МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
УПРАВЛЕНИЕ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ
ПО ДЕТСКОМУ МУЗЫКАЛЬНОМУ
И ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОБРАЗОВАНИЮ

Е. В. ДАВЫДОВА

О ПРЕПОДАВАНИИ СОЛЬФЕДЖИО В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Методические разработки
в помощь педагогам

Выпуск I

Москва — 1970

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
Управление учебных заведений

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ
по детскому музыкальному и художественному образованию

Е.В.Давыдова

О ПРЕПОДАВАНИИ СОЛЬФЕДЖИО В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Методические разработки в помощь педагогам

Выпуск I

МОСКВА - 1969

Несмотря на большой опыт, накопленный советскими педагогами-сольфеджистами, методика преподавания сольфеджио, в целом, до настоящего времени остается малоразработанной областью музыкальной педагогики. Все еще не раскрыты единые принципы развития музыкального слуха, отсутствуют учебники по сольфеджио, так и по методике преподавания этого основного предмета.

Старший педагог Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных Е.Б.Давыдова прочла в 1968 году на курсах повышения квалификации педагогов-музыкантов г. Москвы и Московской области цикл лекций по методике преподавания сольфеджио. В лекциях она раскрывает задачи курса сольфеджио, разбирает особенности развития музыкального слуха и его психофизиологическую основу, останавливается на развитии у учащихся навыков пения с листа и записи диктантов, знакомит с конкретными приемами и формами работы, дает полезные рекомендации и советы молодым педагогам.

Чтобы сделать этот интересный материал достоянием более широкого круга педагогов, Центральный методический кабинет по детскому музыкальному и художественному образованию сделал стенограмму и подготовил к печати эти лекции.

В настоящем выпуске помещены две следующие темы:

I. "О задачах курса сольфеджио в детской музыкальной школе" и

2. "Развитие мелодического слуха".

Отзывы и пожелания о данном выпуске просим направлять по адресу: Москва А-252, Чапаевский пер. д. 5-а

Центральный методический кабинет

ЗАДАЧИ КУРСА СОЛЬФЕДЖИО В ДМШ.

Каждый педагог, работающий в музыкальной школе, должен развивать музыкальные данные учащихся и стремиться преподавать как можно лучше, чтобы достичь высоких результатов. Но у нас много неудач. В чём их причина ? Главным образом в том, что мы не всегда знаем основные задачи, которые стоят перед нами применительно к нашей специальности (сольфеджио).

Сольфеджио или развитие музыкального слуха - очень тонкая и сложная специальность. Навыки, которые мы прививаем (чтение нот с листа, диктант), перемежаются с задачей развить музыкальный слух до определенного уровня. Трудность нашей дисциплины и заключается в том, что мы не столько должны обучать, сколько развивать и воспитывать. А для этого необходимо разобраться, какие стороны музыкальных способностей, музыкального слуха мы должны развивать, в чем их сущность и как они проявляются, в какой мере каждому педагогу необходимо знать психофизиологию этих процессов, чтобы правильно воздействовать на учащихся, добиваясь развития и воспитания их музыкальных данных.

Обычно педагоги идут путем практики. Испробуя то одни, то другие приемы и упражнения, они эмпирически (путем опыта) ищут, как лучше развить мелодический слух, гармонический слух, узнают, как работают другие педагоги,

вспоминают,как учили их и не отдают себе отчета в том, почему пробуют такой прием. Он может быть лучше или хуже, но мы должны знать методические и психофизиологические основы этого приема.Приведу пример.

"Зачем мы чередуем пение вслух с пением про себя ?"- задал мне такой вопрос один педагог.- "Нужно ли это делать ?" -"Нужно". -"А зачем,что мы этим достигаем?" -"Мы развиваем внутренний слух". -"Разве такой есть?".

Теперь уже большинство педагогов более или менее знакомо с различными сторонами слуха и не задают таких вопросов,но многое еще неясно.

Курс методики преподавания сольфеджио должен строиться:

I.На основании методологии предмета,т.е. обоснования того,что такое музыкальный слух,каковы его стороны и как над ним работать.

2.На знании истории данного предмета.

3.На изучении опыта педагогов - практиков,которые добились хороших результатов.

Таким образом,курс методики,объединяя эти стороны,дает принципиально важную,методически обоснованную программу знаний,помогающую преподавать.

Итак,начиная наш курс,мы должны,прежде всего,определить,что такое музыкальный слух и какие стороны музыкального слуха следует развивать.

На вопрос: "Что такое музыкальный слух ?"- отве-

ты бывают примерно такие:

1.Музыкальный слух - это способность чисто петь;

2.Музыкальный слух - это способность осознавать и воспринимать музыку;

3.Музыкальность - это любовь к музыке и способность эмоционально воспринимать её.

4.Музыкальность и музыкальный слух - это большая целеустремленность и интерес к занятиям.

Все это правильно по отношению к внешней, выразительной стороне музыкального слуха. Но в самом явлении музыкального слуха можно рассмотреть еще целый ряд сторон, которые чрезвычайно важны.

Н.А.Римский-Корсаков в своей книге "Беседы и заметки о музыкальном образовании" говорил о том, что музыкальный слух - сложное явление, состоящее из целого ряда особенностей, которые в комплексе образуют музыкальные способности. Он отмечает следующие особенности музыкального слуха:

1.Мелодический слух - это способность различать правильность от неправильности в одноголосной мелодии и способность воспроизвести чисто и правильно данную мелодию.

В музыке - в любой мелодии - неделимыми две стороны: это интонационная и временная (метроритмическая). Поэтому Римский - Корсаков подразумевал в мелодическом слухе также и чувство метро-ритма, неотделимое от ощущения высоты.

2.Низшая стадия или низший уровень музыкального слуха- это, так называемый, архитектонический слух, т.е. способность не только чисто повторять звуки, но и знать

логику построения мелодии или музыкального произведения, уметь расчленить её на отдельные построения : фразы, периоды, части в крупном произведении. Это способность почувствовать эстетическую красоту и содержание произведения, художественный образ и его музыкальное построение, т.е. то, что является конечной целью музыкального воспитания. Наконец, это чувство лада для данной стороны слуха, так как именно лад, т.е. взаимоотношение звуков, создает в нашем сознании музыкальный образ.

Говоря о музыкальных способностях, Римский - Корсаков отмечал, что самое важное для их развития - практическая музыкальная деятельность, т.е. игра на инструменте, игра и пение в ансамблях всякого рода. "Всякое музицирование - есть лучшее средство развить музыкальные данные", - говорил композитор. И действительно, не только сольфеджио, но и вся музыкальная деятельность ученика развивает музыкальный слух. Не случайно в детской музыкальной школе учебный план комплексный : сюда входят и специальность, и сольфеджио, и хор, и ансамбли, которые всесторонне развивают музыкальные способности и музыкальный слух.

А как же сольфеджио ? Римский - Корсаков называл сольфеджио гимнастикой слуха. "Но гимнастика, которой мы занимаемся на сольфеджио, - говорил Римский-Корсаков, - хороша тогда, когда она целенаправленна и целесообразна в данных условиях". Это определение Римского-Корсакова имеет большой смысл. Слух развивается не только на уроках сольфеджио. Он развивается в процессе всей музыкальной деятель-

ности, а у нас - специальная гимнастика, тренировка и развитие определенных навыков, которые являются функцией именно музыкального слуха и не связаны с овладением техники игры на инструменте. А как же проверить музыкальность у человека, который не владеет инструментом ? Посредством слуха, т.е. пения, подбирания. Если он владеет инструментом, его музыкальность проявляется при исполнении музыкальных произведений.

