Методический доклад

преподавателя музыкально-теоретических дисциплин

Сырчиной Татьяны Владимировны

СОЛЬФЕДЖИО ЧЕРЕЗ МУЗИЦИРОВАНИЕ: ИДЕИ Н.А. БЕРГЕР

«Дорогие коллеги! Леди и джентльмены! Учителя музыки, музыковеды! Нам надо убедить ученика, что теоретическая помощь в работе экономит время. Как можно скорее. Еще скорее. Presto. Vivacissimo. Чтобы нам не сказали: «Ваше время уже прошло». Мы, музыковеды, должны очень хорошо подумать: а что мы даем практике? – и поработать на нее».

Нина Александровна Бергер

Н.А. Бергер – заслуженный работник высшей школы, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, доцент кафедры сурдопедагогики и старший научный сотрудник Учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ им. А.И. Герцена. Это преподаватель, имеющий собственный огромный (45-летний) опыт, который опирается на практическую работу во всех звеньях музыкального образования и воспитания, начиная от дошкольного сектора и заканчивая вузом. Ее «Способ обучения практическому музицированию» запатентован у нас в стране в 1997 г. как изобретение. Из-под пера Бергер вышли учебные пособия, по которым, освоив «Способ», дальше можно идти самостоятельно: программа курса «Домашнее музицирование» (такой курс прочитан ею для будущих гувернеров), «Хрестоматия по чтению ритма», «Черные клавиши», «С черненьких на беленькие и обратно», «Младенец музицирует», «Начала гармонии» и «Гармония начала».

В качестве эпиграфа мною не случайно выбран эмоциональный призыв Нины Александровны к нам, педагогам-теоретикам. Нынешнее состояние нашей системы музыкального образования плачевно. И тем паче – состояние музыкально-теоретического цикла. Каково содержание наших курсов в восприятии музыканта-исполнителя? Бергер провела среди студентов анкетирование. Результат: из 500 анкетируемых 400 просто не сдали анкеты, не посчитав нужным даже отвечать на них, из остальных ста 85 отозвались о наших предметах как мало эффективных в становлении музыканта-исполнителя. Многие исполнители считают теоретические предметы помехой, отвлекающей от творчества (Лео Гинзбург). И изъяны нужно искать не в педагогах, сама теория в ее современном виде не удовлетворяет запросам практики. Методика – форма подачи материала – за последние 50 лет почти не изменилась. Бергер (и не только она) предлагает менять не методику, а *само содержание* предмета, теорию, и создавать новую технологию. Иначе потребность в нас, теоретиках, отпадет (в Тверском музучилище закрылось ТО, в колледже при Санкт-Петербургской консерватории на 4-х курсах учится 15 теоретиков; примеры можно умножать).

В чем же суть идей Н.А. Бергер?

Бергер считает, что ряд методических установок в музыкальном воспитании должны быть пересмотрены и *изменены*:

а) абсолютизация *слуховой природы* музыки;

б) необходимость освоения *нотной системы* по принципам освоения буквенной системы языка;

в) трактовка музыки как *чисто временного* искусства.

Рассмотрим подробнее идеи и практические наработки Н.А. Бергер по каждой из этих позиций.

а) На основе собственных многолетних исследований специфики музыки Бергер уверенно подтверждает высказывания некоторых ученых о том, что музыка в первую очередь – искусство **эмоционально-двигательное, психомоторное**, а уже *во вторую очередь – искусство слуховое.* Среди специалистов бытует мнение, что наша память сохраняет 90% из того, что мы делаем, 50% из того, что мы видим, и 10% из того, что мы слышим. И поэтому Бергер предлагает ввести *действие* в освоение музыкального языка и музыкальной письменности (причем это действие наиболее эффективно тогда, когда оно является составной частью *процесса музицирования*).

