

Лю Лянь

**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ КУРСА СОЛЬФЕДЖИО
В ВУЗАХ КИТАЯ ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ-ВОКАЛИСТОВ:
РАБОТА НАД ИНТЕРВАЛАМИ И АККОРДАМИ**



Лю Лянь (1980 г. р.) – аспирантка Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского. С 2002 года – преподаватель на кафедре композиции института музыки Чиндаоского университета (г. Чиндао, провинция Шандунь).

Читает курсы сольфеджио, теория музыки для студентов специальности академического пения, духовых и струнных инструментов. Имеет более 10 научных публикаций. Тема кандидатской диссертации: «Творческо-методические основы подготовки музыковеда в университетской системе Китая начала XXI века».

Актуальность темы вызвана парадоксальной ситуацией, сложившейся в сфере музыкального образования Китая к началу XXI столетия – при значительном увеличении числа выпускников вузов по музыкальным специальностям, китайская школа педагогики, занятая в среднем и высшем учебном звене, испытывает ощутимый дефицит специалистов-сольфеджистов. Данные процессы в образовательной «вертикали» Китая порождают ряд тесно связанных с ними проблем иного порядка, в частности, отсутствие общепринятых в стране методик преподавания музыкальных курсов. В их числе оказалась и важнейшая дисциплина сольфеджио, призванная всесторонне развивать музыкальный слух. Остро востребованной представляется разработка специальной методики данного курса для студентов-вокалистов, поскольку сам автор – в прошлом выпускница вокального факультета (педагогического университета, г. Муданциян).

Сольфеджио, как известно, является обязательной дисциплиной для студентов вокально-исполнительского факультета как в западных, европейских, так и восточных, например, китайских музыкально-об-

разовательных программах. Автор стремилась, в первую очередь, изучить методологические и практико-исполнительские аспекты преподавания данного курса. С течением времени, эти устремления нашли отражение в собственной педагогической деятельности автора, в течение шести лет преподававшей сольфеджио для вокалистов в высшем учебном звене (музыкальном институте при университете, г. Чиндао).

Цель настоящей статьи состоит в поиске наиболее оптимальной методики преподавания курса, путей преодоления возможных методических трудностей в педагогическом процессе. **Объектом** научного обсуждения избраны современные проблемы преподавания курса сольфеджио в Китае, а **предметом** – вопросы специализации методики преподавания сольфеджио для исполнителей-вокалистов на этапе их вузовского обучения.

Материалом для обобщений служат некоторые практические формы классной работы – упражнения на интервалы и аккорды. В ходе данного исследования автором был изучен ряд специальных трудов и учебных пособий сольфеджистов Европы и Китая, в которых комплексно освещены вопросы методики учебного курса сольфеджио [1–10]. Существенная роль в нем традиционно отводится упражнениям на интервалы и аккорды.

1. Мелодические и гармонические интервалы: одно- и двухголосие.

Среди разнообразных практических форм работы на занятиях в курсе сольфеджио важное «стратегическое» значение обретают упражнения на интервалы для установления логической взаимосвязи между заданиями на одноголосие – мелодию и многоголосие – гармонию, включенных в комплекс задач по всестороннему развитию музыкально-слуховых навыков.

Проработка на занятиях сольфеджио интервальных структур занимает особое место и потому, что интервалы оказываются теми необходимыми интонационными «кирпичиками», ячейками, на основе которых образуются звукоряды различных ладов, а также аккордовые созвучия. Поэтому в ходе повторения студентами интервалов необходимы оказываются две методических установки.

Первая направлена на изучение фонических и структурных «чистых» свойств интервалов вне лада. Главная цель при этом – осоз-

вание интервального хода как проявления мелодического начала в музыке, как интонационного импульса, поскольку любой интервал (мелодический, а если он гармонический, то наш слух мелодизирует и его) есть мотив, *ядро* мелодической мысли. Подобным же образом осознаются и свойства гармонических интервалов как основы вертикализации интонационного процесса – гармонической интонации (по теории Т. С. Кравцова).

