

М. В. КАРАСЕВА

СОЛЬФЕДЖИО — ПСИХОТЕХНИКА РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СЛУХА

Цель настоящей статьи — осветить ряд важнейших вопросов, касающихся формирования музыкального сознания профессиональных музыкантов, и в первую очередь тех, кто наиболее тесно связан с овладением музыкальным языком XX века. В процессе изложения мы последовательно рассмотрим все вынесенные в заглавие понятия и с их помощью проанализируем действия основных механизмов, управляющих нашими отношениями с языком музыки в целом и современной музыки в частности.

В последние годы мы можем наблюдать серьезные изменения в общественных потребностях, волна которых вынесла на гребень одну из ключевых задач для выживания культурной элиты общества — получение образования. Суть этих изменений можно коротко выразить как стремление получить образование не в виде суммы знаний, а как отлаженный аппарат для восприятия, хранения, активизации и переработки любой поступающей извне информации. На сегодняшний день эта задача из абстрактно декларируемой в трех-четыре предыдущих десятилетиях превратилась в своего рода «движущуюся цель», стимулируемую стремительными процессами в современной экономике, экологии, мировосприятии людей.

По отношению к музыкальной культуре сказанное означает, что как профессиональному бизнесмену для успешного ведения дел необходимо умение свободно переключаться с родного языка на язык переговоров, так и профессиональному музыканту, будь то солист или артист оркестра, необходимо обладать неким механизмом гибкого переключения на различные стилевые и интонационно-ритмические языки, механизмом, позволяющим предслышать интонацию, оперировать богатой системой эталонов исполнения, внутренне прочувствовать каждое созвучие и ка-

ждый ритмический оборот. Такой механизм у музыкантов именуется собирательным термином — профессиональный музыкальный слух, а единственной дисциплиной, на которую специально возложена задача оттачивания этого слуха, является предмет сольфеджио, сопровождающий становление музыканта с шести до двадцати лет.

Для того чтобы ответить на вопрос, в чем состоит специфика деятельности педагога-сольфеджиста, наилучшим будет сопоставить ее с работой педагога-исполнителя. Последний занимается с учеником в двух основных аспектах:

1. кинестетической технологии исполнения (постановка рук, раскрепощение мышц, координация движений и т. д.),
2. технологии ретрансляции эмоций (то есть улавливания и донесения до слушателя индивидуально воспринятой исполнителем частицы душевного состояния автора конкретного сочинения).

Итак, если педагог по специальности занимается с музыкантом технологией «раскрытия души», то педагог по сольфеджио должен заниматься, в частности, подготовкой того «объема души», который требуется раскрывать. Следовательно, в фокусе внимания оказывается сольфеджио как психотехника — психотехника становления ощущений тонкого душевного мира, налаживания отношений внутри этого мира через музыкальную среду как одну из его оболочек.

Если принять последнее утверждение в качестве основополагающего, то естественным будет разобраться в том, что представляет собой предмет сольфеджио в настоящее время (в рамках отечественной традиции преподавания). Многоохватность, некая глобальность задач, возлагаемых в последние десятилетия на сольфеджио, выразилась в образовании множества его собственных «департаментов», что, в свою очередь, отразилось в их специальных названиях. Помимо традиционного сольфеджио (обучающего пению по нотам) появились такие его разновидности, как гармоническое, ритмическое, ладовое, стилевое и т. д. Все это не есть множественность обликов или скрытых самостоятельных дисциплин. С точки зрения психотехники это лишь богатство инструментов, помогающих развивать уже поставленное умение профессионально ощущать и воспринимать звук в разнообразии его параметров.

В этой связи, в частности, представляются достаточно бесполезными до сих пор ведущиеся методические дискуссии о преимуществах и недостатках стилевого сольфеджио (равно как споры о большей эффективности ладового подхода в воспитании слуха по сравнению с интервальным и т. п.). Непродуктивность этих споров, (при всей важности обсуждаемого материала) проявляется в том случае, если они не решают вопрос изначальной отладки всего механизма музыкального восприятия, к примеру, умения, слушаая,

а) слышать собственно созвучия, а не их ладо-функциональные «силуэты»,

б) управлять процессом единовременного разнонаправленного восприятия звучащей музыки — слышать «по горизонтали» (ладотональные связи), «по вертикали» (аккордовую структуру) и «по глубине» (тембровые оттенки).

Тут уместно провести аналогию с нынешней ситуацией в медицине, когда каждый специалист, как правило, лечит больного по своему профилю, однако для успешного излечения оказывается необходимым сначала прочистить биоэнергетические каналы пациента. Данное сравнение имеет не только образный характер. Известно, что подобное очищение человека осуществляется не только с помощью религиозной практики и психотерапии, но и посредством специальных методик, действующих взаимоотношения людей с искусством, — таких как лечебное ваение, лечебный театр, музыкотерапия. В эту группу методик возможно было бы включить и соответственным образом направленное сольфеджио, которое для психоэнергопрофилактики профессиональных музыкантов могло бы оказаться более эффективным, чем музыкотерапия, поскольку использовало бы более тонкие, дифференцированные средства, доступные прежде всего профессиональным музыкантам.

