

УДК 784:37.016

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12192>

## МЕТОД ВІДНОСНОЇ СОЛЬМІЗАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЗАРУБІЖНІЙ МУЗИЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

**Зоряна ЖИГАЛЬ**

<https://orcid.org/0000-0003-3744-6367>

*Львівський національний університет імені Івана Франка  
кафедра музичного мистецтва,  
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008  
e-mail: zoryana.zhyhal@lnu.edu.ua*

Зроблено історичний огляд використання найефективнішого на початковому етапі розвитку музичних здібностей дітей методу відносної сольмізації в українській та зарубіжній музичній педагогіці. Доведено, що метод відносної сольмізації в різних варіантах та поєднанні з абсолютним методом широко застосовують у практиці масової та спеціальної музичної освіти.

*Ключові слова:* метод, відносна сольмізація, музична педагогіка, музична освіта, музичні здібності дітей.

**Постановка проблеми.** Музична педагогіка, як синтез мистецьких та педагогічних теорій, висуває перед загальноосвітньою школою щоразу нові завдання. Без глибокого аналізу попереднього досвіду в цій галузі розв'язання їх неможливе. Адже метою музично-педагогічної науки на сучасному етапі є збагачення знань музикантів цінними історичними здобутками у галузі викладання мистецьких дисциплін.

**Мета статті** – 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 методу розвитку музичних здібностей на ґрунті адаптації методу відносної сольмізації. Над цією проблемою працюють учені, педагоги-методисти: Х. Кальюсте (Естонія), Е. Балчитіс (Литва), А. Сіліньш (Латвія), А. Попов (Молдова), Ю. Юзбашян (Вірменія), С. Людкевич, В. Ковалів, З. Жофчак, А. Верещагіна, Л. Білас, Е. Тайнел (Україна).

**Формування цілей статті.** Одним із кроків у цьому напрямі стала спроба системного аналізу відносної системи сольмізації, яка була одним із чинників підвищення рівня шкільної музичної освіти України у другій половині ХХ ст.

**Аналіз досліджень та публікацій.** У кінці ХХ ст. питання відносної системи сольмізації в Україні висвітлювали: Л. Білас, Г. Васильєва, А. Верещагіна,

З. Жофчак, В. Ковалів, Е. Сіліньш, О. Раввінов, Л. Хлебникова; на початку ХХІ ст. – Е. Тайнель, С. Човрій та ін. Зокрема, генезу релятивної системи розглядають у своїх працях В. Ковалів, Е. Тайнель, С. Човрій. Питання структури уроку музики із застосуванням відносного методу сольмізації розкривають Е. Сіліньш, Л. Хлебникова та ін. Методику музичного виховання на релятивній основі висвітлюють Л. Білас, А. Верещагіна, З. Жофчак і подають розробки уроків, де запропоновано різноманітні форми роботи для вдосконалення необхідних вокально-хорових та метро-ритмічних навичок із застосуванням методу ладової сольмізації.

**Виклад основного матеріалу.** “Esztetikai ABC” – це угорський естетичний словник, дає таке пояснення цього терміна: Сольмізація (*szolmizálás*) – один із методів сольфеджування, спів музичних звуків (увів у ХІ ст. Гвідо д’Ареццо) за допомогою складових назв. Наприклад, C-dur записують так: dó, re, mi, fa, szo, lá, szi, dó.

У словнику-довіднику Музика, упорядкованого Ю. Є. Юцевич, знаходимо пояснення, 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 називання нот (сольфеджіо); б) відносна сольмізація – спів із називання умовних складів, що закріплюються за кожним ступенем звукоряду, незалежно від його абсолютної висоти [4, с. 48].

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

Сучасну сольмізацію започаткував музикант-теоретик і педагог Гвідо д’Ареццо. У теоретичних працях він наголошував, 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, створили також і свою сольмізацію. Хоч би як відрізнялись ці системи, важливо, що спочатку всі вони були переважно відносними: проспівані склади означали не абсолютну висоту звуків, а певні щаблі ладу незалежно від їхньої абсолютної висоти.