Вторая установка нацеливает на рассмотрение функционально-выразительного предназначения (сторону – плохо) интервалов в контексте лада и тональности, а также в системе музыкальной формы-процесса, его синтаксиса (более развернутых мелодических и гармонических построений).

Преподаватель должен объединять два указанных метода работы с интервалами для достижения определенных результатов по развитию мелодического, гармонического и архитектурного слуха у студентов.

Проработка интервалов может занимать как первую часть занятия по сольфеджио (сразу после распевки), так и выступать в форме первоначальной интонационной настройки, а затем пронизывать остальные формы урока – «отрабатываться» вне тональности, затем в контексте ладо-тональности на образцах из художественной литературы, также в мелодическом диктанте, музыкальных примерах для чтения с листа и т. д. Кроме того, вопросы преподавательской методики нередко оказываются на пересечении *внемusикальных* задач. Так, автор статьи, опираясь на свой педагогический опыт работы вузе, на каждом занятии сталкивается с проблемой учебной организации большой аудитории студентов – 40 человек в группе (!).

Ситуация в других китайских вузах существенно не отличается от данной. Естественно, что первостепенной задачей педагога в таких случаях становится необходимость опроса на занятиях максимально возможного числа студентов, чтобы они получали не пассивный, а активный интонационный тренинг, непосредственно участвуя в разных формах работы. Поскольку сольфеджио – одна из важнейших практических музыкальных дисциплин, воспитывающих музыкальность как таковую, особенно когда речь идет об обучении студентов вокально-исполнительского факультета (обладающих «живым инструмен-

том» – голосом), то автор на своих занятиях стремиться разработать такие виды работы, с помощью которых можно было решить указанную проблему.

На примерах интервального тренинга покажем один из возможных путей преодоления «трудностей аудитории», а также решения общих учебных задач курса сольфеджио: каждому студенту дается задание на построение мелодического интервала от звука – в китайской методике так называемое «структурное пение» (в названии отражен процесс структурирования интервала). Помимо традиционного подхода к выполнению данного задания, при котором студенты поочередно («в разброс») строят интервалы от разных звуков, возможно усложнение условия данного задания. Например, звук, от которого необходимо построить первый интервал задается педагогом, затем студент строит заданный интервал, следующий студент поет новый интервал от последнего звука предыдущего интервала и т. д. Возникает цепное голосоведение или «цепные» интервалы (имеющие общий звук). Такое упражнение позволяет активно включиться в работу каждого из присутствующих: студенты при этом вынуждены проверять друг друга, правильно ли спел предыдущий интервал, от последнего звука которого нужно будет тут же строить следующий.

Когда исполнение данного упражнения подходит к завершению, педагог может проверить высоту звуков последнего исполненного интервала на фортепиано. Причем, подобные «цепы» интервалов могут быть восходящими и нисходящими, вне лада и тональности (пример № 1), либо помещенными в контекст ладотональности (пример № 2):

Пример № 1



Пример № 2



Последний вариант, учитывая восходящий и нисходящий порядок пения интервалов – волнообразный принцип – оказывается особенно важным, поскольку образует уже самостоятельную мелодическую фразу или более развернутое мелодическое построение с определенной логикой интонационно-выразительного развертывания. По содержанию такое упражнение есть ни что иное, как *сегментированное* пение мелодии, или распределение ее отдельных фрагментов между разными участниками (исполняющими по одному мелодическому интервалу).

Причем педагог при пении студентами последовательности мелодических интервалов в ладотональности с помощью цепного голосоведения (рассмотренный нами выше пример № 2), может не только каждый раз объявлять следующий интервал и направление мелодического движения, но и предлагать студентам заранее подготовленную цифровку ступеней (запись на доске цифровки с указанием звуков, от которых эти интервалы строятся, нежелательна, поскольку содержит в себе подсказку – расшифровку интервальной структуры). Фактически, данное упражнение трансформируется в пение по цифровке мелодического построения в ладотональности и устанавливает необходимые для практических заданий логические связи между разными формами работы на занятии по сольфеджио:

Пример № 3

I ↘ V V ↘ III III ↗ VI VI ↘ IV IV ↘ II II ↗ V V ↘ III III ↘ I.

