

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сегодня, как и многие столетия назад наличие развитого музыкального слуха является единственным эффективным инструментом приобщения к миру музыки, а через него и к выразительным смыслам музыкального языка. Пробуждая чувства и воображение, музыка делает человека чувствительней, эмоциональней, умней и гуманней в прямом смысле этого слова. «Только музыка имеет силу формировать характер и развивать правильные чувства» — писал Аристотель. Истинность слов античного философа давно проверена временем. Каждая историческая эпоха формирует в человеке свою чувствительность и эмоциональную отзывчивость, определяет характер мышления и поступка. Прислушиваясь к голосам и ритму времени, человек созидает действительность и творит самого себя.

С наступлением нового тысячелетия стремительные и глубочайшие преобразования социальной жизни, связанные с развитием компьютерных технологий прежде всего, обнаружили неэффективность традиционных приемов рефлексии и познания. Косность традиции в оценке музыкального искусства сказывается на *глухоте* широкой слушательской аудитории к новаторским устремлениям композиторского творчества сегодня. Ухо и душа слушателей оказались не

готовы ни воспринять, ни адекватно оценить интонации современного искусства. И не только современного. В настоящее время информационные технологии и коммуникации позволяют охватить широкий диапазон музыкального творчества и представить его публике во всем объеме и разнообразии стилевых, национальных и исторических особенностей. Программы концертов, репертуарные сезоны музыкальных театров, музыкальные фестивали, телевизионные и радио трансляции сегодня, как никогда раньше, многочики и многонациональны. Они объединяют музыку Средневековья, Ренессанса, Барокко, Классического и Романтического стилей XVIII–XIX с самыми новейшими творениями ныне живущих композиторов. Но готова ли публика, да и сами музыканты, к такому смешению языков и стилей?

Как это обычно происходит в переломные моменты истории, события опережают рефлексию, и в этом смысле мы еще в начале пути.

Предлагаемая читателю монография «СОВРЕМЕННОЕ СОЛЬФЕДЖИО. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА» посвящена вопросам воспитания музыкального слуха в связи с актуальными задачами музыкального образования и главными тенденциями европейской музыкальной культуры XXI века. В ней заинтересованный читатель узнает о природе музыкального слуха и свойствах музыкального восприятия, ознакомится с новейшими исследованиями ученых психологов и наблюдениями музыкантов над характером слуховой активности в общении с музыкой. Для музыкантов-профессионалов и педагогов сольфеджио эта книга даст представление о методологии и практике современного сольфеджио. В ней авторская концепция воспитания музыкального слуха раскрывается в связи с эволюцией сольфеджио в истории европей-

ского музыкального образования. Книга предназначена для музыкантов и педагогов, работающих в системе специального и общего музыкального образования, а также для учащихся и студентов музыкальных и музыкально-образовательных вузов, избравших музыку и образование своей профессией. Любитель музыки также найдет в ней много интересных сведений о себе самом: о работе слуха, восприятия и воображения, помогающих понимать и наслаждаться музыкальным искусством.

ГЛАВА 1

СОЛЬФЕДЖИО¹ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

История становления учебной дисциплины Сольфеджио

Давайте поговорим о сольфеджио открыто и не предвзято, хотя у многих из нас давно сложилось свое пристрастное отношение к этой дисциплине, и разговор, скорее всего, получится непростым, полным неоднозначных и противоречивых суждений. Не скрою, отношение к сольфеджио слишком часто определялось и определяется поныне личным опытом каждого из нас, и амплитуда наших внутренних предубеждений колеблется в широких пределах. Перефразируя известное изречение, можно сказать: сколько педагогов-сольфеджистов — столько и сольфеджио. Тогда о каком же сольфеджио пойдет речь? Ведь за всю историю своего существования, сольфеджио не стояло на месте. Развиваясь в соответствии с естественным течением музыкальной жизни, оно меняло не только содержание и методические принципы, но и собственное название. То, что связано с воспитанием музыкального слуха в разное время и в разных странах называлось по разному: сольмизация (*Solmisazione*, Италия), метод «соль-фа» (*Tonic Sol-Fa*, Англия), трениров-

¹ Здесь и в дальнейшем понятие *сольфеджио* будет обозначать учебную дисциплину по воспитанию слуха.

