

Коняхина Марина Сергеевна

*Федеральное государственное казенное
профессиональное образовательное учреждение
«Московское военно-музыкальное училище
имени генерал-лейтенанта В.М. Халилова»
Министерства обороны Российской Федерации»*

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ НА УЧЕБНЫХ ДИСЦИПЛИНАХ
«СОЛЬФЕДЖИО» И «ГАРМОНИЯ»

Данная методическая разработка является обобщением педагогического опыта по курсам учебных дисциплин «Сольфеджио» и «Гармония». В ней систематизированы практические задания, используемые преподавателем в работе по вышеуказанным дисциплинам: авторские сочинения музыкальных диктантов и мелодии для гармонизации, расположенные в порядке возрастания трудностей и с учетом требований программ данных учебных дисциплин. На примере представленных заданий участники образовательного процесса (обучающиеся и преподаватель) могут проследить уровень профессионально-музыкального роста, степень возникающих трудностей при выполнении заданий, а также сформированность логики мышления функционально-мелодическим планом.

Автор адресует методическую разработку преподавателям музыкально – теоретических дисциплин и обучающимся средних специальных учебных заведений: колледжей, училищ, при прохождении учебных дисциплин «Сольфеджио» и «Гармонии».



Пояснительная записка

Целью данной методической разработки является интегрирование разных способов работы по развитию музыкального слуха, как многогранного компонента в профессиональной деятельности музыканта. В разработке выделена дифференциация практического материала по учебным дисциплинам «Сольфеджио» и «Гармония».

Основные задачи методической разработки:

- систематизация приемов и методов развития музыкального слуха;
- представление практических примеров для слуховой работы;
- успешное освоение обучающимися учебных дисциплин «Сольфеджио» и «Гармония».

В представленной разработке уделено особое внимание познавательным процессам в деятельности музыканта: слуховым, метроритмическим, двигательным ощущениям, музыкально-слуховым представлениям и различным сторонам слуха.



Введение

Данная методическая разработка представляет собой практико-ориентированную работу по формированию приемов, способов, методов развития музыкального слуха у обучающихся, нацеленных на создание устойчивого функционально - мелодического мышления. Учебные дисциплины «Сольфеджио» и «Гармония» в большей степени способствуют вовлеченности в многогранный процесс слуховой работы. Предложенные автором практические задания по учебным дисциплинам музыкально -теоретической направленности, есть систематизация накопленного педагогического опыта.

В первой главе «Особенности музыкального развития» рассматриваются различные виды музыкального слуха: звуковысотный, мелодический, гармонический, полифонический, тембро - динамический, фактурный, внутренний. Обозначенные далее приемы и способы работы над вышеперечисленными видами музыкального слуха являются попыткой систематизации опыта многих музыкантов, педагогов в данной области.

Во второй главе «Практический материал» представлены различные авторские образцы музыкальных диктантов и мелодии для гармонизации, расположенные в порядке возрастания трудностей и с учетом требований программ данных учебных дисциплин «Сольфеджио» и «Гармония».



Глава 1. Особенности музыкального развития

Нередко, лица, обладающие активным абсолютным слухом, могут слышать «вертикаль» и при отсутствии звуковысотного движения, хорошо различая состав таких созвучий, которые не разрешимы по законам классической гармонии. Они безошибочно воспроизводят одноголосную последовательность звуков, лишенных ладовой структуры и слышат небольшие отклонения от точной высоты звука. Эту способность Н.А. Гарбузов назвал внутризонным интонационным слухом[3]. Однако в основе такого «слышания» лежит не музыкальный слух, а всего лишь «слух настройщика», базирующийся на способности тонкого и точного сравнения звуков по высоте. Проявлением «слуха настройщика» является и способность слышать биение, тембровое различие по-разному настроенных гармонических интервалов[1]. Научных дисциплинах «Сольфеджио» и «Гармония» наличие хорошего музыкального слуха очень важно. Порой именно «слабость» развитого музыкального слуха может быть причиной неуспешного освоения данных учебных дисциплин. Поэтому для преподавателя, ведущего вышеуказанные предметы, первостепенной задачей будет именно развитие в процессе своей деятельности у обучающихся качественного интонационно-гармонического слуха.

