

УСВОЯВАНЕ НА МУЗИКАЛНАТА СИМВОЛИКА - РАЗВИТИЕ И СЪВРЕМЕННИ ПОДХОДИ

Пелагия Векилова

1.1. Развитие на музикалната символика в исторически аспект.

Смята се, че древна Гърция е люлка на всички изкуства. Там достига своя разцвет и музиката. Думата “музика” идва от гръцкото “музи”, с което наричали деветте митични богини на изкуствата и науките. Древните гърци възприемали музиката като “език на боговете”. Те първи разработват система от тонове и полутонове и изобретяват нотното писмо. Първите научни открития, свързани с акустиката и математическата връзка между тоновете, са направени в училището на Питагор около 500 г. пр. н. е.

Принципите, върху които са възникнали нотописите у старите народи, са различни. Смята се, че най-старото нотно писмо е гръцкото буквено писмо, използвано в Западна Европа до X в. През средновековието в Римокатолическата църква съществувала особена музикална стенография. Тя представлявала знаци, показващи посоката на мелодичната линия, наречени *н е в м и*. Тези знаци наподобявали тирета, точки, кучки и пр., като се пишели под молитвените текстове и означавали ве-

роятно не отделни тонове, а цели групи и поредица от интервали. Нотното писмо от невмен тип изхожда от ударенията в литературните текстове:

/ остро ударение – възходяща интонация

\ тежко ударение – низходяща интонация

/ \ остро и тежко ударение – възходяща и низходяща интонация

\ / тежко и остро ударение – низходяща и възходяща интонация

В Западна Европа съществува и буквено нотно писмо, с което си служат предимно в теоретичните съчинения. През X в. вследствие постепенното сливане на невменото и буквено нотно писмо се получава качествено нов тип музикална писменост – линейно писмо, което възниква в различни области на Западна Европа. Музикантите започват да пишат невмите на различна височина над текста според това дали те съответно показват възходящи или низходящи тонове в мелодията. Впоследствие се чертае една хоризонтална линия между невмите за по-голяма нагледност. После линиите стават две. Тогава ги обозначават с буквите *С* и *Е*, ориентирайки ги съответно към два

тона, отбелязани със знаци от буквеното нотно писмо. Линиите се увеличават, прибавя се буквата G и върху линиите и в междулинията невмите получават тоново значение. Така принципът на нагледността се синтезира с принципа на точността. Линиите се задържат на четири и пет, а от буквите C, F и G се получават постепенно графически трите познати ключа До, Фа и Сол. Така се слагат основите на съвременната музикална писменост. Линейната нотация се среща за пръв път в записите от X в. Първоначално линиите означават определени тонове и се различават по цвят: “фа” се означава с червена линия, “до” – с жълта линия. По-късно към тях се добавят още две черни. От XII в. върху линиите се поставят ключове: До, Фа, Сол за означаване височината на звука. Бележитият теоретик Гвидо д’Арецо (995 – 1050) използва система от три и четири линии, като нанася върху тях невми и буквени знаци. Това се оказва ползотворна реформа и Гвидо д’Арецо до днес се счита за създател на линейната нотация.

Дълго време линейното писмо не познава знаци за различните тонови трайности, защото такива не били необходими за еднообразния ритъм на григорианската музика, нито пък на музиката на трубадури и трувери, в която стихотворният ритъм определя музикалния. Но когато полифоничната музика (XI–XIII в.) налага различни гласове да се в опре-

делени ритмични отношения помежду си, се появява и пропорционалното (мензурално) нотно писмо, което е усъвършенствана разновидност на линейното нотно писмо. Постепенно невмите в линейното писмо се превръщат в запълнени правоъгълничета, квадратчета и ромбчета с и без “опашки”, графическата разлика между които говори само за разлика във времето. Названията на нотните трайности са: максима, лонга, бревис, семибревис, а по-късно се прибавят и други. Всяка нотна трайност е два или три пъти по-дълга от следващата или по-кратка от предишната. Отначало делението на времето е двойно, след това тройно, като за известен период двете съществуват едновременно, за да се разделят окончателно по-късно. Днешните овални ноти водят началото си от някогашните четвъртити и ромбовидни, а тактовите показатели – от специалните знаци, показващи двойното и тройно делене на тактовото време. Усъвършенстването на линейното писмо на даден етап от развитието му е извършено то Гвидо д’Арецо, а върху създаването на пропорционалното нотно писмо работят теоретиките Йоханес да Гарландия, Франко Парижки, Франко Кьолнски (всички живели в XIII в.)