Цифровку № 3 можно оформить иначе, без повторов ступеней, но при этом оговорить студентам, что условием озвучивания цифровки является именно цепное голосоведение:

Пример № 4

I ↘ V ↘ III ↗ VI ↘ IV ↘ II ↗ V ↘ III ↘ I.

Общим же для оформления задания № 3 и № 4 остается обязательный показ направления мелодического движения.

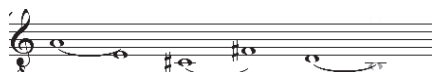
Удобство записи получившейся в ходе данного упражнения мелодии в виде цифровки (а не нотами) обусловлено, на наш взгляд, возможностью преобразования задач одного и того упражнения и отработки на примере начальной схемы разных вариантов ее мелодического (фразировочного) озвучивания. К примеру, схему № 4 после применения студентами в ней связного голосоведения могут повторить другие участники пения, но уже без унисонного связывания звуков, что меняет и интервальные условия в пении мелодии. Предлагаем сравнить два варианта расшифровки схемы № 4 в примере № 5 и № 6:

Пример № 5



и т. д.

Пример № 6



и т. д.

Это же упражнение можно представить и с другой фразировочной логикой построения (с целью исполнения каждой фразы разными участниками пения), если мелодию разделить на фразы из трех звуков, из четырех и пяти и т. д. (примеры № 7, № 8, № 9):

Пример № 7



Пример № 8





Эти задания по варьированию мелодического построения весьма полезны для студентов-вокалистов. Подобные сдвиги фразировочных лиг обогащают представление будущих интерпретаторов об интонационном потенциале одной и той же мелодии, в которой, таким образом, можно менять интонационно-выразительную «энергию», дыхание.

Помимо отмеченных выше моментов, пример целесообразен сразу по нескольким причинам: во-первых, для воспитания у вокалистов памяти на высоту звуков – умение держать эту высоту, не «съезжать» интонационно, что на практике случается довольно часто и является серьезным недостатком для будущих певцов. Во-вторых, в этой форме активно включается внутренний слух – каждый следующий участник пения *про себя* интонирует предыдущий интервал, чтобы правильно воспроизвести вслух следующий.

В-третьих, в упражнение можно включить также условие унисона, когда на пение одного студента «нанализывается» пение второго, при этом оба они сходятся на одном звуке, общем для предыдущего и последующего интервалов (по аналогии с вторгающимся кадансом и цепным голосоведением в полифонических формах).

Как известно, умение правильно передать (повторить) высоту прозвучавшего ранее звука (например, сыгранного на инструменте) является своеобразной проверкой для любого музыканта, способного «найти звук», моделировать его высоту по звуковому контексту. Именно чистое интонирование, в первую очередь, унисона отличает профессиональный хоровой коллектив от аматорского. Вокалисты в своей профессиональной практике нередко участвуют в ансамблевом и хоровом пении, исполняя не только сольный, но и оперный, ансамблевый репертуар, поэтому названные моменты оказываются весьма актуальными для работы педагога-сольфеджиста с будущими певцами.

К сказанному уместно добавить, что в ходе посещения украинских занятий по сольфеджио, автором изучен один из видов упражнений

по развитию звуковысотного слуха. Методика данного упражнения следующая: педагог играет на фортепиано отдельные звуки, используя всю клавиатуру инструмента – от самой высокой тесситуры до самой низкой, в которых восприятие высоты звука затруднено из-за неудобства его воспроизведения голосом. Тем не менее, студент должен спеть эти звуки, транспонируя их в удобную для него тесситуру, найти звуковую высоту разбросанных в музыкальном пространстве тонов, опираясь на внутренний слух.

Позволив себе небольшое, но важное дополнение, вернемся к методике изучения и проверки у студентов знаний интервалов.

