

ТЕХНИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИНТОНИРОВАНИЯ КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНО-СЛУХОВЫХ СПОСОБНОСТЕЙ В КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО

М. Е. Пороховниченко,

Белорусская государственная академия музыки,
Минск, Республика Беларусь, 220030

Аннотация. Статья находится в сфере исследовательских вопросов современной педагогики музыкального образования, адресованных осмыслению методологии сольфеджио, и посвящена изучению актуальной проблемы исполнительского интонирования. Основная идея работы – рассмотрение техники интонирования как важнейшего направления в воспитании музыкально-исполнительской культуры. С этой целью актуализируется понятие «исполнительское интонирование», которое осмысливается как один из основных факторов в становлении и совершенствовании исполнительского мастерства. Техника музыкального интонирования рассматривается в условиях двух основных направлений: интонационно-слухового освоения полифонических примеров и осмысления интонационных особенностей гармонической вертикали в контексте гомофонно-гармонического склада. Рассуждения автора основаны на изучении научно-методических достижений в области данной проблемной сферы и на систематизации собственного многолетнего опыта преподавания учебной дисциплины сольфеджио, главной задачей которой видится формирование и воспитание музыкально-слуховых способностей обучающихся на различных образовательных уровнях.

99

Ключевые слова: сольфеджио, исполнительское интонирование, интонационно-слуховое воспитание, техника интонирования, педагогика музыкального образования, музыкально-исполнительская культура.

Благодарность. Статья выполнена в контексте научных исследований кафедры теории музыки учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки» (Минск, Республика Беларусь) в области разработки коллективной научно-методической темы «Актуальные проблемы преподавания музыкально-теоретических дисциплин на уровне высшего музыкального образования».

© Пороховниченко М. Е., 2024



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Для цитирования: Пороховниченко М. Е. Техника исполнительского интонирования как основа развития музыкально-слуховых способностей в курсе сольфеджио // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2024. Т. 12. № 1. С. 99–120. DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-1-99-120.

DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-1-99-120

TECHNIQUE OF PERFORMING INTONATION AS A BASIS FOR THE DEVELOPMENT OF MUSICAL AND AUDITORY ABILITIES IN A SOLFEGGIO COURSE

Marina E. Porokhovnichenko,

Belarusian State Academy of Music,
Minsk, Republic of Belarus, 220030

Abstract. The article is in the field of research issues of modern pedagogy of music education, addressed to the understanding of solfeggio methodology. It is devoted to the study of the current problem of the performing intonation. The main idea of the work is to consider the technique of intonation as the most important direction in the education of musical performing culture. For this purpose, the concept of “performing intonation” is being updated, which is conceptualized as one of the main factors in the development and improvement of performing skills. The technique of musical intonation is considered in the context of two main directions: intonation-auditory mastery of polyphonic examples and comprehension of the intonation features of the harmonic vertical in the context of the homophonic-harmonic structure. The author’s reasoning is based on the study of scientific and methodological achievements in the field of this problem area and on the systematization of his own many years of experience in teaching the academic discipline of solfeggio, the main task of which is to form and educate the musical and auditory abilities of students at various educational levels.

Keywords: solfeggio, performing intonation, intonation-auditory education, intonation technique, music pedagogy, music-performing culture.

Acknowledgement. The article was carried out in the context of scientific research by the Department of Music Theory of the educational institution “Belarusian State Academy of Music” (Minsk, Republic of Belarus) in the field of developing a collective scientific and methodological topic “Current problems of teaching music theoretical disciplines at the level of higher music education”.

For citation: Porokhovnichenko M. E. The Technique of Performing Intonation as the Basis for the Development of Musical and Auditory Abilities in the Solfeggio Course // *Muzikal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Arts and Education. 2024, vol. 12, no. 1, pp. 99–120 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-1-99-120.

Введение

Сольфеджио есть могущественное средство к развитию музыкальности.

Н. А. Римский-Корсаков [1, с. 51]

Интерес к курсу сольфеджио в современных реалиях не только не ослабевает, скорее наоборот, он выходит на всё новые и новые смысловые горизонты, поддерживается разнообразными методическими трактовками и оригинальными практическими решениями. Его содержательный формат обогащается современными научными взглядами на проблематику формирования и развития музыкальных способностей и музыкального мышления. Это даёт возможность уверенно и решительно изменить ещё бытующую зачастую искажённую трактовку данной дисциплины как сугубо прикладной, призванной формировать, развивать и совершенствовать певческие навыки «озвучивания» нотного текста. Изучение различных методических ракурсов её преподавания на современном этапе, а также собственный практический и научно-методический опыт работы в контексте обозначенной проблематики позволяют сегодня понимать и трактовать учебный курс сольфеджио как сложную многоуровневую систему, в которой сочетаются горизонтальные (процесс слухового воспитания) и вертикальные (его содержательное наполнение) векторы движения и которая направлена на формирование и совершенствование основной способности любого музыканта – его *музыкального слуха*.

Анализ различных уровней профессионального музыкального образования позволяет утверждать, что именно *сольфеджио* находится в центре весьма сложного образовательного комплекса, являясь своего рода музыкально-слуховым фундаментом для формирования интеллекта

профессионального музыканта. Сформировать эту уникальную способность и логично выстроить систему её грамотного функционирования, как известно, задачи далеко не простые и требующие тщательной продуманности и пристального педагогического внимания.

Интонационно-слуховое воспитание музыканта осуществляется постепенно и непрерывно, охватывая несколько разновозрастных этапов (от раннего детства и до высшего музыкального образования). Это одна из причин, по которым интерес к сольфеджио сегодня набирает всё большую силу в сфере как научного осмысления и методических концепций, так и многочисленных практических поисков и приёмов интонационно-слуховой работы.