С името на Гвидо д’Арецо е свързано едно друго голямо практическо и теоретично постижение. Той забелязва, че в един химн за Йоан Кръстител началото на всеки нов

стих започва от високата степен на звукореда. Гвидо отделя първите срички на шестте стиха:

Vt queant...	Ut
Resonare...	Re
Mira...	Mi
Famuli...	Fa
Soloe...	Sol
Labii...	La
Sancte...	

Тези срички съвпадат с първите шест степени на мажорната гама, които чрез тях получили имена. Седмата степен получава названието Si от S (ancte) и I (ohannes) много късно през XVI в. от нидерландския теоретик Анселм от Фландрия (XVI–XVIII в.). Нотата “до” (вместо Ut) е първата сричка от презимето на италианския теоретик Игнацио Донати (XVII в.). Така Гвидо д’Аренцо назовава безименните дотогава степени на звукореда, правейки по този начин същински преврат в музикалното образование. Това негово въведение е известно под името сол м и з а ц и я.

Линейната нотна система е залегнала в основата на съвременния нотопис. При него за записване на тоновата височина се използват петолиния, допълнителни линии, знаците 8-va и 8-va basso, ключ и нотни знаци.

1.2. Процесът на нотното ограмотяване в различните музикално-педагогически системи.

Развитието на инструменталната музика изисква точно фиксиране

на всеки тон. Това довело в края на XVII в. до въвеждане на абсолютната система за солфежиране в областта на инструменталното и професионално обучение. В Париж възниква натуралното солфежиране, при което буквите и слоговите наименования до, ре, ми, фа, сол, ла, си съответстват на абсолютната височина на тоновете.

Относителната солмизация не била изместена напълно от солфежирането на абсолютната основа. Започват да се търсят по-леки и по-бързи начини за обучение по музика. Във Франция се използва цифровия метод на Жан Жак Суети, при който степените на всяка тоналност се заменят с арабските цифри 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, които се пеели съответно с тоновите имена до, ре, ми, фа, сол, ла, си.

По същото време в Англия бил създаден методът “Тоника Сол–Фа” (относителен, релативен) от Сара Гловър и Джон Кърван. Този метод се опира на основния тон (Т) и неговата мажорна скала. Степените в мажор се именуват със сричките до, ре, ми, фа, сол, ла, си, а в минор – със сричките ла, си, до, ре, ми, фа, сол. Нотацията е извлечена от тях: d, g, m, f, s, l, t.

В Германия разновидност на метода “Тоника Сол–Фа” е методът “Тоника – До”, създаден от Агнес Хундогер. Новото, което внася този метод е преди всичко слуховата опора в трите главни функции Т, D, S.

При всички горепосочени методи се търси нов символ за установените символи, каквито са нотите и тоновете имена. При цифровия метод нотата се подменя с цифра, а при методите “Тоника Сол-Фа” и “Тоника – До” нотите се заменят с букви. Тези три метода имат приложение единствено за развитие на следните музикални способности: ладов и метроритмичен усет и усет за многогласие.

Редица композитори, педагози и теоретици доказват благотворното влияние на родния фолклор върху музикалното възпитание на подрастващите. Те изискват своето мнение относно необходимостта от познаването на фолклора и са против безкритичното ползване на чужди музикални педагогически методи, които са неподходящи за конкретните условия.

Ладислав Даниел е последовател на Гвидо д'Арецо със своята система. Той използва в практиката си “опорни песни”, подбрани между най-подходящите за деца чешки народни песни, които започват от различни тонове на диатоничната звукова редица: до, ре, ми, фа, сол, ла, си, до. Авторът изтъква като важна страна на своя метод обстоятелството, че вместо нагласени упражнения ученикът пее прогресивно подредена (от по-леко към по-трудно) поредица народни песни.(16) След като учениците научат нотите и придобият умения и навици да изпълня-

ват самостоятелно съседно секундово движение в звукореда на тоналност До мажор, “свободните начала”, т. е. мелодическите интервали, по-големи от секунда, се изпълняват на основа представата на зададен тон (страничния тон на мелодичен интервал) от “опорната песен”, в която той е начален звук. Първоначално се налага да се прекъсне четенето на нотен текст, за да се запее “опорната песен”, която да възстанови в паметта представата за височината на съответния тон. По-късно тези представи се стабилизируют и при дадения мелодичен преход автоматично се възстановява необходимият мелодичен модел. Методът е предназначен за работа в общообразователното училище и в детските хорове. Важно условие при подбора на песните е те да бъдат изградени в натурална мажорна седемстепенна звукова редица. По същество методът е ладовостепенен с опора в звученето на чешката народна песен.

