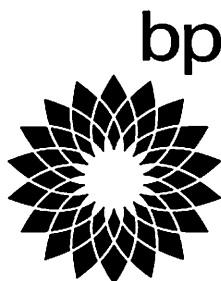


УДК 781.6
ББК 85.313 (3)
Б 26

Издано
при поддержке ВР



Редакторы-составители:

М. В. Воинова, кандидат искусствоведения
Е. И. Чигарёва, доктор искусствоведения

Ответственный редактор:

доктор искусствоведения, профессор Е. И. Чигарёва

Рецензенты:

профессор Ф. К. Караев
профессор, доктор искусствоведения М. А. Сапонов

Бела Барток сегодня : сборник статей / ред.-сост. М. В. Воинова, Е. И. Чигарёва. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. — 200 с. : нот., ил. — (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского ; сб. 74).

ISBN 978-5-89598-281-5 (в обл.)

В сборник вошли статьи по материалам международной научной конференции к 125-летию со дня рождения Белы Бартока, состоявшейся в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского 6–7 декабря 2006 года. Издание адресовано профессиональным музыкантам разных специальностей и любителям музыкального искусства.

УДК 781.6
ББК 85.313 (3)

*На обложке использован рисунок Валери Вольфенштейн,
опубликованный в берлинской ежедневной газете «В. Z. am Mittag» (1926).*

ISBN 978-5-89598-281-5 (в обл.)

© Московская государственная
консерватория
имени П. И. Чайковского, 2012

Поём Бартока на сольфеджио

Музыка Белы Бартока в курсе сольфеджио в вузе используется достаточно часто: фрагменты из инструментальных и оркестровых произведений можно встретить в пособиях по сольфеджио, ориентированных на слуховое освоение музыки XX века¹. В настоящей статье речь пойдет о методических и психологических приемах и особенностях изучения в курсе сольфеджио фортепианного цикла Бартока «Микрокосмос».

Сольфеджио — дисциплина, тесно связанная с вокалом, поэтому вопрос о возможности и эффективности использования не вокальных образцов для развития интонационного слуха до сих пор является дискуссионным среди педагогов и требует специальных оговорок.

Действительно, пение инструментальных примеров, как правило, не совпадающих с тесситурой голоса поющего, требует от учеников дополнительного умения вовремя подготовить перенос звука в другую октаву. В отдельных случаях составители сольфеджийных сборников публикуют примеры в транспозиции². Последнее, однако, существенно изменяет художественный облик оригинала и потому, на наш взгляд, не является удачной альтернативой тесситурным переносам. Многолетняя сольфеджийная практика различных педагогов показывает, что работа над такими инструментальными по своей природе произведениями, как «Двух- и трехголосные инвенции» и «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха в курсе училищного сольфеджио оказывается чрезвычайно эффективным средством развития интонационного (в том числе полифонического) слуха. К тому же постоянная тренировка в предслышании зон тесситурных переносов служит дополнительным средством развития слуха внутреннего.

В этом смысле можно сказать, что «Микрокосмос» Белы Бартока, содержащий преимущественно двухголосные пьесы, вполне органично занимает в курсе вузовского сольфеджио место баховских двухголосных инвенций. Разумеется, отдельные пьесы из «Микрокосмоса» поются и в курсах сольфеджио среднего звена. Однако думается, что комплексно «Микрокосмос» эффективнее изучать все же в рамках вузовской программы, поскольку именно в высшем учебном заведении появляется возможность петь цикл Бартока «более осознанно», то есть со слуховым осознанием ладовых и гармонических особенностей музыкального языка, — при условии параллельного слухового освоения самих языковых структур: новоладовых звукорядов, нетерцовых аккордов, полигармонии.

¹ Много таких примеров содержится в изд.: Карасёва М. Современное сольфеджио. Ч. II. М., 1996.

