЯ,
МЕТОДИЧЕСКИЕ КОММЕНТАРИИ***

Минск 2016

УДК 784.9(072)

ББК 85.314.1

П 59

Печатается по решению ученого совета
Учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»

Рецензенты:

Н. О. Арутюнова, проректор по научной работе Учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»,
кандидат искусствоведения, доцент;

О. А. Галкин, профессор кафедры культурологии и психолого-педагогических дисциплин ГУО «Институт культуры Беларуси»,
кандидат искусствоведения

Пороховниченко, М. Е.

П 59 Хоровое сольфеджио: интонационно-слуховые упражнения, методические комментарии / М. Е. Пороховниченко. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2016. – 100 с.: ил.

ISBN 978-985-7048-73-1.

Пособие предназначено для интонационно-слуховой работы на уроках сольфеджио со студентами и учащимися по специальности «Дирижирование (академический хор)». Предлагаемые упражнения могут быть использованы в процессе развития интонационно-слуховой активности у студентов Академии музыки и других учреждений высшего образования в сфере культуры, учащихся учреждений среднего специального образования в сфере культуры (гимназиях-колледжах искусств, музыкальных колледжах, колледжах искусств).

УДК 784.9(072)

ББК 85.314.1

ISBN 978-985-7048-73-1

© Учреждение образования
«Белорусская государственная академия музыки», 2016

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Данное пособие предназначено для интонационно-слуховой работы с учащимися и студентами, обучающимися по специальности «Дирижирование (академический хор)» в учреждениях среднего специального и высшего образования.

Название пособия – «Хоровое сольфеджио» – требует некоторых пояснений.

Предмет «Хоровое сольфеджио» имеет самостоятельное значение (несмотря на тесную взаимосвязь с основным курсом сольфеджио). Его сущность можно сформулировать как «сольфеджио хором». Другими словами, основным содержанием хорового сольфеджио становятся многочисленные варианты интонационно-слуховых упражнений, выполняемых хоровым коллективом или его отдельными группами. В этом контексте *хоровое сольфеджио* можно рассматривать как связующее звено между теоретической базой сольфеджио и практическими требованиями хорового класса. ***Доминантой методики хорового сольфеджио*** является интенсивное интонационно-слуховое развитие, т. е. формирование качества интонационных и слуховых способностей и их активизация. Другими словами, генеральной стратегией предмета становится ***развитие интонационно-слуховой активности*** обучающихся.

Методический материал пособия сложился в процессе практической работы автора с учащимися и студентами данной специальности, основан на многочисленных педагогических экспериментах и методических поисках, учитывает сложившиеся традиции преподавания музыкально-теоретических дисциплин в Беларуси, а также является попыткой развития традиций Санкт-Петербургской и Московской хоровых школ.

Основная цель автора – систематизация и концентрированное представление различных форм интонационно-слуховой работы в рамках курса хорового сольфеджио. При этом основной акцент делается на профессиональной специфике данной дисциплины в контексте названной специальности.

Во-первых, хоровое сольфеджио для будущих артистов и дирижеров хора – не просто одна из специальных дисциплин, а неотъемлемая часть, важнейший составной элемент основной спе-

циальной дисциплины: хорового класса. Другими словами, этот предмет – собственно *специальность*, он включает в себя первостепенный для любой специализации момент – развитие навыков владения основным инструментом, которым для учащихся хоровой специальности является голос, функционирующий в качестве элемента ансамбля голосов, т. е. хора. А поскольку процесс пения есть не что иное, как интонирование (точнее – соинтонирование), то интонационно-слуховое воспитание артистов и дирижеров хора – важнейшая профессиональная задача каждого преподавателя.

Во-вторых, специфика профессионального воспитания и развития хорового исполнителя и дирижера состоит еще и в том, что оно протекает в рамках специфического во многих отношениях коллектива – хора. В связи с этим на начальном образовательном этапе (школа – гимназия) учащиеся имеют профессиональную ориентацию в первую очередь как артисты хора, и лишь несколько позже (колледж, академия) – как дирижеры хора. Поэтому именно предмету «Хоровое сольфеджио» первоначально отведена огромная роль в профессиональной подготовке певцов хора, что позволяет им в дальнейшем совершенствовать свой интонационный слух и музыкальный интеллект.

В этом смысле практическая сложность курса хорового сольфеджио заключена в необходимости гармоничного объединения двух важнейших творческих направлений: развития интонационно-слуховых навыков и качеств, с одной стороны, и мыслительно-интеллектуальных – с другой. Именно осуществление подобного синтеза, практически проявляющегося во всех формах работы, сможет привести к высоким профессиональным результатам.

Наряду с общими задачами, стоящими перед курсом сольфеджио – развитием музыкального слуха, ритмических ощущений и музыкальной памяти, – курс хорового сольфеджио ставит своей целью также способствовать развитию навыков выразительного и технически правильного пения.

Навыки красивого и выразительного пения – это результат работы над формированием правильных приемов дыхания и звукообразования, основанных на свободной и естественной артикуляции. Приемы выразительного пения обязательно должны развиваться как в курсе сольфеджио, так и в курсе хорового сольфеджио одновременно с другими интонационными и слуховыми навыками.

Становление хорового сольфеджио как предмета, важного для профессиональной подготовки артистов и дирижеров хора, весьма актуально на сегодняшний день. И если в последующем речь вести о развитии национальной методики хорового сольфеджио, то крайне необходимо накопление учебно-методической базы предмета (учебные программы, методические разработки и пособия). В этом смысле данное пособие представляет собой одну из начальных ступеней в решении методических задач подобного рода. Его создание явилось результатом многолетней практической деятельности автора (работа с учащимися хорового отделения Республиканской гимназии-колледжа при Белорусской государственной академии музыки и со студентами кафедры хорового дирижирования Академии музыки) и первой попыткой систематизации собственных педагогических поисков.

Остановимся на целях и задачах предмета «Хоровое сольфеджио» более подробно.

Давно признано, что основной задачей интонационно-слуховой подготовки хорового дирижера должно стать развитие горизонтального и вертикального строя, от которого зависит качество *пения в хоре*, а также качество *слышания хора*. Это определяет и цель предмета «Хоровое сольфеджио» – воспитание высокой активности исполнителя средствами хоровой звучности, совершенствование профессиональных качеств музыкального мышления и музыкального слуха, а точнее – слуховой активности хорового исполнителя и дирижера.

Активный слух – комплексное явление, которое предусматривает интонационно-слуховую активность, способность к предслышанию горизонтали и вертикали, осознание качества интонации (ее строя и смысла), самоконтроль интонационного результата, развитую музыкальную память, четкое ощущение ритмической пульсации, темповую мобильность и многое другое.

Методика хорового сольфеджио направлена на развитие и совершенствование ряда важных качеств и способностей, среди которых необходимо выделить:

- музыкальное мышление;
- осмысленное интонирование;
- слуховую реакцию;
- интонационно-слуховую координацию и «позиционное» интонирование;

- музыкальную память;
- внутренний слух.

Практическое освоение предмета «Хоровое сольфеджио» предусматривает развитие у учащихся и студентов следующих навыков и способностей:

- интонирования вне лада любых звуковысотных единиц и комплексов;
- интонирования в ладу интервалики и аккордики различных видов;
- чувства ритма;
- музыкальной памяти и ее объема;
- ощущений «предслышания» и «постслышания»;
- осмысления музыкально-композиционных элементов;
- слышания музыкального языка и понимания музыкальной речи.

В этой связи попытаемся сформулировать основные методические требования, предъявляемые к курсу хорового сольфеджио:

1) развитие теоретически осмысленного отношения к структурному, ладотональному и метроритмическому содержанию нотного текста;

2) выработка безукоризненно точного интонирования при сольфеджировании; развитие метроритмического ощущения музыкального целого, навыков соблюдения пульсации и чуткого умения поддерживать ровность движения при сольном, ансамблевом и хоровом исполнении;

3) формирование чуткости к мелодическому и гармоническому развитию музыкальной мысли, умения отметить и осмыслить наиболее характерные интонационно-ритмические закономерности;

4) развитие способности слышания своих и чужих интонационных ошибок, интонационно-ритмических неточностей при исполнении, а также осознание их причин.

Работа преподавателя на всех образовательных этапах должна быть ориентирована на комплексное гармоничное развитие обучающихся, составными элементами которого, на наш взгляд, являются:

- формирование музыкального аналитического мышления;
- комплексное развитие музыкального слуха, включающее все его качественные формы (мелодический, гармонический, внутренний, рефлексивный и др.), музыкальной памяти, способностей во-

кального интонирования (основы позиционного интонирования), интонационно-слуховое развитие в системе вертикального и горизонтального строя: навыки «тонирования» (термин П. Чеснокова) интервалов и аккордов (выработка чистоты интонации, осмысленного, выразительного и свободного исполнения);

– выработка певческих навыков ансамблевого исполнения и сольного пения.

Безусловно, воспитание подобного сложного комплекса возможно лишь в тесном контакте с другими музыкально-теоретическими и музыкально-историческими специальными дисциплинами, качество синтеза которых и определяет уровень профессиональной подготовки учащихся и студентов.

Структура данного пособия определяется интонационно-смысловым наполнением практических форм работы в курсе хорового сольфеджио. Предлагаемый практический материал выстраивается в большую методическую разработку, состоящую из четырех частей:

1. Унисоны.
2. Интервалы и интервальные блоки.
3. Аккорды и созвучия.
4. Методы интонационно-слуховой работы с хором.

Основное содержание каждой части – описание различных интонационно-слуховых упражнений и их вариантов, методические пояснения к их применению и указание способов их использования в интонационно-слуховой работе с учащимися и студентами. Обязательным элементом в предлагаемой методике хорового сольфеджио является опора на примеры из музыкальной литературы для любых видов интонационно-слуховых упражнений (т. е. применение каждого из описанных упражнений к интонационно-слуховой работе с хоровыми партитурами).

Часть 1. Унисоны

Верное интонирование унисонов является одним из определяющих факторов чистоты хорового строя. Именно неточное интонирование унисонных звучностей (реального унисона, октавного унисона, унисонного слияния нескольких октав) становится причиной так называемого «расшатывания» хорового строя, что неизбежно приводит как к отсутствию полноценной интонационной звучности хора, так и к частичному падению хорового строя, т. е. к потере (повышению или понижению) определенной начальной высоты. С последним мы довольно часто сталкиваемся в хоровом исполнении, когда говорят «строй поплыл».

Работа над точным и верным интонированием унисона, на наш взгляд, является одним из важнейших средств в достижении устойчивости хорового строя. Следовательно, развитие навыков унисонного интонирования есть одна из основных задач хорового сольфеджио.

Первая часть пособия включает 17 упражнений. Их последовательность в процессе работы может свободно меняться. Исключение составляет последнее упражнение (№ 17), знаменующее собой итог развития навыков унисонного интонирования и являющееся своего рода суммированием интонационно-слуховых представлений, приобретенных учащимися.

Предмет хорового сольфеджио требует от преподавателя не только отличной интонационно-слуховой подготовки, но и творческого подхода. Каждое из упражнений представляет собой лишь возможную канву интонационно-слуховой работы в процессе освоения того или иного интонационного навыка. Поэтому преподаватель может свободно изменять ход работы внутри каждого из упражнений. Желательно творчески варьировать способы интонирования (закрытый рот, слоговая система, сольфеджирование и т. д.) и темп выполнения упражнений. По достижении необходимого качества в точности интонирования некоторые упражнения (например, № 5, 6, 10, 11, 13-16) целесообразно выполнять с применением различных ритмических схем, содержание и чередование которых может изменяться по усмотрению преподавателя.

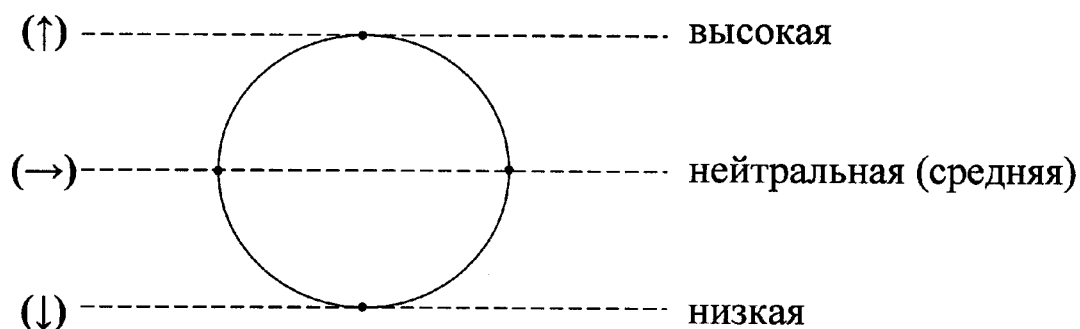
Для закрепления того или иного приема следует обращаться к фрагментам хоровых партитур, подобранных преподавателем в со-

ответствии с конкретной интонационно-слуховой задачей. Можно также использовать варианты ритмических и слоговых схем для выполнения некоторых упражнений.

Упражнение 1 **Позиционное интонирование одного звука** **(реальный унисон)**

Упражнение нацелено на выработку у учащихся интонационного ощущения позиций (высокой, нейтральной /средней/ и низкой) одного звука, в результате чего происходит постепенное развитие навыков позиционного интонирования. Упражнение может выполняться каждым учащимся индивидуально, отдельными группами (ансамблем) и всеми учащимися совместно (хором).

Для лучшего практического усвоения и достижения максимального интонационного результата рекомендуется схематически изобразить на доске зону условного звука с обозначением позиций.



Преподаватель выбирает тон, тесситурно удобный для совместного исполнения учащимися в одной октаве. Учащиеся на цепном дыхании интонируют данный звук, по указанию преподавателя меняя его позицию, слушая друг друга и сливаясь в унисон. Особое внимание следует обращать на интонационное слияние в момент смены позиции. Первоначально важно дать возможность каждому учащемуся ощутить разницу между тремя позициями звука. Поэтому не следует поспешно осуществлять смену позиций, давая возможность исполнителям прислушаться к себе и друг к другу и осмыслить свои интонационные действия. По достижении определенного качественного результата рекомендуется усложнить задание, теперь уже чаще меняя позицию. При этом преподаватель может использовать движение вверх и вниз по всем точкам схемы (в работе можно прибегать и к помощи ручных знаков, указывая смену позиции определенными движениями руки: ↑, ↓, →).

Безусловно, развитие правильных и точных интонационных ощущений в позиционном осмыслении звука требует длительного времени. Результата невозможно достичь в пределах одного урока. Поэтому рекомендуется выполнять данное упражнение систематически в качестве своеобразной хоровой распевки, которая будет направлена на развитие интонационного мышления учащихся.

Упражнение 2

Позиционное расслоение реального унисона («расщепленный» унисон)

Упражнение продолжает развитие навыков позиционного интонирования реального унисона.

Выполняется двумя группами учащихся или дуэтом. Преподаватель выбирает определенный звук, руководствуясь тесситурными возможностями группы или хора, и интонирует его.

Первый этап.

Первая группа (отдельно) интонирует предложенный преподавателем звук в высокой позиции, внимательно прослушивая интонационное слияние внутри группы. Вторая группа (отдельно) интонирует тот же звук в низкой позиции, также сосредоточив внимание на интонационном слиянии в своей группе.

Важно, чтобы учащиеся каждой группы ощутили свой внутренний унисон и интонационно его осознали.

Второй этап.

Обе группы одновременно интонируют данный звук, при этом каждая группа сохраняет свою позицию. Принципиально необходимо обратить внимание учащихся не только на слияние в собственной группе, но и на получившееся интонационное расхождение с другой. Каждая группа, сливаясь внутри себя, должна осознать позиционное расслоение звука, прислушиваясь к интонационным «противникам». Другими словами, возникшая неточность («грязь») унисона должна быть осознанной. По достижении результата группы могут поменяться позициями. С целью усложнения упражнения подобная смена позиций может проводиться без остановки.

Данное упражнение развивает мобильность интонирования в позиционном пространстве звуковой единицы и вырабатывает способность внутреннего переинтонирования в границах ее звуковой зоны. Подобные интонационные навыки крайне необходимы для

будущих хоровых исполнителей. Чтобы научиться избегать неточности в интонировании, т. е. фальши, в первую очередь необходимо выработать способность ее услышать, ощутить, осознать, а затем на основе этого сформировать способность мобильной внутренней перестройки в иную интонационную позицию.

Упражнение 3

Позиционное расслоение реального унисона с последующим интонационным слиянием

Упражнение выполняется двумя группами учащихся или дуэтом. Оно нацелено на формирование более устойчивых и мобильных ощущений различия «слитного» (чистого, точного) и «расщепленного» (фальшивого, неточного) унисонов.

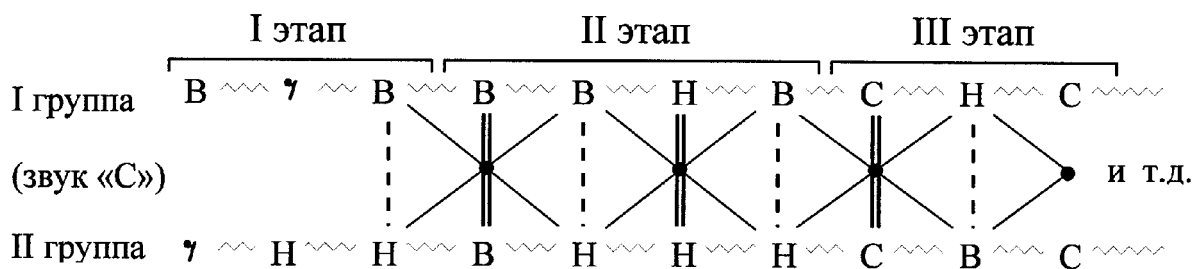
Первый этап (см. упр. 2).

Второй этап.

Когда ощущение расслоения (расщепленности) достигнуто, обеим группам учащихся предлагается интонационно слиться в той или иной позиции поочередно (по указанию преподавателя) с последующим расхождением к расщепленному унисону.

Третий этап основан на интонировании группами расщепленного унисона (высокая, низкая позиции) и слиянии обеих групп в чистый унисон – звук, интонируемый в средней (нейтральной) позиции.

Последовательность и основные этапы упражнения можно изобразить схематически, условно обозначив высокую позицию буквой В, среднюю – С, низкую – Н, момент молчания – паузой.



Зоны слияния и расслоения по указанию преподавателя можно чередовать много раз с целью достижения максимально точного интонационного эффекта.

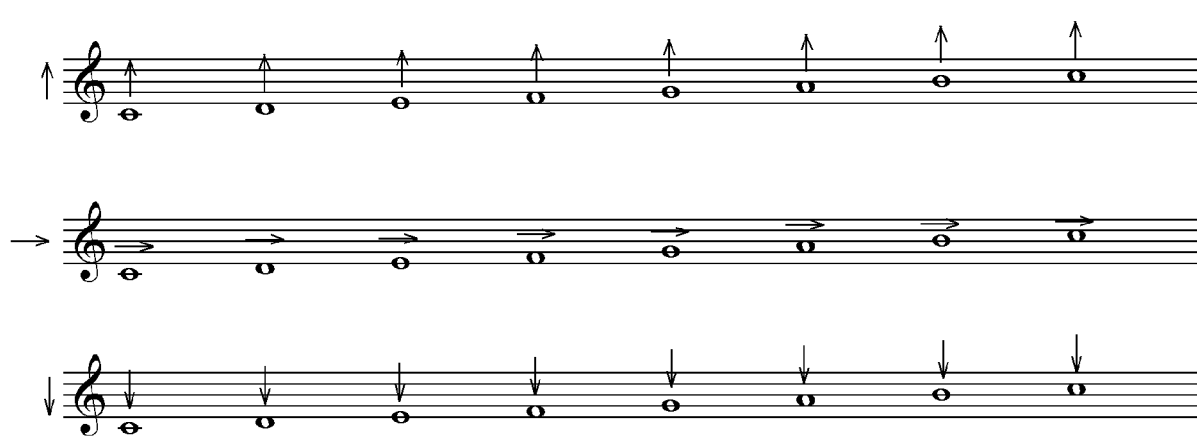
В группах, где по определенным причинам (состав группы, уровень способностей учащихся) при выполнении данного упражнения учащиеся затрудняются быстро перестраиваться в предло-

женной нетемперированной системе, преподавателю следует чаще чередовать совместное звучание обеих групп с интонированием конкретной позиции отдельно взятой группой. Другими словами, необходимо дать возможность каждой из групп выключиться из процесса звуковоспроизведения и осмыслить внутренним слухом свою последующую интонационную «партию».

