

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ «ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ» С. МИХАЙЛОВКА
МИХАЙЛОВСКОГО МУНИЦИПАЛЬНОГО РАЙОНА ПРИМОРСКОГО КРАЯ**

РАЗВИТИЕ ЛАДОВОГО ЧУВСТВА НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО

Методическая работа

Выполнила: преподаватель
по классу теории музыки
МБУ ДО «ДШИ» с. Михайловка
Гуларова Татьяна Анатольевна

Содержание

Введение	3
Глава I. <u>И</u> сторические предпосылки возникновения ладового воспитания в России	5
Глава II. <u>И</u> нтонационные упражнения, формирующие устойчивые ладовые закономерности	11
Заключение	23
Список литературы	27
Приложение	29

Введение

Формирование и развитие ладового чувства является важнейшей задачей предмета сольфеджио на всех этапах обучения. Дифференцированное и сознательное восприятие отношений элементов лада способствует формированию профессионального музыкального слуха, без которого невозможна музыкальная деятельность.

Ладовое чувство – явление комплексное, куда в качестве компонентов входят гармонические (интервальные и аккордовые) последовательности и мелодические соотношения как отдельных звуков, так и их сочетаний (попевок). Одни из них воспринимаются (с разной степенью осознанности) без какой-либо системы, в процессе пения одноголосного и двухголосного сольфеджио, слухового анализа, записи диктантов, слушания музыки на уроках музыкальной литературы и в концертных залах. Другие тщательно и целенаправленно формируются педагогом в виде определённых схем, обязательных для пропевания и прослушивания, и находятся под его пристальным контролем.

В практической работе по воспитанию ладового слуха необходима строго продуманная система упражнений и кропотливая, непрерывная работа по их выполнению.

Данная работа посвящена интонационным упражнениям-попевкам, основанным на устойчивых и неустойчивых звуках и их всё усложняющейся системе взаимодействия.

В учебно - методической литературе неоднократно затрагивался вопрос о способах и методах работы по овладению ладовыми структурами, тем не менее, до сих пор не существует выработанной общепринятой методики, и эта тема остается открытой для исследования.

Цель данной работы – подобрать и выстроить методическую систему попевок, влияющих на развитие ладового чувства в динамике, от простого к сложному.

Предполагается, что пропевание этих попевок сделает их тем стержнем, слуховое освоение которого и станет основанием развития ладового чувства, необходимого как музыканту-профессионалу, так и образованному любителю музыки.

Для реализации данной цели в процессе работы ставились и решались следующие задачи:

- определить содержание понятия «ладовое чувство» для изучения процесса формирования ладового тяготения.
- исследовать культурно-исторические условия ладового воспитания в дореволюционной и современной России.
- отобрать и систематизировать инструктивный вокально – интонационный материал, формирующий устойчивую базу внутренних слуховых представлений и ладовых закономерностей.

Теме данной работы посвящены исследования А.Л. Островского, Б. Незванова, Б.М. Теплова, Б.Яворского, Е.В. Назайкинского, Л. Мазеля, Агажанова А. П., Биркенгофа А. Л. и др.

Работа состоит из введения, трёх глав, заключения, приложения и списка литературы.

Глава I

Исторические предпосылки возникновения ладового воспитания в России

Ладовое воспитание слуха давно стало основным принципом наших педагогов-сольфеджистов. Методика слухового воспитания в целом осознанно базируется на прочном фундаменте учения о ладе. Рассматривая интонирование в качестве важного фактора и средства воспитания слуха, преподаватели сольфеджио прочно связывают его с развитием ладового чувства. Ладовое чувство - это основа развития музыкального слуха и воспитание этого чувства, несомненно, является самой серьёзной практической задачей. Что же понимается под этим понятием? Ладовое чувство, по определению Теплова Б.М., это прежде всего «эмоциональное переживание определенных отношений между звуками». Данные многих авторов говорят о том, что ладовое чувство, и в первую очередь основное ядро - чувство тоники, развивается очень рано, и задачи, непосредственно к нему апеллирующие, принадлежат к числу наиболее легко решаемых средним ребенком, - констатирует учёный.

И действительно, ладовость есть наиболее специфическое свойство музыкальной интонации, которая благодаря этому приобретает членораздельность, отличающую её от интонации речевой. На ладовой же основе определяется и эмоциональная окраска интонации. Эти выводы принадлежат известному советскому музыковеду Х.С. Кушнareву, работы которого целиком подтверждают теоретическую платформу Б.М. Теплова. Вот почему осознание лада во всех его проявлениях - одна из главных практических задач при воспитании и развитии слуха.

Опыт показывает, что даже наименее подвинутые дети - если занятия с ними базируются на определенной системе, в основу которой положено развитие ладового чувства - проявляют хороший музыкальный слух и догоняют, а нередко их обгоняют тех, которые первоначально казались более способными.

И это глубоко закономерно, ибо ладовое чувство, являющееся главным компонентом музыкального слуха и основой общей музыкальности человека, поддается воспитанию.

В различные исторические периоды существовали разные системы развития ладового чувства. Подходы эти определялись во многом состоянием теоретической науки, представлениями о ладе и его элементах.