Проблема постановки слуха в изложенном нами аспекте является, однако, на сегодняшний день как актуальной, так и неподнятой, вследствие чего встает вопрос: на каком интонационном материале сейчас целесообразней всего проводить психотехническую регулировку слуха в рамках сольфеджио? На том этапе, когда эта методика будет достаточно отлажена, возможно и нужно будет применять ее на самых первых ступенях обучения в рамках освоения мажорно-минорной тональной системы. В настоящий же момент наиболее действенной представляется работа по слуховому освоению языка современной музыки — как, условно говоря, нового для учащихся языка, в ситуации, когда все они имеют примерно равные стартовые возможности для проникновения в новый мир звукокрасок.

Таким образом, слуховое освоение музыки XX века можно считать, с одной стороны, целью курса современного сольфеджио, поскольку исполнительская практика требует от дипломированного музыканта свободного владения новоинтонационным языком, с другой стороны, удачным средством, позволяющим постичь основные законы психотехники музыкального восприятия и передать музыкальное переживание слушателям.

На пути успешного построения курса современного сольфеджио есть ряд специфических трудностей. Среди них надо отметить совершенно особую, следовало бы сказать критическую ситуацию, сложив-

шуюся в первой половине 90-х годов. Она, на наш взгляд, связана с новыми тенденциями в восприятии музыки XX века. В качестве объективных причин здесь выступают несколько процессов, характерных в целом для развития отечественной культуры и образовательной системы. Назовем некоторые явные и скрытые причины к сегодняшней ситуации «добровольного стояния у порога открытой двери».

Причина первая, наиболее очевидная. Отечественная методика воспитания слуха много лет была оторвана сначала от потребностей мировой музыкальной практики в исполнении музыки XX века (50–60-е годы), а затем и от потребностей отечественных (70–80-е годы), когда на концертные сцены постепенно проникала музыка как классиков XX века, так и тогдашнего авангарда — Шнитке, Денисова и других¹.

Причина вторая, менее очевидная. В 70–80-е годы, на фоне официального неблаговоления к «авангардным» композиторам, как бы в пик этому существовал живой интерес к их музыке и в среде музыкантов, и в кругу оппозиционно настроенной молодежи. Аншлаги на концертах музыки XX века становились в том числе и актами своеобразного культурно-социального протеста против господствовавшей идеологии. Сегодня, когда официальное государственное давление на культуру в этом аспекте снято, погас и политизированный интерес к современной музыке. Более того, на подъеме находится волна увлечения ретростилевой культурой (в том числе песнями и кинофильмами 60-х годов с соответствующим их эстетике музыкальным языком). Теперь для установления душевного контакта с миром музыки XX века особенно необходимой становится тонкая и кропотливая внутренняя работа. Необходимость ее принимается далеко не всеми, даже в наиболее стремящейся к саморазвитию социальной группе — в студенчестве².

Причина третья, скрытая и парадоксальная. Она состоит, напротив, в одном из положительных (на первый взгляд) факторов отечественной системы обучения. Известно, что у наших учащихся, по сравнению с их зарубежными сверстниками, хорошо (и жестко) сформирован классический ладотональный слух. Это означает, что в сознании и подсознании студентов закреплено больше мелодико-гармонических «эталонных» единиц памяти. Всю важность данного обстоятельства мы сможем понять, осознав, что именно от него в немалой мере зависит наибольшая привязанность исполнителей к *произведению*, а, например, не к свободным импровизационным формам как главному предмету искусства. От-

¹ Все нюансы описываемой политико-культурной ситуации хорошо известны, и нет необходимости рассматривать их подробнее.

² В этом смысле такое положение дел можно считать одним из генетических последствий обучения нескольких последних поколений советских учащихся по программам, тормозящим процесс личностного саморазвития.

сюда, в свою очередь, вытекает и предпочтительный интерес к классико-романтическому репертуару, а не к доклассической, к внеевропейской и, конечно, к современной музыке, по лабиринтам которой традиционно обученному слуху «самоу по себе бродить» кажется унылым и неудобным занятием.

Таким образом, хорошо развитый слух отечественного студента-музыканта представляет собой комплекс реакций, сформированных в процессе постоянной переработки *широкого* спектра интонационно-гармонических явлений в сравнительно *узком* стилевом диапазоне. В этом случае следует говорить о том, что успешно вырабатываемые отечественным сольфеджио³ качества музыкального слуха отражают и поддерживают психологическую установку на каноничность искусства.

Если первые две причины ставят методику сольфеджио в форму «страдательного причастия», то третья и вовсе затрагивает ее самые болезненные струны. Взятые вместе, они неминуемо заставляют задуматься над следующими вопросами:

— что должно быть практическим результатом эффективной методики?

— что же такое хорошо развитый музыкальный профессиональный слух?

— почему названные проблемы (как общепсихологические, так и собственно музыкальные), объективно не являясь специфическими русскими, поворачиваются своими острыми углами именно у нас?

— как эти проблемы снимаются или решаются в западной системе музыкального образования?

Начнем с ответа на последний вопрос и попутно постараемся ответить на остальные вопросы.

Общие психологические проблемы слуховой адаптации к различным музыкально-языковым нормам решаются в целостно рассматриваемой нами западной системе воспитания профессиональных музыкантов по тому же принципу, что и проблемы одновременного овладения несколькими иностранными языками. Известно, что за рубежом языки не только и не столько изучают, сколько слышат и используют с детства, не смущаясь периодическим смешением языковых идиом. В современных западных экономико-культурных условиях высок процент практической целесообразности вариативной деятельности (будь то овладение разными по звуковой фокусировке иностранными языками или учет постоянно обновляющихся технологий производства и т. д.). Ощущение этой целесообразности «принудительно-естественно» включает психотехнические механизмы: а) постоянной готовности к гибкой смене уста-

³ В данном случае имеется в виду генеральное направление русско-советской методики как целостного явления.