Упражнение 4 **Позиционное интонирование реального унисона** **с изменением высоты звука**

Упражнение выполняется всеми учащимися совместно (хором). Оно нацелено на продолжение развития позиционных ощущений звука, а также на выработку навыков быстрой и точной смены звуковысотных единиц и их позиционных вариантов.

Для наглядности при выполнении данного упражнения можно использовать нотную запись на доске или заранее приготовленную таблицу, где изображен «белоклавишный» (C-dur'ный) звукоряд, данный в трех вариантах с конкретными позиционными значками (здесь и далее предлагаются следующие обозначения позиций: ↑ – высокая, ↓ – низкая, → – нейтральная /средняя/).



Учащиеся на цепном дыхании интонируют указанный звук в определенной позиции, тщательно контролируя унисонные слияния. Изменения высоты и позиции звука осуществляются по жесту преподавателя, указывающего на таблицу или доску. Для усложнения данного упражнения следует увеличивать темп в чередовании разных звуков и чаще менять их позиции.

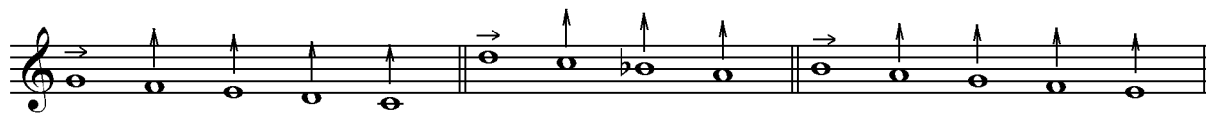
Упражнение 5

Унисонное интонирование восходящего и нисходящего поступенного движения вне лада, а также отдельных тетрахордов в различном ладовом значении

Упражнение представляет собой начальный этап работы над унисонным интонированием мелодической линии. Выполняется всеми учащимися совместно (хором). Преподаватель предлагает несколько вариантов восходящего поступенного движения вне лада. Например: *c-d-e-f-g*, *es-f-g-a-b*, *d-e-fis-gis* и т. д. Важно обратить внимание учащихся на основной принцип интонирования восходящего звукового последования, который может быть сформулирован следующим образом: чем выше звук, тем выше его позиция.



Далее преподаватель предлагает учащимся несколько вариантов нисходящего поступенного движения. Например: *g-f-e-d-c*, *d-c-b-a*, *h-a-g-f-e*. Основной принцип интонирования нисходящего звукового последования: чем ниже звук, тем выше его позиция.



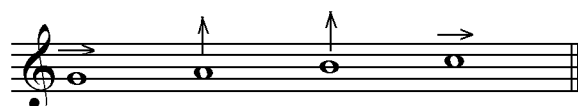
Осмыслив оба названных интонационных принципа, учащиеся интонируют различные варианты предложенных преподавателем звуковых последований, тщательно контролируя слухом собственные «действия» и общие унисонные слияния.

Продолжение работы связано с интонированием выписанных на доске вариантов восходящих и нисходящих тетрахордов лада. Первоначально учащиеся комментируют их позиционные особенности в зависимости от ладовых условий каждого из предложенных тетрахордов. Приведем некоторые примеры:

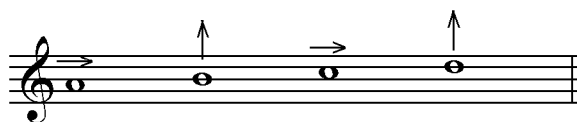
а) восходящий нижний мажорный тетрахорд



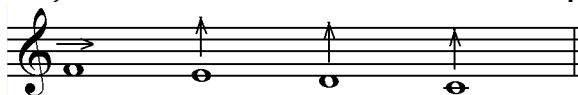
б) восходящий верхний мажорный тетрахорд



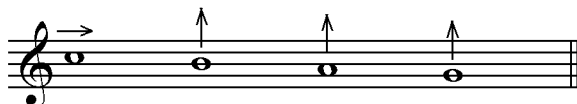
в) восходящий нижний минорный тетрахорд



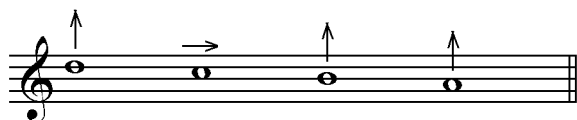
г) нисходящий нижний мажорный тетрахорд



д) нисходящий верхний мажорный тетрахорд



е) нисходящий нижний минорный тетрахорд



Для закрепления точной интонации каждый из тетрахордов в том же движении следует повторить от разных звуков. При этом важно, чтобы учащиеся осознанно интонировали каждый звук, осмысливая его позиционную особенность. Качество интонационного слияния в унисон в процессе пения должно стать центральным объектом слухового внимания и тщательного контроля со стороны каждого хориста.

Упражнение 6

Унисонное интонирование мелодической линии

Это упражнение имеет двоякую целевую направленность. С одной стороны, оно закрепляет навыки, которые формируются в процессе предыдущей работы (упр. 4, 5), с другой – является первым этапом в последующем интонационном освоении унисонного воспроизведения развитой мелодической линии.

Упражнение выполняется хором учащихся и включает три этапа: *первый* – знакомство с предложенным нотным материалом; *второй* – анализ позиционных особенностей каждого звука мелодической линии; *третий* – ее унисонное интонирование, сопровождаемое тщательным слуховым контролем.

В качестве нотных примеров могут быть избраны простейшие мелодические фрагменты знаменных распевов и отдельных партий различных хоровых партитур.

а) тенор

б) сопрано

в) альт

г) баритон

д) альт (тема фуги)

Упражнение 7

Позиционное интонирование одного звука, удвоенного в октаву (октавный унисон)

Данное упражнение по своему интонационному содержанию и методической направленности сходно с упражнением 1. Оно также нацелено на интонационное осмысление разных позиций одного звука, но взятого в октавном удвоении. Последнее привносит некоторые интонационно-слуховые особенности и создает дополнительные трудности при выполнении этого упражнения. Речь идет о том, что реальный унисон значительно легче поддается слуховому осмыслению и интонационной корректировке, тем более в хоровом звучании. Октавный же унисон в силу своих регистровых особенностей и некоторых условий резонирования требует гораздо большего слухового внимания и интонационной точности.

Работу над упражнением можно выстроить следующим образом. Учащиеся делятся на две группы, каждой из которых преподаватель поручает интонировать избранный звук в указанной октаве. При этом важно учитывать тесситурные возможности учащихся.

Учащиеся на цепном дыхании тянут октавный унисон, предельно концентрируя свое внимание на его слиянии, и по руке пре-

подавателя совместно осуществляют интонационную смену позиции воспроизводимого звука. При позиционных перемещениях звука преподаватель может использовать схематическое изображение «позиционного круга» (см. упр. 1).

Как и в упражнении 1, для усложнения задания следует более часто менять позиции звука.

Упражнение 8

Позиционное расслоение октавного унисона («расщепленный октавный унисон»)

Упражнение продолжает развитие навыков позиционного интонирования октавного унисона. По своей целевой направленности оно сходно с упражнением 2.

Выполняется двумя группами учащихся (либо двумя дуэтами), в каждой из которых преподаватель распределяет необходимую октавную дублировку избранного звука.

Первая группа (отдельно) интонирует октавный унисон в высокой позиции, максимально контролируя его слияние.

Вторая группа (отдельно) осмысленно интонирует октавный унисон в низкой позиции, сознательно стремясь к понижению данного звука.

Далее обе группы совместно интонируют данный звук в октавном удвоении, предельно точно сохраняя свою позицию.

Слуховому контролю учащихся и преподавателя обязательно должно подвергаться, с одной стороны, максимальное унисонное слияние внутри каждой группы, а с другой – осознанное расслоение октавно-унисонной звучности в совместном звучании обеих групп. (Дополнительные методические комментарии и практические рекомендации см. в упр. 2.)

Упражнение 9

Позиционное расслоение октавного унисона с последующим интонационным слиянием

Цель упражнения – дальнейшее развитие интонационно-слуховой точности исполнения октавного унисона и формирование устойчивого ощущения «слитого» и «фальшивого» октавно-унисонного звучания.

В работе над упражнением участвуют две группы (или два дуэта) учащихся, преподаватель предварительно указывает (для каждой группы) необходимые октавные дублировки.

Каждая группа должна озвучить октавный унисон в заданном позиционном ракурсе (как в упр. 8).

В остальном этапы упражнения, техника его выполнения и методические комментарии полностью соответствуют упражнению 3.

Упражнение 10

Октавно-унисонное интонирование мелодической линии

В данном упражнении цели, задачи, методическая направленность, практические указания и основные этапы выполнения являются непосредственным продолжением интонационно-слуховой работы, начатой в упражнениях 5, 6, к описанию которых мы и рекомендуем обратиться. Здесь же важно интонационно освоить и пройти с учащимися все указанные в упражнениях 5, 6 этапы, заменив реальный унисон на октавный (учащиеся делятся на две группы) и четко руководствуясь всеми предложенными практическими рекомендациями.

Упражнение 11

Позиционное интонирование восходящего и нисходящего тона и полутона

Упражнение выполняется всей группой учащихся (хором). В процессе работы над данным упражнением важно дать учащимся возможность осмыслить определенные позиционные особенности предложенных интонационных ходов. Практическое закрепление обязательно должно сопровождаться тщательным слуховым контролем со стороны преподавателя и самоконтролем учащихся, внимательно и осмысленно слушающих себя и друг друга.

1. Восходящий и нисходящий тон (*a-h, h-a*).

Главный позиционный принцип интонирования восходящего тона – это максимально высокая позиция второго звука: *a-h*. В обратном движении первый звук изначально должен быть осмыслен высоко, а второй интонируется в высокой позиции, мысленно приближаясь к первому: *h-a*. В комбинированном движении в пределах тона начальный звук получается позиционно ниже конечного: *a-h-a*.

2. Восходящий и нисходящий полутон ($a-b$, $b-a$).

Главный позиционный принцип интонирования восходящего полутона – осмысление максимально нейтральной позиции второго звука: $a-b$. В обратном движении первый звук позиционно нейтрален, а второй, мысленно приближаясь к первому, интонируется достаточно высоко: $b-a$. Комбинированное движение в пределах полутона должно интонационно отражать следующую картину: $a-b-a$. И здесь позиция исходного звука оказывается более низкой (нейтральной) в сравнении с конечным звуком. Представляется очень важным обратить на это внимание учащихся в процессе выполнения упражнения, призывая их к повышенному слуховому контролю.

Оба раздела упражнения рекомендуется выполнять в одном движении (вверх и вниз), повторяя от разных звуков несколько раз, а затем комбинировать восходящее и нисходящее движение, повторяя 2–4 раза от каждого звука.

Упражнение 12

Позиционное интонирование диеза и бемоля

Данное упражнение представляет собой первоначальный этап интонационного освоения вводнотоновости, слуховое осмысление которой, на наш взгляд, лежит в основе точного интонирования тональной музыки. Поэтому самое начало работы в данном направлении нам представляется крайне важным, хотя и непростым моментом.

Прежде всего, следует указать учащимся, что диез интонируется позиционно выше, а бемоль – позиционно ниже. Другими словами, диез предполагает высокую позицию ($\uparrow$), что обусловлено восходящим тяготением и мысленным разрешением в следующий верхний звук, позиция которого приближается к нейтральной. Напротив, бемоль следует интонировать в низкой позиции ($\downarrow$), что предопределяется внутренне-слуховым разрешением в следующий нижний звук. Причем этот нижний звук необходимо интонационно осмыслить в высокой позиции.

Например, dis интонируем высоко, внутренним слухом подразумевая его разрешение в e ($dis \rightarrow e$). В то же время es интонируем в низкой позиции, внутренне предполагая его разрешение в d ($es \rightarrow d$). Учитывая, что звук, в который разрешается бемоль, должен быть осмыслен в высокой позиции, позицию самого бемольного звуко-

вого варианта следует приближать к нейтральной. Таким образом, с интонационной точки зрения точнее будет следующее позицион-

→ ↑

ное толкование бемоля: $es \rightarrow d$.

В ходе работы над упражнением целесообразно предложить учащимся интонировать один звук попеременно в диэзном и бемольном вариантах, постоянно контролируя слухом максимально точное интонационное воспроизведение нужной позиции звука и при этом полное унисонное слияние в группе. В плане интонационного усложнения и дальнейшего качественного совершенствования возможно разделение учащихся на две группы, одна из которых интонирует диэзный вариант звука, а вторая (одновременно) – бемольный. В результате преподаватель и учащиеся должны услышать расщепленный унисон.

Упражнение можно выполнять как в реальный, так и в октавный унисон.

Кроме того, следует обращаться к различным альтерациям, как вне лада, так и в ладовом значении. Целесообразно также поработать в данном интонационном направлении на примере отдельных интонационных ходов и фрагментов из различных партитур.

Упражнение 13

Позиционное осмысление и унисонное интонирование восходящих и нисходящих звукорядов диатонических ладов

Упражнение продолжает интонационную работу, начатую в упражнении 5, и является (наряду с упр. 14–16) одним из следующих этапов освоения унисонного интонирования восходящего и нисходящего движения по звукорядам различных ладов. Данное упражнение посвящено интонационному осознанию диатонических ладов.

Для удобства работы учащимся предлагается запись на доске необходимых ладов с условными обозначениями или заранее приготовленные таблицы. Предварительно преподаватель комментирует позиционные условия интонирования каждого из звуков данного звукоряда, а затем учащиеся осмысленно «озвучивают» это. С целью наиболее точного слухового контроля целесообразно останавливать учащихся на отдельных звуках, в процессе интонирования которых на цепном дыхании можно достигнуть максимально

точного и позиционно верного унисонного слияния. Если позволяют тесситурные возможности учащихся в группе, интонационное движение по звукорядам некоторых ладов можно проводить в октавный унисон.

The image displays six musical staves, each representing a different diatonic mode. Each staff is divided into two parts: an ascending scale (marked with an upward arrow) and a descending scale (marked with a downward arrow). The modes and their corresponding scale degrees are as follows:

- Ионийский (Ionian):** I, II, III, IV, V, VI, VII, I
- Лидийский (Lydian):** I, II, III, IV, V, VI, VII, I
- Миксолидийский (Mixolydian):** I, II, III, IV, V, VI, VII, I
- Эолийский (Aeolian):** I, II, III, IV, V, VI, VII, I
- Фригийский (Phrygian):** I, II, III, IV, V, VI, VII, I
- Дорийский (Dorian):** I, II, III, IV, V, VI, VII, I

The notation uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The scales are written in a way that demonstrates the unique intervallic structure of each mode.

Работу над унисонным интонированием звукорядов диатонических ладов следует проводить, ориентируясь на их построение от разных звуков.

Упражнение 14

Позиционное осмысление и унисонное интонирование восходящего и нисходящего звукорядов натурального, гармонического и мелодического мажора

Работу над этим упражнением следует выполнять всей группой учащихся (хором), используя запись на доске или заранее приготовленные таблицы. Весь процесс должен сопровождаться тщательным слуховым контролем со стороны преподавателя и самоконтролем учащихся.

Предваряет упражнение анализ условных обозначений, характеризующих позиционные особенности каждого звука предлагаемых звукорядов.

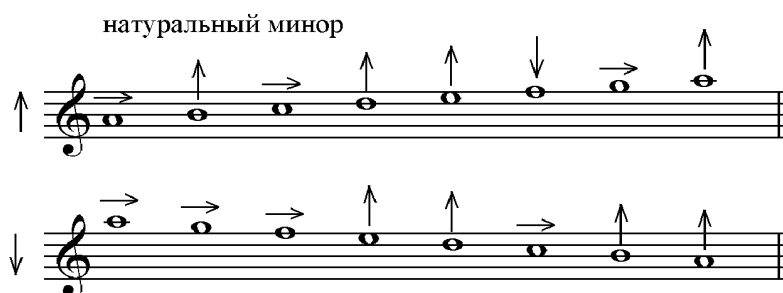


В работу над унисонным интонированием звукорядов мажора необходимо постепенно включать все мажорные тональности.

Упражнение 15

**Позиционное осмысление и унисонное интонирование
восходящего и нисходящего звукорядов
натурального, гармонического и мелодического минора**

Интонационная работа над этим упражнением проводится аналогично упражнению 14 и охватывает все минорные тональности.





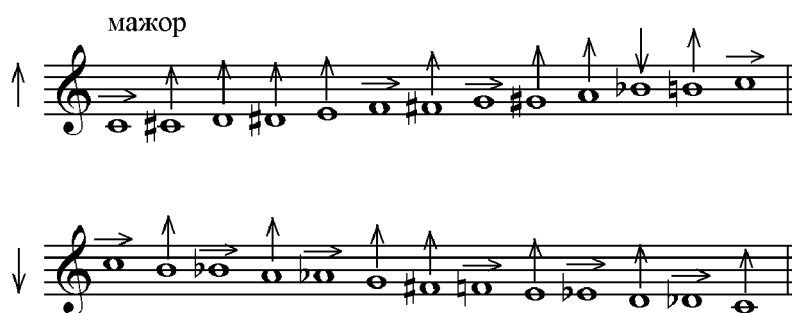
Упражнение 16

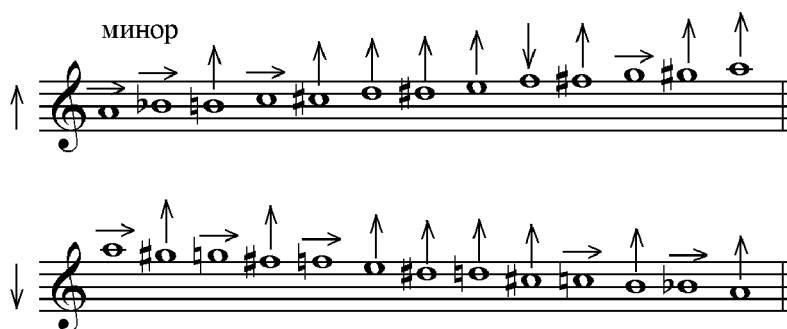
Позиционное осмысление и унисонное интонирование хроматических звукорядов мажора и минора

Данное упражнение продолжает работу, начатую в упражнениях 11, 12.

После анализа учащимися предложенной нотной записи хроматических звукорядов мажора и минора с соответствующими позиционными указаниями (значками) целесообразно интонационно осмыслить и практически закрепить движение по звукоряду натурального мажора (перед работой с хроматическим минорным звукорядом).

Данное упражнение (аналогично упр. 14, 15) предполагает интонационную работу в разных тональностях.

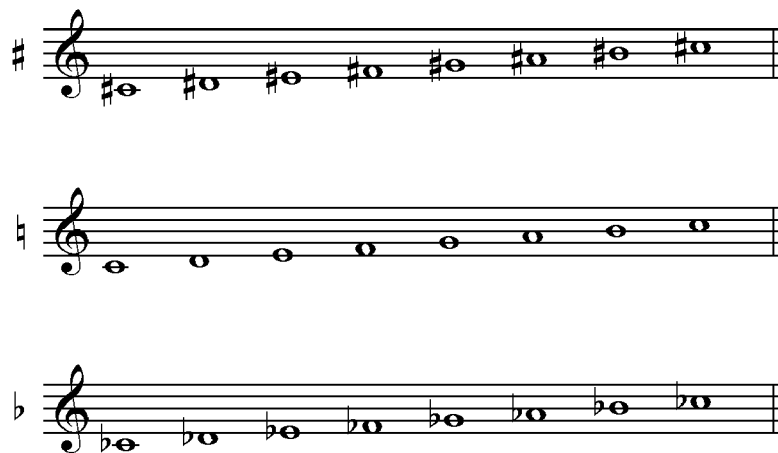




Упражнение 17 **Интонационная работа с таблицей П. Чеснокова**

Последнее упражнение раздела «Унисоны» представляет собой обобщение всей предыдущей работы и является своего рода ее итогом.

