



ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЛАДОВЫСОТНОГО СЛУХА НА ОСНОВЕ ОТНОСИТЕЛЬНОЙ СОЛЬМИЗАЦИИ

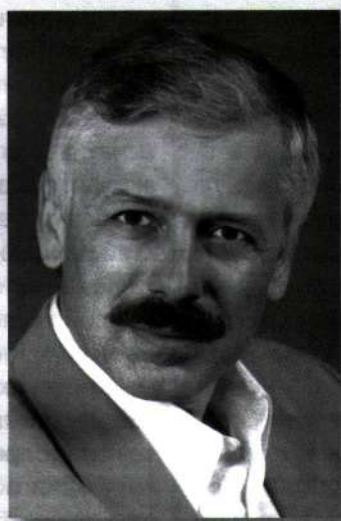
Тема статьи достаточно интересна, актуальна и практична. Мой отец, Василий Яковлевич, посвятил ей многие годы своей жизни. К сожалению, в Беларуси после реформирования школы ей стали уделять мало внимания. Вот почему решил напомнить и вкратце рассказать о сольмизации студентам, учителям, музыкантам-педагогам. Очень хочется возродить использование относительной сольмизации в наших школах.

Моему отцу, Василию Яковлевичу Коваливу, посвящается

Абсолютная и относительная сольмизация: сравнительный аспект

Одной из важнейших задач музыкальной педагогики является развитие у учащихся музыкального слуха и музыкального мышления. Музыкальный слух — это многоаспектное понятие, важной частью которого является ладовысотный слух. В музыкальной литературе ладовысотный слух рассматривается как совокупность двух музыкальных способностей — ладового чувства и звуковысотных представлений, являющихся двумя основными взаимосвязанными компонентами музыкального слуха, уровень сформированности которого оказывает первостепенное влияние на развитие музыкального мышления.

Ладовое чувство проявляется в способности человека эмоционально различать ладовые функции звуков мелодий, их притяжение друг к другу, чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения, интонаций. Способность к звуковысотным представлениям проявляется в умении пользоваться слуховыми



КОВАЛИВ
Валентин Васильевич,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и психологии начального образования Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка, член Белорусского союза музыкальных деятелей

средствами, «музыкально мыслить», воспроизводить мелодии по слуху, чисто интонировать.

Метод ладовысотного развития слуха имеет давние традиции, берущие своё начало ещё

в Древней Греции. Во все века учителя сталкивались с проблемой, как научить ребёнка чисто интонировать, ориентироваться в ладовысотных соотношениях звуков, петь по нотам, свободно вокально импровизировать, лучше запоминать мелодии. Результатом многочисленных поисков стало возникновение системы сольмизации (сольфеджирование) как способа пения мелодий с определённым названием звуков и ступеней. В истории музыкального искусства существовали различные виды таких систем (буквенная, цифровая, знаковая, слоговая). До наших дней дошли две основные системы сольмизации, которые используются в обучении пению: абсолютная и относительная.

Система абсолютной сольмизации представляет собой такую форму организации пения мелодий, при которой все пропеваемые слоги обозначают абсолютную высоту звуков. Данная система возникла на основе инструментальной музыки, и поэтому её использование в развитии ладовысотного слуха и умения петь по нотам исходит из закономерностей обучения игре на музыкальном инструменте. Интонирование по такой методике происходит



по принципу подстраивания голоса к эталонной высоте звучания музыкального инструмента, ко внутреннему представлению учащимися звуков, извлекаемых на музыкальном инструменте, с последующим их воспроизведением голосом. Цель — формирование умения ориентироваться в системе тоналностей, интервалов, развитие тоналного мышления, что особенно важно для инструментального музицирования.

Будучи тесно взаимосвязанной со строгими законами развития инструментальной системы, преследующей цель абсолютного тоналного, а не ладового восприятия звука, абсолютная сольмизация в качестве системы, используемой для воспитания ладового чувства и звуковысотных представлений, имеет ряд существенных *недостатков*.