Для любого музыканта главным будут слуховые ощущения, представляющие собой разновидности в виде т.н. специальных слуховых навыков. Исследователями в области музыкознания выделены следующие виды слуха:

- звуковысотный (абсолютный и относительный);
- мелодический;
- гармонический;
- полифонический;
- тембро-динамический;



- фактурный;
- внутренний.

Б.М. Теплов отмечал, что если в ощущениях музыкального звука «ведущую роль играет высота..., музыкальный слух, по существу, должен быть звуковысотным слухом, иначе он не будет "музыкальным"»[6, с.92-93].

Полемика об уровне музыкального слуха, дающего человеку право, становится профессиональным музыкантом, ведется и в наши дни. Однако однозначного решения по данной проблеме не получено до сих пор. Например, американский психолог Карл Эмиль Сишор разграничил на четыре уровня допустимые пороги различия звука, при прохождении которых человек мог заниматься либо профессиональной деятельностью музыканта, либо мог получить лишь общее, но не специально-музыкальное образование, либо только общее музыкальное образование или же, если выделенные им границы не превышали определенного уровня, человек не должен иметь отношения к музыке вообще. Приведенная классификация по Сишору, конечно, весьма спорна, но не лишена определенной доли справедливости. Отметим, что из опыта многих педагогов и музыкантов известно об определенной «тренировке» по развитию звуковысотного слуха специальными упражнениями, которые формируют важную способность слышать звуковысотное движение. Например Г.М. Цыпин отмечает следующие известные многим преподавателям приемы и методы:

- интонирование голосом отдельных звуков, сыгранных педагогом, небольших гаммообразных последований, гармонических интервалов и аккордов;
- подбор по слуху и транспонирование мелодий известных песен и разучиваемых произведений;
- сольфеджирование разучиваемых произведений;



- пропевание одного из голосов в полифоническом произведении с одновременным исполнением остальных на фортепиано;
- определение на слух интервалов и аккордов[7].

Развитию звуковысотного слуха способствуют систематические музыкальные занятия на любом виде инструмента, но, несомненно, что более активно данный вид слуха развивается на учебных дисциплинах «Сольфеджио» и, отчасти, на «Гармонии». «Обладание абсолютным слухом помогает музыканту в чистоте интонирования мелодии, облегчает развитие гармонического слуха, осознание модуляций и поэтому дает много преимуществ в овладении профессией»[4, с.139]. Наличие развитого звуковысотного слуха позволяет музыкантам с большой точностью определять звуки по звуковысотной шкале и «попадать» интонационно верно в конкретный (заданный) тон.

Развитый мелодический слух обеспечивает целостное восприятие мелодии, в отличие от фрагментарного звуковысотного слуха. «Искусство интонируемого смысла» - это определение Б.В. Асафьева уже на протяжении ни одного десятилетия является основополагающим в музыкальном образовании и в искусстве в целом. Мелодический слух синтезирует как интервальный, так и ладовый слух. Последний – есть основа мелодического слуха, а его интервальная наполненность, как производная составляющая внутри лада. Формированию устойчивых слуховых интервальных соотношений способствует ряд упражнений:

- пропевание интервалов отдельно и в интервальной «цепочке»;
- интонирование сыгранных преподавателем интервалов с нахождением голосом сначала основания интервала и только потом пропевание его вершины;



- слуховое определение отдельных интервалов (с постепенным темповым увеличением в процессе развития слухового навыка обучающимися) и интервальных последований.

При развитии ладового слуха основополагающие ступеневые величины как, устойчивость и неустойчивость, ладовые тяготения более всего прослеживаются при сольфеджировании.

Навык выделения из всего многообразия звуковой ткани отдельного голоса или голосов, слышания кроме основной мелодии движение басовой линии, подголосков, свидетельствует о наличии полифонического слуха. Многие преподаватели и исполнители, говоря о работе над формированием полифонического слуха, используют термин «перспектива». Имеется ввиду умение музыканта выявлять главное в произведении и его фон. Развитию полифонического слуха способствует пропевание одного из голосов с одновременным исполнением других, отсюда приобретает навык слышания музыкальной ткани по горизонтали.