Ещё в дореволюционные годы передовые музыкальные педагоги, и прежде всего работавшие в общеобразовательной школе (т.е. с неотобраным контингентом учащихся), догадывались об особой роли развития ладового чувства при обучении детей пению по нотам (В. Одоевский, Н. Брянский, Е. Миропольский, А. Касторский, Н. Каткин и А. Никольский, Л. Виташевский, Д. Зорин и др.).

Тогда это важнейшее методическое положение наиболее полно высказал и наиболее последовательно применил в своих учебных пособиях П.П. Мироносицкий. Он, считая, что поскольку лад лежит в «основе всякой музыки», надо рассматривать и гамму не просто как «ряд звуков, расположенных по высоте, а как стройный организм звуков, находящихся в зависимости друг от друга» [12]. Он образно представлял себе (и объяснял детям), что ступени гаммы «связаны друг с другом, как члены одного тела или ветви одного растения» [12]. Тоническое трезвучие он уподоблял стволу дерева, а остальные ступени ветвям, которые как бы вливаются в ствол или висят на нём.

Современная педагогика считает большой заслугой П.П. Мироносицкого глубокое понимание важности развития у детей чувства ладового тяготения звуков при обучении их пению по нотам. К сожалению, многочисленные работы передовых педагогов дореволюционной России, выдвигавшие в качестве важнейшего условия преподавания пения развитие у детей ладового чувства, не были тогда обобщены и развиты. Поэтому официальным в школе оставался так называемый «интервальный метод». Изживший себя и примитивный в своей основе, он представлял подобие некой

«системы», простой для понимания и применения на практике. Она удовлетворяла педагогов при работе с отобранным контингентом учащихся (в музыкальных школах и, отчасти, в гимназиях), а о всеобщем музыкальном воспитании вопрос официально тогда не ставился.

Начиная с 30-х годов, в музыкальной педагогике более решительно утверждается принцип опоры на лад при работе по сольфеджио.

Теоретическое обоснование и первое практическое воплощение этого принципа в пособиях по сольфеджио для музыкальных заведений исходило от группы ленинградских педагогов, возглавляемой А.Л. Островским. В их работе говорилось: «Основным стержнем курса развития слуха является усвоение ступеней лада в их функциональном значении»[17].

С конца 40-х годов этот принцип принимается за основу музыкальной работы с детьми и в общеобразовательной школе. Первым в этом роде пособием для начальной школы явилось сольфеджио Н.М. Шереметьевой (1949 г.). А в 1952 году вышла «Методика преподавания пения в школе» под редакцией Гуляев М.А. В этом отношении следует также отметить работы В.К. Белобородовой, Т.Л. Беркман и К.С. Грищенко. Авторы этих работ прямо заявляют, что для них ведущим принципом являлось воспитание слуха на основе лада, и что это сыграло огромную роль в достижении цели обучения.

Утверждению ладового принципа в музыкальной работе с детьми способствовало строго научное определение понятия «музыкальный слух» и «ладовое чувство», а также обоснование их места и роли в развитии музыкальных способностей ребенка, данные Д.М. Тепловым.

В основе музыкального мелодического слуха лежат ладовое чувство и музыкальные представления. Само ладовое чувство проявляется в том, что все звуки мелодии воспринимаются в их отношении к устойчивым звукам лада, в результате чего каждый звук приобретает своеобразное качество, ладовую окраску, характеризующую степень устойчивости и характер его тяготения. Больше того, сказывается, что ладовое чувство - это «эмоциональное переживание определенных отношений между звуками» [19]. Иначе говоря,

мы наделяем звуки мелодии определенными характеристиками, в основе которых лежит эмоциональное переживание устойчивости или неустойчивости звука, законченности или незаконченности оборота мелодии, окраски мажорного или минорного наклонения, структуры и членения мелодии на фразы, тяготения при разрешении аккордов и т.д.

Все эти ощущения связаны не с конкретной высотой звуков, а лишь с их взаимоотношением, они не могут возникнуть при восприятии случайных, отдельных звуков. Только звуки мелодии, звуки, организованные в ладу, могут создавать эти ощущения. Имея дело не с отдельными звуками - ступенями лада, а с их отношениями по высоте, ладовое чувство (с помощью ладовых тяготений) связывает звуки между собой, благодаря чему звуковысотные представления приводятся в определенную систему, и в единстве с метроритмическими становятся собственно музыкальными представлениями. Вполне очевидно, что истинно музыкальные представления могут возникнуть только на основе ладового переживания мелодии. Именно поэтому обычным, наиболее естественным, наиболее легким способом является интонирование мелодии на основе ладового соотношения звуков.

Отсюда следует, что ладовое чувство является основой музыкальных способностей и общей музыкальности человека. Способствуя формированию и совершенствованию ладового чувства ребенка, мы тем самым закладываем фундамент его всестороннего музыкального развития.

Забота о развитии у учащегося ладового чувства пронизывает теоретические и методические работы всех тех, кто призван готовить будущих музыкантов.