Римский-Корсаков, говоря о сольфеджио как о гимнастике, отметил, что это могущественное средство для развития музыкального слуха. Значит, если он и считал, что важнее всего практическое музицирование, но все-таки и сольфеджио, по его мнению, является очень нужным и полезным предметом.

В книге Г.Нейгауза "Об искусстве фортепианной игры" автор большое внимание обращает на вопросы слышания, слушания, развития слуха. Он говорит, что слух может заставить человека извлечь из инструмента невозможное. Именно слух, слышание, воображение того, как должно быть, решает и технические вопросы. А для того, чтобы извлечь из инструмента даже один звук, мы должны непременно представлять себе, слышать, каким он должен быть.

Можно вспомнить еще ряд трудов о важности и ценности музыкального слуха, как необходимого орудия музыканта, благодаря которому осуществляется контроль над всей музыкальной деятельностью. К сожалению, в преподавании, особенно в начальных классах, умение слушать себя

и внимание к слышанию того,что дети делают,недостаточно развиваются. Детей часто учат механически,на основе моторных ощущений или просто подражанич, а не на основе того,что они слышат.

Таким образом ясно,что музыкальный слух нужен абсолютно каждому,кто занимается музыкой.

Известно,что не все ученики детских музыкальных школ будут музыкантами,многие из них изберут другую специальность. Их тоже нужно развивать и обучать,но с несколько другой целью:пробудить у них интерес и любовь к музыке, воспитать способность наслаждаться музыкой и понимать её. Главная задача в том,чтобы как можно больше учащихся, окончивших ДМШ,не бросили музыку,сохранили любовь к ней, стали активными участниками музыкальной жизни страны и полноценными слушателями музыки,музыкально культурными людьми.

Учитывая комплексный характер воспитания и первостепенное значение специальности в ДМШ,следует проанализировать,что же остается на долю сольфеджио?

На долю сольфеджио остается несколько абстрагированный музыкальный слух.

Для проверки музыкальных впечатлений мы используем пение. Пение тоже может быть специальностью.Овладеть своим голосом нелегко,однако пение все же возможно и естественно для каждого человека. Еще Чернышевский говорил,что пение-это как бы продолжение речи человека. Нет человека,который не может петь.Врачебные осмотры тоже

показывают,что травмы и физический недостатки,лишающие возможности петь,бывают только у 4% детей. Все рождаются с нормальным голосовым аппаратом,все разговаривают, следовательно,все могут петь. Могут петь ! Другое дело, что не все поют.Пение-наиболее естественное выражение музыкальных впечатлений.Отсюда первое правило для всех педагогов- научить детей петь,т.е.выражать свои музыкальные впечатления голосом.

В курсе методики придется много говорить о том,как быть с "гудошниками",т.е. с детьми,которые говорят,что они петь не могут.Этот вопрос требует специального изучения.

Используя пение как простейшее средство выражения музыкальности,мы считаем,что для того,чтобы научить петь даже "гудошника",не нужна большая техническая подготовка.Конечно,нужно направить голос,научить звукоизвлечению для того,чтобы создать наилучшие условия для воспроизведения,но не надо специально обучать пению.

Почему я об этом заговорила? Некоторые педагоги, увлекаясь и зная что сольфеджио должно вестись на хоровой основе,специально занимаются как бы постановкой голоса не только у детей,но даже у взрослых.Мне кажется, что этим заниматься не нужно. Мы должны привить какие-то элементарные основы правильного пения,а не заниматься постановкой голоса.

Итак,простейшим средством выражения музыкаль-

ности и уровня музыкального развития является голос. Но для человека большое значение имеет осознанность музыкального впечатления. В процессе развития музыкального слуха мы должны непременно обучать детей, доводить до их сознания те или другие музыкальные явления. Академик Теплов говорит, что особенностью человека является способность и потребность называть те явления, которые он встречает в жизни. Это относится и к воспитанию слухового восприятия, т.е. к тому, чтобы уметь называть словами то, что мы слышим. В классе сольфеджио следует не только заставлять детей слушать, петь, но и понимать, осознавать музыкальные явления. Значит ли это, что мы должны проходить теорию ? Нет, теорию проходить не должны, но называть явления, будить сознание учащихся, учить представлять себе звуки, делать сравнения - это совершенно необходимо.

Итак, кроме развития слуха, привития правильных навыков пения, мы должны обучить детей целому ряду "умений", дать знания в области музыки. Знания необходимы для того, чтобы то, что воспринято, было закреплено в их сознании и освоено, поэтому и существуют словесные названия явлений. Представьте себе, как звучит большая терция. Я не называю нот, но сейчас же каждый из нас представил себе звучание большой терции. Понятие интонации "большая терция", извлеченное из "кладовой" мозга словами- сигналами, вы мысленно перевели в звучание. В этом одна из очень важных задач сольфеджио.

Существует другая задача. Я могу показать вам нотную тетрадь, где написано - Ре и Фа диез. Глядя на эти

ноты, вы опять представите себе звучание большой терции. У кого абсолютный слух, тот точно представит себе звучание Ре и Фа диез, другой - с относительным слухом - представит себе его приблизительно, но все равно, благодаря своему сознанию, человек, видя ноты, зная их, может представить себе звучание написанного.

Установление в сознании связей между словами или условными знаками (нотами) и звучанием - одна из самых важных сторон сольфеджио. Этот мыслительный процесс заключается в умении связывать звучание с различными раздражителями, например, зрительными (видя ноты, слышать их звучание) или словесными (когда слова являются командой к тому, чтобы представить себе данные звуки или другие явления). Это очень и очень важно, потому что тем самым мы закладываем в памяти наших детей не просто звучание, а осознанное звучание, которое они всегда могут вызывать из своей памяти.

Таким образом, в сольфеджио работа основана:

1) на пении как непосредственном выражении своих эмоций и впечатлений;

2) на знаниях, приобретенных в итоге обучения, которые и дают нам сознательное восприятие.

В педагогическом процессе большое значение имеет учение Павлова об условных и безусловных рефлексах. Павлов говорит, что процесс обучения и воспитания - это есть выработка условных рефлексов. Условный рефлекс отличается

от безусловного тем,что он воспитывается.Безусловный рефлекс - врожденный (рефлекс страха и пр.) Воспитывая условные рефлексы,мы должны учитывать особенности деятельности нервной системы человека,понимать,каким образом это происходит.

Всякий процесс осознания состоит из трех моментов: I.На кору головного мозга действует раздражитель, который поступает через различные органы чувств. 2.Кора головного мозга принимает сигналы раздражителя.Затем в ней начинается громаднейшая работа.3. Принятый сигнал перерабатывается и мозг дает команду клеткам нашего организма среагировать на внешний раздражитель.

Какие виды воспроизведения могут быть ? Это может быть название того,что мы услышали,исполнение на инструменте,повторение голосом услышанного,его выражение в движении,в рисунке.Для сольфеджио важны две стороны - умение спеть и назвать звуки,для специальности добавляется третья-исполнение на инструменте.

