

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION

Л. Логинова

ИМЕЮЩИЙ УШИ, ДА УСЛЫШИТ ЛИ... (Актуальные проблемы современного сольфеджио)

L. Loginova

HAVING EARS, CAN YOU HEAR IT... (Urgent problems of the contemporary ear training)

Статья посвящена методическим проблемам современного сольфеджио. Проследившая историю развития сольфеджио, автор показывает, как видоизменяется его облик и какие факторы формируют его содержание. Пристальное внимание к психологической природе музыкального слуха, особенностям музыкальной коммуникации и профессиональной деятельности музыкантов приводит к пониманию актуальных задач сольфеджио как учебной дисциплины, участвующей в формировании музыканта на всех стадиях его обучения.

Ключевые слова: сольфеджио, методика преподавания сольфеджио, музыкальный слух.

The article is dedicated to methodic problems of the contemporary solfeggio (ear training). Following the history of solfeggio, the author shows its transformation and reveals the factors which influence its substance. Close attention to a psychological matter of the music hearing, particular qualities of music communication and professional activities of musicians lead us to understanding the immediate tasks of solfeggio as a pedagogic discipline, which participates in shaping a musician at all grades of music education.

Key words: ear training, methods of ear training, musical hearing.

На историческом хронометре – начало второго десятилетия XXI века. Далекие поколения музыкантов, педагогов и мыслителей в начале каждого столетия объединяли свои усилия для выработки генеральной стратегии развития сольфеджио на следующие сто лет. Трудно удержаться от соблазна и не проследить эту традицию еще от начала XI века, когда гений сольмизации, бенедиктинский монах из Помпозы Гвидо Аретинский закладывал основы сольфеджио как музыкальной дисциплины. Но линия эта, увы, будет прерывистой. Ее не щадили ни войны, ни стихии, превращавшие в пепел памятники культуры. Поэтому лишь косвенно, по отдельным описаниям в трактатах или партитурным листкам можно догадываться о подлинной судьбе сольфеджио. И все же острый взгляд различает его ускользающую тень.

В Италии XVII–XVIII веков мастера пения и композиторы начали создавать сборники с единственной практической целью: помочь певцам овладеть искусством *bel canto*. Они носили самые разные названия: сольфеджио и

ричеркары (*Solfeggiamenti, et ricercari a due voci*, 1642), вокализы и пассажи. Это сборники Зако-ни (Zaconi, 1592), Цероне (Cerone, 1613), Мерсена (Mersenne, 1634), «*Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée*» с музыкой Лео, Дуранте, Скарлатти, Хассе и Порпоры (1772). Позже, на рубеже XVIII–XIX веков наметились изменения методических приоритетов: актуальной темой стало не столько развитие голоса как такового, сколько интонирование элементов музыкальной речи. Это знаменитое «Сольфеджио для сопрано с аккомпанементом фортепиано» Карулли и Лемуана [20], в сокращенном виде опубликованное в России как «Сольфеджио» А. Рубца [17], «Сольфеджио» Саббатини [26]. В течение последующих двух столетий высота и ритм удерживают ведущие позиции в сольфеджио. Устойчивый интерес к музыкальным структурам во многом объяснялся устойчивостью самих этих структур. На протяжении XVIII–XIX веков, как известно, не подвергались существенным изменениям ни централизованный тип гармонической тональности, ни регулярно-акцентная ритмика.

Первые симптомы перемен, нарушившие покой классического равновесия, появились к концу XIX века, когда в структуре тональности стали происходить изменения, вызванные новой эстетикой романтизма: альтерационные усложнения аккордики и тональной функциональности. Это сдвинуло тектонические пласты прежде весьма консервативной дисциплины и дало толчок к развитию. Потребовалось расширение и детализация музыкального лексикона сольфеджио и поиски соответствующих способов его усвоения. Параллельно развивались и музыкальные профессии, требующие от сольфеджио адаптации его методов к характеру деятельности. Да и публика все больше хотела узнавать о музыке и приобщаться к ней через сольфеджио в рамках уже общеобразовательных программ.

На гребне повышенного внимания к музыкальному образованию в России выходит ряд статей Н. А. Римского-Корсакова [13; 14; 15; 16]. Они касаются, главным образом, эстетических и методологических проблем музыкального искусства. Рассуждая о феномене музыкального познания и восприятия, Римский-Корсаков упоминает и о музыкальных способностях и о музыкальном слухе. Слух дает возможность насладиться красотой музыкального звучания – «искусством поэтической мысли, выраженной в красоте тоническо-ритмической ткани» [14, 63]. Облеченное в форму фантазии и игры воображения, восприятие музыки или *музыкальное созерцание* стимулирует творчество композитора и исполнителя, погружает в сосредоточенную медитацию слушателя.

