**Роль и формы интонационных упражнений в развитии**

**гармонического слуха на уроках сольфеджио в музыкальной школе**

Выбор темы сообщения продиктован проблемами и потребностями, неизбежно возникающими в практике преподавателя-сольфеджиста. Общеизвестно, что главная, глобальная задача сольфеджио состоит в развитии музыкального слуха. А музыкальный слух – это способность, которая проявляется в восприятии, представлении и осмысливании музыкальных впечатлений (по определению А.Л. Островского). В практической деятельности сложилось разграничение видов музыкального слуха, зафиксированное в соответствующих терминах – мелодический, ладовый, гармонический, ритмический, тембровый слух и т. п. Всестороннее развитие музыкального слуха невозможно без специально направленного внимания и сосредоточения усилий на каждой из его сторон.

Гармонический слух, по определению известного советского психолога Б.М. Теплова, есть способность воспринимать несколько звуков как единое целое. Иначе говоря, гармонический слух позволяет воспринимать и различать созвучия и их связи между собой.

В восприятии слухом гармонии можно выделить несколько сторон:

- схватывание темброво-акустического облика созвучия, его «краски»;

- попытка различения структурных компонентов слышимой вертикали;

- ощущение гармонической окрашенности, связанной с ладовым контекстом (устойчивость, тяготение);

- в случае последования созвучий – прослеживание линий отдельных голосов (голосоведение).

Развитию каких сторон восприятия гармонии могут способствовать интонационные упражнения?

Очевидно, что темброво-акустическое восприятие исключает пропевание,

иначе оно перестает быть таковым. В отношении же остальных мы не можем быть столь же категоричны. Чувство голосоведения, ладовые связи между тонами созвучий, безусловно, требуют тренировки в интонировании. Более того, оказывается, что и фонизм, выступая как единое качество слитного, цельного звучания, в отличие от тембра и сонорности, «не уничтожает, а, напротив, предполагает четкое высотное восприятие тона или тонов, входящих в сложное целое». (6, с.41) «Специфической чертой фонизма аккорда можно считать противоречивое сочетание эффектов слияния тонов и их дифференциации» (6, с.39: цитирую Е.В. Назайкинского, который, в свою очередь, ссылается на Б.М. Теплова, указывавшего на этот феномен в книге «Психология музыкальных способностей»)

Каким же образом обрабатывает наш слух звуковые впечатления?

Обобщенную модель работы слуха предложил ученый-психолог А.Н. Леонтьев. Суть ее в том, что любая слуховая система – будь то интонационно-мелодический, ладовый, гармонический и какой-либо еще слух – включает в себя три важнейших звена: приемник – (периферический «рецепторный» механизм); звено, относящееся к центральной нервной системе (конечный пункт обработки информации); и двигательное, моделирующее звено, в частности, голосовые связки, реальная или скрытая активность которых сопровождает восприятие высоты тона.

Основная функция связок, обслуживающая звуковысотный слух, многократно описывалась, подтверждалась экспериментально и хорошо известна в музыкальной практике (особенно в сольфеджио). Но, по мнению Е.В. Назайкинского, в связках отдается не только высота. Они вносят определенный вклад и в слышание тембра. Причем, в собственно тембровой сфере голосовому аппарату принадлежит преимущественно фонизм. Связки обеспечивают слуху возможность активного двигательного обследования деталей звукового объекта и соединения этих деталей в едином целом (6, с. 173-175). Очевидно, что связки – это та часть слуховой системы, через которую возможно непосредственно воздействовать на формирование, развитие и совершенствование слуха.

Итак, сознавая, что гармонический слух формируется, прежде всего, будучи погруженным в многоголосную звуковую среду (ансамблевое пение, игра на фортепиано, анализ на слух, подбор аккомпанемента), мы можем стимулировать его развитие при помощи определенным образом организованных интонационных упражнений. Рассмотрим некоторые их формы, условно распределив по группам (типам).

Начало *интонационного* освоения интервала, аккорда коренится в ладу (ладовые модели интервалов: квинта как I и V ступени и т.п., тоники мажора и минора как модели соответствующих трезвучий). Далее интервал, аккорд изучается также и как некая самостоятельная данность («от звука», «вне лада»). Здесь более пристально внимание концентрируется на структуре созвучий, которую необходимо освоить как теоретически, так и голосом. Здесь подспорьем могут служить упражнения следующего типа:

* Пение от звука аккордов, объединенных в последовательность по принципу общности двух (позднее - одного) звуков в предыдущем и последующем звеньях, к примеру: М53 - Б6 – М64 – Б64 – М6 – Б53
* Пение аккорда группой, поделившись на голоса, в форме своеобразного «бесконечного канона» с запаздыванием вступления партий на один звук. Это упражнение внесет лепту в тренировку не только интонационного охвата структуры аккорда, но и целостного восприятия его окраски, фонизма – в опоре на вокальный строй трех- или четырехголосия, который необходимо постоянно контролировать слухом. Звуки аккорда можно ритмизовать, повторяя каждый из них в определенном остинатном рисунке.
* Еще более творческий вариант упражнения – импровизация голосом по структуре аккорда на фоне его звучания.