Мысль о том, что точное, выразительное интонирование обязательно является ладовым, неуклонно проводили в своей теоретической и практической деятельности выдающиеся учителя игры на скрипке. Так, например, К.Г. Мострас считал, что «недостаточное слуховое представление тональностей... оказывает несомненное влияние на неудовлетворительное интонирование интервалов»[13]. По мнению Лесмана И.А., интонирование в

игре на скрипке представляет собой, прежде всего, «творческое воспроизведение ладово-смысловых взаимосвязей между звуками».

Естественно, что и деятели хорового искусства не могут не уделять постоянно внимания ладовому строению музыки. Так, известный хормейстер и педагог Чесноков И.Г., опиравшийся в своей методике работы с хором на традиции русского хорового исполнительства, в воспитании у хористов навыков стройного пения важную роль отводил воспроизведению ступеней лада.

Лад, пение в ладу, всегда считалось основой хорового строя. Об этом писали выдающиеся дирижеры-хоровики и педагоги: Г.А. Дмитриевский, А.А. Егоров, К.К. Пигров, В.Г. Соколов, Н.В. Романовский, В.И. Краснощеков. Н.В. Романовский, посвятивший диссертацию проблемам хорового строя, утверждал, что под правильным развитием музыкального слуха подразумевается понимание певцами логики музыкальной речи, в первую очередь ее ладовой выразительности, характер восприятия интервалов изменяется в зависимости от их ладового значения.

Многие педагоги – Струве Г.А., Кирюшин В.В., Шатковский Г.И. и др. – отмечают, что верность интонации в процессе пения зависит от влияния ладово-смысловых связей между звуками. С помощью ладо – интонационных упражнений закладывается основа ладотонального мышления, осознание ладовых взаимоотношений и развитие интонационной стороны ладотонального слуха.

Ладовый слух у учащихся развивается особенно активно и целенаправленно на основе таких форм работы, которые требуют осмысления музыкального материала. Активное, самостоятельное осмысление ступеневых соотношений и пение различных элементов лада (ступеней, интервалов, аккордов) в разных тональностях развивает и закрепляет слуховые представления как об отдельно звучащих элементах, так и их сочетаний в различных мелодических и гармонических оборотах. Такие упражнения

формируют логическое ладовое мышление, создают основу для слухового анализа, чтения с листа и музыкального диктанта.

Таким образом, практически интонационно-ладовая основа музыки определяет ее эмоциональность, смысловую выразительность, доступность. Ладовая природа музыки связана с ее национальным своеобразием. Конечно, рассматривая так значение лада, следует иметь в виду не только ладовые ступени, но конкретное проявление лада во всех его интервальных, ритмических и тембровых опосредованиях. Поэтому следует тему о ладе выделить как ведущую в курсе теории музыки, а ее правильное объяснение и раскрытие заслуживают самой тщательной заботы педагога.

Глава II

Интонационные упражнения, формирующие устойчивые ладовые закономерности

Существует целый ряд общеизвестных упражнений, связанных с различными темами курса сольфеджио; многие из них приводятся в учебных пособиях. Однако это не мешает преподавателю пользоваться собственными упражнениями или изменять существующее «на свой вкус». В проработку упражнений каждый преподаватель вносит что-то своё.

Интонируемые упражнения - составная часть каждого урока сольфеджио. В то время как одни упражнения, проработанные в классе и дома, поются подолгу, постепенно становясь привычными для учащихся, и могут быть спеты по первому требованию преподавателя (перед диктантом, перед сольфеджированием), другие сменяются новыми. В свою очередь, эти «новые» через некоторое время становятся хорошо знакомыми и занимают своё место в строю слуховых и интонационных навыков, пополняя накопленный багаж знаний. Предлагаемое в одной тональности упражнение, как правило, предполагает возможность транспонирования в ряд других тональностей, а также и смену лада.

Кроме того, в музыкальном произведении различные ладоинтонационные обороты могут быть тесно оплетены между собой или, наоборот, какой-либо трудный для пения элемент может встретиться всего один-два раза, да и то на значительном расстоянии. В специальных же упражнениях каждый оборот оказывается как бы вычлененным из произведения и данное упражнение посвящено только ему одному.

В своей практике я использую следующую систему попевок, которую дети хорошо запоминают. Она предназначена для работы по предмету сольфеджио, для учащихся первых – седьмых классов, (срок обучения 7 лет).

Как было отмечено выше, основной целью предлагаемых упражнений является последовательное формирование комплекса мелодических оборотов в сознании учащегося с последующим свободным владением этими

комплексами в различных формах практической деятельности на уроках сольфеджио. Начиная с пения мажорного и минорного трезвучия, постепенно вводятся хроматические вспомогательные и вводные звуки, в результате чего у детей вырабатывается расширенное ощущение лада. Вся система состоит из трёх этапов разного уровня. Проиллюстрируем каждый этап несколькими примерами.

I этап. Пение устойчивых звуков

Устойчивые степени лада (I, III, V) являются опорой в любом виде интонирования - в одноголосии и многоголосии, в диатонике хроматизме, в однотональных и модуляционных оборотах и т.д. Поэтому упражнения на освоение этих ступеней имеют особое значение.