² По такому пути, например, пошли авторы А. Островский, С. Соловьев и В. Шокин — составители известного сборника сольфеджио (М., 1973).

Под проявлениями «новоладовости» (по отношению к традиционному мажору и минору) в «Микрокосмосе» прежде всего понимаются интонационные модели, основанные на смешанных и симметричных ладах, а также на полиладовости. В методическом смысле удобство изучения цикла (начиная со второй тетради³) состоит в том, что с каждой последующей тетрадью Барток внедряет все более и более сложные ладоинтонационные и ритмические образцы.

Так, во второй тетради преобладают пьесы-примеры на смешанные лады и пентатонику в разных ее проявлениях (58, 51, 62)⁴. В третьей тетради к этим трудностям прибавляются интонационные компоненты симметричных ладов (89, 91, 92). В четвертой тетради центральной трудностью для освоения становится усложнившаяся интонационность симметричных ладов (101, 109). В пятой тетради активизируется работа над хроматической мелодикой, в том числе интонированием ломаного хроматизма (136). В заключительной, шестой, тетради содержится наиболее сложный образец полигармонии политонального типа с полутоновым соотношением мелодических слоев (142).

Можно заметить, что в целом изменение и нарастание тематических трудностей в цикле Бартока примерно соответствует следованию учебных тем в учебнике «Современное сольфеджио»⁵ (см. главы первого раздела первой части учебника).

Рассмотрим теперь более детально основные интонационные, ритмические и нотографические трудности, содержащиеся в цикле Бартока, добавив отдельные методические комментарии по их изучению.

Интонационные трудности

1. *Ладовая энциклопедия* в «Микрокосмосе»: пентатоника, диатонические семиступенные, смешанные лады, полиладовость, симметричные лады — как возможность продолжения развития ладового слуха на новом уровне.

Начальные тетради «Микрокосмоса» дают много материала для вслушивания в *диатоничность*. Смысл изучения диатонических и пентатонических примеров в консерваторском курсе состоит прежде всего в стилевой подстройке слуха: ученик должен услышать сам *лад*, а не просто спеть диатоническую последовательность.

Так, в № 51 важно, чтобы в фокусе слухового внимания оказалась пентатонная структура, а точнее, *тетратоника* (достаточно редкий ладовый образец) с ее характерными мелодическими попевками.

³ Начальная, первая, тетрадь по уровню интонационной сложности соответствует довузовскому курсу сольфеджио.

⁴ Здесь в скобках приводятся «ключевые» для данной тетради номера пьес, на которые следует обратить особое внимание при изучении данной трудности на сольфеджио.

⁵ Как автор данного учебника, могу сказать, что совпадение это, разумеется, случайное, однако оказавшееся в педагогической практике очень удобным для *параллельной* работы с инструктивными и художественными образцами.

Работа со смешанными, гемиольными ладами и полиладовостью может начинаться с № 52, написанного в ярко выраженном лидийско-миксолидийском *G*.

В № 50 основную трудность составляет звукорядно-переменный (с лидийского на ионийский) состав лада in A (при этом с единственным ключевым знаком *cis!*), с возникающими по вертикали полиладовыми переченьями. Поющим надо одновременно уверенно интонировать и *d*, и *dis*. Это оказывается психологически затруднено тем, что пьеса стилизована под классический («правильно-диатонический») менуэт.

В цикле Бартока можно найти пьесы, которые могут служить интонационными аналогами и, соответственно, могут изучаться в определенных методических связках друг с другом (по выбору педагога): а) одновременно, б) с возвращением к трудности, пройденной ранее, по методу «спирали».

Рассмотрим, например, такую связку-цепочку, в которой стартовым номером будет № 50. Близким ему по трудности примером оказывается № 75 (та же полиладовость: лидийский — ионийский, плюс переменность ладовых устоев).

Более сложный пример в этом ряду — № 59, в котором пентахорды лидийского лада (in F) сочетаются в разных вертикально-горизонтальных комбинациях с пентахордами эолийского лада.

