

СОЛЬФЕДЖИО ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ: ДИСКУССИИ ДЛИНОЙ В ЦЕЛЫЙ ВЕК

Ивонина Людмила Фёдоровна

профессор

ФГБОУ ВО «Пермский государственный

институт культуры»

Аннотация: В статье рассматривается проблема соответствия содержания дисциплины сольфеджио требованиям современной ему исполнительской практики. Автор рассматривает данный вопрос на материале статей, опубликованных за период от начала прошлого века до настоящего времени. Обзор статей позволяет автору сделать вывод о том, что решение проблемы создания «сольфеджио для исполнителей» – задача ближайшего будущего.

Ключевые слова: сольфеджио, воспитание музыкального слуха, исполнительское сольфеджио.

SOLFEGGIO FOR PERFORMERS: A CENTURY-LONG DEBATE

Ivonina Lyudmila Fedorovna

Abstract: the article studies the problem of whether the contents of the existing study discipline of solfeggio correspond to the requirements of modern performing practice. The author examines this issue on the basis of articles published over the period from the beginning of the last century to present day. A review of the articles allows the author to conclude that solving the problem of creating a «solfeggio for performers» is a task that has to be completed in the nearest future.

Key words: solfeggio, musical ear education, performing solfeggio.

Все виды музыкального исполнительства без исключения обеспечиваются многогранной деятельностью музыкального слуха, следовательно, изучение, воспитание и развитие музыкального слуха должно являться центральным направлением музыкальной педагогики. При всей бесспорности данного тезиса, определить дисциплину, которая должна взять на себя ответственность за многостороннее развитие музыкального слуха, достаточно сложно.

Традиционно функцию воспитания музыкального слуха выполнял и выполняет в системе учебных дисциплин предмет сольфеджио. Однако здесь всё не так просто, особенно если понимать, что данный предмет, как и многие другие дисциплины, имеет свои границы [1, с. 96].

Профессиональный музыкальный слух, слух музыканта, как его определяет М.С. Старчеус [2, с. 7-8], – «собирательное название для различающихся по содержанию и структуре вариантов музыкального слуха пианистов, певцов, скрипачей и трубачей, дирижёров и ударников», что «не исключает универсальных критериев совершенства профессионального музыкального слуха» [2, с. 8]. Исходя из неизбежной специфики разных исполнительских профессий, изучение музыкального слуха, путей его совершенствования, кроме того, что было основной задачей дисциплины сольфеджио, всегда входило в то же время и в зону ответственности инструментальной методики.

С другой стороны, в идеале, по мнению многих, в специальных (исполнительских) классах должно осуществляться то самое «практическое применение знаний», которые получают учащиеся, изучая целый комплекс теоретических дисциплин, то есть «слуховая подготовка» должна опережать инструментальную практику. И именно практика выявляет проблемы взаимодействия специальных и теоретических классов, разрешить которые долгое время не может существующая система профессионального музыкального образования. При этом необходимо отметить, что дискуссии по данному поводу ведутся на протяжении целого века, что подтверждает необыкновенную сложность поставленных вопросов и вызывает мало надежды на их ближайшее разрешение.

Особенно остро вопрос слухового воспитания ставится представителями специальностей, где уровень развития звуко-высотного слуха крайне важен: в эту категорию попадают вокалисты (в том числе хоровики) и исполнители на струнно-смычковых инструментах. Причина – отсутствие опоры на фиксированную высоту звуков, какую, например, даёт фортепианная клавиатура.

Так, вопрос звуковысотного интонирования в упомянутых струнно-смычковых специальностях – один из самых сложных с практической точки зрения. Достижение точной звуковысотной интонации, например, на скрипке – задача, решаемая практически ежесекундно, поскольку строение инструмента не позволяет использовать зрительные ориентиры. «На практике мы в каждом отдельном случае приспосабливаемся к интонации, а по существу полагаемся

только на наш слух», – призывал непрерывно совершенствовать слух как «важнейшее орудие нашего искусства» скрипач Карл Флеш [3, с. 30]. «Ладов на грифе не делается, и музыкант должен уметь ставить пальцы на нужные места, пользуясь слухом», – отмечает «Музыкальная акустика» [4, с. 86].

