

МАРИНА КАРАСЁВА (МОСКВА)

РУССКОЕ СОЛЬФЕДЖИО ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА, или ПОСТМОДЕРН В ЗЕРКАЛЕ МЕТОДИКИ

Раньше с назначением предмета сольфеджио было всё понятно: сольфеджио рассматривалось прежде всего как «метода чтения нот». Так оно существовало в дореволюционной России, таким, под другими названиями (*ear training, sight singing etc.*) оно остается и ныне в большинстве зарубежных стран.

Наблюдая за развитием сольфеджио во второй половине XX века, можно заметить, что, сохранив свой ноточитательный «ствол», оно постепенно обросло новыми «ветвями». Возникли, постепенно умножаясь и развиваясь, другие формы тренировки музыкального слуха: появились гармоническое, полифоническое, ладовое сольфеджио и т. д.

В России средняя продолжительность общения музыканта с предметом «сольфеджио» высока почти, как нигде в мире: оно начинается, как правило, в возрасте пяти-шести лет и заканчивается после двадцати. Мы настолько привыкли (по праву) гордиться отечественными достижениями в области развития музыкального слуха, что не всегда при этом замечаем, что за сольфеджио уже не первый год тянется одно и то же музыкантское нареkanie: предмет находится в слишком узких учебных рамках и постоянно отстает от потребностей современной концертной практики.

Думается, для того чтобы методика сольфеджио была эффективной, она должна находиться в динамическом соотношении:

- а) с «живым» музыкальным материалом,
- б) с теорией музыки,
- в) со способом психологического мировосприятия, характерным для данной эпохи.

Рассмотрим российскую специфику этих взаимоотношений в настоящее время.

А. «Живая» музыка требует от сольфеджио в первую очередь выработки механизма слухового реагирования на ее *мультистилевой* характер. Этот механизм подразумевает овладение основными интонационно-ритмическими трудностями в разных музыкальных стилях. Между тем отечественное

сольфеджио облачено в мощный «панцирь» методики освоения классикоромантической музыки, через который, в тугих сетях календарного расписания, нелегко пробиться к иным звуковым мирам. Среднестатистический учащийся не имеет достаточной слуховой базы для «вживания» в музыку XX века, он подчас с трудом и отвращением продирается сквозь дебри диссонансов, не воспринимая их как эстетическое единство. Поэтому одно только пение или запись примеров из современной музыкальной практики в курсе сольфеджио оказывается недостаточно эффективным. Нужен комплексный подход в освоении современной музыки.

Б. Среди главных тенденций современной теории музыки, требующих проекции на методику сольфеджио, выделим *интегративность* и высокую степень *технологичности* мышления.

В методике *интегративность* отражается прежде всего:

- в стремлении к созданию неких универсальных или претендующих на них базовых технологий, с выявлением сквозной линии «школа – вуз», с едиными методами развития музыкального слуха, применимыми к музыкальному материалу, различному по стилю и «дизайну». В отечественной практике осуществлению такой интеграции мешает деление сольфеджио условно на «догармонический» (школа) и «пригармонический» этапы (училище – вуз), а также на «классический» и «новоинтонационный» этапы;
- в выявлении взаимосвязи задач *специального* и *общего* музыкального образования в области слухового воспитания на базе единой психотехнологии. Излишне пояснять, что взаимосвязь такого рода не является сильной стороной российской музыкальной педагогики: «континентальность» контрастов здесь напоминает издавна существовавшие в СССР контрасты между подготовкой спортсменов для олимпийской сборной и общеукрепляющими занятиями физкультурой в массах.

