

© В.Б.Брайнин (2007)

## О ВОЗМОЖНЫХ ПОДХОДАХ К РИТМИЧЕСКОЙ СОЛЬМИЗАЦИИ<sup>1</sup>

Под ритмической сольмизацией понимается система условных слогов, обозначающих музыкально-ритмические явления. Принципиально возможны следующие подходы к ритмической сольмизации: модальный, времяизмерительный, позиционный. Модальный подход подразумевает артикулирование завершённых ритмических оборотов, времяизмерительный – обозначение условными слогами длительностей отдельных звуков, позиционный – обозначение условными слогами тех или иных позиций звуков в музыкальном контексте.

Употребляемая мной в практической работе с учащимися ритмическая сольмизация позиционная (на раннем этапе обучения также и модальная). Основных денотатов в моей системе четыре, соответственно позициям звуков в акцентно-ритмическом контексте. Эти позиции могут быть сильной, слабой, слабейшей и сильнейшей. Соответственно четырём основным денотатам имеют место шесть слоговых знаков, а именно три основных и три производных. Три основных знака обозначают позицию звука относительно его положения в начале или внутри тактовой доли. Три производных от них указывают на фразовый акцент также относительно его положения в начале или внутри тактовой доли. При этом тактовые доли могут соответствовать разным длительностям. На начальном этапе обучения тактовая доля отмечается внешне как одна четверть.

---

<sup>1</sup> Опубликовано в журнале «Педагогическое образование и наука», 2007, № 2, с. 25-27. Москва: Международная академия наук педагогического образования.

1) Сильная позиция: положение звука на сильном времени тактовой доли.

Знак: слог «ди».

2) Слабая позиция: положение звука на середине доли в бинарном ритме (например, 2/4, 4/4, 6/4, 2/2 и т.п.) или на второй и третьей части доли как в триоли, так и в тернарном ритме (например, 6/8, 9/8, но возможны и 6/4, если тактовая доля «половинка с точкой»).

Знак: слог «ли».

3) Слабейшая позиция: положение звука на всяком другом месте тактовой доли.

Знак: слог «ги». В исключительных случаях, если необходимо как-то обозначить ещё более слабое положение звука, употребляется слог «ри». В моей практике таких случаев, когда понадобился бы слог «ри», было очень мало, и рефлекс на него специально не формировался.

4) Сильнейшая позиция: положение звука на фразовом акценте. С целью обозначения применяются слоги, производные от основных трёх, перечисленных выше. Они образуются добавлением к основным слогам согласной фонемы «нь» (в «нерусских» модификациях системы – «п»).

Фразовый акцент, совпадающий с началом тактовой доли, обозначается слогом «Динь». В тех случаях, когда фразовый акцент падает на внутрислоговую синкопу, он обозначается соответственно слогами «Линь» или «Гинь».

Эти слоги не означают длительности звуков. Каждый из этих слогов может быть связан с 1/16, 1/8, 1/4 и с любой другой длительностью.

Предлагаемый подход к ритмической сольмизации (специальными слогами символизируются не длительности звуков, как почти во всех известных системах ритмической сольмизации, но позиции звуков в звуковом потоке) имеет аналог в системе ритмического воспитания Эдвина Э. Гордона, в которой рассматриваются различные варианты сильных (Makrobeats) и слабых (Mikrobeats) позиций. [4, 170-171] Поскольку эта система основана на подходе, аналогичном моему, представляется необходимым указать на принципиальные отличия предлагаемой мной системы от системы американского педагога.

В предлагаемой системе:	В американской системе:
<p>Важнейшим из денотатов (обозначаемых) является фразовый акцент, т.е. сильное положение звука внутри целостного высказывания.</p>	<p>Этот денотат отсутствует.</p>
<p>Четыре денотата: число денотатов ограничено как в связи с затруднённой восприятию большого числа денотатов, так и в связи со значимостью именно выбранных позиций звуков в звуковом потоке: <i>сильнейшая, сильная, слабая и слабейшая</i> позиции того или иного тона. Таким образом, число денотатов в предлагаемой системе является необходимым и достаточным.</p>	<p>Восемь денотатов: всякий новый денотат связан со всякой иной позицией звука, различаются бинарные и тернарные деления тактовых долей, что предполагает интеллектуальный анализ ритма, предваряющий сольмизацию, тогда как смысл сольмизации в рефлекторной реакции, т.е. в предварении анализа. Как отмечает М.Шнайдер, ритм «...можно сделать осознанным впоследствии, но в</p>

