

ИНТЕГРАЦИЯ ИСКУССТВ В ФОРМИРОВАНИИ ПОЛИКУЛЬТУРНОЙ ЛИЧНОСТИ

НАДСТИЛЕВОЕ СОЛЬФЕДЖИО КАК ПУТЬ РАЗВИТИЯ ЛАДОВОГО СЛУХА И ФОРМИРОВАНИЯ СТИЛИСТИЧЕСКОГО ЧУВСТВА

Валентина Бендерская

Тель-Авив, Израиль

Статья открывает серию публикаций, посвященных проблеме развития ладового слуха и формирования стилистического чувства. Представлен обзор методик преподавания сольфеджио. Представлена авторская методика надстилевого сольфеджио.

Ключевые слова: музыкальное образование, развитие ладового слуха, формирование стилистического чувства, методика преподавания сольфеджио, надстилевого сольфеджио

Современное музыкальное искусство, впитавшее в себя достижения всех предыдущих эпох, предлагает слушателю безграничное разнообразие музыкальных произведений в смысле ладоинтонационном, метроритмическом, гармоническом, полифоническом, тембральном и т. п. Но композиторская мысль, находясь в постоянном поиске новых средств музыкальной выразительности и возможностей их воплощения, сегодня опережает темпы формирования слушательского восприятия, понимания и усвоения музыкального творчества (главную роль в формировании которых играет развитие музыкального слуха). Эта проблема не стояла так остро в предыдущие века, поскольку музыкант прошлого в своем слуховом поле имел только то, что звучало актуально: например, музыка Моцарта для его современников, музыка Баха — для его современников. Чтобы исполнить музыку, ее в то время (в отличие от сегодняшнего) нужно было переписать. Чтобы познакомиться с творчеством своих современников, Бах переписывал огромное количество нот, и это само по себе являлось способом развития слуха, слышания и пр. Предмета сольфеджио как дисциплины, которая направлена на воспитание слуха, еще не существовало (одним из первых теоретиков-сольфеджистов можно назвать Гвидо из Арrezzo [1]).

Сольфеджио зародилось в XVIII в. как система вокальных упражнений в придворных и церковных певческих капеллах и представляло собой предмет,

подчиненной задаче развития голоса. Вскоре появились теоретические выкладки, например «Диссертация о современной музыке» Ж.-Ж. Руссо, в которых помимо всего прочего предлагалось реформировать нотописание для более простого чтения нот. В пособиях по сольфеджио XIX в. появляются рекомендации по развитию навыков слухового анализа, руководство по написанию музыкального диктанта (Н. М. Ладухина). В 1880-х гг. пение стало обязательным предметом в школах духовного ведомства, что явилось дополнительным стимулом для появления первых методических работ, учебников и хрестоматий. В этой связи можно упомянуть методику А. Н. Карасева и А. В. Касторского; метод сочинения мелодии на заданный текст Д. Н. Зарина и методику обучения А. Л. Маслова. Развитие методических приемов и поиск новых форм обучения музыке происходил параллельно с работой по подготовке учителей. Известный в то время среди педагогов С. В. Смоленский сформулировал свою музыкально-педагогическую концепцию, отраженную в «Методике преподавания пения по цифровой нотации для учителей».

XX в. отмечен расцветом авторских методик преподавания сольфеджио во многих странах мира. Одна из них — венгерская релятивная система Золтана Кодая, основанная на методе относительной (ладовой) сольмизации и использования ручных знаков, другая — концепция немецкого композитора и педагога Карла Орфа «Шульверк. Музыка для детей». Можно отметить методику швейцарского педагога Э. Жак-Делькроза, основанную на ритмической системе музыкальных движений, американца Валерия Брайнина — автора музыкально-педагогической системы «Развитие музыкального интеллекта у детей», а также «Музыкальную графику» австрийского педагога и искусствоведа Оскара Райнера, систему Судзуки, применяемую в Японии в преподавании сольфеджио. Вопросы интонации, ритма, разнообразия звуковых красок рассматривал С. Майкапар. «Речевая интонация» Б. Асафьева — модель учебника сольфеджио для подростков-«абсолютников», Б. Яворский разрабатывает теорию ладового ритма. Методика преподавания разрабатывается такими выдающимися педагогами, как А. Агажанов, Б. Алексеев, Д. Блюм, Е. Давыдова, Т. Мюллер, Б. Незванов, И. Способин, и представляет собой мощную развитую систему детально разработанных приемов освоения языка классической музыки. А. Островский в цикле из четырех учебников сольфеджио воплощает идею стилового воспитания музыкального слуха. Заметным явлением стали сборники диктантов Н. Тифтикиди на материале музыки С. Прокофьева и Д. Шостаковича. О. Хромушин стал автором первого в России «Джазового сольфеджио», а также «Учебника джазовой импровизации для ДМШ». Вслед за «Ладовым сольфеджио» В. Блока появляется «Детское музыкальное творчество на русской народной основе» Б. Шеломова, «Японское сольфеджио» М. Карасевой. Л. Баренбойм и Г. Шатковский предложили свои методики обучения музыкальному творчеству. Начало серьезному изучению психологических проблем сольфеджио было положено в трудах Б. Теплова, В. Медушевского, Ю. Холопова, Л. Масленковой, Ю. Рагса, Е. Назайкинского, А. Милки, Д. Кирнарской.

На рубеже XX–XXI вв. на помощь в обучении сольфеджио пришли компьютеризация и информационные технологии. В связи с этим можно отметить трехтомник Г. Тараевой «Компьютер и инновации в музыкальной педагогике», обучающие мультимедийные программы «Музыкальный экзаменатор» и «Музыкальные пазлы» — составляющие проекта «Сольфеджио на компьютере», а также американскую программу Soft Way to Mozart Е. Хайнер. Дидактическая и учебная литература последних лет изобилует красочными увлекательными пособиями по сольфеджио для детей трех-пяти и даже одного года. Это уроки-игры, музыкальные азбуки, сказочные пособия по теории музыки, занимательные диктанты, «Азартное сольфеджио», «Гимнастика музыкального слуха», «Уроки господина Канона» и мн. др.

Несмотря на громадный арсенал существующих методик музыкального образования, наблюдается большой разрыв между предложением композиторского и исполнительского мастерства и спросом на потребление предлагаемого вида искусства. Тот путь ограничения, которым идут сегодня многие педагоги-сольфеджисты (ладовое сольфеджио, сольфеджио на основе народной музыки, на основе джазовой музыки и т.д.), — это вынужденная мера, потому что иначе слух не натренировать. Но такая тренировка слуха оказывается «закрытым водоемом», никак не связанным с тем мировым океаном музыки, который должен быть актуальным для каждого музыканта. И все методики, к сожалению, — уступка той ситуации, в которой находится каждый педагог, призванный за ограниченное время научить своих учеников, которые хотят видеть ежедневный успех. Следовательно, необходим некий универсальный метод, направленный на формирование так называемого «открытого слуха», способного гибко переключаться на музыку различных эпох и стилей, в том числе и музыку XXI в.

Предлагаемая нами методика сочетает учебные задачи, учебный успех каждого ученика и возможность выполнить эту сверхзадачу — построить обучение таким образом, чтобы можно было воспринять музыку разных эпох, разных стилей. Суть предлагаемой методики, ставшей основополагающей для создания «Надстилевого сольфеджио», заключается в том, что она опирается на две составляющие любой музыки всех времен и народов: высотное и долготное соотношение звуков. Эти два параметра характеризуют ткань музыкальных произведений и атонального импровизационного характера, так сказать, доклассического периода, когда тональности еще не было, и музыку тональную со всевозможными гармоническими функциональными связями, а также современную, авангардную музыку, в которой тональности, как мы наблюдаем, уже нет.

Относительно ритма надо отметить следующее: мы привыкли к ритмически организованной музыке, которая появилась в XVII в., где обязательно есть тактовая черта, метр, размер, сильная, слабая доля. Но до того в музыке тактов не было. Была мензуральная нотация, которая обозначала относительную продолжительность звука. И сегодня музыка также часто носит импровизационный характер с ритмами, не укладывающимися в метроритмические классические нормы. Наша методика предлагает следующую идею: за эталон продолжитель-

ности звука выбирается одна из длительностей, например «восьмая», и приравнивается к продолжительности одного удара. Тогда «четверть» будет длиться два удара, четверть с точкой — 3 удара, половинная — 4 удара, соответственно один удар вмещает две шестнадцатые.

Относительно развития музыкального слуха наша методика предлагает цифровой релятив. Релятивный метод основывается на том, что звук, кроме абсолютной высоты (место данного звука в общей системе), имеет относительную высоту (место в звукоряде данного лада). Начиная с Гвидо д'Ареццо слоги *ut* (позже замененный на *do*), *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *ti* (внедрен Акселем в конце XVI в.) использовались для обозначения относительной высоты звука. С появлением клавиатуры они стали терять черты относительности. Но поклонники релятивного метода продолжают и сегодня использовать эти слоги в первоначальном значении. Абсолютную высоту звука обозначают латинскими буквами. Выдающийся эстонский педагог и музыкант Х. Кальюсте предложил релятивные слоги: *e*, *le*, *vi*, *na*, *zo*, *ra*, *ti*, которыми пользуются в странах бывшего Советского Союза. Однако и первые, и вторые созвучны с общепринятыми «абсолютными» слогами, а это усложняет тональное абстрагирование, потому что в сознании учителя «закодировано», что слоги *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* означают абсолютную высоту звуков. Запоминание же предложенных релятивной методикой ручных знаков, которые используют для облегчения обучения, требует достаточно много времени. И выходит, что обучение детей по абсолютной системе эффекта не дает, а релятивом учителя не владеют.

Задумываясь над существующим положением, мы искали пути решения проблемы, как упростить процесс «овладения нотой». Решая вопрос формирования навыков пения с листа, нельзя не согласиться с Порфирием МIRONOCECKИМ, который в своей «Певческой грамоте» писал: «Говорят: нотно-линейная система для детей наглядна, потому что видно, как звуки шагают по звукоряду то выше, то ниже. Но эта наглядность на каждом шагу обманчива, оплачивается ценой разлада ассоциаций между названием ноты и ее тональным значением. Нотно-линейная система незаменима для изображения инструментальной музыки, т.к. там сами звуки прикреплены к территории инструмента. Эта система великолепна для зрелого музыканта, который перепробовал все подходы к музыке, эта система, по крайней мере в том виде, в котором ее используют в наших школах, непосильна и нерациональна: она тормозит психическую работу по созданию крепких ассоциаций между звуками, их обозначением и названием» [цит. по: 2, с. 235].

Немало ученых музыкантов критиковали абсолютную систему, писали о ее сложности. Не прекращались попытки ее упростить. И сегодня существуют разные варианты записи музыкальных произведений, которые упрощают процесс их воспроизведения. Например, таллиннская школа использует хоровые партитуры в виде отдельной для каждого голоса ритмической и буквенной последовательности. Буквы означают ступени мажорного звукоряда соответственно: J-I, L-II, M-III, N-IV, S-V, R-VI, D-VII; и минорного: R-I, D-II, J-III, L-IV,

M-V, N-VI, S-VII. Исполнение приведенного примера хоровой партитуры обусловливает знание мажорного и минорного звукоряда, т.е. звуковысотного соотношения между его ступенями.

Пример партитуры: J.S.Bach «Aus meines Herzens Grunde» /orig. G-dur/

В Китае массовая хоровая литература печатается цифрами. Приведем нотный пример и его цифровой вариант, который предполагает знание звуковысотного расстояния между ступенями звукоряда (0 – обозначает паузу, одна черточка под цифрой – восьмую длительность, две черточки – шестнадцатую):

-----I-----I-----I-----
 1= Es. 1. 1 1 2 3. 2 3 3 0 2 2 2 5 0
 - = - - - = - - - - -

Таким образом, цифровой релятив видится нам продуктивным методом формирования ладового слуха. О конкретных приемах этой работы и ее педагогических условиях речь пойдет в нашей следующей статье.

Список литературы

1. Карцовник В. Г. Звукоряд, монохорд и грамматика. Рукопись трактата Гвидона Аретинского «Микролог» в Санкт-Петербурге. СПб., 2009.
2. Хрестоматия по методике музыкального воспитания в школе. М.: Просвещение, 1987. 270 с.
3. Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л. Новации Гвидо Аретинского // Музыкально-теоретические системы: учебник / Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т. и др. М.: Композитор, 2006. С. 109–131.

Об авторе

БЕНДЕРСКАЯ Валентина, музыковед, педагог; Тель-Авив, Израиль.