

УДК 784:37.016(477+100)

## ДО ІСТОРІЇ ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДУ ВІДНОСНОЇ СОЛЬМІЗАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЗАРУБІЖНІЙ МУЗИЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ

**Зоряна ЖИГАЛЬ**

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
кафедра музичного мистецтва,  
вул. Валова, 18, 79005 Львів, Україна, тел.: 8 032 239 42 84*

У статті зроблено історичний огляд використання у світовій та вітчизняній музичній педагогіці найефективнішого на початковому етапі розвитку музичних здібностей дітей методу відносної сольмізації.

*Ключові слова:* історія, музична педагогіка, музично-естетичне виховання, відносний метод сольмізації.

Метою статті є висвітлити розвиток і використання методу відносної сольмізації у світовій музичній педагогіці та розкрити шляхи відродження й використання цього методу в сучасній музично-естетичній практиці загальноосвітніх шкіл України.

У багатьох країнах світу розроблено та успішно введено в практику методику розвитку музичних здібностей дітей на ґрунті адаптації методу відносної сольмізації. Над цією проблемою працювали раніше і працюють тепер учені, педагоги-методисти: Х. Кальюсте (Естонія), Е. Балчитіс (Литва), А. Сіліньш (Латвія), П. Вейс, Г. Рігіна (Росія), А. Попов (Молдова), Ю. Юзбашян (Вірменія), С. Людкевич, В. Ковалів, З. Жофчак, А. Верещагіна, Л. Білас, Е. Тайнель (Україна).

Окреслимо деякі дефініції цього методу.

“Сольмізацією називаємо читання або співання нот із використанням сольмізаційних назв – до, ре, мі, фа, соль, ля, сі” [8, с. 302].

Угорський естетичний словник (“Esztetikai ABC”) дає таке пояснення цього терміна: Сольмізація (szolmizálás) – один із методів сольфеджування, спів музичних звуків (в XI ст. увів Гвідо д’Ареццо) за допомогою складових назв. Наприклад, C-dug записується так: dб, re, mi, fa, szo, lá, szí, dó.

У словнику-довіднику “Музика” (упорядник – Ю.Є. Юцевич) вказано, що сольмізація (італ. solmizzazione – від назв соль і мі) – перехід з одного умовного звукоряду в інший. Спів із складовими назвами звуків: а) абсолютна сольмізація – спів із називанням нот (сольфеджіо); б) відносна сольмізація – спів із називання умовних складів, що закріплюються за кожним ступенем звукоряду, незалежно від його абсолютної висоти [15, с. 248].

Відносна (релятивна) сольмізація – як метод розвиває вміння сольмізувати завдяки перенесенню (транспозиції) складових назв шаблів ладу, які зберігають свої ладові функції незалежно від абсолютної висоти звуків.

Сучасну сольмізацію започаткував видатний італійський музикант-теоретик і педагог Гвідо д’Ареццо. У теоретичних працях він підкреслював, що виробляв у своїх учнів уміння

співати з аркуша незнайомі мелодії, і досягнув у цій царині – за його власними словами і за свідченнями сучасників – значних успіхів [6].

Але деякі ієрогліфічні зображення свідчать про те, що вже в Стародавньому Єгипті застосовували елементи сольмізації. Відомими є сольмізаційні системи Стародавнього Китаю, Греції, Індії, використовували їх араби та перси. Можна вважати, що народи, які створили достатньо точне музичне письмо, мали також і свою сольмізацію. Хоч би як відрізнялись одні від одних ці системи, важливо, що спочатку всі вони переважно були відносними: проспівані склади означали не абсолютну висоту звуків, а певні шаблі ладу незалежно від їхньої абсолютної висоти.

Стрижнем прийнятої у світовій музичній педагогіці сольмізації стали шість шаблів – гексахорд, діатонічний звукоряд якого вміщував півтон між III і IV шаблями, від звуку Соль великої октави до звуку Мі другої октави. Цей звукоряд можна було починати з будь-якого звуку, залишаючи незмінними півтон між III і IV шаблями (7 послідовних гексахордів). Саме цим пояснюється утворення терміна сольмізація (шаблі ладу не були закріплені за звуками визначеної “абсолютної” висоти, що й надало методу назву відносної, або релятивної сольмізації). Зокрема, у Франції близько 1700 р. це вже була ладова сольмізація у сучасному значенні: склади позначали ладові шаблі із властивими їм функціями мажорно-мінорної системи.