1. Методика развития ладовысотного слуха на основе абсолютной сольмизации идёт вразрез с тем фактом, что все люди, за редким исключением, обладают относительным слухом. Музыкальная память человека сохраняет не абсолютную высоту мелодии, а высотные ладовые соотношения звуков. Для человеческого же слуха мелодия представляется как ритмически организованная последовательность определённым образом взятых ступеней данного лада, которая может прозвучать на какой угодно высоте.

2. Отдельно взятые на инструменте звуки полностью зависят от тоналности, а всякое изменение тоналности меняет и ладо-функциональное значение каждого звука. Поэтому ладовые закономерности обычно изучают в до мажоре (по мнению многих педагогов, тесситурно неудобной тоналности). При переходе в другую тоналность всё изучается заново, но с использованием приёма сравнения.

3. Ограничивается возможность варьирования пения. Не имея возможности расширять рамки тоналного диапазона учителя, исполняя мелодии в различных тоналностях, используют названия привычного до мажора. Это, естественно, является некорректным, отрицательно влияет на восприятие детей, обладающих абсолютным слухом, и в целом на развитие тембротонального слуха.

4. При абсолютном сольфеджировании постоянная смена названий ладовых ступеней отрицательно влияет на твёрдое усвоение ладовых закономерностей. В результате слабого ощущения устойчивых и неустойчивых ступеней и их тяготений учащимся трудно удерживаться в нужной

тональности. Вместо того чтобы обратить особое внимание учеников на ладовые закономерности и добиться точного ощущения, учитель садится за инструмент и подыгрывает учащимся. В этом случае процесс ладового мышления замедляется и не имеет своего дальнейшего развития и совершенствования.

Всё это приводит к тому, что музыкальный слух замыкается, подстраивается, а тем самым ограничивается и искажается рамками музыкального абсолюта. Учащегося с первых шагов в школе заставляют делать то, что несвойственно его физиологии, его психике. Отсюда часто возникает непонимание, нечистое интонирование, зазубривание, а отсюда нежелание петь и, как результат, неразвитость музыкального восприятия.

Параллельно с абсолютной сольмизацией исторически сложилась и **система относительной сольмизации** (релятивная сольмизация), отвечающая в первую очередь за вокальную музыку и опирающаяся на психофизиологические особенности развития музыкальных способностей человека как носителя относительного слуха. Главной её особенностью является то, что за каждой ступенью лада закрепляется определённое слоговое или цифровое название независимо от абсолютной высоты. Тем самым все пропеваемые слоги обозначают не абсолютную высоту звука, а определённую ступень лада. Это позволяет одни и те же названия ступеней использовать при работе во всех тоналностях.

Данный метод опирается на законы ладового тяготения неустойчивых ступеней к устойчивым, на осмысленное опевание устойчивых ступеней неустойчивыми, усвоение скачков с неустойчивой ступени на устойчивую и наоборот. Как показывает опыт работы многих музыкантов-педагогов второй половины XX в. (З. Кодаи, К. Орфа, Б. Ц. Тричкова, П. Ф. Вейса, Г. С. Ригиной, В. Я. Ковалива, Ю. В. Юзбашяна, В. Н. Брайнина и других), такой подход даёт широкие возможности для развития у учащихся осознанного ладовысотного слуха и ладового мышления.

Перечислим основные *достоинства* системы относительной (релятивной) сольмизации в развитии ладовысотного слуха.

1. Относительная сольмизация даёт возможность наиболее эффективно развивать ладовое чувство и звуковысотные представления.

2. Относительная сольмизация акцентирует внимание учащихся на ступенях лада, их



тяготениях, в результате сочетания которых возникает тот или иной образ.

3. Благодаря тому, что учащиеся мыслят и ощущают ступени лада и их тяготения, происходит активное развитие ладового слуха и мышления. Называя ступени, а не абсолютные тона, ученики поют чисто и устойчиво различные мелодии в данном ладу.

4. Относительная сольмизация даёт более широкие возможности в развитии диапазона детского голоса, поскольку учитель не ограничен тональностями.

5. Свобода ориентации в системе ступеней лада и их тяготений позволяет учащимся импровизировать, сочинять. Тем самым создаются благоприятные условия для раскрытия творческого потенциала учащихся.

6. Простота и доступность релятивной сольмизации позволяет использовать большое количество наглядных пособий и педагогических приёмов («ручные знаки», «лесенка», «подвижный ключ», «подвижная нота», «живой рояль»).