Необходимость постоянного и систематического формирования интонационно-слуховых представлений музыканта и потребность их развития на разных уровнях музыкального образования дают основания рассматривать сольфеджио в качестве одной из фундаментальных основ целостной системы творческого профессионального совершенствования будущих музыкантов. Управлять этим процессом, целенаправленно формируя, грамотно развивая и эффективно совершенствуя интонационно-слуховые способности обучающихся, – первоочередная задача педагога на всех ступенях образования.

Учебный курс сольфеджио требует огромной творческой отдачи как от преподавателя, так и от обучающихся. Как справедливо отмечает Л. М. Масленкова, его интенсивность определяется многими факторами, важнейший из которых – «правильная организация учебного процесса» [2, с. 7]. Убеждает и один из главных постулатов психологической концепции Л. С. Выготского, указывающий на «целевую установку» педагогического процесса,

на необходимость «целенаправленного действия» [3, с. 123] в области любой методики. Именно таким действием в методической концепции сольфеджио является комплексный подход к развитию музыкального слуха, неотъемлемой частью которого становится формирование навыков точного, позиционно верного, художественно осмысленного интонирования как процесса и воспитание грамотной и выразительной интонации как специального качества.

Анализ различных методических концепций интонационного воспитания обучающихся [4] и собственный опыт практической работы позволяют сделать вывод о том, что выразительность исполнения обусловлена процессом музыкального сопереживания, которое возникает в результате формирования чуткого слухового контроля исполнительской интонации, как индивидуальной, так и коллективной. Это объясняет необходимость и важность использования в интонационно-слуховой работе всевозможных в стилевом отношении художественных образцов, обладающих различными музыкально-логическими свойствами и композиционными функциями. В контексте данной статьи остановимся на анализе техники интонирования примеров, относящихся к двум принципно-

ально противоположным по логике и содержанию музыкальным складам: полифоническому и гомофонно-гармоническому.

Техника интонирования в музыкально-слуховом освоении полифонических примеров

Сольфеджио не должно быть системой «натаскивания слуха». Оно должно стать методически проводимым учением – средством возбудить жизнедеятельность слуха.

Б. В. Асафьев [5, с. 20]

Воспитанию слуховой активности способствует интонационная работа с примерами полифонического склада – канонами и другими имитационными формами. Рассмотрим это на ряде примеров.

Тождественность мелодической горизонтали в двух голосах канона Я. Обрехта позволяет добиваться осознания единой линии в интонационном содержании каждого из них (пример 1).

Волнообразная основа полифонического тематизма требует максимальной точности звуковоспроизведения, основанного на интонационном восходящем стремлении к временным ладовым опорам

Пример 1. Я. Обрехт. "Agnus Dei"

Example 1. Jacob Obrecht. "Agnus Dei"

с последующим возвратом к ранее достигнутому мелодическим ориентирам. Подобный тип многоголосия обязывает к предельно точному интонированию повторяющихся звуков, позиционная уверенность которых становится гарантом

чистой звучности как отдельно взятого голоса, так и сочетания обоих участников канона.

Темо-ответная имитация, определяющая интонационное содержание дуета Г. Ф. Генделя (пример 2), становится

Allegro moderato

Пример 2. Г. Гендель. «Ринальдо», дуэт

Example 2. G. F. Händel. "Rinaldo", duet

важным принципом организации двухголосного звуковысотного пространства. Основные интонационные трудности данного примера связаны с несколькими определяющими моментами. Во-первых, важно добиваться точности интонирования тонической квинты (*e-h* в первом разделе и *g-d* во втором), своеобразного интонационного стержня, скрепляющего двухголосную полифоническую фактуру. Во-вторых, чередование фрагментов параллельного движения секстами и терциями, отличающимися по фонизму, требует очень точной фокусировки каждого звука при движении восьмью длительностями, а также достаточной интонационно-позиционной техники. И, наконец, преобладание общей нисходящей направленности мелодического материала определяет главный приём в его исполнении, а именно осознанное противодействие инерционности с неустанным «высвечиванием» каждой интонации.

Следующий пример полифонического склада основан на теме немецкой

народной песни [6, № 94, с. 87], которая проводится по принципу простой имитации в трёх голосах. Интонационная работа в данном случае должна сопровождаться максимальным слуховым контролем над позиционными оттенками в трёхступенчатом проведении темы, содержание которой определено восходящим взлётом в пределах октавы с опорой на основные тоны тонического трезвучия *F-dur* (пример 3).

Осознание максимальной устойчивости тонической кварты в сочетании со строгой позиционной однотипностью повторяющихся звуков в движении к квинтовому тону даёт возможность максимально выровнять последующее нисходящее движение к высокой мажорной терции: дважды повторенный звук *a* необходимо интонационно переосмыслить как терцию тоники и сексту доминанты, что позволит воспроизвести оба звука с ощущением восходящей динамики. Анализ подобной интонационной драматургии основной темы обеспечит её

104

Пример 3. Немецкая народная песня

Example 3. German folk song

безупречное проведение во всех голосах и создаст необходимую интонационную стройность и цельность воспроизведения полифонической фактуры.

Есть основания отметить, что качество интонирования имитационных полифонических форм зависит во многом от грамотного и точного воспроизведения темы, которая становится своего рода звуковысотным каркасом многоголосной музыкальной конструкции.