Друг интересен опит в това направление е методът на Франтишек Лисек (13), изграден също на основата на чешката народна песен. Началното осъзнаване на съотношението между тоновете става чрез мажорен трихорд “до-ре-ми”. След изучаването на модела-напев, подражателно с текст, се пее и подражателно с тонови имена. Когато у учениците се изработи представа за съотношението по височина между тези три тона, те се запознават и със съ-

ответния нотен запис. В следващия етап учениците получават задача да озвучат други мотиви, построени в същия звукоред. Така трайно остава в паметта им представата за съотношението на тоновете в посочената звукова редица. Останалите тонове от натуралната звукова редица се осъзнават постепенно. В своя метод Франтишек Лисек ползва елементи от ладово-степенните и от интерваловите методи.

От краткия обзор се вижда, че в чехословашкото общообразователно училище се обръща сериозно внимание на народностното музикално възпитание. Ладовият усет се активизира предимно на основата на тонико-доминантовите ладофункционални отношения между тоновете в тоналност До мажор.

Нотното оgramотвяване в унгарските училища се провежда съобразно принципите на относителната система “Тоника До” с модифицирането ѝ от “аналитичен” в “синтетичен” метод. Осъзнаването на височинните отношения между тоновете започва от два звука, отстоящи на малка терца, които се назовават съответно “сол-ми”. Използва се “подвижният ключ”, което означава, че нотите на тези два първоначално взети звука могат да се поставят на всяка линия и междулиние. В действителност унгарските ученици от самото начало пеят във всички тоналности, като си служат със слоговите имена на тоналност До мажор. След тоновете

“сол-ми” учениците се запознават и с височината на тона “ре” спрямо познати вече тонове. С прибавянето на тона “до” се получава непълен пентахорд. По-късно се прибавят “ла” и “до”, с което се получава гамата на мажорната пентатоника от “до”. Кодай и Белла Барток използват този звукоред за формиране на ладовия усет на учениците, тъй като той е характерна звукова редица, от чийто състав са създадени много унгарски детски народни песни. При мажорната пентатоника – характерна ладова структура за унгарската народна песен – отсъстват тонико-доминантови отношения, които определят класическия мажор. Ладовият усет в унгарското училище не се изгражда върху представата за устойчиви и неустойчиви степени. Умението да се почувства завършеността и незавършеността на мелодията се създава съобразно логическо-мелодическото каденциране в унгарската народна песен.

Немският метод “Тоника До”, широко разпространен в Германия и в много други страни, има за основа немската национална музика. Едновременно с използването на немския метод за слухово възпитание в редица страни се възприема и немската мелодия. Но принципите на ладохармоническите отношения в “тоналната музика” – класическата мажор-минорна система – загубват своето значение в съвременната музика. В музикалния фолклор на много наро-

ди не се наблюдават тонико-доминантови връзки между тоновете от мелодията. Така ладово-степенния метод "Тоника До" не съответства на ладовата организация в мелодиката на фолклорното музикално изкуство и на съвременната професионална музика, което го прави неподходящ метод. Ладово-степенните методи са насочени единствено към осъзнаване на звуко-височинните отношения в класическите мажор и минор.

В последно време в немските училища се разпространява абсолютната солмизационна система на Рихард Мюних – "я-ле-ми". При нея сполучливо се комбинират съответстващи на съвременните условия идеи с елементи от немските методи "Тоника До" и "Тонворд". Методът е твърде сходен с унгарската система на Кодай и Барток.

За нотното оgramотвяване в югославските училища се прилагат предимно методите за относителна солмизация "Тоника До" и "Тоника Сол-Фа". Музикалната педагожка Ели Башич доразвива системата на методи "Тоника Сол-Фа" с цел илюстриране на тонико-доминантовите отношения между тоновете. Така например вокалите, които тя използва при слоговите названия по-определено илюстрират съответната ладова функционалност.

"О" – символизира статичност – I и V ст.

"Е" – свободни подвижни функции – II ст.

"А" – полустатичност – III ст.

"И" – интензивна неустойчивост – VII ст.

Във връзка с това степените на звукореда на натуралната мажорна гама имат следните названия:

до – ре – ма – фу – со – ле – ти

За минор се използват същите срички, като третата степен фонически изобразява по-мекото звучене и вокалът съответно се променя в "я"

до – ре – мя – фу – со – ле – ти.

