Методический доклад преподавателя

музыкально-теоретических дисциплин

Сырчиной Татьяны Владимировны

**Развитие гармонического слуха**

***Гармонический слух***, по определению известного советского психолога Б.М. Теплова, есть ***способность воспринимать несколько звуков как единое целое***. Иначе говоря, гармонический слух проявляется в способности воспринимать и различать созвучия и их связи между собой. Первичная роль в этом принадлежит эмоционально-эстетическим ощущениям. Отсюда вытекает *главный принцип методики развития гармонического слуха:* гармоническое явление сначала должно быть услышано и прочувствовано, затем осознано.

При восприятии многоголосия слух фиксирует внимание на различных сторонах звучания гармонии:

- фонизме аккордов (интервалов);

- функциональной связи между ними;

- линиях отдельных голосов (голосоведении);

Для полноценного развития гармонического слуха необходимо работать над всеми сторонами гармонического восприятия. Эта работа должна начинаться уже на начальном этапе обучения. Его задача – накопить слуховые впечатления, создать слуховую базу. В младших классах ДМШ благодатным материалом для этого являются произведения детского репертуара – фортепианные пьески, песенки, которые дети поют с аккомпанементом преподавателя. На этом материале нужно воспитывать целенаправленность слухового восприятия, привлекать внимание детей к красочной стороне звучания, пробуждая у них эмоционально-образную реакцию. Речь идет, в первую очередь, об акустическом, тембровом восприятии гармонии – фонизме.

**Фонизм** – универсальное, объективно обусловленное свойство любых созвучий (интервалов, аккордов). При слуховом знакомстве с ними в качестве установки выступает требование запомнить их именно по фонизму, т.е. по индивидуально-характерному звучанию. Ощущение фонизма включает многие оттенки: диссонанс-консонанс (стройно-нестройно, «дружно-недружно»), широко-узко, жестко-мягко, светло-темно, мажорно-минорно, прозрачно-плотно и т.п.

Формирование этого ощущения А.Л. Островский, за ним Л.М. Масленкова предлагают осуществлять строго поэтапно, начиная с интервалов:

1. ***даются выразительные характеристики качества звучания интервалов***(названия их на данном этапе лучше не использовать, чтобы все внимание было направлено на тембровую сторону звучания);
2. ***интервалы объединяются в группы по характерным особенностям звучания:***

1,8 – сливающиеся; 2,7 – резкие диссонансы; 3,6 – мягкие консонансы;

4,5 – «пустые», сухие консонансы; тритон – настороженный, таинственный диссонанс. В упражнениях на слух отмечается группа, к которой относится интервал;

1. ***интервалы дифференцируются по объему звучания***. Узкие: 1,2,3, широкие: 6,7,8. Поскольку кварта и квинта близки по масштабу, их поначалу не дифференцируют. Далее – запись (или называние) интервала без качественной величины (конкретно 2, 7, 6 и т.д.);
2. ***группа 4****-5* ***делится на 4 и 5****.* Подчеркивается открытость, мягкость квинты и жесткость, сухость кварты. Даются специальные упражнения отдельно с двумя этими интервалами;
3. ***даются большие и малые интервалы в сопоставлении*** (внутри каждой группы).

В практике работы автора с младшими школьниками сложился несколько иной подход, учитывающий возрастную психологию. Знакомство с гармоническими интервалами начинается уже с первого месяца обучения, и в течение 1-2 лет проходятся все интервалы. Интервалы, по мере знакомства с ними, получают выразительные характеристики. Для младших учащихся они должны быть яркими, образными. Мы превращаем каждый интервал в персонаж с именем, опираясь на какое-либо его константное свойство: пустыня Квинта, ежик Секунда и т.д. Можно подбирать яркие музыкальные произведения или отрывки, включать знакомство с интервалом в контекст сказки, рисовать соответствующие картинки на каждый интервал (ими удобно потом пользоваться при слуховом анализе, раскладывая в порядке звучания или находя «ошибку» в заданной последовательности). При введении нового интервала, «Незнакомца» или «Прекрасной незнакомки», дети находят его по слуху среди прозвучавших известных им «персонажей». Таким образом, постепенно накапливается слуховой багаж, совершенствуется слуховое внимание, ненавязчиво запоминаются названия интервалов, и при этом дети ощущают себя в родной стихии игры, общаясь не с сухими абстракциями, а с «живыми» и наглядными, «овеществленными» слуховыми образами.