Специфическая особенность следующей группы упражнений проявляется в сочетании слуховой и интонационной задачи в условии «неполного» гармонического элемента, когда нужно озвучить недостающий голос. Упражнения призваны активизировать внутренние слуховые представления об общем облике созвучий, которые затем «материализуются» при подключении голосового фактора. К таким формам упражнений отнесем следующие:

* Допеть верхний или нижний звук к данному звуку (его абсолютную высоту можно не объявлять), чтобы получился определенный интервал. Важно опираться не на мелодическую интонацию, а на слуховой образ интервала. Поэтому полезно выполнять упражнение в хорошем темпе, меняя высоты, но используя однотипные интервалы (например, квинты).
* Аналогичное задание выполняется и с аккордами, но здесь возможны варианты:

- дополнить голосом данный интервал (терцию или кварту) для образования трезвучия или обращения. В зависимости от задания, искомый звук обнаруживается слухом и поется выше или ниже заданного интервала (например, если дана малая терция, то минорное трезвучие допевается большой терцией сверху, мажорное трезвучие – большой терцией снизу, минорный квартсекстаккорд – чистой квартой снизу, мажорный секстаккорд – чистой квартой сверху);

- озвучивается интервал секста или квинта как крайние звуки аккорда. Необходимо допеть средний звук, чтобы получился конкретный аккорд, вписывающийся в данный интервал (м.6 – Б6, М64, б.6 – М6, Б64, ч.5 – Б53 или М53).

При *формировании* навыка лучше использовать однотипные аккорды, давая исходный интервал на разной высоте. При *совершенствовании* навыка и для сравнения структуры аккордов – достраивать голосом разные аккорды к интервалу на заданной высоте. В идеале этот процесс должен быть метроритмически организованным: звучит интервал на сильной доле, через определенный промежуток времени (скажем, через три доли в размере 4/4) звучит первый из заданных аккордов и т.д.

И, наконец, группа упражнений, которые переключают внимание на горизонталь, линии голосов в многоголосии. В гармонической последовательности, данной в ладу, необходимо быстро реагировать на окраску вертикали – фоническую и функциональную – и, в то же время, цепко прослеживать слухом линии голосов, в первую очередь, баса. Но полезную информацию для анализа дают и другие голоса (например, услышанная в одном из голосов VII ступень указывает на принадлежность аккорда доминантовой группе). По степени ясности слышания первенство принадлежит крайним голосам – сначала верхнему, потом нижнему. Тем не менее, на начальном (школьном) этапе обучения слышание баса составляет определенную проблему. Для облегчения задачи *во время анализа на слух* можно использовать следующие приемы:

* Пропевание слушаемого аккорда сверху вниз, от мелодии к басу – как взятого изолированно, так и в последовательности, особенно, если он ее начинает;
* На первых порах, в гармонической последовательности, – удвоение баса в октаву;
* Подпевание по слуху басового голоса гармонической последовательности.

 Труднее всего прослушиваются средние голоса. Для формирования навыка их слышания полезно давать последовательности аккордов в широком расположении, поставив задачу уловить слухом и проследить, подпевая, линию одного из средних голосов, на нейтральный слог или с названием нот.

Описанные приемы акцентируют внимание на горизонтали. Чтобы не утратить восприятие гармонического целого, необходимо соединить сформированное «связочное» ощущение линии со слышанием вертикали. Этому могут способствовать упражнения следующего типа:

* учащиеся поют заданное сопряжение ступеней как басовый голос, педагог играет на этом басу интервальный или аккордовый оборот. Ставится задача определить прозвучавший оборот;
* для оттачивания навыка на одном и том же басовом последовании (например, VII-I) друг за другом исполняются варианты гармоний:
1. ум.5 – б.3, 2) D6 – T53, 3) ум.7 – ч.5, 4) D65 – T53 и т.п.

Подведем некоторые итоги. Гармонический слух – сложный и многосоставный феномен. Без развитого гармонического слуха немыслим полноценный музыкант. Причем развитие это обычно происходит медленно и с немалыми трудностями. Понимание основных элементов структуры восприятия гармонии позволяет в какой-то мере структурировать и процесс формирования гармонического слуха у учащихся, выделить в нем составляющие, над которыми можно работать какое-то время относительно обособленно, в конечном итоге объединяя, сочетая их. Этой цели служат и интонационные упражнения, овладение которыми не только позволит учащимся уточнять свои фонические ощущения, но и даст инструмент для понимания новых для них гармонических явлений (например, при подборе по слуху на основе прослушанной аудиозаписи).

Использованная литература

1. Биркенгоф А. Интонируемые упражнения на уроках сольфеджио. – М., 1979.
2. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. - М., Изд-во «Институт музыкальной психологии РАН», 1997. Полная текстовая версия книги. //Режим доступа: http://darmuz.ucoz.ru/load/2-1-0-35 (дата обращения: 01.01.2013).
3. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. - М., 1993. // Режим доступа: http://www.twirpx.com/file/459865/ (дата обращения: 10.01.2013).
4. Давыдова Е.В. Методика преподавания сольфеджио. Издание второе. М., 1986.
5. Масленкова Л.М. Интенсивный курс сольфеджио. Методическое пособие для педагогов. С.-П., 2007.
6. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: 1988.
7. Оськина С.Е., Парнес Д.Г. Музыкальный слух. Теория и методика развития и совершенствования. М., 2003.
8. Островский А.Л. Методика теории музыки и сольфеджио. Л., 1970.