В приведенных выше примерах педагог, разумеется, выбирает те мелодические интервалы, повторение которых предусмотрено в плане урока. Данные интервальные «цепи» (равно как и традиционное построение отдельных, не связанных друг с другом интервалов от звука или в тональности), можно *усложнять*, *расширять* или, наоборот, *ограничивать* несколькими интервалами для их оптимального закрепления. (Здесь возможно применение цепочек интервалов в виде секвенций, когда один и тот же интервал отрабатывается на разной высоте – от разных звуков). В процессе установления связей между разными классными формами, педагог может предложить студентам-вокалистам досочинить к полученной мелодии (при необходимости) недостающий фрагмент или заполнить скачки в мелодии плавными ходами, что также является формой сочинения, оформить полученный вариант мелодии ритмически и т. д.

Таким образом, содержание подобных упражнений непосредственно зависит от методических и дидактических целей конкретного поурочного занятия, и именно эти цели регулируют задания, которые могут иметь не только «канонический» характер, но и варьированный, обновляющийся.

Разработка всевозможных вариантов преобразования одного и того же упражнения представляет значительный «поисковый» интерес для педагога, стимулирует в нем именно творческий подход к методике **сольфеджио как практической дисциплины**, направленной на активизацию разных проявлений музыкального слуха студентов, а также вызывает ответный творческий заряд у самих студентов, что подтверждает педагогический опыт автора этих строк.

Данные установки в полной мере относятся и к проработке на занятиях *двухголосия*, которое предваряется упражнениями на мелодические интервалы. Это – слуховой анализ, запись и пение ансамблем отдельных интервалов от звуков и интервальных цепочек в тональности, мелодий со интервальной *второй* (возможна игра одного из голосов на инструменте), консонансов и диссонансов с разрешением, диатонических, характерных и хроматических интервалов.

2. Аккорды: многоголосие.

Среди задач курса сольфеджио важнейшей является развитие *гармонического слуха*, что должно быть отражено в разнообразных формах работы со студентами над многоголосием, аккордами (а не только в более традиционных заданиях на виды ладов). В ходе разработки и учебного применения таких упражнений преподавателю следует, на наш взгляд, учитывать комплекс методических целей. Одна из них – установление связей с учебным курсом гармонии, обязательным для студентов вокальных факультетов не только европейских, но и китайских вузов, что объясняет сходство методологических принципов построения западных и восточных образовательных программ сольфеджийного курса. Данная общность разных национальных практик преподавания сольфеджио обусловлена историческими предпосылками эволюции музыкального мышления, выработавшего многообразные жанры и формы многоголосной музыки, в которой определяющим моментом стилевой атрибуции становится гармонический фактор.

Добавим, что учебные программы по музыкальным дисциплинам Китая опираются на художественные образцы как китайской, так и европейской музыкальной классики. Поэтому современные сольфеджийные методики в целом *актуализируют проблему всесторонне развитого интонационного тезауруса у студентов, в котором значительное место отводится воспитанию гармонического слуха.*

Среди традиционных форм работы над многоголосием в китайских высших учебных заведениях (как для вокальных, так и для других факультетов) являются **слуховой анализ**, построение, пение и запись гармонических последовательностей аккордов (однотональных, с использованием ладотональных отклонений и модуляций), а также различного рода **творческие упражнения по подбору к мелодии сопровождения** и, собственно, *пение одноголосия с гармоническим со-*

провождением, сочинение к аккордовой последовательности мелодии с предварительным разбором возможных вариантов «мелодизации» интонационно-гармонического развития. В этих заданиях присутствует важный элемент методики обучения – **комплексное воспитание музыкального слуха, выявление синтезирующей роли в музыкальном процессе мелодико-гармонического фактора.**

В качестве примеров гармонических последовательностей могут служить фрагменты произведений (разных исторических эпох) или стилизованные под художественные инструктивные упражнения, сочиненные преподавателем с конкретной методической целью, обусловленной темой урока.