Подход к музыке с этих позиций, постижение ее в единстве слухового, зрительного и двигательного факторов требует иных методик, иных форм работы, но и дает совсем другие результаты и другую (в десятки раз!) эффективность курса обучения, в процессе которого происходит перевод внешних действий во внутренние представления. Бергер убедилась в этом, работая с различным контингентом учеников, в число которых входят студенты консерватории, ученики общеобразовательной школы, дети, состоящие на учете в Центре неврозов, люди с дефектами зрения и слуха, малыши (есть подтверждение, что даже с полутора лет), пенсионеры. Итогом размышлений и практических исканий в этом направлении стало формирование новой учебной дисциплины, использующей безграничные возможности «геометрии» фортепианной клавиатуры, феномен мышечной памяти и **«слышащей руки».**  Осваивать звуковысотную сторону музыки (тональные звукоряды, ладотональную ориентацию, аккордику) Бергер предлагает на основе *клавирного сольфеджио*, используя методику, на первый взгляд оригинальную, но при внимательном рассмотрении - уходящую корнями глубоко в историю музыкальной науки и педагогики.

Основные идеи нового предмета Бергер изложила в брошюре «Клавишное сольфеджио» (С.-П., 2010). Цель брошюры – обозначить **собственно инструментальные установки в освоении клавиатуры**, которые еще требуют дальнейшей разработки. Эти установки станут предпосылками как общего музыкального образования, так и специального, обеспечивая свободную ориентацию в явлениях музыки будущему профессионалу. Разработка теоретических и методических положений и создание технических упражнений для клавишного сольфеджио возможны в рамках сотрудничества композиторов, музыковедов, исполнителей и педагогов. Бергер не дает готовой программы, а приглашает всех к сотрудничеству, даря массу идей и щедро делясь ценными практическими наработками.

Итак, **цель клавирного сольфеджио – развитие музыкального мышления непосредственно в процессе музицирования.**

**Задачи клавирного сольфеджио – освоение отдельных элементов музыки на готовом звуковом носителе – клавиатуре.** Освоение каждого элемента должно одновременно осуществляться несколькими способами, отличающимися по последующим результатам: упражнением, интерпретацией (работой над художественным материалом) и импровизацией, т.е. так, как осуществляется овладение языком. Это освоение должно быть прочным, фундаментальным. «Экономить можно на всем, кроме фундамента» - старая инженерная поговорка. Для учителей – это прекрасное руководство к действию» \*[[1]](#footnote-1)Когда ученик знает и видит клавиатуру, вся его энергия уже может быть направлена на качество звучания. Каждый инструменталист, будучи воспитанным на клавишах (как «материальной базе» теории), может спокойно применить полученные знания к своему инструменту.

Для обучения необходимы клавиатуры, на первых порах – даже нарисованные, с приклеенными возвышающимися «черными клавишами», поскольку тактильный компонент очень важен. Но в идеале это должны быть звучащие клавиши, причем индивидуально у каждого учащегося.

В освоении клавиатуры, а через нее – теории Бергер идет от *инструментальной* концепции фортепиано, вопреки сложившейся веками «домажороцентристской» концепции, родившейся из *певческой* практики и обслуживающей потребности письменности. А ведь «до» на клавиатуре не видна, зато внешний вид клавиатуры дает массу других отчетливых зрительных ориентиров, к тому же демонстрирует систему строя (клавиша = нота), и само «игровое поле» устроено природосообразно рукам. Инструментальная концепция клавиатуры исходит из «принципа двух клавиатур» (термин Л. Гаккеля), когда черные клавиши служат ориентиром для освоения белых.

В освоении клавиатуры Бергер очерчивает ряд этапов.

Сначала – внешний вид клавиатуры (черные; белые). Осваивается в музицировании, лучше – с аккомпанементом педагога.