Еще более сложный вариант — № 81, в котором слышание полиладовости (лидийский — ионийский) является лишь одним из этапов тренировки слуха в мелодических моделях с переменностью звукорядов и устоев.

№ 58 дает хорошую возможность для тренировки гибкости ладового восприятия: одновременного слухового освоения интонационности *смешанного* (украинского: дорийского *g* с высокой четвертой ступенью) лада, с его яркими гемиольными попевками и возникающей при этом ладовой *переменности* (в данном случае переменности ладового устоя: *g-a-d*)⁶.

Дополнительную трудность в восприятии полигармонического колорита создают пьесы, написанные в манере *графически скрытой полиладовости*. Композитор явно поступает не только прагматически (стремясь упростить чтение маленькому пианисту), но намеренно провокативно, записывая полиладовые вертикали в форме двух самостоятельных тональностей, развертываемых визуально по горизонтали.

Иногда графический намек на разные тональности проявляется через выставление автором различных ключевых знаков в правой и левой руках. Так происходит, например, в № 105 «Игра с двумя пентатонными звукорядами», где левой руке автор предписывает играть с четырьмя диезами⁷, а правой играть вовсе без ключевых знаков, по белым клавишам.

⁶ В частности, это как раз тот самый случай, когда просто чистое пение музыкального примера с «школьным» представлением его целиком в гармоническом *d-moll*, то есть без осознания его ладовой изюминки, в вузе окажется мало полезным.

⁷ В этом, однако, также заключается изящная авторская шутка, поскольку эти знаки отражают вовсе не *cis-moll*, а всего лишь необходимые ему черные клавиши для нейтрально-ладового по наклонению пентатонного звукоряда *cis-dis-fis-gis-h*.

Однако чаще «нарисованная» политональность выражается через контрастно-тональную мелодическую графику. Подобная визуальная провокация срывает, например, в № 62, два голоса которого, по своей графике, тонально отстают друг от друга на малую сексту.

Пример 1



В начале работы над этой пьесой учащиеся, как правило, пытаются начать петь нижний голос в *h-moll*, а верхний в *g-moll*. Такой подход приводит к потере ощущения единого тонального центра (поскольку слышать политонально, одновременно фокусируясь более чем на одном тональном центре, человек не способен), что способствует усилению голосового напряжения. Интонационное освоение этой пьесы целесообразно начинать с приучения слуха к опорному аккорду: двутерцовому мажорно-минорному секстаккорду *h-d-g-b* и с ощущения через него единого тонального центра *G*. Как только слух адаптируется к ощущению двутерцовости как самостоятельной звучности, к созвучию, не требующему разрешения в консонанс, пение полигармонического двухголосия станет легким и свободным.

Подобный методический подход можно применить к № 64а. В этом случае опорным аккордом будет минорно-мажорное трезвучие *g-b-d-g-h*, а в качестве базового ладового звукоряда неоктавный лад *g-a-b-c-d-e-fis-g-a-h*.

Более сложные интонационные задачи в рамках сольфеджио ставят перед учащимися № 86, 105. В них также можно увидеть как графические (деление на два слоя, записанных в № 86 — в *Fis* и *C*, а в № 105 — соответственно, в *Cis* и *D*), так и словесные авторские «политональные обманки». № 86 имеет весьма технологическое название «Два пентахорда», № 105 также называется нарочито конструктивистки: «Игра (с двумя пентатонными звукорядами)». Для уверенного интонирования № 86 можно избрать в качестве опорного аккорда полиаккорд *fis-ais-cis-e-g-c*⁸.

В № 105 подбор интонационно-опорного аккорда осложняется полутоновым, как бы «взаимостирающим» соотношением звуковысотных слоев. Здесь имеет смысл создать изначальную слуховую опору в виде малой сексты *cis-a*, которая к концу первого построения (т. 1–9) уже может ощущаться в качестве контура мажорного секстаккорда.

