

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа №49»**

МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ

ПО ПРЕДМЕТУ

«СОЛЬФЕДЖИО»

**«РАЗВИТИЕ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ В СТАРШИХ
КЛАССАХ КУРСА СОЛЬФЕДЖИО»**

**Выполнила: преподаватель
теоретических дисциплин
Ренц Юлия Геннадьевна**

2026 г.

Содержание

I. Введение	3
II. Развитие певческих навыков в старших классах курса сольфеджио	7
2.1. Пение по нотам – Одноголосие	7
1) Пение мелодий с названием нот	7
2) Пение мелодий с текстом	11
3) Пение песен, романсов, арий и речитативов под собственный аккомпанемент	13
4) Пение по клавиру оперных сцен под собственный аккомпанемент	14
2.2. Многоголосие	15
1) Правила многоголосия. Строй. Ансамбль	15
2) Двухголосное пение	16
3) Трёх- и четырёхголосное пение	17
4) Опыт работы преподавателей	18
III. Заключение	20
IV. Список литературы	21

I. Введение

Сольфеджио — это одна из ключевых дисциплин, необходимых для становления настоящего музыканта. Занятия по этому предмету стартуют ещё в первом классе музыкальной школы и продолжаются вплоть до выпускных курсов колледжа, а для некоторых специальностей — даже в консерватории.

Такое пристальное внимание к сольфеджио объясняется тем, что именно на этих уроках, подобно исполнительской практике, у ученика формируется образное и интонационное мышление. При грамотной организации учебного процесса здесь закладываются прочные художественные представления и развивается творческое восприятие музыки.

Одним из самых действенных методов воспитания качеств, необходимых любому музыканту — будь то музыкальность, эмоциональная отзывчивость или творческое воображение — служит пение по нотам.

Однако в современной педагогической практике нередко встречается излишне рассудочный подход к развитию слуха. В результате у учеников формируется шаблонное мышление, появляется предвзятое отношение к музыкальным элементам, сужается кругозор и стираются индивидуальные черты будущего артиста.

Зачастую преподаватели сольфеджио делают акцент на скорости записи диктантов и тренировке навыков определения интервалов и аккордов на слух, причём часто вне тональности. При этом навык пения по нотам остаётся практически неразвитым.

Вследствие такого одностороннего «слухового воспитания» ученики теряют способность ощущать музыку образно, и восстановить это восприятие бывает крайне сложно. Между тем, музыка по своей природе — искусство интонации и образов, поэтому с самого начала профессионального обучения важно научить будущих музыкантов понимать её образный язык.

Великий пианист и педагог К. Н. Игумнов очень точно отмечал: «Да, музыка — это язык! Своеобразный язык, который очень трудно изучить. На этом языке написаны поэмы, рассказы, стихи. Задача исполнителя — рассказать эти поэмы и стихи и сделать это связно, логично, чтобы органично сочетать в одно целое все звенья».

Чтобы ученики не просто механически записывали нотный текст, а осознанно подходили к уже готовой музыке, необходимо развивать у них внутренний слух. Важно учить их понимать логику развития музыкального произведения, оценивать каждый элемент с учётом его места в форме, ладовых особенностей, ритма, темпа и динамики. Особенно этому способствует пение по нотам, которое и должно лежать в основе курса сольфеджио.

Одна из ключевых трудностей в преподавании сольфеджио на групповых занятиях — разработка такой методики, которая бы учитывала индивидуальные особенности каждого будущего музыканта.

Автор считает, что решить эту задачу можно, если строить курс сольфеджио вокруг пения по нотам. Поэтому в работе рассматриваются не только вопросы методики такого пения, но и тесно связанный с ним слуховой анализ, включая важнейший его вид — музыкальный диктант.

Многие преподаватели уже имеют богатый и разнообразный методический опыт в этой области и успешно применяют его на практике. Однако не все ещё убеждены, что осмысленное, выразительное пение по нотам с раскрытием образного и эмоционального содержания музыки должно стать важнейшей частью музыкального воспитания.

Положительное влияние пения по нотам на развитие музыкальности учеников возможно только при соблюдении определённых условий. Главное из них — грамотный подбор репертуара для каждого этапа обучения, причём материал должен быть доступен обучающимся не только по сложности, но и по содержанию текста.

Вопросы о том, каким должен быть репертуар по стилю, в каком порядке его изучать и в каком объёме предлагать с учётом индивидуальных особенностей ученика, пока решаются каждым преподавателем самостоятельно, исходя из личного опыта и профессиональных взглядов.

Однако очевидно, что произведения должны подбираться с учётом постепенного усложнения музыкального языка, опираться на определённую стилистическую базу (например, русскую, советскую или зарубежную классику) и охватывать максимально широкий спектр жанров.

Без этого невозможно добиться выразительного исполнения, а без выразительности невозможно полноценное становление музыканта.