7. Данный вид сольмизации даёт возможность учитывать ладоинтонационные и метроритмические особенности национальной музыки.

Таким образом, метод относительной (релятивной) сольмизации играет решающую роль в развитии ладовысотных представлений человека. В свою очередь, пение с абсолютными названиями звуков следует вводить только после того, как ладовые сочетания между ступенями будут твёрдо усвоены способом относительной сольмизации.

Система относительных слогов

Бурное развитие инструментальной музыки, начиная с XVII в., дало повод для совершенствования системы относительной сольмизации. Возникают различные модификации относительной сольмизации, такие как цифровая нотация Ж.-Ж. Руссо во Франции, система «соль-фа» — метод Джона Кервена и Сары Гловер в Англии. Возникшие системы широко поддерживались и популяризировались такими видными просветителями и музыкантами, как В. Одоевский, А. Даргомыжский, Г. Ларош, А. Карасёв, С. Миропольский, П. Мироносицкий, Я. Степовой, Ф. Колеса и др.

В XX в. относительная сольмизация получила широкое признание как самая эффективная из систем вокально-хорового воспитания благодаря трудам З. Кодаи, Б. Бартока, К. Орфа.

Исторический процесс развития массового музыкального образования и многолетний опыт работы учёных и педагогов способствовал созданию логической системы относительной сольмизации в республиках бывшего СССР. В Беларуси роль исследователя и популяризатора этого метода принадлежит В. Я. Коваливу, разработавшему систему использования относительной сольмизации в соединении с абсолютной с I по VII класс [5].

Поскольку слоги до, ре, ми, фа, соль, ля, си прочно укоренились в Советском Союзе в качестве абсолютных названий нот и звуков, необходимы были новые названия ладовых ступеней. Эстонский педагог Х. Кальюсте создал новую систему слоговых обозначений, соответствующих ступеням мажорного лада. Претерпев ряд изменений, эти слоги были приняты за основу на Всесоюзном семинаре по методике обучения младших школьников музыкальной грамоте, проходившем в Москве в 1970 г. В настоящее время в относительной сольмизации используются следующие слоговые обозначения ступеней:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Ё (МО)	ЛЭ	ВИ	НА	ЗО	РА	ТИ

При повышении ступени на полтона к согласной присоединяется гласная «и», при понижении — «у» (либо «ю»).

Ручные знаки

С целью наглядности и подключения моторики при усвоении ладовых ступеней в методике относительной сольмизации используются ручные знаки, обозначающие ступени лада. В качестве основы для демонстрации используется натуральная мажорная гамма.

Ниже приведена таблица ручных знаков, применяемых при усвоении ступеней и знаков повышения и понижения.

Ручные знаки ладовых ступеней являются высокоэффективным средством развития музыкального мышления детей в силу того, что учащийся легче всего усваивает и прочнее запоминает знания, которые он приобрёл с помощью манипуляций, в движении. Кроме того, благодаря своей наглядности ручные знаки служат великолепным средством общения между учителем и учащимися, что играет особую эмоциональную роль.

Пользуясь жестами-символами, педагог может:

- работать над отдельными интонациями, ладовыми соотношениями, развитием внутреннего

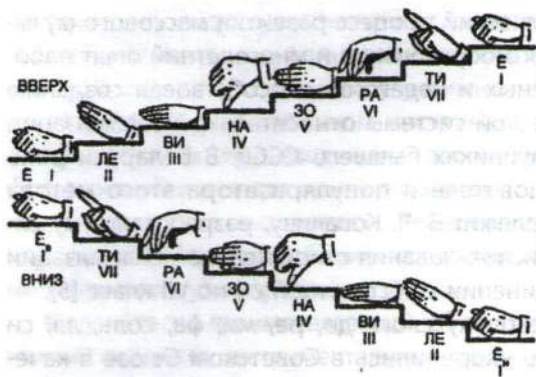


Рис. 1. Ручные знаки (натуральная мажорная гамма)