«Сказка о маленькой мухе» (№ 142) является завершающим, наиболее сложным для интонирования вариантом из этого ряда сольфеджийных трудностей. Мелодические линии в полутоновом соотношении пластов интервально максимально сближены.

⁸ Параллельно работая с упражнениями на соединение полиаккордов и ладовых звукорядов из главы «Полигармония» в ч. I учебника «Современное сольфеджио» (§ 22).

Пример 2



В данном примере уже можно говорить о полигармонии политонального типа и в соответствии с этим усилить методический акцент на вслушивание в каждую мелодическую линию. Заметим, что даже при значительном повышении внимания к звуковой *горизонтالي* необходимо выстроить ряд контрольных точек в виде *интервальных вертикалей*. Это могут быть как консонирующие интервалы (например, малые терции в т. 6–7), так и полутоны, которые в гармонии этой пьесы являются преобладающими.

К вопросу об освоении интонационных трудностей «по спирали». В начале работы над циклом, при изучении № 62, учащимся было необходимо «подружиться» с перечашей для неподготовленного слуха двутерцовостью уменьшенной октавы. В № 142, в конце цикла, на гораздо более сложном материале понадобится применить фактически тот же самый подход: активизировать психологическую установку на принятие полутона в качестве устойчивой и самостоятельной звучности.

В «Микрокосмосе» мы находим также богатый интонационный материал для освоения *симметричных* ладов. В качестве интонационно-базового выступает лад тон-полутон, представленный как своими тетрахордными фрагментами, так и целым звукорядом, нередко распределенным между двумя голосами.

Последнее, например, ярко проявляется в № 101, названном «Уменьшенные квинтль». (Заметим: вновь налицо столь любезная сердцу Бартока «провокационная» политональная «*es-moll — a-moll*» графика.) Собрав звуки обоих голосов, от звука *es* можно выстроить весь звукоряд лада тон-полутон:

Пример 3



Если в № 101 на слух отрабатываются звукорядные модели симметричного лада, то в № 106 слуху предоставляется возможность освоить некоторые аккордовые модели, такие как тритон-квартаккорд (*fis-c-f*) и двутерцовый квинтсектаккод (*fis-c-d-f*), см., например, т. 1–2. Важно направить слуховое внимание ученика на то, что «перечашие» тоны *fis* и *f* могут восприниматься здесь не только в «горизонтальном» сочетании, как признак

полиладовости (которая в этой пьесе также имеет место), но и «вертикально», как составные части самостоятельных нетерцовых аккордов, входящих в состав лада «тон-полутон».

Так же как и № 101, № 109 ставит перед учениками задачу целостного восприятия лада тон-полутон (в его полнозвукорядном варианте 1.2), путем слухового объединения нижнего и верхнего мелодического пластов.

Пример 4



Примечательно, что одновременно с этим обученный слух легко сможет выявить в каждом из обоих пластов звукоряды лада 1.5 (*gis-a-d-es* и *h-d-f-ges*), одного из наиболее ярких и часто используемых в музыке симметричных ладов. Твердое слуховое знание его интонационной модели поможет избежать наиболее распространенной ошибки при пении данного примера: интонирования (в обоих голосах) тритона вместо интервала чистой кварты. Стремление спеть тритон в этом месте обычно является результатом подсознательного выбора более знакомой интонационной модели из своей слуховой «базы данных»⁹.

Решение тех же задач: укрепления новой интонационной модели в слуховой ладовой памяти, предполагается в процессе освоения № 136, построенного на сочетании двух целотоновых ладовых звукорядов на расстоянии малой терции (или большой сексты). К вопросу о методе «спирали»: привычка к параллельно-малотерцовым, «рельсовым» сочетаниям должна быть выработана у учеников со времени изучения ими № 62 (см. *пример 1*). Новым моментом в данном контексте становится интонирование целотонного пентахорда *c-d-e-fis-gis*. Приведем пример мелодической линии (т. 1–5).