	<p>момент непосредственных действий с ним наш ритм лишь тогда надёжен, когда мы внимаем ему словно во сне. Тот, кто считает в процессе музицирования, либо в критической ситуации повседневной жизни осознанно анализирует свои действия, в то время как требуется быстрая реакция, отказывается от естественной и молниеносной помощи ритмического инстинкта». [6, 81-84] Сам Гордон, критикуя систему американского педагога Мэйсона (см. ниже), пишет, что, «хотя целью Мэйсона была подготовка опытных музыкантов, сложность его системы была такова, что студенты уже должны были быть опытными музыкантами, чтобы пользоваться ею». [5, 96] Эти слова можно было бы отнести и к системе самого Гордона.</p>
<p>Слоги для сольмизации подобраны как из соображений артикуляционного удобства, а именно гласная во всех слогах неизменна, так и из соображений дидактической внятности, а именно</p>	<p>Гласные меняются, что создаёт неудобство при произнесении в быстром темпе, а согласные для обозначения денотатов использованы непоследовательно – например, разные позиции звука</p>

<p>три основных денотата обозначены различными начальными согласными. В сильнейшей позиции, совпадающей с одним из уже обозначенных денотатов, используется окончание уже известного слога на сонорную согласную, создающее ощущение приостановки движения.</p>	<p>обозначены в каких-то случаях той же согласной, а в каких-то случаях другой: начало тактовой доли, а также синкопический акцент – Du; середина тактовой доли – De; срединная позиция как слабейшая в различных ритмах – Та; слабые и слабейшие позиции в тернарном ритме – Da, Di; позиции в «простых» «пяти-нарных» ритмах – либо Du-Be-Du-Ba-Bi, либо Du-Ba-Bi-Du-Be; позиции в пяти-«нарных» и в «семи-нарных» ритмах разнообразятся также в зависимости от того, куда помещены тактовые и синкопические акценты. Всё вместе создаёт довольно сложную как для ориентации, так и для произнесения систему.</p>
<p>Предложенная систематизация типичных ритмических оборотов проста, обзрима, легко запоминается, из небольшого количества базовых моделей могут быть воспроизведены тысячи новых.</p>	<p>Таблицы с Rhythm Patterns занимают более двух десятков страниц и в принципе не могут быть запомнены, тем более ребёнком, и такая цель по всей видимости не ставится. [5, 65-72, 74-87]</p>
<p>Система сольмизации не связана с иерархией тактовых долей, представление о такте и тактовом</p>	<p>Представление тактового размера связано с системой сольмизации, каждой доле такта придано</p>

<p>размере творится фразовыми акцентами и гармоническим ритмом и рождается в восприятии реципиента a posteriori.</p>	<p>определённое значение в иерархии и каждому значению соответствует определённый знак. При таком подходе предполагается, что такт есть некоторая данность a priori.</p>
--	--

Обобщая, можно сказать, что главное отличие предлагаемой системы от американской заключается в том, что при некоторых похожих внешних признаках предлагаемая система нацелена главным образом на развитие способности к прогнозирующему восприятию и лишь во вторую очередь на развитие способности к воспроизведению.

Оба подхода восходят к системе французских педагогов 19 века Гален-Пари-Шеве (Гордон называет её French Time-Names system). Основателем был педагог Пьер Гален (Pierre Galin, первая публикация в 1818 г.). Его ученики, брат и сестра Аимэ и Нанин Пари (Aimé, Nanine Paris), продолжали развивать метод после его смерти. Эмиль Шеве (Emile Chev , 1804-1864), муж Нанин Пари, завершил этот труд, и система сегодня известна именно в его интерпретации. Хотя из названия соответствующей таблицы («Langue des dur es») в книге Эмиля Шеве и Нанин Пари должно следовать, что речь идёт о длительностях, сама приведённая таблица и комментарии к ней определённо указывают на то, что подразумеваются позиции звуков, косвенно связанные с акцентуацией. [2, 261]