Отмечая сложности «звуконахождения» на струнном инструменте, многие педагоги подчёркивают необходимость опережающего развития многостороннего музыкального слуха, ладовой и ступеневой грамотности, интервального мышления и пр. «Азы сольфеджио» в обязательном порядке традиционно входили в начальные разделы скрипичных школ (Л. Моцарта [5], Ш. Берио [6], Парижской консерватории [7], А. Мозера [8]). О необходимости предварительной слуховой подготовки писали и скрипичные отечественные педагоги советского времени. Так, К.Г. Мострас отмечал, что необходима обязательная предварительная слуховая подготовка «к предстоящему движению (действию), без которой рука не сможет осуществить основную интонационную задачу» [9, с. 4].

Учитывая необходимость такой слуховой подготовки и объективную ограниченность времени на уроке по специальности, педагоги-скрипачи на протяжении многих лет связывали свои надежды на помощь в опережающем развитии слуха у исполнителей-струнников с предметом сольфеджио. Но, судя по дискуссиям, возникающим время от времени на страницах журналов, дисциплина сольфеджио с задачами воспитания слуха в-одиночку явно не справлялась, и этому есть объективные причины.

Н.А. Гарбузов, создатель теории зонной природы звуковысотного слуха, считает, что «упражнения» по развитию слуха, используемые в различных «классах», в частности, «упражнения, известные под названием “музыкального диктанта”, не развивают у учащихся интонационного слуха, так как мелодии и многоголосные музыкальные произведения, которые учащиеся после неоднократного их прослушивания должны записать нотными знаками, исполняются обычно на фортепиано, т. е. на музыкальном инструменте с фиксированными интонациями». А упражнения, «известные под названием “сольфеджио”, недостаточно развивают у учащихся интонационный слух, так как педагоги, ведущие курс сольфеджио, поправляют учащихся только в тех случаях, когда они делают значительные интонационные ошибки». Тем не менее, Гарбузов акцентирует внимание на том, что дисциплина сольфеджио имеет свои границы, и вокалисты, хоровики и исполнители на смычковых музыкальных инструментах должны продолжать развивать свой слух по

окончании курса сольфеджио, «и не только в зонном, но и в интонационном направлении». «Некоторые категории музыкантов (скрипачи, виолончелисты, вокалисты, хоровики и т. д.), – поясняет Гарбузов, – обязаны иметь высокоразвитый интонационный слух, так как в процессе исполнения музыкального произведения они “творяют интонации”, а не пользуются готовыми интонациями (как это имеет место, например, у пианистов)» [10, с. 207-208].

Необходимо признать, что отношения дисциплин специальности и сольфеджио всегда было непростыми. С.М. Майкапар так описывает взаимодействие специальных классов и сольфеджио (1915 год): «...классы сольфеджио независимы вполне от специальных классов и не имеют к ним никакого отношения: профессор фортепиано, например, не знает вовсе и не интересуется нисколько тем, что делается с учеником его в классах сольфеджио; он <...> не вмешивается вовсе в это дело, как если бы оно было совершенно посторонним; <...> с другой стороны, преподаватель сольфеджио нисколько не интересуется тем, как именно занимается ученик своим специальным предметом и насколько способ занятий его на своем инструменте полезен или вреден для развития его музыкального слуха» [11, с. 3; 12, с. 27].

Таким образом, по мнению Майкапара, основная ошибка «в консерваторской системе сольфеджио» заключалась «в отвлечённости метода, в искусственном изолировании вопросов интонации от других частей музыкально-художественного впечатления, каковы нюансировка, звуковая краска, фразировка»; вторая ошибка – «в неправильности порядка выбора материала...». Вследствие этого, по мнению Майкапара, «ученики, одарённые от природы хорошим слухом относительно связи тонов, легко и часто без помощи преподавателя проходят требуемый курс и, так сказать, застывают на этой элементарной точке развития, оставаясь, по большей части, вполне неразвитыми в отношении звуковой краски, нюансировки и т. п.» [11, с. 3; 12, с. 27].