После знакомства со всеми интервалами наступает период тренировки их быстрого и точного распознавания. От педагога требуется особая тщательность, продуманность и осторожность в выборе интервалов для слушания, учет психологических свойств восприятия и памяти. Целесообразно давать интервалы небольшими группами на основе закона тождества и контраста. Вначале их полезно слушать парами *для сравнения,* например, секунду с квинтой, сексту с септимой и т.д. Далее они группируются в блоки. Например: 222 -333- 444 или 27- 36-27-36 (с многократными повторениями). Если в чередовании групп есть определенная логика, это добавляет «интригу», дает пищу аналитическому уму для разгадывания конструктивной идеи. Практика показывает, что простое постоянное повторение интервалов или аккордов, даваемых на слух по отдельности, малоэффективно: притупляется восприятие, слабеет интерес. Поэтому, при слуховом анализе интервалов по блокам хорошо в определенный момент нарушить сложившуюся (и уловленную учащимися) закономерность, введя, например, после 555-444-333 группу секст и септим, что, благодаря эффекту неожиданности, будет способствовать запоминанию этой пары интервалов. Вообще, любое тренировочное задание на слушание отдельных элементов лучше преподносить в виде мобилизующей и активизирующей внимание *поисковой задачи:* например, нахождение *незнакомого* созвучия в череде известных; в последовательности интервалов обнаружить какой-либо определенный интервал («сколько секунд прозвучало среди пяти интервалов?» или «сколько диссонансов?», «сколько консонансов?», «сколько разных по ступеневой величине интервалов?» и т.д.).

В восприятии фонической стороны аккордов можно идти по сходному пути: диссонанс-консонанс, трезвучие-септаккорд, тесное или широкое расположение. Сначала – отдельные аккорды, затем цепочки из двух-трех аккордов (и более). Начальные слуховые упражнения целесообразно проводить в среднем регистре, позднее – в разных регистрах, разном расположении; используя художественные образцы.

***Важный методический момент***: при воспитании *фонического восприятия* нельзя допускать проверки и определения созвучий путем пропевания, к которому обычно прибегают учащиеся с развитым мелодическим слухом. *Пропевание интервала или аккорда в момент слушания*, т.е. перевод их в мелодическую форму, снимает эффект *гармонического слышания*, почему и представляется недопустимым. Играть нужно быстро, кратко, чередуя созвучия, чтобы воспринималась и запоминалась именно «краска». Поэтому и следует начинать знакомство с этой стороной гармонии в *младшем возрасте*, когда дети еще не способны расчленять звучание на составляющие.

Основа **восприятия функциональности созвучий** – достаточно развитое ладовое чувство. Если слух учеников воспитан на ладовой основе, они уже знакомы с принципом ладового соподчинения, устойчивостью и неустойчивостью. В гармоническом сольфеджио на школьном уровне функциональность прорабатывается на основе интервалов и трех-четырехголосных (в тесном расположении) аккордов в ладу. Однако первое представление о ней целесообразно дать на примере четырехголосия (бас + три верхних голоса). Знакомство с основными гармоническими функциями начинается с общего впечатления от состояний покоя (Т) или движения (D), на примере автентических оборотов. Аккорды, представляющие эти две функции, даются в разных мелодических положениях, регистрах, видах (трезвучие, секстаккорд тонические и доминантовые, доминантсептаккорд с обращениями), чтобы привлечь внимание к общей окраске каждой функции, помочь учащимся осознать эмоционально-психологическую реакцию на нее. Обычно это не вызывает больших затруднений.

Субдоминантовая функция, по сравнению с доминантовой, не имеет яркой направленности в тонику, ее тяготение отличается мягкостью, «нетребовательностью». Поэтому восприятие субдоминанты представляет некоторые затруднения. В этом случае выручает метод сравнения автентических и плагальных оборотов, особенно если для демонстрации использовать не сухие гармонические схемы, а примеры из музыки. В дальнейшей работе *для полноценного понимания гармонического явления нужны прочные теоретические знания.* Безусловно, необходимо объяснение педагога, но закрепление должно осуществляться через практику музицирования. Г.И. Шатковский разработал хрестоматию по гармонизации, предложив ввести соответствующий предмет. Хрестоматия представляет собой сборник мелодий, подобранных на определенную гармоническую схему: ТТ,TTDT, TDDT и др., TS в разных сочетаниях, TSDT, обороты с К64. На каждую схему предлагается несколько мелодий для пения с аккомпанементом. Принцип гармонизации: в одном такте – одна функция, аккорды должны соединяться гармонически, через оставление общих звуков на месте. После освоения разных гармонических формул, а также фактурных вариантов изложения гармонии предлагается импровизация мелодии на гармоническую схему, которая уже «в пальцах». В дальнейшем изучаются аккорды побочных ступеней, альтерация, отклонения и модуляции, перегармонизация, особенности гармонического языка разных композиторов, стилей (например, джаза)…

В условиях группового урока сольфеджио воплотить в жизнь в полном объеме систему развития гармонического слуха, предложенную Г.И. Шатковским, не представляется возможным, но некоторые его идеи использовать можно. Например, изучение мелодий (с подбором аккомпанемента), на однотипную гармоническую формулу. Это формирует определенные гармонические стереотипы, ощущение функциональной подоплеки мелодии. И это необходимый этап в развитии слуха. Важно только на нем не останавливаться, чтобы знание стереотипов не превратилось в слуховые штампы. От этого «спасает» знакомство с различными вариантами гармонизации одной и той же мелодии, собственные творческие опыты учеников в этом направлении.