Воспитывая условные рефлексы,мы должны считаться с целым рядом других особенностей нашей психологии.Совершенно очевидно,что восприятие должно быть целенаправленным: нельзя вообще что-то слушать,а надо знать,для чего мы это слушаем. Например,я могу играть терцию десять,двадцать раз,но если я не скажу ученику :"Послушай,что я играю", он не будет осознавать,а будет просто слушать.

Вероятно, вы знаете, как бывает, когда ученик потерял внимание на уроке: он сидит и слушает, но "пропускает мимо ушей". При этом в коре головного мозга этого ученика не обработались воспринятые впечатления, они где-то рассеялись и ушли. А нам нужно, чтобы эти впечатления были определенным образом закреплены. Здесь очень важно уметь собрать внимание детей. К сожалению, именно так, без внимания, часто слушают в домашних условиях радио. Некоторые родители говорят: "У нас дети необычайно музыкальны, они и спят, и кушают - все под музыку". Это значит, что у ребенка выработался уже некий тормоз против музыки, он её не слушает. Нам же нужно целенаправленное внимание. Но активное внимание не может быть бесконечным. Дозировка, умение использовать лучшие моменты урока, когда внимание свежо и активно - это одна из важнейших задач педагогов. А как достичь того, чтобы внимание все время поддерживалось ? Вот тут нужно привлечь эмоции по своему эмоциональному содержанию; это позволит ребятам не скучать, сохранить активность и целенаправленность внимания. Ведь у нас есть такое замечательное средство, как музыка, и, если вы видите, что кто-то из учащихся устал, надо что-нибудь сыграть, спеть песню, подвигаться. Это дает отдых нервной системе. Надо умело использовать различные формы работы для того, чтобы не утомить целенаправленное внимание учащихся.

-14

Другой важной задачей в воспитании условных рефлексов является правильная и четкая постановка вопроса.Например: ученику предлагают спеть терцию ре-фа- диез,исполнить её, скажем в нужном ритме.При этом он должен понимать,для чего и как это делается.Попробуйте спросить ученика:" А зачем мы слушаем интервалы?" Дети не скажут вам -зачем. Они ответят:"Так велел учитель!" А если мы свяжем те навыки и те задачи,которые ставим перед учениками, с задачами общего музыкального образования,покажем,как эти элементы,которые мы слушаем,встречаются в той литературе,которую они играют,в тех песнях,которые они поют,то мы дадим им понять,для чего они это делают и для чего мы поем и учим терции,в чем их красота и прелесть.

Итак,перед педагогами стоят три важные психологические задачи : I.Понимание сложности процесса, который происходит от восприятия до воспроизведения. 2.Умение дозировать внимание,т.е. не утомлять учеников. 3.Всегда ставить перед учащимися определенную цель,объяснять,что они делают,показывать,как данный навык используется во всей их музыкальной деятельности.

Какие же разделы должны быть рассмотрены в наших лекциях ? Вопрос развития мелодического слуха для детской школы - один из самых важных. Восприятие,осознание и воспроизведение мелодии - наиболее доступная форма в проявлении музыкального слуха и музыкальных способностей.

Как уже было сказано, академик Теплов в своей книге "Психология музыкальных способностей" говорит о том, что мелодический слух - это способность воспринимать и правильно, точно воспроизводить мелодию. Мелодический слух должен опираться на чувство лада, ладовую организованность мелодии и ее временную основу. Следовательно, он как бы разделяется на интонационный слух, на чувство лада и метро-ритма. Основой развития явится воспитание ладового чувства. Это большой и важный раздел в нашей работе. Работа над интонацией, т.е. над чистым воспроизведением мелодии, заставит нас коснуться и вопросов вокальных навыков, без которых развитие мелодического слуха невозможно.

Второй вид слуха - гармонический. Теплов так его определяет: "Гармонический слух - это способность воспринять множество звуков, как единое целое".

И действительно, многоголосную музыку мы не стремимся разбить на отдельные звуки, а воспринимаем как нечто цельное, её выразительность зависит от этого комплекса звучания, а не от того, как она раскладывается на отдельные звуки. Гармонический слух нужен так же, как и мелодический, и поэтому его развитие должно начинаться в детской музыкальной школе с самых первых дней обучения. Неправильно мнение, что развитием гармонического слуха мы начинаем заниматься тогда, когда изучаем гармонию. Совсем нет. Гармонический слух проявляется уже тогда, когда мы слушаем гармоническое сопровождение, многоголосную музыку, когда

мы поем с гармоническим сопровождением.Наши дети не привыкли к одноголосному исполнению мелодии,они лучше слушают многоголосную музыку,которая производит более яркое впечатление,чем одноголосная мелодия.Поэтому гармонический слух должен развиваться у детей обязательно вместе с мелодическим.

Есть еще одна сторона музыкального слуха,чрезвычайно важная для нас - это внутренний слух.Собственно говоря, внутренний слух - это музыкальное мышление,способность мысленно представить себе музыку,звуки и т.д. Это очень важная способность,которую мы должны развивать в учениках с самых малых лет.

Работа над развитием разных сторон слуха должна способствовать приобретению навыков,которые мы должны воспитывать у детей.Какие это навыки ? Навыки чтения с листа и записи музыки.В чем разница между работой над развитием разных сторон слуха и этими двумя последними навыками ? Дело в том,что первая представляет собой вопрос развития психологической основы данных сторон музыкального слуха,а навыки- это уже практическая сторона, уменье применить определенный уровень подготовки,т.е. читать с листа,записывать диктанты.Не случайно,когда мы хотим проверить уровень музыкального развития учащихся, то обычно предлагаем им спеть с листа и записывать диктанты.Нужно помнить,что упражнения,которые мы поем (интервалы,гаммы,слушание интервалов,аккордов) не представ-

ляют собой такой важной задачи для музыкального слуха, но это - тренировочное упражнение, при помощи которого дети осваивают ладовое чувство, учатся более чисто интонировать, запоминают знаки в гамме и т.д.

Главная задача всех этих упражнений - подготовка к чтению с листа, т.е. умение чисто интонировать, правильно ритмически сгруппировать звуки, верно и чисто пропеть.

Упомянутые выше разные методы воспитания слуха (с одной стороны, упражнения для общего развития, тренировка, с другой - обучение чему-то более определенному) должны идти как бы рядом, параллельно, потому что нельзя сперва только развивать, а потом уже начинать учить писать и т.д. Это неверно, Все идет постепенно : с одной стороны, дальнейшее общее развитие, с другой стороны, - применение этого развития на практике. Правда, при этом создается некоторое расхождение : упражнения, которые мы даем, тренировка, осознание - все это должно несколько опережать по материалу и по содержанию то, что мы применяем на практике, в чтении с листа и в записи диктанта.

Многие педагоги делают такую ошибку : предположим, сегодня на уроке они объяснили тональность с четырьмя знаками и новый материал, тут же прорабатывают все это в классе - поют, называют знаки, затем читают с листа в данной тональности. Это неправильно. Предварительная тренировка должна быть раньше, чем практическое выполнение. Допустим, требуется прочитать с листа пример в Ля мажоре,

в котором встречается ритм четверть с точкой. Надо заранее пройти эту тональность в разных упражнениях, в других упражнениях закрепить этот ритм, а потом уже заняться им на практике. Особенно это касается диктантов, где такое "задерживание" и "опаздывание" материала очень важно. Диктанты очень трудно даются детям и их нужно предлагать после того, как материал проработан ими на слух.