Римский-Корсаков считал, что развитие музыкального слуха неотделимо от музыкально-звуковой среды, питающей его, и обусловлено структурой музыкальных средств. Поэтому музыкальная гармония и ритм – эти два базовых элемента музыкального языка – формируют два основных типа музыкального слуха: гармонический и ритмический. Каждый из них, в свою очередь, подразделяется на несколько разновидностей. Так, гармонический слух включает слух строя и слух лада. Слух строя помогает отличать музыкальные звукосочетания, основанные на комбинации обертонов сложных звуков, от немusических, или неупотребительных в музыке, т. е. стройность, гармоничность и сбалансированность от нестройности или «расстроенности» [15, 153].

Ладовый слух фиксирует отношения звуков по высоте и по тональной функции. Ритмический слух включает «чувство темпа или ровности движения, и чувство размера, т. е. способность находить и определять отношения между раз-

личными ритмическими единицами» [15, 176]. Римский-Корсаков также дает практические рекомендации по развитию музыкального слуха. Для слуха строя он считает полезным играть на скрипке или виолончели, петь под аккомпанемент хорошо настроенного фортепиано, петь в хоре или играть в струнном квартете. В пении и игре на любом инструменте совершенствуется также ладовый слух. Чувство метра развивается в игре и в пении сольфеджацией. А для овладения темповым ощущением помимо пения и игры Римский-Корсаков предлагает использовать метроном как вспомогательное средство.

Острым взглядом композитора, педагога, мыслителя Римский-Корсаков обнаружил узел проблем и указал пути их решения. Так обозначилось главное направление в развитии сольфеджио на грядущее XX столетие. Исходным принципом в нем стало признание музыкального генезиса слуха и осмысление его природы и функции через структуру музыкальных средств. Его разделили авторы наиболее значительных и известных методик сольфеджио того времени [1; 18; 22; 28]. Искренне веря в прямую отражательную способность слуха, они формулировали предмет сольфеджио и планировали учебную стратегию, исходя из особенностей организации музыкальных средств. Интервалы, аккорды, мелодия, тональности, ритм, фактура, жанр, стиль и другие важные компоненты звучания становились не только музыкальными источниками соответствующих слуховых реакций, но и определяли их особенности. Так возникало множество разновидностей музыкального слуха: интервальный слух, гармонический, мелодический, интонационный, тональный, ритмический, полифонический, стилевой и проч. А общее представление о феномене музыкального слуха складывалось из суммы конкретных реакций на эти музыкальные элементы.

В соответствии с типами слуха подбирались музыкальные примеры и отрабатывались упражнения. Усилиями педагогов-сольфеджистов, работавших в этом направлении, значительно обогатился музыкальный материал сольфеджио. Мелодии соло или с аккомпанементом, составлявшие основу старого сольфеджио, дополнились специальными упражнениями на интонационное и слуховое освоение основных элементов музыкальной речи. Их дополнили разнообразные формы письменных заданий и примеры для импровизации. Одним из наиболее полных учебников такого рода является «Сольфеджио» В. Кирилловой и В. Попова [7].

И еще одно предвидение Римского-Корсакова повлияло на судьбу сольфеджио в

XX веке: упоминание музыкальных инструментов как средства развития слуха. На первый взгляд, здесь нет ничего нового. Инструменты и ранее применялись на уроках сольфеджио, помогая настраиваться и корректировать интонацию, аккомпанировать и демонстрировать задания. Но Римский-Корсаков видел в них иное назначение: не столько сопровождать процесс обучения, сколько управлять им, становясь *инструментом*, да простят мне тавтологию, развития музыкального слуха. Сейчас трудно судить, предполагал ли тогда Римский-Корсаков, что такое понимание роли музыкальных инструментов повлияет на формирование специальной методики слухового воспитания и музыкального образования в целом.

Совсем скоро после выхода его статей и заметок, уже в двадцатых годах XX века в сфере общедоступного музыкального воспитания начинает развиваться система «Орфа-Китман». А внутри специального музыкального образования к середине XX века появляются сольфеджио для исполнителей [9; 19; 24]. Степень и динамика распространения этих двух направлений была неодинаковой. Если метод Орфа повсеместно находил поддержку и продолжение в детском музыкальном воспитании, то *исполнительское сольфеджио* для профессионалов возникало локально в виде отдельных авторских экспериментов, порой не связанных друг с другом ни содержательно, ни методически. Тем не менее, всех их объединяла отзывчивость к исполнительским проблемам, которая продолжала главную стратегическую линию сольфеджио, принятую еще великим Гвидо. Ведь уже фактом своего рождения оно было обязано исполнителю и сопровождало его на протяжении всех последующих столетий, помогая *выпутываться из затруднений* и свободно двигаться вперед.

