

УДК 78

<https://doi.org/10.36906/KSP-2023/78>

*Пороховниченко М.Е.*

*ORCID: 0000-0002-2557-2027, канд. искусствоведения  
Белорусская государственная академия музыки  
г. Минск, Беларусь*

### **О ТЕХНИКЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИНТОНИРОВАНИЯ В МЕТОДИКЕ И ПРАКТИКЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СОЛЬФЕДЖИО**

**Аннотация.** Статья посвящена проблематике преподавания сольфеджио на современном этапе. Автор основывается на методике и практике инструментального сольфеджио, предлагая некоторые пути в освоении техники исполнительского интонирования на струнных смычковых и духовых инструментах. Основные выводы автора приводят к подтверждению мысли о специализации учебного курса сольфеджио в его направленности на исполнительскую деятельность музыканта-профессионала.

**Ключевые слова:** музыкальное интонирование; сольфеджио; музыкальное мышление; музыкальный слух; исполнительское интонирование.

*Porokhovnichenko M.E.*

*ORCID: 0000-0002-2557-2027, Candidate of Art History  
Belarusian State Academy of Music  
Minsk, Belarus*

### **ABOUT THE TECHNIQUE OF PERFORMING INTONATION IN THE METHOD AND PRACTICE OF INSTRUMENTAL SOLFEGGIO**

**Abstract.** The article is devoted to the problems of teaching solfeggio at the present stage. The author is based on the methodology and practice of teaching instrumental solfeggio, offering some ways to master the technique of performing intonation on bowed string and wind instruments. The author's main conclusions lead to the idea of specialization of the solfeggio training course in its focus on the performing activity of a professional musician.

**Keywords:** musical intonation; solfeggio; musical thinking; ear for music; performance intonation.

Вопрос о непосредственной нацеленности учебной дисциплины сольфеджио на исполнительскую деятельность музыканта не перестает доминировать в современной концепции курса. Он и сегодня предполагает многовариантность ответов, методических установок, теоретических взглядов и практических решений [2; 3; 6].

Рассматривая особенности современной профессиональной концепции сольфеджио следует подчеркнуть ее генеральную стратегию, которая укладывается в краткое и емкое по смыслу понятие *развитие интонационно-слуховой активности* [3]. В этом контексте формирование качества исполнительского интонирования становится ведущей методической координатой в процессе интонационно-слухового воспитания музыканта-профессионала.

Работа над техникой практического интонирования на инструментах с нефиксированной высотой звука методически выстроена и практически освоена на основе исполнительства на струнных смычковых и духовых инструментах [1]. В данной статье не ставится задача обобщения особенностей этого процесса. Однако возникла необходимость уделить особое внимание некоторым его аспектам, опираясь на конкретные приемы интонационно-слуховой работы и рассматривая их основные интонационные закономерности.

В контексте сформулированной темы целесообразно поговорить о своего рода интонационной гимнастике, которая поможет сконцентрировать внимание обучающихся на различии интонационных оттенков при воспроизведении того или иного музыкального текста.

Например, *интонирование мелодической линии в различном метроритмическом оформлении.*

Возможный алгоритм упражнения: преподаватель интонирует голосом (в слоговом варианте) определенную последовательность звуков в ладу, например  $c - b - g - fis - a - e$ ; ансамбль (группа) обучающихся в унисон повторяют ее на «родных» инструментах. Особенно важен предварительный этап аналитического осмысления интонационных оттенков каждого из звуков с рассмотрением определенных особенностей техники их интонирования с учетом разнообразных ладовых тяготений. В дальнейшем преподаватель предлагает (устно или с записью ритмической формулы на доске) различные варианты размеров и ритмических рисунков для превращения звуковысотной последовательности в конкретную музыкальную мысль, оформленную интонационно и метроритмически. В ходе выполнения упражнения важнейшим фактором становится достижение качественных интонационных результатов. В связи с этим, каждую из мелодических фраз в отдельности целесообразно первоначально поручить исполнить одному из студентов и учащихся в сольном варианте, прокомментировать допущенные интонационные ошибки и позиционные неточности, совместно проанализировав предложенное звучание, и только после этого перейти к самому сложному этапу – унисонному воспроизведению фразы всем ансамблем.