Пение устойчивых звуков должно быть в двух вариантах, в восходящем и нисходящем движении. При этом возникает определенное жанровое ощущение (как марш). Эту попевку нужно довести до автоматизма, чтобы дети были свободны в пении устойчивых ступеней не только по порядку, но и вразброс. Движение по устойчивым звукам может начинаться с любой степени и имеет по два варианта в каждом случае (пример № 1).



Пример № 1

В результате учащиеся должны уметь начать упражнение от любого из трёх тонов и петь все варианты в любой последовательности, что принесет в дальнейшем пользу при пении с листа. Все обороты должны быть ритмически организованы. Желательна ритмическая опора на I и V ступени.

Большую роль в формировании ладового слуха играют взаимосвязи ступеней лада. Приобретение и закрепление навыка интонирования, определения по слуху тонического трезвучия (устойчивых звуков) возможно лишь в контрастном сопоставлении с неустойчивыми элементами лада, поэтому не следует далеко отодвигать изучение всех неустойчивых ступеней

гаммы. В свою очередь, неустойчивые звуки воспринимаются сравнительно легко, если постоянно фиксировать внимание учащихся на том, что они прилегают к устойчивым звукам.

В этом случае ученики довольно скоро приобретают навык ориентировки в ладу, определяя и интонируя вразбивку отдельные ступени гаммы. Это достигается при помощи пения неустойчивых звуков с разрешением каждого в отдельности.

Следующим этапом является усвоение хроматических вспомогательных и проходящих, затем – хроматических вводных.

II этап. Разрешение неустойчивых звуков в устойчивые

Большую роль в формировании ладового слуха играют взаимосвязи ступеней лада. Вслед за устойчивыми в интонирование включаются неустойчивые ступени лада, неустой как бы притягиваются к устоям.

Приобретение и закрепление навыка интонирования, определения по слуху тонического трезвучия (устойчивых звуков) возможно лишь в контрастном сопоставлении с неустойчивыми элементами лада, поэтому не следует далеко отодвигать изучение всех неустойчивых ступеней гаммы. В свою очередь, неустойчивые звуки воспринимаются сравнительно легко, если постоянно фиксировать внимание учащихся на том, что они прилегают к устойчивым звукам.

В этом случае ученики довольно скоро приобретают навык ориентировки в ладу, определяя и интонируя вразбивку отдельные ступени гаммы. Это достигается при помощи пения неустойчивых звуков с разрешением каждого в отдельности.

Младшим школьникам можно объяснить, что неустойчивые звуки "стекают" в устойчивые (вниз), как капельки, и одна УП ступень (вводный тон) тянет ручки вверх. Это упражнение необходимо петь не только с названиями звуков, но и с названиями ступеней, что помогает детям ориентироваться в ладу (II - в I, IV - в III, VI в V, УП в I, т.е. «два – в раз, четыре в три, шесть в пять, семь в раз»). Эта попевка поётся из-за такта на 2/4, в любой

тональности, от любого звука, для учеников это звучит как песенка, но при этом развивается ладовое чувство (пример № 2).



Пример № 2

III этап. Соединение двух неустойчивых звуков с разрешением второго из них

Это упражнение можно разбить на несколько частей. Учащиеся работают отдельно в порядке возрастания с каждой неустойчивой ступенью, соединяя её с последующими (неустойчивыми) и разрешая сначала в восходящем, а затем нисходящем движении. Сначала соединяем со II ступенью все неустойчивые (соответственно IV, VI, VII) и разрешаем по ладовому тяготению, затем работаем с IV ступенью, соединяя её с VI и VII, и, наконец берём VI ступень, соединяя её с VII и разрешая (пример № 3).



Пример № 3

Так как упражнение в таком виде получается слишком громоздким, то пение его лучше поделить между несколькими учащимися, с поочередным вступлением, по вызову преподавателя, в любом такте. Можно также представить его в виде диалога, где чередуются то солисты, то солисты с хором и т.п. может меняться и количество тактов у каждого из исполнителей.

Все три описанные здесь вида упражнений не представляют большой сложности и могут вводиться на довольно ранних этапах занятий сольфеджио. Уже на первом году обучения, в первой – второй четверти можно пройти все три этапа, закрепляя потом в течении года. Также эти упражнения могут быть использованы в качестве основы, которая допускает дальнейшее усложнение и развитие. Вначале все поётся в тональности До мажор, но уже во втором полугодии первого класса прорабатывается в разных тональностях, согласно Программе по сольфеджио - (тональности соль мажор, ре мажор и фа мажор). Это система, с помощью которой дети осваивают мажорный лад.

Впоследствии эти же упражнения прорабатываются и в миноре (натуральном, гармоническом, мелодическом). Интонационное освоение минорного лада лучше начинать с гармонического вида. К такому выводу мы приходим в результате следующих наблюдений: метод работы над развитием слуха определяется средой, в которой происходит формирование слуховых впечатлений учащихся. Интонации гармонического минора ученикам ближе благодаря окружающей их музыке: они превалируют в той музыке, которую учащиеся слышат с детства, сами играют и поют.