На развитие вертикального слышания нацелено формирование гармонического слуха. Именно этот вид слуха ориентирован на восприятие созвучий аккордов и их последований, которыми, собственно, и определяются законы музыкального мышления. Гармонический слух развивается на основе ладового слуха и связан с достаточно продолжительным периодом вслушивания в фонизм различных аккордов. Известен ряд хрестоматийных приемов и методов по развитию данного вида слуха:

- выполнение гармонического анализа музыкальных произведений и вслушивание в звуковые структуры в процессе исполнения;
- интонирование различных аккордов;
- подбор гармонического сопровождения к различным мелодиям;
- транспонирование разных мелодий в другие тональности.



У исполнителей-оркестрантов более всего развит темброво-динамический слух, т.к. они постоянно взаимодействуют со звучанием не только своего инструмента (на котором занимаются), но и имеют возможность при оркестровой игре накапливать слуховые впечатления. Важность в сольфеджийной работе проводить параллели с воображаемым звучанием предлагаемого музыкального фрагмента у различных инструментов и, определенная доля подражания им, благотворно влияет на развитие тембрового слуха.

Для успешности овладения учебными дисциплина «Сольфеджио» и «Гармония» важным компонентом для обучающегося будет наличие внутреннего слуха и музыкально-слуховых представлений, с помощью которых, согласно определению Н.А. Римского-Корсакова, происходит мысленное представление «музыкальных тонов и их соотношений без помощи инструмента или голоса». В.И. Петрушин подчеркивает, что «физиологической основой музыкально-слуховых представлений является проторение нервных путей, которые при многократном повторении образуют в коре головного мозга "следы", являющиеся субстратами памяти» [4, с.148]. Развитие музыкально-слуховых представлений напрямую связано с памятью. Это как бы звенья одной цепи: хорошая музыкальная память способствует богатым музыкально-слуховым представлениям и активизирует звуковысотный слух. Слышать мелодию, записанную на бумаге – означает активно прорабатывать ее внутренним слухом, а если еще слышать не только ее одnogолосную мелодическую линию, как например, мелодию для гармонизации, а мыслить внутренним слухом функционально, есть важный момент в развитии собственно музыкально-слуховых представлений. Приемы и способы развития последних могут быть заключены в виде подбора разных мелодий по слуху в



разных тональностях, чередование мотивов, фраз, предложений, сыгранных на фортепиано, с мотивами, фразами и предложениями, сыгранными «про себя».

Одним из важных компонентов в слуховом музыкальном развитии являются метроритмические ощущения, например, в виде простукивания сильных долей такта. Разграничение метроритмической и ритмической пульсаций весьма закономерное проявление моторной составляющей сущностной природы музыкального переживания как такового. Чередование опорных и неопорных звуков – есть проявление т.н. метроритмических ощущений, а чередование различных длительностей, заполняющих мерное метрическое движение более мелкими импульсами – относится к т.н. ритмическим ощущениям. В музыкальной практике, конечно, такое разделение весьма условно и, чаще всего, эти два вышеобозначенные понятия объединены в синкретичное определение – метроритмические ощущения. Важность развития чувства ритма неоспорима. Известно, что недостаточность природного ощущения ритма поддается развитию с большим трудом. Приемы, используемые педагогами на занятиях по развитию чувства ритма заключаются, в прохлопывании руками метроритмических структур с одновременным пропеванием мелодии, направляющие действия со стороны педагога в виде дирижерского жеста, «постукиваний», подпеваний.

Острый музыкальный слух, цепкая музыкальная память и хорошее чувство ритма – все это есть достоинства любого музыканта. Три составляющих деятельности музыканта основываются на слуховых, временных и двигательных ощущениях, от качества сформированности которых во многом зависит успешность не только в усвоении учебных дисциплин «Сольфеджио» и «Гармония», но и в целом профессиональная деятельность любого музыканта.



Глава 2. Практический материал

Исследуя особенности музыкальной деятельности, Б.М. Теплов в книге «Психология музыкальных способностей» (1947г.) выделил три их (музыкальных способностей) основополагающих компонента:

- ладовое чувство, проявляющееся в эмоциональном восприятии и узнавании мелодии;
- способность к слуховому представлению, как воспроизведение мелодии по слуху и составляющая, таким образом, ядро музыкальной памяти;
- музыкально-ритмическое чувство, в проявлении способности чувствовать ритм и воспроизводить его.