Отметим, что в целях активизации интонационно-слухового процесса в группе обучающихся, и новые ритмические рисунки, и последующие звукоряды следует предлагать импровизировать самим исполнителям. В данном случае речь идет об одном из возможных вариантов «живого» упражнения, работа над которым включает творческие проявления всех участников интонационно-слухового процесса (от преподавателя до каждого ансамблиста). Подобные импровизации в ходе интонационно-слуховой работы крайне важны, так как наделяют ее живым интонационным смыслом.

Интонационная гимнастика помогает сконцентрировать внимание исполнителей, активизировать их аналитические способности и настроить интонационный слух на последующие активные проявления [4].

Следующий этап работы над техникой точного звуковоспроизведения представляют разные ракурсы в осмыслении мелодического интонирования в контексте определенных

гармонических звучностей в конкретных музыкальных произведениях, например, в главной партии увертюры к «Волшебной флейте» В. Моцарта и в Экспромте *As-dur* Ф. Шуберта.

Итак, при интонационной работе над темой Моцарта важно четко обозначить позиционные особенности мелодического инструментального движения по звукам конкретных аккордов (мажорного, минорного секстаккордов и мажорного квартсекстаккорда) с воспроизведением верного интонационного оттенка прим-терций-квint обозначенных аккордов. Важно обратить особое внимание исполнителей на необходимость унисонного слияния разных тембральных звучностей в единое интонационное целое, что зачастую представляет одну из основных сложностей при воспроизведении духового и струнного унисона [5].

Воспроизведение двухголосной канвы упомянутого Экспромта предварительно потребует подробного аналитического осмысления его гармонического содержания, которое предопределяет интонационные варианты различных позиционных оттенков как мелодического голоса, так и линии его гармонического сопровождения.

Так, при воспроизведении мелодии важно помнить о двух важных интонационных моментах: 1) о высокой позиции звуков *g* (терцовый тон доминанты) и *c* (терцовый тон тоники); 2) о восходящей устремленности повторяющихся звуков.

Мелодическая линия баса, несмотря на первенство гармонической основы, обладает горизонтальной интонационной логикой, органично сочетающей позиционно высокое осмысление восходящих и нисходящих квинтовых ходов (Т – D – Т), предельную освещенность движений басового голоса вниз и максимальный восходящий оттенок в его мелодическом устремлении к терцовому тону *c* тонического трезвучия *As-dur*.

При интонационно-слуховом освоении данного примера целесообразно группу студентов разделить на два инструментальных ансамбля (в зависимости от диапазонных характеристик инструментов).

После качественного интонационного воплощения музыкального текста в основной тональности рекомендуется его воспроизведение в другой (или в нескольких других), с целью осмысленного закрепления позиционных особенностей мелодического содержания и гармонического сочетания двух голосов, что составляет основу техники практического, исполнительского интонирования данного музыкального материала.

Следует особо отметить, что различные варианты данного упражнения не только развивают способность мыслить звуками, не только концентрируют внутренне-слуховые ощущения, но также максимально активизируют исполнительское внимание. Подчеркнем, что задача весьма усложняется в случае транспонирующего духового инструмента, так как ко всем возникающим сложностям добавляется еще и трудность осмысленного переключения исполнителя в конкретный инструментальный строй.

Интерес и значимость представляет еще одна разновидность интонационно-слуховых упражнений: *фрагментарное воспроизведение нотного текста* по принципу: «звучим – молчим». При выполнении подобных упражнений необходимо следить за интонационной и

метроритмической точностью единого вступления всех голосов после моментов «молчим – звучим про себя». Это вырабатывает не только способность мысленного озвучивания, но и совершенствует чувство внутренней метроритмической пульсации, индивидуально-коллективного метронома, столь важного для исполнителей-оркестрантов. Более того, значимость качественного проявления подобных навыков в ситуации ансамблевого исполнения значительно возрастает.