новок, б) допущения их естественного *сосуществования* в рамках операционного мышления. Именно наличие этих механизмов, на наш взгляд, можно считать глубинной психологической предпосылкой для сравнительно бесконфликтного процесса преодоления звукового барьера музыки XX века западным музыкантом или слушателем.

Отметим, что мы здесь сознательно обошли выражение «вхождение в музыку XX века», поскольку в нашей культурной традиции «вхождение» означает «вживание». С объяснения этого нюанса, думается, можно начать анализ *специфических* различий в направленности западной и отечественной систем воспитания музыканта.

Русская исполнительская школа всегда славилась музыкантами-солистами, превосходными интерпретаторами музыки «золотого», классико-романтического репертуара. В то же время нельзя сказать, что мы имели и имеем много музыкантов подобного ранга среди исполнителей доклассической и современной музыки. Было бы поверхностным, как нам кажется, объяснять такую ситуацию одними лишь недостатками в культурно-репертуарной политике. Предпримем попытку проанализировать проблему более глубоко.

Солиста-интерпретатора можно уподобить садовнику, возделывающему свой индивидуальный «сад» звучностей. Такой исполнитель находит себя в определенном стилевом амплуа путем неперемennого *постижения и принятия* того звукового пейзажа, который создан им самим в его «саду» и который является отражением настроенности этого исполнителя на совершенно определенный спектр эмоциональных волн. Этим «садом» (переходящим от поколения к поколению музыкантов «по наследству») в русской школе является, как было сказано, классико-романтическая музыка. Когда же подобный «солоцентрированный» исполнитель обращается к современной музыке⁴, он встречается с психологически не освоенным для него миром новых звучностей, то есть неким «пустырем», который сначала надо превратить в свой личный «сад»⁵. Последнее, однако, как и любое глубокое погружение в новую систему, требует весьма серьезной специальной подготовки музыкального сознания, которая в академических курсах просто отсутствует и которую целиком не в состоянии (да и не обязаны) взять на себя педагоги по специальности.

В итоге не будет большим преувеличением сказать, что отечественный вузовский выпускник оказывается отстраненным от непринужден-

⁴ Здесь не имеется в виду классика XX века (музыка Прокофьева, Шостаковича и других), которая по основным психологическим параметрам восприятия в большой мере соотносима с музыкой XIX века.

⁵ Между прочим, весьма очевидна идентичность установочного процесса в отношении известного психоконфликса «русской души» с ее мучительной адаптацией к западному стилю жизни.

ного контакта с современной музыкой стараниями самой образовательной системы, справедливо ориентирующей музыканта на необходимость психологического проникновения в музыкальное произведение, но не дающего (в разбираемом случае) ключа для такого проникновения в виде методики слуховой адаптации к новому языку.

В иной ситуации находится западный студент-исполнитель, методика обучения которого ориентирована в целом на выработку тех навыков, которые изначально (вне зависимости от его личного артистического потенциала) обеспечат ему уровень «евростандартного» музыканта. Целевой доминантой такой методики является установка на технологический универсализм и умение быстро вписываться в различные музыкально-сценические обстоятельства. Эта установка отражается, в частности, в постоянном совершенствовании навыков ансамблевой игры, в достижении свободы при чтении с листа любого нотного текста любой интонационной или ритмической сложности. Возникающая в подобной ситуации «ансамблецентристская» установка, в сумме с упоминавшейся уже значительно меньшей отточенностью традиционного ладогармонического слуха и своего рода «вееобразностью» строения теоретических курсов (где фактической нормой является одновременность ознакомления с явлениями классической, старинной и современной музыки), снимают обязательность личного обживания нового музыкального пространства как неизбежную проблему⁶.

Если исходить из изложенных позиций, логично сделать два следующих предположения:

1. Есть нечто, возможно, позволяющее западным методикам музыкального образования быть несколько несистемными, неотточенными и как будто непоследовательными (в допустимой зоне сравнения с отечественными методическими принципами⁷).

2. Западная система музыкального образования, несмотря на свои *существенные* (с нашей музыкально-цеховой точки зрения) недостатки, на практике не вступает в *очевидное* противоречие с тем социумом, внутри которого она формируется и развивается.

Обоснование и раскрытие первого предположения требуют отдельного исследования и поэтому будут нами опущены в настоящем изложении. Что касается второго, то мы разрешим себе считать его одним из смысловых ключей, позволяющих, в частности, под этим углом зре-

⁶ Понятно, что эта проблема не снимается, просто она, так же как и процесс овладения иностранными языками, протескает несколько иначе.

⁷ Известно, что тренинговый коэффициент в области запоминания гармонических последований и записи многоголосных диктантов у европейского студента-исполнителя на порядок ниже аналогичного показателя у выпускника российской музыкальной школы.

ния рассматривать дальнейшую судьбу отечественной методики воспитания профессионального слуха.

Конкретно говоря, если задаться целью усовершенствовать российскую методику сольфеджио⁸, то специфику европейских школ

а) следует объективно учитывать,

б) не следует каким-либо образом копировать, так как в рамках сложившейся отечественной историко-культурной традиции прямое перенесение любой западной системы на нашу почву, в силу уже сказанного, будет бесперспективным.