Если из года в год включать в занятия разнообразные по содержанию и сложности народные песни, инструментальные мелодии (как медленные, так и быстрые), несложные романсы, арии и образцы многоголосной музыки, у преподавателя со временем накопится уникальный материал, который можно будет оформить в виде специальной хрестоматии.

Опыт показывает: когда ученики осознают важность выразительного пения, понимают его роль в формировании настоящего музыканта и учатся исполнять музыку ярко и образно, они начинают ценить труд преподавателя и с увлечением занимаются сольфеджио. Это и есть реальный способ сделать курс живым и авторитетным.

Особое значение в пении — и в курсе сольфеджио в частности — придаётся именно выразительности исполнения. Поэтому важно хотя бы в общих чертах определить, что именно вкладывается в понятие «выразительное пение».

Ключевой аспект выразительного пения — это образное исполнение, то есть такое, которое достоверно и ярко передаёт художественный замысел композитора. Чтобы достичь подобного уровня, необходимо глубоко понять смысл и эмоциональное содержание произведения, а это возможно только через внимательное прослушивание и многократное повторение.

Из этого вытекают два важных вывода. Во-первых, невозможно развить у обучающихся образное мышление, если не знакомить их с музыкой во всём её стилистическом разнообразии. Во-вторых, нельзя исполнять музыкальное произведение, не раскрывая его образной стороны. Для этого требуется не только научиться чувствовать музыку и понимать её эмоциональную составляющую, но и уметь подчинять свою техническую подготовку главной цели — образному воплощению музыки.

Профессор Г. Г. Нейгауз особо отмечал важность формирования у учеников образного представления: «Если ребёнок сможет воспроизвести какую-нибудь простейшую мелодию, необходимо добиться, чтобы это первичное «исполнение» было выразительно, то есть, чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру («содержанию») данной мелодии; для этого особенно рекомендуется пользоваться народными мелодиями, в которых эмоционально-поэтическое начало выступает гораздо ярче, чем даже в лучших инструктивных сочинениях для детей. Как можно раньше от ребёнка нужно добиться, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, бодрую - бодро, торжественную - торжественно и т. д., и т. д. и довёл бы своё художественно-музыкальное намерение до полной ясности. По свидетельству опытных преподавателей детских школ, среднеодарённые дети с гораздо большим воодушевлением играют народные мелодии, чем инструктивную детскую литературу, где преследуются чисто технические и «умственные» задачи (например, игра целыми нотами, половинными и т. д., паузы, стакато, легато и т. д.); эти задачи, разрешение которых развивает ум и пальцы ребёнка, его действительную «рабочую» энергию и поэтому совершенно необходимые и незаменимые, оставляют совершенно не затронутыми его душу и воображение».

Рассуждая о важности развития навыка выразительного пения в курсе сольфеджио, нельзя не затронуть вопрос эмоциональности исполнения. Ведь не случайно замечено, что «взволнованная душа воспринимает всё острее: впечатления легче проникают в неё, глубже укореняются и дольше сохраняются».

Эмоциональная составляющая играет огромную роль на всех этапах становления музыканта. Преподаватель может способствовать её развитию, обращая внимание учеников на различные явления окружающей жизни, а также на то, как раскрывается художественный образ в других видах

искусства — поэзии, живописи, театре. Эта идея не раз подчёркивалась выдающимися мастерами.

Выразительному пению во многом способствует точное следование авторским указаниям относительно темпа, динамики и характера исполнения. Однако не менее важно, чтобы ученик владел базовыми певческими навыками.

На практике желание спеть музыкальную фразу с определёнными оттенками или нужным тембром часто так и остаётся лишь намерением. Кроме того, многие обучающиеся поют неестественно, с заметным «горловым» призвуком, нередко искажают высоту звука — переносят мелодию на октаву выше или ниже, совершенно не учитывая логику развития музыкальной мысли. Особенно досадно, что постановка голоса как отдельная дисциплина предусмотрена только для вокалистов и дирижёров-хоровиков, хотя грамотное и выразительное пение по нотам должно быть доступно музыканту любой специальности.

Среди наиболее распространённых недостатков в пении обучающихся можно выделить: исполнение на пассивном выдохе («выдувание» звука), «белый» и «открытый» тембр, зажатую нижнюю челюсть, что придаёт звуку неприятный «горловой» оттенок, а также неумение вести ровный протяжный звук и скользящий подход к верхним нотам.

Преподаватель по сольфеджио должен помочь ученикам избавиться от наиболее заметных недостатков в формировании звука, дыхании и дикции.

Чтобы быть готовым к такой работе, преподавателю стоит обращаться к разнообразной литературе, посвящённой вопросам вокала. Особенно внимательным нужно быть к ученикам переходного возраста. В этот период рекомендуется на два-три месяца освободить их (особенно мальчиков) от пения, предложив заниматься другими разделами сольфеджио. После завершения мутации к голосам обучающихся также следует относиться бережно: важно не разрешать им петь слишком громко, поскольку чрезмерное напряжение ещё не окрепших связок при исполнении форте может привести к повреждению голоса. Наибольшую поддержку в развитии базовых певческих навыков преподавателю сольфеджио могут оказать коллеги-вокалисты.

Большое значение для развития музыкальности имеет и освоение простейших элементов дирижирования. От учеников требуется не просто формально отбивать такт, а использовать жест, отражающий характер музыки, штрихи и динамические оттенки.

Обязательным условием выразительного пения является чёткая и ясная дикция.

Всё вышесказанное позволяет выделить главную задачу преподавателя: научить обучающихся:

1. Петь чисто интонируя, опираясь на понимание ладовой организации звуков и владение базовыми певческими навыками.
2. Определять особенности музыкальной формы и логику её развития; выделять фразировку, связанную с пониманием смыслового значения фразы, предложения, периода и других элементов структуры.
3. Замечать особенности мелодического развития (восходящее или нисходящее движение, место кульминации и т. д.) и его метро-ритмическую организацию.
4. Осознанно воспроизводить заданные темпы, темповые изменения, динамические оттенки и указания к характеру исполнения как всего произведения, так и его отдельных частей.
5. Оценивать выразительную роль фактуры сопровождения, модуляционно-гармонического плана, стилистические и тембровые особенности оркестровки; понимать и передавать особенности голосоведения в вокальных партиях и аккомпанементе.
6. При чтении текста улавливать те стороны поэтического содержания, которые нашли отражение в музыке; обращать внимание на соотношение текста и мелодии (совпадение или несовпадение музыкальных и поэтических фраз).
7. Дирижировать осмысленно.
8. Грамотно, с точки зрения вокала, произносить текст при исполнении мелодий с текстом.

Все эти умения в конечном счёте направлены на формирование самостоятельных исполнительских навыков, необходимых будущим музыкантам любой специальности.

Появление и развитие первых исполнительских навыков в курсе сольфеджио создаёт ту самую базу, на основе которой преподаватель сможет совершенствовать внутренний слух, аналитические слуховые способности и музыкальную память обучающихся.

II. РАЗВИТИЕ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ В СТАРШИХ КЛАССАХ КУРСА СОЛЬФЕДЖИО.

Развитие навыка пения по нотам ведётся в нескольких направлениях. Различные формы работы способствуют тому, что усвоение навыка обучающимися проходит с интересом. Рассмотрим основные формы работы.

Пение по нотам.

2.1. Одноголосие.

1. Пение мелодии с названием нот

Пение мелодий с произнесением названий нот — это один из основных методов на начальном этапе обучения навыку пения по нотам.

Для тех, кто только начинает заниматься музыкой, а также для учеников, которые уже играют на инструменте, но имеют слабую подготовку по сольфеджио, важно сначала познакомиться с движением по ступеням гаммы, основными интервалами (секунда, терция, кварта, квинта), понятиями устойчивости и неустойчивости, а также с простейшими ритмическими рисунками.

После нескольких занятий (обычно 2–3), обучающиеся смогут различать в простых мелодиях плавное и скачкообразное движение, отличать мажор от минора, а двухдольный размер от трёхдольного.

Этот этап считается особенно ответственным, поскольку именно сейчас закладываются основы навыка пения по нотам. Ученик начинает понимать значение отдельных элементов музыкальной речи, которые в произведениях всегда взаимосвязаны.

Основные трудности на этом этапе связаны с тем, что у обучающихся ещё не закреплены навыки интонирования гамм и интервалов, слабо развито чувство ритма и отсутствует элементарное владение голосом.

Преодолеть эти сложности можно, если параллельно с освоением интонируемых упражнений развивать навыки слухового анализа и пения по нотам. Такой подход необходим, потому что при пении ученик должен опираться на ощущения, полученные в процессе интонирования и анализа простейших гамм, интервалов, устойчивых и неустойчивых ступеней.

В качестве примера можно рассмотреть несколько типичных ситуаций. Плавное движение в одном направлении воспринимается как движение по ступеням гаммы. После широкого скачка на какой-либо интервал последующее поступенное движение между его крайними звуками ощущается как заполнение этого шага, основанное на уже имеющейся ладовой настройке слуха.

При этом в одних случаях широкий интонационный шаг легче осознаётся как ход на определённый интервал (например, при быстром ритмическом движении), а в других — удобнее представить его как скачок на конкретную ступень (например, к нижнему или верхнему звуку тоники, к другим устоям или не устоям тональности). Движение по терциям или другим интервалам иногда проще интонировать, если мысленно представить его как движение по звукам трезвучия или септаккорда определённой функции, а не как абстрактную цепочку интервалов.

Если требуется внутренним слухом найти, например, квинту или септиму от заданного звука, полезно представить оба звука как крайние тоны трезвучия или септаккорда.

Предварительное знакомство с мелодическим рисунком, анализ соотношений устойчивых и неустойчивых ступеней, выявление повторов и изменений мелодических оборотов, фраз и более крупных построений, а также умение запоминать опорные звуки для дальнейшего интонирования — всё это не только облегчает освоение навыка пения по нотам, но и делает процесс сольфеджирования осознанным и осмысленным.

В этот период преподавателю особенно важно следить за тем, чтобы ученики не просто механически исполняли ноты и такты, а действительно ощущали форму произведения и понимали его структуру: мотивы, фразы, предложения и другие элементы.

Начинать обучение пению по нотам стоит с простых мелодий — с узким диапазоном, поступенным движением, диатонической основой и несложным ритмом. В качестве примеров отлично подходят русские народные песни, такие как «Как под горкой» или «Как пошли наши подружки» и др.

Усложнение репертуара должно происходить постепенно. Первые интервалы, ходы по звукам тонического трезвучия, опевание устойчивых ступеней (например, в белорусской песне «Перепёлочка» или русской «Там за речкой») стоит вводить только тогда, когда в курсе «Интонируемые упражнения» и «Слуховой анализ» начинается изучение не только отдельных звуков и ладовых оборотов, но и связей между устойчивыми и неустойчивыми ступенями.

Перед тем как приступить к пению, необходимо вместе с учениками проанализировать мелодию: определить лад, размер, особенности ритма, расчленить её на предложения и фразы, обратить внимание на повторы, кадансы, цезуры (места для взятия дыхания), кульминацию. Например, если мелодия состоит из двух предложений, первое может заканчиваться на доминанте (звучать незавершённо), а второе — на тонике. Важно отмечать, как построены фразы, где происходят изменения, какие характерные ходы используются (например, по трезвучиям или с широким скачком).

После анализа обязательно нужно «настроить» слух обучающихся на нужную тональность. Этот навык формируется постепенно. На первых порах преподаватель играет звукоряд мелодии на инструменте, а ученики повторяют его голосом, обращая особое внимание на тонику. Позже можно предлагать петь гамму, тоническое трезвучие, отдельные неустойчивые ступени и их разрешение в устои.

Навык самостоятельной настройки по тонике развивается чуть позже: преподаватель задаёт только опорный звук, а ученик уже сам поёт звукоряд гаммы или её части, разрешая неустои в устои. Такая работа обостряет слуховое внимание и укрепляет ладовые представления.

Крайне нежелательно использовать для настройки стандартную гармоническую последовательность (например, быструю и громкую каденцию в четырёхголосии). Такой формальный подход притупляет внутренний слух и ослабляет внимание к ладовому наклонению.

Очень важно, чтобы во время пения ученики постоянно держали в памяти тонику. Когда в мелодии появляются отклонения и модуляции, нужно учить их мысленно смещать опорный тон и возвращаться к исходной тонике — только так можно почувствовать тональную завершённость произведения. Умение ощущать тональную перспективу необходимо для того, чтобы возвращение к тонике в конце всегда было осознанным и выразительным.

Преподаватель не только работает над чистотой и выразительностью интонации, но и уделяет большое внимание развитию чувства ритма у обучающихся. Важно, чтобы все части мелодии — как простые, так и сложные с точки зрения ритма и интонации — исполнялись с точным и ровным чередованием метрических долей.

Освоению метро-ритмической структуры музыки хорошо помогает дирижирование: благодаря этому ученики начинают глубже ощущать особенности ритма и темпа.

С самого начала обучения и на протяжении всего курса необходимо постоянно обращать внимание на правильное звукообразование, своевременную смену дыхания (в конце фраз и предложений), а также на точное выполнение всех темповых, динамических и других авторских указаний.

На первых порах не стоит часто прерывать учеников во время пения, даже если они допускают неточности. Напротив, в местах, где может возникнуть заминка, преподавателю лучше заранее «подсказать» мелодию, сыграв её на рояле.

Замеченные недостатки следует исправлять постепенно: сначала устраняются те, что повторяются из урока в урок, а затем — остальные. Для домашней работы по пению по нотам оптимально задавать количество мелодий, равное числу учеников в группе (если их не больше 6–8 человек).

Очень важно пробудить у обучающихся интерес к пению по нотам и убедить их, что даже на самых ранних этапах обучения они способны исполнить мелодию от начала до конца.

Преодолеть интонационные трудности во многом помогает сама логика развития мелодии и её содержание. Поэтому не стоит ограничиваться только самыми простыми произведениями — важно включать в репертуар и более сложные примеры.

Если преподавателю удастся увлечь учеников, они довольно быстро научатся петь мелодии с хроматизмами, модуляциями и сложным ритмом. Ведь в исполнительской практике и на концертах они уже сталкиваются с

подобными произведениями. Уже в первый год занятий по сольфеджио важно развивать уверенный темп и активную инерцию движения вперёд. Этого можно достичь, если каждый ученик будет исполнять на уроке не менее двух-трёх мелодий разного характера.

В благоприятной творческой атмосфере за сравнительно короткое время становятся заметны успехи в развитии внутреннего слуха, музыкальной памяти, ощущения лада и формы. Конечная цель такой работы — свободное чтение нот с листа, что необходимо музыканту любой специальности.

Для совершенствования навыка одноголосного пения по нотам — с чистой интонацией и точным выполнением всех указаний — полезно использовать приём исполнения мелодии не с названием нот, а на какой-либо слог.

Сначала ученики поют мелодию с названием нот, а при повторении — на предложенный преподавателем слог (например: да, ра, та, ля и другие). Когда навык чтения по нотам закрепится, можно периодически предлагать петь на гласную «а».

Отличным упражнением для развития выразительности служит пение по нотам инструментальных мелодий, которые часто встречаются в сборниках по сольфеджио. Например, тема второй части Пятой симфонии Чайковского (соло валторны) или тема финала «Шотландской» симфонии Мендельсона. Первую тему нужно исполнять очень напевно, на широком дыхании, а вторую — в быстром темпе, с акцентом на пунктирный ритм (что делает невозможным пение с названием нот).

Исполнение мелодий на слогах активизирует работу внутреннего слуха гораздо больше, чем пение с названием нот.

Пению мелодии на слогах должен предшествовать такой же анализ, как пению с названием нот.

Пение без названия нот - подготовительный период к более сложной форме сольфеджирования - пению мелодий с текстом.

2. Пение мелодии с текстом

Обучение пению по нотам с текстом стоит начинать одновременно с освоением пения по нотам с названием нот, поскольку исполнение мелодий со словами способствует развитию образного мышления и помогает глубже понять содержание музыки, исполняемой без текста.

Репертуар для пения с текстом подбирается по степени сложности так же, как и для пения с названием нот: учитываются диатонические и хроматические элементы, отклонения, модуляции, ритмические трудности и другие параметры. Однако при работе с текстом важно учитывать его особенности, ведь соотношение мелодии и слов может быть разным. В одних

случаях на один слог приходится одна нота (например, в русской народной песне «Там за речкой, там за перевалом» или «Гимн Москве» Мурадели). В других — один слог распевается на две, три или четыре ноты (как в русской народной песне «Сею, вею бел ленок» или молдавской народной песне «Три гвоздики»). Бывает и так, что на один слог приходится целая группа нот (например, в русской народной песне «Горы» или современной русской народной песне «Наглядитесь, очи ясные» и др.).

Перед тем как приступить к пению мелодий с текстом, необходима предварительная подготовка, ведь исполнение «с листа» на первых порах вызывает у обучающихся трудности, даже если они заранее проанализировали мелодию и слова.

Эффективная последовательность работы выглядит так:

1. Сначала текст внимательно читается, чтобы понять его содержание, определить длину фраз и предложений, а также проанализировать соотношение слогов и нот, совпадения и расхождения цезур в музыке и поэзии; затем текст проговаривается вслух с чёткой артикуляцией;

2. Далее мелодия поётся с названием нот после анализа ладовых, ритмических и формальных особенностей произведения;

3. Затем мелодия исполняется сначала на одном слоге, потом на гласную;

4. Наконец, осуществляется выразительное пение с текстом, при котором важны правильное звукообразование, своевременная смена дыхания, чёткая дикция, точность темпа и ритма, ощущение формы и понимание основной идеи текста.

По мере освоения навыка количество этапов можно постепенно сокращать, сводя их к минимуму: знакомство с текстом, анализ мелодии и выразительное исполнение.

При пении с текстом особое значение приобретают базовые певческие навыки: умение правильно брать дыхание, атаковать звук и т. д. Чаще всего дыхание меняется:

1. В местах смыслового завершения фразы или предложения;
2. В конце музыкальной фразы;
3. Во время пауз;
4. Между повторяющимися музыкальными построениями;
5. Перед затактом, если фраза начинается с него;
6. За счёт длинной ноты в конце последовательности коротких.

Также важно обращать внимание на правильное произнесение гласных в соответствии с вокальными нормами (подробнее об этом можно узнать в специальной литературе).

Пение мелодий с текстом должно сопровождаться дирижированием, как и при исполнении с названием нот.

Освоение этого навыка готовит обучающихся к самостоятельному исполнению песен, арий, романсов и речитативов под собственный аккомпанемент на фортепиано.

3. Пение песен, романсов, арий и речитативов под собственный аккомпанемент.

Овладение навыком пения по нотам под собственный аккомпанемент — важнейшая задача для музыканта любой специальности, будь то вокалист, дирижёр, композитор или музыковед. Этот навык необходимо развивать даже у тех, кто не очень уверенно играет на фортепиано. О его значении неоднократно говорили выдающиеся музыканты. Например, профессор А. В. Свешников отмечал: «Певец должен читать ноты с листа. Певец должен аккомпанировать себе на рояле. Требования элементарные, а как часто они не соблюдаются».

Такой навык открывает широкие возможности для знакомства с музыкальной литературой и крайне необходим в лекторской, педагогической и дирижёрской практике.

Освоение этого умения — процесс непростой, но очень интересный для обучающихся.

Начинать работу следует тогда, когда ученики уже уверенно поют одноголосные мелодии с названием нот и с текстом (на теоретико-композиторском и фортепианном отделениях — со второго семестра, на других — со второго курса).

На начальном этапе преподаватель подбирает песни и романсы, несложные для вокального исполнения: диатонические, с простыми отклонениями и модуляциями, небольшим диапазоном. Лучше всего подходят лёгкие романсы Алябьева, Варламова, Гурилёва, Глинки и других композиторов для среднего и низкого голосов, в медленных и умеренных темпах, с простой фактурой сопровождения и небольшим количеством ключевых знаков.

Не стоит выбирать произведения, которые доступны для аккомпанемента, но слишком сложны для одновременного пения.

Работу над этим навыком рекомендуется начинать с подготовительных форм. Очень эффективно пение одного обучающегося под аккомпанемент другого (или, в порядке исключения, под аккомпанемент преподавателя).

Методика такова: ученики дома разучивают аккомпанемент к несложной песне или романсу. На уроке один из них играет подготовленную партию, а другой поёт «с листа», предварительно кратко ознакомившись с мелодией и текстом. Сначала мелодия поётся с названием нот, затем на заданный слог или гласную «а», и только потом — с текстом. Поющий

обязательно должен дирижировать. Преподаватель следит за точностью исполнения, выразительностью и ансамблем. Затем пары меняются ролями: тот, кто только что пел, становится аккомпаниатором для другого ученика.

Разучивая аккомпанемент дома, обучающиеся одновременно пробуют петь вокальную партию, что готовит их к самостоятельному исполнению. Продолжительность подготовительного этапа индивидуальна и определяется преподавателем. Полезно также периодически давать речитативы на одной ноте с различной ритмикой и простой аккордовой фактурой фортепиано.

На старших курсах (при работе над ариями) следует начинать с самых лёгких произведений, постепенно переходя к более сложным. Например: арии Сусанны и Барбарини из «Свадьбы Фигаро» Моцарта, ария Любаши из II действия оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова, ария Сусанина из IV действия оперы «Иван Сусанин» Глинки, сцена гадания Кармен из III акта оперы «Кармен» Бизе. Желательно связывать материал для пения с курсом музыкальной литературы.

На начальном этапе для пения с аккомпанементом лучше выбирать произведения, где преобладает диатоника, даже если встречаются альтерации и модуляции. Вокальная партия в таких пьесах часто дублируется в партии фортепиано.

На старших курсах сильным ученикам (фортепианного и теоретико-композиторского отделений) можно поручать транспонировать выученный дома романс в новую тональность прямо в классе.

Завершающим и самым сложным этапом является пение романсов под собственный аккомпанемент «с листа». Для этого берутся самые простые романсы. Ученику даётся время на ознакомление с текстом, мелодией, аккомпанементом и всеми указаниями, после чего он исполняет произведение самостоятельно. На всех этапах обучения важно давать обучающимся произведения разного содержания и стиля, обязательно учитывая их возраст.

При исполнении следует требовать осмысленного и выразительного пения, даже если на первых порах ради этого придётся несколько упростить фактуру фортепианной партии.

4. Пение по клавиру оперных сцен под собственный аккомпанемент.

Более сложной формой пения под собственный аккомпанемент является исполнение отрывков из опер и отдельных сцен по клавиру. При этом оперные сцены могут включать речитативы и арии, не соответствующие тембру и диапазону голоса обучающегося, так как одна из задач такого вида работы - развитие у обучающихся умения петь любую мужскую или женскую партию.

Обязательными условиями выразительного пения оперных сцен являются знание обучающимися содержание всей оперы и понимание ими роли и значение каждой сцены. Такая работа, разумеется, может быть поручена только сильным ученикам. При пении оперных сцен под собственный аккомпанемент к ярко одарённым ученикам можно предъявлять требование оттенить некоторые оркестровые особенности, указанные в клавире, например, педальные звуки, пиццикато и т. п.

Но основное внимание должно быть обращено на то, чтобы обучающийся выразительно пел, пытаясь в оперной сцене отразить сценическую ситуацию, раскрыть характер действующих лиц, т. е. «петь в лицах». Пропуск незначительных деталей в аккомпанементе здесь значения не имеет.

2.2. Многоголосие

1. Правила многоголосия. Строй. Ансамбль.

К освоению многоголосного пения, как и к исполнению вокальных произведений под собственный аккомпанемент, целесообразно приступать только после того, как навык одноголосного интонирования с текстом или названием нот станет по-настоящему прочным. Распространенное среди некоторых преподавателей мнение о необходимости максимально раннего введения двухголосия для выравнивания строя является ошибочным.

На начальных этапах обучения одновременному пению в ансамбле голоса неизбежно «конфликтуют» друг с другом: обучающимся крайне сложно удерживать свою мелодическую линию без отклонений. Единственной опорой здесь служит уже сформированный опыт сольного исполнения. Лишь когда певцы адаптируются к новым условиям — научатся вести свой голос, одновременно осознанно вслушиваясь в партию партнера и анализируя возникающие между ними интервалы и их ладовую функцию, — многоголосие действительно начинает эффективно работать на стабилизацию интонации.

При этом важно понимать, что владение одноголосием само по себе не гарантирует успешного перехода к многоголосию; оно лишь создает необходимый фундамент для этого. Исполнитель партии (особенно одной из средних) должен выполнять все требования сольного пения, но при этом строго соблюдать законы ансамбля. Ключевыми задачами становятся:

1. **Строй:** достижение точной высотности и чистого интонирования созвучий и аккордов, которые образуются от сплетения мелодических линий разных голосов.
2. **Ансамбль:** обеспечение тембрального единства, баланса громкости, ритмической синхронности и общего темпа всех участников.

Следовательно, во время многоголосного исполнения музыкант контролирует звучание своей партии внутренним слухом не только линейно (горизонтально), но и в гармоническом контексте (вертикали) относительно других голосов. Каждый участник ансамбля обязан четко осознавать роль своей линии в драматургии произведения. Если его партия содержит имитационное вступление темы, остальные голоса должны создать фон, подчеркивающий этот элемент. Если же функция голоса чисто гармоническая, исполнитель должен органично вплестаться в общее звучание, сохраняя при этом ясность собственной фактурной нити.

Помимо этого, у обучающихся необходимо развивать умение синхронно реагировать на любые темповые и динамические изменения, а также неукоснительно следовать правилам голосоведения, звукообразования, своевременной смены дыхания и достижения чистой дикции.

2. Двухголосное пение.

Начальным этапом в освоении многоголосного интонирования становится двухголосное пение по нотам с использованием сборников сольфеджио. Такая практика предполагает работу минимального состава участников.

Основой, на которой выстраивается любая гармоническая вертикаль, служит унисон. Добиваясь чистого унисона, необходимо стремиться к абсолютному слиянию тембров и единству исполнительской манеры при безукоризненной точности строя.

Если тесситура позволяет обоим певцам комфортно исполнять обе партии, обучение целесообразно начинать с их поочередного пропевания в унисон. Это помогает решить частую проблему первых уроков: когда исполнители (особенно второго голоса), не осознавая того, начинают дублировать партию соседа. Предварительное разучивание каждой линии отдельно дает возможность детально изучить мелодический рельеф своего голоса, что впоследствии удерживает каждого участника от случайного переключения на чужую партию.

На старте работы динамика должна быть сдержанной. В ситуациях, где второй голос вступает со значительным опозданием после первого, для достижения синхронности рекомендуется сначала спеть весь фрагмент в унисон, и лишь затем разводить голоса. Как только обучающиеся начнут уверенно удерживать свои линии и появится первичное ощущение ансамбля, следует требовать точного вступления сразу со своей партией.

Стоит избегать использования на начальном этапе примеров из учебников, где голоса движутся строго параллельными терциями. В таких случаях вторая линия фактически сливается с первой, лишая певцов ощущения подлинной полифонии и делая задачу неоправданно сложной.

Вместо этого хормейстеры-практики советуют подбирать материал, где каждый голос представляет собой самостоятельную, законченную и музыкально выразительную мелодию. Именно такой подход дарит участникам чувство удовлетворения от совместного музицирования уже на первых занятиях.

Для ускорения формирования ансамблевых навыков полезно проводить предварительный анализ музыкального текста. Участники должны изучать не только свои ноты, но и интервальные сочетания между партиями, отмечая совпадение цезур, общие точки кульминации и логику развития формы. Тем не менее, главным условием приобретения устойчивого навыка остаются систематические занятия и большой объем проработанного материала разного характера. Лишь через практику живого, выразительного исполнения приходят чистота строя и настоящее чувство локтя.

Переход к исполнению многоголосных произведений с текстом не требует длительной подготовки, так как необходимые базовые умения закладываются еще в одnogолосии. Здесь также эффективно чередование пения на нейтральные слоги или гласные с работой над поэтическим текстом. После предварительного разбора слов и их смыслового согласования с музыкой можно приступать к пению со словами, постоянно контролируя четкость дикции, качество звукоизвлечения и координацию смены дыхания.

3. Трех- и четырехголосное пение.

Переход к трех- и четырехголосному пению в рамках курса сольфеджио обычно совпадает с моментом, когда ученики уже детально изучили основные аккорды и их обращения на занятиях по теории музыки и гармонии, а также прочно закрепили их звучание через интонируемые упражнения. Задача усложняется тем, что для такого состава требуется больше исполнителей (по количеству партий), чем для дуэта. Однако, в отличие от двухголосия, многоголосное интонирование облегчается более отчетливой слышимостью гармонической логики развития музыкального материала.

Слуховое внимание певцов при этом активно контролирует вертикальные созвучия — возникающие унисоны, трезвучия, септаккорды и их обращения. К этому этапу обучения обучающиеся уже уверенно владеют навыками одnogолосного и двухголосного исполнения.

Одновременно с практикой ансамблевого пения продолжается активная работа над слуховым анализом: распознаванием последовательностей интервалов, аккордов и каденций. Перед разучиванием произведения его фактура тщательно разбирается, определяется роль каждой партии как в гармоническом, так и в полифоническом контексте. Это позволяет каждому

участнику ясно осознавать функцию своего голоса в общей музыкальной ткани.

Эффективной формой подготовки, особенно во внеурочное время, является практика, при которой один из певцов исполняет свою вокальную партию под собственный аккомпанемент на рояле, играя остальные голоса. В процессе такой работы ученик учится соразмерять громкость и характер своего пения с инструментальным звучанием, внимательно вслушиваясь в гармоническую вертикаль. Изначально это упражнение выполняется на двухголосии, а затем переносится на три и четыре голоса. Тем не менее, такая домашняя подготовка лишь дополняет ансамбль, но не способна заменить живое взаимодействие вокалистов.

Именно совместное пение тренирует слух ориентироваться в потоке живой вокальной интонации и вырабатывает умение адаптироваться друг к другу при различном тембральном сочетании голосов.

Усложнение музыкального репертуара должно происходить еще медленнее и постепеннее, чем при работе с одnogолосием. Для совершенствования навыков целесообразно использовать не только стандартные примеры из учебников, но и полноценные камерные формы: дуэты, трио, квартеты, а также законченные хоровые фрагменты небольших масштабов или отрывки из кантат и ораторий. Значительную пользу приносит разбор оперных сцен, объединяющих речитативы, арии, ансамбли и хоры. Фортепианную партию в таких составах берет на себя один из участников ансамбля. Преподаватель подбирает нотный материал, строго учитывая индивидуальные возможности каждого ученика.

Подготовительный этап участники ансамбля проходят самостоятельно за пределами класса. На уроке же выделяется специальное время для показа уже готовых номеров. Если произведение проработано недостаточно качественно, преподаватель отправляет коллектив на доработку с последующим повторным прослушиванием.

4. Опыт работы преподавателей

Практика показывает, что обучающиеся с большим энтузиазмом исполняют двух-, трех- и четырехголосные сочинения. Их увлеченность возрастает по мере того, как они обретают уверенность в удержании чистого строя и ансамблевой слитности (что особенно заметно в однородных составах — мужских или женских). Музыка начинает звучать эмоционально и выразительно, при этом сами исполнители не испытывают утомления. Занятие, на котором проверяются домашние задания по ансамблям (где один из участников аккомпанирует на рояле), превращается во внутренний концерт весьма высокого профессионального уровня. Часто певцы начинают негласно

соревноваться друг с другом за лучшее исполнение, даже не договариваясь об этом заранее.

Используя этот живой интерес, преподавателю следует периодически формировать несколько разных ансамблевых групп (если это позволяет вокальный состав класса) и давать всем им для подготовки одно и то же произведение. На уроке естественным образом определится наиболее сильный коллектив.

Преподавателю необходимо методически грамотно выстраивать программу: планомерно усложнять и разнообразить музыкальный материал, опираясь на высокую мотивацию учеников. Это позволит не только поддерживать их вовлеченность, но и эффективно оттачивать чистоту интонирования, тембральное единство дикции и другие ключевые аспекты совместного пения.

III. Заключение

В итоге можно сделать следующий вывод: сольфеджирование развивает слуховой аппарат и организует внимание, расширяет эмоциональный спектр и обогащает профессиональный профиль музыканта новым важным практическим навыком. Кроме того, оно служит надежной основой для естественного постижения законов гармонического и полифонического письма, изучения принципов голосоведения и является одним из лучших инструментов для тренировки внутреннего слуха.

Список литературы

1. Варфоломеев А. Пение в курсе сольфеджио. – Ленинград, Музгиз, 1962
2. Коган Г. У врат мастерства. – М., «Советский композитор» стр.108, 1961
3. Луканин А. А. Начало двухголосного пения в школе. - М., изд. Академии педагогических наук РСФСР, стр.18, 1955
4. Любский С. М. Двухголосное пение в школе. – М., изд. Академии педагогических наук РСФСР, стр.3, 1950
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. -М., Музгиз, стр.22-23, 1961
6. Создать единый вокальный метод. - «Советская музыка» №5, стр.98, 1953
7. Цит. По статье Я. Мильштейна «Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова» в книге: «Мастера советской пианистической школы». – М., Музгиз, стр.55, 1961