Стрижнем прийнятої у світовій музичній педагогіці сольмізації стали шість щаблів (гексахорд), діатонічний звукоряд якого вміщував півтон між ІІІ і ІV щаблями, від звуку Соль великої октави до звуку Мі другої октави. Цей звукоряд можна було починати з будь-якого звуку, залишаючи незмінними півтон між ІІІ і ІV щаблями (сім послідовних гексахордів). Саме цим пояснюється утворення терміна сольмізація (щаблі 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 щаблі із властивими їм функціями мажоро-мінорної системи.

На межі ХVІІІ–ХІХ 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 якого був Жан-Жак Руссо (1712–1778), у цей період у Франції Сара Гловер, а в Англії – Джон Кьорвен створили так званий Тонік Соль-фа метод навчання музики, від якого беруть початок найкращі музично-педагогічні системи та концепції загального музичного виховання сучасності.

До оригінальних та найцінніших навчально-наочних засобів тонік-сольфаїстів належать ручні знаки ладових щаблів, 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 щаблів ладу, “розумові ефекти” (*mental effects*) є найпопулярнішими складовими відносного методу, що виражають функції щаблів ладу: I – стійкий; II – тяжіє як догори, так і донизу; III – “ніби підвищений”; IV – зображає напрямом “тяжіння”; V – яскравий; VI – “висить”; VII – також зображає напрямом “тяжіння”. Ручні знаки виконують на різній висоті відповідно до звучання щаблів ладу. Так само наочно зображається за допомогою ручних знаків і звуковисотний рух мелодії.

У кінці XIX – на початку XX ст. у Німеччині виникають дві сольмізаційні системи. У 1891 р. Карл Ейтц створив систему “Tonwortmethode”, яка відображала хроматику, діатонику та енгармонізм європейської звукової системи. Її хроматичні щаблі 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 щаблеві мажорного ладу присвоювалась певна приголосна, а голосні змінювалися залежно від того, яким був заданий щабель – натуральним чи альтерованим.

Історія появи та розвитку відносної сольмізації в українській музичній культурі сягає давніх часів. У Київській Русі в XI–XVII 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 щаблі ладу. “Хоровий спів із нот на Русі входив до числа навчальних предметів у школах, училищах. Центрами освіти були княжі двори, монастирі, церковні собори” [6, 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 (бл. 1630 – бл. 1680) [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 “Граматика мусікійської” 1677 р. 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 та дав методичне узагальнення музичної теорії і практики Середньої та Східної Європи XVII ст.

За змістом та особливостями викладу “Граматику музикальну” 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 зберігається 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 имаєть пять пальцов, якоже и мусикия пять линий, сиречь струн, и паки показует, много ли есть мусикийських слов. И тако да научать, где стоит на руце а, где в, где с, где е, где f, где g” [5, 7].

У сучасній музичній педагогіці цей спосіб називають “живим нотним станом”. Після того, як учні засвоїли спів за рукою, М. Дилецький переходить до вивчення п’ятилінійного нотного стану.

Як бачимо, Микола Дилецький уперше в педагогічній практиці застосував пальці руки як наочність для полегшеного 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 вели композитори: Микола Лисенко (1842–1912), Микола Леонтович (1877–1921), Кирило Стеценко (1882–1922), Яків Степовий (1883–1921). І дотепер укладені і видані збірники та посібники, авторами яких вони були, можуть бути цікавими й потрібними вчителю співів у викладанні предмета. 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 Михайла Вербицького (1815–1870), Івана Лаврівського (1822–1873), Йосипа Вітошинського (1838–1901), Анатолія Вахнянина (1841–1908), Остапа Нижанківського (1862–1919), Філарета Колесси (1871–1947). “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” [10, с. 43].