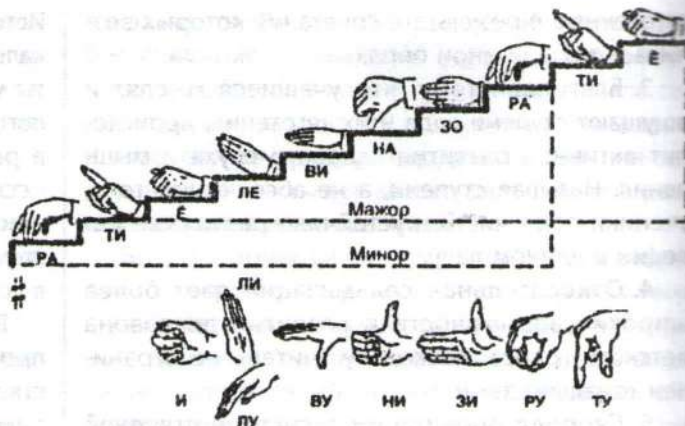


Рис. 2. Ручные знаки (повышение и понижение)

слуха, координационной связью между слухом, моторикой и голосом;

- показать любую мелодию, разучить песню, останавливаясь в трудных местах, встречающихся в ней;
- организовать мелодические импровизации;
- развить у учащихся способность к двух-, трёх-, четырёхголосному интонированию.

При работе с ручными знаками следует с самого начала фиксировать высоту положения руки по отношению к корпусу: ЗО1 — на уровне пояса, Е — на уровне груди, ВИ — на уровне рта, ЗО2 — на уровне лба. При помощи ручных знаков наглядно изображаются не только ладовые ступени и направление мелодического движения вверх, вниз или на одной ноте, а также ритм мелодии.

Кроме того, есть возможность передавать ручными знаками выразительность мелодии. Так, музыкальную артикуляцию (легато, стаккато, маркато, тенуто), оттенки динамики и изменения темпа можно передать ручными знаками не менее наглядно, чем дирижёрским жестом. И, наконец, главная особенность: система ручных знаков в процессе пения даёт ученику наглядные зрительно-двигательные представления о взаимоотношениях ступеней в ладу.

Перечислим некоторые *методические приёмы*:

- учитель показывает ручные знаки (с пением или без пения) — дети повторяют;
- учитель поёт мелодию, дети показывают её ручными знаками и поют внутренним слухом (про себя);
- учитель показывает ручные знаки — дети поют по руке;

- учитель показывает мелодию — дети поют и показывают;
- дети сочиняют мелодию, показывают и поют.

Относительная нотация

Для музыкально-осмысленного чтения абсолютной нотации обычно необходима ориентация от тоники, положение которой на нотном рисунке (чаще всего по заключительной ноте или аккорду). Но этот способ ориентировки недоступен учащемуся, который только начинает своё знакомство с музыкой. К тому же абсолютные названия нот не отражают скрытого ладоинтонационного значения нотаций.

С целью создания у детей представления о местоположении первой ступени мажорного лада «Е» используется старинный ключ F, имеющий аналогичное название или значок (d). Его прообразом является старинный ключ «До» C. Развёрнутый ключ F показывает местонахождение минорной тоники «РА» и носит название «РА». Для переменного лада существует комбинированный ключ F. Данные ключи показывают, на какой линейке или в каком промежутке между линейками будет нотирована первая ступень. Эти ключи подвижны по своей природе и в отличие от фиксированных скрипичного и басового ключей употребляются без ключевых знаков альтерации.



Рис. 3. Нотный стан с ключами



В то же время в музыкальной литературе эти ключи можно встретить и после скрипичного или басового ключа с соответствующими данной тональности знаками альтерации. Иногда также можно встретить случаи, когда после скрипичного или басового ключа стоят три кружочка, которые указывают на местонахождение мажорного или минорного трезвучия. Правильное интонирование ладовых ступеней и интервалов между ними обеспечивается сознательной предварительной настройкой слуха в определённых ладовых звукорядах от данной тоники.