В этой связи практически значимой и целесообразной может стать рекомендация предварительно проанализировать интонационное содержание темы (в различных вариантах изложения) и её особенности. Возьмём для аналитического рассмотрения трансформацию темы Канона *h-moll* А. Лядова [6, № 114, с. 118–120]

Заключительный раздел канона (пример 4) основан на репризном проведении основной темы в крайних голосах. Интонационное содержание тематизма определяет первоначальный импульс – затактовый подход в басу от терцового тона к тоническому звуку, частичный восходящий поступенный возврат с последующим квартовым скачком на квинтовый тон *fis*. Подобное тематическое зерно исполняется с исходным осмыслением следующей интонационной «ситуации»: высокой позиции минорной терции *d*, дальнейшего восходящего стремления в нисходящем мелодическом ходе *d–cis–h*, последующего возврата на *cis*, предельно заостряющего интонацию повторенных звуков и квартового скачка вверх *cis–fis*, последний тон которого необходимо позиционно скорректировать в контексте высокого интонационного оттенка квинтового тона (не превышая при этом допустимой границы звуковой зоны). Дальнейшее развёртывание тематического зерна канона основано на продолжении восходящего стремления *fis–g–a*, что со-

здаёт достаточные сложности при интонировании, так как малая секунда чревата ошибочным ощущением узкого хода, и её неточное воспроизведение может значительно понизить интонационный оттенок всей фразы, построенной на последующем нисходящем поступенном «съезде» в диапазоне октавы, содержание которого обладает естественной тенденцией к интонационной инерционности.

Сложная интонационная работа предстоит с современным полифоническим тематизмом. Следует подчеркнуть, что контрапунктическое звуко сочетание реального ответа с противосложением значительно осложняется интонационным содержанием собственно темы, исполнительское воспроизведение которой связано, как правило, с существенными интонационными сложностями.

Так, например, тема инструментальной фуги Д. Смольского (пример 5) требует тщательного аналитического осмысления звуковысотных особенностей мелодии, охватывающей широкий диапазон, опирающейся на секвенционное развёртывание основного интонационного зерна в условиях хроматической тональности.

Основными интонационными ориентирами этой темы становятся:

- нисходящие кварты: *es–b* (такт 1), *fis–cis* (такт 3), *b–f* (такт 4), требующие максимального противонаправленного интонационного напряжения;
- восходящее движение по септаккордам – двум малым минорным (*a–c–e–g* в тактах 2–3, *e–g–h–d* с задержанием *es* к септиму (в тактах 4–5)) и малому мажорному (*c–e–g–b* с задержанием *ces* к септиму (такты 3–4)) с учётом позиционных особенностей воспроизведения каждого из аккордовых тонов;
- различные варианты опевающих мелодических движений, предполагающих



Пример 4. А. Лядов. Канон

Example 4. A. Lyadov. Canon



Пример 5. Д. Смольский. Фуга № 1

Example 5. D. Smolsky. Fugue No. 1

определённые (в каждом конкретном случае) ощущения ладовых тяготений и предельно обостряющих интонационную одинаковость повторяющихся звуков в контексте противоборства с интонационной инерционностью.

Предварительно обозначенная гармоническая основа данной темы фуги позволяет значительно облегчить процесс звуковоспроизведения сложной мелодической мысли и применить в процессе её исполнения необходимые интонационные приёмы грамотной позиционной трактовки конкретных звучностей.

Эффективным способом практического развития активности музыкального мышления в условиях полифонического многоголосия становится исполнение респосты в канонах на основе слухового восприятия пропосты без ориентации на нотную запись.

Упражнение направлено на активизацию и совокупное развитие у обучающихся мелодического слуха, объёма музыкальной памяти, навыков слухового самоконтроля, интонационно-позиционных ощущений, чувства метроритмической пульсации, умений ансамблевого исполнения и др. Основная задача работы

над качественным выполнением данного упражнения – преодоление инерционности музыкального мышления.

Основной смысл задания заключён в слуховом восприятии темы канона (пример 6) с последующим её исполнением параллельно со звучанием контрапунктического противосложения.

Данное упражнение рекомендуется выполнять поэтапно и в различных вариантах:

- 1) сольное пение темы на какой-либо слог (одним из студентов или преподавателем) и её повторение (с названиями звуков или на инструменте) всей группой;
- 2) пение темы на какой-либо слог одним студентом и её повторение другим *solo* с одновременным звучанием противосложения у первого;
- 3) пение темы на какой-либо слог первой группой студентов и её повторение (голосом или на инструментах) второй с одновременным звучанием противосложения у первой;
- 4) ансамблевое исполнение канона на слух в различных певческих и (или) инструментальных вариантах;
- 5) интонирование (разными способами) канона или его фрагментов по памяти;

Moderato

Пример 6. Й. Гайдн. Квартет d-moll

Example 6. J. Haydn. Quartet d-moll

6) запись канона или его фрагментов по памяти;

7) заключительное исполнение канона по нотной записи всеми студентами.

Следует особо подчеркнуть, что выполнение подобных заданий с использованием транспонирующих духовых

инструментов значительно усложняет процесс, так как помимо интонационно-исполнительских действий «услышать – проанализировать – запомнить – повторить» студентам необходимо ещё успевать транспонировать звучащую тональность в реальный строй своего инструмента,

The image shows a musical score for a three-part canon in 4/4 time, key of B-flat major. Part A is a single melodic line. Part B is a harmonic accompaniment. Part C is a more complex accompaniment with some chromaticism.

Пример 7. Канон

Example 7. Canon

что требует от них особой концентрации, реакции и активности мышления.

Следующий вариант этого упражнения уже является *импровизацией* полифонической фактуры с усложнением процесса её интонационно-слухового восприятия в контексте бесконечного трёхголосного канона I разряда (пример 7).

1. Первый ансамбль сольфеджирует начальную тему (А) – основную тему канона, предварительно исполненную преподавателем на какой-либо слог.