Говоря о понятии *технологичность*, разберемся сначала в особенностях семантического преломления этого слова в отечественном сознании. Начнем с группы слов, имеющих в своем составе общий корень *техн.* (от греческого τεχνη – искусство, мастерство). Глубинная структура¹ слов, однокоренных с техникой, на почве российской гуманитарной ментальности воспринимается с неким негативным, «производственно-заводским» оттенком, предпола-

¹ Термин «глубинная структура» (слова или языка) – из области структурной лингвистики. Под ним понимается наиболее полная языковая репрезентация жизненного опыта конкретного человека, выводимая им (сознательно или бессознательно) из «поверхностной структуры», то есть из вербальных выражений. Работа с глубинными структурами слов – одна из основополагающих в НЛП (подробно эти вопросы рассмотрены в монографии Р. Бэндлера и Д. Гриндера «Структура магии». СПб., 1996).

гающим внутреннее противопоставление техники и таланта, техники и эмоций (вспомним, например, выражение «голый техницизм» в оценке исполнительской игры)².

Близкая ситуация складывается и со словом *методика*. Проверим себя, какие бытовые ассоциации у нас возникают, когда мы слышим слова: методист, методический кабинет, методологически верное учение? Нечто пыльное, канцелярски безвкусное, навязчиво предписывающее, проверяющее и т. д. Вспомним также, что научные работы по методике (исполнительского искусства, сольфеджио, гармонии), призванные отвечать на вопрос *как*, до недавнего времени негласно считались у нас менее «престижными», чем собственно исследовательские проекты, отвечающие на вопрос *что*.

Важно понять, что все эти десятилетиями закреплявшиеся в общественном сознании представления часто мешают нам почувствовать изначальный смысл того или иного понятия и тем самым сужают возможную зону его применения. Попробуем кратко очертить, каковыми оказались самые общие последствия пренебрежения технологичностью в рамках сольфеджио.

Последствия внешние – определенным образом пострадал социальный имидж методики как научно-прикладной отрасли и, как минимум, не увеличился приток талантливых специалистов в эту область.

Последствия внутренние – затормозилось развитие отдельных областей в методике сольфеджио. Ярким примером может служить настоящее положение с развитием отечественного *ритмического сольфеджио*. С конца 40-х годов XX века фактически возник запрет на занятие ритмическими упражнениями вне мелодии: такой ритмический тренинг был признан «формалистическим» и «голотехнологическим»³ – в результате у нас до сих пор отсутствуют серьезные учебники по ритмическому сольфеджио, и ритмическая подготовка профессиональных музыкантов оставляет желать лучшего. Похожая ситуация сложилась и с практикой определения на слух так называемых аккордов *вне лада*⁴.

В. Если две предыдущие корреляционные пары: «практика – методика» и «теория – методика» оказываются всё же привычными нашему слуху, то сочета-

² Это вообще типичная судьба большинства привнесенных в русскоязычную среду слов иностранного происхождения – также, например, «пострадали» слова «манипуляция», «дискриминация».

³ Время было таково, что даже выдающийся психолог Б. Теплов, внесший значительный вклад в развитие теории музыкального восприятия, критиковал методику воспитания чувства ритма вне интонационных упражнений (см.: *Теплов Б. Психология музыкальных способностей* // Избранные труды в 2-х томах. Т. 1. М., 1985. С. 197).

⁴ Напомним, что сама музыка «вне лада» (читай, вне мажора и минора), как известно, в 40-е годы также была осуждена как «формалистическая».

ние слов «философская концепция – методика сольфеджио» воспринимается как несколько надуманное, способное лишь всколыхнуть в некоторых из нас воспоминания о редакционно-обязательном некогда упоминании марксистско-ленинских источников и соответствующей методологии в написанной научной работе. Тем не менее сегодня, как никогда раньше, в эпоху доминирующего поиска эффективных технологий сопряженность методики и философии становится особенно важной. Вопрос о выборе методики обучения становится вопросом о нахождении оптимального соотношения *стратегии обучения с ментальной базой* (сенсорными установками, убеждениями, ценностями) индивидуального учащегося.

Чего же требует от сольфеджио нынешняя эпоха технологических перемен, и каков он, постмодерн⁵, в зеркале методики сольфеджио?