На межі XVIII – XIX ст. абсолютна сольмізація витіснила відносну із практики загальної музичної освіти. “Але відносна сольмізація ніколи не сходила “зі сцени” остаточно. Природно, що вона ожила, почала розвиватися й розповсюджуватись, щойно суспільний розвиток поставив завдання демократизації музичної освіти і, водночас, вдосконалення методів музичного виховання, насамперед – шкільного співу” [1, с. 85].

Відродження відносної сольмізації почалося у Франції, ініціатором його був Жан-Жак Руссо; у цей же період у Франції Сара Гловер, а в Англії – Джон Кьорвен створили так звані Тонік Соль-фа метод навчання музики, від якого беруть початок найкращі сучасні музично-педагогічні системи та концепції загального музичного виховання.

До оригінальних та найцінніших навчально-наочних засобів тонік-сольфаїстів належать ручні знаки ладових шаблів, які винайшов і ввів у практику у XIX ст. згаданий вище англійський педагог Джон Кьорвен і які майже без змін дійшли до нас. Ручні знаки – символи шаблів ладу, “розумові ефекти” (mental effects) є найпопулярнішими складовими відносного методу, що виражають функції шаблів ладу: I – стійкий; II – тяжіє як догори, так і донизу; III – “ніби підвищений”; IV – зображає напрямок “тяжіння”; V – яскравий; VI – “висить”; VII – також зображає напрямок “тяжіння”. Ручні знаки виконують на різній висоті відповідно до звучання шаблів ладу. Так само наочно зображається за допомогою ручних знаків і звуковисотний рух мелодії.

У кінці XIX – на початку XX ст. у Німеччині виступають на перший план дві сольмізаційні системи. У 1891 р. Карл Ейтц створив “Tonwortmethode” (звуко-словесний метод), що відображає хроматику, діатонику та енгармонізм європейської звукової системи. Хроматичні шаблі від С до С' позначаються дванадцятьма приголосними, дзвінками й глухими поперемінно.

Творцем іншої системи стала Агнеса Хундеггер, яка 1897 р. пристосувала англійський Тонік Соль-фа метод до особливостей німецької мови і німецької народної пісні.

Застосувавши позитивні моменти обох названих систем, Ріхард Мюнніх у 1930 р. опублікував нову систему відносної сольмізації – “YALE”. Кожному шаблеві мажорного ладу присвоювалась певна приголосна, а голосні змінювалися залежно від того, яким був заданий шабелі – натуральним чи альтерованим.

Історія появи та розвитку відносної сольмізації в українській музичній культурі теж сягає давніх часів. На Київській Русі уже в XI ст., поряд з іншими предметами, навчали також

співу. Згадки про це збереглися в пам'ятках писемності та в давньоруських билинах. Навчання співу в Київській Русі ґрунтувалось на відносному методі, співаки спирались найперше на лад (глас) і шаблї ладу. “Хоровий спів із нот на Русі входив до числа навчальних предметів у школах, училищах. Центрами освіти були княжі двори, монастирі, церковні собори” [6, с. 7].

Київська нотація, пристосована до релятивної системи співу, стала основою навчання співу у братських школах і була тісно пов'язаною зі східнослов'янським мелосом загалом та українською пісенністю зокрема.

Для дослідників методу відносної сольмізації цікавим є досвід і діяльність Миколи Дилецького [5, с. 16]. Український композитор, музичний теоретик і педагог Микола Дилецький був автором низки партесних творів і однієї з найцінніших пам'яток слов'янської музичної культури “Граматики мусікійської” (1677). У цій фундаментальній праці, що була основним посібником для навчання кількох поколінь музикантів на східнослов'янських землях, М. Дилецький опрацював досвід майже сторічного розвитку українського партесного співу і дав методичне узагальнення музичної теорії і практики Середньої та Східної Європи XVII ст.

За змістом та особливостями викладу “Граматику...” М. Дилецького можна назвати музичним практикумом, тобто посібником для опанування сольмізацією та технікою композиції партесної музики. До нас дійшло чимало (близько 20) рукописних варіантів “Граматики” та її фрагментів, у більшості яких зберігаються той самий основний зміст і розділи.

Перш ніж приступити до навчання дітей за нотним записом, М. Дилецький пропонує спочатку вчити співати за рукою, “...понеже рука иматъ пять пальцов, якоже и мусикия пять линий, сиречь струн, и паки показует, много ли есть мусикийських слов. И тако да научать, где стоит на руке а, где в, где с, где е, где f, где g”. [5, с. 71] (У сучасній музичній педагогіці цей спосіб називають “живим нотним станом”). Після того, як учні засвоювали спів за рукою, М. Дилецький переходив до вивчення п'ятилінійного нотного стану.