Данные формы работы можно развивать и усложнять, так, например, к ансамблевому пению гармонических последовательностей добавлять (играть на инструменте) солирующий мелодический голос или в качестве задания для студентов предложить им самим сымпровизировать любую мелодию к гармоническому фону – для вокальных факультетов подобные упражнения на вокализацию мелодий, как показывает педагогическая практика, представляются наиболее оптимальными.

Кроме вышеназванных практических заданий, автором исследования в собственной педагогической деятельности применяется и ряд других упражнений со студентами по тренировке гармонического слуха. Важным здесь, на наш взгляд, является то, что тренировка навыка пения аккордов должна включать не только их вертикальное расположение, но и горизонтальное фигурирование – пение аккордов в виде гармонических фигураций для осмысления их интонационно-мелодического содержания. Данная установка в работе со студентами очень важна, особенно для вокалистов: мелодический параметр в изучении практических музыкальных курсов становится едва ли не определяющим в силу специфики их мышления и профессиональной подготовки.

Предложим краткое описание и примеры специальных практических заданий на аккорды.

1. Приступая к выполнению комплексных упражнений первоначально целесообразно пение-подражание. Возможны при этом несколько его вариантов:

1.1. Педагог играет аккорд или группу аккордов, студенты их имитируют – поют на нейтральный слог (или называют ноты, если им предварительно указывается тональность или высота одного из аккордовых тонов).

1.2. Педагог играет последовательность аккордов, а студенты, соответственно, на нейтральный слог «ля» повторяют, копируют аккордовые структуры. Целью такого упражнения является распевка или настройка на пение, а также тренировка слуховой памяти на структуры мажорного и минорного трезвучий, сравнительная характеристика их фонической окраски. Целесообразным является также чтение гармонических фигураций с листа:

1) арпеджирование аккордов с басового тона:

The musical notation consists of four staves in 4/4 time, starting on a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: Staff 1: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 2: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 3: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 4: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The notes are arpeggiated in an ascending order.

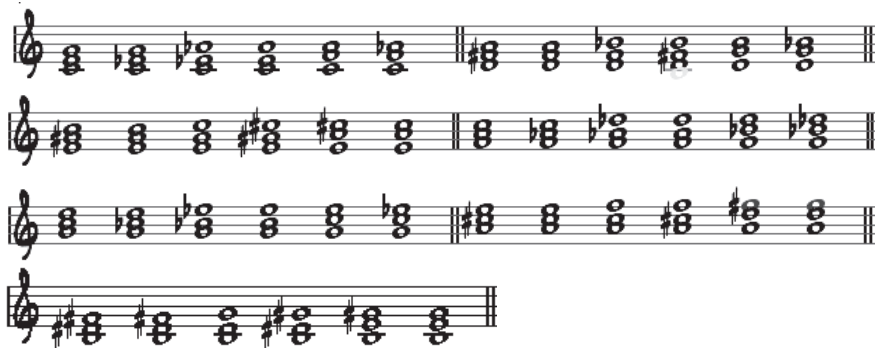
2) пение ломанных арпеджио, мажорных, минорных (уменьшенных, увеличенных) трезвучий:

The musical notation consists of two staves in 4/4 time, starting on a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: Staff 1: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 2: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The notes are arpeggiated in an ascending order.



Данную группу упражнений студенты чаще исполняют группой.

2. **Пение-построение аккордов от звуков.** Сравнительный слуховой анализ и закрепление навыка пения мажорного, минорного видов трезвучий, сектаккордов и квартсектаккордов. Педагог играет на инструменте звук «до». От студентов требуется: на семи основных диатонических ступенях До-мажора построить вверх в виде цепочек мажорное и минорное трезвучия, мажорный и минорный сектаккорды и квартсектаккорды (последовательность ладового наклонения аккордов может быть произвольной):



Данное пение-построение рассчитано как на индивидуальное, так и на групповое участие студентов. Целью упражнения является закрепление навыков построения аккордовых структур, их слухового узнавания, чтобы по первому требованию педагога студент мог оперативно не только определить, но и воспроизвести подобные структуры от любого звука вверх или вниз – например, спеть от «ми» вниз мажорное трезвучие (в системе китайской цифровки обозначается б₃):



или от «си» вниз исполнить минорный квартсекстаккорд – m_{46} (и т. д.):



Студент обязан именно оперативно выполнять предложенное ему задание, совершенствуя технику определения аккордов. Целью этого упражнения вопросо-ответного типа (условие – решение) является быстрая реакция на изменение условий исполнения – смену аккордов и их видов, что требует от студента слухового внимания, активного мышления, знания законов строения аккордов.

3. Определение и сравнение фонических свойств аккорда в его высотной транспозиции, а также с альтерацией его тонов (изменение вида аккорда). Например, педагог на фортепиано играет произвольную последовательность трезвучий (его обращений) или септаккордов, студенты должны записать данную цепочку (нотами и цифровкой), распознав интонационные отличия и вид аккорда:

A B C

\flat_{35} \flat_{35} M_{35} M_{35} \flat_{35} \flat_{35} UM_{35} M_{35} $M\text{-маж7}$ $M\text{-ум7}$ $M\text{-мин7}$ $\flat\text{-маж7}$

Заданием, примыкающим к данной группе упражнений, является сравнительная характеристика (устная или письменная) двух- и трехголосия, где первым становится гармонический интервал, а вторым – аккорд, в контурах исходного интервала или с его высотной транспозицией.

D – пример на сравнение структур um_{35} и его интервального контура – тритона:



Е – сравнение большой сексты, um_6 , um_{46} :



Цель предложенных упражнений состоит в закреплении у студентов навыков оперативного узнавания видов аккордов, построенных от одного звука или находящихся на близкой высоте.

4. Найти в гармонической цепочке указанный аккорд.

Цели этого задания идентичны целям предыдущего упражнения. Педагог играет цепочку аккордов (от трех до шести подряд, можно и более). Студент среди них должен указать, каким по счету прозвучал тот или иной вид аккорда, например, um_{46} :



5. Пение-построение последовательности аккордов по цифровке. Педагог предварительно записывает аккордовую цифровку (Например: в Соль-мажоре: I_6 , I_{46} , IV_6 , V , I_6), студенты ее озвучивают устно или записывают в тетрадах. Эта форма работы над аккордами в общепринятых методиках сольфеджио признана обязательной:



5. Прослушивание многоголосного диктанта с последующим восстановлением его аккордовых структур.

Педагог играет многоголосный фрагмент, в котором аккорды фигурированы (фигурации могут быть различных видов – мелодические, гармонические, ритмические и комбинированные):



Студенты записывают последовательность аккордов, использованных в этом фрагменте, восстанавливая их целостную структуру:



Целью данного упражнения является ознакомление с художественной практикой «фактурных стилей» изложения аккордов.

ВЫВОДЫ. Названные примеры далеко не исчерпывают возможные формы работы над многоголосием в курсе сольфеджио, которые, по усмотрению преподавателя, могут быть дополнены также пением многоголосных фрагментов музыкальных произведений, канонов, гамм в многоголосии, отражающих фольклорную практику ленточно-голосоведения и др.

Таковы лишь некоторые аспекты изложенной в статье проблематики, связанной с поиском и установлением приемлемых методов работы над интервалами и аккордами в курсе сольфеджио для студентов-вокалистов в ходе преодоления методических трудностей в педагогическом процессе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Как преподавать сольфеджио в XXI веке : сб. науч. ст. [сост. О. Л. Берак, М. В. Карасева]. — М. : Классика-XXI, 2006. — 224 с.*
2. *Максимов С. Е. Сольфеджио для вокалистов. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.*
3. *Музыкально-теоретическое образование: современные воззрения и практика : сб. ст. и материалов [ред.-сост. И. П. Дабаева]. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. — 316 с.*
4. *Озерцовская И. Начальные упражнения для вокалистов. — М. : Музыка, 1971. — 128 с.*

5. Сюй Цинцин, Сунь Хун. Учебник по сольфеджио. Часть 1. — Пекин : Высшая школа КНР, 1999. — 271 с.
6. Сюй Цинцин, Сунь Хун. Учебник по сольфеджио. Часть 2. — Пекин : Высшая школа КНР, 1999. — 265 с.
7. Сюй Цинцин, Сунь Хун. Учебник по сольфеджио. Часть 3. — Пекин : Высшая школа КНР, 1999. — 276 с.
8. Сюй Цинцин, Сунь Хун. Учебник по сольфеджио. Часть 4. — Пекин : Высшая школа КНР, 1999. — 252 с.
9. Цзян Вейминь, Чжоу Веньюй. Учебное пособие по тренировке слуха. — Ч. I. — Начальный уровень. — Шанхай : Шанхайская консерватория, 2005. — 110 с.
10. Цзян Вейминь, Чжоу Веньюй. Учебное пособие по тренировке слуха. — Ч. II. — Средний уровень. — Шанхай : Шанхайская консерватория, 2005. — 113 с.

ЛЮ ЛЯНЬ. МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ КУРСА СОЛЬФЕДЖИО В ВУЗАХ КИТАЯ ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ-ВОКАЛИСТОВ: РАБОТА НАД ИНТЕРВАЛАМИ И АККОРДАМИ. Изложен опыт работы по развитию гармонического слуха для студентов исполнительских специализаций. Авторские разработки и упражнения нацелены на преодоление типичных трудностей и недостатков интонирования с учетом творческих видов работы.

Ключевые слова: сольфеджио, методика, исполнитель, гармонический слух, интервал, лад, аккорд, тональность.

ЛЮ ЛЯНЬ. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ КУРСУ СОЛЬФЕДЖІО В ВУЗАХ КИТАЮ ДЛЯ ВИКОНАВЦІВ-ВОКАЛІСТІВ: РОБОТА НАД ІНТЕРВАЛАМИ І АКОРДАМИ. Викладено досвід роботи з розвитку гармонійного слуху для студентів виконавських спеціалізацій. Авторські розробки і вправи націлені на подолання типових труднощів і недолік інтонування з урахуванням творчих видів роботи.

Ключові слова: сольфеджио, методика, виконавець, гармонійний слух, інтервал, лад, акорд, тональність.

LIU LIAN. METHODS OF TEACHING COURSES EAR-TRAINING IN CHINESE UNIVERSITIES FOR PERFORMERS, SINGERS: WORK

ON INTERVALS AND CHORDS. The experience of hearing the harmonic development for students performing specializations. Authoring and exercises aimed at overcoming the typical difficulties and lack of intonation in view of their creative work.

Key words: solfedzhio, technique, artist, harmonic ear, interval harmony, chord tone.

УДК : [78.071.2 : 785.7] : 78.01

Ксения Чайковская

АНСАМБЛЬ СКРИПАЧЕЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ



Чайковская Ксения Ивановна – окончила ХГАК (2009), там же магистратуру (2010). Преподаватель по классу скрипки ДМШ №7 им. М. П. Мусоргского. Выпускница Полтавского музыкального училища Н. В. Лысенко (2005). Ныне – аспирантка кафедры теории музыки и фортепиано ХГАК.

Ансамблевое искусство является неотъемлемой составляющей музыкальной культуры и ведущих сфер ее экзистенции – композиторского творчества, исполнительского искусства и музыкальной педагогики. Инструментальный ансамбль как художественный репрезентант различных культурных традиций, приобрел актуальность в многообразных жанрово-стилевых контекстах прошлого и современности. В нынешнее время приобретает актуальность научное осмысление теории и истории ансамблевого искусства, активизация и значительное повышение роли которого на современном этапе эволюции музыкальной культуры является отражением социокультурных и художественных процессов.

Одним из наиболее распространенных репрезентантов профессионального ансамблевого искусства в инструментальной сфере, испытавшим востребованность в мировом и отечественном художе-