К практической работе над натуральным минором надо вернуться несколько позднее, когда ученики смогут понять и почувствовать его ладовые особенности в сравнении с гармоническим минором. Изучение мелодического минора надо начинать тотчас после гармонического вида, так как они встречаются в музыке чаще всего в сочетании.

Эта работа начинает проводится со второго класса, так же во всех минорных тональностях, согласно программе предмета сольфеджио и календарному плану – тональности ля минор, ми минор, си минор, ре минор,

соль минор с ладовыми наклонениями, (порядок прохождения тональностей может быть свой у каждого преподавателя).

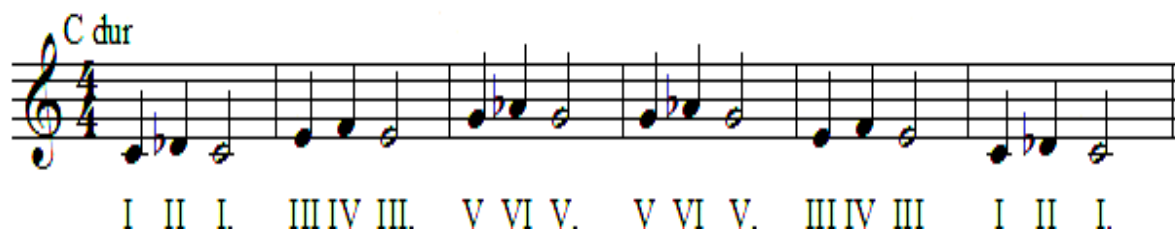
Не останавливаясь подробно на каждом виде минора следует отметить, что особой проработки требует активное интонирование УП и I ступеней в зависимости от ладового наклонения. Интересно то, что, не имея теоретических знаний, дети поют интервалы, которые они будут проходить значительно позже. Так, например, интонация увеличенной кварты, увеличенной секунды доступна детям уже на раннем этапе развития, опираясь на ладовое соотношение звуков.

Эти три этапа являются основой. Они используются в работе до конца четвёртого класса (семилетний курс обучения). Все упражнения достаточно мелодичны и легко запоминаются и поются учащимися. Они прорабатываются во всех тональностях до четырёх знаков (мажорных и минорных). При регулярном включении в каждый урок данных заданий, при условии, что они поются в системе, т. е. в предложенном порядке, а не хаотично, к концу четвёртого класса дети должны свободно интонировать данные упражнения. При этом будет развиваться ладовое чувство.

Далее идут эти же три этапа, но каждый раз на новом уровне, используются уже не только диатонические звуки, а хроматические вспомогательные и затем хроматические вводные.

ІБ. Пение устойчивых звуков с хроматическими вспомогательными

В четвёртом классе дети знакомятся с понятием «хроматизм». С конца четвёртого (четвёртая четверть), начала пятого класса можно переходить к этапу ІБ. Здесь мы возвращаемся к пению устойчивых звуков, но добавляем к ним хроматический вспомогательный. Хроматический вспомогательный тон подготавливается диатонической ступенью лада, в которую затем и разрешается, поэтому он интонируется легче других. Первые задания и упражнения в интонировании хроматизма основаны на включении в них именно вспомогательных тонов, сначала нижних, а потом верхних (пример № 4).



Пример № 4

Предлагая подобные упражнения, педагог ставит перед собой задачу: научить интонированию хроматических тонов, дать учащимся почувствовать вводнотонную направленность и специфическую напряженность этих тонов. В классной работе над упражнением с хроматическими вспомогательными, где нужно добиться чистоты интонирования (ладовая точность устоев, высоко и остро звучащие хроматические вспомогательные), подходят те же приёмы, что и для проработки его диатонического прототипа: одноголосное пение хором, соло, чередование солистов, и хора, изменение во время пения порядка следования устоев (I, V, III, VII, V и т.д.). Начать лучше с мажора. Затем все попевки прорабатываются в трёх видах минора (натуральном, гармоническом, мелодическом).

IIБ. Разрешение неустойчивых звуков в устойчивые с хроматическими вспомогательными

В связи с интонированием вспомогательного хроматизма нередко возникает необходимость преодоления вводного тона. После взятия и разрешения хроматического вводного тона учащийся должен активно проинтонировать широкий ход на большую секунду противоположно его разрешению (пример № 5).

С нижними



С верхними



Пример № 5

Чтобы эта попевка легче запоминалась, хорошо взять жанр вальса (3-х дольный метр). Это более сложный для учащихся вид заданий, поэтому работу над упражнениями надо начинать не раньше пятого класса.

III Б. Соединение двух неустойчивых с разрешением второго из них с хроматическими вспомогательными (пример № 6).

С нижними



Пример № 6

С верхними



Пример № 6

Примерно по такому же плану могут быть проработаны хроматические вспомогательные в миноре (натуральном, гармоническом, мелодическом). Далее идут те же три этапа, но с хроматическими вводными.

I В. Пение устойчивых звуков с хроматическими вводными

Данный тип упражнений предназначен для учащихся старших классов - шестой, седьмой год обучения (пример № 7).