Чтобы обеспечить последовательность, постепенность усвоения музыкальных навыков у учащихся, педагогу нужно очень внимательно и серьезно готовиться к каждому уроку.

Тут мне специально хотелось сказать о том, что вопрос проведения урока и его организация имеет огромное значение. Учитывая особенности психологии музыкального слуха, музыкальные способности, возрастные особенности детей, а также задачи воспитания музыкального слуха, тренировочных и практических навыков, мы должны строить занятия так, чтобы, не утомляя наших детей, целесообразно использовать время урока. Поэтому каждый педагог должен иметь подробный рабочий план, включающий прежде всего чисто педагогические задачи применительно к тому или другому материалу.

Существующая практика, при которой указывается, например, что 5 сентября мы проходим Ля мажор, а 15 сентября - Ми мажор не раскрывает существа педагогических задач.

Всякое усвоение проходит через 3 стадии :

I) Объяснение нового материала и работа над его

восприятием. 2) Закрепление материала путем целого ряда тренировочных упражнений. 3)Работа над практическим применением того или иного материала,проверка знаний и навыков учащихся.Эти три стадии должны присутствовать на каждом уроке.Вот почему недостаточно того,что 5 сентября мы прошли четверть с точкой.Четверть с точкой должна повторяться на трех,четырех уроках,но все время в развивающейся стадии.Например,на сегодняшнем уроке вы эту тему помещаете в первую стадию - восприятие и ознакомление; на следующем уроке вы начинаете её прорабатывать,тренировать и закреплять; дальше идет урок,в котором,в зависимости от условий,вам придется или еще раз её проработать,или использовать на практике,т.е.дать диктант,прочитать с листа и т.д. Каждая из тем должна пройти все эти стадии. А в наших планах существует только теоретическое название темы, а педагогической последовательности мы обычно не видим.Поэтому многие и замечают: "Что вы делаете на уроке? Без конца одно и тоже !" Да,одно и тоже мы проходим на разных педагогических стадиях :знакомство,закрепление,практическое применение.

Примеры должны быть подобраны так,чтобы трудность постепенно возрастала.Педагог должен знать,почему он на уроке 10 сентября дал такой-то номер,а на уроке 15 сентября дал другой.Ведь иногда педагог действует так:он знает,что нужен ритм четверть с точкой;быстро перелистав сольфеджио Калмыкова и Фридкина и найдя нужный пример,он говорит:

"Споем это, ребята". Пример оказывается трудным, не усваивается. На следующем уроке он поет другой пример, значительно легче предыдущего. Но ведь четверть с точкой не исчерпывает всей трудности примера. Можно дать пример в первом классе в Ре мажоре, в котором встретятся, скажем, восьмые и четверти. Но можно дать и в ВУЗе подобный пример, если он интонационно и мелодически написан совершенно в другом стиле, с иными ладовыми и интонационными оборотами. Вот почему необходимо уметь отобрать пример, определить его трудность.

Есть еще один момент - это контроль, проверка учащихся. Но не думайте, что контроль должен быть всегда одинаковым, например, писание диктантов. Мы обычно все диктанты проводим как контрольные, а на самом деле контрольный диктант может быть только один раз в месяц, а на остальных уроках мы должны учить, как писать, давать подготовительные упражнения, писать диктанты с анализом с помощью педагога, частями, использовать известные приемы для того, чтобы научить писать, и только один раз мы можем сыграть мелодию и предложить ребятам самостоятельно записать ее.

Вернемся к рабочим планам. В рабочих планах должны быть обязательно зафиксированы все три указанных момента педагогического процесса.

Следующая графа рабочего плана должна точно зафиксировать музыкальный материал, который вы используете. Педагог должен знать, какой материал он использовал ранее. (Правда, прошлый урок он еще помнит, а тот, который состоялся месяц назад, он может забыть). Поэтому на каждом уроке материал должен быть

записан.

И, наконец, в плане должна быть графа "Примечание", в которой записывается вывод, сделанный вами из собственного урока. Эта графа будет отражать ваш методический рост. Если вы сумеете критически отнестись к своему уроку, значит, как педагог, вы будете расти.

Первая часть рабочего дневника составляется перед уроком, а примечание пишется после урока. Наша главная задача - повысить методическую сторону преподавания. Ваше мастерство в большой степени зависит от вашей подготовки, от вашего творческого облика, от отношения к работе и, конечно, от практики. Но нам нужно, чтобы методическое направление и содержание вашей работы не стояло на месте, а двигалось вперед. Не ждите от моих лекций специальных рецептов. Необходимо, чтобы вы сами понимали, к чему вы стремитесь, какие перед вами стоят задачи, и могли бы сами критически отнестись к своей работе. Это самое важное для педагога. Стеснять творчество и личность нельзя. Говорить : "Нет, занимайтесь только по столбице или показывайте только так", было бы неверно потому, что один может это хорошо сделать, а другой не может. Сейчас идет много споров о внедрении релятивной системы. Однако дело не в системе, а в умении педагога вести постепенно и продуманно развитие учащегося. И наша система неплоха, поэтому нам не обязательно перенимать какую-то другую, надо только умело и сознательно относиться к своей работе.

Еще несколько слов о том,какую конечную задачу мы ставим-развитие относительного или абсолютного слуха.Вы знаете,что у нас абсолютный слух большей частью считается природным (человек выучивает название нот и тут же слышит высоту).Действительно,такое качество бывает природным,такая музыкальная одаренность встречается.Но это не значит, что ребенок,обладающий абсолютным слухом,будет также чуток и музыкален,будет чисто петь,правильно читать с листа и писать диктанты.Не абсолютный слух решает этот вопрос, а все остальные компоненты:гармонический слух,ладовое мышление и пр.Поэтому мы не ставим своей задачей развитие абсолютного слуха,мы занимаемся развитием относительного слуха.Но,развивая относительный слух,необходимо воспитывать и ощущение краски тональности.Мы совершенно к этому безразличны,и это неправильно.Если,воспитывая наших детей,мы будем учить их чувствовать высоту и краску тональности,то этим мы добьемся более точного и тонкого интонирования,и запоминания.

Интересное наблюдение сделали руководители хоров. Народные хоры,разучивая песню,запоминают её всегда в одной и той же тональности,тогда как мы,занимаясь развитием только относительного слуха,никакого внимания не обращаем на тональность.

Практика показала,что в тех группах,где с самого начала обращали внимание детей на краску тональности,были достигнуты хорошие результаты.Например,у педагога Анниловой дети в первом классе слышали четыре тональ-

ности: Ре мажор, Соль мажор, Фа мажор, Си-бемоль мажор. Причем работа над ощущением краски тональности совершенно не связана с нашей системой изучения тональностей по количеству увеличения знаков - это чисто теоретический принцип, совершенно неправильный, он вовсе не связан со звучанием и краской. У нас так : До мажор - если нет знаков, Фа мажор- один бемоль, Соль мажор- один диез и т.д. Это неправильно. Ученику вполне доступно пение после До мажора, скажем, упражнений в Си мажоре, если он правильно настроен. Так можно петь целый ряд упражнений, даже не зная знаков в тональностях. К сожалению, наши программы, которые являются основой нашей работы, составлены согласно последовательности теоретических знаний, а не специально сольфеджийных . Там не выделены различные стороны слуха, а все обусловлено тем порядком, который узаконен в теории. Теория - это предмет обобщенных знаний, поэтому там этот порядок очень важен. Но наш путь развития слуха не всегда должен следовать подобному порядку теории.