Но к середине XX века их пути начали заметно расходиться. Сольфеджио спокойно продолжало следовать своим методическим нормам, явно отставая от динамично развивающейся исполнительской практики. Оно уже с трудом улавливало пульс современной жизни: ее изменения были слишком стремительны, а учебная дисциплина оставалась слишком консервативной. Поэтому оживление исполнительских методик в первой половине XX века было равносильно электрошоку, заставившему биться сердце в унисон насущным потребностям музыкантов. С учетом современного характера исполнительской деятельности и репертуара подбирались музыкальный материал и выстраивались упражнения. Основное содержание сольфеджио для певцов, например, составляли разнообразные формы интонационных упраж-

нений, распевки, вокализы и весь спектр музыкальных жанров вокального репертуара.

Настоящим открытием в сфере исполнительского сольфеджио стало освоение принципов исполнительской интерпретации и тембровой экспрессии. Одним из лидеров этого направления стал английский композитор и педагог-сольфеджист Джорж Пратт. Профессор музыкального факультета Политехнического университета Хаддерсфилда Дж. Пратт изложил свою концепцию воспитания музыкального слуха в книге «Слуховое сознание: принципы и практика» [24]. Музыкальное слышание в ней раскрывается не столько как способность к непосредственному отражению звучания, сколько как особый тип музыкального мышления, присущий музыкантам-профессионалам. Ему свойственна яркая образность, эмоциональность и субъективность выражения. Учитывая эти особенности, Джорж Пратт находит оригинальные формы работы с исполнительскими моделями. В них разнообразно используется импровизация и исполнение по партитуре, вокальное интонирование и игра на музыкальных инструментах, сольное, ансамблевое, хоровое и оркестровое музицирование. Достойное место отводится таким исполнительским средствам как агогика, фактура, штрихи, громкостная динамика, темп. Внимание к звучанию музыкального инструмента и певческого голоса стимулировало разработку специальной методики по освоению тембровой выразительности.

Таким образом, благодаря включению исполнительских средств в структуру сольфеджио, был сделан значительный шаг вперед по пути восстановления естественных связей между учебной дисциплиной по воспитанию слуха и актуальной исполнительской практикой. И она живо откликнулась на этот *жест доброй воли*, протянув руку догоняющему спутнику и выразив готовность плодотворно сотрудничать во благо общих артистических идей. Среди тех, кто отозвался на настойчивые призывы к обновлению, хочу назвать двоих: это немецкий пианист и педагог К. А. Мартинсен [10; 11] и профессор пения в Университете Центрального Мичигана, известный в Америке далькросовец Джорж Тимоти Калдвелл [19]. В своих публикациях по музыкальному исполнительству оба автора подчеркивали важность слуховой активности в работе над выразительной интерпретацией. «Единственно важным для художественного мышления за фортепиано, – пишет Мартинсен, – следует считать способность внутреннего слуха улавливать тончайшие движения души и, переполняясь ими, преобразовывать их в звуковысотные представления чарующей прелести»

[11, 32]. И такой «одушевленный музыкальный слух, – продолжает он, – призван выполнять задачи двоякого рода. Прежде всего – наэлектризовать силой духовного воображения все десять пальцев пианиста и их нервы и потом уже в игре на инструменте следить с предельно собранным вниманием художественного замысла за тем, что выполняют пальцы» [11, 33].

Одухотворенное слышание является непременным условием работы над техникой и выразительностью исполнения. Об этом пишет и Дж. Т. Калдвелл в книге по вокальному исполнительству. Изложенная в ней методика экспрессивного пения восходит к далькрозовским идеям целостности музыкального переживания. Начиная с изучения общих принципов выразительного исполнения, автор анализирует его элементы, предлагает оригинальные формы их моделирования, которые становятся удобным дидактическим материалом. При этом вокальная техника как таковая является, по словам автора, лишь «подготовкой вокального инструмента и контролирующего его мышления к выражению музыкальных идей». «И если музыка повествует о чем-то, выражая идеи и чувства, тогда пение, – заключает он, – есть самый могущественный медиум и самая естественная форма музицирования, поскольку звук идет непосредственно из человеческого тела» [19, 37].