Рассмотрим важнейшие, с нашей точки зрения, принципы постмодернистского мирознания, способные непосредственно влиять на формирование методики как определенной стратегии обучения.

1. Отказ от идеи построения единой и системной модели мира, стремление в любой мыслительной системе находить *множественность* сосуществующих картин мира.

Для музыкального исполнительства этот принцип, по сути, проецируется на методику работы с множеством стилей и способов художественного выражения. Главным методическим инструментом становится гибкость переключения слуховых установок с одного музыкального стиля на другой (дающая, к примеру, возможность судить о музыкальном стиле не только с позиций эмоциональности XIX века). Для сольфеджио такая установка оказывается необходимой прежде всего для успешного слухового освоения музыки XX века. Следовательно, одним из путей достижения гибкого переключения слуха на различный музыкально-языковой материал является как можно более раннее (уже в начальном звене обучения) введение в учебные программы по сольфеджио ладов, отличных от мажорного и минорного, аккордов нетерцовой структуры, нерегулярно-акцентной ритмики и т. п.

2. Отказ от преобладания принципа логоцентризма, типичного для классической культуры западного типа.

⁵ Справедливости ради заметим, что проблемы здесь начинаются уже с самим определением эпохи постмодерна, поскольку сам термин «постмодерн», несмотря на свою очевидную модность и «красивость», до сих пор не получил однозначного определения. Считается, что с 1979 года, начиная с работы Жан-Франсуа Лиотара «Постмодернистское состояние: доклад о знании», постмодернизм утверждается в статусе философской категории как ментальная специфика современной эпохи в целом.

Методическая проекция данного философского принципа чрезвычайно важна. Речь идет о постепенном уходе от доминирования левополушарного (логического, дискретного) подхода и о прорастании методик развития правого полушария с его способностью к целостному восприятию информации. Заметим, что даже в такой музыкально-практической, сенсорной дисциплине, как сольфеджио, преобладают методики, ориентированные на аналитический способ слышания. Примером такого способа слухового анализа является, в частности, опознание аккорда через собирание его «по крохам» из отдельных звуков с последующим мысленным перетасовыванием их в поисках подходящего обращения аккорда. При таком подходе аккорд, как правило, не воспринимается учащимся как обладающий особым неповторимым «имиджем». Для развития целостного слышания полезно развивать у учащихся чувство синестезии, основанное на ассоциативных аудио-визуальных и кинестетических связях.

3. Так называемая *«постмодернистская чувствительность»* – как ориентация на усмотрение некоторого хаоса в любой предметности.

Для целей методики интерес представляет идея получения позитивного результата от переживания того, что человек сам для себя определяет как «хаос», например, от созерцания абстрактных картин или слушания музыкальных композиций, которые не обеспечивают «точек прикрепления внимания» (по Ф. Перлзу⁶)⁷.

В этом процессе сокрыт эффективный методический и психокоррекционный механизм, который условно можно назвать «предоставлением права на ошибку». Умелое применение его может существенно уменьшить процент «перфекционизма» (как стремления делать всё только на «отлично», с боязнью не оправдать ожидания слушающего) нередко невротизирующего ученика⁸.

4. Снятие дихотомического акцента – отказ от принципа бинаризма в суждениях и психологических установках.

Жестко выраженная дихотомия мышления в разные периоды воплощалась в категориях типа «красный – белый», «физик – лирик» (в социально-политической сфере) и «эмоциональный – неэмоциональный» (в эстетиче-

⁶ Перлз Ф. Опыты психологии самопознания. М., 1993. С. 71.

⁷ Изрядно упрощая эстетическую суть проблемы, можно сказать, что если вы не слышите в музыке хорошо запоминающуюся вашим ухом мелодию, это, возможно, вовсе не значит, что музыка безнадежно плоха.

⁸ Подробнее об этом см. в кн.: Карасёва М. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. М., 1999 (2-е изд. 2002). С. 122–123.