С нижними



С верхними



Пример № 7

IIВ. Разрешение неустойчивых звуков в устойчивые с хроматическими вводными (пример № 8)

С нижними



С верхними



Пример №8

IIВ. Соединение 2-х неустойчивых звуков с разрешением второго из них с хроматическими вводными (пример №9)

С нижними



С верхними



Пример № 9

Эти же три звена с хроматическими вводными прорабатываются и в различных видах минора.

Такие упражнения помогают учащимся быстрее представить себе новую тональность, почувствовать себя в ней свободно. При этом развивается навык транспонирования, быстрого оперативного мышления в ладу.

Перед пением с листа, перед диктантом полезно пропевать их вместо настройки в соответствующей тональности и в нужном метроритме. В такие последования можно включать, незаметно для учащихся, обороты, нацеливающие их на преодоление определенных трудностей в предстоящем диктанте (различные скачки, альтерация и т.д.). Так как иногда упражнение получается слишком громоздким, то его лучше поделить между несколькими учащимися, с поочерёдным вступлением. Каждая попевка должна быть пропета каждым учащимся в отдельности и всей группой вместе. Таким образом, в работе будет занята вся группа, так как каждый учащийся должен быть готов к сольному выступлению в любой момент. Это мобилизует внимание детей, способствует развитию внутреннего слуха. При переходе к изучению минорного лада эти упражнения могут быть проработаны в тех же формах, но значительно быстрее. Усложнится для учащихся слуховой анализ, так как теперь нужно будет услышать и определить не только ступеневые отношения скачков, но и их ладовую основу.

Работа в классе над всеми подобными упражнениями должна идти в хорошем темпе, но без торопливости. Исполняя упражнения в том или ином виде, дети внимательно слушают друг друга и следят за чистотой интонации, критически оценивают всё интонирование и по окончании упражнения (но не во время пения) называют замеченные ошибки, неточности и интонируют – исправляют их. Слушая и критически оценивая друг друга и самих себя, учащиеся постепенно выходят из роли подчиненных исполнителей и становятся активными помощниками «режиссёра» - преподавателя.

Однако интонируемые упражнения (как бы они ни были хороши и разнообразны) не следует превращать в самоцель. Они должны быть лишь

вспомогательными средством для таких форм занятий, как сольфеджирование, диктант, слуховой анализ.

Говоря о развитии и воспитании ладового чувства, нельзя не учитывать роли гармонии. Именно гармония, аккорды, звуковые комплексы, благодаря своей выразительности и эмоциональной яркости при восприятии, помогает осознанию ладовых связей и, следовательно, способствуют уточнению интонации, для того, чтобы интонирование осуществлялось свободно, мелодию упражнения не следует помещать в сопрановый голос гармонии. В том случае, если мелодия дублируется верхним голосом гармонии, интонирование будет стремиться приспособиться к темперированному строю фортепиано и станет маловариантным, негибким.

Заключение

Одна из центральных проблем курса сольфеджио – развитие ладового мышления. Ладовый метод слухового воспитания прочно утвердился в отечественной педагогике с начала XX века.

В данной методической работе рассмотрены вопросы методики воспитания мелодического ладового слуха.

Предлагаемая методика развития ладового чувства основана на попевочном принципе. Методика освоения представляет собой единый мелодический комплекс, теоретическая основа которого отражает основные темы и понятия, включенные в программу ДМШ. Начиная с изучения простейших элементов музыкальной лексики, таких как движение мелодии по звукам тонического трезвучия, происходит постепенное усложнение и обогащение ладовых структур за счет использования явления хроматизма - усвоение хроматических вспомогательных, затем – хроматических вводных.

Практика показывает, что наилучшим разделом урока сольфеджио, куда стоит помещать данные интонационные упражнения, является распевка, где они эффективно «работают» в качестве импульса для всего урока. Естественно, что каждая попевка должна усваиваться учащимися в течение ряда уроков, а не на одном занятии и закрепляться в ходе выполнения домашних заданий. Для лучшего усвоения пройденного мелодического оборота следует в домашнем задании закреплять данный оборот игрой на фортепиано, а при формировании структуры урока педагог включает изучаемый оборот в песенный материал и в запись диктанта. Постепенно расширяется круг тональностей; затем необходимо приступить к изучению тех же элементов в миноре.

Развитие ладового чувства в классе сольфеджио базируется на органичном сочетании изучения теории и практики. Любой ладоинтонационный материал следует прорабатывать разными способами.

Рекомендуемые формы работы:

- групповое и индивидуальное пение с названием номеров ступеней в удобной тональности;
- групповое и индивидуальное пение с названием звуков и знаков в заданной тональности;
- индивидуальное пение ступеней в группе по «цепочке»;
- использование материала для слухового анализа.

При подборе упражнений интонационная и ритмическая стороны не должны мешать одна другой, поэтому в упражнениях ладоинтонационных желателен простой и ясный метроритм.

Работа над развитием чувства лада во всём его многообразии, её усложнении должны идти на протяжении всего обучения. Здесь возможны два пути:

1А. Работа с попевками с названием ступеней

Работа с попевками с названием ступеней позволяет уяснить характер тяготения каждой конкретной ступени к тонике и ориентироваться в любой мажорной (минорной) тональности.