На более позднем этапе обучения учащимся сообщается, что, например, нота *ре* равна ступени *Е*. Это значит, что нота *ре* является тоникой тональности *ре* мажор. При исполнении примеров с модуляциями и отклонениями в месте, где по смыслу нарушается направление ладовой инвенции, ставится слоговое или буквенное обозначение мажорной или минорной тональности. В дальнейшем, опираясь на тонику и тоническое трезвучие, осуществляется переход в новую тональность. При обучении пению по нотам с применением относительной сольмизации могут быть использованы все учебные пособия, выпускаемые издательствами нашей страны и за рубежом. Педагогу лишь необходимо сообщить ученикам местонахождение тоники, знание которой позволит им перевести нотную запись в систему ступеневых координат.

«Подвижная нота» и «лесенка»

К дидактическим средствам, помогающим в работе с относительной системой сольмизации, также следует отнести «подвижную ноту» и «лесенку».

«Подвижная нота» — это наглядное средство для подготовки к пению с листа: деревянная или металлическая палочка, к концу которой прикреплён овал нотной головки, величиной, соответствующей расстоянию между нотными линиями на классной доске.

Передвижение «подвижной ноты» по нотоносцу даёт наглядное представление о мелодическом рисунке. Подвижной нотой рекомендуется пользоваться сразу после ознакомления с нотацией.

При использовании дидактического средства «лесенки» передвижение «подвижной ноты» по нотоносцу заменяется показом указкой различных ступеней или перекладин лесенки, где каждая ступенька символизирует определённую

ступень лада. Лесенку можно рисовать на доске или показывать плакат.

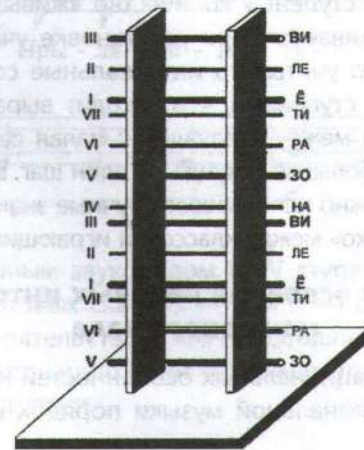


Рис. 4. Лесенка

Более целесообразным считается выстраивать лесенку на глазах у детей, по мере усвоения добавляя новые названия и строя новые ступеньки.

Некоторые *методические приёмы*:

- учитель поёт с названием ладовых ступеней простой мелодический оборот, показывая подвижной нотой на нотоносце (лесенке) движение мелодии, ученики следят за указкой и слушают;

- после настройки учитель показывает на нотоносце (лесенке) новый, незнакомый мелодический оборот, ученики поют с названиями ступеней звук за звуком;

- учащиеся запоминают целые мотивы и фразы, показанные учителем на нотоносце (лесенке), и поют их по памяти.

Использование данных и самостоятельно созданных учителем мелодических приёмов в их комплексе позволит разнообразить работу, заинтересовать учащихся и рассчитывать на успех.

Игра «Живые ступени»

К наиболее распространённым дидактическим играм, используемым в системе относительной сольмизации, относится игра «Живые ступени». Суть её заключается в том, что учащиеся выступают в роли отдельных ступеней. Это позволяет им как бы ощутить себя частью ладового звукоряда.

После распределения ролей ведущий (учитель или ученик) показывает на того или иного участника игры. Тот в свою очередь должен пропеть только ту ступень, роль которой он играет. В результате получается мелодия. Ведущему следует



стремиться как к мелодическому, так и к ритмическому разнообразию мелодий. По мере усвоения новых ступеней количество «живых» ступеней увеличивается. При расстановке участников необходимо учитывать интервальные соотношения между ступенями, что находит выражение в расстоянии между играющими: малая секунда — вплотную, большая секунда — один шаг. В процессе игры можно использовать ручные знаки, «переключки», «эхо» между классом и играющими.

Порядок освоения ладовых интонаций мажорного лада

Ввиду национальных особенностей народной и профессиональной музыки порядок изучения

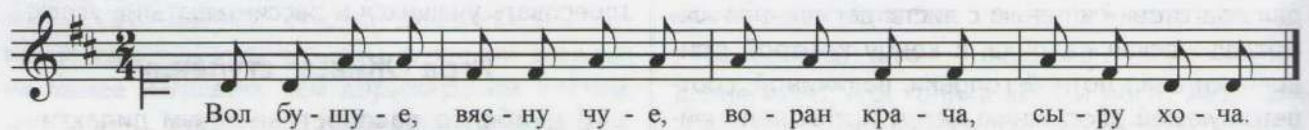
ступеней в разных странах мира не одинаков. Каждая народность при применении системы относительной сольмизации сама определяет порядок изучения ступеней, интонаций. Соответствующий анализ белорусских песен, учёт физиологических особенностей детского голоса и психолого-педагогических предпосылок развития слуха у детей приводит к выводу, что наиболее удобным и обоснованным для белорусских школ будет следующий порядок усвоения ступеней:

1. Усваивается интонация малой терции (V—III ступени мажорного лада) как самая удобная для восприятия и воспроизведения и часто встречающаяся в песнях для детей.



2. Поскольку тоническое трезвучие нередко встречается в качестве каркаса мелодического построения, к терции V—III добавляем

тонику. При работе над трезвучием уделяем внимание изучению квинтовых скачков I—V и V—I.



3. Вторая ступень усваивается в трихордном звукоряде: III—I—I, I—II—III. С включением V ступени работа ведётся над

усвоением квартовых скачков с неустойчивой II ступени на устойчивую V ступень и наоборот.





ЛЕ

Лю - лі, лю - лі, лю - лі! Пры - ля - це - лі гу - лі.

Се - лі на ва - ро - тах у чыр - во - ных бо - тах.

4. Четвёртая ступень хорошо усваивается пентахордным движением вниз от пятой ступени. После её введения заполняется пентахорд I—V ступени. Для закрепления слухового представления IV ступени полезно разучивать мелодии с

характерным звукорядом I—IV ступеней. Усвоение квартовых скачков I—IV и IV—I облегчается тем обстоятельством, что представление о квартовых интонациях дети получали при изучении второй ступени.

НА

Ча - му, сі - не мо - ра, па - ці - ху плы - веш?

Мой ва - ра - ны, ко - нік, чом ва - ды не п'еш?

5. Вводится шестая ступень в интонации V—VI и VI—V.

ЗО РА ЗО

Зво - ніць по - ле до - ляй, во - ляй, зво - ніць по - ле ў ка - лас - кі.

Ё буй - ным лу - зе ззя - юць, гра - юць квет - кі, мош - кі, ма - тиль - кі.

6. Опевание V ступени секундовыми и терцовыми движениями: V—VI—V—IV—V; V—IV—V—VI—V; V—IV—VI—V; V—VI—V и к усвоению

секстовых, квинтовых, квартовых скачков с применением шестой ступени.

Ё

Пай - шоў Ясь наш на лу - жок. Пай - шоў Ясь наш на лу - жок.

Пай - шоў Ясь наш на лу - жок. Пай - шоў Ясь наш на лу - жок.

7. Введение верхней тоники, выработка интонации октавы.

Ё

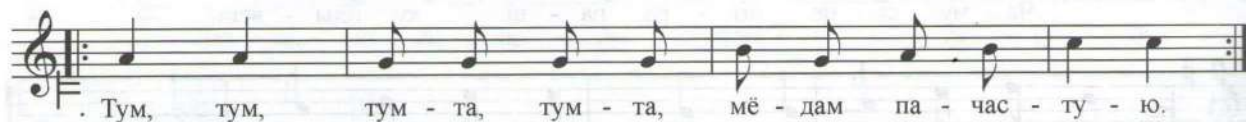
Пай - шоў Ясь наш на лу - жок. Пай - шоў Ясь наш на лу - жок.

Пай - шоў Ясь наш на лу - жок. Пай - шоў Ясь наш на лу - жок.

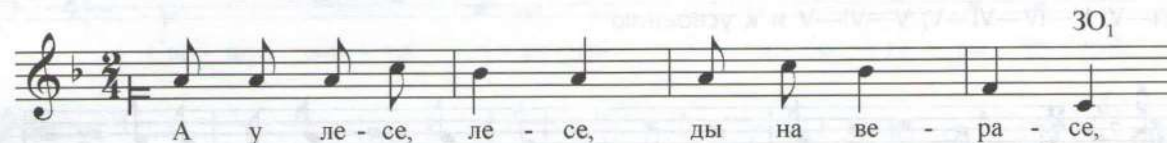


8. Учывая то, что для народной музыки седьмая верхняя ступень менее характерна, чем седьмая нижняя, и то, что седьмая нижняя ступень легче усваивается, вначале вводится

седьмая нижняя. Она вводится секундовым движением от первой ступени вниз с последующими опеваниями тоники. Вслед за этим вводится седьмая ступень.