ских оценках). В области методики сольфеджио проблемы дихотомического выбора ставились (и обсуждались не менее горячо!) на соответствующем предмету уровне: как правильно – записывать диктант «стенографированием» или «на память»?

Позволим себе вполне постмодернистское утверждение: не бывает универсальных и самых правильных методик. Доказательство верности какой-либо методике или системе не может быть целью или критерием обучения. Здесь, как в медицине, подбор «ингредиентов» должен осуществляться индивидуально. Конкретная методика должна соответствовать конкретному ученику с его персональным набором сенсорных приоритетов. Тогда вместо дихотомической позиции «либо – либо» (узнавать ли интервалы по начальным мотивам песен, либо слушать их «по краске») могут возникнуть позиции «когда, как долго, где и для кого» применять тот или иной способ.

Перейдем от рассмотрения важнейших установок постмодерна по отношению к сольфеджио к перспективам развития предмета и выделим два вопроса, представляющихся наиболее актуальными.

1. О роли сольфеджио как гимнастики слуха.

В процессе исторического перехода от русского сольфеджио к советскому произошло определенное смещение акцентов с тренировки *исполнения* музыки (в том числе современной написанным в начале века пособиям) – на тренировку *слушания*. Заметим, что определенную роль в этом сыграл (в 60 – 80-е годы XX века) негласный запрет на использование многих дореволюционных пособий по сольфеджио, содержавших «сухие и скучные упражнения» (соответственно, почти не переиздававшихся по этой причине).

Сей «плод» созрел, и сегодня можно наблюдать следующую тенденцию в отечественном сольфеджио: сочетание актуальных стремлений сольфеджистов к интегративности, помноженные на недостаток внутренней технологичности в рамках предмета, нередко приводят к «подмене жанра» – нецелесообразным дублировкам в сольфеджио приемов, специфичных для других музыкальных дисциплин (музыкальной литературы, анализа музыкальных произведений – как в случаях излишнего увлечения целостным анализом произведения в рамках занятий сольфеджио). Такая тенденция развития сольфеджио представляется опасной, поскольку уводит в сторону от профессионального решения внутренних проблем сольфеджио.

2. О соотношении научности и эмпирики в предмете сольфеджио.

Практическая направленность предмета не нуждается в комментариях: наукообразие в сольфеджио, так же как и упомянутая выше «подмена жанра», отдаляют нас от своевременного получения желанного практического результата: определенным образом сформированного музыкального слуха.

Однако и традиционная эмпирика в методике сольфеджио нуждается сегодня в коррекции. Уточним: та часть методики сольфеджио, которая опирается на десятилетиями выверенную музыкальную теорию (мажора и минора, регулярной ритмики и т. п.), уже, пожалуй, может позволить себе быть эмпирической. В области же так называемого «современного сольфеджио», направленного на слуховое освоение музыки XX века, эта эмпирика еще не имеет столь фундаментальной теоретической базы⁹ – ее надо продолжать создавать совместными усилиями теоретиков и практиков.

Подчеркнем, что сама учебная дисциплина должна оставаться в статусе *прикладной*. При этом новым аспектом ее прикладного значения оказывается формирование *адаптивных* свойств психики музыканта через развитие гибкости и многогранности его сенсорного восприятия. Тогда сольфеджио эпохи постмодерна сможет наконец превратиться из дисциплины, периодически и настойчиво доказывающей студенту его слуховую «неполноценность», в один из эффективных инструментов самореализации учащегося – как в музыкальной, так и в социальной сферах.

⁹ Заметим, что начальным камнем для закладки теоретического фундамента современного сольфеджио в узком смысле слова – как слухового освоения современной музыки, приближения ее к современной музыкальной практике – стала написанная в 80-е годы ушедшего века статья Ю. Н. Холопова «Как петь новую музыку XX века», в которой он показал необходимость выработки *новоладовой установки слуха*.