Как видно, методические идеи Римского-Корсакова, высказанные на пороге XX века, были восприняты и отчасти реализованы последующими поколениями музыкантов, и на этом можно было бы завершить краткий исторический экскурс, если бы не одно обстоятельство. Достоверно не известно, был ли композитор знаком с научными открытиями в области музыкального слуха конца XIX – начала XX века [8; 21; 27]. Ясно одно: идеи объективного, научного обоснования столь субъективной материи как музыкальный слух витали в воздухе и не могли не коснуться чуткого уха композитора. По крайней мере, его утверждения о сложной природе музыкального слуха, соединившей в себе чувствительность к строю, тональности и тембру, действующей как активное творческое и пассивное созерцательное начало, перекликается с фактами лабораторных исследований акустики звука и физиологии музыкального слуха. Для нас важнее подчеркнуть, что в начале XX века и в научной сфере также был задан тон и освоены направления в изучении слуха. Работа ученых дала самые впечатляющие результаты, благодаря которым методика сольфеджио обогатилась новыми достоверными сведениями о природе и функциях музыкального слышания. Появилось не только много глубоких и всесторонних

исследований музыкального слуха, но сформировались целые направления в науке со своей методологией, структурой. Это, прежде всего, гештальтпсихология, объединившая немецких и австрийских ученых, а в нашем отечестве – школы Н. А. Гарбузова и А. Н. Леонтьева, работы А. А. Володина и Е. В. Назайкинского [2; 3; 6; 12; 23; 25]. В рамках журнальной статьи невозможно уделить должного внимания каждому направлению. Для этого существуют публикации другого жанра и других авторов. Я же попытаюсь подвести итог их плодотворной работы, сделавший нас к концу XX века более осведомленными и, хочется верить, методически более оснащенными.

Итак, акустико-психологические исследования показали, что слуховые впечатления не копируют характер музыкальных средств, а формируются избирательно. Принцип отбора был выявлен в резонансной теории Гельмгольца и развит в теории двухкомпонентности звуковысотного восприятия у Веллека, Ревеша и Володина.

В них же было показано, что качество музыкальности у слуха напрямую связано со способностью звуковысотного различения. Вместе с тем, ощущение высоты звука само по себе неоднородно. Оно складывается во взаимодействии светлотных (*helligkeit*) и тоновых (*tonigkeit*) характеристик. Светлотность апеллирует к тембровой насыщенности, а тоновость – к фонической сбалансированности звучания. Акустической основой их соединения является спектральный состав музыкального звука. И этот сложный, состоящий из множества обертонов музыкальный звук *обрабатывается* слухом с разных позиций и оценивается по разным психологическим критериям. В результате складывается две формы ассоциаций спектра – тембровая и фоническая, которые не подменяют друг на друга, но причудливо взаимодополняют – то подчеркивая, то вуалируя свои имманентные признаки. Усиление фонической стройности звучания, как правило, сопровождается сглаживанием тембровой характеристичности, и наоборот. В этом легко убедиться самим, прислушиваясь к интервалу квинты, например, в крайнем верхнем и в крайнем низком регистрах фортепиано.

В самом общем плане авторы определили наиболее благоприятные условия для развития каждого компонента звуковысотного восприятия. Для тембрового, или светлотного слышания – это глиссандирующее движение по высотному диапазону и регистрам, для фонического – интервальные комбинации звуков. Конечно, музыкантам такие рекомендации могут показаться слишком условными, упрощающими

реальное богатство музыкальной экспрессии тембра и фонизма. Но нельзя забывать, что они давались учеными-психологами, филологами и акустиками, имеющими самые общие сведения о характере музыкальных средств. Для нас важен следующий вывод: музыкальные основы слуха состоят в звуковысотном различении, и высотное качество звука порождает тембровые и фонические ассоциации.

Теперь, вооружившись современными *естественнонаучными* знаниями о природе и функциях музыкального слуха, казалось бы, можно идти дальше. Однако по мере продвижения мы обнаруживаем, что в наших *навигационных картах* отсутствует еще один важный ориентир. Это – естественнонаучное объяснение механизмов восприятия тональных тяготений. Если светлотность обеспечивает восприятие тембрового колорита музыкального звучания, а тоновость – фонических свойств звуко сочетаний, то тоновость, основанная на интонационном соподчинении тонов и созвучий, оказалась вне поля зрения ученых. Хотя именно она определяла философию и психологию европейского музыкального мышления за последние четыре века.