ка слуха (*Ear training*, Англия, США), сольфеджио (*Solfeggio* — ит., *Solfeo* — исп., *Solfège* — фр.), воспитание слуха (*Gehörbildung*, Германия), музыкальный язык (*Lenguaje musical*, Испания). Все эти названия вобрали в себя не только смысловую, но и функциональную нагрузку учебной дисциплины. А она развивалась так же естественно и динамично, как происходило взросление и профессиональное становление музыканта от первых шагов в начальной школе до высших ступеней мастерства в высших учебных заведениях. Она приспосабливала к возрасту и профессии музыканта. Она была отзывчива и лояльна как к универсальным законам жизни, так и к индивидуальным особенностям каждого музыкального таланта. Ее ограниченность и мобильность определялась теми учебными задачами, которые приходилось решать. И на каждом историческом этапе развития место и значение Сольфеджио в структуре музыкального образования отвечало на четыре важных вопроса: *что преподается, для кого, с какой целью и какими методами*.

Отвечая на вопрос, *что же преподается* на занятиях по воспитанию музыкального слуха, мы должны учитывать не только актуальное содержание современной дисциплины, но пристально взглянуться в ее историческую перспективу, которая позволит понять ее музыкальную природу, функции и методические принципы.

Историческое начало сольфеджио как учебной дисциплины принято связывать с практикой *сольмизации*. Сольмизация — это пение музыкальных звуков со слогами речи, которые ассоциировались с высотой того или иного тона мелодического напева. Фонетическая структура слова, имеющая свои частотные характеристики, вполне согласовывалась с высотой музыкального звука и могла служить механизмом

его отображения и фиксации. Кроме того, звуки речи, упорядоченные не только фонетически, но и грамматически, управляли в известном смысле порядком и организацией высоты звуков в системах звукорядов или модусов. Такое взаимодействие фонетических и грамматических особенностей речи — с одной стороны, и музыкального звучания — с другой, способствовало рождению разнообразных европейских и неевропейских систем музыкальной сольмизации. Известно, что слоговое обозначение музыкальных звуков употреблялось еще в период Античной Греции. И эта греческая система сольмизации повлияла на развитие более поздних европейских систем. Но вряд ли она могла быть заимствована без каких-либо изменений, ведь фонетические особенности европейских языков и музыкальная практика последующих эпох были уже иными. Примером соединения античной и латинской традиции нотного письма служит система Боэция (*Boëtius*, 480–524), римского неоплатоника, труды которого оказали влияние на средневековую музыкальную теорию. Для обозначения ступеней звукоряда, который у Боэция имел две октавы, применялись латинские и греческие буквы, а также греческие описательные обозначения.

| | | |
|-----------------|----------|------------------------------|
| <i>Stabiles</i> | <i>A</i> | <i>Hypate hypaton</i> |
| <i>Mobiles</i> | <i>B</i> | <i>Parhypate hypaton</i> |
| <i>Mobiles</i> | <i>C</i> | <i>Lichanos hypaton</i> |
| <i>Stabiles</i> | <i>D</i> | <i>Hypate meson</i> |
| <i>Mobiles</i> | <i>E</i> | <i>Parhypate meson</i> |
| <i>Mobiles</i> | <i>F</i> | <i>Lichanos meson</i> |
| <i>Stabiles</i> | <i>G</i> | <i>Mese</i> |
| <i>Stabiles</i> | <i>H</i> | <i>Paramese</i> |
| <i>Mobiles</i> | <i>I</i> | <i>Trite diezeugmenon</i> |
| <i>Mobiles</i> | <i>K</i> | <i>Paranete diezeugmenon</i> |
| <i>Stabiles</i> | <i>L</i> | <i>Nete diezeugmenon</i> |

| | | |
|-----------------|----------|-----------------------------|
| <i>Mobiles</i> | <i>M</i> | <i>Trite hyperboleon</i> |
| <i>Mobiles</i> | <i>N</i> | <i>Paranete hyperboleon</i> |
| <i>Stabiles</i> | <i>O</i> | <i>Nete hyperboleon</i> |

Греческие названия ступеней, повторяясь в квартовых соотношениях, фиксируют тетрахордную структуру, в то время как буквы латинского алфавита кроме количественных соответствий, остаются нейтральными к музыкальным особенностям звукоряда.