Проблематика восприятия мелодии и гармонии интересовала и сегодня интересует многих педагогов, музыкантов и специалистов в других областях, причастных к данному виду деятельности. Здесь встает сразу ряд практических вопросов: достаточно ли для восприятия и записи мелодии слышать входящие в состав интервалы; насколько важно ладовое чувство и как оно соотносится с современной (вне ладовой) музыкой и т.д и т.п. Например, Л.Л. Бочкарев отмечает, что «ладовое чувство лежит не только в основе восприятия мелодии, но и гармонии» [2, с.101].

В данной главе предложены авторские сочинения музыкальных диктантов и мелодии для гармонизации, используемые преподавателем в курсе учебных дисциплин «Сольфеджио» и «Гармония». Расположенные в порядке возрастания мелодических трудностей диктанты, основной целью своей являют постепенное формирование у обучающихся широкого спектра ладово-слуховых предпочтений и, таким образом, они формируют т.н. «хрестоматийный запас» интонационно - мелодических оборотов.

Примерный уровень сложности диктантов для первого курса:



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"

2019 год

Allegretto

№1

Moderato

№2

Con moto

№3

Sostenuto

№4



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"
2019 год



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"
2019 год

Примерный уровень сложности диктантов для второго курса:

№1 *Andantino*

№2 *Andante cantabile*

№3 *Allegro*

№4 *Andantino*

№5 *Allegretto*



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"

2019 год

№6 *Andante cantabile*

№7 *Allegretto*

№8 *Leggiero*



Примерный уровень сложности диктантов для третьего курса:



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"

2019 год



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"
2019 год

Andantino

№7



Allegretto espressivo

№8



Allegretto quasi Andantino

№9



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"
2019 год

Примерный уровень сложности одноголосных диктантов для четвертого курса:



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"

2019 год

№4 *Resoluto*



№5 *Allegretto*



№6 *Agitato*



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"

2019 год

Vivace

№7



Allegretto

№8



Andante con moto

№9



Allegretto

№10



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"
2019 год

Примерный уровень сложности двухголосных диктантов для четвертого курса:

Moderato

№1



Lento con moto

№2



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"

2019 год

Andantino

№3

Andante espressivo

№4





Запись представленных диктантов способствует «оттачиванию» слуховых навыков характерных интонационно-мелодических и гармонических оборотов в курсе изучения учебной дисциплины «Сольфеджио», а также структурирует музыкальную память обучающихся с точки зрения формообразования.

Учебная дисциплина «Гармония» в ФГКПОУ «Московском военно-музыкальном училище имени генерал-лейтенанта В.М. Халилова» начинает изучаться со второго курса четвертого семестра. Согласно рабочей программе по данной учебной дисциплине предусмотрены экзамены (промежуточный на третьем курсе и итоговый на четвертом). Гармонизация мелодий (гармонические задачи) в курсе изучения гармонии являются одной из основных форм работы. Таким образом, представленные в методической разработке мелодии для гармонизации затрагивают третий и четвертый курсы, где уже изучены многие средства диатоники.



Примерный уровень сложности мелодий для гармонизации на третьем курсе:

№1 *Andante*



№2 *Moderato*



№3 *Andantino con moto*



№4 *Moderato semlice*



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"

2019 год

№5 *Lento assai*



№6 *Andantino*



№7 *Allegro ma non troppo*



№8 *Molto andante*



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"

2019 год

Lento

№9

Andantino

№10

Allegro

№11

Lento

№12

Andante con moto

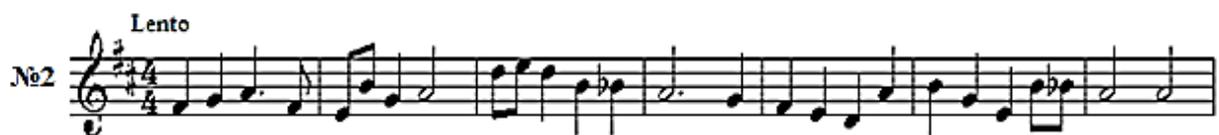
№13



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"

2019 год

Примерный уровень сложности мелодий для гармонизации на четвертом курсе:



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"

2019 год

Allegretto



Lento tranquillo



Sostenuto



Andante



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"
2019 год

№9 Moderato



№10 Andantino



№11 Allegretto



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"

2019 год

№12 Moderato

№13 Allegretto

№14 Andante con moto



Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"
2019 год

№15 *Lento di molto*

Two staves of musical notation. The first staff is a treble clef with a 4/4 time signature. It contains a melodic line with several accidentals and a circled 'x' above the final measure. The second staff is a treble clef with a 4/4 time signature. It contains a bass line with a circled 'x' above the first measure and another circled 'x' above the second measure. The piece ends with a double bar line.

