

По определению Теплова, гармонический слух представляет собой способность воспринимать (в одновременности) множество звуков как единое целое.

Гармонический слух проявляется прежде всего в способности воспринимать многоголосие. Основную роль в этом восприятии играют эмоциональные ощущения, поэтому главный принцип методики развития слуха в целом — сначала явление должно быть услышано, прочувствовано, а затем теоретически осмыслено — приобретает в работе над развитием гармонического слуха особенно большое значение.

В процессе восприятия многоголосия внимание может быть направлено на различные стороны звучания — на окраску аккорда, на его «звуковой облик» (фонизм), на функциональное значение аккордов, созвучий, на их связи между собой. Кроме того,

внимание может быть направлено на отдельные голоса или звуки аккордов, созвучий. Для полноценного развития гармонического слуха необходимо работать над всеми перечисленными сторонами восприятия. При этом надо помнить, что восприятие двух первых сторон — фонизма и значения функциональных связей — основано, главным образом, на эмоциональном ощущении и меньше связано с конкретной высотой звуков, тогда как третья сторона основана на рациональном осознании, на определении высоты каждого звука.

Неправильно было бы думать, что восприятие многоголосия трудно и недоступно учащимся. Многоголосное звучание, как правило, знакомо им и привычно. Педагогу важно воспитать осознание гармонии, дать навыки владения этой стороной слуха. В некоторых случаях гармония не осложняет, а облегчает осознание явлений. Так, например, при развитии чувства лада, при изучении связей звуков обязательно используется гармония, так как при этом ощущение тяготений определяется яснее.

Практика показывает, что работу над развитием гармонического слуха можно и должно начинать с раннего возраста или на первых этапах обучения. Это — период накопления слуховых впечатлений, заполнение «кладовых мозга». Известно, что первые впечатления особенно ярки и прочны. Многие считают, что основным содержанием занятий сольфеджио на начальном этапе является развитие мелодического слуха, работа над одноголосием, а работа над гармоническим слухом может начаться только параллельно с курсом гармонии. Это в корне неправильное мнение; оно ведет к тому, что развитие гармонического слуха всегда отстает от мелодического. Главная задача — накопить слуховые впечатления, создать базу для дальнейшего развития гармонического слуха.

Во взрослой аудитории — в музыкальных училищах, институтах и консерваториях — учащиеся, студенты, как правило, обладают значительно большим опытом в слушании многоголосной музыки. Однако часто в результате пассивного подхода к явлениям гармонии в предыдущие годы она воспринимается только эмоционально, неосознанно. Так, например, вокалисты, имеющие большой опыт в пении с сопровождением, эмоционально чутки к гармонии, легко воспринимают мелодию в данной тональности, данной гармонии, но делают это неосознанно. Одна из задач педагога — воспитать направленность внимания на те или другие стороны многоголосия, научить понимать гармонию. Несомненно, что для полноценного понимания гармонических явлений необходимы теоретические знания, так как благодаря им осмысливаются слуховые впечатления. Кроме того, без теоретических определений слуховые впечатления не могут быть закреплены в сознании учащихся, и потому не будут способствовать выработке определенных навыков слухового анализа.

Большую сложность представляет собой работа над воспроизведением услышанного многоголосия, над закреплением многоголосных внутренних представлений. Как известно, внутренние представления в начальном периоде развития слуха бывают слабыми и неясными; их состояние требует проверки и уточнения звучанием. Такой проверкой является мысленное пение, причем движения голосового аппарата помогают уточнить внутренние представления. При многоголосии такая проверка для одного учащегося исключается и внутренние многоголосные представления, не проверяемые пением, должны базироваться только на слуховом образе, закрепленном в памяти. Это также осложняет работу над воспроизведением многоголосия.