- Слуховая дифференциация попевок.
- Педагог играет попевки вразброс, учащиеся, определив на слух какая именно попевка звучала в данный момент, пропевают её ступенями.
- Допевание данного звука до тоники.
- Педагог играет отдельный звук, дети, подхватив его на нейтральный слог, интуитивно, руководствуясь собственным ладовым чувством, допевают до тоники и определяют таким образом номер данной ступени.
- Определение ступени.
- Педагог играет ступень лада, учащиеся допев её до тоники самостоятельно про себя, определяют номер ступени.

1Б. Работа с попевками с названием звуков

Работа с попевками с названием звуков настраивает именно на данную тональность с отождествлением номера ступени со слоговым обозначением звука.

Слуховая дифференциация попевок.

– Имитация. Слышу – пою. Воспитывает слуховое восприятие, быстроту реакции, чистоту интонации.

– Имитация. Слышу – пишу. Развивает навык быстрого письма и качество слухового восприятия.

Практика показывает, что предлагаемая система упражнений – попевок одинаково эффективна для учащихся с различным уровнем природных музыкальных данных и позволяет достигнуть стабильных результатов практически каждому учащемуся. Однако надо отметить, что скорость запоминания, идентификация и узнавание мелодических оборотов будет прямо пропорциональна индивидуальным способностям каждого обучающегося в отдельности.

Необходимо подчеркнуть, что моторика и повторность выполнения имеет основополагающее значение. Эффективность данного способа неоднократно отмечалась в учебно-методической литературе. Так, например, Уткин Б. И. в своем исследовании пишет о необходимости пропевания всех элементов «в необходимом количестве для выработки уверенных навыков, «безотказных» условных рефлексов» [20]. Аналогичного мнения придерживается и Теплов Б. М., который пишет о том, что «навыки – это автоматизированные компоненты сознательной деятельности, вырабатывающиеся в процессе выполнения ее». [19]

Опыт работы позволяет сказать, что ладовое чувство можно развить у большинства детей.

Таким образом, полученные результаты использования данной системы интонационных упражнений – попевок на уроках сольфеджио позволяют сделать вывод о том, что предложенная методика является эффективным средством оптимизации учебного процесса.

Владение освоенными комплексами интонационных упражнений позволяет учащимся полноценно использовать певческие навыки и осознанно воспринимать теоретический материал. Постоянное интонирование на уроках

разнообразных мелодических структур способствует расширению базы слуховых представлений и дает перспективу активного применения полученных навыков в различных видах музыкальной деятельности, в результате развивается ладовое чувство, вырабатывается расширенное ощущение лада.

Проверка целесообразности применения данной методики для процесса формирования навыков интонирования осуществлялась в ходе выполнения итоговых контрольных работ, переводных и выпускных экзаменов на базе МБУ ДО «ДШИ» с. Михайловка. Цикл серий проверочных срезов выявил положительную динамику у всех участников эксперимента в овладении навыками интонирования и осмыслении закономерностей ладовых связей при работе с нотным текстом.

Таким образом, данная методика создает необходимые педагогические условия формирования ладового слуха учащихся ДМШ на уроках сольфеджио.

Комплексная система тренинга, основанная на повторных интонационных действиях, является эффективным механизмом формирования звуковысотных представлений учащихся.

Применение данной методики в практике преподавания сольфеджио выявило эффективность ее использования во всех возрастных группах учащихся.

Универсальность методических принципов позволяет использовать ее в практике, как общего, так и профессионального музыкального обучения.

Конечно, приведенные выше упражнения далеко не исчерпывают данную тему, они являются лишь небольшим примером того, как работать в этой области.

Список литературы

1. Агажанов А.П. Методика изучения ступеней лада в абсолютной системе сольфеджио // Воспитание музыкального слуха. Вып. 2. - М., 1985. - С. 41-58.
2. Агажанов А.П. Об абсолютной и релятивной системах курса сольфеджио // Воспитание музыкального слуха. Вып. 1. - М., 1977. - С. 78-85.
3. Агажанов А.П. Что должно лежать в основе курса сольфеджио? // Воспитание музыкального слуха. Вып. 3. - М., 1993. - С. 5-20.
4. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. - М.; Л., 1965.
5. Биркенгоф. А. Интонируемые упражнения на занятиях сольфеджио. Музыка, 1990
6. Блинова М.П. Физиологические основы ладового чувства // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 1. - Л., 1962. - С. 61-114.
7. Бычков Ю.Н. Основы формирования мелодического ладового слуха. Лекция для студентов-музыковедов. Москва, Российская академия музыки им. Гнесиных, 1993.
8. Давыдова Е.В. Методика преподавания сольфеджио. - М., Музыка 1975.
9. Зебряк Т.А. Интонационные упражнения на уроках сольфеджио М.: Кифара, 2003.
10. Зубарева Г.М. Вопросы хороведения, Свердловск 1983
11. Кирюшин В.В. Интонационно-слуховые упражнения .М. 1992
12. Мироносицкий П.П. Ноты-буквы. Певческая грамота для начальных школ и народных хоров. Книжка вторая для учителей и самообучения. - СПб, 1905.
13. Мострас. К.М . Интонирование на скрипке. М., Музыка, 1962
14. Назайкинский Е.В. Взаимосвязи интервальных и ступеневых представлений в развитии музыкального слуха // Воспитание музыкального слуха. Вып. 1. - М., 1977. - С. 25-77.