РАЗВИТИЕ МЕЛОДИЧЕСКОГО СЛУХА

Мелодический слух - одна из сторон музыкального слуха, и первое проявление музыкальности связано именно с мелодическим слухом, т.е. способностью воспроизводить мелодию. Эта способность проявляется через пение. Объективно, каждый человек может петь, но не каждый умеет петь, поскольку необходимо не только обладать голосом, но и иметь специальные навыки. Следовательно, в методику развития мелодического слуха очень важно включить и вокальные навыки.

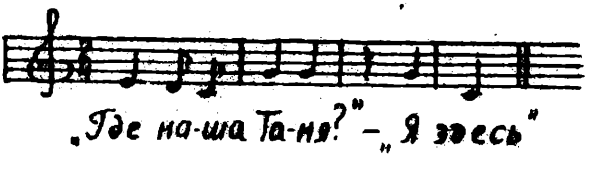
Из чего же состоит развитие мелодического слуха? Прежде всего мы стремимся к тому, чтобы наши дети понимали мелодию. Следовательно, нам нужно не только умение определять отдельные звуки, а умение понимать и правильно передавать мелодию. Здесь на помощь приходит закономерность, которая организует всю музыку - это чувство лада. Работая над развитием чувства лада, мы должны помнить, что его психофизиологическая природа чисто эмоциональна, что создание ладовых закономерностей идет от эмоционального восприятия (а дальше уже осознается подкорковыми центрами). Например, устойчивость и неустойчивость тяготение, краска мажора и минора - это такие моменты в музыке, которые не связаны с какой-то конкретной высотой звука, а поэтому их ощущает каждый, даже не знающий нот. Значит первое и самое важное - воспитание в детях эмоциональных ощущений, связанных с восприятием мелодии, с ее ладовой организованностью.

В чем же заключается воспитание чувства лада ? Первое- это способность воспринимать логику мелодии. Нельзя воспринимать мелодию как набор каких-то звуков, так как благодаря своей ладовой организованности эти звуки передают определенную музыкальную мысль и мы должны учить наших детей понимать эту мысль.

Начинаем мы с самого простого. Каждый ребенок чувствует, закончена мелодия или нет. Первое впечатление - законченность или незаконченность. Второе очень важное впечатление- умение расчленить эту мелодию на фразы, предложения. Почему мы сперва говорили о законченности ? Именно потому, что пока дети не поймут, где закончено предложение, мы не можем начинать говорить о том, что и внутри этого построения есть какое-то разделение на фразы. Нужно, чтобы они чувствовали характер заключительных оборотов мелодии, полностью ли закончена мысль или это вопрос.

На уроке мы видели, как педагог проводила с ребятами как бы музыкальный разговор. Она спела им фразу - вопрос, а ребята ответили на эту фразу.

Пример:



Детей надо подвести к тому,чтобы они инстинктивно почувствовали,как закончить данную музыкальную мысль. Упражнения можно строить в любом порядке: импровизировать, устраивать игры на эту тему и т.д. Важно,чтобы первое представление законченности музыкальной мысли было воспитано у детей основательно. Пока мы не говорим им о тонике, мы только воспитываем это ощущение,это умение почувствовать и передать ладовое построение.Когда мы начинаем говорить о расчленённости предложения,о первой и второй фразе,тогда вводим понятие о неустойчивости и говорим,что вот эта фраза кончилась как вопрос,на неспокойном звуке, на неустойчивом звуке,а следующая фраза,которая заканчивает предложение,кончилась на спокойном,устойчивом звуке. Отсюда на данном этапе вводятся понятия, тоники,тонического центра и неустойчивости,которые функционально пока не называются (доминанта или субдоминанта и т.д.).

После того,как учащимися освоена логика развития мелодии,мы переходим к определению различной ладовой окраски (мажора и минора),дающей ощущение как бы разных настроений.Конечно,ладовая окраска связана с целым рядом других явлений и закономерностей музыки.Мы здесь должны быть очень осторожны и,говоря об окраске мажора и минора, постараемся,чтобы она была действительно выявлена всеми средствами,а не только чисто акустическим звучанием мажорного или минорного трезвучия,т.е.для мажора мы берем песни более радостные,в определенном ритме,для минора-

напевные,несколько более медленные песни.

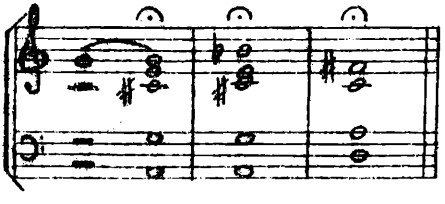
Постепенно перейдем к различению звучания мажорного и минорного трезвучий как устоя мажорных и минорных ладов. Очень полезны упражнения на мажор и минор в пределах даже трех звуков для того,чтобы отличить интонации третьей ступени.

Это прекрасный пример на ощущение мажорности и минорности,на попевке из трех звуков,пример,дающий возможность остро почувствовать третью ступень мажора и минора.Таких песен очень много.

Итак,мы не начинаем с полного звукоряда,а сначала осваиваем три ступени,потом звукоряды в пределах квинты,т.е.трезвучия.Мне кажется,что до того,как дети выучат полный звукоряд мажора и минора,должна быть проработана и шестая ступень,потому что различное сочетание пятой ступени с шестой тоже типично для мажорного и минорного лада; важно почувствовать интонацию более светлую и широкую в мажоре (У и УI) и более узкую в миноре.Следовательно для воспитания чувства мажора и минора не нужно начинать с гаммы.Гамма трудно поется,гамма запоминается,как мелодия и в ней уже не ощущается разница в высоте ступеней.Гораздо полезней работать над отрез-

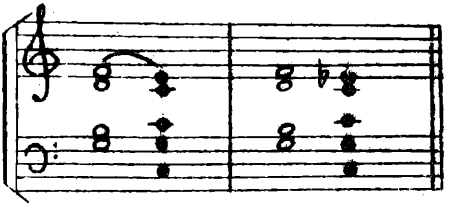
ками гаммы,на которых можно точно уяснить слуховое ощущение мажорности и минорности.Кстати,это полезно и для того,чтобы научиться в дальнейшем петь тон и полутон, что тоже очень важно.