2. Второй ансамбль проводит имитацию данной темы, а первый одновременно импровизирует противосложение к ней (В). Принцип интонационного развития противосложения следует оговаривать заранее (например, движение мелодии параллельными терциями или секстами). В итоге звучит контрапункт В/А. Участники второго ансамбля в процессе проведения темы (А) пытаются анализировать на слух принцип противосложения (В).

3. Третий ансамбль слушает тему (А) и противосложение (В) и последовательно воспроизводит их. При этом участники второго ансамбля, повторяя противосложение (В), слушают первый, который в этот момент импровизирует третье звено канона (С) согласно заранее оговоренному принципу его интонационного развития, а затем повторяет его. В итоге звучит контрапункт С/В/А.

4. Третий ансамбль в свою очередь повторяет третье звено канона (С) с одновременным звучанием звеньев А и В в других ансамблях.

Ввиду сложности данного упражнения его целесообразно начинать с простейших мелодических попевок, взятых в качестве темы канона. Практический опыт интонационно-слуховой работы необходимо выстраивать по принципу «от простого к сложному» – к постепенному усложнению исходного тематизма, с одной стороны, и переходу от трёхголосных канонов к четырёхголосным – с другой. Именно в процессе подобного совместного музицирования происходит формирование и развитие самого важного качества музыкального слуха, а именно его активности.

Достаточно большой эффективностью в интонационно-слуховом воспитании обладает целая серия упражнений с условным названием «вопросно-ответные диалоги», направленных на развитие импровизационно-творческих способностей обучающихся. В качестве примера остановимся на одном из них.

Упражнение включает несколько этапов:

1) группа студентов интонирует голосом с названием звуков или на своих инструментах спетую преподавателем

на какой-либо слог «тему-вопрос» в качестве устного диктанта;

2) избранный из группы солист импровизирует «ответ» на основе предварительно обговоренного принципа вариационно-вариантного развития тематизма;

3) участники группы запоминают «ответ» солиста и интонируют его с транспозицией в указанную тональность как новый «вопрос»;

4) следующий солист импровизирует новый «ответ» и т.д.

Интонационное содержание подобных «вопросо-ответных» диалогов отражено ниже (примеры 8, 9).

Предложенные мелодические переключки могут продолжаться достаточно долго, обретая всё новые варианты ин-

тонационных воплощений и превращаясь в целостный процесс коллективного творчества.

Следует подчеркнуть, что работа над импровизацией канонов и вопросно-ответных диалогов предполагает обязательный слуховой самоконтроль качества интонирования, несмотря на достаточно сложные задачи творческого характера. Более того, эффективным инструментом в контексте данных заданий может стать самостоятельная работа одного из студентов в качестве творческого руководителя, в функции которого входит контроль не только за «правильностью» полученного результата, но и за точностью и позиционной грамотностью процесса интонирования.

110

Пример 8

Example 8

Пример 9

Example 9

**Техника интонирования
в музыкально-слуховом освоении
гармонической вертикали и примеров
гомофонно-гармонического склада**

Только в том случае, если человек музицирует, он создаёт музыкальное поле – сольфеджио.

И. А. Журавленко [7, с. 3]

Интонационно-слуховое освоение аккордики является одним из важнейших этапов в формировании активности музыкального слуха и музыкального мышления в курсе сольфеджио. Методический подход к организации работы в этой проблемной сфере обнаруживает необходимость продуктивного взаимодействия двух основных направлений, таких как:

1) развитие навыков восприятия и воспроизведения аккордовых вертикалей в любых контекстах (интонационно-слуховые упражнения);

2) интонационно-слуховая работа с художественным материалом с целью освоения различного в жанрово-стилевом отношении музыкального текста.

Первое направление включает целый ряд разнообразных упражнений, соответствующих предложенной тематике, – именно они становятся своего рода звуко-мастерской для выработки и закрепления определённых приёмов техники музыкального интонирования аккордов. Представим примерные структурные «макеты» упражнений.

1. Студенты делятся на три ансамбля, каждый из которых занимает «исходную позицию»: унисонно исполняет конкретный тон заданного трёхзвучного аккорда (трезвучия или его обращений). В процессе его воспроизведения ансамбли обмениваются звуками, перемещаясь на соседние (названные преподавателем)

тоны интонируемого аккорда, внимательно вслушиваясь в оттенки звучания. Главным интонационным результатом упражнения должно стать достижение единой, предельно ровной и точной звучности заданного аккорда. В интонационной работе с четырёхзвучными аккордами (септаккордами) ситуация несколько осложняется тем, что группу студентов необходимо разделить на четыре ансамбля с целью достижения максимально полноценной звучности аккорда.

2. Три ансамбля в группе обучающихся выстраивают названный исходный аккорд. По указанию преподавателя осуществляется движение параллельными аккордами на заданный интервал. Интонационный результат упражнения – строгое параллельное движение одинаковыми по структуре аккордовыми звучностями. Движение параллельными септаккордами происходит в условиях интонационно-слуховой работы с четырьмя ансамблями учебной группы.

3. Три (или четыре) ансамбля студентов интонационно выстраивают звучание названной структуры аккорда. По указанию преподавателя группа сливается в унисон на каком-либо из тонов данного аккорда (или на любом из неаккордовых звуков) с последующим возвращением к первоначальному звучанию.

Описанные «макеты» могут наполняться любым интонационным содержанием, в зависимости от избираемого для занятия аккордового материала (все виды трезвучий, септаккордов и их обращений).

В качестве примера в контексте данной статьи обратимся к характеристике двух основных видов трезвучий (мажорного и минорного) и уменьшённого септаккорда.