Західноукраїнські композитори неодноразово зверталися у своїх збірках для дітей до народних пісень. Віктор Матюк (1852–1912) використав західноукраїнський фольклор у збірці “Руський співаник для шкіл народних” (1884), в підручнику з музичної грамоти “Малий катехизм із музики”. Значну увагу народній музиці надавав Сидір Воробкевич (1886–1903) в педагогічному посібнику “Співаники” (у чотирьох частинах). Денис Січинський (1865–1947) створив збірки народних пісень, які широко використовували вчителі у шкільній практиці. Філарет Колесса також уклав “Шкільний співаник” (1925), посібник “Співаймо” (1926), “Збірку народних пісень” (1927).

Реформу музичного виховання запропонував композитор, фольклорист, музикознавець Станіслав Людкевич (1879–1979). Він уважав корисним вплив

сольфеджіо на музичне виховання учнів. Але С. Людкевича передусім цікавив окремий розділ сольфеджіо, а саме – сольмізація. На підставі історичного огляду генези і розвитку сольмізації Людкевич робить висновок, "... 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. 36]. Композитор піддає гострій критиці авторів підручників, які схилиються 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. 27].

Композитор доходить висновку, що "... основою цілої 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. 27]. Керуючись цим, Людкевич радить при співі за допомогою методу релятивної сольмізації не користуватись музичним інструментом, а саме 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 висуває концепцію розвитку музичних здібностей на основі традицій рідного народу з використанням для цього найефективнішого методу відносної 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. повернули до використання методу відносної 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.

**Висновки.** Аналізуючи історію розвитку музичного виховання в Україні, можемо стверджувати, що метод відносної сольмізації в різних варіантах та поєднанні з абсолютним методом широко застосовують у 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 або інструментальним музичним вихованням.

Аналіз різних варіантів адаптації методу відносної сольмізації на ґрунті національних музичних культур дає змогу зробити висновок, що більша частина світових педагогів-музикантів не уявляють процесу загального музичного виховання без використання цього методу, особливо на початковому етапі розвитку музичних здібностей дітей на основі національного дитячого фольклору.

### Список використаної літератури

1. Васильєва Г. З досвіду розвитку музичного слуху дітей за релятивною системою на початковому етапі навчання. Музика в школі : зб. статей. Київ : Музична Україна, 1972. Вип. 1. С. 81–93.
2. Верещагіна А., Жофчак З. Методика викладання музики на релятивній основі у I класі : посібник. Київ : Музична Україна, 1977. 52 с.
3. Жофчак З. З досвіду викладання музики у початкових класах загальноосвітньої школи методом ладової сольмізації. Музика в школі : зб. статей. Київ : Музична Україна, 1976. Вип. 3. С. 48–64.
4. Жофчак З. На Другому міжнародному Кодаївському семінарі в Кечкеметі. Музика в школі : зб. статей. Київ : Музична Україна, 1974. Вип. 2. С. 136–140.
5. Ковалів В. Методика музичного виховання на релятивній основі. Київ : Музична Україна, 1973. 149 с.
6. Лужний В. Музична грамота в школі. Київ : Музична Україна, 1977. 118 с.
7. Програми середньої загальноосвітньої школи. Музика, 1–4 класи / за ред. К. Прищепи. Київ : Радянська школа, 1986. С. 186–210.
8. Програми середньої загальноосвітньої школи. Музика, 1–3 класи / під ред. А. Верещагіної, Л. Плюти. Київ : Радянська школа, 1977. 20 с.
9. Човрій С. Музично-педагогічна концепція Золтана Кодая в європейському соціокультурному просторі XX століття. Гуманітарний корпус. Вінниця, 2017. Вип.9. С. 263–264.
10. Raffay Katalin. Ötödik daloskönyvem: Ének-zene az általános iskola 5. osztálya és a 11 éves tanulók számára. Celldömölk : Apáczai Kiadó, 2001. 72 с.