Следовательно, опираясь на ведущие технологические принципы, доказавшие свою эффективность в освоении классической музыки, мы должны создать собственную систему освоения музыки современной. Причем ориентироваться надо на самые мощные психические стимулы, отражающие совокупное постсоветское сознание.

Представляется, что подобную систему «для нас» наиболее целесообразно выстроить на базе психологического процесса погружения в многослойный мир художественного явления. Однако прежде чем перейти к классификации основных слоев, приведем любопытный исторический пример, записанный в древнекитайских источниках, — повествование о том, как мудрец Кун Цю (Конфуций) учился играть на китайской семиструнной лютне — цине (который, как говорят, именно с его легкой руки стал классическим музыкальным инструментом ученых мужей Китая)⁹.

Кун Цю начал брать уроки у старого учителя Ши Сяна, одного из лучших исполнителей в Китае того времени. Ши Сян наиграл ему мелодию и велел разучить ее дома. Через некоторое время учитель, послушав игру Кун Цю, сказал ему: «У тебя неплохо получается. Я могу тебе дать еще что-нибудь». — «Нет, учитель, — сказал Кун Цю, — я еще не могу как следует выразить настроение песни». Спустя несколько дней учитель еще раз послушал игру и сказал: «Ну вот, теперь ты уловил настроение, может быть начнем все-таки разучивать новую вещь?» — «Прошу вас, учитель, дайте мне еще немного времени, — взмолился Кун Цю. — Мне хочется понять, что за человек сочинил эту песню!» Наконец, после долгих часов, проведенных за лютней, Кун Цю пришел к учителю и сказал: «Теперь я знаю, кто был человек, сочинивший этот напев. Это был муж смутлолицый и высокий, прямо-таки величественный! Его взор устремлялся в недостижимые дали, его дух обнимал все пределы небес. Таким мог быть только достопочтенный Вэн-ван, осно-

⁸ Речь, разумеется, идет о наиболее общих особенностях русско-советской школы развития слуха в рамках абсолютной системы сольфеджио.

⁹ См. об этом в работе В. Малявина «Конфуций» (М., 1992. — С. 98–99).

воположник дома Чжоу!» Учитель с изумлением подтвердил, что напев действительно приписывали Вэн-вану.

В приведенном рассказе можно усмотреть дидактическую притчу, образно поясняющую все главные *ступени художественного проникновения в мир звуков*. Применительно к специфике развития музыкального слуха можно выделить три таких ступени.

Первая ступень — это своеобразный блок алгоритмических программ по *способам опознания и обработки текста*. Здесь находится классическое сольфеджио как «метода чтения нот» (согласно традиции прошлого столетия), слегка модифицированным аналогом которой служит современная западная дисциплина типа американской sight-singing, а также французской *solfège rythmique*¹⁰. На этой ступени происходит установление и закрепление в сознании психологических связей между звуком (или его длительностью) и их символьным выражением в пределах принятого языка музыки.

Восхождение музыканта на вторую ступень сопряжено с постепенным продвижением внутрь своего Я. Подобное продвижение состоит в совершенствовании способностей к *структурированию* воспринимаемого материала на более высоком уровне. Сюда, в частности, следует отнести развитие ладового чувства, тренировку музыкальной памяти. На этой же ступени оказываются упоминаемые в методической литературе «виды музыкального слуха», такие, как гармонический, мелодический, полифонический, архитектонический и т. п.

Третья ступень посвящена осторожной настройке механизма соприкосновения человека с «тонким миром» через канал слухового восприятия, то есть вхождению в область, которая обычно именуется интуитивным постижением музыки и нередко противопоставляется по содержанию второй ступени. Активная область третьей ступени — это сфера *ассоциативного, синестетического слышания* музыки. Внутри нее можно выделить три основных пласта, технология последовательного извлечения которых из подсознания по своей тщательности может быть сопоставлена с технологией археологических раскопок. Попробуем кратко обозначить эти пласты:

Погружение в первый, нижний по «глубине залегания» пласт требует установления и осознания *связей в ощущении звуковых и иных физических явлений* (цвета, запаха, вкуса, вещества и его формы, пространства, течения времени и т. д.). В практике преподавания музыкально-теоретических дисциплин встречаются, как правило, лишь эпизодические упоминания о примерах подобного рода (в частности, о различных цветовых ощущениях тональностей или же о восприятии градаций мяг-

¹⁰ Поэтому сравнение с западной системой обучения сольфеджио правомерно только лишь в пределах этой ступени.

кости и жесткости аккордов и т. д.). В исполнительском искусстве, особенно при работе над звуком, спектр подобных аналогий оказывается шире¹¹. Однако поэтические метафоры являются все же единичным (часто эмпирически найденным их автором) методическим приемом. Иначе говоря, они еще не складываются в систему тренировки музыкальных ощущений.

Второй условно выделенный нами пласт открывается при отыскании местоположения тех или иных музыкально-звуковых явлений в собственном «атласе оттенков *личных эмоциональных реакций*». Иными словами, происходит переход от фиксированного ощущения предмета к эмоционально окрашенному отношению к нему. Градация порогов эмоциональных ощущений может проводиться по параметрам их интенсивности, осознанности и индивидуализированности. Например, для европейца градация простирается от общей, «классической» реакции на два основных ладовых наклонения: мажор и минор (соответственно, «веселый» и «грустный») к возникновению более детализированных в описании эмоций (фригийский минор — суровый, угнетающий и т. д.) и затем — к особым индивидуальным эмоциональным реакциям. Среди последних отметим часто встречающееся слышание «болезненности» в звучании двутерцового трезвучия, энергетической насыщенности большого мажорного септаккорда, улавливание симптомов «невротического комплекса» в тонике фригийско-дорийского лада *c-g-es'-a'-des'* (вялой расслабленности дорийской сексты в сочетании с угнетающим воздействием фригийской секунды).