Упражнение выполняется всей группой учащихся (хором). Опираясь на накопленный интонационно-слуховой опыт, учащиеся в унисон (реальный или октавный) интонируют звуки, которые указывает преподаватель в предложенной нотной таблице.



Заметим, что в данной таблице отсутствуют позиционные указания (условные значки). Поэтому учащиеся при выполнении упражнения должны опираться лишь на полученные ранее интонационно-слуховые представления, четко и быстро анализируя каждый из предложенных звуков, правильно и точно интонируя его и контролируя слухом как собственное воспроизведение, так и хоровое унисонное слияние.

Часть 2. Интервалы и интервальные блоки

Вторая часть пособия посвящена развитию навыков интонирования интервалики. Ее основное содержание включает описание некоторых возможных форм работы в этом направлении, а также обозначение предположительных методических установок в решении проблемы чистой интонации.

Интонационно-слуховая работа с интервалами занимает одно из основных мест в курсе хорового сольфеджио. Именно интервальный слух как способность точного и быстрого слухового ощущения фонизма конкретного интервала и его верного воспроизведения определяет значительное количество интонационно-слуховых навыков, столь важных для правильного и точного интонирования. Верное, четкое и быстрое слуховое реагирование на конкретную фоническую структуру важно как для восприятия интервала, так и для его воспроизведения.

Правильное интонирование интервалов является важнейшим фактором, определяющим чистоту хорового строя. Интервальное мышление, действующее на уровне двух основных звуковысотных координат – мелодической горизонтали и гармонической вертикали, – становится основой интонационно-слуховой системы, именуемой «хоровая звучность». Поэтому точное и верное интонирование каждого интервала (как в мелодической линии, так и в аккордовой вертикали) определяет достижение максимальной устойчивости хорового строя и интонационную стройность звучания. Таким образом, развитие навыков правильного интонирования интервалики является второй важнейшей задачей хорового сольфеджио наряду с унисонным интонированием, которому была посвящена первая часть пособия.

Сформулируем важную для нас аксиому: каждый интервал вне лада как конкретная звуковысотная единица имеет определенные *позиционные особенности* интонирования. Так, оба звука, составляющие интервал – основание и вершина, – наделены конкретными позиционными характеристиками, как при восходящем движении, так и при нисходящем. Эти интонационно-позиционные особенности заметно отличаются при интонировании одного и того же интервала в различном направлении (вверх – вниз).

Таким образом, интонационно-слуховая работа с интервалами вне лада **в ракурсе позиционного интонирования** является одной из важнейших составляющих в курсе хорового сольфеджио, так как свободное интонационно-слуховое владение фонизмом каждого интервала есть один из главных факторов полноценной интонационной звучности хора.

Работа с интерваликой в курсе хорового сольфеджио требует от преподавателя как особой интонационно-слуховой подготовки, так и *максимального творческого подхода*. Все предлагаемые в пособии упражнения представляют собой лишь возможный вариант в интонационно-слуховом освоении того или иного интервала; интонационно-смысловое наполнение каждого упражнения может свободно варьироваться, видоизменяться и совершенствоваться в зависимости от конкретных интонационно-слуховых задач, профессиональной подготовки учащихся и творческого потенциала преподавателя.

Вторая часть пособия включает ряд интонационных упражнений, выстроенных по принципу последовательного интонационно-слухового освоения каждого интервала. Однако систематическую работу совсем необязательно реализовывать в предложенной последовательности. Скорее наоборот, все упражнения необходимо свободно чередовать по усмотрению преподавателя.

С целью удобства восприятия материала схематически выделим *пять основных типов* интонационных упражнений, которые системно реализуются в ходе интонационно-слуховой работы с различными интервалами.

ПЕРВЫЙ ЭТАП

Первый тип. Унисонное движение хора (группы учащихся) на конкретный интервал вверх с возвращением к исходному звуку. Интонационно выстраиваем необходимое звучание по руке преподавателя.

Взяв начальную попевку за основу секвенционного звена, двигаемся по полутонам вверх и обратно. Ритмически организующим элементом в данном упражнении может быть интонационная работа в определенной метрической сетке.

Подчеркнем, следить за верным позиционным интонированием каждого интервала, своевременно останавливать хор, комментировать интонационно-позиционные ошибки и исправлять их –

основные задачи преподавателя в достижении главной цели: чистой хоровой звучности.

Развивая навыки правильного позиционного интонирования каждого интервала, не следует забывать, что хоровое (коллективное) выполнение упражнений неизбежно повлечет за собой проблемы унисонного слияния голосов: возникновение так называемого «расшатывания» унисона и др. Поэтому выполнение всех упражнений требует от учащихся и преподавателя интонационно-слуховой точности и предельного интонационного внимания.

Второй тип. Унисонное движение хора на конкретный интервал вниз с возвращением к исходному звуку. Упражнение выполняется аналогично предыдущему.

Упражнения первого этапа развивают и закрепляют интонационно-слуховое ощущение мелодического фонизма каждого конкретного интервала.

ВТОРОЙ ЭТАП

Третий тип. Хор учащихся делится на две группы.

Первая группа (I) интонирует движение на конкретный интервал вверх с возвращением к исходному звуку в предложенной ритмической схеме с дальнейшим секвенционным развитием.

Вторая группа (II) выполняет обратное движение в том же ритме и с тем же мелодическим развитием.

Другими словами, две группы учащихся в мелодическом движении на заданный интервал меняются местами, секвенцируя начальное звено. Интонационным итогом упражнения становится звучание трех одинаковых интервалов в каждом секвенционном звене.

Четвертый тип. Упражнение выполняется двумя группами аналогично предыдущему, но первая группа сначала двигается на заданный интервал вниз, а вторая выполняет обратное движение (как в упражнении второго типа). Ритмическая схема и интонационные особенности сохраняются.

Упражнения второго этапа развивают гармоническое осознание уже закрепленного ранее (в упражнениях первого и второго типа) мелодического фонизма каждого конкретного интервала.

ТРЕТИЙ ЭТАП

Пятый тип. Две группы учащихся двигаются от заданного звука в разном направлении: первая – вверх от исходного с последующим возвращением к нему, вторая – вниз от исходного с последующим возвращением.

Интонационный результат данного упражнения – в интонационно точных возвращениях к исходному унисону и в слуховом осознании возникшего между унисонами другого (консонанса или диссонанса) интервала.

Упражнения третьего этапа помогают слуховому раскрепощению и способствуют выработке необходимых навыков интонационно-слуховых «перестроек».

Перейдем к звуковой и смысловой расшифровке конструкций-схем, представленных в виде пяти основных типов интонационно-слуховых упражнений. Подчеркнем, что в работе с несовершенными консонансами (терциями, секстами) возможно использование двух дополнительных упражнений, описание которых будет дано в дальнейшем.

Напомним условные обозначения позиционных особенностей интонирования:

↑ – высокая позиция; → – средняя (нейтральная) позиция; ↓ – низкая позиция; ↘↑ – интонационное стремление к высокой позиции взятием звука как бы сверху.

Данные условные обозначения используются как при описании интонационных особенностей каждого упражнения, так и в таблице позиционного интонирования интервалов (см. с. 50).

Отсутствие упражнений с малыми и большими секундами обусловлено тем, что интонационно-позиционные особенности секунд и возможные приемы интонационно-слуховой работы с ними были описаны в первой части методического пособия. Однако это не исключает необходимости систематических интонационно-слуховых упражнений с секундами с использованием всех описанных выше типов и этапов.

УПРАЖНЕНИЯ С ТЕРЦИЯМИ

Позиционные особенности интонирования терции связаны как с ее мелодическими фоническими качествами, так и с гармоническим положением в аккорде. Общеизвестно, что терцовый тон не только определяет ладовое наклонение трезвучия в темперированном строе, но и становится своеобразным интонационным «маяком», по которому проверяется полноценная чистая звучность аккордовой вертикали.

Большая терция в восходящем движении характеризуется нейтральной позицией нижнего звука (основания интервала) и пре-

дельно высокой позицией верхнего (вершины). Чистое интонирование большой терции в нисходящем движении обеспечивается стремлением к высокой позиции верхнего звука, интонационно осмысленного как «взятого сверху», и полностью позиционно нейтрального основания (нижнего звука). Схематически подобные интонационно-позиционные особенности большой терции можно изобразить так:

$$\begin{array}{ccc} \rightarrow & \uparrow & \searrow \uparrow \rightarrow \\ \text{б.3}\uparrow: c - e & & \text{б.3}\downarrow: c - as \end{array}$$

Существенно отличается интонационная ситуация при интонировании *малой терции*. Верное восходящее движение обеспечивается «взятым сверху» и устремленным к высокой позиции основанием и позиционно нейтральной вершиной. Нисходящий ход на малую терцию характеризуется также позиционно нейтральной вершиной и предельно высокой позицией основания.

$$\begin{array}{ccc} \searrow \uparrow \rightarrow & & \rightarrow \uparrow \\ \text{м.3}\uparrow: c - es & & \text{м.3}\downarrow: c - a \end{array}$$

Учитывая позиционные особенности интонирования большой и малой терций, рекомендуется выполнять разнообразный ряд интонационных упражнений в рамках предложенных выше их основных типов, главная цель которых – выработка позиционно верного интонирования данного интервала как в мелодическом изложении, так и в гармоническом звучании.

1. Унисонное движение хора на большую терцию вверх с возвращением к исходному звуку ($c - e - c$) по руке преподавателя, а затем в предложенной ритмической схеме:



Аналогично выполняется упражнение с интонационным движением хора на малую терцию:



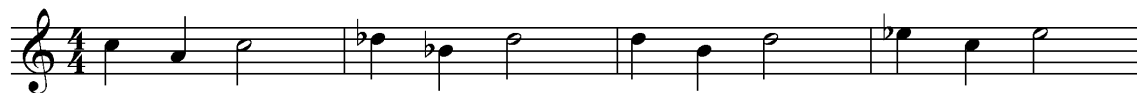
2. Унисонное движение хора на большую терцию вниз с возвращением к исходному звуку:

3.



Аналогичное интонационное движение хора на малую терцию:

4.



Еще раз подчеркнем: в работе над правильным интонированием интервалов важна предельная концентрация интонационно-слухового внимания и самоконтроля как учащихся, так и преподавателя. Без достижения максимально точного результата в интонировании интервалов все подобные упражнения теряют практический смысл, а творческая работа преподавателя превращается в механистический процесс.

3. Учащиеся (хор) делятся на две группы. Первая группа интонирует движение на большую терцию вверх и обратно в прежней ритмической схеме. Вторая – выполняет обратное движение в том же ритме:

5.



Это упражнение закрепляет гармоническое осознание достигнутого ранее мелодического фонизма большой терции. Интонационным же его результатом становится качественно точное звучание трех одинаковых больших терций в каждом секвенционном звене.

Полноценный результат в работе над данным упражнением будет достигнут лишь в случае точного интонационного выравнивания трех одинаковых по звуковысотному положению и звучащих друг за другом больших терций. Следует упорно добиваться максимальной интонационной «одинаковости» терцовой звучности в рамках каждого звена – крайне сложная задача, требующая предельной интонационно-слуховой концентрации от преподавателя и повышенного слухового самоконтроля со стороны учащихся.

Второй вариант упражнения выполняется с малыми терциями:



4. Оба варианта следующего упражнения выполняются аналогично двум вариантам предыдущего. Их интонационной основой становятся нисходящие терцовые ходы:

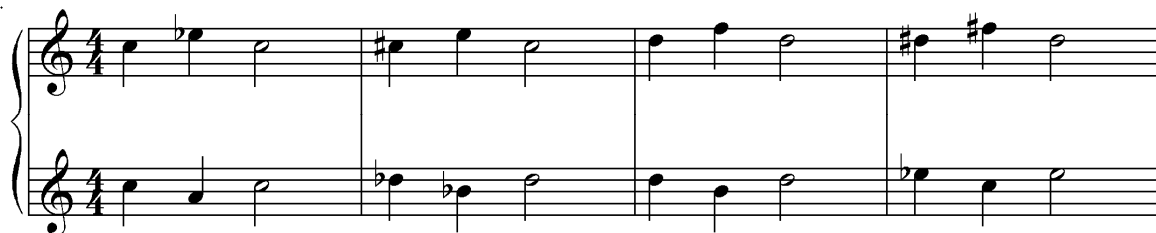


Напомним, что в интонационной работе над данными упражнениями (по аналогии с предыдущим упражнением) важно обращать внимание учащихся на идеальную интонационную «ровность» и «одинаковость» исполняемых терций и добиваться максимального унисонного слияния в гармоническом осознании терцового фонизма.

5. Противонаправленное движение от исходного звукового центра. Упражнение выполняется двумя группами: первый вариант – движение на большую терцию, второй – на малую терцию:



10.



Принципиально важным моментом в достижении поставленной интонационной задачи в данном упражнении становится интонационно-слуховая мобильность в смене унисонного слияния в крайних точках и возникновение интонационно правильного нового фонизма в центре (между унисонами). Необходимо максимально сконцентрировать внимание учащихся на возникновении чистого, позиционно верного гармонического звучания малой сексты (в первом варианте) и тритона (во втором). Рекомендуем в процессе работы интонационно выравнивать полученные интервалы по руке преподавателя и, отказавшись на время от ритмической схемы и достижения необходимого заданного темпа, дать возможность учащимся контролировать звучание данных интервалов в чередовании с интонационно выверенными унисонами.

Предлагаем несколько дополнительных упражнений для интонационно-слухового освоения терции.

1. Упражнение, совмещающее унисонное движение хора на большую и малую терции вверх:

11.



Интонационные сложности данного упражнения связаны с совмещением достигнутых ранее позиционных ощущений и с развитием навыков активной интонационной «перестройки». Упражнение также нацелено на развитие активных интонационно-слуховых ощущений вне лада и способствует формированию ладового раскрепощения слуха.

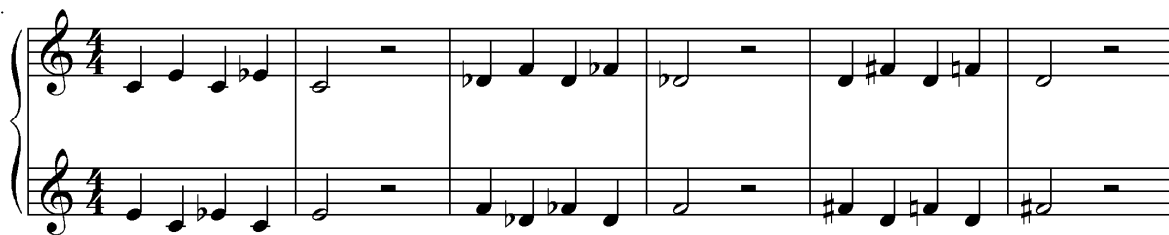
2. Аналогичное упражнение выполняется на основе движения на нисходящие большую и малую терции:

12.



3. Указанные варианты интонационного движения на большую и малую терции вверх (пример 13) и вниз (пример 14) выполняются двумя группами учащихся по принципу встречного движения:

13.



14.



Следует обратить внимание на необходимость повышенного интонационного контроля за реально звучащим последованием двух больших и двух малых терций и максимальным достижением интонационно точного совпадения равных интервалов.

4. Следующее упражнение совмещает интонационное содержание предыдущих упражнений:

15.



При выполнении упражнения преодоление основной интонационной сложности связано с двумя важными моментами: во-первых, с достижением максимального унисонного слияния в при-
мах (или октавах), во-вторых, с точным интонационно-слуховым контролем за интонационной чистотой возникающих в гармонической звучности малой сексты и тритона.

Для достижения максимального интонационного эффекта все предлагаемые упражнения целесообразно выполнять в разной динамической звучности и в различном темповом решении, меняя эти параметры как перед началом интонационного упражнения, так и непосредственно в процессе его выполнения¹.

¹ Необходимо отметить, что метроритмический фактор при выполнении упражнений связан с принципиальными методическими моментами в области развития метроритмических ощущений и навыков, о чем подробнее будет сказано позднее.

УПРАЖНЕНИЯ С КВАРТАМИ

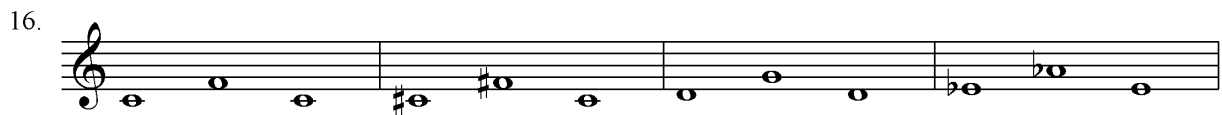
Позиционные особенности интонирования чистой кварты достаточно очевидны и просты. Следует помнить о диссонантной сущности этого интервала и о его интонационной «категоричности», которая и определила позиционную однозначность чистой кварты.

В восходящем движении оба звука (основание и вершина) этого интервала вписываются в пределы средней (нейтральной) позиции, что и обеспечивает ему значительную интонационную стабильность. В нисходящем же варианте вершина чистой кварты остается на нейтральной позиции, а основание интервала занимает позиционно высокое положение. Это связано, в первую очередь, не с изменением позиционных устоев чистой кварты, а с интонационно-позиционными закономерностями нисходящего движения. Напомним, что всякое нисходящее движение обладает сильной тенденцией к естественному понижению интонации. Поэтому рекомендуем четко следовать главному интонационному правилу любого нисходящего хода (особенно, скачка) – чем ниже звук, тем выше его позиция; чем больше нисходящий скачок, тем позиционно выше основание достигнутого интервала.

Схематически позиционные особенности чистой кварты выглядят следующим образом:

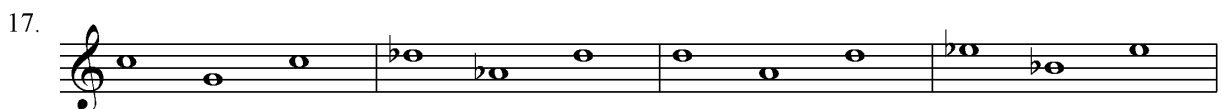
$$\begin{array}{ccc} \rightarrow & \rightarrow & \rightarrow \uparrow \\ \text{ч.4}\uparrow: c-f & \text{ч.4}\downarrow: c-g & \end{array}$$

1. Унисонное движение хора на чистую кварту вверх с возвращением к исходному звуку:



Упражнение направлено на достижение позиционно верного звучания кварты в сочетании с предельным унисонным слиянием всего хора.

2. Аналогичное интонационное упражнение выполняем и в нисходящем движении с возвращением к исходному звуку:



При секвенцировании по малым секундам восходящей и нисходящей квартовой попевки в заданном темпе выстраиваем необходимое качество унисонной звучности хора, не нарушая достигнутой позиционной правильности и осуществляя точную ритмическую пульсацию:



3–4. Разделив учащихся на две группы, выполняем квартовое движение – сначала вверх (пример 20), затем вниз (пример 21) с возвращением к исходному звуку в заданной ритмической схеме:



Позиционно верное интонирование интервала, с одной стороны, точное и внимательное отношение к унисонному слиянию хоровых групп – с другой, обеспечивают интонационно равное звучание трех одинаковых чистых кварт.

Движение по полутонам вверх лучше осуществлять в объеме не более квинты, чтобы избежать тесситурных «осложнений» интонирования.

5. Две группы учащихся интонируют кварты в разном направлении:

22.



Следует обратить особое внимание на чередование возникающих в процессе интонирования прим и малых септим, так как слияние в унисон после диссонирующей звучности требует наибольшей интонационной концентрации.