Як бачимо, Микола Дилецький уперше в педагогічній практиці застосував пальці руки як наочність, щоб полегшити засвоєння музичної грамоти. Тобто, цей прийом не є запозиченим з інших систем, а традиційним для нас, і використовувався він ще з другої половини XVII ст.

Педагогічну діяльність на наддніпрянській Україні провадили композитори Микола Лисенко, Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Яків Степовий. І дотепер збірники та посібники, авторами яких вони були, можуть бути цікавими й потрібними вчителю співів у викладанні предмету. Варто згадати такі найпопулярніші за життя композиторів збірники: “Молодощі” М. Лисенка, “Нотна грамота” М. Леонтовича, “Проліски” Я. Степового, науково-методичні праці К. Стеценка – “Методика шкільного співу”, “Шкільний співаник”, “Початковий курс навчання дітей нотного співу”, збірка пісень “Луна”.

На землях Західної України розвиток музичної освіти в другій половині XIX ст. пов'язаний з діяльністю багатьох хорів під керуванням відомих диригентів Михайла Вербицького, Івана Лаврівського, Йосипа Вітошинського, Анатолія Вахнянина, Остапа Нижанківського, Філарета Колесси. “Їхня активна творчо-педагогічна діяльність включала в себе боротьбу за музичну освіту на національно-пісенному ґрунті з урахуванням усього найціннішого з педагогічного досвіду сусідніх народів” [12, с. 43].

Західноукраїнські композитори неодноразово зверталися у своїх збірках для дітей до народних пісень (зокрема, Віктор Матюк – у збірці “Руський співаник для шкіл народних”, в підручнику з музичної грамоти “Малий катехизм із музики”). Значної уваги народній музиці надавав Сидір Воробкевич в педагогічному посібнику “Співаники” (у 4-х частинах). Денис Січинський створив збірки народних пісень, які широко використовували вчителі у шкільній практиці. Ф. Колесса також уклав “Шкільний співаник” (1925), посібник “Співаймо” (1926), “Збірка народних пісень” (1927).

Зацікавлення музичним вихованням виявляв композитор, фольклорист, музикознавець Станіслав Людкевич. Він вважав корисним вплив сольфеджіо на музичне виховання учнів. Але С. Людкевича передусім цікавила сольмізація як окремий розділ сольфеджіо. На підставі історичного огляду генези і розвитку сольмізації Людкевич стверджує "... що стан і практика абсолютної сольмізації, яка закріпилася у нас, є шкідливою для цілої науки сольфеджіо та для вироблення слуху (як абсолютного, так і релятивного) і для підняття музичної орієнтації" [8, с. 306]. Композитор піддає гострій критиці авторів підручників, які схиляються до тенденції "вироблення" так званого абсолютного слуху в учнів. Він стверджує, що вироблення абсолютного слуху вправами в усіх, навіть музично здібних учнів, є неможливим, навіть непотрібним, тому що "... абсолютний слух є явищем вродженим лише деяким феноменам, – явищем не конче потрібним (а навіть деколи некорисним)..." [8, с. 270].

Композитор доходить висновку, що "... основою цілої нашої музичної освіти був і буде слух релятивний: не "попадання" поодиноких тонів чи відірваних інтервалів, але можливо повний розвій релятивного слуху в напрямі органічного розуміння й відчуття цілої системи гармонічних зв'язків мусить бути головною й поодинокую ціллю раціонального сольфеджіо..." [8, с. 270]. Виходячи з цього, Людкевич радить при співі за допомогою методу релятивної сольмізації не користуватись жодним музичним інструментом, зокрема фортепіано.

На початку ХХ ст. у світі не існувало такої музично-педагогічної системи, яка могла б забезпечити повноцінний розвиток усіх видів музичного слуху дітей. Українські музиканти-педагоги намагалися розробити свій метод навчання співу, основою якого повинна була стати українська народна пісня. У 20-х роках ХХ ст. угорський композитор, педагог Золтан Кодай, розглядаючи народну пісню як рідну музичну мову дитини, головним принципом музичної педагогіки теж висуває концепцію розвитку музичних здібностей на основі традицій рідного народу з використанням для цього найефективнішого методу відносно сольмізації під час активної співочої діяльності дітей на музичних заняттях.