Но не будем спешить с выводами. Ученицей А. Леонтьева, Ю. Гиппенрейтер в рамках исследований двухкомпонентной природы звуковысотного восприятия было выявлено воздействие моторно-двигательных реакций на оценку тоновых качеств звука [4; 5]. Эксперименты показали, что мышечные ощущения, сопровождающие движение по звукоряду или музыкальному диапазону, помогают фиксировать место положения звука в пространстве и через эту пространственную локализацию способствуют звуковысотному различению. Для музыкантов оба вывода очевидны и как будто не требуют специальных экспериментальных доказательств. Ведь движение по звукоряду, движение мелодии, движение пальцев и рук по клавиатуре или грифу – все это рождает звук, который и есть высота, т. е. фиксированная *точка* в пространстве звукоряда, а достижение ее есть интонационный выход мышечной энергии. И такое интонационное сопряжение высот, основанное на тяготениях и разрешениях – музыкального эквивалента мышечных сокращений, – есть тональные отношения звуков. Выходит, что можно говорить еще об одном качестве звуковысотного различения – интонационном, позволяющем оценивать динамические связи тонов. Таким образом, звуковысотное восприятие становится уже не двух, а трехкомпонентным, включающим тембровое, фоническое и интонационное ощущение.

Теперь сольфеджисты могут по-новому оценить музыкальные возможности слуха и

выработать методики, базирующиеся на соответствии природных задатков и питающей их музыкально-звуковой среды. Для этого необходимо признать триединство тембрового, фонического и интонационного слышания, определить характер их координации, их функции в восприятии музыкального материала, влияние на характер музыкального мышления в целом. Следует принимать во внимание также и богатейший немусикальный опыт, влияющий на развитие специфических свойств музыкального слуха. Как известно, в обыденной жизни благодаря тембровому слуху мы различаем голоса и звуки природы, ясно представляем источник звучания и оперативно реагируем на него. А в музыке он дает насладиться красочностью звучания инструментов и певческих голосов, ощутить выразительность регистров, оценить фактурный рисунок, артикуляцию. Наши тембровые ощущения настолько конкретны, что различить голос или инструмент почти означает овладеть им во всей полноте его предметных свойств. Поэтому звучание барочных скрипок напоминало Стравинскому *запах лака и старого дерева*. У другого они вызовут ассоциации уже иного свойства – ведь тембровые представления чрезвычайно субъективны. Но как выразить словами, записать, а потом и воспроизвести волнующую глубину виолончельного тона или серебристую легкость флейты? Возможно, специалисты сольфеджио направят внимание и на эту область слухового воспитания, следуя первым успешным опытам Джорджа Пратта?

Фонический слух, фиксирующий характер согласованности в звуко сочетаниях различной степени сложности, помогает отличать шумы от стройных и сбалансированных музыкальных звуков. С точки зрения акустики действие фонического слуха основано на анализе частотных характеристик звука, в результате которого звучание воспринимается как согласованное (консонизирующее) или несогласованное (диссонизирующее). Поэтому без преувеличения можно сказать, что фонический слух *держит главные ключи* от мира звуковой гармонии и красоты. Благодаря фоническому слуху мы улавливаем тончайшие градации *сонирования* в интервальных комбинациях и аккордовых сочетаниях, оцениваем структуру и расположение интервалов и аккордов, наслаждаемся гармоничной стройностью музыкального звучания в целом. Поэтому музыкальным материалом для развития этой способности являются те же интервалы и аккорды. Многообразие их фонических свойств отобразено в систематике интервалов и аккордов, выстроенной по акустическому принципу и известной всем сольфеджистам.

Я же хочу упомянуть классификацию аккордов Пауля Хиндемита, которая представляется акустически наиболее точной, логически выстроенной и музыкально оправданной. Несмотря на четкость акустической фиксации степеней кон- и диссонирования, психологические критерии их восприятия весьма размыты. Педагоги-сольфеджисты безусловно знают об этом, наблюдая как в начале обучения дети с обычным или даже абсолютным слухом испытывают определенную *физическую нетерпимость* к сложным диссонирующим звукосочетаниям, которая по мере развития слуха и расширения музыкальных впечатлений проходит, и те же *нестерпимые* и *грязные* диссонансы, обращаются для них в холодные, острые и пронзительные музыкально осмысленные звучания. Условность шкалы кон- и диссонирования доказывает также история полифонических и гармонических стилей, когда запреты определенной группы диссонансов постепенно смягчались, а *допущение* затем переходило в норму. Поэтому действие фонического слуха сводится не столько к обобщенной констатации степени кон- или диссонантности звучания, сколько к оптимально четкому различению структуры интервала или аккорда – этих мерцающих граней магического кристалла. Их отблеск озарил пространства музыкальной фактуры Скрябина, Шенберга, Веберна, Мессиана. Сегодня с сожалением констатируем, что эти вспышки не вызвали желанного прозрения, а скорее ослепили чувство, оставив незамеченным, неиспытанным и непережитым музыкальный опыт уже прошедшего XX столетия.

