

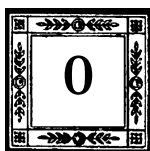
**Л. Н. Логинова**

## **Теория и сольфеджио или теория сольфеджио?**

### **Повод для размышления.**

*Для всех, кто когда-либо занимался музыкой теория и сольфеджио всегда существовали в паре взаимосвязанных, но различных по функции дисциплин: наукообразной теории, обеспечивающей строение музыкального языка, и практического интонационного освоения их в курсе сольфеджио. Такое разделение на теорию и практику пронизывает их учебную стезю от начальных классов музыкальной школы до завершающей вузовской ступени. И, кажется, в этом нет ничего удивительного и необычного, что противоречило бы естественному ходу вещей.*

*Ключевые слова: Сольфеджио, гармония, исполнительство, сольмизация, музыкальный слух.*



днако, если задать вопрос преподавателям сольфеджио, какую дисциплину они ведут, в чем заключается её предметное содержание и методические принципы, то перед нами откроется необычная панорама интереснейших суждений, в чем-то сходных и в чем-то различных. Сольфеджио окажется ровно столько, сколько индивидуальных мнений о нем. И это понятно: у каждого свой опыт, свое видение предмета, свои методы.

Но если спросить о том же педагога по гармонии или фортепиано, уверена, что палитра мнений будет гораздо уже. Причиной тому является различие в характере понимания предмета. Ведь предметные основы и гармонии, и фортепианного исполнительства описывает их самостоятельная теория, изложенная как в специальных трактатах, так и в учебных пособиях. Вполне естественно предполагать, что и предмет сольфеджио должна бы описать его теория. Но есть ли таковая у него? Как известно, средневековая сольмизация – исторический предшественник современного сольфеджио – свою теорию имела. Она имела и прочные теоретические основы, и ясные практические цели, которые формулировались просто: научить певчих читать ноты и исполнять по нотам григорианский репертуар. Теорией сольмизации было учение о звукорядах и мутациях, а практикой – пения со слогами сольмизации и по ручным знакам. Целостность теоретической концепции и ясная практическая направленность гарантировала сольмизации долгую и плодотворную жизнь. Даже когда эволюция музыкального языка потребовала обновления некоторых сторон её содержания, она с готовностью шла на это и адаптировала новации к своей структуре и системе понятий. Например, авторы трактатов XV– XVI века Луи Буржуа, Лодовико Цаккони, Блонкан де Монфор, настаивая на сохранении целостности сольмизации, говорили о необходимости приспособить метод гвидоновой руки и гаммы к новому составу звукорядов и мензуральной ритмике.<sup>1</sup>

Сольмизация оказалась открытой не только пению, но и новым тенденциям в инструментальном исполнительстве, помогая им решать свои профессиональные задачи. Ни одно серьезное руководство по игре на музыкальных инструментах не

---

1 *Loys Bourgeois Le droit chemin de musique, 1550. ; Lodovico Zacconi (1555–1627) Pratica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore. Venice, 1592/R1967, Pratica di musica seconda parte. Venice, 1622/R1967.*

обходилось без краткого описания или упоминания сольмизации. Это – и руководство Себастьяна Вирдунга<sup>2</sup> по чтению инструментальных табулатур, вышедшее в 1511 году, и более поздние мануалы Тосси, Кванца, Леопольда Моцарта<sup>3</sup>.

Внутри церковной культуры более позднего времени сольмизация продолжала рассматриваться либо как метод, отвечающий за историческую подлинность григорианской практики, либо как универсальный метод обучения элементарной грамотности церковных певчих. Об этом красноречиво свидетельствуют руководство валенсианского монаха Андреса да Монсеррата об искусстве старинной григорианики<sup>4</sup>, вышедшее в 1614 году, "Руководство по *cantus firmus*" итальянца Лоренцо Пенны 1641<sup>5</sup> года и Джованни Бонончини "Практическая музыка" 1688 года<sup>6</sup>, а также более позднее испанское руководство по "Искусству *cantus planum*" Франциско Монтаноса 1756 года<sup>7</sup>.

Без сомнения, методологическая мощь и эффективная практика вывели сольмизацию далеко за пределы сакральной культуры, сделав её важным компонентом любой музыкальной деятельности и любой музыкальной теории. Проникая во все стороны музыкальной жизни, она обогащалась и эволюционировала. Расширились её теоретические интересы, видоизменялись методики. И, как следствие такой экспансии, концептуальный монолит средневековой сольмизации стал постепенно распадаться. Стадии этого процесса хорошо прослеживаются в руководствах по сольфеджио и теории XVIII–XIX веков. Приведу два показательных примера.

<sup>2</sup> Sebastian Virdung. "Musica getuscht"

<sup>3</sup> Tosi Pier Francesco, *Opinioni de'cantori antichi e moderni o siento osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, 1723.

<sup>4</sup> Andres de Monserrate "Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la musica practica del canto llano", Valencia 1614.

<sup>5</sup> F.Lorenzo Penna "Direttorio del Canto Fermo", 1641

<sup>6</sup> Giovanni Maria Bononcini. *Musico pratico*. Bologna 1688.

<sup>7</sup> Francisco de Montanos. *Arte de cantollano con entonaciones communes de coro y altar*. Zaragoza, 1756.