Все упражнения возможно выполнять, разделив группу студентов на несколько ансамблей и озвучивая предложенный фрагмент по принципу попеременного интонирования, что значительно усложняет интонационно-слуховой процесс коллективного музицирования.

Еще одно методически выверенное и практически эффективное задание – *интонирование музыкального текста с листа с внутренними тональными «перестройками»*.

Так, ансамбль студентов озвучивает фрагмент предложенного музыкального произведения. Преподаватель объявляет «стоп-кадр», называет новую тональность и ансамбль инструменталистов продолжает воспроизведение нотного текста с транспозицией. Отметим, что на протяжении предложенного фрагмента можно 3 – 4 раза изменить тональность и вернуться в исходную.

Отметим, что подобное упражнение развивает одновременно несколько способностей: 1) беглое чтение нотного текста с листа; 2) осмысленную транспозицию с листа; 3) самостоятельную внутреннюю перестройку в новую тональность. Причем эти способности должны проявляться коллективно, в ансамблевом исполнении, а также с обязательным контролем правильной техники интонирования и чистоты звуковоспроизведения. Следовательно, подобная работа требует максимальной профессиональной концентрации и интонационно-слуховой активности.

Важно подчеркнуть, что точность интонации в ансамблевом исполнительском воспроизведении полифонических имитационных форм достигается с большой интонационно-слуховой отдачей инструменталистов: например, каждое проведение темы фуги в условиях тембральной неоднородности голосов не должно изменить качество ее интонационного облика, что достигается максимальной грамотностью в области технологии звуковоспроизведения на «родном» инструменте, предельной слуховой сосредоточенностью и значительным ансамблевым слиянием инструментальных голосов.

Важнейшая задача в формировании музыкального мышления инструменталистов-исполнителей – *развитие метроритмических ощущений*, поэтому работу в области метроритма можно назвать одним из емких содержательных разделов инструментального сольфеджио.

Попытаемся кратко обозначить примерные варианты интонационной работы с метроритмическими упражнениями.

Во-первых, среди богатого разнообразия метроритмических движений и ритмических рисунков целесообразно выбрать некоторые, наиболее удобные для практического интонационно-слухового освоения мелодических интервалов, например:



Для усложнения и разнообразия упражнений рекомендуется интонировать один и тот же мелодический мотив в разных ритмах и с использованием предложенных ритмических рисунков.

С точки зрения развития навыков интонационно-слуховой реакции чрезвычайно полезным и «работающим» в системе воспитания активного слуха музыканта-исполнителя становится несложное, на первый взгляд, упражнение. Чтобы убедиться в этом, возьмем любую ритмически оформленную простейшую мелодическую попевку и будем интонировать ее с изменением ритмического рисунка и размера. При этом не следует забывать о правильном позиционном воспроизведении интервалов, качественном индивидуальном интонировании и о максимальном унисонном слиянии исполнительского ансамбля.



Другой пример. Любое последование интервалов в мелодическом движении исполняем в заданных размерах и ритмических рисунках. Практика показывает, что сложность выполнения данного упражнения без записи нот и ритма весьма значительна, тем более если присоединить к этому заданию требование предельной интонационной точности.



Важным направлением в работе над метроритмом становится формирование и совершенствование внутренней метрической пульсации. В этом методическом ракурсе находится целая серия упражнений, которую можно объединить условным названием «метроном».

Например, группа обучающихся выполняет пульсацию указанными долями (например, четвертями в размере 4/4) любым способом – хлопками, слогами, движениями, интонируемыми звуками – после заданного преподавателем в «пустом» такте темпа. Во время выполнения данного задания важно следить за точностью коллективной синхронной пульсации, быстро реагируя на отклонения от единого метронома и его выстраивание преподавателем. Отметим, что данное упражнение можно реализовывать как без звуковысотного наполнения, так и с конкретной инструментальной «озвучкой».