Гораздо оптимистичней выглядят результаты педагогических усилий по развитию интонационного слуха, по крайней мере, в нашей стране. Различать тональные тяготения и функциональные значения звуков, интервалов и аккордов у нас учат с первых классов музыкальных школ и вплоть до завершения профессионального образования в консерваториях. Это отнюдь не случайная прихоть и не умозрительная программная установка внутри отдельно взятого государства. Она вызвана объективными условиями самой музыкальной жизни. А они сегодня таковы, что, как и сто–двести лет назад, основу учебного и концертно-театрального репертуара составляет музыка классико-романтической эпохи, которая требует особой чувствительности слуха к тончайшим высотным флуктуациям и интонационным модуляциям, тяготениям и разрешениям.

Прообразом музыкального интонирования является мелодика речи, которая доносит смысл всякого высказывания. Интонация зачастую об-

нажает то, что намеренно пытаемся скрыть, и потому она честней и искренней слова. В коротких позитивных утверждениях: «всё в порядке» или «всё хорошо», но произнесенных медленно и тихо, на выдохе и с понижением интонации к концу слова, мы скрываем горечь реальной озабоченности или обиды. Свойство речевой интонации достоверно передавать смысл через высотные модуляции звука стало квинтэссенцией музыкальной выразительности, а само понятие интонирования обрело новые значения. Интонирование в музыке – это выразительное исполнение и собственно пение или игра на музыкальном инструменте, а также соотношение с высотным эталоном настройки и ведение мелодической линии и голосов в соответствии с тональными значениями звуков.

Почти всем факторам музыкального интонирования уделяется внимание в сольфеджио, хотя и не в равной степени. Зачастую эмоциональный, смысловой контекст музыкального исполнения уходит на второй план, уступая место работе над чистотой строя и соответствием звучания тональной логике. В результате выхолащивается исконное значение интонации как формы выражения смысла. Прямым следствием такого невнимания к смысловому наполнению интонирования становится невыразительное или *немзыкальное* исполнение на фоне высокой технической оснащенности – если говорить о профессиональных результатах. Но досадные просчеты такой абстрагированной интонационной работы дают о себе знать сразу, на каждом уроке сольфеджио: в отсутствии внимания учащегося, в отвлеченности задач, в отчужденности дисциплины от исполнительской практики. Но именно музыкальное исполнение объединяет людей для музыкального общения, соучастия и сопереживания. Его ждет и композитор, доверяя музыканту свое творение, и слушатель, предвкушая новые музыкальные открытия, и сам исполнитель, становящийся центральной фигурой музыкальной коммуникации.

Современные условия музыкальной жизни ставят перед исполнителем новые художественные задачи. Перед ним широко раздвинулись жанровые и стилевые горизонты музыки звучащей сегодня. Сочинения классического и романтического стилей, составляющие основу его академического репертуара, постоянно пополняются произведениями современных авторов, возвращаются к жизни забытые шедевры давно ушедших эпох, растет интерес к музыкальной экзотике неевропейских народов. Полистилистика и жанровый синтез, так или иначе присутствующий в музыкальном наследии прошлого и настоящего, предполагает знание и

владение языком разных культурных традиций. Музыкант-исполнитель чем-то должен напоминать полиглота, вступающего в диалог с далекими эпохами, странами, представителями различных направлений, школ и композиторских техник. Он творит во многих ипостасях: участвует в сольном, ансамблевом, оркестровом или хоровом музицировании, выступает в концертах, делает записи или преподает. И все это требует широкой профессиональной оснащённости и в том числе особой чувствительности музыкального слуха. Уделяется ли должное внимание стилевым и жанровым аспектам воспитания слуха на сольфеджио? Хочется ответить утвердительно, но пока воздержусь, и вот почему. Действительно, стилистический контекст музыкальной культуры представлен в методиках сольфеджио, но, как правило, косвенно – в использовании примеров из музыкальной литературы для чтения с листа и диктанта, а также в музыкальных примерах для гармонического анализа на слух. Эти примеры служат обычно не для изучения того или иного стиля, а для освоения элементов музыкального языка – всё тех же тонов, ступеней, интервалов, аккордов и тональностей. Но только в стилистовом освещении они индивидуализируются, обретая плоть и кровь, характер и манеры, а элементы музыкального языка начинают складываться в живую, осмысленную и экспрессивную музыкальную речь, рассказывающую о событиях и людях. Такое погружение в музыкальный стиль предполагает стилистическую интерпретацию всех компонентов музыкальной речи, основанную на распознавании, запечатлении и воссоздании тех или иных стилистических прототипов. Требуется тщательная разработка специальных методик *стилевого сольфеджио*. Думается, что они могли бы органично вписаться в традиционные методы, дополнив их соответствующим музыкальным материалом и упражнениями по импровизации.