Существующий в педагогической практике прием определения аккорда путем пропевания каждого его звука и последующего осознания сочетания этих звуков — неполноценен, так как основан лишь на одной стороне гармонического слуха. При этом аккорд воспринимается в основном не гармонически, как комплекс, а мелодически. Такой прием легче благодаря тому, что предыдущая работа над развитием мелодического слуха уже подготовила базу при изучении интервалов, ступеней лада и так далее, но он не воспитывает другие стороны гармонического

так далее, но он не воспитывает другие стороны гармонического слуха. Только при очень развитом гармоническом слухе, при ясном внутреннем слышании краски всего аккорда можно рекомендовать пропевание отдельных составляющих его звуков в любом расположении. Следует заметить, что применяемое многими педагогами пение соединений аккордов в широком расположении часто бывает основано не на слышании гармонического комплекса, а на интонировании интервалов, образующих аккорд, и, конечно, на теоретической сообразительности. Такой подход к пению аккордов механистичен и не способствует выработке у учащихся подлинного ощущения аккорда как единого звукового комплекса, как гармонической краски, а также его функционального значения в гармонической последовательности. Привычка складывать аккорд из отдельных звуков приводит к полному непониманию гармонии<sup>1</sup>.

Для развития гармонического слуха полезно как можно больше играть аккорды и вслушиваться в них. Поэтому учащиеся, по роду своей специальности постоянно исполняющие и слушающие многоголосие (например, пианисты, баянисты, арфисты), обладают большим запасом слуховых впечатлений, и гармонический слух у них развивается быстрее.

Ощущение окраски аккордов и их функциональных связей особенно трудно дается учащимся, обладающим абсолютным слухом или хорошо развитым мелодическим слухом, например, скрипачам, виолончелистам. Задача педагога — обратить особое

внимание на выработку слышания комплекса звуков, иначе — на фоническую краску аккордов.

Другой важной формой в развитии гармонического слуха является участие в создании многоголосия. Это прежде всего пение в хоре, игра в ансамблях, гармонизация мелодии и другие активные формы развития гармонического слуха. К сожалению, опыт активного создания многоголосия у взрослых учащихся невелик: в массовом бытовом пении господствует одноголосное хоровое исполнение. Наша система обучения игре на одноголосных инструментах (балалайке, домре, скрипке, виолончели и других) и сольному пению мало способствует развитию гармонического слуха.

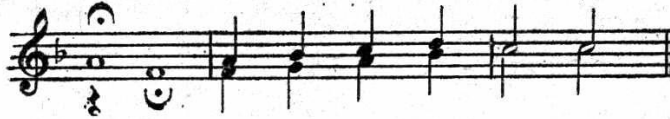
Гармонический слух активно развивается при сочинении музыки, импровизации всякого рода (в хоре, за инструментом), и очень жаль, что забыты традиции импровизации многоголосия, которыми так богато народное пение. Вместе с тем, практика показывает, что каждый человек обладает большей или меньшей способностью к творчеству. И если в занятиях по специальности исполнительский процесс сам по себе служит выражением творческих способностей учащегося, то в сольфеджио необходимо развивать способности сочинять, вторить, подбирать за инструментом. На всех этапах обучения и особенно на начальном, работая над многоголосием, следует широко использовать подобные формы развития слуха.

Главная задача в работе над созданием многоголосия — воспитание чувства строя. Умение подстроиться, найти свое место в хоре или ансамбле, услышать общее звучание и являются основой чувства строя. Учащиеся начинают ощущать строй уже при исполнении одноголосных мелодий хором. Но особенно важны первые попытки создания многоголосия, то есть начало работы над двухголосным звучанием. При этом следует прежде всего обратить внимание учащихся на красочное богатство двухголосного звучания по сравнению с одноголосной мелодией и только затем — на мелодические линии каждого голоса, которые и создают это двухголосие.

В практике работы над многоголосием существуют три разных направления. Одни педагоги начинают работу над двухголосием с пения канонов. Действительно, спеть двухголосно канон несложно, ведь каждый голос поет свою мелодию, ясную, убедительную. Но, занятый исполнением своей партии, учащийся может (а в большинстве случаев даже старается) не слышать другую партию и весь ансамбль и, следовательно, — не слушать гармонию. В основе этого метода, по нашему мнению, лежит развитие мелодического слуха, а не гармонического.

Второе направление берет за основу воспитание чувства строя на наиболее удобных гармонических интервалах — терциях, секстах, и на трезвучиях. С самого начала ставится задача уметь «подстроиться» к данному звуку, например:

39



Это правильный, но трудный путь, и ему должен предшествовать период осознания двухголосия, выработки ощущения стройности, слияния разных звуков.