После того,как дети освоили мажор и минор в пределах квинты,можно дать понятие тяготения звуков неустойчивых в устойчивые.До сих пор объяснения в основном базировались на устойчивых звуках,на главной характеристике лада,тонических трезвучиях.Переходя к разбору неустойчивых звуков,прежде всего,нужно объяснить,что такое тяготение.Сами ребята говорят,что это "звуки,на которых нельзя останавливаться".Вначале чувство тяготения не должно быть связано с определенными ступенями.Вы можете проводить такие упражнения:

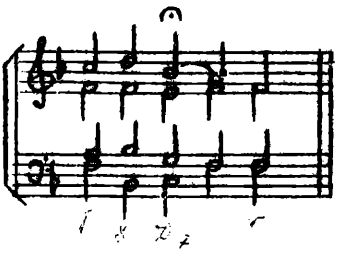


Спокойный это звук или нет ?Конечно нет,он требует,чтобы его закончили.Здесь на помощь вам придет гармония.Упражнения на разрешения неустойчивых звуков с определенной гармонией чрезвычайно важны и полезны. Мы все знаем,что сольфеджио надо петь а'капелла,но здесь, для воспитания чувства тяготения обязательно надо прив

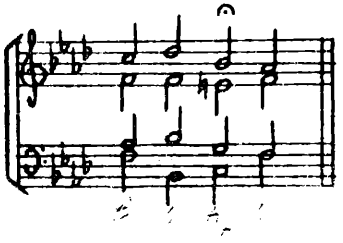
влечь гармонию, и ребята великолепно будут разрешать любое из обращений доминантсептаккорда,потому что он ярче всего тяготеет в тонику,именно на основании ощущения неустойчивости,связанного с гармонией,которую вы при этом играете.Здесь можно привести и такие примеры.



т.е. уметь разрешить и в мажор и в минор.Пока это окрашивается только гармонией.Возьмем доминантсептаккорд в основном виде. Его можно разрешить и в мажор и в минор. Это более сложное,но к этому тоже стоит приучать детей, чтобы они заранее чувствовали возможное разрешение.Правда,неустойчивый аккорд еще не показывает,куда его разрешать.Значит требуется,настроив ребят в определенном ладу,показать,как лучше разрешить.

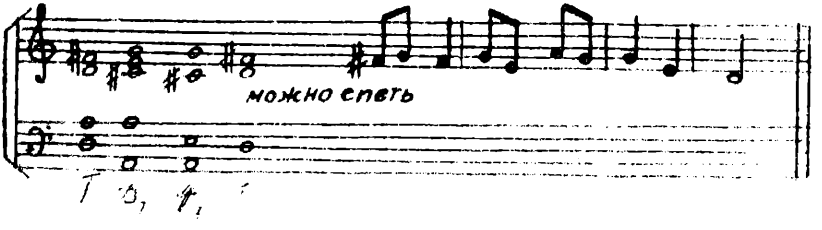


Тут будет мажор явный. Эту каденцию сыграть в миноре,т.е. научить разрешать не только в тонику,но и в терцовый тон мажора или минора.



Это очень полезное упражнение,рекомендую всем его использовать.Можно брать и другие гармонии,любые септаккорды,нонаккорды.

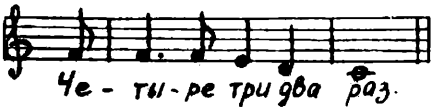
Еще один тип упражнений - это импровизация в пределах данного лада и данной тональности.Он заключается в том,что детям предлагается интуитивно найти те звуки, которые подходят для данной тональности.Они могут не знать тональности,не знать звуков,которые поют,Надо,чтобы они чувствовали,что можно спеть на фоне этой гармонии.



Такие творческие импровизационные навыки очень ценны,они пробуждают эмоциональные ощущения детей,их творческий импульс,и тем самым гораздо легче закрепляются в сознании. Итак,это один из самых важных навыков в воспитании чувства лада,устойчивости и неустойчивости,мажорности и минорности.

Дальше идет изучение звукоряда,т.е. гамм.В этом вопросе нужна осторожность.Конечно,мажорные и минорные гаммы нужно петь,нужно знать в них знаки,но не думайте, что чувство лада можно воспитать,занимаясь пением разных ступеней в них. Ступени в гамме можно спеть тогда,когда чувство лада развито на других упражнениях. Если же пропеть: до,ре,ми,фа,соль,ля,си,до и спрашивать только отдельные ступени,то дети обычно поют их не плохо,но не потому,что следуют ладовому принципу, а потому,что они очень быстро и легко запоминают звуки. Вот почему вредно долго петь в До мажоре; для детей нота становится синонимом ступени: нота До-тоника,третья ступень-нота Ми и т.д. Важно провести работу над ступенями гаммы так,чтобы дети,не зная высоты ощущали их ладовые связи.Вот в чем преимущество релятивной системы,о которой мы говорили выше.

Есть еще система цифровая - здесь ступени называются цифрами: раз,два,три,четыре и т.д. и разные комбинации цифр-ступеней тоже поются на любой высоте.Мы с вами не можем так петь,потому что у нас названия ступеней цифрами по слогам не укладываются.Агаханов,например, рекомендует четвертую ступень петь так...



но ведь здесь три звука и три слога - че-ты-ре,это все нарушает ! Болгарская Столбица,по которой тоже работают над ступенями на разной высоте,является более удобной, она и зрительно показывает ребятам движение вверх или вниз.Эта система очень полезна для развития ладового чувства.

Как же воспитать у детей ладовые ощущения ? Мы учим петь ступени на слоги,или как мы видели вчера на уроке ,соединять со зрительными ощущениями расстояния между ступенями.Здесь может быть показ рукой-выше или ниже,показ на доске"кнопочками" или линиями (выше или ниже),т.е. как в болгарской столбице,наконец,по пальцам руки,где пять пальцев обозначают пять линеек.

Можно придумать еще какие-то наглядные приемы, но смысл их должен заключаться в том,что мы работаем над ступенями гаммы,т.е. изучаем ладовые связи на разной высоте,ни в коем случае не ассоциируя их с гаммой До мажор. Думается,лучше давать упражнения на слоги Ля,Ля,Ля и Та, Та,Та.Это и вокально удобно; и дети себя свободно чувствуют;им пока что не нужно думать о том,что они должны

спеть четвертую,пятую,шестую ступень.Сначала надо стремиться к тому,чтобы они научились чувствовать те музыкальные мелодические обороты,которые образуются из ступеней, чтобы именно музыкальная мелодическая сторона была на первом плане,а потом уже и сознательная сторона.

Когда мы работаем над ступенями лада или над ступенями гаммы,то должны помнить,что здесь есть два момента. В изучении гаммы Ля мажор нас интересует во-первых,теоретическая сторона, может ли ученик правильно назвать ступени,и во-вторых,нас интересует чисто слуховая сторона, может ли он их спеть,после того как он настроен.Соединяя их,спрашивая пение ступеней,мы не думаем о том,что ребенок сперва выполняет теоретическую сторону,отыскивает, какая нота будет третья ступень в Ля мажоре,как она будет называться.Вот он обдумал "До-диез".Второй мыслительный процесс он должен переработать в звучание и должен уже не только знать,что это До-диез,а услышать как это будет звучать.Мы же требуем от них ответа одновременно, и здесь многих детей затрудняет не слуховая часть,а теоретическая.Поэтому я очень рекомендую,изучая тональности, разделить на первое время эти упражнения.Первое: устно, теоретически уметь называть все ступени;второе:не называя ступени,уметь их спеть и третье:объединить и то и другое. Мы порой ставим сложные задачи,и именно поэтому многое не получается.

В вопросе исполнения гамм существуют два полностью противоположных мнения: одни педагоги предлагают называть знаки,другие-не называть их.Чаще на уроках сольфеджио знаки называют,и это вызывает у детей недоумение:

-А почему,когда мы поем гаммы,то называем диезы, а когда читаем с листа - не называем ? - спрашивают они.