В своя доклад пред Националната конференция на музикалните педагози в Чикаго – САЩ през 1969 год., Акира Уеда припомня, че Япония е страна с оригинална и самобитна старинна музикална култура. Той изтъква, че докато в западноевропейската музика съществуват тоникодоминантови отношения между тоновете от мелодията, то в японската музика отсъства такава функционалност. Освен това японският музикален фолклор не се развива на основата на класическите натурални мажорна и минорна звукови редици. Наред с широко застъпените петстепенни звукови редици се срещат и седемстепенните, от които по-характерни са "рицу" – подходящ на дорийския, и "райе" – на лидийския звукореда. В Япония се организира музикално възпитание, при което се "избягват" японските народни мелодии. От западноевропейските педагози и теоретици е бил препоръчан "настоятелно" натуралният мажорен лад, тъй като той има "по-здрав характер" (1;78).

В Австрия системата за музикално възпитание на Карл Орф е система, при която първоначално се използват елементарна музика, елементарни музикални инструменти, елементарни словесни форми и движения. Орф разбира елементарното не като примитивно, а като първоначално, като отправна точка при формиране на музикалните способности. Първоначалната работа за формиране на музикален слух у малките ученици Орф осъществява върху два тона – низходяща малка терца – “интонация на зова”. Тази звукова редица “сол–ми” постепенно се разширява чрез прибавяне на нови тонове до мажорна пентатоника, звукоред, битуващ в условията на Централна Европа. След мажорната пентатоника се осъзнават минорният петстепенен звукоред, седемстепенните еолийски, дорийски, фригийски минорни звукореди и натуралният мажор.

Във Франция Арлет Зенати описва твърде интересен експеримент. На различни възрастови групи деца от пет до девет години се предлага да прослушат последователно два пъти по два кратки мотива, като отбележат има ли променен звук. Във всяка двойка мотиви, които включват еднакъв брой тонове, са подбрани един “тонален” и един “атонален” пример. Резултатът от експеримента е, че в групата на осем-девет годишните деца отговорите при “тоналните мотиви” са в значителна степен правилни, докато при тези на пет-

осем годишните не се констатира по-голяма точност на възприятието при “тоналните мотиви”, т. е. при деца от предучилищна и начална училищна възраст неправилните отговори и при “тоналните”, и при “атоналните” са приблизително равни по брой. Зенати обобщава, че “наличието на генетична еволюция (при музикалното възпитание) е факт, с който трябва да се съобразяваме при музикалното образование”(16,28).

В България музикално-възпитателното дело се развива още от самото начало на принципа на подражателството. Един от първите учебници по пеене, внесени у нас – “Правила за пеене и свещенни песни с напевите им” от 1866 год. е изграден на основата на класическия мажоро-минор, с методически напътствия за първоначално овладяване на тоновете от Т – I, III и V ст. От този момент нататък в съзнанието на българския учител по музика се насажда догмата за “овладяване” на устойчивите и неустойчиви степени на западноевропейските мажор и минор, като наред с методическите прийоми от чуждите учебници се ползват и съответните мелодии. Използваните методи за нотно оgramотяване били основани върху изясняване на функционалността “устойчивост – неустойчивост” в класическия мажор и минор. А за да се почувстват от децата ладовите тежнения на неустойчивите степени било необходимо да се използват западноевропейските

песни с преведени или пригодени текстове или да се създадат мелодии по подражание на западните с ниска художествена стойност.

В своята статия “Българска народна песен” Г. Байданов констатира, че “характерен за българския музикален фолклор е минорният лад, но най-вече съвременният минор” (13, 51). Той пояснява, че някои от ладовите структури, които са характерни за българския музикален фолклор, дори да съвпадат по звуков състав с тези от западната музика (като например еолийския лад с натуралния минор), то различието се проявява в това, че българската народна музика “не е хармоническа” т. е. в нея не се чувства класическата ладофункционалност на тоновете. В методичната му система за осъзнаване на тоновете височини се използва тоналност До мажор. Тоновете, обаче, не се осмислят чрез тяхната ладова характеристика (устойчивост – неустойчивост), интервалите се разглеждат бегло и не се създава представа за абсолютното им звучене като степенен обем и като тоново съдържание. Байданов прави опит да приложи осъзнаване на тоновете като звукостепенни в дадена редица. При запознаване с другите мажорни тоналности авторът използва осъзнаването на тоновете от главните трезвучия, с което се доближава до ладово-степенните методи. Предвижда се запознаването с минорния лад да се извърши чрез хармоничната разновидност на ми-

нора, а еолийския лад Байданов застъпва епизодично и го разглежда като изключение. В своята практика и методическа работа той отстъпва от верните си теоретични обобщения и изводи.