Если отсутствие стилистического чутья чревато безвкусицей, а затруднения в определении музыкального стиля произведения вызывает известное неудобство, как будто бы ни по почерку, ни по голосу не можем угадать личность человека, то жанровая дезориентация имеет еще более серьезные последствия. Они приводят к нарушению генетических связей музыки и жизни и – как следствие – к утрате практического значения произведения. Это губительно для музыки, поскольку именно жанр свидетельствует о происхождении и социальном предназначении произведения, объясняя, *при каких обстоятельствах и зачем* оно создавалось и исполнялось. Жанровая летопись дарит незабываемые встре-

чи с колоритными музыкальными «персонажами» – сонатой, этюдом, вальсом, малагеньей, краковяком. Они необходимы, потому что дают точную информацию об общем содержании пьесы, о характере исполнения, об особенностях музыкального переживания. Жанр диктует и условия своего музыкального оформления: тип фактуры, форму, характер развития, ритм, голосоведение и много другое. Да и каждый музыкальный элемент не скрывает своего жанрового происхождения. Поэтому музыкальное движение колыбельной всегда двухдольно, а торжественный шаг сарабанды трехдольный. Так или иначе, все элементы музыкального языка детерминируются жанром и потому несут в себе его генетические признаки. Их нельзя игнорировать, коль скоро музыка все еще является фактом нашей социально-культурной жизни.

Но занимает ли жанр достойное место в системе слухового воспитания? Думается, что нет. Хотя мне могут возразить педагоги, работающие по методикам общего музыкального развития, ориентированным преимущественно на дошкольный возраст. В них дети играют, поют, танцуют, маршируют, обучаясь точно следовать условиям жанра. Так начинается и на этом, чаще всего, заканчивается освоение жанровых основ музыки в сольфеджио. Я же имею в виду последовательное и глубокое изучение жанра, направленное на формирование опыта слухового различения и воссоздания жанра в каждом элементе музыкального языка. И тогда трехдольность наполнится упругой легкостью мазурки, или скользящим кружением вальса, или галантной мягкостью менуэта.

Жанровое слышание помогает также ориентироваться в музыкальной коммуникации и оценивать роль каждого его участника. Если слушатель, главным образом, является потребителем предлагаемых ему жанрово-коммуникативных условий, то исполнитель или композитор сами создают их, согласуясь с внутренними творческими задачами. Поэтому для них овладение всем спектром жанровых ролей является неотъемлемым фактором профессии. Скрипач в оркестре, в квартете, в дуэте с фортепиано и солист – это, по существу, четыре разных музыкальных личности, со своей генетикой, темпераментом, манерой поведения и стилем. И в каждого из них скрипач должен уметь перевоплощаться в зависимости от жанровой драматургии исполняемого произведения и отведенной ему роли. Часто уже сама композиционная структура произведения предполагает многократные жанровые смены. Это – свободные и характерные вариации в инструментальной музыке XIX века, опера, требующая от певца сольного

пения, речитатива, участия в ансамблях, соединения навыков музыканта и актера, следования всем жанровым перевоплощениям персонажа по ходу развития оперного сюжета. Все эти модуляции невозможны без живого ощущения жанра.

Музыкальный слух как инструмент музыкальной коммуникации адаптируется к каждому ее участнику. Поэтому слышание композитора отличается от восприятия слушателя, а исполнительский слух разнится с композиторским. И эти аспекты слухового восприятия все еще ожидают своего изучения и освоения в сольфеджио. Возможно, некоторым эти ожидания вряд ли покажутся выполнимыми. Слишком уж далеко отошли они от главного методического русла дисциплины. Но феномен сольфеджио в том и состоит, что, традиционно являясь одной из самых старых и консервативных дисциплин в системе музыкального образования, оно всегда было и остается самой новаторской. В нем парадоксальным образом соединяются верность традиции и смелость эксперимента, что и определило его долгую жизнь и динамичность развития. Оно всегда старалось идти в ногу со временем, иногда на крутых поворотах отставая от головокружительной новизны музыкальных идей, но затем поспешно нагоняя упущенное появлением новых прогрессивных методик. Их накоплено невероятное множество за всю историю сольфеджио. На сегодня существует и фундаментальный запас научных знаний о природе слуха, восприятия и музыкальных способностей. Современная музыкальная жизнь создает условия для развития музыкальной

восприимчивости слуха и одновременно указывает на множество еще не решенных проблем. «Ограниченность учебных программ может фактически блокировать уши и разум, – пишет Дж. Пратт. – Нас учат сосредоточиться почти исключительно на высоте и ритме тональных мелодий. Это затрудняет пути к современной европейской музыке и к внеевропейским музыкальным культурам, где такие мелодии отсутствуют» [24, 17].