Естественно, что в процессе личностного роста индивидуальный эмоциональный «атлас» пополняется все менее уловимыми реакциями, которые порой оказывается сложным выразить вербально. Кроме того, в результате тем или иным образом протекающей социализации личности в механизм эмоциональных реакций вплетаются те или иные историко-культурные ассоциации, умение осознать и откалибровать которые и составляет специфику работы с третьим пластом. Здесь тоже имеется свой тип шкалы восприятия. Приведем примеры.

Профессиональный слух музыканта-исполнителя, так же как и слух любителя музыки, уверенно соотнесет звучание неаполитанской гармонии (секстаккорда второй низкой ступени в миноре) или мелодического предъема при разрешении доминанты в тонику с обобщенным образом «высокой классики»¹².

¹¹ Так, например, звук может быть бархатным, жемчужным, деревянным, плоским, объемным, круглым; созвучие — сочным, спелым, пустым, гулким и т. д. Вспомним, например, щедрые россыпи «жемчужно-бархатных» выражений в книге Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры» (М., 1982).

¹² Подобная степень трудности, то есть определения целостного стиля по фрагменту соотносима со степенью точности в различении «ранних» и «поздних» образцов православ-

Стилевая дифференциация на более специальном уровне (например, считывание компонента «барочности» в гармоническом обороте I_6-VII_6-I и «классичности» в обороте $I_6-V_4^6-I$, ощущение неоклассического привкуса в доминанте $g-f^1-a^1-c^2$ предполагает наличие специальной настройки слуха на экспертный тип слышания. (Выработка подобного навыка слышания является одной из главных задач в системе тренировки слуха композитора и музыковеда¹³.) Таким образом, в этом слое, в частности, содержится и то, что несколько абстрактно называется в последнее десятилетие стилевым слухом.

Рассмотрим процесс погружения в названные слои на конкретном примере восприятия аккорда $c-g-a^1-e^1-a^1$ (мажорного трезвучия с секундой и секстой)¹⁴. Образ аккорда может

1. ощущаться как: мягкий, теплый, круглый, объемный (но не тяжелый), светлый (преобладание в спектре желтых оттенков), сочный, спелый, сладкий, душистый (запах луговых цветов);

2. эмоционально восприниматься как: безмятежный, неторопливый, ласковый, инфантильный, шутливый;

3. вызвать социокультурные аналогии в пределах следующих шкал (примерный выбор подчеркнут):

Общий колорит аккорда легче вписывается слухом в музыку:

- профессиональную / народную
- классическую / эстрадную
- классико-романтического / импрессионистского направления;
- европейской / азиатской национальной традиции.

Специфический ладовый колорит аккорда указывает на:

- мажорно-минорную тональную систему / пентатонику
- пентатоническую культуру Японии / Китая.

Инструментальное воплощение возможно представить в тембре:

- тембре струнных смычковых / струнных щипковых инструментов.

Аккорд может быть характерной деталью индивидуального гармонического стиля:

- Чайковского / Бородина / Прокофьева / Равеля.

Итак, представив на конкретном примере главные особенности трех пластов слухового восприятия музыкального образа, обратимся к рассмотрению динамики их взаимодействий в процессе личностного и профессионального развития человеческой психики.

ных икон: любитель живописи без особого труда отличит икону XII–XIII веков от иконы XVIII–XIX веков.

¹³ Аналогичными навыками в области живописи должен обладать художник-реставратор.

¹⁴ Приводимые далее характеристики этого аккорда наиболее часто повторялись студентами младших курсов Московской консерватории при опросах.

Совершенно очевидно, что первый и второй пласты (с их тесной связью с объективными акустическими основами музыки) можно «раскопать» в музыкальных ощущениях любого человека нашей цивилизации вне зависимости от его профессиональной принадлежности (и, в частности, уровня музыкальной культуры) — различия в результатах будут касаться главным образом степени яркости и богатства ассоциаций. Третий же пласт окажется тем более многослойным, чем более глубоким и специальным будет музыкально-художественное образование слушающего. Поскольку богатство этого пласта слышания в большей степени зависит от полноценной переработки сознанием двух «нижестоящих» пластов, постольку третий пласт можно считать зоной элитарного восприятия (в буквальном смысле). Надо, разумеется, учитывать и то, что в музыкальной практике, даже в среде профессиональных музыкантов, наиболее «выработанным» (отчасти в силу упомянутых уже традиций воспитания) является второй, эмоциональный пласт.

Подытоживая сказанное, вернемся к вопросу о ступенях художественного проникновения в мир звуков. Подчеркнем, что в западной системе в качестве доминантной выступает первая ступень, в отечественной — вторая. В отличие от этих двух ступеней-материков, третья ступень, как в отечественной, так и в зарубежной методике, предстает пока в форме архипелага эпизодических попыток.