Напротив, В.Н. Римский-Корсаков (в 1934 г.), обсуждая содержание учебника для струнно-смычковых инструментов, учитывая синтезирующие свойства музыкального слуха, убеждал в том, что основополагающее его развитие должно осуществляться на занятиях по специальности. Обучение игре на музыкальных инструментах, как продолжает далее В. Римский-Корсаков, – это «одна из форм музыкального развития; поэтому и методы преподавания <...> должны соответствовать сущности музыкального творческого процесса», следовательно, в учебнике по специальности должна быть отражена

«обобщающая роль внутреннего слуха, в отличие от обычно принятой системы только внешнего слухового контроля». По мнению В.Н. Римского-Корсакова, «упор на механические задания, построение методики музыкального преподавания на базе механических приемов и их последовательности органически противоречат сущности музыкального развития». Музыкальное произведение и его исполнение, считает В. Римский-Корсаков, «не могут быть результатом механических движений», в то же время «музыкальные представления должны руководить, заведывать, подчинять себе, т. е. обобщать (синтезировать) технические движения». Активный внутренний музыкальный слух, по мнению В. Римского-Корсакова, «создает (свои) или воспроизводит (чужие) музыкальные представления (мысли), являясь высшей нервной деятельностью по сравнению с двигательной нервной деятельностью» [13, с. 57].

Позднее в качестве вариантов решения проблемы развития слуха у струнников высказывались предложения о координации программ специальных и общепрофессиональных дисциплин (в частности – сольфеджио): «Программа по сольфеджио, особенно в двух первых классах, должна быть согласована с программой специальных классов. В существующей практике контакт между педагогами по специальности и по теоретическим предметам ещё недостаточен», – читаем на страницах «Советской музыки» в 1950 году [14, с. 60].

Основной проблемой сольфеджио того времени (1977 г.) считается «игнорирование осмысленного пения» [15, с. 108-109]. В сольфеджировании усматривают отсутствие выразительности, подтверждая данный тезис цитатой о Верди, который, просматривая присланные ему партии оперы, переписанные копировщиком, писал издателю: «Главное, чего не могу простить – это почти полного отсутствия обозначений колорита и выразительности... Таким образом музыка превращается в сольфеджио...» [16].

По мнению С.Е. Максимова, «сольфеджио из школы выразительного интонирования превратилось в узкоприкладную техническую дисциплину» [15, с. 109], ибо слуховой образ интервала, аккорда, секвенции заслоняется теоретическими понятиями [15, с. 110]. Причину проблем автор статьи видит так же, как и Майкапар, которого мы цитировали выше, в отсутствии контакта между классом по специальности и классом сольфеджио.

В качестве недостатка в преподавании сольфеджио отмечается недооценка роли интонирования в воспитании слуха в целом. Б.А. Незванов

считает (статья 1980 г.), что «стремление отвести интонированию второстепенную роль <...> противоречит русской традиции обучения музыкантов, сложившейся на певческой основе, прежде всего на базе высочайшей культуры хорового пения» [17, с. 107].

В пользу развития интонационного слуха Б. Незванов выдвигает следующий аргумент: «Чем сложнее и оперативнее функционирует механизм интонирования, тем многообразнее действует музыкальный слух, тем глубже он проникает в сущность музыкального произведения. Именно поэтому <...> преподаватели сольфеджио должны уделять постоянное и неослабное внимание интонированию как важнейшему элементу в системе слухового воспитания [17, с. 107].

По мнению Б.А. Незванова, в практике слухового воспитания существуют две тенденции: одни педагоги основывают свою работу по преимуществу на специально сочиненных упражнениях, другие отдают предпочтение использованию художественного материала. Решение проблемы намечается в разумном чередовании данных методов. Основополагающее направление слухового воспитания, считает Б. А. Незванов, должно включать в себя комплекс задач: воспитание внутреннего слуха в многообразных его проявлениях, музыкальной памяти как его базы, развитие способности к чётким слуховым представлениям и произвольному оперированию ими, выработка развитой системы навыков восприятия и воспроизведения музыки, её слухового анализа и синтеза [17, с. 107-108].

Отставание сольфеджио от реальной исполнительской практики объясняется стремлением учебных дисциплин «обособляться и переходить в “автономный” режим функционирования» [18]. По мнению О. Шепеля и В. Девуцкого (которое ими высказано в 1991 году), педагоги, преподающие сольфеджио, совершенствуют методику, оттачивают содержание программ, и в результате «дисциплина становится разработанной, но... увы, мало пригодной для воспитания профессионального музыканта» [18, с. 105].