УПРАЖНЕНИЯ С КВИНТАМИ

Позиционные особенности интонирования чистой квинты можно обозначить как интонационную однотипность позиции обоих звуков интервала в восходящем и нисходящем движении. Так, основание квинты всегда позиционно нейтрально, тогда как вершина характеризуется стремлением к высокой позиции и «взятием сверху»:

$$\begin{array}{ccc} \rightarrow \searrow \uparrow & & \searrow \uparrow \rightarrow \\ \text{ч.5}\uparrow: c - g & & \text{ч.5}\downarrow: c - f \end{array}$$

При этом сложность интонирования чистой квинты не уменьшается, а, скорее, наоборот, возрастает. Это объясняется крайней степенью консонантности данного интервала, а также интонационной значимостью квинтового тона в аккорде. В целях сокращения сходных описаний представим все типы упражнений с чистыми квинтами в нотном варианте:

23.



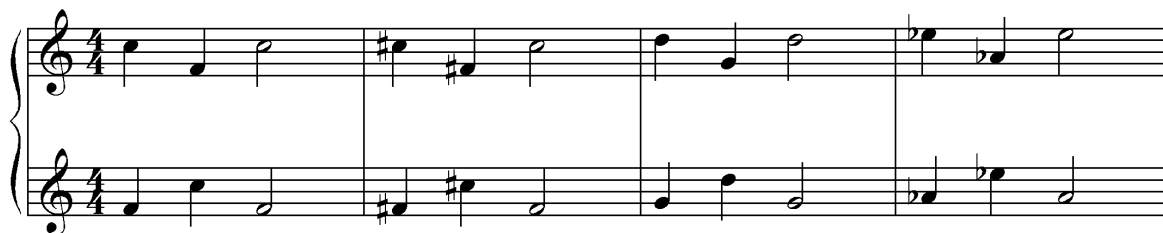
24.



25.



26.



27



Напомним, что в упражнениях третьего и четвертого типов необходимо максимально контролировать интонационно равное звучание одинаковых по высоте чистых квинт, обращая внимание учащихся на предельную консонантность квинтовой звучности. В упражнении пятого типа следует помнить о сложности интонационно-слухового решения трех важнейших моментов: 1) правильного позиционного движения групп исполнителей на квинту в разнонаправленном варианте; 2) предельного унисонного слияния групп в исходном звуке; 3) преодоления возникающего диссонанса (большой ноны), предслышания его и осознания последующей консонантной звучности.

УПРАЖНЕНИЯ С СЕКСТАМИ

Сложность интонационного освоения сексты связана с ее широким диапазоном. Мелодические ходы на широкие интервалы (сексты, септимы, октавы) требуют достаточных голосовых возможностей и определенных технических навыков. Именно при интонировании широких интервалов возникает опасность распространенного эффекта «болтания связками», что препятствует плавному и чистому переходу одного звука в другой. Поэтому в интонационной работе с широкими интервалами необходимо уделять значительное внимание качеству звукового перехода.

Большая секста

Позиционные особенности интонирования большой сексты заключаются в следующем. При восходящем движении основание интервала нейтрально, а вершина достигает предельно высокой по-

зиции. В нисходящем варианте осуществляется движение от тяготеющей к высокой позиции, «взятой сверху» вершины к столь же нейтральному основанию:

$$\begin{array}{ccc} \rightarrow \uparrow & & \searrow \uparrow \rightarrow \\ \text{б.6}\uparrow: c - a & & \text{б.6}\downarrow: c - es \end{array}$$

Малая секста

Совсем иная позиционная ситуация складывается в процессе интонационного движения на малую сексту. Восходящий ход предполагает «взятый сверху» и тяготеющий к высокой позиции звук основания и вполне нейтрально выстроенную вершину. Нисходящий ход сохраняет позиционную нейтральность вершины и предельно повышает позицию основания. Последнее связано с интонационными закономерностями нисходящего движения:

$$\begin{array}{ccc} \searrow \uparrow \rightarrow & & \rightarrow \uparrow \\ \text{м.6}\uparrow: c - as & & \text{м.6}\downarrow: c - e \end{array}$$

Интонационное содержание всех упражнений с секстами представим далее в виде нотного текста: все типы упражнений с большой секстой (примеры 28–32) и с малой секстой (примеры 33–37):

28.



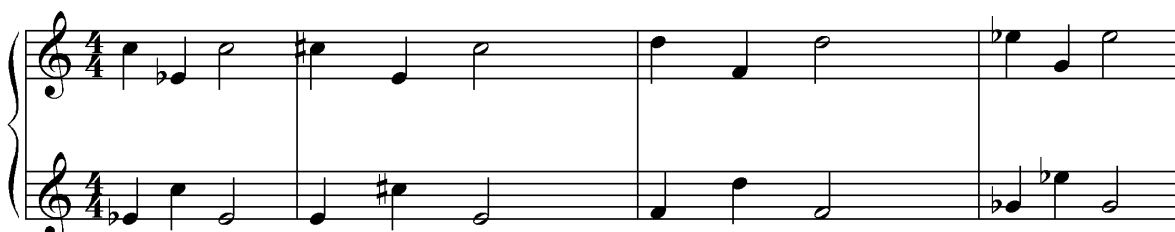
29.



30.



31.



32.

33.

34.

35.

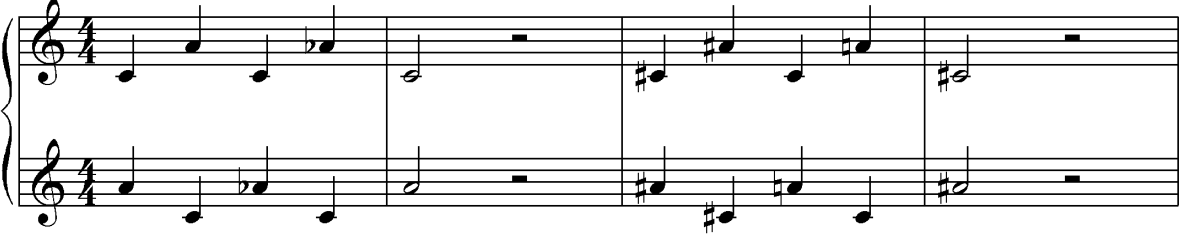
36.

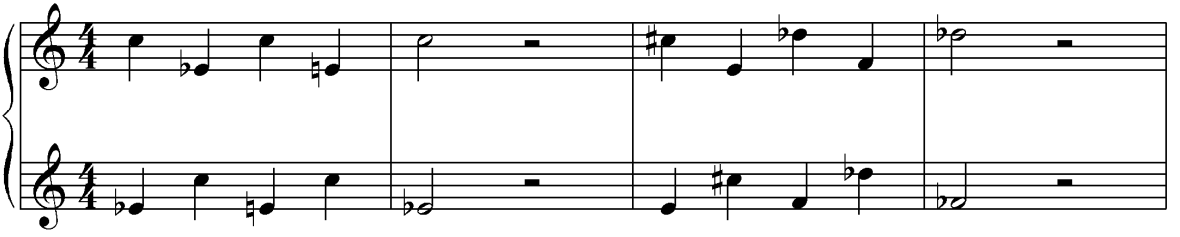
37.

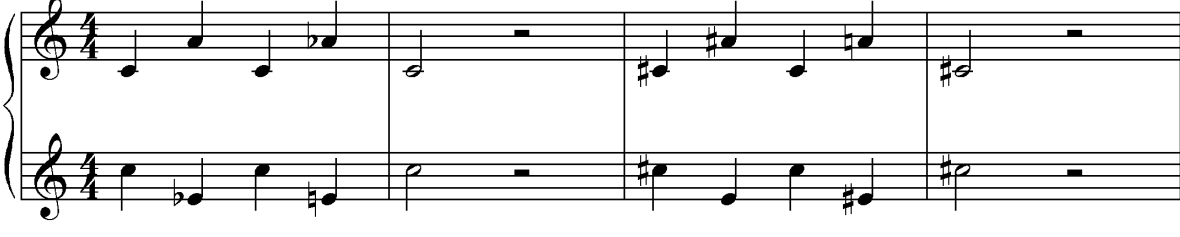
Согласно избранному в пособии принципу чередования малых и больших интервалов, особенно при интонационном освоении консонансов, целесообразно выполнять упражнения, совмещающие интонационное движение на большую и малую сексты. Аналогично интонационной работе с терциями можно выстроить несколько дополнительных упражнений, основанных на совмещении больших и малых секст (примеры 38–42):

38. 

39. 

40. 

41. 

42. 

В упражнениях группами очень важно обращать внимание учащихся на гармоническую звучность возникающих интервальных вертикалей, осознавать фонизм каждого конкретного интервала и стремиться к максимально точному их интонационному воспроизведению.

УПРАЖНЕНИЯ С СЕПТИМАМИ

Позиционные особенности интонирования септим следует рассматривать с учетом их широкого интервального диапазона. Поэтому проблема плавного интонационного перехода двух звуков становится во главе последующих интонационных проблем. Более того, диссонантная интонационность септимы не только не упрощает содержание работы над этим интервалом, но, скорее, усиливает некоторые сложности рассматриваемого звукового перехода.

Восходящий ход на *большую септиму* создает необходимость нейтральной позиции основания интервала и предельно позиционно высокой его вершины. Обратное же движение выравнивает нейтральное положение обоих звуков:

$$\begin{array}{ccc} \rightarrow & \uparrow & \rightarrow \rightarrow \\ \text{б.7}\uparrow: c - h & \text{б.7}\downarrow: c - des \end{array}$$

Напротив, нисходящий ход на *малую септиму*, сохраняя нейтральную позицию вершины, предельно повышает позиционное положение основания. Восходящий же ход на малую септиму также сохраняет нейтральное положение вершины, однако здесь основание интервала интонационно осмысливается как звук, «взятый сверху» и характеризующийся стремлением к высокой позиции:

$$\begin{array}{ccc} \searrow \uparrow & \rightarrow & \rightarrow \uparrow \\ \text{м.7}\uparrow: c - b & \text{м.7}\downarrow: c - d \end{array}$$

В примерах 43–46 представлены все типы упражнений с большой септимой, примеры 47–52 содержат варианты интонационной работы над малой септимой:



47.



48.



49.



50.



51.



52.



Учитывая сложность диссонантного звучания септимы и ширину ее диапазона, упражнения с этим интервалом могут упрощаться путем сокращения количества секвенционных звеньев (2–3 звена), а также выполнения данного упражнения в медленном темпе. Развитие же слухового осмысления септимы в гармоническом варианте не требует особых методических приемов благодаря легкой узнаваемости этого интервала и безошибочному его определению в различных внеладовых интервальных последованиях.

На основе описания пяти основных типов интонационных упражнений применительно ко всем простым интервалам от секунды до септимы обратим внимание на определенную динамику в последовании упражнений.

Первый этап (исполнение хором) – интонационное овладение позиционными особенностями мелодического интервального движения в разном направлении (вверх-вниз).

Второй этап (исполнение группами во встречном движении) – выработка навыков повышенного слухового контроля в условиях гармонической звучности конкретного интервала. Именно на данном этапе происходит объединение горизонтального (мелодического) и вертикального (гармонического) интонационно-слухового ощущения интервалики.

Третий этап (исполнение группами в противонаправленном движении) – объединяет интонационно-слуховые сложности первых двух. Мелодическое движение на заданный интервал от одного звука в разном направлении приводит к гармонической звучности другого интервала, что в значительной степени усложняет процесс интонационно-слухового самоконтроля. Поэтому упражнения подобного типа целесообразно выполнять в медленном темпе, давая возможность учащимся вслушиваться в полученный результат, усваивать комментарии преподавателя и исправлять допущенные ошибки. Развитие способности активной интонационно-слуховой «перестройки» в процессе звучания, навыков предслышания и постслышания при условии позиционного интонирования – одна из важнейших макрозадач на пути интенсивного формирования активного музыкального слуха и преодоления инертности музыкального мышления.

УПРАЖНЕНИЯ С ОКТАВАМИ

Интонирование мелодического движения на чистую октаву представляется достаточно сложным. Интонационные условия предельной консонантности в сочетании с трудностями широкого скачка определяют необходимость отдельной серии упражнений, способствующих интонационно-позиционному осмыслению этого, казалось бы, простого интервала.

Восходящее движение на октаву требует максимального стремления нижнего звука к высокой позиции – необходимо его «взятие сверху»; вершина интервала при этом сохраняет нейтральную интонационную позицию:

$$\searrow \uparrow \rightarrow$$

$$\text{ч.8}\uparrow: c - c$$

Движение на октаву вниз сохраняет нейтральное положение вершины и предельно повышает интонационную позицию нижнего звука:

$$\rightarrow \uparrow$$

$$\text{ч.8}\downarrow: c - c$$

Заметим: аналогичная позиционная ситуация возникает при интонировании малой септимы, что, при полном качественном интонационном различии (диссонанс – консонанс) данных интервалов, объясняется схожестью их диапазона (самые широкие).

В интонационно-слуховой работе с октавами возможно ограничиться несколькими вариантами упражнений, например: унисонное движение хором (первый тип) и встречное движение группами (третий тип). Как представляется, качество работы в области развития интонационного внимания и концентрации слухового самоконтроля в упражнениях с октавами вполне достижимо и в рамках двух избранных типов упражнений.

УПРАЖНЕНИЯ С ТРИТОНАМИ

Симметричность тритона определяет особенности его позиционного интонирования, а также сокращает возможное количество упражнений. Предлагаем остановиться на двух основных упражнениях (аналогично ситуации с чистыми октавами): 1) унисонное движение хором от данного звука на тритон и обратно (первый тип); 2) интонационное движение на тритон группами во встречном движении (третий тип). Возможность подобного ограничения в работе связана с позиционными особенностями интонирования тритона (подчеркнем, вне лада).

Обратим внимание на некоторые совпадения.

Восходящий ход на увеличенную кварту позиционно совпадает с нисходящим движением на уменьшенную квинту. Сравним схематические изображения:

$$\begin{array}{ccc} \rightarrow & \uparrow & \rightarrow & \uparrow \\ \text{ув.4}\uparrow: c - \text{fis} & & \text{ум.5}\downarrow: c - \text{fis} \end{array}$$

И наоборот, ход на увеличенную кварту вниз позиционно идентичен восходящему движению на уменьшенную квинту:

$$\begin{array}{cc} \searrow \uparrow \rightarrow & \searrow \uparrow \rightarrow \\ \text{ум.5}\uparrow: c - ges & \text{ув.4}\downarrow: c - ges \end{array}$$

И это вполне объяснимо симметричностью тритона, с одной стороны, и его позиционной однозначностью вне лада – с другой.

Вместе с тем следует умеренно относиться к интонационным упражнениям с тритоном вне лада, так как основной смысл позиционных особенностей увеличенной кварты и уменьшенной квинты определяется логикой разрешения тритонов в условиях конкретных ладовых тяготений.

Что касается характерных интервалов, то позиционные особенности их интонирования целиком и полностью зависят от вводнотоновости ладовых тяготений. Поэтому характерные интервалы имеют одинаковую позицию при восходящем и нисходящем движении и могут рассматриваться только в контексте конкретной тональности. Однако возможно условно обозначить общее направление их позиционного движения:

$$\begin{array}{cc} \rightarrow \uparrow & \uparrow \rightarrow \\ \text{ув.2: } c - dis & \text{ум.7: } h - as \\ \rightarrow \uparrow & \uparrow \rightarrow \\ \text{ув.5: } c - gis & \text{ум.4: } h - es \end{array}$$

Итак, все увеличенные интервалы интонационно выделяются нейтральной позицией нижнего звука (основания) и позиционно высокой вершиной. Уменьшенные интервалы, напротив, характеризуются предельно высокой позицией основания и позиционно нейтральным верхним звуком (вершиной).

В отношении позиционно-интонационных особенностей хроматических интервалов отметим, что интонационная работа в контексте лада – большая и сложная проблема, которая может стать предметом отдельной методической разработки.

УПРАЖНЕНИЯ, СОВМЕЩАЮЩИЕ ДВА И БОЛЕЕ ИНТЕРВАЛА (ИНТЕРВАЛЬНЫЕ БЛОКИ)

Совмещенные в единое мелодическое движение интонационные ходы на различные интервалы значительно усложняют интонационную задачу, требуют от учащихся концентрации интонационно-слухового внимания, увеличения степени слухового самоконтроля и активизации процесса музыкального мышления. Задача преподавателя в этих усложненных позиционных условиях – предельно точно следить за качеством интонирования, контролировать

правильное выполнение достигнутых в предыдущих упражнениях интонационно-позиционных навыков и методически грамотно координировать интонационно-слуховые действия учащихся.

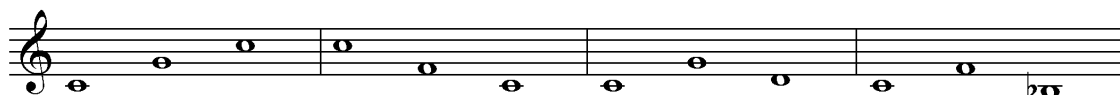
При этом все позиционные особенности интонирования интервалов, описанные и отработанные ранее, остаются неизменными. Основная задача в данном случае – своевременно вспоминать и оговаривать те или иные характеристики каждого интервала и грамотно, точно и интонационно верно их использовать в процессе объединения различных интервалов в цельную мелодическую линию (т. е. в мелодическую ячейку, попевку и т. д.).

Интервальные блоки (или мелодические ячейки, попевки и отдельные мелодические интонации) вне ладового контекста могут быть самыми различными. Все зависит от мобильности учащихся и способности преподавателя к творческой импровизации. Предлагаем возможные варианты интонационных блоков, которые наиболее необходимы для интонационно-слухового развития и, как показывает практика, чрезвычайно важны для формирования навыков правильного позиционного интонирования вне ладового контекста на уровне сочетания нескольких интервалов в единое мелодическое целое. Все упражнения приводятся в разных вариантах направленности движения.

Интервальные блоки из двух звеньев

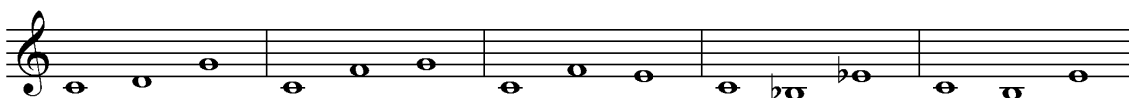
1. Чередование чистой кварты и чистой квинты:

53.



2. Последование секунды (малой и большой) и чистой кварты:

54.



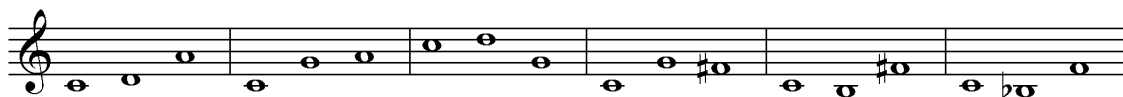
3. Последование секунды (малой и большой) и терции (малой и большой):

55.



4. Последование секунды (малой и большой) и чистой квинты:

56.



5. Последование терции (малой и большой) и чистой квинты:

57.



6. Последование сексты (малой и большой) и секунды (малой и большой):

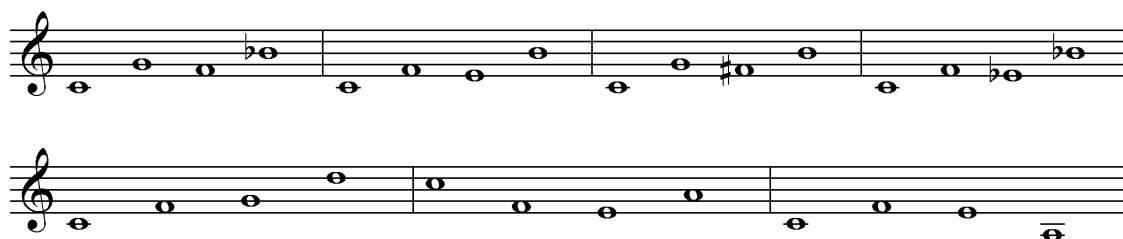
58.