Пример 5



Обычная интонационная ошибка, встречающаяся в начале работы с этим номером, состоит в пении вместо тритона *d-gis* чистой кварты *d-g*, которая легко «укладывается» в привычную слуху «соль-мажорную» модель. В этом случае полезно параллельно работать с интонационными упражнениями на целотоновый звукоряд, содержащимися в учебнике «Современное сольфеджио», ч. I (§ 15).

⁹ Так, модель *es-d-as-g* оказывается гораздо более привычной в качестве интонируемого сочетания ступеней: III-II-VI-V в миноре.

2. Слуховое освоение *типичных моделей хроматической мелодики* в «Микрокосмосе».

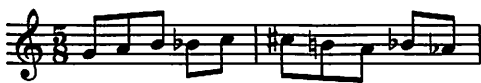
Практика показывает, что одной из существенных интонационных трудностей цикла оказывается узкоинтервальная мелодика в ограниченном тесситурном диапазоне. В ряде случаев мелодическая линия усложняется двумя основными графическими особенностями:

- сменой звукоряда при движении в обратную сторону (по типу: *a–h–cis–c–b–as*), этот мелодический тип можно, условно, назвать *комплементарно-звукорядной мелодикой*;
- *ломаным хроматизмом* (по типу *a–h–b–c*) как наиболее часто встречающимся мелодическим паттерном в мелодике XX века¹⁰.

Примерная последовательность пьес, с которыми будет полезно поработать, совершенствуя вокально-слуховые навыки управления голосом в пределах узких интервальных рамок, может быть следующая:

- № 54 — прямой хроматизм в малообъемном диапазоне. Петь с опорой на рамочный интервал терции (например, *e–g* в т. 1);
- № 646¹¹ — усложненный вариант № 54: с добавлением фигур ломаного хроматизма. Параллельная работа над упражнениями из раздела «Ломаный хроматизм» в учебнике «Современное сольфеджио, ч. 1 (§ 20);
- № 79 — работа с ломаным хроматизмом в середине пьесы (с т. 11);
- № 80 — основное внимание на «комплементарную мелодику» в обоих голосах (по типу: $\downarrow$ *fis–es–des–c–h* — $\uparrow$ *d–e–f*, см. т. 9–10). Полезно в качестве подготовительного упражнения проинтонировать подобные модели секвенционно — по тонам вверх (для нисходяще-восходящих паттернов) и по тонам вниз (для восходяще-нисходящих, таких как в т. 1–2);
- № 88 и № 115 в этом плане — усложненные варианты № 80, поскольку «комплементарная мелодика» в них приобретает большую интенсивность и «зигзаговость». Это требует быстроты слуховых переключений на разные варианты звукоряда. Приведем пример мелодического начала № 115.

Пример 6



Концентрированное проявление ломаного хроматизма в одной мелодической линии мы находим в № 132, который в этом как бы продолжает № 115.

С методической точки зрения усложнение мелодики одновременно в *обоих* голосах создает группу примеров повышенной мелодической трудности.

¹⁰ Справедливости ради отметим, что во времена Бартока этот мелодический паттерн еще не превратился в интонационную «разменную монету» (каковой он стал в музыке к 70-м годам XX века). Он применяется композитором в ограниченных масштабах, привнося в общий контур мелодики особую рельефность.

¹¹ Сама пьеса представляет собою интонационный вариант диатонического профиля № 64а, в стилевом отношении — его хроматическую «коррозию».

- № 91 — один из наиболее трудных для пения примеров, в котором различные трудности хроматической мелодики интегрированы со сложностью интонирования симметричного ладового звукоряда 1.5 (о чем шла речь при разборе № 109).