9. Заполнение тетрахорда вниз от тоники, введение нижней VI и V ступеней.





На этом знакомство с основными интонациями мажорного лада завершается.

Ознакомление с минорным ладом

Основной вид минора известен в теории музыки под названием натурального минора: это гамма звуков, начинающихся с VI ступени мажора и завершающаяся через семь ступеней. Значит, можно сказать, что натуральная минорная гамма состоит из ступеней мажора.

Переход от мажора к минору, как показывает практика, лучше всего осуществляется через параллельный минор «ввиду общности звукового состава с натуральным минором». Кроме того, в пользу натурального минора говорит факт широкого распространения в народной песне мажорно-минорной ладовой переменности.

Параллельность и общность двух этих ладов способствует также более быстрому не только практическому, но и теоретическому усвоению. Одноимённый минор вводится на более позднем этапе, как и одноимённые тональности, принадлежащие к разным ладам, но имеющие общую тонику. Ознакомление с параллельным минором следует начинать с усвоения нисходящего трихордного движения I—VII—VI мажора, III—II—I минора, а также тонического минорного трезвучия, психологически перестраиваясь на их устойчивость. Минорное трезвучие будет способствовать выработке ощущения минорной тоники и минорного лада в целом. При параллельном усвоении минора имеется возможность тут же ознакомить учащихся с переменным ладом.

Дальнейшая работа проводится по ознакомлению и усвоению гармонического минора. Поскольку характерной чертой гармонического минора является вводный тон на VII ступень, а не увеличенная секунда между VI и VII ступенями, обращаем внимание учащихся на то, что в гармоническом миноре между VII (нижней) и I — полутон, а не тон, как в натуральном миноре. Как было уже сказано выше, при повышении любой ступени лада на полутон в названии ступени

прибавляем «и», а при понижении — «у». Так, VII ступень гармонического минора будет иметь слоговое обозначение «ЗИ» и соответствующий ручной знак.

От гармонического минора переходим к усвоению мелодического минора. Повышение ступеней обозначаем слоговыми обозначениями (VII — ЗИ, VI — НИ) и показываем соответствующими знаками, повышение ступени усваивается восходящим движением от пятой ступени (ВИ, НИ, ЗИ, РА), а затем нисходящим исполнением всей гаммы.

Таковы основные особенности и подходы по использованию системы относительной сольмизации для развития ладовысотного слуха.

Список использованной литературы

1. Агажанов, А. П. Об абсолютной и релятивной системах курса сольфеджио / А. П. Агажанов // Воспитание музыкального слуха. — М. : Музыка, 1977. — С. 78—85.
2. Брайнин, В. Н. О возможной рациональной слоговой системе релятивной сольмизации / В. Н. Брайнин // Урок музыки в современной школе. Методологические и методические проблемы современного общего музыкального образования : материалы междунар. науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 12—13 апреля 2011 г. / ред.-сост. Б. С. Рачина. — СПб., 2012. — С. 73—97.
3. Вейс, П. Ф. Абсолютная и относительная сольмизация / П. Ф. Вейс // Вопросы методики воспитания слуха. — Л. : Музыка, 1967. — С. 67—108.
4. Гребельник, Г. С. О соотношении слуха абсолютного и относительного / Г. С. Гребельник // Весник Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. — 2004. — № 4. — С. 84—87.
5. Ковалів, В. Я. Методика музичного виховання на релятивній основі / В. Я. Ковалів. — Київ : Музична Україна, 1973. — 149 с.
6. Ригина, Г. С. Развитие у первоклассников ладовых звуковысотных представлений / Г. С. Ригина // Вопросы методики музыкального воспитания детей. — М. : Музыка, 1975. — С. 50—70.
7. Смирнов, Б. Ф. Начальное музыкальное образование : Ретроспективный взгляд на некоторые проблемы / Б. Ф. Смирнов. — Челябинск, 2006. — 252 с.