Интервальные блоки из трех и более звеньев

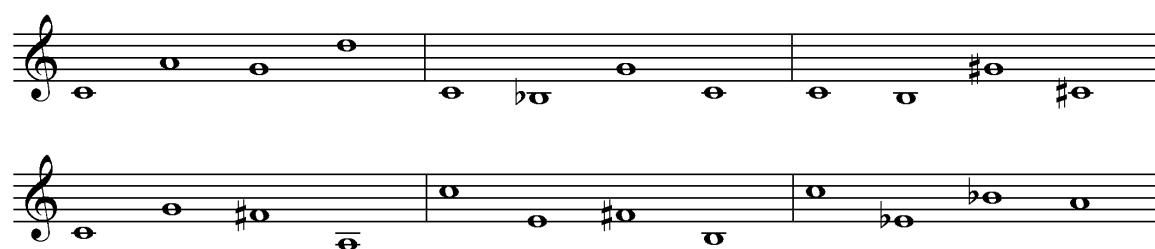
1. Сочетание чистой квинты, секунды (малой и большой) и чистой квинты:

59.



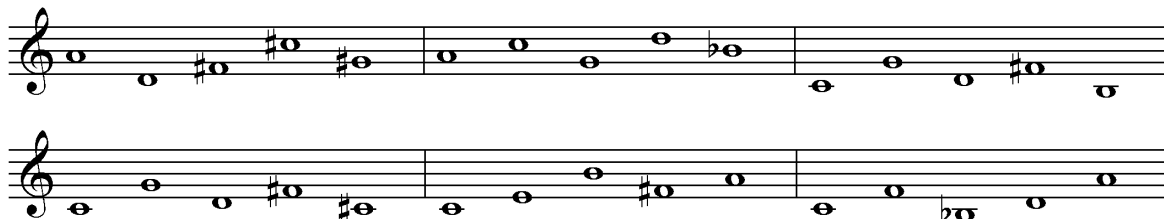
2. Сочетание сексты (малой и большой), секунды (малой и большой) и чистой квинты:

60.



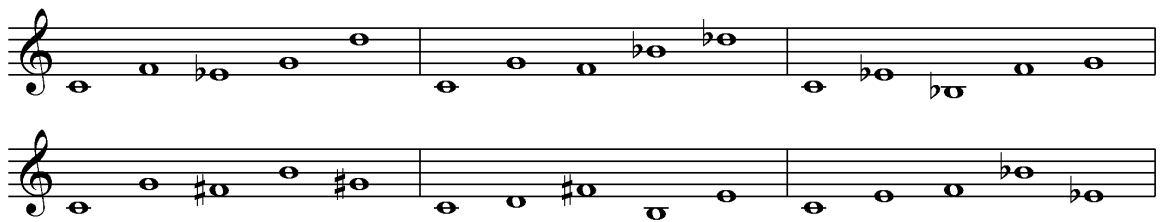
3. Сочетание терции (малой и большой), чистой квинты и чистой квинты:

61.



4. Сочетание чистой кварты, секунды (малой и большой), терции (малой и большой) и чистой квинты:

62.



МЕТРОРИТМИЧЕСКАЯ ОСНОВА УПРАЖНЕНИЙ

Все описанные выше упражнения были представлены либо вне метроритмической организации, либо в одинаковой ритмической схеме. Это связано с тем, что метроритмическое оформление всех упражнений значительно усложняет их интонационную реализацию. А метроритмических схем, с которыми можно работать, огромное количество. Оформление любого из предложенных упражнений определенными метроритмическими схемами приводит к более широкому спектру интонационных сложностей, что диктует новое методическое содержание и иной практический смысл упражнения. Подтверждением этому может служить даже беглое внутренне-слуховое представление и озвучивание некоторых из описанных интервальных движений в разном метроритмическом преломлении.

Среди всего разнообразия метроритмических движений видится целесообразным выбрать некоторые, наиболее удобные для необходимой интонационно-слуховой работы с интерваликой, например:



Для усложнения и разнообразия упражнений с интервальными блоками рекомендуется интонировать одну и ту же мелодическую ячейку в разных ритмах с использованием разнообразных ритмических рисунков. С точки зрения развития навыков интонационно-слуховой реакции чрезвычайно полезным и «работающим» в системе воспитания слуха становится простейшее, на первый взгляд, упражнение. Возьмите любую ритмически оформленную

простейшую мелодическую попевку (пример 63) и распевайте ее с изменением ритмического рисунка и размера. При этом не следует забывать о качественном унисонном слиянии хора и правильном позиционном интонировании интервалов.



Или другой пример. Возьмите любое последование интервалов в мелодическом движении, т. е. интонационный блок (пример 64), и исполняйте его в разных размерах и ритмических рисунках. Ощутите сложность выполнения данного упражнения без записи нот и ритма.



РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ СЛУХОВЫХ УПРАЖНЕНИЙ С ИНТЕРВАЛАМИ

В заключение несколько слов посвятим различным видам слуховых упражнений с интервалами вне ладового контекста, что связано с вопросами интонационно-слухового воспитания учащихся, качества их слуховой реакции, систематического формирования активного музыкального слуха, преодоления инертности музыкального мышления.

Генеральная концепция слухового воспитания основана на объединении многочисленных отдельных элементов в единую систему интонационно-слуховой работы. Поэтому способность правильного интонирования интервалов и их качественное слуховое восприятие – звенья единой цепи развития интонационно-слуховых ощущений и формирования активного музыкального мышления. В качестве практической рекомендации приведем примеры нескольких, наиболее важных в данном контексте слуховых упражнений:

1. Определение мелодического интервала с голоса преподавателя или одного из учащихся.
2. Определение нескольких мелодических интервалов (интервального блока), также исполненных голосом.

Примечание: первое и второе упражнения выполняются с повторением интервала от заданного звука или «по цепи» между учащимися.

3. Определение гармонического интервала, исполненного на инструменте (в темпе или в заданной ритмической сетке).
4. Определение нескольких гармонических интервалов во внеладовых последованиях (2–4).
5. Определение конструктивного принципа и составляющих частей интервальных блоков вне ладового контекста (10–12).
6. Определение интервала, возникающего в парах голосов четырехголосных аккордовых вертикалей и многоголосных созвучий (бас – сопрано, бас – тенор, альт – сопрано, тенор – альт и т. д.).

Эти и другие слуховые упражнения могут стать важным элементом в интонационно-слуховом воспитании и **в интенсивном развитии интервального слуха** учащихся. Мелодическое интонационно-слуховое осознание интервала является основой для качественного функционирования мелодического слуха. Гармоническое же восприятие интервала оказывается интонационно-слуховым фундаментом в развитии гармонического слуха и интонационно-слуховых способностей восприятия аккордовой вертикали.

Часть 3. Аккорды и созвучия

Интонационно-слуховая работа с аккордикой является очередным этапом в формировании активности музыкального слуха и музыкального мышления в курсе хорового сольфеджио.

Во второй части пособия уже были представлены теоретическое осмысление и практическое освоение позиционных особенностей интонирования интервалов, предложена интонационно-позиционная трактовка мелодического интервального фонизма и обозначены способы формирования восприятия гармонической вертикали интервала, что становится интонационно-слуховой базой для дальнейшего движения по пути активизации музыкального мышления.

В центре внимания третьей части пособия – аккордика. Данная часть включает серию интонационно-слуховых упражнений, направленных на формирование того или иного интонационно-слухового навыка.

По аналогии со второй частью пособия материал выстроен по принципу последовательного интонационно-слухового освоения каждого аккорда, т.е. от конструктивно-схематического изложения основных типов интонационно-слуховых упражнений через рассмотрение позиционных особенностей интонирования каждого аккорда к конкретной методике развития определенных интонационно-слуховых навыков в контексте каждого из предложенных упражнений. Напомним условные обозначения позиционных особенностей интонирования:

↑ – высокая позиция; → – нейтральная (средняя); ↓ – низкая; ↘↑ – звук, «взятый сверху» с ярко выраженным стремлением к высокой позиции.

Следует подчеркнуть, что работа с аккордикой в курсе хорового сольфеджио является продолжением и развитием начатого ранее следования избранной интонационно-слуховой концепции. На этом этапе, как и ранее, от преподавателя требуются максимальная интонационно-слуховая подготовка и творческий подход. Все предложенные варианты интонационно-слуховых упражнений могут свободно варьироваться (как и в упражнениях с унисонами и интервалами) и совершенствоваться преподавателем в зависимости от его личного интонационно-слухового потенциала, уровня подготовки учащихся и конкретных интонационно-слуховых задач.

Выделим *шесть основных типов* интонационно-слуховых упражнений с аккордами.

Первый тип. Унисонное движение хора по звукам заданного аккорда вверх и обратно: прима (1) – терция (3) – квинта (5) – терция (3) – прима (1). Полученная попевка секвенцируется по полутонам вверх.

Усложненной разновидностью данного упражнения может стать «ломаное» секвенционное движение по звукам заданного аккорда: 1 – 3 – 5; сдвиг на полтона вверх: 5 – 3 – 1; сдвиг на полтона вверх: 1 – 3 – 5 и т. д.

Второй тип. Хор делится на две группы. Первая группа (I) сохраняет выполненное в первом упражнении мелодическое движение 1 – 3 – 5 – 3 – 1. Вторая (II) выполняет встречное движение 5 – 3 – 1 – 3 – 5. Интонационным результатом данного упражнения становится последовательное гармоническое звучание интервалов квинта – прима – квинта. Полученная попевка также секвенцируется в любом направлении.

Усложнением данного упражнения может также стать «ломаное» движение конкретными интонационно выработанными звучностями во встречном движении двух групп хора.

Третий тип. Хор делится на три группы, каждая из которых первоначально озвучивает названный тон данного конкретного аккорда. Затем группы меняются местами, интонационно перемещаясь на соседние тоны аккорда. Интонационный результат в данном случае – единая ровная звучность заданного аккорда. В интонационной работе с четырехзвучными аккордами (септаккордами) ситуация осложняется тем, что хор необходимо делить на четыре группы с целью достижения максимально полноценной звучности аккорда.

Четвертый тип. Три группы хора выстраивают названный аккорд. По руке преподавателя происходит движение параллельными аккордами на заданный интервал. Интонационный результат упражнения – чистое параллельное движение одинаковыми по структуре аккордовыми звучностями.

Параллельное движение септаккордами происходит в условиях интонационно-слуховой работы с четырьмя группами хора.

Пятый тип. Три (или четыре) группы хора структурно выстраивают названный аккорд. Затем по руке преподавателя хор сливается в унисон на каком-либо из тонов данного аккорда с последующим возвращением к первоначальному звучанию.

Шестой тип. Три (или четыре) группы хора структурно выстраивают названный аккорд. Затем по руке преподавателя хор сливается в унисон в любом названном звуке, в дальнейшем возвращаясь к звучности исходного аккорда.

Еще раз подчеркнем, что конструктивно-схематически даны лишь основные типы интонационных упражнений. О дополнительных упражнениях в методической системе интонационной работы с аккордикой речь пойдет позже. Варианты предложенных основных упражнений могут быть самыми разнообразными и многочисленными, их количество и интонационно-смысловое наполнение зависит от уровня интонационно-слуховой подготовки учащихся и творческого потенциала преподавателя. Методические комментарии к каждому упражнению будут изложены в процессе описания интонационно-слухового освоения каждого аккорда.

МАЖОРНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

Позиционные особенности интонирования мажорного трезвучия определяются как его интервальной структурой, так и конкретной позиционной характеристикой каждого аккордового тона.

В восходящем движении прима занимает нейтральное позиционное положение, терция интонируется предельно высоко, а квинта обладает стремлением к высокой позиции, благодаря «взятию сверху»:

$$\begin{array}{c} \rightarrow \uparrow \searrow \uparrow \\ c - e - g \end{array}$$

Интонационно-позиционная природа каждого тона мажорного трезвучия ни в коей мере не противоречит интонационной ситуации в случае рассмотрения мажорного трезвучия как суммы двух терций:

$$\begin{array}{c} \rightarrow \uparrow \quad \searrow \uparrow \rightarrow \\ \text{б.З: } c - e + \text{м.З: } e - g \end{array}$$

Схема позволяет увидеть преобладающее значение высокой позиции терции и основную позиционную тенденцию квинты, «взятой сверху».

Нисходящее движение по звукам мажорного трезвучия

$$\begin{array}{c} \searrow \uparrow \uparrow \uparrow \\ g - e - c \end{array}$$

отличается лишь позиционно высокой примой, что вполне естественно в любом нисходящем движении (подробнее эта особенность рассматривалась в первых частях пособия).

Схематически обозначим все основные интонационные приемы интонационно-слуховой работы с мажорным трезвучием.

1. Хором: $c - e - g - e - c$. Концентрируем внимание на правильном позиционном положении каждого тона аккорда при максимальном унисонном слиянии звучания. При дальнейшем секвенцировании следует обращать внимание на точность интервала перемещения звена (шага секвенции). В усложненном варианте: $c - e - g - as - f - des - d - fis - a - b - g - es$ и т. д.

2. Две группы: I $c - e - g - e - c$

II $g - e - c - e - g$

Сохраняя достигнутые ранее интонационные результаты, фиксируем слуховой контроль на гармоническом звучании чистой квинты, параллельно обеспечивая предельно чистый, позиционно выверенный унисон.

При перемещении достигнутого звучания по секвенции не следует увлекаться количеством звеньев, уделяя наибольшее интонационно-слуховое внимание качеству выполняемых заданий.

Усложненный вариант упражнения основан на «ломаном» встречном движении двух групп хора.

3. Три группы: I $c - e - g$

II $e - g - c$

III $g - c - e$

Задача преподавателя в данной интонационной ситуации весьма сложна, так как следует добиваться от учащихся незаметного перемещения голосов по звукам аккорда и сохранения звукового единства структуры мажорного трезвучия. В данном упражнении основная интонационная задача – стремиться к максимальной хоровой слитности звучания, избегая «расшатывания» конкретного аккорда.

4. Хором (3 группы): I – c , II – e , III – g . Добиваясь идеальной чистоты интонации аккорда, перемещаемся на заданный преподавателем интервал. Основная интонационная трудность данного упражнения – сохранять при перемещениях достигнутую интонационно точную звучность мажорного трезвучия. Это особенно сложно при интонационных движениях на более широкие интервалы. Необходимо требовать от учащихся максимально возможного предслышания гармонической звучности последующего аккорда. Именно здесь в действие вступает система интонационно-слухового соединения двух звуковых плоскостей – горизонтали (интонационное перемещение своего тона на заданный интервал и верное

позиционное исполнение этого интервала) и вертикали (слуховая способность заранее представить будущий аккорд как целостную звучность мажорного трезвучия).

5. Хором (3 группы): I – с, II – е, III – g, или I – е, II – g, III – с, или I – g, II – с, III – е. На цепном дыхании озвучиваем аккорд, добиваясь интонационно-хоровой слитности и «подстраивая» каждый тон аккорда согласно его позиционной специфике. Далее по указанию и по руке преподавателя сливаемся всем хором в унисон на конкретно названных тонах мажорного трезвучия, возвращаясь затем к исходному аккорду в первоначальном виде или в его озвученных вариантах.

Схематически представим интонационный смысл данного упражнения в нотном варианте:

1

The notation shows three staves labeled I, II, and III. Each staff contains a sequence of notes. Vertical bars are placed across the staves at specific points, indicating where the three groups should sing in unison. The notes are positioned on the staves to represent the intervals of a major triad (C-E-G) in different positions.

В моменты унисонного слияния всех групп хора следует обращать внимание учащихся на правильность позиции каждого аккордового тона и на интонационную точность звукового перехода.

6. Упражнение выполняется аналогично предыдущему, но слияние в унисон трех групп хора происходит на любых (не входящих в состав аккорда) звуках:

2

The notation shows three staves labeled I, II, and III. Similar to exercise 1, it shows a sequence of notes. Vertical bars indicate unison points, but these occur on notes that are not part of the original triad (C-E-G), demonstrating unison on other pitches.

В процессе работы над всеми упражнениями преподаватель может усложнять интонационно-слуховую задачу, меняя первоначальное распределение тонов исходного аккорда по группам хора.

Все последующие упражнения будут представлены схематично в соответствии с методическими пояснениями, которые были даны при описании интонационно-слуховой работы с мажорным трезвучием. Новыми станут лишь комментарии, относящиеся к позиционным особенностям интонирования каждого конкретного аккорда.

МИНОРНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

↘↑ → ↘↑

Восходящее движение: *c – es – g*

↘↑ → ↑

Нисходящее движение: *g – es – c*

Позиционные особенности минорного трезвучия связаны с нейтральной позицией терции и преимущественно позиционно высокими примой и квинтой. Интонационное содержание всех видов упражнений с минорным трезвучием изложено в примерах 3–8:

3/1

3/2

4

I

II

5

I

II

III

6

7

I

II

III

8

I

II

III

УМЕНЬШЕННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

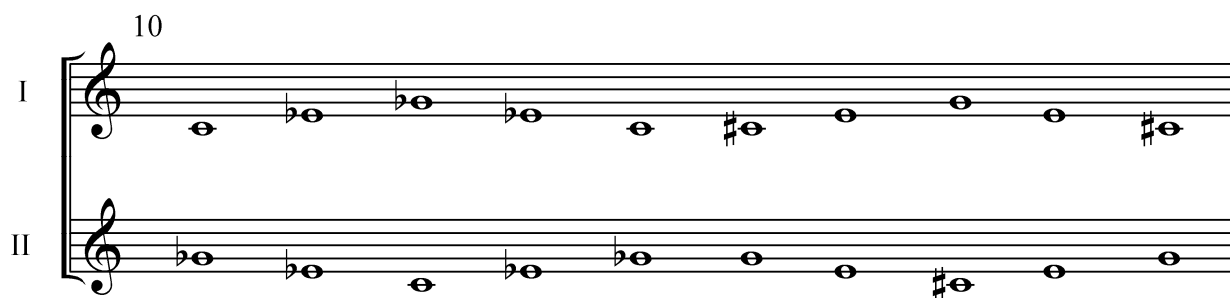
В интонационно-слуховой работе с уменьшенным трезвучием следует обратить внимание на предельную нейтральность терции и квинты в восходящем движении при тяготеющей к высокой позиции и «взятой сверху» приме:

↘↑ → →
с – es – ges

В нисходящем движении уменьшенное трезвучие сохраняет позиционную нейтральность квинты, тогда как терция и прима должны интонироваться высоко:

→ ↑ ↑
ges – es – с

Примеры 9–14 отражают содержание интонационно-слуховой работы с уменьшенным трезвучием:



11.

The musical score consists of three staves, each with a treble clef. Staff I contains the notes G4, F#4, and E4. Staff II contains the notes E4, D4, and C4. Staff III contains the notes C4, B3, and A3. The notes are arranged in a sequence that suggests a descending scale or a specific harmonic progression.

12



14

I

II

III

УВЕЛИЧЕННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

→ ↑ ↑

Восходящее движение: *c – e – gis*

↘↑ ↑ ↘↑

Нисходящее движение: *gis – e – c*

В процессе развития интонационно-слуховых навыков интонирования увеличенного трезвучия следует помнить о его ладовых свойствах, об особенностях вводнотонового тяготения и внутриладового разрешения этого аккорда. Поэтому в данном случае речь идет лишь об освоении позиционных особенностей мелодического и гармонического фонизма данной звуковой структуры. Упражнения с увеличенным трезвучием выполняются аналогично предыдущим и охватывают все предложенные типы интонационной работы.

МАЛЫЙ МАЖОРНЫЙ СЕПТАККОРД

Интонационно-позиционные особенности септаккордов определяются их структурой, другими словами, закономерностями интонирования трезвучия, лежащего в основе, и позиционной характеристикой септимы, которая обрамляет аккорд.

Исходя из этого, малый мажорный септаккорд предстает следующим образом:

→ ↑ ↘↑ →

восходящее движение: *c – e – g – b*

→ ↑ ↑ ↑

нисходящее движение: *b – g – e – c*

В интонационно-слуховой работе с септаккордами важно помнить об их широком диапазоне и о сокращении количества секвенционных звеньев при выполнении различных типов упражнений (примеры 15–20):



The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two staves, labeled I and II. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody in staff I begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in staff II begins with a bass clef and a key signature of one flat. The score is written in a simple, clear font, with notes and rests clearly visible. The tempo is marked 'Moderato' and the meter is '4/4'.

17

I

II

III

IV

[illegible]

19

I

II

III

IV

The image shows a musical score for a four-part setting of 'The Rose Tree'. It consists of four staves, labeled I, II, III, and IV from top to bottom. Each staff begins with a treble clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is distributed among the four parts, with some parts having longer notes and others having shorter notes. The score is numbered 19 in the top left corner.

20

МАЛЫЙ МИНОРНЫЙ СЕПТАККОРД

Движение вверх по звукам малого минорного септаккорда отличается нейтральной позицией терции и септимы при высокой квинте и «взятой сверху» приме. Нисходящее движение сохраняет позиционно нейтральной септиму и требует высокой позиции квинты, терции и примы:

$\searrow \uparrow \rightarrow \uparrow \rightarrow$ $\rightarrow \uparrow \uparrow \uparrow$
 вверх: $c - es - g - b$ вниз: $b - g - es - c$

Примеры 21–26 отражают содержание интонационно-слуховой работы с данным аккордом:

21

22

23

I
 II
 III
 IV

24

25

I
 II
 III
 IV

УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД

В процессе интонационно-позиционного освоения уменьшенного септаккорда следует обратить внимание учащихся на принципиальное различие позиционной ситуации в противоположном движении. Так, восходящее движение предполагает предельную нейтральность терции, квинты и септимы, а звук прима должен стремиться к высокой позиции приемом «взятия сверху»:

$$\searrow \uparrow \rightarrow \searrow \uparrow \rightarrow$$

h - d - f - as

Нисходящее движение, напротив, сохраняет нейтральность только септимы, а все остальные звуки требуют предельно высокой позиции:

$$\begin{array}{cccc} \rightarrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow \\ as & -f & -d & -h \end{array}$$

Последнее обусловлено интонационно-позиционной спецификой нисходящих интонационных движений. Интонационной работе с уменьшенным септаккордом посвящены примеры 27–32:

27

Musical notation for measure 27, featuring a treble clef and a series of eighth and sixteenth notes.

28

I

II

This system contains measures 28 and 29 for staves I and II. In measure 28, staff I has a half note G4 and staff II has a half note F4. In measure 29, staff I has a half note A4 and staff II has a half note G4. Both staves have a common time signature of 4/4.

29

I

II

III

IV

This system contains measures 29 and 30 for staves I, II, III, and IV. In measure 29, staff I has a half note A4, staff II has a half note G4, staff III has a half note F4, and staff IV has a half note E4. In measure 30, staff I has a half note B4, staff II has a half note A4, staff III has a half note G4, and staff IV has a half note F4. All staves have a common time signature of 4/4.

30

This system contains measure 30 for a single staff. The measure consists of a half note G4, a half note F4, a half note E4, and a half note D4. The time signature is 4/4.

31

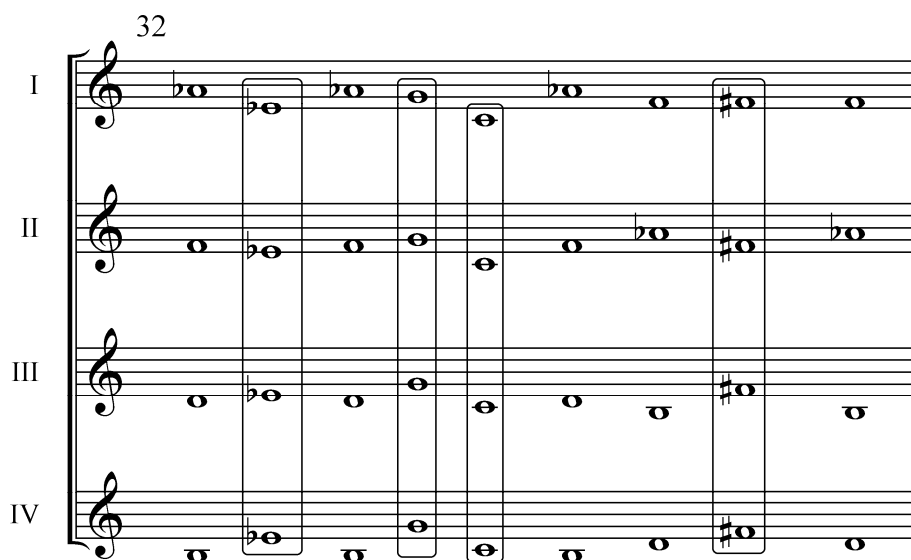
I

II

III

IV

This system contains measures 31 and 32 for staves I, II, III, and IV. In measure 31, staff I has a half note G4, staff II has a half note F4, staff III has a half note E4, and staff IV has a half note D4. In measure 32, staff I has a half note A4, staff II has a half note G4, staff III has a half note F4, and staff IV has a half note E4. All staves have a common time signature of 4/4.



УВЕЛИЧЕННЫЙ СЕПТАККОРД

Особенности фонизма увеличенного септаккорда определяют специфику его позиционного интонирования:

→ ↑ ↑ ↑

восходящее движение: *c – e – gis – h*

↘ ↑ ↑ ↘ ↑

нисходящее движение: *h – gis – e – c*

Интонационно-слуховая работа с увеличенным септаккордом заметно осложняется крайней диссонирующей звучностью данной аккордовой вертикали, с одной стороны, и возникновением слуховых ощущений ярко выраженного внутриладового тяготения этого аккорда. Все типы упражнений с увеличенным септаккордом могут быть интонационно выполнены лишь при условии максимально полноценной подготовки учащихся.

ОБРАЩЕНИЯ ТРЕЗВУЧИЙ

Позиционные особенности интонирования обращений всех видов трезвучий предопределены конкретной интонационной характеристикой аккордовых тонов, тем более, что аккордовая «позиция» каждого тона в обращениях сохраняется по отношению к основному виду аккорда.

Для удобства практической работы представим схемы интонационно-позиционных особенностей обращений мажорного и минорного трезвучий. Это важно для выявления некоторых небольших нюансов в той или иной интонационно-позиционной ситуации.

Структура аккорда	Восходящее движение	Нисходящее движение
Мажорный секстаккорд	↑ ↘↑ → с – еs – аs	→ ↑ ↑ аs – еs – с
Мажорный квартсекстаккорд	↘↑ → ↑ с – f – а	↘↑ → ↑ а – f – с
Минорный секстаккорд	→ ↑ ↘↑ с – е – а	↘↑ ↑ ↘↑ а – е – с
Минорный квартсекстаккорд	↘↑ ↘↑ → с – f – аs	→ ↑ ↑ аs – f – с

Примеры 33–40 показывают варианты интонационно-мелодических движений по обращениям всех четырех видов трезвучий, включая уменьшенное и увеличенное, несмотря на несомненные ладовые свойства последних и их максимальную вводнотоновую характеристику. В работе над обращениями трезвучий могут применяться все изложенные выше типы интонационно-слуховых упражнений с аккордикой.

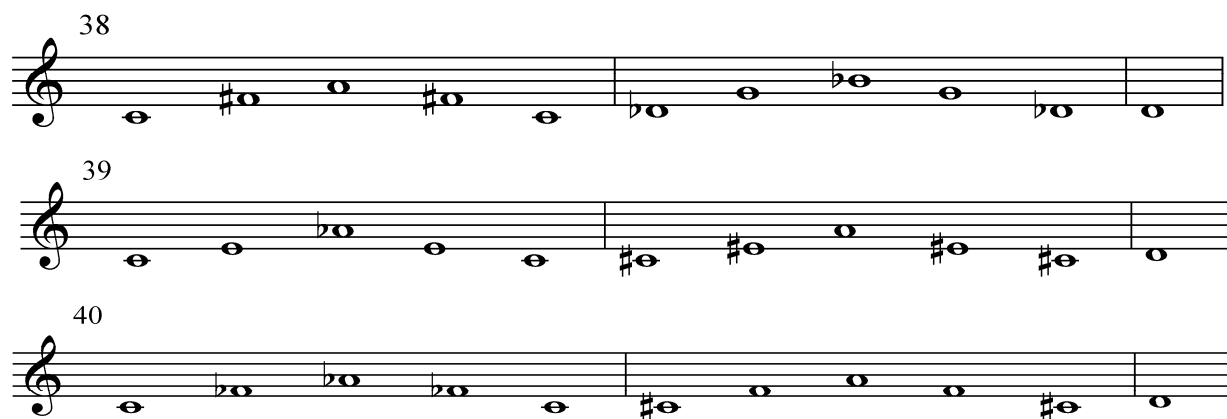
33

34

35

36

37



ОБРАЩЕНИЯ СЕПТАККОРДОВ

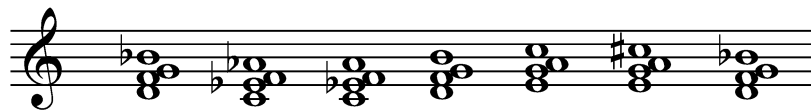
В интонационно-слуховой работе с разными структурами обращений септаккордов возникает большое количество различных интонационных сложностей, с одной стороны, и многообразие вариантов интонационно-слуховых упражнений, с другой. Не будем останавливаться подробно на всевозможных способах работы с обращениями всех видов септаккордов – это материал для отдельного учебно-методического пособия. Отметим лишь, что при освоении позиционных закономерностей интонирования квинтсектаккордов, терцквартаккордов и секундаккордов необходимо следовать методическим указаниям, изложенным при рассмотрении интонационно-позиционных особенностей септаккордов. Помимо возвратных мелодических движений по звукам различных обращений считаем необходимым разнообразное сочетание одноголосного (хором) и многоголосного (группами) их освоения.

Приведем лишь несколько примеров возможных вариантов упражнений (примеры 41–48):

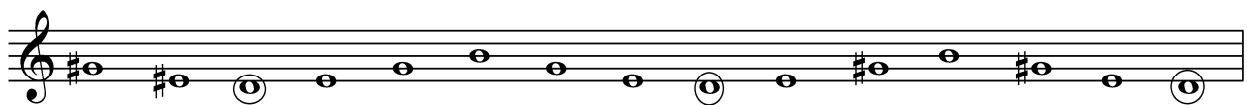
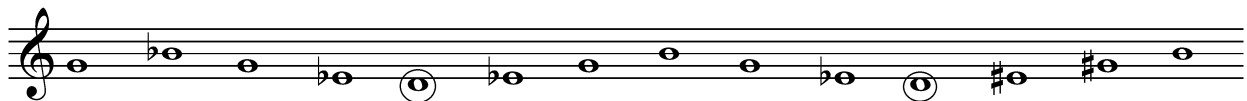
41

42

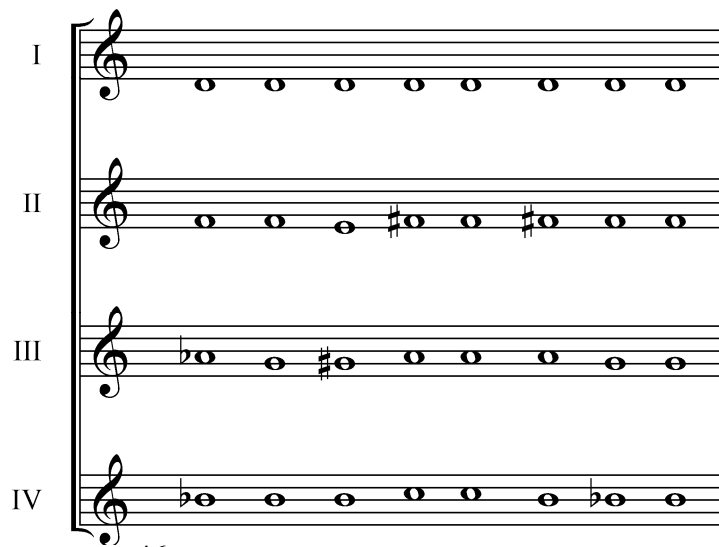
43



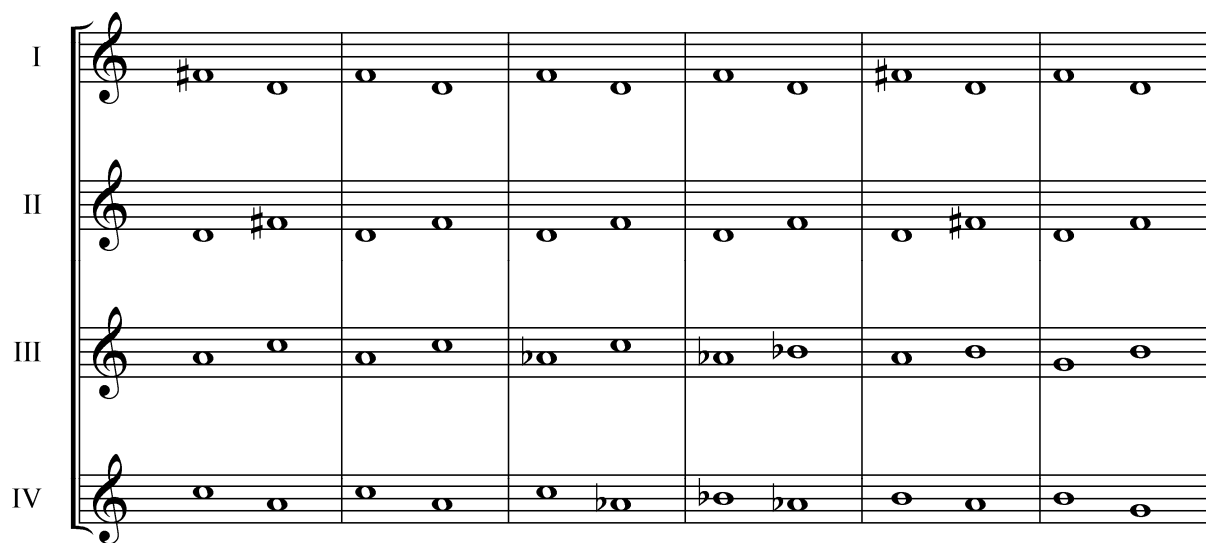
44



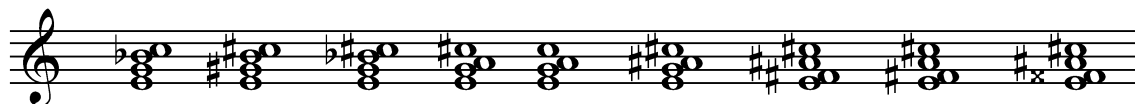
45



46



47



48

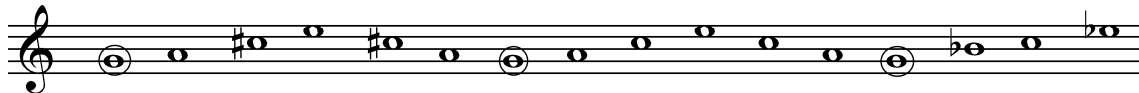


Таблица позиционного интонирования аккордов

Структура аккорда	Восходящее движение	Нисходящее движение
Мажорное трезвучие	→ ↑ ↘↑ c – e – g	↘↑ ↑ ↑ g – e – c
Минорное трезвучие	↘↑ → ↘↑ c – es – g	↘↑ → ↑ g – es – c
Уменьшенное трезвучие	↘↑ → → c – es – ges	→ ↑ ↑ ges – es – c
Увеличенное трезвучие	→ ↑ ↑ c – e – gis	↘↑ → ↘↑ gis – e – c
Малый мажорный септаккорд	→ ↑ ↘↑ → c – e – g – b	→ ↑ ↑ ↑ b – g – e – c
Малый минорный септаккорд	↘↑ → ↑ → c – es – g – b	→ ↑ ↑ ↑ b – g – es – c
Уменьшенный септаккорд	↘↑ → ↘↑ → h – d – f – as	→ ↑ ↑ ↑ as – f – d – h
Увеличенный септаккорд	→ ↑ ↑ ↑ c – e – gis – h	↘↑ ↑ ↑ ↘↑ h – gis – e – c
Структура аккорда	Восходящее движение	Нисходящее движение
Мажорный секстаккорд	↑ ↘↑ → c – es – as	→ ↑ ↑ as – es – c
Минорный секстаккорд	→ ↑ ↘↑ c – e – a	↘↑ ↑ ↘↑ a – e – c
Мажорный квартсекстаккорд	↘↑ → ↑ c – f – a	↘↑ → ↑ a – f – c
Минорный квартсекстаккорд	↘↑ ↘↑ → c – f – as	→ ↑ ↑ as – f – c

МЕТРОРИТМИЧЕСКАЯ ОСНОВА УПРАЖНЕНИЙ

В данной части пособия не обозначены метроритмические условия для предложенных упражнений, так как некоторые варианты интонационной работы с метроритмическим усложнением упражнений уже были оговорены и представлены во второй части пособия. Кроме того, в интонационно-слуховой работе с аккордикой появляются более разнообразные по содержанию и богатые по практической нацеленности возможности метроритмической организации упражнений. Последнее открывает широкие перспективы для творческой инициативы преподавателя в области работы с метроритмическим оформлением интонационных упражнений¹.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Приведенные в данном разделе упражнения не были включены в основные типы интонационной работы, так как они весьма сложны в интонационном отношении и не вполне применимы в интонационно-слуховой работе со всеми аккордовыми структурами. При этом не вызывают сомнений их практическая целесообразность и существенная интонационно-слуховая польза.

1. Разнонаправленное движение трезвучиями.

а) хором исполняем одинаковые по структуре трезвучия – от одного звука разнонаправленно:

49/1



49/2



б) группами исполняем одинаковые по структуре трезвучия в противоположном движении:

¹ Развитие метроритмических ощущений – одна из важнейших задач в формировании музыкального мышления, а работа в области метроритма – один из больших разделов хорового сольфеджио. Однако данная тема требует отдельной методической разработки.

50/1

50/2

в) хором и группами интонируем одноименные и однотерцовые трезвучия:

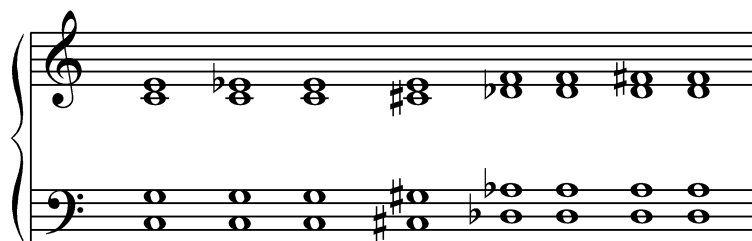
51/1

51/2

Все упражнения выполняются с последующим секвенцированием.