Дополним сказанное замечанием относительно еще одной специфической особенности отечественного сольфеджио, в котором отдельные приемы работы на уровне третьей ступени чаще всего встречаются в методиках начального воспитания слуха. Последующий выход на вторую ступень и закрепление на ней в дальнейшем процессе слуховой тренировки ученика можно объяснить не только тем, что по понятным политико-идеологическим причинам было небезопасным заходить далеко в области, косвенно затрагивающие сферу подсознания, но и тем еще, что, начиная со среднего звена, сольфеджио и программно и фактически постепенно становилось официальным репетитором по классической функциональной гармонии.

В связи с полученными выводами встает вопрос — что надо сделать, чтобы гармонизировать процесс прохождения всех трех ступеней? Ясно, что на практике каждая из них не должна осваиваться изолированно от двух других. Однако на разных этапах обучения вполне возможно доминирование одной из этих ступеней. Так, первая ступень как базовая должна быть исчерпана в основном в ранний и средний школьный периоды профессионального обучения (для этого надо серьезно пересмотреть нынешние программы спецшкол)¹⁵. Тогда вторая и третья ступени

¹⁵ Не в целях перенасыщения их трудностями, а с первоочередной установкой на оптимизацию процесса восприятия и практического усвоения информации.

(с постепенным увеличением доли последней) окажутся в фокусе внимания в среднем звене. В вузовском курсе сольфеджио это, в свою очередь, даст технологическую возможность сконцентрироваться на собственно психотехнических проблемах адекватного восприятия и исполнения музыки принципиально любых стилей и жанров.

Специального пояснения требует вводимый нами в данном контексте термин *«адекватное восприятие»*. Под ним следует понимать такой тип профессионального подхода к слышанию музыки, который предполагает умение моделировать и учитывать различные психотипы слушательского восприятия, в том числе отличные от своего собственного. В целях конкретизации приведем примеры неадекватных суждений (весьма типичных по сути, хотя, разумеется, намеренно гиперболизированных нами).

Суждение первое. «Я люблю музыку романтиков, не понимаю, как можно любить музыку Хиндемита — она аэмоциональна».

Суждение второе. «Тот не может считаться профессиональным музыкантом, кто не понимает Веберна или Штокхаузена».

Несмотря на стилевой антагонизм этих суждений и кажущийся на первый взгляд профессионализм субъекта второго суждения, оба их следует признать несостоятельными с общепсихологической точки зрения, прежде всего потому, что в их основе лежит исключительно отрицание. Добавим, что с позиции теории адекватного восприятия профессиональным будет более детальное понимание того, каким образом и почему *возможно* «не включаться» в музыку Хиндемита, Веберна или Штокхаузена, и, главное, что надо скорректировать в индивидуальной слушательской установке, чтобы такое «подключение» состоялось.

Завершая краткий обзор предлагаемой концепции трехступенности в системе сольфеджио, сделаем еще несколько практических замечаний.

1. Дальнейшая разработка этой концепции даст возможность поставить на единую психофизиологическую основу весь комплекс проблем, связанных с одновременным развитием различных сторон музыкального слуха и с особенностями их взаимосвязей.

2. Рассмотрение проблем сольфеджио в данном аспекте позволяет понять и, скорее всего, принять до сих пор фактически чуждую отечественной методике идею о неизбежности деления музыкального образования на те ступени, которые бы в дальнейшем прямо соответствовали типу профессиональной деятельности музыканта. Согласно такому делению, тесты на получение сертификата первой ступени должны будут проходить все учащиеся, однако позволим себе предположить, что:

а) будущим *оркестрантам* (с учетом современной специфики их работы) свободного владения этой ступенью было бы уже в целом достаточно¹⁶;

б) квалификационные требования к слуху будущего *солиста* должны выявлять полное владение первой ступенью плюс достаточно широкое знакомство со второй и третьей;

в) получение музыкантами специальностей *дирижера, музыковеда и композитора* резко усиливает для них значимость углубленного постижения второй и особенно третьей ступени.

3. Все изложенное в совокупности означает прежде всего то, что студенты исполнительских факультетов, желающие овладеть комплексной психотехникой музыкального восприятия, должны иметь такую *возможность* (хотя бы в рамках факультативных занятий современным сольфеджио).

Теперь кратко остановимся на основных проблемах, успешное решение которых, с нашей точки зрения, является основным условием обеспечения эффективного результата в процессе «постановки слуха» студентам.

1. Роль и форма психологических установок

Постановка слуха подобна постановке рук музыканта — она, так же как и любая ее переделка, базируется на закреплении в подсознании человека определенных кинестетических стереотипов. Как было показано в начале данной работы, на глубинном уровне максимальный эффект обучения достигается при условии обязательного внутреннего принятия изучаемой музыкальной среды¹⁷. Следовательно, первый круг «постановочных» задач должен включать формирование важнейших установок, с помощью которых удастся «самортизировать» процесс внедрения в музыкальное сознание новых слуховых эталонов. Ученик должен сознательно и охотно допустить внутрь себя новые слуховые и ассоциативные ощущения. Изначальным актом введения ученика в эту новую музыкальную реальность будет очищение его сознания от тех

¹⁶ Автор в полной мере осознает методически рискованный характер подобного суждения. Однако нельзя не признать, что на практике это ограничение и происходит, с той лишь существенной разницей, что многие навыки из этой ступени оркестрант должен «добирать» сам, часто методом проб и ошибок. Сделанное нами допущение отнюдь не означает, что оркестранту помимо базовых слуховых навыков не требуется владение специальной технологией слухового восприятия, необходимого, например, для ансамблевой игры (среди них, в частности, тренировка чувства ансамблевого строя). Данная специальная проблематика, однако, лежит за пределами настоящей работы.