Следующий этап - *освоение системы строя*. Т.к. для большинства звукорядов преобладающим поступенным шагом является тон, а в темперированном строе октава делится на 6 целых тонов, именно целотоновые шаги принимаются за основу освоения инструмента в соответствии с его собственной природой. Каждая из черноклавишных групп **II** и **III,** где расстояния между клавишами равны целому тону, берется в качестве исходного ориентира. С опорой на них выводятся два целотоновых ряда (на иллюстрации отмечены крестиками и ноликами). Ориентиром для первого ряда является группа из трех черных клавиш **III,** для второго – из двух **II.** Каждая целотоновая гамма – дорожка – наше игровое поле. Играть можно, минуя ноты, прямо по картинке фронтальной или горизонтальной проекции клавиш. Озвучивание осуществляется *чередованием рук* (вверх: левая на черных, правая на белых; вниз – наоборот, нисходящее движение лучше провести кластерами). В дальнейшем и вверх, и вниз нужно научиться играть по 2, по3, по 4, по 5 клавиш в обоих рядах, каждой рукой.

Далее – освоение звукорядов всех мажорных гамм – на основе свойственной клавиатуре зеркальной симметрии и использования *позиционной аппликатуры.* Сам звукоряд мажора легко образуется при соединении целотоновых блоков, как паззлов: 3ЦБ+4ЦБ. На их стыке – полутоновое сопряжение, «слом» ряда. Поначалу гамма играется чередованием рук; за один урок осваиваются все мажорные гаммы! Позднее гаммы исполняются каждой рукой отдельно, причем правой рукой удобно играть все диезные мажорные гаммы с белой клавишей в качестве I ступени, а левой – бемольные с черной клавишей в качестве I ступени (кроме Ges-dur, но там есть свои удобные ориентиры, опирающиеся на клавишную симметрию). Вся эта работа делается в 1-м классе.

На основе «сделанных» звукорядов осуществляется *формирование тонально-ладовой основы*: сначала квинтовый остов лада (квинты «белые», «черные» и «пестрые»), затем прилегающие к нему изнутри на целый тон II и IV ступени, затем терцовый тон: вверх от I ступени по блоку 3ЦБ – мажорный, вниз от V-й по блоку 3ЦБ – минорный. Позднее осваиваются VI, как прилегающая сверху к V, и VII, как прилегающая снизу к I. Любые упражнения имеют форму игровую; это многочисленные песенки, пьески, которые прогоняются по разным тональностям, играются и подпеваются. Параллельно, с первых уроков, осваиваются интервалы, аккорды (как звуковые сочетания, составленные из интервалов). Ввиду того, что рука принимает единообразную форму для однородных элементов, интенсивно формируется феномен «слышащей руки», вплоть до памяти на абсолютную высоту звука. Важно подчеркнуть, что параллельно, и тоже с первых уроков, дети приобщаются к музыкальной письменности – но не в смысле заучивания нот, а в опоре на *относительный способ нотации* (исторически более ранний), способствующий более быстрому чтению нотной записи.

в) Наша **нотная система** – это не столько письменность (общепринятая аналогия: буква - нота), как мы часто считаем, - сколько *геометрическая модель высотного пространства* или **чертеж**. А чтение чертежа требует совсем других навыков, нежели чтение буквенной системы письма. Для чтения чертежа необходима пространственная ориентация в различных направлениях и сравнительная характеристика величин (расстояний). Чертеж – это план (карта) местности или того пространства, по которому движется вокальный или инструментальный голос. А это уже – путь в практику. На занятиях с первых уроков учащиеся начинают играть - по простой и понятной записи, которая постепенно (и достаточно быстро, но это зависит от возраста обучающихся) приобретает черты традиционной нотации (примеры: книга «Младенец музицирует»; видеозапись семинара Бергер – диск: VTS 02 IFO – ближе к концу). Н.А. Бергер использует для обучения быстрому чтению нот многолинейный нотный стан, учит видеть на нем различные интервальные сочетания звуков. Постепенно происходит переход к общепринятой нотации, выход на систему ключей. При таком способе обучения ученики не зацикливаются на названиях нот и свободно играют, поют в разных ключах.