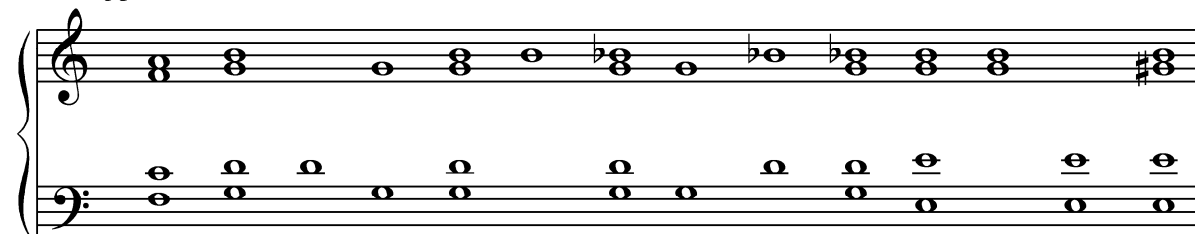
2. Унисонное слияние хора в звучности конкретного трезвучия со сменой его структуры:

52



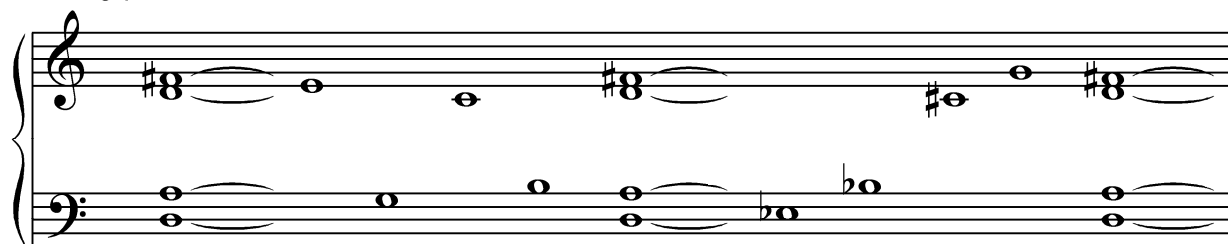
3. Унисонное слияние хора в звучности конкретной структуры с изменением тональностей и интонационно-слуховым осмыслением позиционных особенностей тонов аккорда:

53



4. Включение в установленную унисонную звучность трезвучия конкретной структуры неаккордовых диссонирующих звуков по типу «нарастающего кластера»:

54



В данном упражнении необходимо интонационно-слуховое участие всех учащихся хора, так как в результате единичных включений отдельных звуков в аккорд возникает сложный диссонирующий комплекс, который следует услышать всем участникам интонационного процесса.

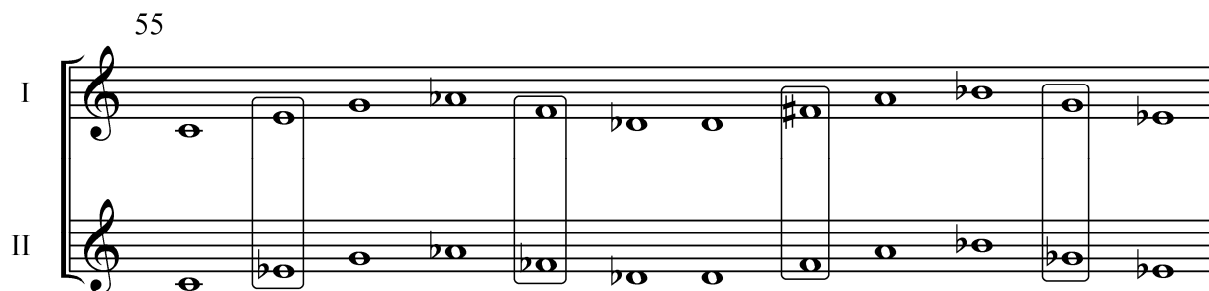
5. Совмещение мажорной и минорной терций:

а) унисонное движение хором на разные по структуре трезвучия, например: $c - e - g - es - c$ или наоборот: $c - es - g - e - c$.

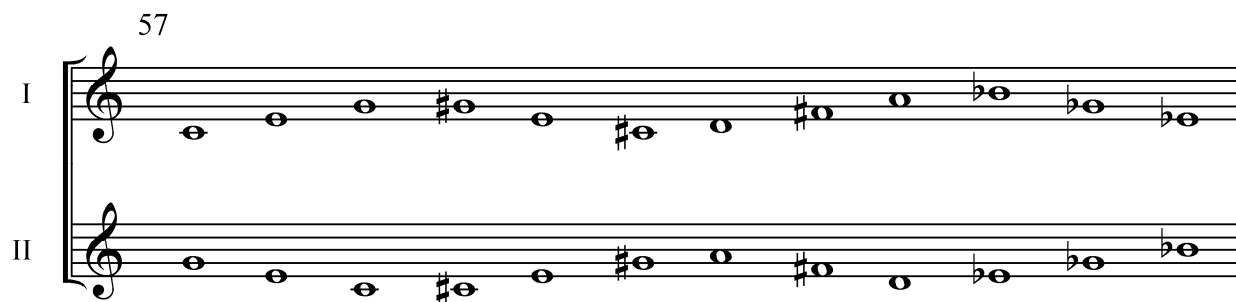
Важно ощутить в данном упражнении интонационное явление «мерцающей» терции.

б) встречное движение группами аналогичного интонационного содержания;

в) унисонное движение двух групп хора разными по структуре трезвучиями – создание эффекта «расщепления» терцового тона:



г) унисонное движение хора «ломаными» трезвучиями по полутонам с чередованием мажорного и минорного трезвучий (пример 56). Упражнение может усложняться введением встречного движения второй группы (пример 57):



6. Упражнения с диссонирующими созвучиями и звуковысотными вертикальными комплексами:

а) разные варианты унисонного движения хора различными созвучиями, например: $c - d - g$, $c - es - f$, $c - f - g - b$, $c - d - e - a$ и т. д.

б) диссонирующее созвучие как исходный «центр» различных интонационных сдвигов, определяемых преподавателем – от «центра» к данному звуку и обратно, от «центра» к заданному консонирующему аккорду и обратно и т. д.

в) определенный звуковысотный комплекс как интонационный «центр» дальнейших интонационных событий. В данном упражнении важно помнить то сложное диссонирующее сочетание, к которому будет происходить возвратное движение хора.

г) хор учащихся под руководством преподавателя выстраивает диссонирующее созвучие или звуковой вертикальный комплекс и запоминает найденную звучность. Затем интонационно перестраиваемся, некоторое время работаем в другой тональности или с другим интонационным материалом, а после – возвращаемся к прежнему звучанию. Следует обратить внимание на качество выполненного интонационного перехода (шага): он должен быть сделан быстро, интонационно выверенно и позиционно точно.

Каждое из предложенных упражнений может быть взято за основу и творчески преобразовано преподавателем в процессе индивидуальных методических поисков.

Подытожим *некоторые существенные моменты* интонационно-слуховой работы с аккордикой.

1. Интонационно-слуховая работа с аккордами должна быть осознана преподавателем как наполненная смыслом определенная интонационная система, все элементы которой направлены на достижение главной цели – **развитие активного музыкального мышления**. Следует помнить – любая система работает только в случае ее целенаправленного и комплексного использования.

2. Все интонационные упражнения окажутся сухими, скучными и невыразительными, если их не наполнять **живым интонационным смыслом**, придавая особое значение качеству звучания и наделив отдельные, порой кажущиеся безжизненными попевки важными интонационно-выразительными задачами.

3. В качестве «оживления» интонационной работы необходимо активно использовать примеры из музыкальной литературы, чередуя их интонационное прочтение с отдельными инструктивными упражнениями. В процессе **систематического развития** активности музыкального мышления несомненна качественная прогрессия творческого движения от анализа интонационно-позиционных особенностей тех или иных интервалов и попевок, мелодических линий и фраз, аккордовых вертикалей и гармонических оборотов к позиционно правильному и интонационно точному их озвучиванию.

Часть 4. Методы интонационно-слуховой работы с хором

Интонационно-слуховая работа с хором представляет собой *целостную систему*, объединяющую большое количество разнообразных интонационно-слуховых упражнений и нацеленную на реализацию генеральной задачи курса, которую можно обозначить как **развитие активного музыкального мышления**.

Еще раз подчеркнем, **доминантой методики хорового сольфеджио** является интенсивное интонационно-слуховое развитие, т. е. формирование качества интонационных и слуховых способностей. Другими словами, генеральной стратегией в данном случае становится *развитие интонационно-слуховой активности*.

В контексте понятия «интонационно-слуховая активность» неизбежно возникает проблема **интонирования** как явления. Сознательно не останавливаясь на общеизвестных определениях термина «интонация» (а их только в трудах Б. Асафьева насчитывается около десяти), подчеркнем, что интонационная природа музыкального искусства обеспечивает функционирование одного из важнейших качеств музыкального слуха, а именно *его способности к восприятию и к воспроизведению музыкальной интонации*. Другими словами, способность музыкального слуха воспринимать ту или иную интонацию (подчеркнем – интонацию, а не звуковысотную единицу) есть не что иное, как *качество слуховой активности*. Интонационно-слуховая активность, таким образом, есть проявление музыкального слуха скорее на интеллектуальном уровне, чем на физиологическом. В этом контексте особенно важным и емким оказывается асафьевское определение музыкального слуха как «интонирующего сознания».

Итак, *интонационно-слуховую активность* следует понимать как способность к осознанию музыкально-звукового материала на макро- и микроуровне.

Столь широкий смысловой контекст определяет и множественность методических решений поставленной проблемы. Поэтому методы интонационно-слуховой работы с хором не могут быть однозначными и, тем более, универсальными. Они определяются многими факторами, среди которых следует выделить, во-первых,

уровень интонационно-слуховой подготовки учащихся (хора), во-вторых, конкретно поставленные на определенном этапе обучения методические задачи и, наконец, в-третьих, желание и стремление преподавателя оживить свою работу, наделив ее определенным интонационно-художественным смыслом, направить все избранные методы на максимальное достижение интонационно-слухового результата, наполнить учебный процесс полноценным творческим содержанием.

Представим некоторые возможные варианты интонационно-слуховой работы с хором, которые возникли в процессе многолетних методических поисков, выдержали разнообразную практическую апробацию и оказались наиболее результативными в процессе развития тех или иных интонационно-слуховых навыков.

Выделим *три основных раздела* интонационно-слуховой работы в курсе хорового сольфеджио:

- 1) интонационные упражнения с хоровой партитурой;
- 2) интонационные упражнения импровизационного характера;
- 3) слуховые упражнения.

ИНТОНАЦИОННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ С ХОРОВОЙ ПАРТИТУРОЙ

1. «Фрагментарное» пение.

Сольфеджирование с листа фрагмента предложенной хоровой партитуры с внутрислуховыми «выключениями» по принципу «поем – молчим» (озвучиваем внутренним слухом):

- а) поем через такт (например, четные такты поем, нечетные молчим; затем наоборот);
- б) поем через долю (например, четные доли молчим, нечетные поем; затем наоборот);
- в) поем отдельные длительности (например, поем только четверти, остальные длительности – внутренним слухом);
- г) поем только устойчивые звуки (неустойчивые поем «про себя»; затем наоборот);
- д) поем вслух конкретные тоны аккордов (например, озвучиваем только терцовые тоны, остальные – «про себя», или поем только квинты и примы аккордов, а терции – внутренним слухом).



Данные упражнения развивают не только способность мыслить звуками, не только концентрируют внутренне-слуховые ощущения, но также максимально активизируют внимание.

При выполнении этих упражнений очень важно следить за интонационной и метроритмической точностью вступления всех голосов после моментов озвучивания «про себя». Это вырабатывает не только способности внутрислухового озвучивания, но и чувство внутренней метроритмической пульсации. Более того, значимость качественного проявления подобных навыков в ситуации хорового (ансамблевого) исполнения значительно возрастает. Все упражнения возможно выполнять, разделив хор на несколько четырехголосных ансамблей и озвучивая предложенную хоровую партитуру (или ее фрагмент) по принципу попеременного пения. Например, четные доли поет один ансамбль, нечетные – другой; устойчивые звуки – один, неустойчивые – другой и т. д.

2. Сольфеджирование с листа с внутренними тональными «перестройками».





Хор озвучивает предложенную партитуру. По указанию преподавателя возникает своего рода «стоп-кадр», объявляется новая тональность, и хор продолжает пение с транспозицией, внутренне перестроившись в указанную тональность. Отметим, что на протяжении небольшого фрагмента можно 3–4 раза изменить тональность и вернуться в исходную.

Данное упражнение развивает одновременно несколько способностей: 1) беглое чтение текста с листа; 2) осмысленную транспозицию с листа; 3) самостоятельную внутреннюю перестройку в новую тональность. Причем эти способности должны проявляться коллективно, в хоровом исполнении, а значит, работа над упражнением требует максимальной профессиональной концентрации и интонационно-слуховой активности.

3. «Парное» пение.

Это упражнение можно рассматривать как вариант «фрагментарного» пения, так как его интонационно-слуховое наполнение также сводится к внутренне-слуховому озвучиванию партитуры.

Хор озвучивает предложенную хоровую партитуру (или фрагмент) по принципу «поем – молчим», распределившись парами голосов (например, бас – альт, тенор – сопрано) и чередуясь различными способами: через такт, через два такта, через долю и т. д. Другой вариант чередования голосовых пар – по руке преподавателя.

М. Ипполитов-Иванов. «О, край родной»





Упражнение направлено, в первую очередь, на развитие предельной концентрации внимания в процессе работы. Подчеркнем, что подобные «выключения» реально звучащих голосов нарушают привычное хоровое четырехголосие, а значит, создают значительные дополнительные сложности в процессе интонационно-слухового осмысления предложенной партитуры. Более того, именно в указанных голосовых парах (бас – альт, тенор – сопрано) возникает наибольшее количество октавных унисонов, неточное интонирование которых значительно расшатывает хоровой строй (работе с октавными унисонами посвящен ряд упражнений в первой части пособия). Поэтому представляется оправданной подобная «парность», что, однако, не исключает и другие варианты чередования голосовых пар.

Один из возможных интонационно-смысловых итогов подобной работы с хоровой партитурой – ее полноценное исполнение всем хором.

4. Сольфеджирование с синхронным внесением различных изменений.

Хор озвучивает предложенный фрагмент партитуры с обозначенными преподавателем изменениями: а) размера; б) общего ритмического рисунка; в) ритмического рисунка отдельного голоса (или голосов). Все изменения должны быть оговорены в устной форме (запись запрещена) и могут быть сформулированы как заранее, так и в процессе исполнения.



Данное упражнение способствует преодолению инертности музыкального мышления, максимальной концентрации внимания, развитию активной музыкальной памяти. Более того, любые возникающие по ходу звучания интонационные изменения значительно усложняют интонационно-слуховой процесс, активизируют необходимые мыслительные функции и способствуют формированию важных интонационно-слуховых навыков и отдельных качеств музыкального слуха.

5. Сольфеджирование отдельных фрагментов партитуры в разных темпах и в различной динамической звучности.

В процессе хорового сольфеджирования с листа большую пользу в формировании качественных интонационно-слуховых навыков приносит работа с отдельными фрагментами партитуры, исполняемыми в разных темповых и динамических решениях.

1) *Смена динамики.* Например, каждые 4 такта происходит смена динамического звучания на противоположное (чередование различных оттенков форте и пиано).

Подобные смены создают значительные затруднения для предельно точного интонирования вследствие частых динамических перепадов и достаточно результативны в систематической работе

над качеством интонации. Сложность данного упражнения усиливается коллективным (хоровым) исполнением, которое в еще большей степени требует от учащихся максимальной интонационно-слуховой активности.

С. Рахманинов. «Богородице Дево, радуйся»

Покойно, не скоро

2) *Смена темпа.* Равномерная смена темпа через указанные промежутки времени. Например, каждые 4 такта темп становится вдвое быстрее и наоборот. Учитывая сложность этого упражнения, изменения темпа могут происходить по руке преподавателя.

Й. Гайдн. Месса B-dur, VI ч., квартет солистов

Adagio

3) Одновременная смена динамики и темпа.

И. Денисова. Кондак акафиста Покрову Пресвятой Богородицы

83

6. Пение мелодической линии хоровых голосов «по цепочке».

Учащимся предлагается ознакомиться с фрагментом партитуры с помощью внутреннего слуха. Каждая хоровая партия устанавливает последовательность исполнителей. Партитура воспроизводится по принципу «цепного озвучивания». Интонационным итогом становится поочередное пение квартетов, которые, следуя друг за другом, воспроизводят целостное звучание предложенного фрагмента.

Дж. Палестрина. Мотет

Andante sostenuto
pp

Методическая нацеленность данного упражнения многозначна: развитие внутренне-слуховых ощущений, формирование необходимой скорости слуховой реакции, выработка навыков правильного позиционного интонирования, обеспечение четкости метроритмических ощущений, развитие комплексного восприятия горизонтали и вертикали.

Необходимо помнить, что основная цель подобных упражнений – **достижение максимально полноценной звучности хора.**

ИНТОНАЦИОННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ИМПРОВИЗАЦИОННОГО ХАРАКТЕРА

1. Пение мелодической линии в разном метроритмическом оформлении (в слоговом варианте).

Преподаватель поет определенную последовательность звуков в ладу, например: *c – b – g – fis – a – e*. Хор повторяет ее с названием звуков в унисон. Далее преподаватель предлагает различные варианты размеров и ритмических рисунков для превращения звуковысотной последовательности в конкретную музыкальную мысль, оформленную интонационно и метроритмически, например:



Ритмические варианты могут предлагаться и участниками хора. После достижения достаточных интонационных результатов можно перейти к следующей последовательности звуков, предложенной одним из хористов.

В данном случае речь идет об одном из возможных вариантов «живого» упражнения, работа над которым включает творческие проявления всех участников интонационно-слухового процесса (от преподавателя до каждого хориста). Подобные импровизации в ходе интонационно-слуховой работы крайне важны, так как наделяют ее *живым интонационным смыслом*.

2. «Вопросо-ответная игра» с хором.

Данное упражнение направлено на развитие импровизационно-творческой линии в интонационно-слуховой работе с хором и включает несколько этапов:

- 1) хор поет с названием звуков озвученную преподавателем в словесном варианте «тему-вопрос», предложенную в качестве устного диктанта;
- 2) избранный из хора солист импровизирует «ответ» по принципу вариационно-вариантного развития тематизма;
- 3) хор запоминает «ответ» и поет его с транспозицией в указанную тональность как новый «вопрос»;
- 4) другой солист импровизирует следующий «ответ» (в усложненном варианте – «отвечает» ракоходом темы) и т. д., например:

2

Подобная «вопросо-ответная» игра может продолжаться долго, обретая все новые варианты интонационных заданий и превращаясь в *целостный процесс коллективного (хорового) творчества*.

3. «Синхронное озвучивание» аккордовой последовательности.

Упражнение выполняется четырехголосным хором по руке преподавателя. Заметим, что переkreщивание голосов в реальном звучании допускается. Возможны два варианта данного упражнения.

- 1) Цифровка аккордовой последовательности объявляется преподавателем заранее (в устной форме), например:

$$T - T_2 - VI - D^4_3 \rightarrow S - D^4_3 \rightarrow II - D^4_3 - T$$

После осмысления последовательности и установления исходного аккорда и тональности хор начинает ее озвучивание, меняя каждый аккорд по руке преподавателя. Возможно также чередование аккордов заранее оговоренными одинаковыми длительностями (например половинными или четвертями) в заданном темпе. Подчеркнем, что в упражнении необходимо первоначально устано-

вить принцип плавного голосоведения с отсутствием скачков и преобладанием гармонического соединения аккордов.

2) Цифровка аккордовой последовательности называется в процессе звучания. Преподаватель объявляет каждый последующий аккорд после уже прозвучавшего предыдущего и показывает рукой смену аккорда, например:

$$T_6 - II_7 - D^4_3 - T - D_2 \rightarrow S_6 - II^4_3 - K^6_4 - D_7 - T$$

В работе над данным упражнением необходима предельная концентрация интонационно-слухового внимания всех участников творческого процесса. Преподаватель объявляет аккорды, показывает их смену, контролирует выполнение, комментирует возникающие интонационные неточности. Хор учащихся слушает задание, озвучивает аккорды, контролирует собственный результат, исправляет допущенные ошибки.

Следует обратить особое внимание на развитие навыков *внутреннего «слышания» и «предслышания»*. В момент реального звучания каждого аккорда необходимо требовать от учащихся не только правильно выстроить гармоническую вертикаль следующего аккорда, но и пытаться внутренне услышать «новое звучание» до момента его реального появления.

4. Импровизация канонов.

Упражнение направлено на активизацию и совокупное развитие всех необходимых интонационно-слуховых навыков: мелодического слуха, объема музыкальной памяти, творческих способностей к сочинению, импровизации, слухового самоконтроля, интонационно-позиционных ощущений, метроритмической пульсации, ансамблевого исполнения и др. Основная задача работы над качественным выполнением данного упражнения – преодоление инертности музыкального мышления.