У меня был такой случай:мальчик пришел сразу в третий класс с очень хорошим слухом,его приняли,он пел гаммы с названием знаков.Потом я ему предложила спеть с листа,он стал петь с названием знаков.Я ему сказала,что не надо называть диезы.Мальчик тут же спросил:

-А почему же ? В гамме надо.

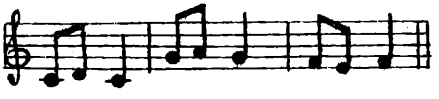
Нам кажется,что если ребята поют: Ре,Ми,Фа-диез,Соль, а пример в Ре мажоре (скажем "На зеленому лугу""-Ре, Ми, Фа-диез) то тем самым закрепляют теоретическое знание гаммы.На самом деле это не так. Дети поют Фа-диез в Ре мажоре по слуху,как выучили.Но попробуйте их спросить, есть ли в гамме Ре мажор нота Фа,и они вам смело скажут есть,потому что вопрос поставлен по другому. Значит мы опять-таки,во имя какого-то установившегося правила выучиваем детей,а не воспитываем их сознательность.Мы им предложили петь с диезами,они поют с диезами,но бессознательно.Кстати,это нарушает ритм в пении гаммы,отвлекает он интонирования.

Подбирая мелодию на фортепиано,дети тоже должны

некать звуки на основании из звукового содержания,но не обязательно все их называть.Поэтому здесь возникает противоречие : я лично считаю,что мы можем просить прочитать гамму Ре,Ми,Фа-диез,Соль,можем спрашивать ступени:назови в Ре мажоре пятую ступень - Ля,назови седьмую - До-диез, третью - Фа-диез и т.д.все ступени с названием знаков. Но если мы просим спеть гамму Ре мажор,мы можем не называть Фа-диез,мы уже условились,что там Фа-диез,без которого правильно звучать она не будет.Пятая,седьмая,третья все эти ступени поются с учетом знаков.Иначе пение упражнений противоречит чтению с листа.Поэтому мне кажется, что момент некоторого разделения вопросов обязателен.

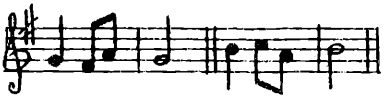
Итак,мы видим,как постепенно развиваем знания у наших ребят и,воспитывая чувство лада,доходим до гаммы, до звукоряда лада.Однако,звукоряд - это схема лада,а лад и его особенности в большей степени зависят от тех мелодических оборотов,которые там встречаются.И вот здесь возникает еще один трудный момент, над которым мы очень мало работаем это проработка различного рода мелодических оборотов в пределах данного лада.Какие это могут быть обороты ? Например,самые общие: поступенное движение, вспомогательный звук на соседнюю ступень,опевание звука, наконец,скачки на какие-то ступени.Все эти упражнения на различные типы мелодического движения обязательно должны быть согласованы со зрительными ощущениями нот и звуков. В "Азбуке" Вейса есть как раз работа над

этим,разделенная на темы: опевание звуков,вспомогательные звуки,проходящая в ладу,т.е. на какие-то определенные типы движений мелодии.Это не значит,что мы,как писал в "Советской музыке" тов.Поляков,принимаем за основу эти "комплексы".В статье говорится о том,что мы не правы, когда воспитываем слух просто на гамме,надо воспитывать на комплексах,которые запомнив,дети будут смело повторять в любой тональности,видеть в каждом примере.Но дело не в комплексах,а дело в связи между зрительным ощущением графического рисунка и привычностью данной интонации.Это обычные интонационные типы мелодического движения.



Движение поступенное.

или опевание



Понимая их,дети успешнее читают с листа,потому что они видят это движение.Значит в ладу следует изучать не только отдельные ступени но и различные типы мелодического движения:поступенное,вспомогательное,опевание звука,скачки и т.д.

Начав говорить о скачках,мы подошли тем самым к изучению интервала,потому что скачок - это и есть интервал.Интервалами мы пользовались,начиная с первого класса.В дошкольной группе,допевая фразу,мы уже пели интервал квинты,но не воспринимали его как специальную интонацию,а думали только о ладовом направлении мелодии. В старших классах мы начинаем давать названия интервалам и должны интонацию интервала чувствовать как таковую. Асафьев говорил,что интервал и его интонация - это есть мельчайшая часть музыкальной формы,что один звук не есть музыка,а два звука - это музыка. А что такое два звука ? Это интервал, и вот этот интервал с характерной для него интонацией должен быть усвоен детьми.Последнее время у нас в преподавании сольфеджио все чрезмерно увлекаются ладовой системой и иногда забывают о том,что интервал как интонация должен быть проработан не только в ладу,как соединение ступеней,но и от звука,как совершенно самостоятельная интонация.

Изучение интервалов в ладу чаще проходит так:поем скачки по ступеням,называя их только по количественной стороне,например: скачок со второй на седьмую ступень образует интервал сексты. В зависимости от лада она будет

большая или малая. Мы изучаем количество тонов в такой сексте, а это неверно. Ведь интервал сексты имеет свою качественную сторону, независимо от того, на каких ступенях берется скачок. Следовательно, нужно найти определенный критерий для изучения интервалов

Многие изучают интервалы по мелодиям песен. Все знают такой способ, потому что первое непосредственное музыкальное впечатление всегда связано с музыкой, и типичные обороты запоминаются лучше. Но, правда, в этом способе есть и большой вред: кварта, которая связывается со словами "Вставай" или "Союз", мыслится как кварта с пятой на первую ступень. В условиях лада, переменив свое положение и став квартой с третьей на шестую, она теряет свой призывный характер: из-за этого, собственно, мы почти перестали так учить интервалы, потому что в ладу мы не можем использовать эту систему. Существовал еще один способ: интервал следует отыскивать путем пропевания подряд ступеней между двумя звуками. Получалось, что для того, чтобы спеть сексту Ре-Си, нам нужно обязательно настроиться в До мажоре и пропеть весь звукоряд - Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си. Это нелегко. Пользоваться этим способом для определения интервалов невозможно, поэтому и такая система изучения нас не может удовлетворить.

Как же тогда изучать интервалы? Интервал должен быть изучен в двух направлениях.

I) В ладу, как скачок со ступени на ступень,

(тут были правы те, кто предлагал считать ступени, но их не надо считать, их надо чувствовать).

2) Как самостоятельная интонация, без ладовой настройки, от данного звука.

Некоторые говорят, что интервал существует вне лада. Это неправильно. Даже, когда мы поем просто секунду, мы все-таки наделяем ее некоторыми ладовыми признаками. Ну, скажем, вы рекомендуете для пения большой секунды представить себе движение с первой на вторую ступень, тем самым вы уже внутренне сделали настройку. Поэтому говорить о пении звуков вне лада - неправильно. Следует говорить - пение интервалов от звука. Значит ли это, что мы здесь отказались от лада ? Нет, только лад мы принимаем как вспомогательное явление, а центром является интонация интервала. Когда мы поем в ладу, у нас центром является лад, а интервал есть результат нашего ладового мышления. Получаются две разные точки зрения, и обе они очень нужны при работе над развитием слуха. Если интервал поется только в ладу, мы можем петь диатонику, но не сможем петь ни модуляции, ни современную музыку, в которой ладовые взаимоотношения очень сложны.