Пример 7



- Главная стратегическая задача здесь — выстроить удобные интонационные вертикальные опоры на *диссонансах* (этот навык, как уже говорилось, можно начинать формировать еще с изучения второй традиции цикла, с № 62).
- № 92 и 123, в свою очередь, по своей мелодической модели, являются усложненными вариантами № 91, поэтому их полезно изучать в «связке».

Ритмические трудности

Надо сказать, что для вузовского курса сольфеджио «Микрокосмос» особых ритмических трудностей не содержит. Такие фигуры условного ритмического деления, как триоль (№ 88), квинтоль (№ 130), нерегулярная метрика (часто встречающиеся размеры типа 5/8, см., например, № 100, 113, 115 и более сложная ритмика в «Шести танцах в болгарских ритмах»¹²), как правило, изучаются в среднем звене. Кроме того, на дирижерско-хоровом отделении вуза они проходятся отдельно в рамках программы второго курса по специальности.

Тем не менее, стоит учитывать, что любые, даже незначительные (вплоть до простых синкоп), ритмические трудности способны «затормозить» освоение трудностей интонационных и наоборот: концентрируя свое внимание на непривычной интонации, ученики часто упускают из поля своего слухового внимания ритмический рисунок. В связи с этим, при прохождении ряда номеров, содержащих «загвоздку» в ритмике, надо прорабатывать все ритмические модели отдельно, например, параллельно с изучением упражнений из соответствующего раздела учебника «Современное сольфеджио» (ч. I, главы X–XI).

Нотографические трудности

К этому роду трудностей относятся сложно или относительно непривычно записанные интонационные или ритмические модели. Одной из спе-

¹² Их, к сожалению, в силу более сложного фактурного изложения, использовать в описанных сольфеджийных целях (с пением и игрой) оказывается не очень удобно.

цифических трудностей чтения с листа музыки XX века является необходимость *энгармонической адаптации*. Под ней, в частности, понимается умение считывать записанную с диезами или бемолями (включая дубль-знаки) ноту вне зависимости от ее возможного альтерационного тяготения.

Подобный навык оказывается почти не развитым после училищного курса сольфеджио, в котором, как правило, преобладают примеры на сложную альтерационность музыки позднеромантического стиля. В довузовском звене для достижения свободного интонирования, например, уменьшенной терции *fis-as* обычно применяют способ предслышания ее разрешения в приму *g-g*. Тот же способ предслышания последующего (и, возможно, неожиданного) разрешения применяется также для мысленного переинтонирования звука перед энгармонической модуляцией.

Однако в музыкальных текстах XX века знак альтерации, стоящий перед нотой, часто вовсе не указывает на альтерационно-модуляционную природу соответствующего звука, а просто фиксирует его высотное расположение. В таком случае выработанный в училище навык слухового опережающего поиска альтерационных тяготений способен стать определенного рода помехой для пения с листа нотного текста XX века.

Очевидно, что для формирования нового навыка мгновенного перевода визуального стимула в аудиальную реакцию (в звук), помимо интонационных и ритмических упражнений, необходима специальная нотографическая¹³ тренировка. Прокомментируем в этой связи некоторые характерные примеры из нотографических трудностей «Микрокосмоса».

В № 99 («Перекрещенные руки») надо визуально адаптироваться к необычным ключевым знакам: *ми-бемоль* в скрипичном ключе и *фа-диез* с *соль-диезом* в басовом ключе (с тональным центром *c*, даже, можно сказать, *c-moll*). Эти знаки надо специально мысленно спроецировать на клавиатуру, увидев их в виде черных клавиш на ней.

В № 62, в его среднем разделе, к интонационной трудности полиладовых перечений прибавляются нотографические трудности (см. *пример 1*). Интонированию параллельно звучащих интервалов малой сексты, мешает сложный нотографический вид: параллельные увеличенные квинты (т. 13–24). Характерно, что именно в этом разделе пьесы чаще всего вместо секст интонируются квинты, причем чистые — сказывается многолетняя ученическая привычка к звуко-ступеневому считыванию интервалов, выработывавшаяся с начальных классов музыкальной школы.