Хор делится на три группы.

1) Первая группа повторяет с названием нот начальную тему (А) - тему канона, исполненную преподавателем в слоговом варианте.

2) Вторая группа проводит имитацию данной темы, а первая одновременно импровизирует противосложение к ней (В). Принцип развития противосложения оговаривается заранее (например, движение параллельными терциями или секстами). В итоге звучит контрапункт В/А. Вторая группа в процессе проведения темы (А) пытается определить на слух принцип противосложения (В).

3) Третья группа слушает тему (А) и противосложение (В) и воспроизводит их. Вторая группа, повторяя противосложение (В), слушает первую группу, которая в этот момент импровизирует третье звено канона (С) согласно заранее оговоренному принципу, а затем повторяет его. В итоге звучит контрапункт С/В/А.

4) Третья группа повторяет третье звено канона (С) с одновременным звучанием звеньев А и В в других группах.

Схематически и в виде нотного примера данное упражнение (бесконечный канон I разряда) выглядит следующим образом:

I	A	B	C	A	B	C	
II		A	B	C	A	B	и т. д.
III			A	B	C	A	

3

Несмотря на сложность данного упражнения, практический опыт работы свидетельствует о необходимости его интонационно-слухового освоения. Упражнение можно начинать с простейших попевок, взятых в качестве темы канона, т. е. интонационно-слуховая работа должна строиться по принципу «от простого к сложному» - к постепенному усложнению исходного тематизма, с одной стороны, и переходу от трехголосных канонов к четырехголосным - с другой.

Представленные упражнения – это лишь некоторые возможные варианты интонационно-слуховой работы с хором, продиктованные живой практикой и апробированные в плане достижения необходимого результата. Подходы к организации подобной работы чрезвычайно многогранны и включают множество разнообразных методов, которые только в совокупности способствуют реализации основной цели курса хорового сольфеджио – **развития активности музыкального слуха и музыкального мышления.**

Самое важное заключается в том, что все интонационные упражнения с хором (как инструктивные, так и основанные на художественных музыкальных образцах) направлены на *достижение предельно точной и верной интонации*. Поэтому в работе над любыми интонационными упражнениями не следует забывать о максимальной концентрации интонационно-слухового внимания учащихся и преподавателя **на чистоте хорового строя**. Чистота хорового строя является неоспоримым и главным *стержнем хоровой звучности*. По справедливому замечанию П. Чеснокова, «нет строя – нет хора». Поэтому невнимательное отношение к интонации не только «расстраивает» звучание, но, прежде всего, разрушает сущность и главную смысловую основу **хоровой звучности как художественного явления**.

СЛУХОВЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Слуховые упражнения – важнейшая составляющая интонационно-слуховой работы с хором. Постоянный слуховой самоконтроль в процессе интонирования учащиеся могут осуществлять лишь при условии достаточно развитого, активного, мобильного музыкального слуха. Поэтому систематическая работа в сфере развития слуховых ощущений – как реальных, так и внутренних – должна всегда быть на одном из первых мест.

Все формы интонационно-слуховой работы в курсе сольфеджио так или иначе находятся в контексте проблемы *качественного слухового развития*. Этим вызвано и огромное количество разнообразных интонационно-слуховых упражнений, используемых преподавателем на различных уровнях образовательного процесса – от школы до вуза. Чем большую гибкость, заинтересованность и творческую свободу преподаватель допускает в выборе методов работы, тем более цельным, качественным и профессионально значительным оказывается интонационно-слуховой результат.

Представим некоторые слуховые упражнения как наиболее целесообразные в контексте методики хорового сольфеджио и открывающие дополнительные возможности в области формирования интонационно-слуховых навыков артистов и дирижеров хора.

1. Прослушивание фрагмента партитуры, исполненной на фортепиано или в фонозаписи, с повторением (сольфеджированием) отдельного голоса (или голосов).

И. Денисова. Во царствии твоём (на тему С. Рахманинова)

Подвижно
p

The musical score is written for piano. It consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat major). The first system contains four measures of music. The second system also contains four measures, ending with a repeat sign and a fermata over the final chord.

При выполнении упражнения следует стремиться к минимальному количеству прослушиваний.

2. Определение ошибок в прослушанном фрагменте.

П. Чайковский. Гимн в честь Кирилла и Мефодия

Maestoso
f

The musical score is written for piano. It consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat major). The first system contains four measures of music. The second system also contains four measures, ending with a repeat sign and a fermata over the final chord.

Преподаватель исполняет на фортепиано фрагмент партитуры (или голосом отдельную хоровую партию) с ошибками интонационного и метроритмического порядка. Учащиеся следят по нотам и на слух определяют допущенные ошибки. Возможным вариантом интонационного итога может стать исполнение отдельной горизонтали каждого из голосов и вертикали каждого аккорда, а также ансамблевое воспроизведение правильного варианта (желательно по памяти).

3. Прослушивание фрагмента партитуры (в фортепианном варианте или в записи) с анализом и воспроизведением аккордовой вертикали в момент неожиданной остановки («стоп-кадра»).

Й. Гайдн. Месса B-dur, IV ч., квартет солистов

Adagio

Данное упражнение направлено на развитие слуховой реакции и качественное совершенствование гармонического слуха.

4. Определение на слух общего тонального плана произведения (или его фрагмента).

Ц. Кюи. Хор «Тихой ночью»

Allegretto

В работе над упражнением предпочтительно хоровое или ансамблевое исполнение (прослушивание фонозаписи или ансамбля учащихся – группы хора).

5. Импровизация избранным из хора солистом мелодической попевки (фразы, построения, предложения, периода) с последующим ее повторением всем хором, например:



Солист исполняет сочиненный музыкальный текст в слоговом варианте, хор повторяет его с названием звуков.

Упражнение направлено на целостное развитие ряда интонационно-слуховых навыков: творческого начала (сочинения-импровизации), слуховой реакции, объема музыкальной памяти, активной способности мыслить звуками и мелодическими единицами, стремления к точному интонированию и многих др.

6. Повторение (сольфеджирование) исполненного преподавателем (голосом, в слоговом варианте) мелодического фрагмента партитуры.

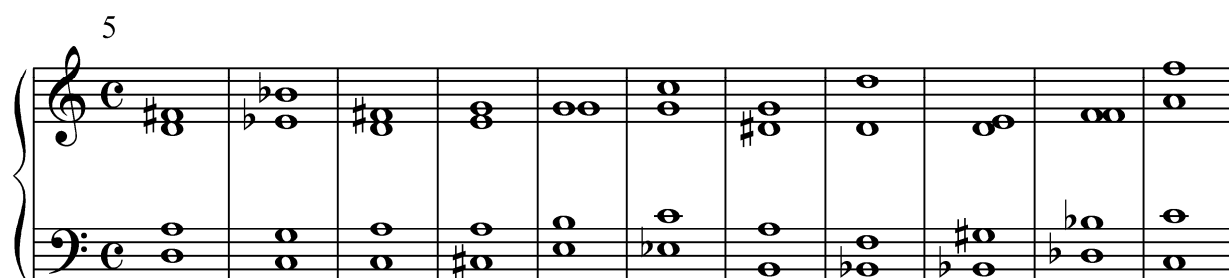
В. А. Моцарт. «Свадьба Фигаро», I д., хор



П. Чайковский. «Пиковая дама», II д., хор пастухов и пастушек



7. Повторение (сольфеджирование) исполненных преподавателем (голосом, в слоговом варианте) аккордовых вертикалей с настройкой на конкретную тональность или центральный «звук-камертон»:



8. Повторение (сольфеджирование) двух-трехголосного примера (в слоговом варианте), исполненного дуэтом (трио) солистов из хора.

М. Рeger. Альбом для юношества op. 17, № 2

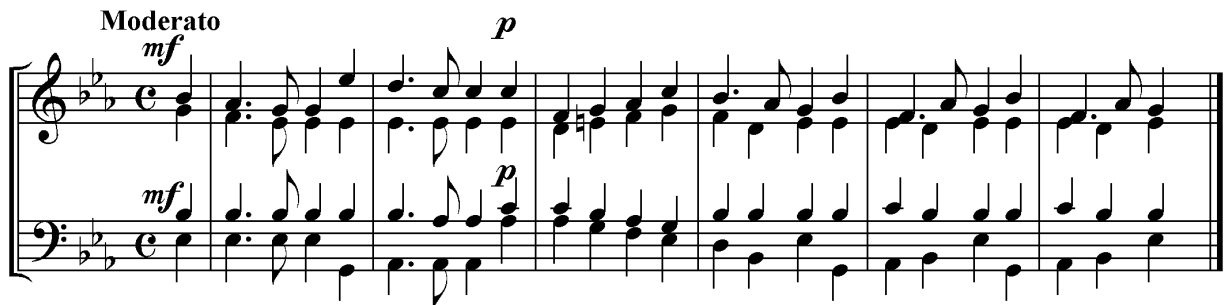


В. Ребиков. «Румяной зарею покрылся восток»



9. Повторение четырехголосного фрагмента хоровой партитуры, исполненного квартетом солистов из хора.

Ф. Мендельсон. «Наш удел»



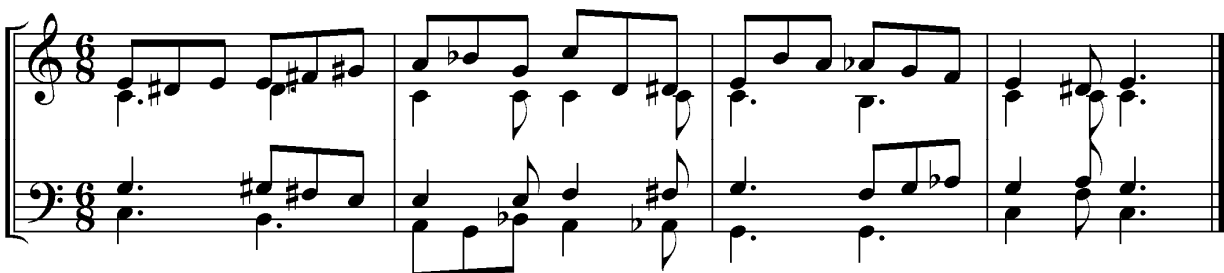
Упражнения 6–9 не только направлены на развитие активности музыкального слуха и интонационно-слуховой реакции, но в значительной степени способствуют увеличению объема музыкальной памяти – фактора, весьма важного в формировании качественной интонационно-слуховой системы.

10. Запоминание крайних голосов прослушанного гармонического четырехголосного фрагмента с последующим воспроизведением вертикали каждого аккорда.

М. Миненкова. Гармоническое сольфеджио, № 284



М. Миненкова. Гармоническое сольфеджио, № 269



Заключительным «аккордом» данного упражнения может стать хоровое исполнение гармонического фрагмента в целом.

Упражнение нацелено на увеличение объема музыкальной памяти, активизацию гармонического и мелодического слуха, формирование внутренних гармонических представлений и быстрого осмысления логики голосоведения.

Подчеркнем наиболее важные аспекты данного раздела.

1. Все слуховые упражнения должны основываться на *интонационно-качественном музыкальном материале*, предложенном для слухового анализа.

2. Следует стремиться к уменьшению количества исполнений примеров и к увеличению темпа выполнения предложенных заданий.

3. При выполнении заданий с участием солистов из хора необходимо последовательно задействовать каждого хориста с целью максимального вовлечения всех учащихся в единое интонационно-слуховое «действие».

4. Воспроизведение всех слуховых упражнений должно быть *интонационно точным и позиционно выверенным*. Контроль осуществляется как преподавателем, так и учащимися-исполнителями.

Как показывает практический опыт, наибольшая результативность в реализации различных интонационно-слуховых методов педагогического «контакта» с хоровым коллективом достигается путем сочетания и творческого отбора различных упражнений и форм работы. Это не только оптимизирует учебный процесс, но и вызывает живой интерес учащихся к развитию собственных интонационно-творческих способностей.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Курс сольфеджио требует огромной творческой отдачи от преподавателя. По справедливому замечанию Л. Масленковой, интенсивность курса сольфеджио определяется правильной организацией учебного процесса [8, с. 7]. В психологической концепции Л. Выготского¹ указывается на «целевую установку» педагогического процесса, на необходимость целенаправленного действия в области любой методики.

Практика показывает, насколько непродуктивна пассивная форма проведения занятий: педагог играет – ученики слушают – если не слышат, педагог повторяет и т. д. Как решить задачу «научить слышать»? Как помочь преодолеть трудности, которые возникают у учащегося при выполнении того или иного задания? Как найти правильное решение интонационно-слуховых проблем, с которыми сталкивается учащийся? Ответы на эти и другие вопросы – основная задача преподавателя.

Вспомним и знаменитую асафьевскую трактовку сольфеджио как «методически неповторимого учения», главная задача которого – «возбуждение активности и целеустремленности слуха» [цит. по: 17, с. 191].

Таким образом, основная задача учебных курсов «сольфеджио» и «хоровое сольфеджио» – организация **комплексного развития музыкального слуха**. Их главная цель – *воспитание способности восприятия и воспроизведения музыкального текста*, которая и является одной из главных составляющих процесса музыкального мышления.

Сольфеджио для учащихся – сложный предмет, требующий систематического развития интонационно-слуховых навыков, терпения, работоспособности, творческой активности и организации максимального слухового самоконтроля.

Сольфеджио для преподавателя – сложный творческий процесс, сопряженный со многими моментами: творческим поиском, желанием достижения качественного результата, четкой организацией и целенаправленностью собственных действий, прочной научно-методической основой, преодолением механистичности в работе, оптимизацией процесса обучения, пробуждением интереса учащихся к предмету, зачастую превращающемуся в «нудную обязательку».

¹ *Выготский Л.* Педагогическая психология. М., 1996. С. 123.

Сольфеджио для учащихся и преподавателей – единый фронт творческой деятельности, сознательный совместный аналитический труд, целостный комплексный акт сотворчества.

Главным предметом данного пособия является *комплексный подход к развитию слуха*, который включает формирование навыков точного, позиционно верного, художественно осмысленного интонирования и воспитание грамотной и выразительной интонации.

Выразительность интонации обусловлена процессом музыкального сопереживания, которое возникает в результате формирования интонационного контроля собственной интонации. Отсюда необходимость и важность использования в интонационно-слуховой работе как разнообразного инструктивного материала, так и ярких, определенных в стилевом отношении художественных образцов.

Главная задача процесса хорового (коллективного) пения – **воспитание чувства строя**. Поэтому в нашем пособии прежде всего рассматриваются разные способы решения данной задачи. Хоровое (ансамблевое) пение – это и активная работа внутреннего слуха. Отсюда нацеленность указанных методов интонационно-слуховой работы на комплексное формирование активной слуховой ориентации, сочетающей слуховое восприятие горизонтали (мелодический фактор) и вертикали (гармонический фактор).

Данное пособие является практическим руководством, основной целью которого стали ответы на главные вопросы любого учебного курса: «**что** нужно делать?» и «**как** это делать?». Импульсом к созданию пособия стало желание помочь преподавателю и обучающимся в решении одного из основных для музыканта профессиональных вопросов – развития высокоорганизованного интонационного слуха и активного музыкального мышления. Рассматривая музыкальный слух как систему восприятия, не следует забывать о главной задаче любого сольфеджиста – «задаче формирования организованного музыкального слуха как *обученного* восприятия» (курсив мой. – М. П.) [8, с. 11], при этом добавим - как *обученного* воспроизведения музыкального текста с комплексным изучением и практическим освоением **целостной интонационно-слуховой системы**. И, разумеется, важным условием для достижения необходимых положительных результатов является стремление преподавателя к организации разнообразных, увлекательных и интересных занятий, желание превратить каждый урок в живой, активный, динамичный коллективный процесс интонационно-слухового хорового *сотворчества*, в центре которого – главный инструмент музыканта, именуемый «музыкальный слух».

Литература

1. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л., 1963.
2. Биркенгоф, А. Интонируемые упражнения на занятиях по сольфеджио / А. Биркенгоф. – М., 1990.
3. Григорьев, В. О развитии музыкальной памяти учащегося / В. Григорьев // Вопросы музыкальной педагогики. – Вып. 2. – М., 1980. С. 68-78.
4. Зальцман, А. О механизме звуковысотного слуха / А. Зальцман // Вопросы психологии. – 1983. – № 2. – С. 118-124.
5. Иоффе, Е. Пути развития профессионального музыкального слуха: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Е. Иоффе. – М., 1982.
6. Как преподавать сольфеджио в XXI веке: сб. ст. – М., 2006.
7. Карасева, М. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха / М. Карасева. – М., 1999.
8. Масленкова, Л. Интенсивный курс сольфеджио / Л. Масленкова. – СПб., 2003.
9. Медушевский, В. Интонационная форма музыки / В. Медушевский. – М., 1993.
10. Морозов, В. Вокальный слух и голос / В. Морозов. – Л., 1965.
11. Морозов, В. Искусство резонансного пения / В. Морозов. – М., 2002.
12. Миненкова, М. С. Гармоническое сольфеджио / М. С. Миненкова. – Минск, 2006.
13. Назайкинский, Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М., 1972.
14. Незванов, Б. Интонирование в курсе сольфеджио / Б. Незванов. – Л., 1979.
15. Островский, А. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио / А. Островский. – Л., 1954.
16. Соловьева, А. Основы психологии слуха / А. Соловьева. – Л., 1972.
17. Старчеус, М. Слух музыканта / М. Старчеус. – М., 2003.
18. Теплов, Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. – М., 1972.
19. Тихонова, И. Хоровое сольфеджио: метод. пособие для учащихся Санкт-Петербургского хорового училища им. М. И. Глинки / И. Тихонова. – Л., 1978.

От автора

В заключение хотелось бы выразить огромную благодарность сотрудникам кафедры теории музыки Белорусской государственной академии музыки и всем моим коллегам, принимавшим на протяжении многих лет активное участие в обсуждении методической проблематики хорового сольфеджио в рамках открытых уроков, мастер-классов и «круглых столов» в различных учреждениях образования в сфере культуры Республики Беларусь, на факультетах повышения квалификации Белорусской государственной академии музыки и Института культуры Беларуси. Особую признательность выражаю профессору Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова Анатолию Павловичу Милке за многолетнюю поддержку всех моих творческих и научно-методических поисков и доценту кафедры теории музыки Белорусской государственной академии музыки Татьяне Савельевне Лещене за помощь в создании многих методических проектов.

Искренне благодарю всех моих учителей, научивших меня слушать и слышать музыку, и всех своих учеников, которые на протяжении многих лет с интересом реализовывали все мои творческие эксперименты, поддерживали и одобряли различные методические изыскания и без преданной творческой отдачи и искренней заинтересованности которых не сложилось бы ни одной позиции в моей концепции курса сольфеджио.

М. Е. Пороховниченко

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вместо предисловия.....	3
<i>Часть 1. Унисоны.....</i>	<i>8</i>
<i>Часть 2. Интервалы и интервальные блоки.....</i>	<i>24</i>
<i>Часть 3. Аккорды и созвучия.....</i>	<i>51</i>
<i>Часть 4. Методы интонационно-слуховой работы с хором.....</i>	<i>76</i>
Вместо заключения.....	96
Литература.....	98
От автора.....	99

Учебное издание

Пороховниченко Марина Евгеньевна

**Хоровое сольфеджио:
интонационно-слуховые упражнения,
методические комментарии**

Редактор М. И. Клестова
Компьютерная верстка и макет М. А. Казимиров
Оформление обложки И. К. Аслёзова

Подписано в печать 18.05.2016. Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная.
Уч.-изд. л. 4,73. Тираж 50 экз. Заказ .

УО «Белорусская государственная академия музыки».
Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя № 1/243 от 25.03.2014.
Ул. Интернациональная, 30, 220030, г. Минск.

РУП «Информационно-вычислительный центр
Министерства финансов Республики Беларусь».
Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя № 2/41 от 29.01.2014.
Ул. Кальварийская, 17, 220004, г. Минск.