Друг автор, работил по проблема за нотното оgramотвяване от същия период е учителят-музикант Александър Кръстев. В неговата методическа работа като основа лежи запознаването с тоновете имена и осъзнаването на тоновете отношения върху базата на тоналност До мажор. По “синтетичен” път той запознава учениците първоначално с тона “до” и постепенно прибавя останалите тонове. Като съществена слабост на неговите учебници ще посочим, че той помещава почти само авторови песни. Както при Г. Байданов, така и при А. Кръстев се получава размиване на музикално-педагогическата теория с практиката. Например предложението да се осъзнават тоновете постепенно чрез прибавяне на нови знакове към познатите вече, не се обосновава с факта, че малките тонови редици се срещат твърде често в нашата народна музика. Не се стига до извода, че чрез последователно запознаване с тоновете могат да се осъзнават различни по строеж и ладово наклонение редици.

Професор Добри Христов предлага формирането на музикален слух да се осъществява на основата на музикалния фолклор. Факт е, че около 60% от народните песни са изгра-

дени в звукоред ре, ми, фа, сол, ла, си. Поради това той счита за уместно нотното ограмотяване на учениците да започне с “откриването на един тон – ре – за упражнения за ритмично говорене в тон”(11, 23). Според него след осъзнаването на “до” под тона “ре” и “ми” над тона “ре” ще се получат “три възможни тоналности”:

1. ре, до, ре, ми, ре, до
2. до, ре, ми, ре, ми, ре, до
3. ми, ре, до, ре, ми, ми

Разбирането му е, че “мажорната стълбица до, ре, ми, фа, сол, ла, си, до, ще се яви като резултат, а не като изходно начало” (45, 25).

Смятаме, че въпреки слабите моменти в системата на проф. Д. Христов, неговото предложение има своето голямо значение в нашата музикална педагогика като първа, рационална и перспективна идея за осъществяване на музикалното възпитание на учениците в българското училище.

В 1923 год. излиза от печат първото издание на методическото пособие на Борис Тричков “Стълбица”. Методът “Стълбица” носи названието си от използвания графически чертеж (графично помагало “Стълбица”). Методът е построен върху основата на методическа последователност – овладяване на нотната грамотност “стъпалообразно” т. е. първото стъпало е слухоподражателно пеене, а последното е пълната нотна грамотност.

След период на заучаване по слух на песни в тоналност До мажор се достига до пеене по слухоподражателен начин на гамовидни песни. След това работата се насочва към пеене на гама До мажор със слогови имена във възходящ и низходящ ред със следене на графичното помагало. След етапа на поредното овладяване на мажорната гама следва фиксиране на отделните степени съобразно ладовата им функционалност в следния ред: I, V, III, VII, II, IV, VI.

Според нас недостатъците на предложената система са:

1. Съдържанието на предмета пеене се изчерпва с реализирането на солфежни задачи – изграждане на умения и навици за самостоятелно солфежиране.

2. Непрекъснато фиксиране на устойчивите и неустойчиви степени. В резултат на това крайно увлечение се убива музикалният интерес у учениците.

3. Заменяне на живата художествена песен със сух дидактичен материал.

4. Ладовият усет се формира на основата на методика, чужда на ладовия строеж на българската народна музика, поради използвания от Б. Тричков немски метод “Тоника До” при създаването на своето помагало.

Положителното в нагледното помагало “Стълбица” е, че то дава възможност за подражателно пеене с тонови имена без ноти (като под-

готвителен етап към съзнателното пеене по ноти) и че едновременно се провежда вокална работа и тоново мислене.

Върху обучението по пеене на народностна основа работи и Беньо Тотев. Той нарича своята система “Ми–Фа–Сол”. За най-характерен и близък до тоналност До мажор той приема фригийския лад от “ми”, от който използва тетраорда ми–фа–сол–ла, т. е. фригийски тетраорд. Като метрична основа за развиване на чувството за ритъм използва следните размери: $2/4$, $3/4$, $5/8$ и $7/8$.

Системата на Б. Тотев съдържа три раздела:

1. Обучаване в певческо изкуство.