Мы с горечью осознаем, что музыка XX века так и осталась *недослушанной и недопонятой*, а европоцентристский снобизм так и не позволил насладиться пряными ароматами внеевропейских музыкальных культур. Причина этих и множества других *недо-* заключается в том, что сольфеджио все еще функционирует как вспомогательная практика, тренировка слуха, своего рода *факультативных фитнес*, дополнение к комплексу музыкально-теоретических дисциплин, объясняющих строение музыкальной речи. У него нет своей теоретической базы, которая позволила бы стать полноценной и самостоятельной дисциплиной. Предметная основа современного сольфеджио также четко еще не определена. Между тем, для формирования теории современного сольфеджио и разработке соответствующих методов есть на сегодняшний день все основания: и богатейший методический опыт, и комплекс научных знаний, и щедрость музыкальной палитры современной культуры. Было бы легкомысленно и безответственно не воспользоваться благоприятным стечением обстоятельств, ведь на историческом хронометре уже 2012 год.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Б. Гармоническое сольфеджио: [Учеб. пособие]. – М.: Музыка, 1966. – (Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ).
2. Володин А. Психологические аспекты восприятия музыкальных звуков. Дис. ... докт. психологич. наук. – М.: МГУ им. Ломоносова, 1969.
3. Гарбузов Н. Зоная природа звуковысотного слуха. – М.; Л.: Музыка, 1948.
4. Гиппенрейтер Ю. К методике измерения звуковысотной чувствительности // Доклады АПН РСФСР. – 1957. – № 4. – С. 113–118.
5. Гиппенрейтер Ю. О восприятии высоты звука. Автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М.: МГУ им. Ломоносова, 1960.
6. Леонтьев А. Проблемы развития психики. – М.: МГУ, 1981.
7. Кириллова В., Попов В. Сольфеджио. – М.: Музыка, 1971.
8. Майкапар С. Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития. – М.: Русское Товариществе печатного и издательского дела, 1908.
9. Максимов С. Сольфеджио для вокалистов. – М.: Музыка, 1984.
10. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – М.: Музыка, 1966.
11. Мартинсен К. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М.: Музыка, 1977.
12. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972.

13. Римский-Корсаков Н. Наброски по эстетике // Римский-Корсаков Н. Литературное наследие и переписка. – М.: Музыка, 1963. – Т. 2.
14. Римский-Корсаков Н. Введение к Эстетике музыкального искусства // Римский-Корсаков Н. Литературное наследие и переписка. – М.: Музыка, 1963. – Т. 2.
15. Римский-Корсаков Н. О музыкальном образовании // Римский-Корсаков Н. Литературное наследие и переписка. – М.: Музыка, 1963. – Т. 2.
16. Римский-Корсаков Н. О слуховых заблуждениях // Римский-Корсаков Н. Литературное наследие и переписка. – М.: Музыка, 1963. – Т. 2.
17. Рубец, А. Одноголосное сольфеджио: [Учеб. пособие]. – М.: Музыка, 1981. – (Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ).
18. Boliart J. Solfeo ritmico. – Barcelona: Boileau, 1987.
19. Caldwell J. T. Expressive Singing: Dalcroze Eurhythmics for Voice. Englewood Cliffs. – NJ: Prentice Hall, 1995.
20. Carulli G., Lemoine H. Solfèges pour voix de Soprano. – Paris.: Henry Lemoine, 1834.
21. Helmholtz H. v. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. – Braunschweig, 1863.
22. Jersild J. Basic instruction in melody and rythm reading. – London: Chester music Ltd., 1990.
23. Köhler W. Akustische Untersuchungen I, II. – Zeitschrift fur Psychologie. – 1910.
24. Pratt G., Henson M., Cargill S. Aural Awareness: Principles and Practice. – Oxford: Oxford University Press, 1998.
25. Révész G. Introduction to the Psychogy of music. – N. Y.: Dover Publications, 2001.
26. Sabbatini A. Solfèges, ou, Leçonsélémentaires de musique, qui peuvent s'executer soit à voix seule, soit à deux ou trois voix égales, en canon, avec basse continue, ad libitum. – Paris.: M. Choron, 1854.
27. Stumpf K. Tonpsychologie. – Leipzig: Hirzel, 1883–90.
28. Van de Velde E. Méthode Rythmique. – Paris: Van de Velde, 1947.