Следующая из наиболее ранних европейских систем сольмизации, которая упоминается в дошедших до нас источниках, относится к IX веку. В ней последовательность слогов закрепляла наиболее важную — заключительную, или каденционную часть мелодического напева.

В течение двух следующих столетий сольмизационные слоги, преодолевая рамки каденции и расширяя свое влияние, к началу XI века становятся универсальным механизмом для чтения нот. Авторство этого метода сольмизации традиционно связывают с именем бенедиктинского монаха из Помпозы Гвидо Арецинского (*Guido d'Arezzo* — итал.; *Guido Aretinus* — лат.), хотя вполне понятно, что над улучшением старого слогового метода пения трудилось не одно поколение музыкантов. Среди них были и брат Михаил — ближайший соратник и друг Гвидо Арецинского, и Йоганес Афлигхеменсис (*Johannes Afflighemensis*) — теоретик, философ и композитор, автор трактата «*De musica*», и многие другие, чьи имена затерялись в глубине столетий.

Уже беглый взгляд на отправные точки исторического пути Сольфеджио дает представление о масштабах гуманистических преобразований и интеллектуальной мощи всех тех, кто участвовал в этом колossalном по культурной значимости процессе становления дисциплины. Музыкальное свойство вы-

соты звука первоначально проявлялось через фонетику слова. Такое соединение слова и напева позволяло запоминать и интонировать высоту звука. Однако, для того, чтобы слово стало универсальным инструментом для пения звуков, необходимо было осуществить три главных преобразования. Во-первых, *расщепить* синкетичность слово-intonирования, сохранив при этом генетическую связь фонетики слова (слога) и фонизма музыкального звука. Затем — упорядочить и то и другое, вытянув сферическую закругленность каденционных формул в прямую линию звукоряда. И наконец, обозначить каждый тон своим именем — слогом. Соединение фонетики слова и музыкального звука иллюстрирует Гимн Святому Иоанну, который использовал Гвидо для построения своей системы сольмизации. Первый слог каждой строки гимна фонетически закреплял соответствующую ему ноту напева, эти ноты-слоги располагались последовательно один за другим и формировали звукоряд из шести тонов, или гексахорд².

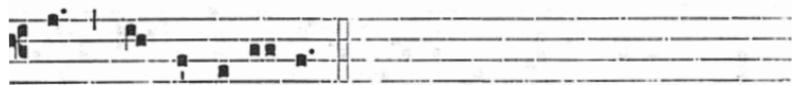
Hymnus.

U II

T que- ant laxis re-soná-re fi-bris Mi- ra gestó-

rum fámu-li tu- ó- rum, Sol-ve pollú- ti lá-bi- i re- á-

² Гексахорд — (от греческого hex — 6 и chorde — струна) — звукоряд из шести звуков, расположенных последовательно от нижнего к верхнему в определенном порядке. Этот тип звукоряда был распространен в средневековой европейской музыке. Существовало 3 разновидности гексахордов — «натуральный» (от С), «твёрдый» (от G), «мягкий» (от F), причем в каждом из них между III и IV ступенями всегда должен был находиться полутона.



tum, Sancte Jo-án-nes.

Гимн Святому Иоанну Иоанну
В современной нотации гвидов гексахорд выглядит так:

| | | | | | |
|----------------------|----|----|----|-----|----|
| UT | RE | MI | FA | SOL | LA |
| Hexachordum durum | | | | | |
| | | | | | |
| Hexachordum naturale | | | | | |
| | | | | | |
| Hexachordum molle | | | | | |
| | | | | | |