Основной формой работы по развитию функционально-гармонического слуха традиционно является слуховой анализ аккордов и аккордовых последовательностей в ладу. На этом этапе нередко педагоги, особенно молодые, превращают сольфеджио в иллюстрацию к теории, доходя даже до озвучивания всех удвоений при разрешении D7 с обращениями или VII7. Если, в конце концов, ученик и даст ожидаемый педагогом ответ, то к гармоническому слуху это не имеет никакого отношения. Как пишет Л.М. Масленкова, «процесс слушания конкретного аккорда является многосоставным действием, предполагающим слышание: 1) функции аккорда, 2) его фонизма (консонанс или диссонанс), 3) ступени лада в басу. Целостному восприятию… гармонической последовательности должны предшествовать упражнения на каждый тип слуховых операций (примерно полминуты занимает настройка слуха сначала на функцию аккорда, затем на его фонизм и, наконец, на слушание баса как ступени лада). Соединяясь вместе, указанные слуховые операции обеспечат возможность последующей работы … Тормозом может стать только плохое знание теории музыки». Мы в своей практике используем тот же алгоритм: при анализе на слух аккордовой последовательности требуется сначала назвать (записать) порядок функций, затем уточнить фоническую характеристику аккордов и, определив линию баса, назвать, какими видами аккордов представлены функции.

Развитие гармонического слуха – дело, требующее большого труда и длительного времени. При недостатке того и другого преподавателям приходится использовать разные «уловки», дающие видимый результат, который не является, тем не менее, показателем реального уровня развития слуха. Это и натаскивание на ограниченное количество гармонических схем, и ориентация на линию баса с последующим «вычислением» аккордов и, вероятно, многое другое… В ситуации «всеобуча», как нам представляется, следовало бы изменить требования к выпускнику (общеэстетического уровня), возможно, ограничив их слышанием функций в последовательности или простом музыкальном фрагменте. Это реалистичный минимум, который доступен большинству учеников. Слух же профессионально ориентированного учащегося должен быть развит до способности слышать детали, определить незнакомый или неожиданный аккорд, расслышав его окраску, интервальную структуру. Здесь в комплексе, практически единовременно, симультанно проявляются многие навыки, которые необходимо тщательно нарабатывать по отдельности:

- умение схватывать общие фонические качества аккорда и функциональную его окраску (что достаточно подробно было освещено выше);

- умение быстро анализировать интервальное строение аккорда, базирующееся на навыке пропевания (вначале озвученного вслух, впоследствии - быстрого внутреннего) и требующее хорошего владения интервалами;

- умение отслеживать слухом интонационно-мелодические связи аккордов, т.е. ***голосоведение***.

На школьном этапе последний навык формируется, в первую очередь, на основе отслеживания «баса», который в условиях компактного трех-четырехголосия является нижним голосом, не отделенным фактурно от верхних. Это обстоятельство значительно затрудняет его слуховое восприятие. Поэтому для тренировки можно пользоваться рабочим приемом отнесения нижнего голоса на октаву вниз или удвоения его в октаву. Это помогает изначально нацелить слух на конкретную линию многоголосного целого, выделить ее из общего звучания. Для развития реального слышания полезно также пропевать один из голосов звучащей ткани (по слуху, не по нотному тексту!), пропевать, опять же по слуху, вертикаль (что удобнее начинать в широком расположении, так как голоса там слышны яснее).

В заключение еще раз заострим внимание на тех методических принципах, которые способствуют ускорению тренировочного процесса. Из исследований по проблемам памяти известно, что в ходе механических повторов память развивается слабо и является непрочной. Продуктивность слуховых упражнений можно повысить, если прибегнуть к использованию некоторых известных в психологии методов, способствующих запоминанию:

- метод сравнения/сопоставления (септаккорд с трезвучием, мажор с минором, автентический оборот с плагальным и др.);

- метод подачи материала в вариативной форме, когда при повторении какого-либо ряда интервалов (аккордов) нужно обнаружить и отметить произошедшие изменения (замена аккорда в рамках одной функции, изменения в типовых гармонических формулах, добавление аккорда и т.п.);

- метод слухового «поиска» заданного элемента среди прочих;

- метод, основанный на активизации структурирующей работы слуха и запоминания благодаря преподнесению слухового материала сериями блоков, которые организованы по принципу тождества, нарастающей или убывающей прогрессии (подробнее об этом см. пособие Л. Масленковой «Интенсивный курс сольфеджио», с.164).

И последнее. Для большей продуктивности запоминания в процессе тренировки важно использовать механизм ассоциаций, связанных с художественной эмоцией. Первое знакомство с любым элементом музыкального языка должно осуществляться на ярких и убедительных музыкальных примерах.

Использованная литература.

1. Вахромеев В.А. Вопросы методики преподавания сольфеджио в детской музыкальной школе.
2. Масленкова Л.М. Интенсивный курс сольфеджио. Методическое пособие для педагогов. С.-П., 2007.
3. Оськина С.Е., Парнес Д.Г. Музыкальный слух. Теория и методика развития и совершенствования. М., 2003.
4. Островский А.Л. Методика теории музыки и сольфеджио. Л., 1970.