б) Музыка – искусство не чисто временное, но **пространственно- временное**. Это доказывается не только переносом многих категорий пространственного характера на музыкальные характеристики, но и теми реакциями человека, которыми характеризуется его ориентация в пространстве и которые срабатывают как в процессе восприятия музыки, так и при изучении ее отдельных элементов.

*Осознание времени и пространства у нас происходит с помощью* ***разных*** анализаторов. Отсюда, при развитии способностей ориентации в музыкальном времени (метроритм) и музыкальном пространстве (звуковысотность) на каждом этапе овладения элементами музыки их необходимо временно *разъединять,* пока действия не дойдут до автоматизма. При освоении метроритма Бергер предлагает применять систему ритмофоники и ритмографики. **Ритмофоника – это вербальный эквивалент ритмической ситуации или система чтения ритма**. Ритмофоника опирается на знакомые всем ритмослоги, слегка изменяя их, но применяет их принципиально иначе. Ритмослоги, изобретенные во Франции (Пари, Шеве) на рубеже 18-19 веков, в качестве основного критерия используют *длительность* звука. А физиологи утверждают, что человеку не свойственна способность определять длительность промежутков времени. И наши усилия воспитывать чувство ритма через обучение восприятию длительностей умножаются на способность, равную нулю. А между тем, главные проблемы в ритмическом воспитании – это синхронность и сохранение музыкального темпа. Человек обладает врожденным ощущением скорости бодрого шага, равномерно бьется его сердце и т.п. Поэтому основой воспитания должен быть - метр. Шагами время делится на равные доли, структурируется. И в него уже вписываются разные фигуры ритма. Бергер предлагает ориентироваться не на длительность звука, а *на его положение во времени*. На этом и основаны ее ритмические слоги (см. презентацию). *Положение звука во времени отражается в названии; совпадение во времени дает совпадение названий.* Это дает и удобство одновременного проговаривания (пропевания) группой ритма разных партий. Занятия ритмофоникой начинаются с самого начала обучения и происходят вместе с звучащей музыкой: учащиеся читают ритм простейшего аккомпанемента (=счетчика долей), чуть позже они участвуют в озвучивании ритмослогами мелодии. Бергер призывает очень быстро вывести учащихся на все основные ритмические ситуации. В процессе подобного музицирования обогащается их музыкальный опыт, грамотность, поскольку педагог сразу, по ходу работы, знакомит учащихся со всеми понятиями, терминами, необходимыми в связи с исполнением данного произведения, отрывка. (просмотр видеофрагментов).

**Ритмографика** – **система *письменных* знаков, отражающих ритмические ситуации.** Традиционную запись ритма они с учениками называют «печатной». Предлагая «письменные» знаки, Бергер берет траекторию движения руки из считалки, в которой доля делится пополам («Аты-баты»). При этом вертикальные палочки соответствуют долям, а диагональные – уточняют информацию о количестве звуков в доле:

Долгие звуки, состоящие из нескольких долей, записываются с помощью «лиг». Лиг столько, сколько долей присоединяется к исходному звуку:

Ритмографика формирует способность фиксировать ритм непосредственно в процессе и в темпе звучания, активно воспринимать метрическую канву и одновременно осознавать заполняющий ее ритмический «узор».

Слагаемые технологии музыкального обучения Бергер прошли апробацию во всех звеньях музыкального образования. Они нашли отражение в традиционных курсах теоретических дисциплин, а также в авторских курсах: а) «Интенсивный курс обучения игре на клавишных инструментах (обучение на базе музыкального компьютера)»; б) «Основные элементы музыкального языка и музыкальной письменности»; в) «Методология преподавания музыкально-теоретических дисциплин с использованием музыкально-компьютерных технологий»; «Методика преподавания музыкально-ритмических занятий для глухих и слабослышащих детей на базе музыкально-компьютерных технологий».

.

1. Н.А. Бергер Современная концепция и методика обучения музыке. Модернизация общего образования.-

   С.-П., 2004. [↑](#footnote-ref-1)