### References

1. Vasyliieva, H. (1972). Z dosvidu rozvytku muzychnoho slukhu ditei za reliatyvnoiui systemoiui na pochatkovomu etapi navchannia. Muzyka v shkoli : zb. statei. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1, 81–93 [in Ukrainian].
2. Vereshchahina, A., Zhofchak, Z. (1977). Metodyka vykladannia muzyky na reliatyvniui osnovi u I klasi. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
3. Zhofchak, Z. (1976). Z dosvidu vykladannia muzyky u pochatkovykh klasakh zahalnoosvitnioi shkoly metodom ladovoi solmizatsii. Muzyka v shkoli : zb. statei. Kyiv : Muzychna Ukraina, 3, 48–64 [in Ukrainian].
4. Zhofchak, Z. (1974). Na Druhomu mizhnarodnomu Kodaiivskomu seminari v Kechkemeti. Muzyka v shkoli : zb. statei. Kyiv : Muzychna Ukraina, 2, 136–140 [in Ukrainian].
5. Kovaliv, V. (1973). Metodyka muzychnoho vykhovannia na reliatyvniui osnovi. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

6. Luzhnyi, V. (1977). *Muzychna hramota v shkoli*. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

7. Pryshchepa, K. (Ed). (1986). *Prohramy serednioi zahalnoosvitnoi shkoly. Muzyka, 1–4 klasy*. Kyiv : Radianska shkola, 186–210 [in Ukrainian].

8. Vereshchagina, A., Plyuta, L. (Ed). (1977). *Programmy sredney obshcheobrazovatelnoy shkoly. 1–3 klas*. Kyiv : Radianska shkola [in Ukrainian].

9. Chovrii, S. (2017). *Muzychno-pedahohichna kontsepsiia Zoltana Kodaia v yevropeiskomu sotsiokulturnomu prostori XX stolittia. Humanitarnyi korpus. Vinnytsia : Nilan-LTD, 9, 263–264* [in Ukrainian].

10. Raffay Katalin. (2001). *Otodik daloshkonyvem: Enek-zene az altalanosh ishkola 5 ostalya es a 11 evesh tanulok samara*. Celldomolk : Apatsai Kiado [in Hungarian].

## THE METHOD OF RELATIVE SOLMIZATION IN UKRAINIAN AND FOREIGN MUSIC PEDAGOGY: THEORETICAL ASPECT

**Zoryana ZHIGAL**

*Ivan Franko National University of Lviv  
Department of Musical Arts,  
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008  
e-mail: zoryana.zhyhal@lmu.edu.ua*

The article provides a historical overview of the use of the method of relative solmization, which is most effective at the initial stage of the development of children's musical abilities, in Ukrainian and foreign music pedagogy. An attempt was made to systematically analyse the relative system of solmization, which was one of the factors in raising the level of school music education in Ukraine in the second half of the 20th century. The ways of revival and use of this method in the modern musical and aesthetic practice of secondary schools of Ukraine are revealed. It has been proven that the method of relative solmization in various variants and in combination with the absolute method is widely used in the practice of mass and special music education.

Analysing the history of the music education development in Ukraine, we can assert that the method of the relative solmization, in various variations and combined with the absolute method, is widely applied in the practice of both mass and specialized music education. Some principles and methods of well-known contemporary music-educational concepts were known and developed in Ukraine long before their use abroad. The popularity of relative solmization depends on objective socio-historical changes and trends in the development of the musical community's interest in vocal or instrumental music education.

Analysing various adaptations of the relative solmization method within the context of national musical cultures allows us to conclude that the majority of the world musicians and educators cannot imagine the process of the general music education without using this method, especially in the early stages of developing children's musical abilities based on national children's folklore.

*Keywords:* method, relative solmization, musical pedagogy, musical education, musical abilities of children.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2022  
Прийнята до друку 23.10.2022