Методически наиболее целесообразен третий путь, который заключается в том, что изучение многоголосия начинается с народных песен подголосочного склада, отличающихся очень естественным голосоведением. Партия вторы в народной песне, участвуя в создании основной мелодии, как бы приобретает свой облик, а не становится только добавлением к первому голосу. Поэтому партия вторы легче, выразительнее, чем партия второго голоса в примерах гомофонно-гармонического склада. Встречающиеся унисоны как бы выравнивают голоса, а появление после них двухголосия звучит особенно ярко и образно.

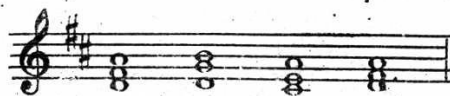
40



Практика показывает, что этот метод в дальнейшем дает наилучшие результаты. Работа над двухголосием (и многоголосием) необходима и для выработки чистоты интонации: гармоническое слышание помогает почувствовать точную интонацию линии каждого голоса.

Особое значение для этого имеет установление связи мелодической линии с гармонией. Здесь полезно вспомнить опыт одного из педагогов детской музыкальной школы, проводившего в классе интересную работу. Играется простая гармоническая схема, например:

41



Не объясняя значения и названия аккордов, детям предлагается по слуху найти путь своего голоса. Упражнения поются вначале без названий звуков, в разных тональностях, затем сольфеджируя. Схемы, последовательность аккордов постоянно меняются.

Развивая чуткость к гармонии, следует всячески активизировать творческую интуицию учащихся. Например, можно предложить спеть собственную мелодию на слова или на слоги, но так, чтобы она «уложилась» в аккомпанемент. Йорсилд в своем учебнике предлагает такой пример импровизации мелодии на данную гармонию:

Думается, что воспитание чуткости к гармонии, творческой интуиции должно вестись на протяжении всего курса гармонии, при прохождении модуляций, сложных сочетаний. Очень полезна гармонизация мелодии по слуху. При этом на первый план следует выдвигать выразительность звучания образующегося многоголосия, а не исходить из каких-либо схем. В пособии Г. Фридкина «Чтение с листа»<sup>1</sup> есть раздел, в котором дается задание — подобрать сопровождение к данным мелодиям, причем буквами указаны функции аккордов, которые надлежит взять:

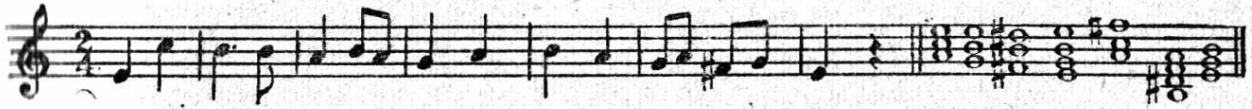
Такой метод лишает слух активности, сужает творческую фантазию в выборе гармонических средств.

Существуют и другие приемы. Например, Р. Ромм предлагает отдельно выписывать аккорды для гармонизации мелодии, которые можно использовать по своему усмотрению там, где

<sup>1</sup> Фридкин Г. Чтение с листа на уроках сольфеджио. М., 1966.

«подскажет ухо». Конечно, слуховая активность здесь значительно больше, гармонические средства — более интересны и разнообразны, чем трезвучия тоники, субдоминанты и доминанты<sup>1</sup>:

44



В «Музыкальной грамоте» Е. Давыдовой и С. Запорожец<sup>2</sup> применяется еще один прием: к мелодии даны ступени, на которых можно по слуху подобрать тот или другой аккорд или ограничиться одним басовым голосом. Например:

45



Нельзя забывать и о том, что импровизация второго голоса (подголоска) есть тоже функция гармонического слуха, и потому эта форма работы также очень полезна в классах сольфеджио.