15. Незванов Б.. Интонирование в курсе сольфеджио .Л.; Музыка 1987.
16. Островский А. О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки // Вопросы методики воспитания слуха. – Л.: Музыка, 1967. – С. 5-27.
17. Островский А.Л. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио. М.: Музгиз, 1954.
18. Островский, А.Л. Сольфеджио. вып.1, Л, 1937. Введение.
19. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. - М., 1947.
20. Уткин Б.И. Воспитание профессионального слуха музыканта в училище. - М., 1985. с. 23
21. Халабузарь П.В. Методика музыкального воспитания. М., Музыка, 1990.
22. Чесноков П. Хор и управление им. М., 1940.

Приложение

Пояснения к методической работе «Развитие ладового чувства» (на примере натурального мажора)

Первый – четвёртый класс (тональности до четырёх знаков)

I этап. Пение устойчивых звуков:

Тоническое трезвучие: I-III-V; V-III-I

II этап. Разрешение неустойчивых звуков в устойчивые:

Разрешение неустойчивых звуков: II→I, IV→III, VI→V, VII→I

III этап. Соединение двух неустойчивых звуков с разрешением второго из них:

II-IV→III, IV-II→I, II-VI→V, VI-II→I, II-VII→I, VII-II→I;
IV-VI→V, VI-IV→III, IV-VII→I, VII-IV→III;
VI-VII→I, VII-VI→V

Конец четвёртого – начало пятого класса (тональности до пяти знаков)

IB. Пение устойчивых звуков с хроматическими вспомогательными:

Тоническое трезвучие с полутоновыми нижними вспомогательными звуками:
I-VII-I, III-II_#-III, V-IV_#-V; V-IV_#-V, III-II_#-III, I-VII-I

Тоническое трезвучие с полутоновыми верхними вспомогательными звуками:
I-II_b-I, III-IV-III, V-VI_b-V; V-VI_b-V, III-IV-III, I-II_b-I

IIБ. Разрешение неустойчивых звуков с хроматическими вспомогательными:

с нижними: II-I_#-II-I, IV-III-IV-III, VI-V_#-VI-V, VII-VI_#-VII-I

с верхними: II-III_b II-I, IV-V_b-IV-III, VI-VII_b-VI-V, VII-I-VII-I

III Б. Соединение двух неустойчивых звуков с разрешением второго из них с хроматическими вспомогательными:

с нижними:

II-I_#-II-IV-III, IV-III-IV-II-I; II-I_#-II-VI-V, VI-V_#-VI-II-I; II-I_#-II-VII-I,
VII-VI_#-VII-II-I

IV-III-IV-VI-V, VI-V_#-VI-IV-III; IV-III-IV-VII-I, VII-VI_#-VII-IV-III
VI-V_#-VI-VII-I, VII-VI_#-VII-VI-V

с верхними:

II-III_b-II-IV-III, IV-V_b-IV-II-I; II-III_b-II-VI-V, VI-VII_b-VI-II-I; II-III_b-II-VII-I,
VII-I-VII-II-I
IV-V_b-IV-VI-V, VI-VII_b-VI-IV-III; IV-V_b-IV-VII-I, VII-I-VII-IV-III
VI-VII_b-VI-VII-I, VII-I-VII-VI-V

Шестой – седьмой класс(тональности до семи знаков)

I В. Пение устойчивых звуков с хроматическими вводными:

Тоническое трезвучие с хроматическими нижними вводными звуками:
VII-I-II_#-III-IV_#-V; IV_#-V-II_#-III-VII-I

Тоническое трезвучие с хроматическими верхними вводными звуками:
II_b-I-IV-III-VI_b-V; VI_b-V-IV-III-II_b-I

IIВ. Разрешение неустойчивых звуков в устойчивые с хроматическими вводными:

С нижними: I_#-II-I, III-IV-III, V_#VI-V, VI_#-VII-I

С верхними: III_b-II-I, V_b-IV-III, VI_b-VI-V, I-VII-I

IIIВ. Соединение 2-х неустойчивых звуков с разрешением второго из них с хроматическими вводными:

с нижними:

I_#-II-IV-III, III-IV-II-I, I_#-II-VI-V, V_#-VI-II-I, I_#-II-VII-I, VI_#-VII-II-I
III-IV-VI-V, V_#-VI-IV-III, III-IV-VII-I, VI_#-VII-IV-III
V_#-VI-VII-I, VI_#-VII-VI-V

с верхними:

III_b-II-IV-III, V_b-IV-II-I, III_b-II-VI-V, VII_b-VI-II-I, III_b-II-VII-I, I-VII-II-I
V_b-IV-VI-V, VII_b-VI-IV-III, V_b-IV-VII-I, I-VII-IV-III
VII_b-VI-VII-I, I-VII-VI-V