¹⁷ Заметим, что, к сожалению, в работах, посвященных развитию музыкального слуха, обычно не затрагиваются сколько-нибудь серьезно проблемы ценностного восприятия музыки.

блокировок, которые образовались в результате ощущения жесткой зависимости в представлениях:

1. музыкальная форма — схема,
2. гармония — функция,
3. лад — звукоряд,
4. ритм — такт.

Далее следует сформировать более детальные установки, касающиеся гармоничного восприятия музыкального языка XX века.

1. Нетерцовый аккорд воспринимается как «самость», а не как нечто мешающее¹⁸.

2. Лады, отличные от мажора и минора, являются самостоятельными образованиями, а не альтерационно производными от мажора или минора.

3. Пласты полигармонии или полиладовости не являются «взаимовраждующими», они взаимодополняют общую звучность.

4. Диссонанс может быть спокойным, самостоятельным и не вызывающим ощущение напряженности, дискомфорта.

5. Записанная в музыкальном тексте нота обозначает прежде всего высоту звука (то есть не всегда и не обязательно указывает на ступень тональности).

6. Ритмические длительности есть прежде всего длительности, соизмеренные в общем времени отсчета, и лишь потом единицы такта.

7. В полиритмических фигурах (типа 2:3, 3:4 и т. п.) слышится общий «результатирующий» ритм, а не два разрозненных во времени ритмических рисунка.

II. Комплекс мер по снятию «зажимов» в психике студента

Кратко обозначим те психологические проблемы, с которыми, на наш взгляд, наиболее часто сталкиваются педагоги, ведущие курсы современного сольфеджио и гармонии.

а) «Профилактика» слуховых протестов

Скрытые слуховые протесты — один из главных, изначальных психологических зажимов. Известно, что огромное количество слуховых протестов остается погребенным в занятиях, проводимых в жанре лекции (с односторонней связью «педагог — студент»). Это студенческое «я не так слышу» (прежде всего, в связи с восприятием музыки XX века), в идеале, надо было бы предупредить, не доводя процесс до создания микрокомплекса. Однако если такой протест уже возник, надо в первую очередь помочь его экстерниоризировать, а затем постараться разобрать-

¹⁸ В этой подсознательной акцентуации «мешающего», между прочим, лежит психологическая причина типичных слуховых ошибок учеников, путающих доминантсептаккорд с секстой и доминантовый нонаккорд (столь разные по своему звучанию!).

ся вместе со студентом, как именно он слышит ту или иную музыку и почему¹⁹. Последнее важно еще и потому, что таким образом устанавливается «стартовая величина» индивидуального порога «диссонантной переносимости», которую в цикле последующей слуховой тренировки можно будет постепенно изменять.

Опуская здесь описание всего комплекса мер по психологическому разблокированию слуховых зажимов, подчеркнем, что для получения положительного результата ни в какой форме не следует предлагать студенту обязательно полюбить новоинтонационную для него звуковую среду (особенно в случаях декларируемого им принципиального ее неприятия). В роли установочного ядра в сознании студента должна выступать постоянно закрепляемая мысль о том, что молодой музыкант должен пройти по весьма витиеватой спирали звуковых пристрастий, прежде чем он сможет позволить себе определенное эстетико-стилевое ограничение. Иными словами, студенту следует руководствоваться правилом: *«чтобы отказать, надо освоить»*²⁰. Конечно, каждый музыкант проходит по своей собственной спирали — разными могут оказаться количество и величина ее витков, различной будет скорость продвижения, но в целом можно считать, что при целенаправленной работе в этой области основной процесс стилового отбора завершит свое становление к старшим курсам вуза²¹.

б) Снятие синдрома *ошибкобоязни*

Эта проблема актуальна по отношению как к интонационным, так и к ритмическим упражнениям. Смежными с ней являются:

- психологический комплекс *отсутствия абсолютного слуха*,
- страх *неслышания звуков аккорда* (эффект расплывчатой звучности).

С психологической точки зрения всех их объединяет общий тип реакции на *потерю ориентира* с умеренно выраженными явлениями «парализующего страха». Не следует забывать, что ошибки по сольфеджио переживаются сильнее, так как обычно подсознательно связываются с мыслью о недовложенных природой способностях. При этом параллельно возникает компенсаторное стремление к ложной теоретизации (что, как ни удивительно, весьма характерно для студентов-исполни-

¹⁹ Размеры статьи не позволяют детализировать это утверждение (звучащее здесь несколько абстрактно), заметим лишь, что на практике подобная диагностика вполне возможна.

²⁰ Это положение, в частности, иллюстрирует одну из важнейших собственно психокорректирующих функций современного сольфеджио — ведь известно, что «цепляние» за свой «островок» и нежелание выйти за его пределы, чтобы посмотреть вокруг, являются опасными тенденциями для развития личности в целом.

²¹ Излишне, думается, пояснять, что процесс углубления в произведения и варьирования их интерпретаций длится у музыканта в течение всей его жизни.

телей). В итоге учащийся акцентирует свое внимание на *восприятии* звукового объекта (то есть на его назывании и опознании его функциональных свойств), фактически не фиксируя (или слабо фиксируя) стадию его *ощущения*. В данном типе случаев для успешного восстановления чувства слухового ориентира должна быть проведена тщательная работа по выявлению и закреплению индивидуальных реакций на уровне двух нижних пластов описанной третьей ступени слухового постижения звукового мира. Тогда, к примеру, смогут эффективно заработать разнообразные ориентиры — заместители абсолютного слуха: индивидуальные переживания определенной тональной высоты, обостренные тембровые ощущения черных и белых клавиш; аккорд будет мгновенно узнаваться по своему характеру или окраске и т. п.

в) Снятие *жесткой зависимости от функционального мышления и равномерно-акцентного тактового «графления» музыкального времени*

Как упоминалось, этот комплекс проблем является более актуальным для наших учащихся, чем для зарубежных. Нужно еще раз подчеркнуть, что речь идет не о нарушении ориентации в соответствующих системах музыкальной организации, а о приобретении техники легкого переключения от одной системы к другой. Это, в частности, подразумевает необходимость тренировки в условиях гибких смен метрической пульсации (работа с нерегулярно-акцентной ритмикой), а также выработку многообразного слышания интонационной вертикали.

Для разъяснения психологического эффекта, возникающего в результате направленной смены слуховых установок, приведем конкретные примеры разновариантного слышания аккорда *e-a-d'-fis'-h'*²².

Вариант 1.

Условие: слуховой акцент на *функциональной* стороне.

а) *Классическая* стилевая ориентация. Восприятие аккорда как бифункционального созвучия в A-dur: на фоне доминантового органного пункта *e* считается аккорд субдоминанты.

б) *Романтическая* («шопеновская») стилевая ориентация. Восприятие аккорда как доминантсептаккорда с двойным задержанием к прима и терции.

в) *Импрессионистская* стилевая ориентация. Слышание аккорда как целостной, стилизованной «равелевской» доминанты.

Вариант 2.

Условие: слуховой акцент на *ладовой* стороне.

а) *Классико-романтическая* ориентация. Восприятие аккорда как ладово неопределенного.

²² Здесь возникает аналогия с известным психологическим эффектом двойных изображений.

б) *Новоладовая ориентация*. Восприятие аккорда как свернутой по вертикали пентатоники — как пентаккорда.

III. Экологическая защита музыкального слуха

Весь представленный комплекс мер можно было бы назвать системной профилактикой и совершенствованием слуха. Как мы видим, многое в этой системе еще не изучено и не описано. Однако помимо профилактической, у сольфеджио есть еще одна, специфическая для нашего времени роль — укрепления защитных механизмов слухового сознания. Этой ролью невозможно пренебречь, приступая к воспитанию слуха на материале музыки XX века. Если в области аудиоэкологии в целом ощущается некоторое «движение»²³, то в том ее разделе, который затрагивает технологию «безопасного» слушания академической (то есть не эстрадной) музыки XX века, пока значится половинная пауза. В связи с этим нагляднее будет пояснить специфику экологической защиты слуха, сравнивая ее с активно развивающейся ныне областью видеоэкологии.

В видеоэкологии существует понятие «автоматии саккад», то есть быстрых глазных движений, во время которых глаза ничего не видят. После каждой саккады глаз нуждается в отдыхе, при этом он ищет для себя некую зрительную «зацепку». Наиболее опасными, утомляющими зрительный нерв полями видения считаются гомогенные и агрессивные поля²⁴, где глазу как бы не на чем отдохнуть. В результате через некоторое время наступает общее психическое утомление.

Применительно к восприятию музыки XX века, в особенности основанной на двенадцатитоновости, нетренированный слух тоже совершает огромное число лишних «зигзагов» от «точки» к «точке» и, не умея связать их, быстро устает, что вызывает у исполнителя состояние подавленности и раздражения (которое неминуемо передается и слушателю). Следовательно, экологическая функция современного сольфеджио состоит в том, чтобы преобразовать в музыкальном сознании учащегося как агрессивные, так и гомогенные музыкальные поля в поля, несущие возможность периодических слуховых расслаблений. Эти расслабления создаются, во-первых, узнаванием имеющегося в сознании эталона (лада, аккордового оборота, мелодической модели и т. п.), а во-вторых, умением слуха создавать подобные эталоны узнавания в процессе слушания или пения. При этом радость узнавания будет способствовать лучшему запоминанию музыкального материала, привыканию к нему, а

²³ Современные исследования по большей части касаются проблем влияния рок-музыки на психику человека.

²⁴ То есть однотонные или, соответственно, яркие (к примеру, интенсивно-красные, оранжевые) цветовые комбинации.

затем прочувствованию и принятию его в свой индивидуальный «сад» звучностей.

Итак, выстроенная нами концепция развития современного сольфеджио дает основание утверждать, что эта музыкальная дисциплина, традиционно относимая пока к «общеобразовательной» среди спецпредметов музыканта-исполнителя, имеет все возможности и показания стать важнейшей для формирования его исполнительского мастерства и художественного мышления. Представляется, что внедрение и дальнейшая разработка предложенных в статье методов слуховой ориентации в мире звуков позволит снять ряд описанных нами психологических барьеров в сознании как музыкантов, так и слушателей. Тогда — певцам, может быть, не придется жаловаться на то, что мелодика XX века травмирует голосовые связки, оркестранты перестанут делить современные партитуры на «шурош» и «картошки», пианистам ничто не помешает наслаждаться тембром рояля, послушного под их пальцами, и все они, вместе с новым поколением композиторов, дирижеров и музыковедов, смогут с новой силой увлечь слушателя в дивный и свободный мир музыки без границ.