2. Развиване на интонационни способности.

3. Развиване на метроритмичен усет.

Преди откриването на петолинето и нотите Б. Тотев използва квадратен нотопис и практическо овладяване на ритмиката.

Особен интерес за нас представлява методиката на Иван Пеев за прехода от слухоподражателното пеене към пеене с тонови имена и по ноти. (30, 15) В системата на автора алгоритмизацията на дейността на учителя се свежда до:

1. Запознаване с нотите чрез пеене на заучени с тонови имена песни, но със следене на нотния текст по ноти.

2. Пеене на песни, заучени с тонови имена по слухоподражателен начин. Учителят показва нотите, написани под формата на гама на петолинето.

3. Учителят показва нотите на началото на заучена песен. Учениците “пеят” наум и познават коя е песента след като я изпяват по ноти.

4. От 2–3 написани с ноти на дъската песни, учителят пее с вокал или свиря на музикален инструмент една от тях. Учениците подбират кой нотен текст съвпада с възприеманата позната мелодия, която знаят да пеят само с тонови имена.

5. Отделни ученици пеят с тонови имена познати песни и едновременно с това показват съответните ноти по написаната гама на тоналността.

6. Учителят въвежда учениците в определена тоналност и им изпява началото на непозната песен. Учениците намислят съответстващите тонови имена и пеейки ги показват по гамата на тоналността.

Мислим, че тази система е много ефективна и има място в обучението на общообразователното училище.

По въпроса за нотното ограмотяване работят още много музиканти-теоретици като: проф. Асен Димандиев, Емилия Николова, Иван Христов, Коста Нейков, Евтимия Манчева, Н. Огненска и др.

Смятаме, че от системите, посочени в направения обзорен прег-

лед, бихме предпочели да прилагаме в своята ежедневна работа тези на авторите Б. Тричков, Б. Тотев и Н. Огненска, тъй като определени ак-

центи от тях са най-близко до съвременната музикална методика в българското училище.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вейс, П.* Абсолютная и относительная солмизация. Л., 1968.
2. *Даниел, Л.* Нови пъщица в нотното пеене. – В: сб.Музика, ноти, ученици Ч. I. С., 1967.
3. *Диамандиев, Ас.* Метод за възпитаване на музикален слух на основата на български народни интонации и метроритми. С., 1971.
4. *Манчева, Е., С., Здравкова.* Аз уча нотите – тетрадка помагало по музика от I до IV клас. Пловдив, 1995.
5. *Минчева, П.* Възпитаване на музикалния слух чрез българския музикален фолклор, С., НП, 1989.
6. *Огненска, Н.* Методика на музикалното възпитание. Благоевград, 1993.
7. *Пеев, В.* Основни въпроси на обучението по музика, Ч. IV, С., 1977.
8. *Торбов, Г.* Методика 1–3 клас. С., НП, 1989.
9. *Тотев, Б.* Обучението по пеене на народностна основа II клас. С., 1972.
10. *Тричков, Б.* Стълбицата. Български метод за съзнателно нотно пеене. Т. I. С., Култура, 1940.
11. *Христов, Д.* Музикалното дело в България – В: сб. Музикално-теоретично и публицистично наследство. Т. II, С., 1970.
12. *Лазаров, Ст.* Произход и развитие на музиката, С., Наука и изкуство, 1995.

THE PERCEPTION OF MUSICAL SYMBOLS – DEVELOPMENT AND CONTEMPORARY APPROACHES

PELAGIA VEKILOVA

Summary

The perception of the musical Symbols – one of the tasks of musical education has been gradually introduced to the system of general school education. The methodology has outlined for a long time the role of the musical symbols as a basic and in some cases the only mean that enables us to “enter into the world of music” and to touch to its influential power. In this way the introduction of skills in the sphere of note literacy and through knowledge of musical theory has become a long, steady tradition in the school musical education, even it has been considered as a synonym to general musical knowledge and culture.

The perception of the musical symbols hasn't been excluded from the contemporary theory and methodology of the musical education at school. The greater part of the different singing forms with tone names and notes, that are being used now, have been adopted from long outstanding national tradition in that sphere, some of them are taken from foreign experience and many of them have been created during the past few years.

The current study is an attempt to research the peculiarities of the development and discuss the contemporary methods for perception of the musical symbols at general school. Each method has been thoroughly analysed, its connection with the national musical culture of his creator has been followed through and it has been discussed to what extent does it correspond to the contemporary tendencies in musical education.