Дослідження історії світової музичної педагогіки переконує, що за складовими назвами Гвідо д'Ареццо, які правильно відображають співвідношення між щаблями ладу у відносному значенні, будь-яку мелодію можна читати з однаковими назвами, виявляючи співвідношення між звуками в різних тональностях, що значно полегшує роботу на початковому етапі розвитку музичних здібностей дітей. Розвиток ладового відчуття, яке відкриває шлях до музичної грамотності, у ХХ ст. повернено до використання методу відносно сольмізації у музично-педагогічних концепціях З. Кодая (Угорщина), К. Орфа (Австрія), Є. Ліпської (Польща) та в багатьох інших національних музично-педагогічних системах і програмах, створених для ефективного музично-педагогічного виховання дітей як у загальноосвітніх школах, так і в спеціальних музично-освітніх закладах.

Аналізуючи ж історію розвитку музичного виховання в Україні і сягаючи нашого часу, можемо стверджувати, що метод відносно сольмізації в різних варіантах та поєднанні з абсолютним методом широко застосовується в практиці масової та спеціальної музичної освіти. Деякі принципи та методи знаних сьогодні у світі музично-педагогічних концепцій були відомі і розроблялися в Україні ще задовго до їхнього використання за кордоном. Популярність релятивної сольмізації залежить від об'єктивних суспільно-історичних змін та напрямів розвитку зацікавлення музичної громадськості вокальним чи інструментальним музичним вихованням.

Дослідження різних варіантів адаптації методу відносно сольмізації на ґрунті національних музичних культур переконує, що переважна частина світових педагогів-музикантів підставу подальшого розвитку процесу загального музичного виховання вбачають у вико-

ристанні методу відносної сольмізації, особливо на початковому етапі розвитку музичних здібностей дітей на основі національного дитячого фольклору.

1. *Вейс П.Ф.* Абсолютная и относительная сольмизация // Вопросы методики воспитания слуха. – Л.: Музыка, 1967. – С. 69-107.
2. *Вейс П.Ф.* З. Кодай: Избранные статьи. – М.: Советский композитор, 1982.
3. *Верещагіна А.Р., Жофчак З.З.* Учбовий посібник ЗО, ВІ, ЙО для першого класу загальноосвітньої школи (за методом відносної сольмізації). – К.: Музична Україна, 1977. – 144 с.
4. *Верещагіна А.Р., Жофчак З.З.* Методика викладання музики в першому класі. – К.: Музична Україна, 1977. – 32 с.
5. *Водяний Б., Олексин Г., Ціж М.* Короткий словник діячів української музичної культури. – Тернопіль: Чумацький шлях, 1992. – 48 с.
6. *Дилецький М.* Граматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року. – К.: Музична Україна, 1970. – С. 1-9.
7. *Ковалів В.* Методика музичного виховання на релятивній основі. – К.: Музична Україна, 1973. – 150 с.
8. *Ковбасюк М.Ю., Марченко І.М., Тайнелъ Е.З.* Відносна сольмізація в українській музичній педагогіці. Методичні рекомендації. – Дрогобич, 2002.
9. *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упор., ред., перекл., бібліогр. З.Штундер. – Львів: Дивоцвіт, 2000. – Т. 2. – 816 с.
10. *Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш* – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 147-149.
11. *Новикова Г.* Относительная и абсолютная сольмизация в музыкальном обучении младших школьников: Дисс... канд... пед... наук. – М., 1988.
12. *Тайнелъ Е.* Музичне виховання за методом відносної сольмізації. Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. – Дрогобич: Коло, 2001. – Ч.1, Ч.2.
13. *Тайнелъ Е.* Музично-педагогічна концепція З. Кодая та її адаптація в загальноосвітніх школах України на основі народнопісенного фольклору (на матеріалі західного регіону України). Дис... канд... пед... наук. – К., 1993. – 180 с.
14. *Цалай-Якименко О.* Київська нотація як релятивна система (за рукописом XVI–XVII ст.) // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1974. – №9. – С. 127-224.
15. *Юцевич Ю.Є.* Музыка. Словник-довідник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. – С. 248.

---

**TO THE HISTORY OF USING  
THE METHOD OF COMPARATIVE SOLMIZATION  
IN UKRAINIAN AND FOREIGN MUSICAL PEDAGOGY**

**Zoryana ZHIGAL**

*Ivan Franko National University of Lviv,  
Department Art of Music,  
Valova str., 18, 79005 Lviv, Ukraine, phone: 8 032 239 42 84*

Historical view of using the method of comparative solmization in the world and national musical pedagogy was made in this article, which was most effective in the beginning round of progress of children musical abilities.

*Key words:* history, music, solmization, method, musical pedagogy, musical-aesthetic education, comparative method of solmization.

Стаття надійшла до редколегії 30.03.2007  
Прийнята до друку 03.09.2007