Текст Гимна, вероятно, был выбран не случайно. Начальные слоги каждой его строфы содержат 6 разных гласных и согласных, что дает возможность придать каждому звуку индивидуальное фонетическое выражение. Кроме того начальный звук каждой следующей строки гимна совпадает с очередной ступенью гексахорда. Эти два обстоятельства давали повод некоторым исследователям полагать, что музыку Гимна написал Гвидо Аретинский сам, воспользовавшись ранее известным текстом, относящимся к IX веку. Кроме текста Гимна Святому Иоанну известны другие тексты, исполнявшиеся на ту же мелодию. Начальные тоны каждой строки, образующие гексахорд, сопровождались в них уже иными слогами: *tu — rex — mi — fons — sol — laus*, или же *tri — pro — de — nos — te — ad*. Как бы то ни было, ясно

одно: появление сольмизации помогало певчим разучивать и исполнять песнопения. Раньше монахи под руководством кантора годами усердствовали в освоении напевов, отвлекаясь от своего прямого послушания. Об этом сетует и сам Гвидо Аретинский, замечая в начале Пролога к «Антифонарию» что «...опаснее всех прочих зол то, что многие клирики и монахи с пренебрежением относятся к псалмам, святому писанию, ночным бдениям и молитвам и прочим делам благочестия, которые ведут к вечной славе. Тогда как, науку пения, которую они никак не могут усвоить, долбят с тяжким упорством»³.

Сольмизация Гвида давала возможность через фонетику слога фиксировать и запоминать высотное положение звука в напеве, охватывать звуковой контур мелодии и упорядочивать все мелодические звуки через их соотношение со звукорядом. Помимо чтения нот Сольмизация решала целый комплекс учебных задач, связанных с музыкальной деятельностью церковного певчего. Это — постановка и развитие голоса, усвоение грамматических норм музыкального языка, формирование навыков музыкального интонирования с помощью наглядного и простого метода *гвидоновой руки*, овладение григорианским стилем пения и церковным репертуаром. Сольмизация несла в себе необходимые сведения о высоте звука и интервалах, о звукоряде и звукорядных функциях тонов, о технике перехода из одного гексахода в другой — мутации. Поэтому в недрах клерикальной культуры сольмизация стала универсальным способом обучения музы-

³ Гвидо Аретинский. Пролог к антифонарию. Пер. с лат. и комментарии Р. Л. Поспеловой // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. Москва, 2003. С. 57-67.

кальной грамоте и заложила основы профессиональному музыкальному образованию.

Горячо востребованная певчими, сольмизация быстро вошла в обиход церковных певческих школ. С ее помощью обучали основам григорианники как в практическом, так и в теоретическом смысле: вместе с чтением нот усваивалась структура григорианских напевов, характерные мелодические формулы и каденции, звукоряды-модусы и модальные функции тонов. Поэтому, в певческих книгах и мануалах методические указания по пению хорала, как правило, соединяется с изложением музыкальной теории, без которых певческая практика была бы неэффективна.

Долгое время сольмизация Гвидо оставалась незаменимым руководством по изучению и исполнению средневековых песнопений *Cantus planus*. Об этом свидетельствует, например трактат валенсианского монаха Андреса да Монсеррата об искусстве старинной григорианики⁴. Его автор пересказывает теорию Гвидо, подробно описывая сольмизационные слоги и ручные знаки, звукоряды, ритмические пропорции и технику мутации. Он с энтузиазмом и почтением вникает в детали этой средневековой теории, как если бы речь шла о современных теоретических новациях. Пять веков спустя сольмизация оставалась актуальной еще и потому, что монастырские певчие как и прежде, предпочитали пение по слуху, а не по нотам. А старинная григорианика требовала исторической подлинности исполнения, которую гарантировала письменная фиксация напева и знание основ музыкальной грамоты. Об этом пишет автор в Прологе, сетуя и на плохую осведомленность монастырских

⁴ Andres de Monserrat “Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la musica practica del canto llano”, Valencia 1614.

певчих в нотной грамоте, и на отсутствие необходимых руководств по пению *Cantus planus*. Взяв на себя обязательства заново истолковать основные положения средневековой сольмизации, автор старался очистить памятник от наслоений времени и возвратить его в первозданной целостности. Такие же задачи решали в разное время и другие авторы⁵.