Позиционные особенности интонирования (термин мой – *М. П.* [8])

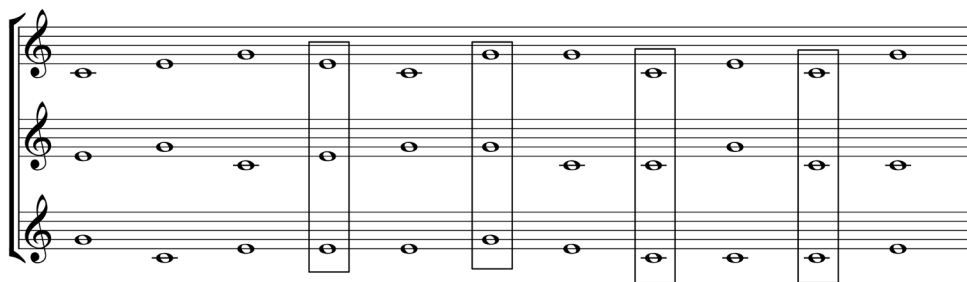
мажорного трезвучия (пример 10) определяются как его интервальной структурой, так и конкретной характеристикой звучания каждого аккордового тона. Итак, в восходящем движении прима занимает нейтральное позиционное положение, терция интонируется предельно высоко, а квинта обладает стремлением к высокой позиции, благодаря осмыслению «взятия сверху». Подчеркнём, что интонационно-позиционная природа каждого тона мажорного трезвучия ни в коей мере не противоречит интонационной ситуации в случае структурного рассмотрения данного аккорда как суммы двух терций.

Нисходящее движение по звукам мажорного трезвучия отличается лишь позиционно высокой примой, что вполне естественно в любом нисходящем движении как преодоление интонационной инерции.

Позиционные особенности *минорного трезвучия* (пример 11) связаны с нейтральным вариантом терцового тона и преимущественно высокими интонационными оттенками прима и квинты.

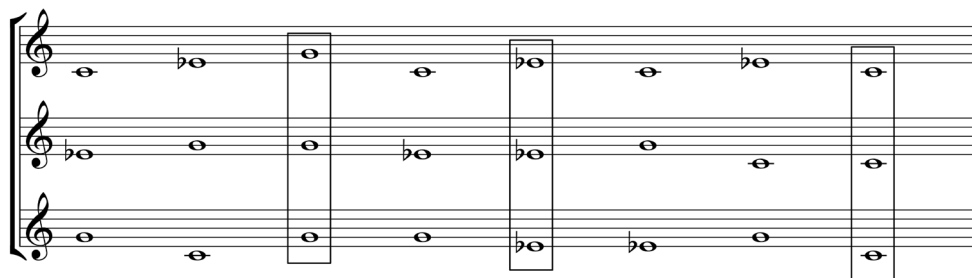
В процессе интонационно-позиционного освоения *уменьшённого септаккорда* следует обратить внимание обучающихся на принципиальное различие позиционной ситуации в двух разнонаправленных проекциях (пример 12). Так, восходящее движение предполагает предельную нейтральность терции, квинты и септимы, а звук прима отличается стремлением к высокой позиции (приёмом «взятия сверху»). Нисходящее движение, напротив, сохраняет нейтральность только септимы, а все остальные звуки требуют предельно высоких интонационных оттенков. Попутно отметим, что последнее обусловлено позиционной

112



Пример 10

Example 10



Пример 11

Example 11

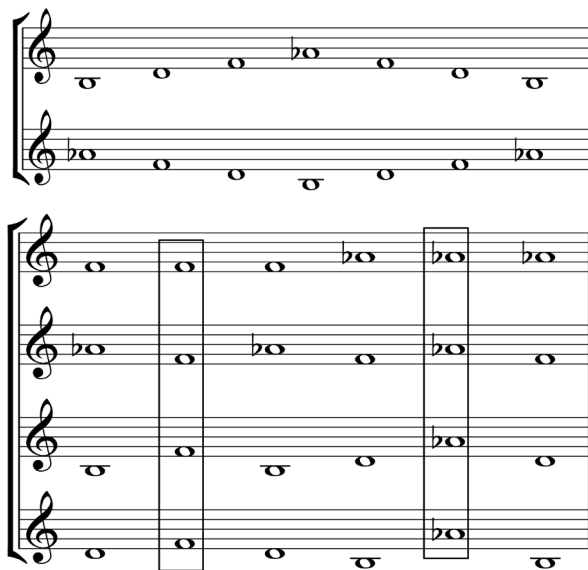
спецификой нисходящих интонационных движений.

Есть необходимость ещё раз подчеркнуть, что все обозначаемые на занятии теоретические позиции в рассмотрении особенностей техники интонирования следует предельно внимательно осмысливать и закреплять в ощущениях живого процесса звукоизвлечения, что тре-

бует максимального слухового контроля как от преподавателя, так и от студентов.

Второе методическое направление в практическом освоении аккордики – закрепление полученных интонационных навыков на примерах из музыкальных произведений.

Мелодия песни Бриттена (пример 13) весьма показательна в плане



Пример 12

Example 12

Andante piacevole



Пример 13. Б. Бриттен. «Песенка няни» op. 41 № 5

Example 13. B. Britten "The Nurse's Song" Op. 41 No 5

интонационного освоения позиционных оттенков тонов трезвучий разной структуры: преобладание разнонаправленных движений по мажорному трезвучию в условиях тональных сопоставлений гармонической системы мажоро-минора сочетается с интонациями нисходящего уменьшённого и «ломаного» минорного трезвучий. Практическая реализация ранее полученных навыков грамотного и точного воспроизведения предложенной мелодии требует повышенного интонационного внимания и слухового контроля.

Более того, важно подчеркнуть, что интонационное содержание данного примера позволяет закрепить также и особенности воспроизведения унисонных звучностей и интервалов: секундового и терцового мелодических движений [подробнее об этом см. 9]. Это позволяет подтвердить важную мысль об одной из основных методических установок в процессе интонационно-слуховой работы в курсе сольфеджио, а именно о постепенном накоплении и совершенствовании интонационно-позиционных навыков и умений студентов в процессе их профессионального воспитания.

На основе следующего музыкального примера возможно обратить внимание

обучающихся на закономерности интонационных оттенков воспроизведения уменьшённого септаккорда, теоретически осмысленные и практически освоенные в предыдущем упражнении данного занятия.

Предварительный интонационный анализ темы первой части симфонии С. Рахманинова № 3 (пример 14) позволит студентам увидеть и услышать мастерство композитора в развёртывании мелодии широкого, двухоктавного диапазона, сотканной из множества различных интонаций в разнообразных звуко сочетаниях: это и мелодические восходящие взлёты, органично объединяющие постепенное и скачкообразное (кварто-квинтовое) движение, и терцовые последования, выстраивающиеся в единые линии септаккордовых звучностей, и мелодико-гармонические тонально-неустойчивые переходы, и многое другое. Всё это определяет интонационную сложность анализируемой мелодики и требует безусловного внимательного осмысления и прочтения.

Однако в данном случае этот пример показателен в плане интонационного освоения звучности уменьшённого септаккорда, возникающего в контексте

Allegro moderato

Пример 14. С. Рахманинов. Симфония № 3, ч. I

Example 14. S. Rachmaninov. Symphony No. 3, Movement I

развёрнутых терцовых взлётов, в которых каждый из звуков трёх септаккордов (*his-dis-fis-a*, *dis-fis-a-c*, *ais-cis-e-g*) имеет свой интонационный смысл, а значит, и позиционный оттенок. Интонационная сложность восприятия и воспроизведения названных уменьшённых септаккордов усиливается интонационным контекстом, а именно их звукосочетаниями с септаккордами иных структур.

Кроме этого, нельзя не отметить мелодическую изобретательность композитора в интонационном становлении постепенных восходящих подъёмов начального развёртывания темы, основанных на поэтапном достижении каждого из опорных тонов звукоряда натурального *E-dur*: тонических терции и квинты, а также звуков восходящего верхнего тетраорда (терцовых тонов субдоминанты и доминанты). Интонационное внимание исполнителя в обязательном порядке должно быть ориентировано на позиционную заострённость восходящих оттенков названных звуков.

Помимо освоения интонационной техники воспроизведения аккордовых

звучностей в мелодическом изложении, значительное место в познании закономерностей гармонического интонирования принадлежит интонационно-слуховой работе с аккордовыми вертикалями. В этом смысле одну из главных ролей играют интонационно-слуховые упражнения (инструктивные и художественно-музыкальные), нацеленные на осознание конкретных интонационных оттенков каждого из тонов вертикально-гармонических звучностей в различных музыкально-выразительных контекстах.

Музыкальный материал белорусской народной песни (пример 15) удобен для работы как с интонационным осмыслением гармонических интервальных звучностей, так и с практическим освоением позиционной окраски аккордовых тонов в вертикалях. Так, осмысленное воспроизведение примы, терции и квинты в параллельном движении трезвучиями и сектаккордами разной структуры значительно активизирует слуховое ощущение интонационных позиций и становится мощным стимулом для совершенствования навыков точного звуковедения.

Andante assai

Пример 15. «Сівенькі галубчык». Белорусская народная песня (обработка А. Богатырёва)

Example 15. "Grey Dove". Belarusian folk song (arranged by A. Bogatyrev)

Смешанная фактура хоровой миниатюры А. Литвиновского (пример 16) максимально достоверно позволяет реализовать на практике теоретические знания

обучающихся о технике мелодического интервального движения в условиях гармонической звучности хорового строя. Аккордовые структуры возникают как следствие

♩=68

Soprano

Alto

Tenore

Basso

116

Пример 16. А. Литвиновский. «Показалась з неба яснась»

Example 16. A. Litvinovsky. "The sky seemed clear"

линейного голосоведения в подголосочной полифонической фактуре, что наиболее эффективно выявляет разнообразие интонационных оттенков в процессе позиционно осмысленного воспроизведения музыкального текста.

Интонационно-слуховую работу в данном музыкальном контексте рекомендуется выстроить по принципу «стоп-вертикалей», который позволит наиболее точно и продуктивно проследить за правильностью интонационных позиций и осмысленно контролировать качество звуковоспроизведения. На подобных остановках («звуковысотных стоп-кадрах») особо следует сконцентрироваться в тактах 1–2, 4, 6–7. Это поможет студентам осознать позиционные закономерности мажорных терцовых тонов, возникающих в вертикальных звучностях, но имеющих логику горизонтальной мелодической линии.

Техника звуковоспроизведения аккордики (как в мелодическом, так и в гармоническом изложениях) требует от исполнителя целостного представления о закономерностях интонирования, сочетающего в себе теоретические знания об особенностях возникновения позиционных оттенков, практические интонационные навыки и мастерство слухового самоконтроля. Только такой комплексный подход сможет быть гарантом точной и грамотной интонации.

Заключение

Сольфеджио – самая черновая и одновременно самая великая из всех дисциплин музыканта. Она посвящена святым святым музыкальной профессии, её главному инструменту – музыкальному слуху.

И. Земцовский [10, с. 7]

Это знаменитое высказывание созвучно нашим финальным рассуждениям, так как могло бы стать девизом организации му-

зыкального образования на любом уровне: детская музыкальная школа – музыкальный колледж – музыкальный вуз. Действительно, в содержательной концепции сольфеджио – «святая святых музыкальной профессии» – центральное место принадлежит проблеме развития *музыкального слуха* – «главного инструмента» любого музыканта.