Условно названный «период накоплений» не должен ограничиваться начальным этапом. Приведенные здесь примеры касаются работы в детских музыкальных школах и представляют собой новые, прогрессивные формы работы над постепенным развитием гармонического слуха. Можно только пожелать, чтобы в музыкальных училищах, в группах мало подготовленных учащихся проводилась бы подобная работа, и началу изучения курса гармонии предшествовал бы период накопления слуховых впечатлений. Каждое новое явление в области гармонии должно быть подготовлено со всех сторон в слуховом опыте учащегося. Поэтому правы те педагоги, которые считают, что не может быть полной синхронности между программами сольфеджио и гармонии, так как одной из задач сольфеджио является подготовка слуховой базы к осознанию гармоний.

<sup>1</sup> Ромм Р. Музыкальная грамота в форме заданий и вопросов к нотным примерам. М., 1969.

<sup>2</sup> Давыдова Е., Запорожец С. Музыкальная грамота, вып. 3. М., 1971.

Дальнейшая работа над развитием гармонического слуха требует от педагога умения одновременно работать над его тремя сторонами: фонизмом или окраской, функциональными связями и голосоведением. При этом надо учесть, что путь развития различных сторон гармонического слуха в большой степени зависит от специальности учащегося и от его индивидуальных качеств. Задача педагога — установить, какая сторона гармонического слуха тормозит общее развитие учащегося, и выбрать для каждого особый путь преодоления недостатков и выравнивания всех сторон гармонического слуха.

Хотя гармонический слух представляет собой совокупность трех сторон, в данной работе изложение основ методики преподавания мы даем по каждой стороне отдельно с тем, чтобы более подробно осветить задачи и пути их развития.

Остановимся более детально на ощущении **фонизма**. Психологическая основа его — эмоциональное восприятие и запоминание колорита созвучий. Фоническая краска созвучий связана с их акустической природой, с явлениями диссонантности и консонантности.

Акустические признаки интервалов, аккордов ярче всего выявляются в среднем регистре, в тесном расположении. Изменение тембра или регистра изменяет акустические признаки, окраску интервалов, аккордов. Поэтому в практике работы следует начинать с наиболее яркого звучания (то есть в среднем регистре, тесном расположении) и постепенно расширять диапазон и регистры. Нужно учесть, что при слушании окраски аккордов мелодическое положение не должно влиять на их осознание; более того, чем разнообразнее будет расположение аккорда и его мелодическое положение, тем полнее и разнообразнее будет осознана его краска. Количество голосов также не имеет значения. Расширяя диапазон слушания, не надо бояться брать аккорд в многоголосии (более трех, четырех голосов), его краска будет только ярче. Поскольку в развитии ощущения фонизма аккорда большую роль играет эмоциональное восприятие, следует избегать застывших стандартов и формул в упражнениях и широко использовать контрастные сочетания.

В методике работы над развитием этой стороны гармонического слуха самым важным является воспитание правильной направленности слухового внимания учащихся. Педагог не должен допускать проверки и определения созвучий путем пропевания звуков.

Воспитывая целенаправленное внимание, педагог обязан соблюдать строгую последовательность в нарастании трудностей, распределить работу по этапам. Вот примерные этапы по усвоению интервалов и аккордов.

**Первый этап.** Средний регистр. Определяется лишь понятие диссонанс и консонанс. Используются контрастные интервалы: секунды — октавы, терции — септимы. Аккорды: трезву-



чия мажорные и минорные в любых обращениях и расположениях. Септаккорды: доминантсептаккорд, малый минорный, уменьшенный.

Второй этап. Тот же регистр. Определяется окраска аккордов и интервалов в зависимости от «ширины» расположения интервалов и созвучий. Например: секунда — диссонанс тесный, септима — диссонанс широкий, терция — консонанс тесный и т. д. Аккорды: свободное, многоголосное изложение трезвучий и септаккордов. Определяется расположение: тесное, широкое и группа аккордов.

Третий этап. Используются все регистры (вверх — вторая, третья октавы, вниз — малая и большая). Определяется тоновая величина интервалов: большие и малые терции, секунды, чистые квинты, кварты, октавы. Аккорды: трезвучия мажорные и минорные, увеличенные и уменьшенные. Септаккорды: доминантсептаккорд, малый минорный, малый вводный, уменьшенный. Определяются аккорды в разных регистрах, но уже в строгом четырехголосном изложении; используются все обращения без их точного определения.

Все три этапа построены по принципу определения окраски отдельных созвучий, а не их связей. Но для того, чтобы учащиеся не прибегали к мелодической проверке, следует чередовать их быстро, один за другим. Эти упражнения проводятся путем устного опроса. Дальше нужно переходить к определению группы созвучий «цепочки», начиная с двух — трех, а затем все большего количества интервалов или аккордов. При этом можно использовать и письменные упражнения, рекомендуемые Островским: играет ряд интервалов (или аккордов) — учащиеся записывают их названия цифровкой. Вначале последовательность строится на сопоставлении акустически контрастных созвучий, а затем можно переходить к организованным в ладу более осмысленным последовательностям.

Этими упражнениями создается естественный переход к определению окраски созвучий в примерах из музыкальной литературы, где логика функциональных связей, объединяясь с ощущением фонической окраски созвучия, создает возможность полного музыкального анализа слышимого.

Переходим к рассмотрению функциональных связей между аккордами.

Основа восприятия этой стороны гармонического звучания тесно связана с чувством лада. Гармония, подчеркивающая ладовое значение мелодических оборотов, должна быть использована на самых начальных этапах обучения, чтобы естественно (и пока интуитивно) воспитать чувство логики музыкального языка. Как уже говорилось (стр. 15), Римский-Корсаков назвал эту особенность восприятия «архитектоническим слухом».

В методике работы над развитием чувства функциональной

логики важной задачей является осознание получаемых ощущений. Большое значение имеют при этом теоретические знания и умение применить их на практике. В сольфеджио важно ознакомить учащихся с красочной стороной разных гармонических оборотов и других гармонических явлений: разрешений, тяготений, краски неаполитанского септаккорда, двойной доминанты, эллиптических оборотов, альтерации, модуляции и т. д. Важно, чтобы полученные впечатления были осознаны, запомнены и названы, и чтобы в дальнейшем учащиеся могли мысленно представить себе их звучание.

Примеры для ознакомления и запоминания должны быть яркими, выразительными и разнообразными. Не следует начинать со строгого четырехголосия, оно сухо и несколько бледно звучит. Не нужно бояться фактурного изложения, примеров из литературы со свободным голосоведением, с выразительной мелодией. Очень важно, чтобы красочный образ того или другого оборота схватывался учеником с первого раза. Надо помнить, что путь развития восприятия идет от осознания наиболее общих черт к более детальным. Постепенно к осознанию формы и логики развития добавляется осознание средств, путей, которыми эта форма выражена. Самое опасное — заучивание схем, стандартизация. Иным преподавателям кажется, что слаборазвитых учащихся нужно хотя бы научить узнавать несколько готовых, заученных схем. Такие педагоги не учитывают, что функциональные связи и гармония прежде всего ощущаются (эмоционально воспринимаются) в своих наиболее общих, колористических чертах, независимо от подготовленности учащегося, а потом уже в процессе развития познаются в деталях. Если ученик будет слушать заученные схемы, внимание его будет фиксироваться не на характере слышимого, не на впечатлении от него, а лишь на задаче «угадать», какой из выученных примеров сыгран. При этом каждый из них придумывает для определения какой-то свой ориентир, вовсе не гармонический: по мелодии, по количеству аккордов и т. д.<sup>1</sup>

Осознание окраски созвучий и их функциональных связей доступно самому широкому кругу учащихся разных специальностей. Конечно, природная музыкальность, эстетическая восприимчивость натуры учащегося имеют большое значение. Однако для развития полноценного, профессионального гармонического слуха этого недостаточно; необходимо умение точно определять все звуки, составляющие интервал или аккорд.

---

<sup>1</sup> Не могу не привести забавный случай из практики, рисующий результаты такого «отгадывания» схем. Поступающему в вуз виолончелисту была сыграна последовательность: T VI IV<sub>6</sub> D<sub>7</sub> T. После некоторого раздумия (в течение которого он просил больше не играть эту последовательность) он ответил T T<sub>6</sub> IV II<sub>6</sub> DD K<sub>6</sub> D<sub>7</sub> и T. На вопрос: «А сколько было сыграно аккордов?» — он гордо ответил: «А я и не считал!».