Часто возрождение памятника сопровождалось стремлением развить принципы сольмизации, приспосабливая их к новым условиям музыкальной жизни и новым художественным задачам. В качестве одной из таких работ приведу трактат Луи Буржуа «Истинный путь музыки»⁶, представляющий собой собрание теоретических сведений и практических рекомендаций для обучения пению по нотам. По словам автора, для него не было иной цели, как кратко изложить сведения по искусству пения по нотам, а вопросы звуковысотной координации тонов, ритмических пропорций, канонов и инструментальной композиции он намеревался осветить в специальной книге. Несмотря на почти пятивековое присутствие сольмизации, Буржуа специально подчеркивает важность развития навыков в чтении нот. Постоянно ссылаясь на труды своего великого предшественника Гвидо, Буржуа настаивал на возращении целостности сольмизационного метода, но уже в новых культурно-исторических условиях, говорил о необходимости адаптации метода «гвидоновой руки» и «гаммы» к новому составу звукоряда и о включении мензуральной ритмики. В соответствии новыми типами звукорядов, Буржуа ввел уни-

⁵ F. Lorenzo Penna “*Direttorio del Canto Fermo*”, 1641; Giovanni Maria Bononcini. *Musico pratico*. Bologna 1688; Francisco de Montanos. *Arte de cantollano con entonaciones communes de coro y altar*. Zaragoza, 1756.

⁶ Loys Bourgeois. *Le droit chemin de musique*, 1550.

версальное, одинаковое во всех октавах обозначение нот, чего не было сольмизации Гвида. И при этом сохранил без каких-либо существенных изменений гвидонов метод мутации, или перехода из одного звукоряда в другой. Разъяснение теоретических понятий дополняется в мануале Буржуа упражнениями по сольмизации. Трактат состоит из двенадцати глав. Четыре из них — № № 1, 2, 10, 12 — посвящены сольмизации, остальные — ритмическим пропорциям. Методика Буржуа продумана и проста: от интонирования по *руке и гамме* (*entonner*), через чтение нот по партитуре (*solfier*), к пению со словами (*chanter le texte*). Предлагая последовательно пройти все эти этапы, он указывает ученику путь к истинной музыке.

В течение XV–XVI столетий под влиянием новых требований музыкальной жизни сольмизация стремительно развивается. Ее сложная готическая конструкция, постепенно утрачивая средневековую зависимость от слова, подкрепляется новыми опорами, новым составом звукового материала, украшается новыми стилевыми и жанровыми рельефами и орнаментом. Проникая в литургическую сферу, все это требуют пересмотра основных теоретических положений сольмизации и адаптации ее методов к новым условиям. Если первоначально с помощью сольмизации изучались одноголосные григорианские напевы, то позже ее стали применять к полифонической музыке — вокальной и инструментальной. Гексахорды сменяются семиступенными диатоническими звукоядрами. В последней четверти XV века стал пересматриваться и слоговой состав сольмизации. Рамис де Пареха (Ramis de Pareia) в 1482 году одним из первых предложил заменить шесть слогов Гвида на последо-

вательность из восьми слогов, которая соответствовала новому составу звукоряда от До¹ — Си¹:

The musical notation consists of a single staff with a treble clef. It features eight notes, each with a vertical stem and a small circle at its top, representing the solmization syllables: Psal, li, tur, per, vo, ces, is, tas.

В этот период Сольмизация начала проникать и в светские жанры. Например, в трактате Блокланда де Монфорта (Blockland De Montfort, 1530–1610) «Очень легкое методическое наставление для изучения практической музыки» в качестве примеров для пения встречаются уже мелодии популярных песен. Расширение жанрового диапазона позволило использовать сольмизацию для обучения не только церковных певчих, но и музыкантов других профессий — светских певцов, композиторов и инструменталистов. Итальянский теософ и композитор, органист и виолист, автор трактатов по теории музыки и музыкальному исполнительству Лодовико Цаккони⁷ в трактате «Музыкальная практика» говорит о сольмизации как о науке пения и композиции. Оба тома трактата, вышедшие почти с двадцатилетним перерывом (1592 год — 1 том, 1611 год — 2 том) наглядно показывают переход от средневековых традиций к музыкальным ценностям нового времени. Первый том посвящен различным аспектам вокального исполнительства — от техники извлечения звука и сольмизации до орнаментики, жанровых и стилевых особенностей репертуара. Обстоятельное изучение сольмизации и методических принципов *гвидовой руки*, помогающей в пении

⁷ Lodovico Zacconi (1555–1627). *Prattica di música utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore.* Venice, 1592 /R 1967; *Pratica di música seconda parte.* Venice, 1622 /R 1967.