Осмысление методологических основ сольфеджио [2; 11–13] и закономерностей музыкального интонирования [5; 14–17], изучение многочисленных научных работ в интересующей нас области музыкознания [4; 18–20], анализ разнообразных методических приёмов в решении практических проблем интонационно-слухового воспитания, а также многолетний опыт педагогической работы с разными категориями обучающихся позволяют сформулировать следующую мысль: практическая сложность всех этапов учебного курса сольфеджио очевидна, она заключается в необходимости гармоничного объединения двух важнейших учебно-методических направлений – развития интонационно-слуховых навыков и умений, с одной стороны, и музыкально-мыслительных способностей и качеств – с другой. Активное осуществление такого синтеза, проявляющегося во всех формах практической работы на разных этапах освоения данной дисциплины, сможет иметь существенное качественное значение и привести к высоким профессиональным результатам.

Безусловно, именно сольфеджио играет большую роль в профессиональной подготовке свободно и качественно музицирующих профессионалов, а затем – в их дальнейшем интонационно-слуховом и музыкально-интеллектуальном совершенствовании. Иными словами, именно сольфеджио словно обучает ремеслу, качество которого впоследствии становится мощным стимулом творческого самовыражения музыканта.

Однако практика показывает, что далеко не всегда осмысление и принятие за основу

этих важных позиций работает на уровне их реализации и воплощения в жизнь. Зачастую теоретические определения и методические установки остаются только словами, в то время как на деле мы имеем скучную и непонятную многим дисциплину, нелюбимую с раннего детства и однозначно отвергнутую в дальнейшем музыкальном образовании.

Самый важный вывод, который хотелось бы донести до читателя, заключается в том, что все предложенные варианты певческой и слуховой работы направлены на решение одной из главных задач курса сольфеджио – на формирование навыков исполнительского достижения *предельно точной и верной интонации*. Нашей исходной позицией стал следующий тезис: если воспроизведение музыкального текста любым (певческим или инструментальным) способом есть не что иное, как процесс интонирования, то воспитание интонационно-слуховых представлений музыканта-исполнителя – важнейшая задача профессионального музыкального образования.

Правильность и точность музыкального интонирования неоспоримо является основным показателем исполнительского мастерства музыканта. Напротив, невнимательное и небрежное отношение к исполнительской интонации не просто «расстраивает» звучание – более того, оно разрушает сущность и главную смысловую основу музыкальной звучности как художественного явления.

В заключение хотелось бы отметить, что научная мысль сегодня позволяет рассматривать музыкальный слух не только как творческую способность, но и как сложную систему восприятия. В связи с этим неизбежно встает вопрос о генеральной задаче курса сольфеджио – «задаче формирования организованного музыкального слуха как обученного восприятия» [2, с. 11]. Позволим себе дополнить данную формулировку Л. Масленковой – как *единство обученного восприятия с воспроизведением музыкального текста*; как комплексного изучения и практического освоения **целостной интонационно-слуховой системы музыкального интонирования**.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Римский-Корсаков Н. А.* О музыкальном образовании // Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2. М.: Музыка, 1963. 234 с.
2. *Масленкова Л. М.* Интенсивный курс сольфеджио. СПб.: Союз художников, 2003. 174 с.
3. *Выготский Л. С.* Педагогическая психология. М.: Педагогика-Пресс, 1996. 536 с.
4. Как преподавать сольфеджио в XXI веке: сборник статей. М.: Классика-XXI, 2006. 200 с.
5. *Асафьев Б. В.* Речевая интонация. М.; Л.: Музыка, 1965. 136 с.
6. *Абдуллина Г. В.* Многоголосное сольфеджио: учеб.-метод. пособие. СПб.: Композитор, 2009. 140 с.
7. *Журавленко И. А.* Элементарное сольфеджио на природном певческом материале: хрестоматия. Ч. 1. Одноголосие. М.: Даниловский благовестник, 2003. 88 с.
8. *Пороховниченко М. Е.* О понятии «позиционное интонирование» // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 53. Серия 3. Вопросы теории музыки. Минск: Бел. гос. академия музыки, 2019. С. 143–162.
9. *Пороховниченко М. Е.* Хоровое сольфеджио: интонационно-слуховые упражнения, методические комментарии: учеб.-метод. пособие. Минск: Бел. гос. академия музыки, 2019. 100 с.
10. *Земцовский И. И.* Апология слуха // Музыкальная академия: Композитор. 2002. № 1. С. 1–12.

11. *Островский А. Л.* Методика теории музыки и сольфеджио. Л.: Музыка, 1970. 296 с.
12. *Карасева М. В.* Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. СПб: Лань: Планета музыки, 2022. 416 с.
13. *Сладков П. П.* Музыкальный слух. Дефиниция. Генезис. Типология. Условия активного формирования и развития. СПб: Лань: Планета музыки, 2021. 184 с.
14. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л: Музыка, 1971. 376 с.
15. *Гарбузов Н. А.* Внутризонный интонационный слух и методы его развития. М.; Л.: Музгиз, 1951. 64 с.
16. *Переверзев Н. К.* Проблемы музыкального интонирования. М.: Музыка, 1966. 224 с.
17. *Незванов Б. А.* Интонирование в курсе сольфеджио. Л.: Музыка, 1985. 184 с.
18. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей. СПб.: Лань: Планета музыки, 2020. 488 с.
19. *Кирнарская Д. К.* Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты – XXI век, 2004. 496 с.
20. *Логонова Л. Н.* Современное сольфеджио: теория и практика СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. 212 с.

Поступила 20.02.2024; принята к публикации 25.03.2024.