Как же все-таки учить этим интервалам, которые поются от звука, как их запомнить ? Тут у нас есть хороший помощник - это уже знакомое пение интервалов в ладу. Например: от ноты Фа нужно спеть вверх большую секунду. О чем я могу подумать ? Может быть о какой-то песне, а

может просто представить, что это первая и вторая ступень лада. Или мне нужно спеть квинту, я могу представить или песню, которая начинается с квинты, или мажорное или минорное трезвучие, и через него найти этот интервал. Следует заметить, что самые важные интервалы, которые требуют особой проработки - это малые интервалы :секунды, терции, кварты. Они имеют особенно яркую интонацию и в большинстве случаев служат средством альтерации, модуляции, для сложных сопоставлений. Почему мы умолчали о больших интервалах ? Большие интервалы-сексты, септимы, даже квинты, обычно являются выражением какой-то гармонии и всегда связаны с каким-нибудь аккордом. Если они встречаются между фразами, то мы не рассматриваем их как интервал, а если в мелодии, то чаще они составляют одну гармонию.

В последних работах педагоги фониаторы пришли к выводу, что для слуха большое значение имеют движения голосового аппарата и связок, которые происходят в процессе пения; что это движение отражается в коре головного мозга и помогает понять, что мы слышим - вернее услышать. Например, если мы поем секунду - движение связок небольшое, потому что секунда - это маленькое расстояние. Если мы поем сексту, то положение связок резко меняется. Это помогает нам понять, что мы поем, и спеть правильно. Вот почему, когда необходимо определить интервал, мы советуем пропеть его в уме, т.е. повторить те же физиологические движения и они помогают определить, что это за интервал.

Рассказывая детям об интервале, необходимо обращать внимание на характер движения голоса, который наблюдается при исполнении этого интервала.

А как быть с пением тона и полутона ? Как их различить? Речь идет о диатоническом и хроматическом полутоне. Как известно, самый маленький полутон - диатонический, гораздо больше- полутон хроматический. Поются они совершенно по-разному : хроматический До-До-диез - широко, а До-диез - Ре - диатонический полутон - тесно.

Существует зонная теория звука Гарбузова, которая придерживается той точки зрения, что нет единой высоты звука, а есть зона звучания. Она зависит от ладового положения и целого ряда других компонентов. Это чрезвычайно важно. Мы не можем обучать пению какого-то изолированного звука, наш звук всегда связан с окружением, т.е. с ладом, с гармонией, с ритмом.

В чем же выражается природа звука ? Прежде всего в том, что в пределах какой-то зоны звук может быть проинтонирован с тенденцией к повышению или к понижению. Об этом знал уже давно. Замечательный хоровой дирижер Н.Т.Чесноков в своей книге " Хор и управление им " говорил о тенденции звуков быть выше или ниже, без чего чистого строя в хоре нельзя достичь. Он предложил ставить около звука стрелочки, обозначающие тяготение вверх или вниз, делать интонационный анализ мелодии, [illegible] и правильно спеть.

Мы об этом детям не рассказываем; у нас есть другое средство научить их этому. Сперва реально, в виде гармонии и гармонизации, а затем, отбросив гармонию, развиваем в них умение предугадывать направление звука, его тенденцию к повышению и к понижению. Когда наши дети поют, мы обычно сидя около фортепиано, на каждом неверном звуке говорим и сильно стучим по фортепиано: "Послушай !" Но этим мы им не помогаем. Мы должны сейчас же взять аккорд, гармонизовать эту ноту, чтобы ребенок почувствовал, что же тут неверно. Такой способ помогает развивать чуткость слуха.

В книге Макежмова " Певческий строй" (Учебник для вокалистов) автор пишет о необходимости почувствовать направление звука, о гармонизации его сперва реально, а в дальнейшем мысленно. Он предлагает петь, скажем, три звука Фа, Соль, Ля по-разному гармонизованные: Фа-тоника, Фа-третья ступень Ре минора, Фа-четвертая ступень До мажора. Все это влияет на интонацию звука.

Для развития интонационного слуха необходимо работать над вокальными навыками детей. Сольфеджио, это предмет, где педагог учит детей пению. В основу данной дисциплины берутся не вокальные навыки, а вокально-хоровые, потому что мы занимаемся не индивидуально, а в группе. Нужен ли для этого какой-то особый материал ? Нет, достаточно того песенного материала, который используется на уроке. Другое дело, что нужно понимать, в чем заключается процесс пения, что необходимо предпринять при известных недостатках и как с вокальной точки зрения строить репер-

туар,который мы используем.Необходимо знать и сам процесс пения,связанный с работой связок гортани,дыханием и т.д.

В вокальных навыках,развиваемых у детей,нужно придерживаться следующих правил:

I.Петь надо на выдохе,а не на вдохе,дышать организованно.

2.Необходимо научить кантиленному пению,т.е. умению петь распевно,а не точечным звуком. Ритмические ошибки в большинстве случаев происходят от неумения растягивать и дотягивать длинные ноты. Уметь петь плавно,напевно,легато,совершенно необходимо.

3.Развивать правильную артикуляцию,т.е.чёткое произношение слов,названий нот,хорошую,крепкую атаку звука.

4.Требовать качества вокального исполнения,выразительного пения.

Теперь хочу сказать о типичных недостатках у ребят. У каждого ребенка недостатки бывают совершенно индивидуальные,но нельзя смешивать их с физическими недостатками.Очень часто ребята хорошо повторяют все что вы им сыграете,но в дальнейшем выясняется,что они ничего не понимают,никак не могут петь с листа и очень плохо усваивают материал.Это значит,что ученик обладает хорошей первой сигнальной системой,т.е. умеет подражать кому-то, может довольно быстро и не плохо оперировать голосом. Бывает так: ребенка принимают в школу,на экзамене ему ставят пять, а на сольфеджио он учится на тройки.Странное явление- это происходит потому,что на экзамене он прояв-

рлем только первую сигнальную систему,способность подражать.Как же работать с такими детьми ? Главным образом воспитывать их сознание.

Еще чаще встречаются дети,которые узнают песни, могут сказать,верно или неверно вы сыграли,а сами поют неправильно,то в одной тональности то в другой,или просто неточно. В них отсутствует собственный контроль над тем,что они слышат,у них нет связи между тем,что они мысленно слышат,и тем что они воспроизводят реально. Особенно нужно для этих детей - научить их слушать себя и других при пении,потому что они не умеют переводить свои внутренние ощущения в реальные,они себя не слышат.

И,наконец,встречаются дети,которые фальшивят потому,что не могут подчинить себе голосовой аппарат.Это вот пожалуй более трудный случай,так как дети слышат,но голосом не могут правильно издавать звуки.Этим ребятам главным образом не хватает умения подражать.С ними приходится индивидуально заниматься.

Содержание

Задачи курса сольфеджио в ДМШ - стр. 3

Развитие мелодического слуха - 24

Ответственная за выпуск - методист

Т.В.АНОФРИЕВА

Л-103671 Подп. в печ. 3/3-70г. Зак. 73. Тир.5000. Объем 2,75 п.л. Цена 13 коп.

Типография №1 Росглавполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров Р.С.Ф.С.Р. Москва, Садово-Самотечная 1.