Гордон, описывая French Time-Names system, сообщает, что в начальном её варианте ритмическими слогами были названия длительностей: четверть обозначалась как noir (чёрная); половинная – как bla-anch (белая); две восьмых – как cro-che (восьмая), четыре шестнадцатых – как dou-ble cro-che. Этот наивный приём не указывал на позицию звука (что было сделано позже). Далее Гордон сообщает, что

якобы именно эта система была перенята известным в США педагогом 19 века Лоуэллом Мэйсоном (Lowell Mason, 1792-1872), который преобразовал её в позиционную сольмизационную систему. Из имеющегося у меня источника [2] я могу однако видеть, что Мэйсон использовал более позднюю модификацию французской системы. Что именно изменил Мэйсон во французской системе, по описанию Гордона неясно, поскольку он приводит в качестве используемых Мэйсоном как раз слоги, опубликованные в книге французских авторов в 1846 г. [2, 101] Мэйсону на момент публикации по меньшей мере этой книги было уже 54 года и его метод уже функционировал. Маловероятно, чтобы Шеве и Пари испытали влияние Мэйсона. Скорее всего, его школа в Европе была неизвестна.

Известные в странах бывшего СССР системы ритмической сольмизации «ти-ти-та» (адаптированная Кодаем система Гален-Пари-Шеве) и «ди-ли-дон» [1] – времяизмерительные. В системе «ти-ти-та» времяизмерительность очевидна: «ти» – восьмушка, «та» – четверть. В системе «ди-ли-дон» времяизмерительность менее очевидна, тут есть и позиционность: «ди» – первая восьмая в доле, «ли» – вторая восьмая, и как раз эти слоги я перенял, не ограничивая долю одной четвертью. В то же время «дон» – не столько позиция, сколько именно четвертная длительность; то обстоятельство, что «ди» и «дон» позиционно похожи (начало тактовой доли), никак не отражено артикуляционно. Отсюда можно сделать вывод, что позиционные элементы в этой системе либо присутствуют случайно, либо установлены непоследовательно.

Системы ритмической сольмизации (rhythmische Silben, rhythm syllables, rhythmic solmisation, rhythmic solfège и т.п., больше всего результатов Google показывает сегодня, т.е. в начале 2007 г., на solfège rythmique) существуют не только в европейской и американской педагогике. Индийская система ритмических слогов приспособлена для

игры на ударных. Это мнемотехника, помогающая запоминать ритмические модели-модусы. Таким образом, это модальная система. Каждый мнемонический слог обозначает не столько «длительность», сколько манеру звукоизвлечения и место звукоизвлечения на ударном инструменте. Мнемонические слоги звукоподражательны, имитируют то звучание, которое получается при игре. Фактически, это устная (артикуляционная) партитура. Музыкант запоминает каждый модус как ритмически организованную скороговорку, которую он переносит на игру. В основе ритма лежит не деление пульса, как в европейской музыке, но, напротив, складывание ритма из элементарной единицы пульса. [3] Аналогична индийской системе японская система Kuchi shoga, также предназначенная для игры на ударных. [7]

Несмотря на отличие ритмической организации индийской и японской музыки от европейской, видно, что сама идея ритмической сольмизации не является искусственной, на ней построена древняя фольклорная и профессиональная культура.

Литература:

1. Андреева М.П. От примы до октавы. М. 1972
2. Chev , E., Paris, N. M thode  l mentaire de musique vocale. – Paris, 1846
3. Courtney, David R. Fundamentals of Tabla. Vol. 1. – Sur Sangeet Services, 1998
4. Gordon, Edwin E. Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns. – Chicago: GIA Publications, Inc. 1997.
5. Gordon, Edwin E. Rhythm. Contrasting the Implications of Audition and Notation. – Chicago: GIA Publications, Inc. 2000
6. Schneider, Marius. Die Natur des Rhythmus. Neue Zeitschrift f r Musik. – 1969, Nr. 2
7. Varian, Heidi. The Way of Taiko. – Stone Bridge Press, 2005