Об авторе:

Марина Евгеньевна Пороховниченко, заведующая кафедрой теории музыки учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки» (ул. Интернациональная, 30, Минск, Республика Беларусь, 220030), кандидат искусствоведения, доцент, porohovnichenko@gmail.com

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

119

1. Rimsky-Korsakov N. A. O muzykal'nom obrazovanii [On Musical Education]. *Polnoe sobranie sochinenij. Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete Works. Literary Works and Correspondence]. Vol. 2. Moscow: State Publishing House "Music", 1963. 234 p. (in Russian).
2. Maslenkova L. M. *Intensivnyj kurs sol'fedzhio* [Intensive Course of Solfeggio]. St. Petersburg: Publishing House "Union of Artists", 2003. 174 p. (in Russian).
3. Vygotsky L. S. *Pedagogicheskaya psikhologiya* [Pedagogical Psychology]. Moscow: Publishing House "Pedagogika-Press", 1996. 536 p. (in Russian).
4. *Kak prepodavat' sol'fedzhio v XXI veke* [How to Teach Solfeggio in the XXI Century]. Collection of articles. Moscow: Publishing House "Classics-XXI", 2006. 200 p. (in Russian).
5. Asafyev B. V. *Recheyaya intonaciya* [Speech Intonation]. Moscow-Leningrad: State Publishing House "Music", 1965. 136 p. (in Russian).
6. Abdullina G. V. *Mnogogolosnoe sol'fedzhio* [Polyphonic Solfeggio]: Educational Method. Allowance. St. Petersburg: Publishing House "Composer", 2009. 140 p. (in Russian).
7. Zhuravlenko I. A. *Elementarnoe sol'fedzhio na prirodnom pevcheskom materiale* [Elementary Solfeggio on Natural Singing Material]: a Textbook. Part 1. One Voice. Moscow: Publishing House "Danilovsky blagovestnik", 2003. 88 p. (in Russian).

8. Porokhovnichenko M. E. O ponyatii “pozicionnoe intonirovanie” [On the Concept of “Positional Intonation”]. *Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. Vyp. 53. Seriya 3. Voprosy teorii muzyki* [Scientific Works of the Belarusian State Academy of Music. Issue 53. Series 3. Questions of Music Theory]. Minsk: Publishing House of Belarusian State Academy of Music, 2019. Pp. 143–162 (in Russian).
9. Porokhovnichenko M. E. *Khorovoe sol’fedzhio: intonatsionno-slukhovyje uprazhneniya, metodicheskie kommentarii* [Choral Solfeggio: Intonation-Auditory Exercises, Methodological Comments: Educational Method]. Allowance. Minsk: Publishing House of Belarusian State Academy of Music, 2019. 100 p. (in Russian).
10. Zemtsovsky I. I. Apologiya slukha [Apologia of Hearing]. *Muzykal’naya akademiya: Kompozitor* [Musical Academy: Composer]. 2002, no. 1, pp. 1–12 (in Russian).
11. Ostrovsky A. L. *Metodika teorii muzyki i sol’fedzhio* [Methodology of Music Theory and Solfeggio]. Leningrad: State Publishing House “Music”, 1970. 296 p. (in Russian).
12. Karaseva M. V. *Sol’fedzhio – psikhotehnika razvitiya muzykal’nogo slukha* [Solfeggio – Psychotechnics of Musical Hearing Development]. St. Petersburg: Publishing House “Lan”: “Planet of music”, 2022. 416 p. (in Russian).
13. Sladkov P. P. *Muzykal’nyj slukh. Definicija. Genezis. Tipologiya. Usloviya aktivnogo formirovaniya i razvitiya* [Musical Ear. Definition. Genesis. Typology. Conditions for Active Formation and Development]. St. Petersburg: Publishing House “Lan”: “Planet of music”, 2021. 184 p. (in Russian).
14. Asafyev B. V. *Muzykal’naya forma kak process* [Musical Form as a Process]. Leningrad: State Publishing House “Music”, 1971. 376 p. (in Russian).
15. Garbuzov N. A. *Vnutrizonnyj intonacionnyj slukh i metody ego razvitiya* [Intra-zone Intonation Hearing and Methods of Its Development]. Moscow-Leningrad: State Musical Publishing House (“Muzgiz”), 1951. 64 p. (in Russian).
16. Pereverzev N. K. *Problemy muzykal’nogo intonirovaniya* [Problems of Musical Intonation]. Moscow: Publishing House “Music”, 1966. 224 p. (in Russian).
17. Nezvanov B. A. *Intonirovanie v kurse sol’fedzhio* [Intonation in the Course of Solfeggio]. Leningrad: State Publishing House “Music”, 1985. 184 p. (in Russian).
18. Teplov B. M. *Psikhologiya muzikal’nykh sposobnostej* [Psychology of Musical Abilities]. St. Petersburg: Publishing House “Lan”: “Planet of music”, 2020. 488 p. (in Russian).
19. Kimarskaya D. K. *Psikhologiya special’nykh sposobnostej. Muzykal’nye sposobnosti* [Psychology of Special Abilities. Musical Abilities]. Moscow: Publishing House “Talents – XXI century”, 2004. 496 p. (in Russian).
20. Loginova L. N. *Sovremennoe sol’fedzhio: teoriya i praktika* [Modern Solfeggio: Theory and Practice]. St. Petersburg: Publishing House “Lan”: “Planet of music”, 2021. 212 p. (in Russian).

Submitted 20.02.2024; revised 25.03.2024.

About the author:

Marina E. Porokhovnichenko, Head of the Department of Music Theory Educational Institution “Belarusian State Academy of Music” (Internationalnaya Street, 30, Minsk, Republic of Belarus, 220030), PhD of Art History, Associate Professor, porokhovnichenko@gmail.com

The author has read and approved the final manuscript.