Для эффективной и достаточно быстрой коррекции такого рода ошибок рекомендуется также использовать метод мысленного визуального проецирования написанного нотного текста на клавиатуру. К примеру, если интонировать произносимый в пении *ля-диез*, синхронно представляя привычное секстовое расстояние между двумя черными клавишами *b (ais)* и *fis (ges)*, будет легче сохранять стабильность интонационного контура параллельных секст. Кроме того, обращение к подобному клавишному «общему

¹³ Специальные виды таких трудностей собраны в учебнике «Современное сольфеджио», ч. II, § 14, «Нотографические трудности в чтении хроматических интервалов».

знаменателю» оказывается более быстрым по сравнению с многократным мысленным энгармоническим переименованием звуков: *ля-диез* = *си-бемоль*.

Аналогичным образом могут решаться и нотографические задачи из № 91, в котором, например, интонация нисходящей чистой кварты записана через увеличенную терцию *gis-es* (т. 1, см. *пример 7*).

Основные формы работы

Пьесы «Микрокосмоса» обычно подготавливаются студентами блоками, в качестве домашнего задания, и исполняются либо вдвоем (дуэтом), либо поодиночке, в этом случае пение одного голоса сопровождается игрой другого. В классной проверке пения пьес полезно также использовать их дополнительный гармонический анализ (ладовых или аккордовых особенностей) и различные формы профессиональной обратной связи¹⁴: анализ самого процесса (стратегии) исполнения, как от исполнителя, так и от слушающих его студентов.

Помимо чисто музыкальных трудностей, студенты, приступающие к изучению «Микрокосмоса» на сольфеджио, чаще всего сталкиваются с трудностями **стилевыми и психологическими**. Они обычно связаны с тем, что недавние вузовские абитуриенты, твердо усвоившие ладо-функциональные нормативы классического музыкального языка, подчас с трудом способны переключиться на какой-либо иной музыкально-стилевой контекст. В представлениях первокурсников о стандартах «красивого и некрасивого» в музыке, к сожалению, можно наблюдать скорее тенденцию к жесткой закреплённости суждений («консонанс — красиво, диссонанс — некрасиво»), чем открытость к гибким изменениям.

Эта до сих пор существующая ситуация, безусловно, является темой отдельной, и поэтому другой, работы. Здесь же скажем лишь следующее: дорогой к успешному и приятному (!) освоению музыкального языка XX века на сольфеджио, и музыки Бартока в том числе, является большая, тщательно выстроенная работа педагога по расширению карты стиливого видения ученика, изменению его убеждений (в случае их излишней узости).

Такой работе помогают упражнения на развитие синестетического слушания¹⁵, создание метафор, помогающих синестетически (то есть задействуя дополнительные по отношению к слуховому восприятию сенсорные каналы восприятия: визуальный и кинестетический) преодолевать интонационные трудности.

Приведем пример того, как удачно подсказанная метафора помогла исполнителю поставить интонацию буквально «на нужные рельсы». Одному из учащихся никак не удавалось сохранить параллелизм секст при пении

¹⁴ Описание психотехнологии создания обратной связи в данном случае не входит в задачу статьи.

¹⁵ См. подробнее о развитии чувства синестезии в книге: *Карасёва М.* Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха. М., 2002.

№ 62 (*пример 1*). Во время «сдачи» этого номера в классе студенты, в рамках обратной связи, подобрали для него ряд метафор. Одна из них — «телега, едущая по глубокой, вязкой грязи»¹⁶ — оказалась чрезвычайно эффективной: голос буквально «осел» и успешно «покатился» в колее малых секст.

Заметим, что приведенная метафора мультисенсорная, так как она содержит в себе и визуальный компонент (широкий и четкий след от колес в грязи), и кинестетический (тяжесть телеги, вдавливаемой в грязь), и даже не столь необходимый в данном случае аудиальный (скрипучий звук хода телеги).