Дальнейшим этапом в освоении навыков внутреннего метронома становится работа над чередованием метрических долей, которая творчески развивается преподавателем на основе разнообразных упражнений с применением конкретных нотных примеров. В данном случае



помимо быстрого прочтения ритмических рисунков важно сделать акцент на единообразной и четкой метрической пульсации в заданном темпе, что составляет значительную сложность для коллективного музицирования (хорового, ансамблевого, инструментального).

Интересными, значительными и методически оправданными становятся примеры интонационно-слуховой работы над созданием так называемого «образа ритма». В этом направлении складывается также серия интонационно-слуховых упражнений, практическая реализация которых напрямую зависит от творческого потенциала преподавателя. Приведем в качестве исходного варианта конкретный пример.

Однократно звучит музыкальный фрагмент «Песни последней встречи» С. Слонимского (в любых вариантах изложения) в размере 10/8.

Задание – услышать и аналитически воспринять метроритмическую основу предложенного музыкального текста (метр, размер, ритмический рисунок) как целостный с точки зрения пульсации объект, создать внутренний «образ ритма», описать его заданные параметры, воспроизвести (вербально и инструментально).

В подборе музыкальных фрагментов для данного упражнения следует учитывать как метроритмическое их разнообразие, так и принцип усложнения в их последовании и чередовании.

Интонационно-слуховая работа над техникой исполнительского интонирования в методике и практике инструментального сольфеджио представляет собой разнообразную комплексную систему различных упражнений, направленных на совершенствование исполнительских качеств профессионального музыканта. Многолетняя творческая деятельность в этой области позволяет целенаправленно выстроить совокупность всех апробированных приемов освоения техники интонирования как на уровне звуковысотных параметров, так и в выразительной сфере метроритмической организации музыкального целого.

Необходимо обратить внимание, что предложенные в содержательных контурах данной статьи практические подходы и упражнения составляют лишь незначительную часть возможных вариантов интонационно-слуховой работы с исполнителями-инструменталистами над техникой интонирования.

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть, что в ряду особо острых проблем преподавания музыкально-теоретических дисциплин вопрос о специализации курса сольфеджио и о его практической направленности на исполнительскую деятельность профессионального музыканта остается сегодня весьма актуальным. Это вполне объяснимо, так как сольфеджио как учебная дисциплина, главная цель которой видится в развитии *интонационно-слуховых возможностей и музыкального мышления* инструментального исполнителя, не должно оставаться на периферии важных проблем, возникающих в образовательном процессе [4]. В этой связи следует обозначить основу профессионального фундамента музыканта-исполнителя как *способность осмысливать, слышать и точно интонировать музыкальный текст*.

Напомним, музыкальные реалии сегодняшнего дня и анализ основных современных проблем инструментального исполнительства доказывают, что активность музыкального слуха, качество техники музыкального интонирования, объем музыкальной памяти, интонационно-слуховая реакция, мобильность музыкального мышления, самоконтроль интонационного результата – необходимые качества, которыми вне всяких сомнений должен обладать каждый музыкант-исполнитель. Современная исполнительская практика дает основание полагать, что именно они, а точнее их комплексное активное проявление, непосредственно влияют на результат исполнительской деятельности будущего профессионального музыканта, определяя его главный творческий уровень – профессиональное мастерство.

### Литература

1. Гарбузов Н.А. Внутрizonный интонационный слух и методы его развития. М.-Л.: Музгиз, 1951. 64 с.
2. Карасева М.В. Сольфеджио – XXI: между мечтой и прагматикой // Как преподавать сольфеджио в XXI веке: сб. статей. М., 2006. С. 3-10.
3. Масленкова Л.М. Интенсивный курс сольфеджио. СПб.: Союз художников, 2003. 175 с.
4. Незванов Б.А. Интонирование в курсе сольфеджио. Л.: Музыка, 1985. 181 с.
5. Пороховниченко М.Е. О понятии «позиционное интонирование» // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 53. Минск, 2021. С. 144-167.
6. Сладков П.П. Классическое сольфеджио в профессиональном музыкальном образовании: история, теория, методология: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2006. 42 с.

© Пороховниченко М.Е., 2024