Воспитание этого умения — завершающий этап в работе над развитием гармонического слуха.

Теплов определяет эту сторону гармонического слуха как способность массу звуков, образующих созвучие, расчленить на отдельные звуки. Мы ее условно назовем «чувством голосоведения».

В методике работы над чувством голосоведения возникают следующие задачи.

1. Необходимо выработать способность фиксировать внимание на линии каждого голоса. В основе этой способности лежит тембровое различие, поэтому учащимся легче всего выделить мелодию, затем линию баса. Линии средних голосов, менее яркие по тембру (особенно при исполнении на фортепиано), выделить труднее, и учащиеся должны помочь себе знанием основ голосоведения из курса гармонии.

2. При определении структуры аккорда нужно научить учащихся звуки разных регистров мысленно сводить к тесному расположению, представлять их себе в одном регистре, как бы внутренне пропевать. Известно, что осознание вертикали легче при тесном расположении; в широком расположении точное определение структуры аккорда значительно труднее. Обычно применяемое пение последовательностей аккордов в широком расположении возможно лишь тогда, когда учащийся уже натренирован и может, слыша комплекс, разложить его на отдельные звуки. Недостаточно подготовленные учащиеся поют эти (обычно предварительно выученные) последовательности по интервалам от одного до другого голоса. Чтобы проверить, слышит ли учащийся весь аккорд, нужно предложить ему петь звуки не в обычном порядке — бас, тенор, альт, сопрано, а в разбивку. В качестве подготовительных упражнений полезно пропевание отдельных звуков аккорда, взятого в широком расположении, в произвольной последовательности. При пении по вертикали многоголосных примеров с листа тоже следует все время менять порядок голосов, чередовать пение вслух с мысленным

Другой пример: дан  $D_4$  с разрешением:

46

а) б) в) г)

В первых трех расположениях ученик не мог определить аккорда, несмотря на подчеркивание баса при игре. На четвертый раз он ответил: «Давно бы так! Это, конечно,  $D_4$ ».

слушанием гармонии. Всегда полезно пропевать партии какого-либо голоса подряд в нескольких аккордах, затем переходить на партию другого голоса и т. д.

В работе над развитием чувства голосоведения (как и вообще при развитии гармонического слуха) основной формой является слушание, анализ на слух. В более подвинутых группах к этому добавляются диктанты — письменные и устные. Хорошо использовать для упражнений в переключении внимания запись линии одного какого-нибудь голоса, особенно баса. При этом другие голоса или вся гармоническая схема последовательности могут быть известны учащимся. Пение в хоре, слушание многоголосного пения также необходимо для развития чувства голосоведения.

Очень полезно подбирание на фортепиано. Эта форма работы незаслуженно забыта в методике преподавания сольфеджио. Ее применяют в детских музыкальных школах на первых порах обучения, а затем совсем оставляют. А между тем, для развития гармонического слуха подбирание — активная и полноценная форма проверки своих слуховых ощущений. Если при развитии мелодического слуха основой проверки служит пение, интонирование голосом, то при работе над многоголосием именно подбирание на фортепиано является единственной возможностью воссоздать полностью гармоническое звучание. Словесный анализ, называние слышимого никогда не может быть полным, не передаст звукового образа. Как часто приходится встречаться с тем, что студент вуза, даже теоретик, прослушав пример, называет все аккорды, но повторить музыку на фортепиано не может: не слышит своих ошибок в ритме, не помнит мелодии, не замечает искажений в расположении аккордов и т. д.

Развитый гармонический слух предполагает, что человек, владея навыками в определении разных сторон многоголосного звучания, синтезирует их, и тем самым может полностью осознать воспринимаемую музыку, то есть может проанализировать, сыграть и записать ее.

Для достижения этой цели необходимо:

1) работать над развитием гармонического слуха с самого начала обучения (включая и подготовительный период);

2) формировать все три стороны гармонического слуха, работая сперва отдельно над каждой из них, затем — сочетая их;

3) исходить из наиболее общих впечатлений, постепенно углубляя и детализируя их;

4) возможно больше разнообразить приемы работы, избегать стандартов, использовать яркие, контрастные звучания, больше и шире привлекать примеры из музыкальной литературы.