Некоторые метафоры оказываются эффективными при простом подключении лишь одного из дополнительных сенсорных компонентов. Так, для многих студентов оказывается целесообразным при пении № 142 «выкрашивать» каждый из двух голосов в ярко-контрастные цвета¹⁷.

В ряде случаев метафоры оказываются полезными, если требуется изменить что-либо в психологической стратегии исполнения. Приведем еще один пример из педагогической практики. Студентка-музыковед, с отличным музыкальным слухом, хорошо («крепко-накрепко») выученная по сольфеджио в одном из столичных училищ, никак не могла справиться с полутоновым интонированием № 142 (см. выше *пример 2* и анализ его трудностей).

При разборе ее личной стратегии исполнения выяснилось (точнее, подтвердилось, поскольку это было слышно в самой манере пения), что основная цель студентки была перебороть, переломить второй, «мешающий», голос, который она играла. Эта достаточно «агрессивная» установка вызывала излишнее напряжение, которое, в свою очередь, мешало точному интонированию. Студентке было предложено попробовать поменять стратегию, переключившись с пафоса «борьбы» на ощущение удовольствия от мирного сосуществования совершенно разных мелодических слоев. Дальнейший результат пения № 142 оправдал старания по изменению установки.

Если говорить шире, постижение основ психотехники, смены психологических установок, одновременно с расширением стилевых и эстетических горизонтов, пожалуй, и является одним из наиболее ценных «сухих остатков» прохождения в курсе сольфеджио бартоковского цикла. Преодоление слухового стереотипа неприятия полиладовой «фальши» и получение удовольствия от постижения игровой логики композитора; умение *слышать* в пьесе новое ладовое содержание и не ограничиваться «бесслуховым» доверием к графике нотного текста; открытие того, что под сугубо технологическими названиями пьес могут скрываться живые, часто фольклорные музыкальные интонации; обретение «вкуса» к отслеживанию и совершенствованию собственных стратегий исполнения — все это, в конечном счете,

¹⁶ Содержание метафоры для того чтобы стать действенным, должно быть хорошо известным человеку из его личного сенсорного опыта. В данном случае можно улыбнуться по поводу того, что эта метафора по своему антуражу — слишком русская (☺) и поэтому работающая.

¹⁷ Естественно, что такая метафора, в первую очередь, окажется эффективной для студентов с визуальными предпочтениями в сенсорном восприятии.

не только способствует совершенствованию музыкального слуха, но и служит своего рода вариантом тренинга личностного роста. Последний же, будучи грамотно организованным, помогает студенту, человеку еще очень молодому, не попасть в плен разного рода ограничивающих стереотипов, делая его мышление и восприятие более гибким, поисковым, а стало быть, более творческим.

Итак, поём Бартока на сольфеджио?! Заканчивая на этом текстовую часть статьи, приглашаю всех читателей на ее мультимедийное продолжение: ниже приведены ссылки на аудио- и видеофайлы, записанные на уроках сольфеджио со студентами-теоретиками и дирижерами-хоровиками Московской консерватории (группы М. Карасёвой). Среди этих записей есть и сольные выступления, и примеры, аранжированные студентами для хорового исполнения. Имеется даже созданный студентами музыкальный клип (с использованием техники коллажа и мультипликации ☺) на исполняемую ими «Сказку о маленькой мухе». Из всего этого получается, что петь Бартока, как видно, — еще и интересно!

<http://marinola.mylivepage.ru/file/290/1070>

<http://marinola.mylivepage.ru/file/290/1350>

<http://marinola.mylivepage.ru/file/290/1438>

<http://marinola.mylivepage.ru/file/290/2862>

<http://marinola.mylivepage.ru/file/290/2863>

<http://marinola.mylivepage.ru/file/290/2864>

<http://marinola.mylivepage.ru/file/290/2912>

<http://marinola.mylivepage.ru/file/290/3343>