№16 *Moderato con spirito*

Two staves of musical notation. The first staff is a treble clef with a 4/4 time signature. It contains a melodic line with several accidentals and a circled 'x' above the first measure. The second staff is a treble clef with a 4/4 time signature. It contains a bass line with several accidentals and a circled 'x' above the first measure. The piece ends with a double bar line.

№17 *Andante cantabile*

Two staves of musical notation. The first staff is a treble clef with a 4/4 time signature. It contains a melodic line with several accidentals and a circled '(x)' above the final measure. The second staff is a treble clef with a 4/4 time signature. It contains a bass line with several accidentals and a circled '(x)(x)' below the first measure. The piece ends with a double bar line.

№18 *Scherzando*

Two staves of musical notation. The first staff is a treble clef with a 3/4 time signature. It contains a melodic line with several accidentals and a circled '(*)' above the final measure. The second staff is a treble clef with a 3/4 time signature. It contains a bass line with several accidentals and a circled '(*)' above the first measure. The piece ends with a double bar line.

Всероссийская конференция
"МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА"

2019 год

№19 *Andante*

Musical score for exercise №19, *Andante*, 4/4 time signature. It consists of three staves. The first staff has six measures with asterisks above the notes. The second staff has six measures with asterisks above the notes. The third staff has two measures.

№20 *Andantino*

Musical score for exercise №20, *Andantino*, 4/4 time signature. It consists of two staves. The first staff has six measures with asterisks above the notes. The second staff has six measures with asterisks above the notes.

№21 *Moderato espressivo*

Musical score for exercise №21, *Moderato espressivo*, 4/4 time signature. It consists of three staves. The first staff has six measures with asterisks above the notes. The second staff has six measures with asterisks above the notes. The third staff has two measures.



Систематическая целенаправленная работа по гармонизации мелодии приводит обучающихся не просто к механическому выполнению данного вида деятельности, а обуславливает понимание связи гармонии с мелодией, т.е. со всей ее интонационной выразительностью и структурой (здесь, прежде всего, имеется в виду интервально-аккордовая структура). После письменной гармонизации мелодии, полученную гармоническую задачу целесообразно проиграть на фортепиано. Это позволит обучающимся максимально полно погрузиться в гармоническую составляющую данной мелодии, а также затронет важную грань образовательного процесса, в виде междисциплинарной связи учебных дисциплин «Гармония» и «Фортепиано».



Заключение

Дифференцированность видов музыкального слуха, отмеченная в методической разработке с одной стороны, и их (видов) синтезированность с другой, есть важная многомерная составляющая обобщенного музыкального слуха профессионала. М.С. Старчеус отмечает, что «слуховое обучение музыканта – процесс освоения таких стратегий и накопления опыта их реализации в разнообразных условиях инструктивно-учебного и художественно-музыкального материала» [5, с.7].

Представленный авторский практический материал иллюстрирует разнообразные спектры интонационно-мелодической составляющей, как музыкальных диктантов, так и мелодий для гармонизации. Важным компонентом его являются темповые обозначения, без соблюдения которых возможно ошибочное определение обучающимися жанра, представленного в мелодии и неточности в ритме гармонических смен.

Широкий диапазон возможных проявлений практического материала в данной методической разработке обусловлен важностью многоспектрального его применения на учебных дисциплинах «Сольфеджио» и «Гармония».



Список литературы

1. Богино Г.К. Современная настройка фортепиано.- В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып.І. М., 1970.
2. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Институт психологии РАН, 1997. – 350с.
3. Гарбузов Н.А. Внутрizonный интонационный слух. – М.-Л., 1951
4. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М.: Академический проект, 2008. – 400 с.
5. Старчеус М.С. Слух музыканта: психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования.- М., 2005. – 62 с.
6. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М., 1947. С. 92, 93.
7. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. – М., 1988.
8. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. Музыкальный слух и его развитие. Гл.3. – М., 1984. С.50