мелодий и звукорядов, как считает автор, было и остается непреложным условием в достижении вокального мастерства. Во втором томе уже излагается теория контрапунка и принципы полифонической вокальной импровизации. Помимо музыкальных иллюстраций автора, в нем приводятся фрагменты из сочинений Дируты, Артузи, Керетто, Банчиери, Тигрини и Царлино (Diruta, Artusi, Cerreto, Banchieri, Tigrini и Zarlino).

Принципы сольмизации упоминаются и в инструментальных трактатах. В 1511 году выходит в свет руководство по чтению инструментальных табулатур и инструментальному переложению певческого репертуара Себастьяна Вирдунга⁸. Описывая музыкальные инструменты и основные правила клавишных, лютневых и флейтовых табулатур⁹, автор говорит о важности сольмизации для овладения искусством игры на инструменте. Выполнение инструментальных табулатур должно сопровождаться упорным изучением гексахордовой системы Гвидо и упражнениями в пении. Обращаясь к воображаемому ученику, С. Вирдунг говорит: «В этой книге я учу по руководству Гвида петь, сольмизировать и мутуировать... Ты будешь учиться табулатуре, пока все остальное не будет готово по воле Божьей. И вот тогда дам все примеры для пения, благодаря которым ты сможешь все перекладывать в табулатуру для органа, лютни и прочих инструментов».

⁸ Sebastian Virdung. “*Musica getuscht*”.

⁹ Специалисты считают его одним из первых учебников для исполнителей-инструменталистов, за которым последовала целая серия подобных публикаций, увенчается впоследствии трудами Кванца, Леопольда Мокарта и Филиппа Эммануила Баха: J.J.Quanz *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, 1752; L.Mozart *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756; C.P.H.E.Bach *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. 1759.

Для музыкантов той эпохи освоение сольмизации было непреложным условием общей музыкальной грамотности. Теоретических сведений в ней было вполне достаточно, чтобы овладеть навыками записи, чтения и исполнения музыки по партитуре. Сольмизация как музыкальная грамматика развивалась самостоятельно, но не автономно от двух других направлений музыкального знания того времени — теоретической науки, представленного трудами Боеция, Глареана, Царлино¹⁰, и *руководств* по игре на музыкальных инструментах и чтению инструментальных табулатур¹¹ или школ пения. Учебным материалом сольмизации были специальные мануалы, певческие книги и, конечно, сами песнопения. Но не только они. В период позднего Ренессанса и Раннего Барокко появляются инструментальные партитуры для лютни, виолы или клавишных инструментов, темы которых обозначались слогами сольмизации: *UT- RE- MI- FA- SOL-LA, LA -SOL- FA -RE- MI, MI- RE -FA -MI*. Сольмизационное происхождение таких тем можно объяснить использованием инструментов при обучении пению. Аккомпанемент, дублирование вокальной партии, чередование вокальных и инструментальных фрагментов — все это выравнивало интонацию певчих. Существовала также целая группа сочинений для пения в сопровождении музыкальных инструментов, которая была учебным материалом по сольмизации. Среди них — так называемые *Учебные ричеркары*. В певческих школах их исполняли в каче-

¹⁰ Boethius „*Institutiones musicae*“ (500–510), Glareanus „*Dodecachordon*“ (1547), Zarlino „*Istitutioni harmoniche*“ (1558).

¹¹ Jan-Antoine de Baïf (1532–1589) „*Guide de Musique pour Luth en huit modes différentes*“;

Simon Gorlier *Tablature de flûte allemande*. Lyon 1558; *Tablature de guitare*. Lyon, 1551Ю

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru