

Календарно-тематический план на 2016 – 2017 учебный год

по дисциплине «Методика преподавания сольфеджио и теории музыки»

преподаватель ПЦК «Теория музыки» Е.Л. Мишина

№	Наименование темы	Количество часов
1	Из истории становления предмета сольфеджио. Цели и задачи предметов сольфеджио и теории музыки.	1
2	Основные формы работы на уроках сольфеджио. Развитие вокально-интонационных навыков.	1
3	Сольфеджирование и пение с листа	1
4	Слуховой анализ на уроках сольфеджио	1
5	Воспитание чувства метроритма	1
6	Музыкальный диктант	2
7	Изучение на уроках сольфеджио теоретического материала	2
8	Программные требования по учебному предмету «Сольфеджио»	2
9	Программные требования по учебному предмету «Теория музыки»	1
10	Зачет	1
	Итого	13

Домашняя работа: знать содержание лекций.

№ 1. Из истории развития предмета сольфеджио

Истоки сольфеджио уходят далеко вглубь веков - в музыкальную культуру Древнего Египта, Китая, Греции, где большое внимание уделялось обучению мальчиков пению. Основным в занятиях обычно было разучивание мелодий по слуху и пение их наизусть. Ритм и изменения высоты звуков учитель указывал условными движениями руки и пальцев (это называлось хейрономией), а также мимикой и движениями головы.

Следующий этап в развитии сольфеджио наступает с возникновением нотного письма. **Нота** (лат. *nota* - знак) - условный графический знак, находящийся на нотном стане (нотномосце, как иногда называют пять линий, на которых и записываются ноты) и указывающий высоту и относительную длительность какого-либо звука. Знак состоит из кружка (овала) (пустого внутри или заштрихованного), а также (необязательно) штиля и флажка.

Термин «нота» употребляется для обозначения звука условным знаком, и применяется только к графическому знаку, а не к звуковому ощущению.

В настоящее время приняты следующие названия нот (в том порядке, в котором они соответствуют белым клавишам фортепиано): **до, ре, ми, фа, соль, ля, си**. Ноты, расстояние между которыми кратно октаве, называются одинаково.

Приведённая выше система наименований обязана своим появлением гимну св. Иоанну. За названия первых шести нот взяты первые слоги строк гимна, который пелся в восходящей октаве:

UT queant laxis

REsonare fibris

MIra gestorum

FAmuli tuorum,

SOLve polluti

LABii reatum,

Sancte Ioannes.

Названия шести нот ввёл Гвидо д'Ареццо (итал. *Guido d'Arezzo*, лат. *Guido Aretinus*) (ок. 990, Ареццо — ок. 1050) — итальянский теоретик музыки, один из крупнейших в эпоху Средних веков. Образование получил в аббатстве Помпоза близ Феррары. Был бенедиктинским монахом, учителем хорового пения, в течение некоторого времени работал в монастыре в Ареццо (Тоскана). Ввёл 4-линейный нотный стан с обозначением высоты звука на каждой линии начальными буквами латинского алфавита (используются и поныне), и ключ. Гвидонова реформа нотного письма, создав предпосылки для точной записи музыкальных произведений, сыграла важную роль в развитии композиторского творчества и легла в основу классической линейной нотации.

В дидактических целях (быстрое разучивание незнакомых песнопений) придумал систему сольмизации (пение с названием звуков), в которой установил сохранившиеся до наших дней слоговые названия ступеней звукоряда (ut, re, mi, fa, sol, la) на основе акростиха молитвы к Иоанну Крестителю. Только нота *до* у него называлась *ut*. В дальнейшем *ut* был заменён на *до* (Дж. Дони, около 1540 года) и добавлена нота *си* (сокращение от «Sancte Ioannes»; Х. Вальрант, около 1574 года). В США и Венгрии нота *си* переименована в *ти*, чтобы не путать её с нотой *С* («си») в латинской нотации, где она обозначает ноту *до*.

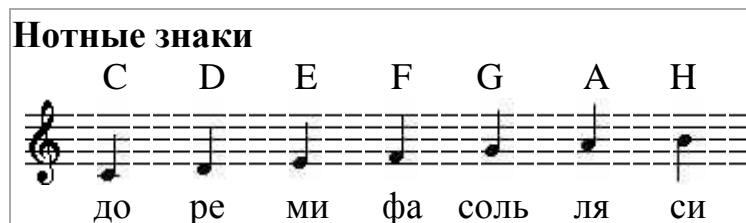
Существовали и другие исторические формы сольмизации. Например, во второй половине XVI века нидерландскими музыкантами (предположительно Хубертом Вальрантом) была разработана семиступенная октавная сольмизация со слогами *bo se di ga lo ma ni* (первые шесть соответствуют гвидоновым воксам *ut re mi fa sol la*). Эту систему (которая в англоязычной литературе именуется ныне *bocedization*) в XVII веке активно пропагандировали видные немецкие учёные Зет Кальвизий и его ученик Иоганн Липпий.

Латинская система

Другая распространённая система обозначения нот — латинская: ноты от *до* до *си* обозначаются буквами латинского алфавита C, D, E, F, G, A, H (читается «ха»).

Обратите внимание, что ноту *си* обозначает не буква B, а H: это связано с использованием фригийского ля-минора в песнопениях, поэтому буквой B обозначают *си-бемоль* (хотя в англоязычной литературе и некоторых сборниках гитарных аккордов всё чаще это правило нарушается). Далее, для добавления к ноте бемоля к её названию приписывают *-es* (например, *Ces* — *до-бемоль*), а для добавления диеза — *-is* (соответственно *-eses* и *-isis* для *дубль-бемоля* и *дубль-диеза*). Исключения в названиях: *Aes* = *As*, *Ees* = *Es*, *Hes* = *B* (здесь справа выписаны используемые обозначения, а слева — те, которые могли бы показаться логичными).

Мнемонический прием для запоминания нот, расположенных на первой — пятой линейках нотного станца: *ми, соль, си, ре, фа* (с интервалом в терцию). Для удобства запоминания используется фраза: «Мигрировала Соль на Сицилию Регистировать Фамилию».



№ 2. Современные тенденции преподавания сольфеджио в XXI веке.

Вопрос о выживаемости сольфеджио в отечественном музыкальном образовании стоит сегодня как никогда остро. И содержание учебного предмета, и методика его преподавания переживают кризис и вынуждены доказывать свою многостороннюю эффективность. Один из главных вопросов преподавания сольфеджио в XXI веке стоит следующим образом: как, не упрощая существо предмета, сделать сольфеджио привлекательным и лично востребованным новым поколением учащихся?

«Сольфеджио - самая черновая и одновременно самая великая из всех дисциплин музыканта. Она посвящена святым святым музыкальной профессии, ее главному инструменту - музыкальному слуху» И. Земцовский

Непосредственно направленное на разностороннее развитие музыкального слуха, сольфеджио имеет **две цели**:

- профессиональная - воспитывать музыканта-исполнителя высокого класса
- социальная - воспитывать активного слушателя и любителя музыки.

Сольфеджио - многопрофильная дисциплина, охватывающая несколько вполне самостоятельных, но взаимосвязанных **задач**:

- воспитание слуха,
- выработка навыков пения

- освоение теории музыки
- освоение музыкально-языковых средств
- развитие музыкального мышления

Однако, существуют и **проблемы**, «болевые точки» предмета:

- обособленность от нужд концертной практики
- излишнее стремление к «сухому» теоретизированию
- слабая междисциплинарная связь

По существу речь идет о кардинальном вопросе всего нашего музыкального будущего. Найти результативный подход к воспитанию и обучению детей — это, может быть, самый корень проблемы. На что можно опереться, **преодолевая кризис?**

- Воспитывать так называемый «открытый слух», т.е. способный гибко переключаться на музыку различных эпох и стилей, в том числе и музыку XX века.
- Повышать роль творческих работ учащихся на уроках и дома - импровизации и сочинения.
- Уделять пристальное внимание новым аспектам развития музыкального слуха, таким как формирование адаптивных свойств психики музыканта через развитие чувства *синестезии*
- Развивать методику преподавания сольфеджио на базе современных достижений психологии
- Реформировать музыкальную базу предмета, включая в нее современную музыку XXI века, а также, фольклор, джазовую и популярную музыку.
- сближать сольфеджио с современной концертной практикой, учитывая конкретную исполнительскую специфику музыканта - исполнителя
- активно использовать технические средства обучения - синтезаторы, микрофонную стереозапись, компьютерные программы.

Сольфеджио, несомненно, останется в прикладным предметом музыкально- теоретического цикла. Однако, новая эпоха требует от него способности быть многосторонне применимым. Важно, чтобы любой ученик, приходящий на урок сольфеджио, понимал, что именно на этих занятиях он приобретет навыки быстрой концентрации внимания, разовьет свою память и ассоциативную базу. То есть, все то, что пригодится в самых разных областях его будущей деятельности, независимо от того, станет он профессиональным музыкантом или нет. Для этого сольфеджио в XXI веке надо преподавать так, чтобы на деле убедить ученика в поистине удивительных возможностях этого предмета.

Анализируя **историю развития сольфеджио**, отметим, что в **XVIII веке** предмет представляет собой лишь систему вокальных упражнений, зародившихся в придворных и церковных певческих капеллах и целиком подчинённых задаче развития голоса. В **XIX веке** кроме упражнений для интонирования появляются рекомендации по развитию навыков слухового анализа. В 1891 году издаётся первое в России руководство по написанию

диктанта Н.М. Ладухина, до сих пор широко применяющееся в педагогической практике. В начале **XX веков** методические основы сольфеджио расширяются введением ритмических и тембровых упражнений и диктантов. Характерной особенностью этого этапа в истории сольфеджио является использование инструктивных примеров и ограниченное обращение к музыкальной литературе. **XXI век** – это преподавание сольфеджио на стилевой основе, весомая роль ладового сольфеджио и использование методов психологии и синестезии.

Н.А. Римский-Корсаков, посвятивший немало сил созданию системы профессионального музыкального образования в России, считал сольфеджио «могущественным средством к развитию музыкальности». По его классификации предмет имеет следующую градацию:

- Развитие **«нижних слуховых способностей»**, а именно, достижение *«безукоризненно верной интонации, возможности поддерживать ровность ансамбля при совместной игре или совместном пении без дирижёра и верного в ладовом и ритмическом отношении пения с листа всякой мелодии или любого ряда разбитых аккордов.»*
- Развитие **«высших слуховых способностей»** - *«то есть развитие внутреннего слуха, абсолютного слуха, архитектурного слуха и чувства музыкальной логики, что невозможно без изучения основ гармонии, полифонии, музыкальной формы»*

Большой вклад в развитие теоретической базы российского сольфеджио начала XX века внёс **С. Майкапар**. Глубоко изучая вопросы интонации, ритма, разнообразия звуковых красок - всего, «из чего складывается материально-звуковая сторона музыки», С. Майкапар создал оригинальную авторскую методику. Она, по сути, является первой попыткой воплощения идеи **тембрового** подхода к проблеме развития слуха.

Огромное внимание профессиональному слуху и методам его воспитания уделял **Б. Асафьев**. Его книга «Речевая интонация» представляет собой модель учебника сольфеджио для подростков - «абсолютников». Проблеме формирования и развития слуха как инструмента художественного познания музыки посвящено вступление к первой части книги «Музыкальная форма как процесс».

Изучение **Б. Яворским** бесконечного разнообразия исторически развивающихся способов «развёртывания лада во времени» стало основой **теории ладового ритма**, которую он называл теорией музыкального мышления.

Во второй половине XX века начинается новый этап в становлении российского сольфеджио. Методика преподавания разрабатывается такими выдающимися педагогами, как А.Агажанов, Б. Алексеев, Д. Блюм, Е.Давыдова, Т. Мюллер, А. Островский, Б.Незванов, И.Способин, и представляет собой мощную, развитую систему детально разработанных приёмов освоения языка классической музыки. Долгое время казалось, что этого вполне достаточно. В 60-е годы традиционное сольфеджио развивается по линии накопления материала и усиления дидактической

базы. Создаются новые учебники, хрестоматии по слуховому гармоническому анализу, сборники диктантов. К началу 80-х годов стала ощущаться необыкновенно остро **необходимость коренной перестройки методики сольфеджио** с целью сокращения разрыва между уровнем подготовки музыкантов и требованиями современной музыкальной практики.

А. Островский выдвигает концепцию преодоления ладовой инерции при восприятии и интонировании музыки XX века. В цикле из четырёх учебников сольфеджио он воплощает идею **стилевого** воспитания музыкального слуха. Заметным явлением стали сборники диктантов Н.Ф. Тифтикиди на материале музыки С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича.

Преподавание сольфеджио на **стилевой основе** становится одним из важнейших направлений в современной музыкальной педагогике. Считается необходимым, чтобы слух как бы прошел через все исторически важные этапы развития музыки. Поэтому выбор тематического материала основывается на последовательном обращении к творческому наследию композиторов разных эпох. В рамках этого направления **О. Хромушин** стал автором первого в России "Джазового сольфеджио", а также "Учебника джазовой импровизации для ДМШ". Педагог - новатор внес большой вклад в дело расширения педагогического репертуара детских музыкальных школ за счет классического и современного джаза.

Продолжает в XX - XXI веках развиваться и **ладовое сольфеджио**, которое помогает подготовить слух к освоению стилей и направлений современной музыки. Вслед за «Ладовым сольфеджио» **В. Блока** появляются «Детское музыкальное творчество на русской народно основе» **Б. Шеломова**, «Японское сольфеджио» М. Карасевой и др. пособия.

Труд Б.М. Теплова, посвященный исследованию психологии музыкальных способностей положил начало серьёзному изучению **психологических проблем сольфеджио**, интерес к которым станет особенно заметным к концу XX века. В научных работах В. Медушевского, Ю.Холопова, Л. Маслénковой, Ю.Рагса, Е.В. Назайкинского, А.Милки, Д.Кирнарской, М.Карасёвой стало уделяться пристальное внимание именно психологическим закономерностям музыкального восприятия, памяти и развития слуха.

Рождаются неожиданные оригинальные идеи, позволяющие изменить само отношение к предмету. Так появляется **проект нового сольфеджио Е. Назайкинского**, который открывает невиданные горизонты и кажется столь же привлекательным, сколь и фантастичным. В нём сольфеджио трактуется как психотехника музыканта, управляющая исполнительским процессом. Появляется понимание, что сольфеджио призвано «обслуживать» специальность. В связи с этим определяются **четыре формы исполнительского слуха:**

- слух-память
- слух-воображение
- слух-контролёр
- слух-интерпретатор

Крупнейшим исследованием в этой области явилась монография **М.Карасёвой** «Сольфеджио - психотехника развития музыкального слуха», в которой автор пишет: *« Попробуем сравнить работу педагога - сольфеджиста с работой педагога-исполнителя. Последний обычно решает с учеником проблемы:*

а) кинестетические (связанные с постановкой рук, раскрепощением мышц, координацией движений и т. д.); б) метакинестетические, то есть проблемы "ретрансляции" эмоций (индивидуального улавливания их в музыкальном произведении и донесения до слушателя).

Если педагог по специальности занимается с музыкантом технологией "раскрытия души", то педагог по сольфеджио, развивая музыкальное восприятие, фактически занимается увеличением того "объема души", который потребует раскрыть. Следовательно, поэтому сольфеджио и можно считать одной из важнейших областей музыкальной психотехники - психотехники становления музыкальных ощущений»

Таким образом, в начале ХХI века из вспомогательной дисциплины, направленной на слуховое освоение теории музыки сольфеджио превращается в **практическую часть психологии музыкального восприятия**. Суть сольфеджио теперь составляет многоуровневая обработка слуховой информации, соединяющая эмоциональное впечатление с рациональным анализом и осознанным воспроизведением услышанного в пении, игре на инструменте, нотной записи или мысленном представлении.

Созвучна этому направлению авторская «Комплексная методика творческого развития пианиста» профессора Санкт-Петербургской консерватории **С. Мальцева**, основанная на тесном взаимодействии сольфеджио и специальности. По мнению С. Мальцева, голос и пение – главные помощники исполнителя - пианиста. В его классе все дети поют по голосам - от инвенций Баха до сонаты Моцарта и Бетховена, как будто разговаривают друг с другом. Через пение все дети научаются играть по слуху. С. Мальцев определяет шесть этапов формирования такого слуха:

- 1 этап-Мотивация к пению
- 2 этап-Пение педагога
- 3 этап-Пение ребенка «про себя»
- 4 этап-Пение вслух
- 5 этап-Пение «про себя» на новом уровне
- 6 этап- «Мысленно представляю пьесу нотами»

XX век отмечен печатью многочисленных авторских методик преподавания сольфеджио, как у нас в стране, так и за рубежом. . Одна из них- венгерская **релятивная система Золтана Кодая**, основанная на методе относительной (ладовой) сольмизации и использования ручных знаков. Главным видом музыкальных занятий Кодай считал хоровое пение народных песен в сочетании с разнообразными движениями, хлопками в ладоши, ритмичным аккомпанементом, играми и т.д.

Другая - концепция немецкого композитора и педагога **Карла Орфа** «Шульверк. Музыка для детей», распространенная более чем в 40 странах

мира. Пятитомная антология музыки для детей собрана и обработана Орфом для пения и танцев с аккомпанементом ансамбля музыкально-шумовых инструментов. В этой методике также прослеживается интерпретация фольклора: французского, датского, шведского, английского. Основная цель методики К. Орфа: воспитывать “открытый миру” слух и вкус, а не замыкать ребенка только в кругу европейской музыкальной классики XVIII-XIX веков.

Поиски рациональных методов обучения сольфеджио привели швейцарского педагога **Э. Жак- Далькроза** к созданию уникальной авторской ритмической системы музыкальных движений. «Ритмика, - подчеркивал автор - это сольфеджио для всего тела».

Глубокого исследования заслуживает методика американца с русскими корнями **Валерия Брайнина**, автора музыкально-педагогической системы "Развитие музыкального интеллекта у детей". Принципиальное отличие его метода от других – в направленности каждого упражнения на развитие внутреннего «ожидающего слуха» и выстраивание всего здания музыкальной культуры на фундаменте постепенно разрастающегося словаря. Приведем тезисы автора:

- *«Мы соревнуемся с композитором, «со-сочиняем», мы как бы упорядочиваем кажущийся хаотичным звуковой материал.....достигая прогнозирующего восприятия. Это моя главная «фишка»*
- *«Систематическое изучение музыки для ребёнка – не хронология и не последовательное изучением разных форм, а постепенное наращивание словаря. Это моя вторая «фишка».*
- *«Первоначальное освоение элементов музыкального языка, а затем, одновременное движение в обе стороны – и к целым произведениям, и к отдельным созвучиям. Это моя третья «фишка».*

Кроме того, в музыкально-педагогической системе Брайнина предусмотрено развитие цветного восприятия ступеней модальных ладов у детей. «В.Брайнин сумел найти чрезвычайно удачный подход к детской психике и конкретный способ, с помощью которого реализуются скрытые способности и таланты человека» - констатирует С. Губайдулина.

"Музыкальная графика", или **синестезия** была вызвана к жизни австрийским педагогом и искусствоведом **Оскар Райнером**, который обосновал и долгое время возглавлял "Институт музыкальной графики" в Вене. Работа музыковеда с детьми выявила связь между звуком и цветом, помогла раскрыть ценность "музыкальной графики" как художественно-педагогического приёма. Применение синестезии в педагогике стимулирует интерес учащихся к музыкальному искусству, способствует развитию творческой фантазии, колористического и интонационного мышления.

В отечественной педагогике «прорубил окно в Европу» **Лев Баренбойм**, предложив свою методику обучения музыкальному творчеству. Резко критикуя «дрессуру и натаскивание», имеющие место в педагогике, Л. Баренбойм подчеркивает необходимость развития творческой

личности. Он рассматривает одаренность детей как качество динамичное, условно подразделяя его на три типа:

- Художественная одаренность
- Эмоциональная одаренность
- Волевая одаренность

Известный педагог – новатор **Григорий Шатковский** в своей авторской методике "Развитие музыкального слуха" опирается на методический принцип триединства: ЗНАТЬ + СЛЫШАТЬ = ДЕЙСТВОВАТЬ (т.е. играть, петь, сочинять, импровизировать, писать диктанты, анализировать на слух и т.д) . Он доказывает, что полноценным музыкантом может быть только тот, кто будет **заниматься музыкой комплексно**: теорией, исполнительством и композицией. . Шатковский еще дальше раздвинул границы такого комплексного подхода, создав проект «Центр творческого развития личности». В его основе - развитие творческих способностей детей с помощью :

- музыки
- театра
- литературы
- живописи
- музыкальной терапии
- сказкотерапии

Петербургские композиторы и педагоги **О. Булаева** и **О. Геталова** выпустили ряд интересных пособий по сочинению и импровизации, помогающих творческому развитию детей с самых азов постижения музыкальной грамоты.

Владимир Середа, видит перспективы формирования основ музыкального мышления у детей в опоре на смысловой анализ мелодики и создание интонационного сценария произведения. Технологичные упражнения по сольфеджио он называет «мертвой», бесполезной и даже вредной музыкой на уроках сольфеджио.

Система развития общих способностей на основе музыкально-творческого воспитания положена в основу программы **Владимир Кирюшина** «Одновременное развитие многомерного интеллекта ребенка через освоение уникального языка музыки». Она построена на музыкальных мифах-сказках, в которых детям самого разного возраста (от ясельного до школьного) даются основные понятия музыкальной грамоты, теории музыки, гармонии и сольфеджио, а также вся музыкальная терминология в доходчивой и понятной для ребенка форме. На основе программы В. Кирюшина всего за два-три года осваивается база музыкального образования, на которую по традиционным методикам затрачивается иногда и до 10 лет. При этом каждый ученик приобретает развитый абсолютный музыкальный слух.

Еще одна инновационная система - «**Хроморяд Белецкого**» . Это 12-ти слоговая система наименования музыкальных звуков. Она также имеет

высокую эффективность и простоту применения в донотный период обучения и формирует следующие навыки:

- навык письма и чтения музыки в системе слогописи «Хроморяда Белецкого»
- транспонирования мелодий в 12 ладотональностей
- исполнения двумя руками от любой клавиши фортепиано простейшего песенного аккомпанемента
- свободу ориентации в звукорядах, интервалах, аккордах
- ориентацию в понятиях, письме и на клавиатуре фортепиано и др.

Татьяна Боровик – музыковед-исследователь, автор уникальной методики преподавания сольфеджио. Она стажировалась в Швеции как музыкотерапевт. Увлечение **музыкотерапией** открыли для Т.Боровик значение музыки для психофизического развития ребёнка. На уроках сольфеджио она использует пение с движением, юмор и метафору, сказку и театр.

Отличительной чертой развития сольфеджио на рубеже XX-XXI веков стала компьютеризация и привлечение информационных технологий. Назрела необходимость признать, что музыкальная педагогика сегодня **не может не быть электронной**.

Профессор Московской Государственной консерватории **Галина Тараева**-автор трехтомника «Компьютер и инновации в музыкальной педагогике», в котором разрабатывается:

- концепция медиапедагогика
- электронная поддержка музыкально-теоретических дисциплин
- введение специализации «музыкально-педагогическая информатика»
- технология электронного слухового тестирования

В одном из интервью, на вопрос: «Что сегодня сильнее всего тормозит развитие музыкальных школ и школ искусств?» Г. Тараева отвечает: «*Инерция! Школа должна быть только одним – центром интересной для ребенка современной жизни. В книге эту жизнь я условно назвала «мониторной реальностью» и «педагогией TV-формата». Все, что интересно детям, надо «подсмотреть» в реальности и перенести в школу. А с назидательной и декларативной педагогией тихо прощаться...*»

В последние годы появилось множество обучающих мультимедийных программ. Например, американская - **Soft Way to Mozart**, автор - **Елена Хайнер**. Отличительными признаками этой программы являются:

1. Изобретение Азбучного Нотного стана – такой нотной записи, которую способен понять любой человек, начиная с двухлетнего возраста
2. Изобретение «карты расположения клавиш», делающее цифровое фортепиано «учителем чтения» - обучающим музыкальной грамоте инструментом, необходимым для каждого человека с раннего дошкольного возраста

3. Изобретение нового поколения программного обеспечения, которое делает обучение игре на фортепиано высоко интерактивным.

Мультимедийные программы **«Музыкальный экзаменатор»** и **«Музыкальные пазлы»** входят в проект **«Сольфеджио на компьютере»**, охватывающий теоретические сведения и практические тренажёры-экзаменаторы по всем музыкально-теоретическим дисциплинам ДМШ.

Заслуживает внимание и признается полезным использование на уроках сольфеджио Караоке-плееров, таких, например, как **«студия Vocal Jam – школа сольфеджио»**, **«Музыкальный класс»**, **«Детская музыкальная студия»**.

Дидактическая и учебная литература последних лет изобилует красочными увлекательными пособиями по сольфеджио для детей трех-, пяти- и даже одного года. Это и уроки-игры, и музыкальные азбуки, и сказочные пособия по теории музыки, и занимательные диктанты, и **«Азартное сольфеджио»**, и **«Гимнастика музыкального слуха»**, и **«Уроки Господина Канона»** и многое, многое другое.

8-10 ноября 2011 г. в МГК имени П. И. Чайковского состоялась Международная научно-практическая конференция **«Современное сольфеджио»**, где обсуждались проблемы и перспективы развития предмета в разных странах. **Тематика конференции:**

1. Сольфеджио в контексте музыкальной теории
2. Новые подходы к практическому сольфеджио
3. Вопросы методики преподавания
4. Сольфеджио в зеркале истории

В частности, огромный интерес вызвали доклады гостей. О методике Джазового сольфеджио в США и Канаде. Или, например, о том, что сольфеджио во Франции ведется 2 часа (для младших) и 4 часа в неделю (для старших),

А знаменитая **система Судзуки** применяется в Японии и в преподавании сольфеджио. В три года дети, как правило, «одноканальны». Они могут слушать только одного человека и тут же отвлекаться, при этом с трудом вернуться «на прежний канал». По системе Судзуки учитель побуждает ребенка к многоканальному восприятию. Вместе с этим идет активное развитие обоих полушарий мозга.

ВЫВОДЫ:

Сольфеджио на современном этапе – это практический способ воспитания и обучения через искусство и творчество. Оно направлено, прежде всего, на развитие человека, поддержание его целостности, улучшению контакта с собой и миром.

Разумеется, в рамках небольшого доклада невозможно рассмотреть с желаемой подробностью поднятые нами вопросы. И вместе с тем, думается, нам удалось показать, что вопрос об обучении сольфеджио в современной системе музыкального воспитания достаточно серьезен и настоятельно требует своего решения, для которого нужны совместные координированные усилия методистов, преподавателей исполнительских

музыкально-теоретических дисциплин, исследователей истории педагогики, психологов и лингвистов.

№ 3. Вокально-интонационные навыки

Одной из форм работы по развитию музыкального слуха (ладового, гармонического, внутреннего), а также воспитанию практических навыков пения с листа, записи мелодий и анализа на слух, являются вокально-интонационные упражнения (пения ступеней, гамм, интервалов, аккордов, секвенций, различных мелодических оборотов и т.д.).

Вокально-интонационные упражнения дают возможность закрепить практические и теоретические сведения, полученные на уроках сольфеджио.

При работе над интонационными упражнениями преподаватель должен внимательно следить за качеством пения (чистотой интонации, строя, свободным дыханием). Выполнению упражнений предшествует тональная настройка – пение устойчивых ступеней лада, неустойчивых с разрешением, тетрахордов гаммы, ступеней гаммы в различных последовательностях, пение гаммы с чередованием - пропевание звуков голосом и внутренним слухом, тональных секвенций, интервалов и аккордов в ладу с разрешением и от разных звуков.

В целях воспитания гармонического слуха, навыков ансамблевого пения и как подготовительные упражнения к многоголосному сольфеджированию, необходимо петь - гаммы, интервалы, аккорды и их последовательность в гармоническом звучании.

На начальном этапе обучения рекомендуется петь интонационные упражнения хором или группами в умеренном темпе, в свободном ритме по руке педагога, и лишь затем переходить к индивидуальному исполнению. В дальнейшем интонационные упражнения следует оформлять ритмически, и давать как в ладу, так и от заданного звука.

Одним из важных моментов, является закрепление вокально-интонационной координации. Если на первом этапе решается задача формирования способности голосового аппарата интонировать звуки разной высоты, то на втором – закрепить эту способность, сделать владение голосовым аппаратом более уверенным и точным. Особое внимание следует уделять точности интонирования.

В целях развития точности интонирования, можно предложить ученику чередовать связное пение на одном дыхании и пение упражнений, отделяя звуки короткими паузами, обращая внимание на точность звуковысотного «попадания» (уже на этом этапе можно приучать ученика к правилу: прежде чем что-либо сыграть или спеть, нужно сначала точно представить, услышать «внутренним» слухом «звуковой образ»). Предварительно, можно пропеть звуки в упражнениях закрытым ртом. Что касается пения песен, то очень полезным упражнением является пропевание их без текста на звуке «Ю», «Ё» и других гласных звуках, а также нотами. Это упражнение полезно выполнять без гармонического аккомпанемента, аккуратно дублируя только мелодическую линию.

Упражнения на развитие чистой интонации должны вводиться уже на первых этапах работы над формированием вокально-интонационных навыков. Однако, основная часть этих упражнений дает максимальный эффект лишь после того, как ребята овладеют навыком более-менее свободного сольфеджирования. «Злоупотребление» работой над чистотой интонирования на ранних «стадиях» может привести к тому, что ученику придется решать одновременно очень много разнохарактерных проблем, что, в свою очередь, может привести к психологическому дискомфорту. Для некоторых учащихся «инструменталистов» с небольшим диапазоном интонирования, очень важно, соблюдение следующих принципов под руководством преподавателя: «расслабление зажатости» голосового аппарата, «опора» дыхания на диафрагму и интенсивный контроль слухом.

На первых этапах по развитию вокально-интонационных навыков, рекомендуется выполнять упражнение на укрепление диафрагмы:

Руки на поясе, «заводим машину» на звуки «вз», несколько раз. Учащиеся должны почувствовать, как напрягаются мышцы живота. Таким дыхательным упражнением тренируются мышцы, отвечающие за диафрагму.

«Глиссандирование» на гласных звуках закрытом ртом, приводит связки в рабочее состояние. Глиссандирование производится в максимально широком диапазоне, с различной скоростью исполнения и относительно протяжной остановкой на низком или высоком звуке.

Для образности подобное упражнение можно дать в игровом варианте, назвав его «самолетик». На звук «У» - учащиеся «взлетают» на верхнюю ноту, показывая подъем рукой, затем опускаются на «посадку».

Упражнение на гласную «у» при правильном исполнении:

- ставит автоматически в природное положение гортань;
- не дает возможность форсировать звук;
- помогает поймать резонаторное ощущение;
- развивает дыхание (становится подконтрольным) и певческий диапазон;
- снимается напряжение (лечебное свойство гласной у).

Упражнение для «гудошников»:

Исполняется на одной ноте

Преподаватель:

«Сидит филин на дубу»

Дети: «у-у-у, у-у-у» (первые два «у» на стаккато, выделенную «у» протянуть)

Далее преподаватель поет по полутонам вверх:

«Он играет во трубу»

Дети: «у-у-у, у-у-у»

Преподаватель: «Трубу точеную»

Дети: « у-у-у, у-у-у»

Преподаватель: «Позолоченную»

Дети: «у-у-у, у-у-у».

Интонирование гамм

Каждая ступень гаммы обладает разной трудностью интонирования в зависимости от степени ее устойчивости или не устойчивости. В связи с этим мы можем интонировать ступени лада. **При интонировании звуков натуральной мажорной и минорных гамм, рекомендуется соблюдать следующие принципы:**

Интонирование мажорной гаммы

При движении вверх

I ступень интонируется устойчиво

II - высоко

III - высоко

IV - с тенденцией к понижению

V - чисто, с тенденцией к повышению

VI - высоко

VII - высоко

При движении вниз

VIII (I) ступень интонируется устойчиво

VII - высоко

VI - низко

V - чисто, устойчиво

IV - низко

III - высоко

II - низко

I ступень с тенденцией к повышению.

Интонирование звуков натуральной минорной гаммы

Все ступени минорной гаммы, включая тонику, весьма неустойчивы, и их нужно рассматривать в связи с параллельным мажором.

При движении вверх

I ступень должна интонироваться высоко, она неустойчива сама по себе, слышится как VI ступень мажора.

II ступень интонируется высоко

III - низко

IV - высоко

V - высоко

VI - низко

VII - низко

VIII (I) - высоко

При движении вниз

VIII (I) интонируется устойчиво

VII - низко

VI - низко

V - высоко

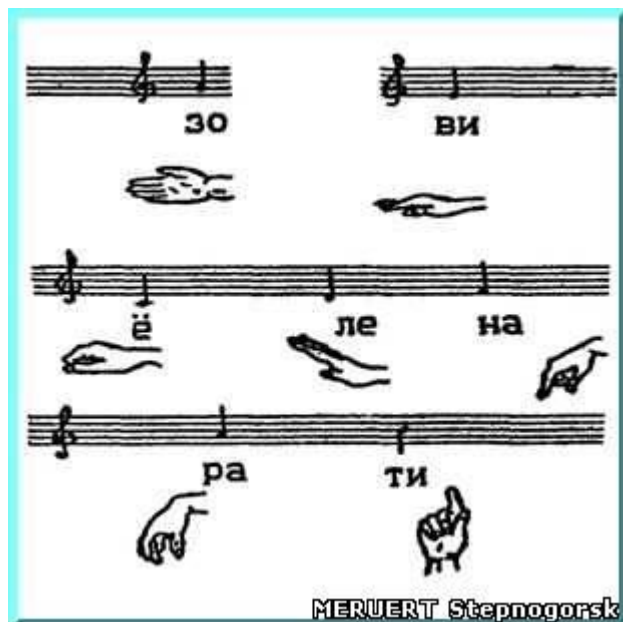
IV - низко

III - низко

II - высоко

I ступень ровно, устойчиво.

Для большей наглядности при осознании и восприятии ступеней лада можно использовать показ ступеней ручными знаками. Обозначая определенные ступени лада, они опираются на безусловные знаки, отражают интонационную тенденцию, тяготение или неустойчивость того или иного звука.



Ручные знаки выступают действенным средством музыкального общения между преподавателем и учениками, дают последним возможность петь те или иные интонации по указанию преподавателя, обеспечивают работу над первоначальными формами устного диктанта. Наиболее существенный аспект применения ручных знаков - ассоциирование музыкального интонационного образа с моторно-мышечными ощущениями учащихся. Каждой ступени лада соответствует определенное положение руки. Следует заметить, что речь идет не просто о фиксации музыкального звучания в жесте, а о включении двигательного компонента в процесс формирования звуковысотного слуха. Возможно использование ручных знаков без названия (слогов).

Вокально-интонационные упражнения чаще всего используют в начале урока, при распевании, или перед сольфеджированием.

№ 4. Сольфеджирование и пение с листа

Сольфеджирование является основной формой работы в классе сольфеджио. При сольфеджировании вырабатываются правильные певческие навыки, интонационная точность, сознательное отношение к музыкальному тексту, воспитывается чувство лада.

Работа в этом направлении должна проводиться в течение всех лет обучения. Формирование навыков сольфеджирования - это пение по нотам выученных мелодий, а в дальнейшем – незнакомых мелодий. Этот процесс следует начинать одновременно с изучением музыкальной грамоты. На этом

этапе приходится решать много различных задач и проблем, поэтому в каком-то смысле он может считаться основополагающим в формировании навыка вокального интонирования.

Значительная часть трудностей при сольфеджировании, возникает из-за неуверенного чтения нот при сольфеджировании, поэтому так важно уделить некоторое внимание этому вопросу и проработать навык беглого чтения нот отдельно (без ритма и интонирования). Здесь, как и при формировании навыка игры на фортепиано, важно помнить о необходимости чтения не отдельными звуками, а фразами, группами звуков, причем, формирование «представления» о фразе должно происходить опережающим методом, пока проговаривается предыдущая фраза.

Для развития этого навыка полезно выполнить следующее упражнение: читать последовательность нот, данную преподавателем или из произвольно выбранной мелодии, группами по тактам с равномерными паузами между группами. Название нот нужно проговаривать максимально быстро, но очень четко и с «выразительной» интонацией. Пауза между группами должна постепенно сокращаться до минимума.

Во время сольфеджирования, преподаватель должен следить за правильной посадкой учащихся, звукоизвлечением, фразировкой, дыханием, дирижерским жестом или тактированием.

Голосовой диапазон учащихся младших классов как правило у большинства ограничен (наблюдение из практики), поэтому следует систематически работать над его расширением, не перегружая голосовой аппарат. В отдельных случаях целесообразно менять тональность исполняемого произведения, транспонируя его в соответствии с голосовым диапазоном отдельных учащихся.

На уроках сольфеджио должно преобладать пение без сопровождения (а capella); не рекомендуется дублировать исполняемую мелодию на фортепиано, но в некоторых случаях, при трудных интонационных оборотах или при потере ощущения лада, можно поддержать пение ученика гармоническим сопровождением или дублированием мелодий на фортепиано.

Также, рекомендуется в младших классах наряду с пением без сопровождения, использовать пение песен с текстовым и фортепианным сопровождением, в старших классах исполнение романсов, как под собственный аккомпанемент, так и под аккомпанемент преподавателя.

Для развития ансамблевого чувства и гармонического слуха следует вводить элементы двухголосных примеров. Базовый метод – пение одного из голосов и одновременное проигрывание другого на фортепиано. Этот навык зачастую нелегко дается ученикам, особенно тем, кто неуверенно владеет фортепиано, так как требует хорошей координации действий. В целях развития координации рекомендуется следующий порядок работы над двухголосными «номерами»:

- проигрывание номера двумя руками на фортепиано;

- проигрывание номера двумя руками с одновременным пропеванием одного из голосов;
- пение одного из голосов с одновременным проигрыванием другого на фортепиано.

Разучивание мелодий вовсе не обязательно предполагает пение их наизусть. Прежде всего, нужно поставить задачу добиться максимально чистого, уверенного и выразительного интонирования. Однако, разучивание мелодий наизусть само по себе может принести большую пользу ученику, прежде всего, формируя базу для развития музыкальной памяти, в основе которой находится именно «слуховая» память.

Пение с листа – один из важнейших практических навыков. Это пение по нотам незнакомой мелодии.

Навык пения с листа вырабатывается постепенно и требует к началу момента работы наличие значительного слухового опыта, ощущение метроритма, знакомства с правилами группировки длительностей, умения петь без сопровождения инструмента, знания нот и нотной записи. Определяющим моментом при этом является умение ориентироваться в ладу, способность чувствовать ладовые обороты, удерживать лад, тональность.

Перед началом пения исполняемый пример необходимо разобрать, проанализировать. В младших классах учащиеся это делают совместно с педагогом, в старших – самостоятельно. Анализу должны подвергаться структурные, ладовые, метроритмические и другие особенности примера. В качестве подготовительного упражнения можно использовать прием сольмизации (проговаривания названий звуков в ритме) с тактированием или дирижированием.

Перед пением с листа обязательно настроить учащихся в данной тональности.

Музыкальные примеры пения с листа должны быть на 1-2 класса ниже. В них должны преобладать знакомые мелодические и ритмические обороты.

Сольфеджирование выученных примеров, пение с листа в младших классах следует проводить большей частью коллективно, группами и лишь в дальнейшем переходить к индивидуальному пению.

Важным и полезным приемом в работе является транспонирование выученных мелодий в другие тональности, а также транспонирование с листа незнакомых мелодий.

№ 5. Воспитание чувства метроритма

Развитие чувства метроритма это одна из важных задач на уроках сольфеджио, так как в исполнительской практике это имеет одно из ведущих значений. Если в ДМШ существует предмет «Ритмика», то это значительно облегчает процесс ритмического развития учащихся.

На уроках сольфеджио рекомендуется применять специальные ритмические упражнения.

При подборе ритмических упражнений, следует опираться на то, что восприятие ритма, особенно у детей, связано с двигательной реакцией. Именно с этими движениями ассоциируются первоначальные представления детей о длительностях (четверть – «шаг», восьмые – «бег» и т.д.). В младших классах возможно знакомство с длительностями и ритмическими рисунками, посредством применения различных движений.

Практическое освоение ритмических заданий является основополагающим. По этой причине рекомендуем давать на уроках максимальную нагрузку по изучению ритмических блоков и их сочетаний (коллективные занятия). В перспективе эта работа даёт возможность воспринимать музыкальную форму и все элементы музыкальной речи, развивает музыкальную память, помогает в исполнении сложных в ритмическом отношении произведений.

Можно рекомендовать целый ряд ритмических упражнений: простукивание ритмического рисунка знакомой песни, мелодии; повторное (простукивание хлопками, карандашом, на ударных инструментах) ритмического рисунка, исполненного преподавателем; простукивание ритмического рисунка, записанного на доске, специальных карточках, по нотной записи; проговаривая ритмического рисунка слогами с тактированием или без него; исполнение ритмического аккомпанемента к песням; чтение и воспроизведение несложных ритмических партитур на ударных инструментах; ритмические диктанты (запись ритмического рисунка мелодии или ритмического рисунка, исполненного хлопками, на ударном инструменте и т.д.).

Творческие задания по метроритму начинаются с изучения *простых элементов*, затем добавляется их *комбинирование*, и лишь после этого вводится *сочинение* ритмических фигур (в форме предложения или периода).

Следующий этап - работа над многоголосием (ритмический оркестр). Ритмические импровизации развивают у учащихся ощущение многоголосной фактуры, «объёма» звучности, делают их более раскованными в обращении с музыкальным материалом.

Большую роль в работе над развитием чувства метроритма играет дирижирование. Дирижирование по схеме на начальном этапе представляет для учащихся значительную трудность, поэтому следует постоянно отрабатывать схемы жестов. Проговаривание ритмических последовательностей с дирижированием, значительно облегчают процесс сольфеджирования на уроках, как на первоначальном этапе, так и в дальнейшем.

Вначале лучше работать над дирижерским жестом при пении знакомых, выученных мелодий, упражнений.

№ 6. Воспитание музыкального восприятия (Анализ на слух)

Одной из форм работы над развитием музыкального слуха учащихся, является слуховой анализ. Слуховой анализ тесно связан с основными

формами работы - интонационными упражнениями, пением с листа, творческой работой, диктантом.

Систематическая работа по анализу на слух дает возможность накопить внутренние слуховые представления, развивает музыкальную память, мышление. Особое значение она имеет в развитии гармонического слуха. Наконец, анализ на слух связывает сольфеджио с музыкальной практикой обучающихся, помогает им в разборе и исполнении произведений на инструменте. Занятия по слуховому анализу должны проходить одновременно в двух направлениях:

1. Анализ музыкальных отрывков из произведений.
2. Анализ отдельных элементов музыкального языка.

Целостный анализ

При прослушивании одноголосной мелодии обучающиеся должны не только эмоционально воспринять ее, но и проанализировать структуру, принцип, логику построения и развития (направление мелодической линии, повторность, секвентность и т.д.), узнать в ней знакомые мелодические и ритмические обороты; в старших классах услышать альтерации, хроматизмы, модуляции и дать всему словесное объяснение.

При анализе многоголосной музыки, обучающиеся должны услышать пройденные аккорды, интервалы, разобраться в фактуре.

Решающую роль при этом играем подбор музыкального материала. Музыкальные произведения, особенно вначале, должны быть небольшими по объему, доступными по содержанию, разнообразными по характеру, стилистическими особенностями.

Анализ элементов музыкального языка

Под анализом элементов музыкального языка подразумевается определение на слух: звукорядов, гамм, отрезков гамм, отдельных ступеней лада, мелодических оборотов; ритмических оборотов; интервалов в мелодическом звучании вверх и вниз, в гармоническом звучании, отзвука, в тональностях на ступенях лада, взятых отдельно и в последовательностях; аккордов и их обращений в тесном расположении, в мелодическом и гармоническом звучании.

Слышание элементов музыкального языка необходимо для таких форм работы как, сольфеджирование, пение с листа и написание диктанта. Очень важно, на первоначальном этапе обучения выработать слуховые и зрительные образы при освоении интервалов, для этого можно применять попевки на каждый интервал и рисунки.

В качестве материала для анализа на слух элементов музыкального языка могут быть использованы как примеры из художественной литературы, так и сочиненные педагогом специальные слуховые упражнения

(мелодия с характерными интонационными оборотами, последовательности интервалов и аккордов).

№ 7. Музыкальный диктант

Диктант является одной из сложных форм работы в курсе сольфеджио. Он развивает музыкальную память, способствует осознанному восприятию мелодии и других элементов музыкальной речи, учит записывать услышанное.

В работе над диктантом синтезируются все знания и навыки учащихся, определяется уровень их слухового развития. Поэтому не следует торопиться с введением этой формы работы, а некоторое время (в зависимости от продвинутости группы) заниматься лишь различными подготовительными упражнениями. Успешная запись диктанта зависит также от индивидуальности обучающегося, его музыкальной памяти, ладового слуха, ладового мышления, ориентировки в мелодическом движении: вверх, вниз, скачкообразно, по звукам аккордов и т.д.

Учащиеся должны уметь разбираться в строении формы мелодии (членение мелодии на фразы и предложения), а также иметь четкое представление о метроритмической структуре мелодии: ее размере, строении тактов, особенностях ритмического рисунка.

Записи музыкального диктанта могут предшествовать многочисленным подготовительным упражнениям. Одной из самых полезных и распространенной подготовительной формой упражнений является так называемый «устный» диктант. Суть работы над устным диктантом сводится к тому, что необходимо только определить звуковой состав мелодии, без ее записи. Эта форма упражнений может быть направлена как на развитие навыка определять звуки мелодии в «реальном времени», так и навыка запоминать отдельные мотивы, фразы и предложения. В качестве материала для устных диктантов можно порекомендовать мелодии из разделов «темы, фразы и предложения» из сборника Н.М. Ладухина «1000 примеров музыкального диктанта на один, два и три голоса».

Поскольку в этой форме работы ставятся две методические задачи, то они, в свою очередь, определяют и две основные формы работы; пропевание звуков мелодии диктанта по мере их исполнения преподавателем (в «реальном времени») и воспроизведение мелодии полностью (или по фрагментам) после ее проигрывания.

Работу над устными диктантами, несмотря на их заявленный «подготовительный» характер, необходимо продолжать и в дальнейшем, параллельно с работой над «письменными» диктантами, усложняя не только интонационный их состав, но и протяженность.

Подготовительные упражнения также направлены и на формирование и развитие навыка «быстрой записи» звуков. Именно в этом кроется «секрет» записи диктанта в «реальном времени». На этом этапе рекомендуется «приучить» ученика писать головки нот одним коротким движением –

черточкой с наклоном приблизительно 30° (головки нот между линейками можно записывать горизонтально или также под наклоном). Штили к головкам добавляются уже после окончания записи упражнения. Важно научиться записывать головки нот очень аккуратно, чтобы не возникало сомнений в том, какой именно звук они обозначают. В качестве тренировки рекомендуется некоторые домашние задания выполнять, записывая ноты именно таким образом. Ниже дается список рекомендуемых «подготовительных» упражнений на развитие навыка «быстрой» записи нот:

- запись нот в первой октаве под диктовку преподавателя в «реальном времени» с постепенным увеличением темпа (названия звуков произносятся преподавателем);
- запись нот группами возрастающей численности под диктовку преподавателя по памяти (каждая группа звуков быстро произносится преподавателем и отделяется тактовой чертой в записи ученика);
- запись в «реальном времени» гаммаобразных последовательностей, играемых преподавателем на фортепиано от указанного звука в постепенно возрастающем темпе (в последовательностях используются только соседние звуки диатонического звукоряда);
- то же самое, но с чередованием соседних звуков и звуков «через один»;

Во время выполнения этих упражнений необходимо прививать в ученике основные правила записи диктанта:

- ноты нужно писать очень аккуратно, но не «жирно», чтобы можно было легко исправить возможные ошибки;
- необходимо пропускать нотный стан между строками с записанными нотами – в дальнейшем на этих строках можно делать пометки для последующих исправлений;
- во время игры нельзя стирать написанные ранее ноты, можно только ставить пометки (или правильные варианты нот) на свободном соседнем нотном стане – все исправления по проставленным пометкам должны делаться только после окончания проигрывания упражнения;
- если во время проигрывания ученик «сбился» или ошибся, необходимо оставить какое-то свободное место и стараться продолжать запись упражнения с произвольного места.

Формы диктанта могут быть различными. Это может быть диктант с предварительным разбором. Обучающиеся с помощью преподавателя определяют лад и тональность данной мелодии, ее размер, темп, структурные моменты, особенности ритмического рисунка, анализируют закономерность развития мелодии, а затем уже приступают к записи. На предварительный разбор должно уходить не более 8-10 минут.

В старших классах, наряду с такими диктантами следует давать диктант без предварительного разбора. Такой диктант записывается учащимися при определенном числе проигрываний. Вначале диктант проигрывается 2-3 раза подряд (обучающиеся в это время слушают и запоминают мелодию), а затем еще несколько раз с интервалом 3-4 минуты.

Для развития внутреннего слуха следует предлагать для домашней работы, запись знакомой мелодии, ранее прочитанных с листа или мелодий разученных на уроке, а также знакомых песен. Это помогает запомнить и осознать спетую мелодию и укрепляет связь услышанного звучания с его нотным изображением.

Возможны и другие формы диктанта:

- гармонический (запись прослушанной последовательности интервалов);
- ритмический;
- фото-диктант (проанализировав незнакомую мелодию, записанную на доске, записать по памяти).
- диктант с ошибками (исправить ошибки в записанной мелодии).

Очень важным моментом в работе над диктантом является его проверка, фиксация и разбор ошибок. Формы проверки могут быть различные (педагог проверяет тетради, обучающиеся проверяют тетради друг у друга, один из обучающихся записывает диктант на доске или проигрывает на фортепиано, класс поет диктант с названием звуков и дирижированием и т.д.).

Дома можно выучить диктант наизусть, транспонировать, подобрать аккомпанемент.

Разработать календарно-тематический план в соответствии с программными требованиями по схеме (год обучения на выбор преподавателя):

Календарно-тематический план по предмету «Сольфеджио» для ...
(указать класс, наименование специальностей, количество групп, смены) ... учебный год

Месяц учебного года Теоретический материал	Вокально-интонационные упражнения	Сольфеджирование, пение с листа	Слуховой анализ	Диктант	Творческие задания	Часы	Даты

3. Разработать план урока на заданную тему по предложенной схеме, выбрать формы работы в соответствии с темой:

Тема урока «.....»	
Тип урока: Контрольный урок	
Цель урока	
Задачи	Образовательные и обучающие

	Развивающие	
	Воспитательные	
Методы		
План и ход урока		
Формы работы	Содержание	
Организационный момент.		2 мин.
Вокально-интонационные упражнения		
Проверка домашнего задания		
Сольфеджирование и пение с листа		
Теоретические сведения		
Слуховой анализ		
Работа над развитием чувства ритма		
Диктант		
Построение интервалов, аккордов, ладов		
Игра на инструменте		
Творческое задание		
Подведение итогов. Домашнее задание		