Педагоги-специалисты недовольны: на уроке сольфеджио студент «словно попадает в другой мир – мир без красок и оттенков, без красоты и музыкального смысла, <...> его задача нередко сводится лишь к сравнительно точному воспроизведению нот, и педагогу-сольфеджисту этого часто вполне достаточно». [18, с. 107].

По мнению «специалистов», уроки сольфеджио должны быть пронизаны «воспитанием фразировочного чутья», поскольку фразировочный навык

«открывает студенту доступ к агогическим, артикуляционным и громкостным средствам выразительности» [18, с. 108]. Критикуя «схоластичность сольфеджирования», авторы статьи считают, что «формирование правильных музыкально-исполнительских рефлексов» требует «комплексного развития слуха на всех учебных дисциплинах, включая сольфеджио, гармонию, музыкальную литературу» [18, с. 108].

Ответить от лица «сольфеджистов» берётся Л.Н. Логинова в следующем (после цитируемой выше статьи), «пятом», номере журнала «Советская музыка» за 1991 год, в статье, упоминаемой нами в самом начале [1].

Понимая в целом тревогу коллег, Л.Н. Логинова (вслед за Н.А. Гарбузовым) напоминает о границах сольфеджио, перед которым в ходе дискуссий ставится задача «охватить одновременно слуховую и исполнительскую сферы – то, что связано с культурой звукоизвлечения, артикуляцией и фразировкой». «Без сомнения, – отмечает автор, – исполнительская практика музыканта контролируется слухом, и во многом выполнение специфических игровых приемов обеспечивается их «предслышанием». Но, ставя своей целью решение профессиональных исполнительских задач, сольфеджио «рискует» переступить ту грань, за которой остаются его собственные «интересы»: дисциплина, «совершенствующая музыкальный слух вообще», по мнению Логиновой, может быть трансформирована «в дисциплину, совершенствующую конкретную исполнительскую технику, замещая таким образом специальность» [1, с. 96].

Как отмечает Л.Н. Логинова, в ходе исторической эволюции сольфеджио изменилась его «предметная суть»: «от совершенствования голоса на основе пения мелодий со слоговыми обозначениями высоты звуков пришли к воспитанию музыкального слуха». Таким образом, содержание современных курсов сольфеджио, по мнению Логиновой, составляют музыкальный слух и его развитие. Однако, автор ставит вопрос, который, кстати, остаётся актуальным и в настоящее время: что подразумевать под музыкальным слухом? Способность к отражению всех выразительных элементов музыкального произведения, как считают исполнители? Звуковысотное восприятие, как предлагают психологи? [1, с. 96]

Упоминая «целый спектр разнообразных форм слышания» (гармонический, ладовый, ритмический, полифонический, тембровый, фактурный слух, композиционный), Л.Н. Логинова формулирует и другие вопросы: являются ли все формы слуха, дифференцированно фиксирующие те или иные

стороны музыкального звучания, самостоятельными видами слышания? Каковы критерии, определяющие их самостоятельный статус или способы взаимосвязи? Оставляя данные вопросы открытыми, Логинова предлагает, «принимая во внимание наличие трех видов музыкального слышания – тембрового, гармонического и интонационного», «проектировать и внедрять методики их совершенствования на уроках сольфеджио» [1, с. 97].

Почти через два десятилетия (2012 г.) тема «границ сольфеджио» снова возникает в печати [19], но промежуточным этапом в дискуссии стала статья И.И. Земцовского (в 2002 г.), в которой прозвучало предложение поставить музыкальный слух на центральное место в области музыкознания: «Будучи, как я предполагаю, концептуально вычлененным, музыкальный слух вправе стать и самостоятельным, если не центральным, предметом музыкознания» [20, с. 5].

По мнению И.И. Земцовского, в сравнении с темой пограничности дисциплины «и/или её междисциплинарности», важнее говорить о том, «что на деле мы всегда имеем идеальное и реальное соотношение дисциплин, ...и осознать это существенно для определения стратегии и тактики нашего дальнейшего развития» [20, с. 5].

Первое, что важно выделить, на наш взгляд, в позиции И.И. Земцовского, это то, что слух, будучи «присущим всем потенциальным участникам любого акта музицирования», «может быть концептуально вычленен и как некий самостоятельный «участник» акта музицирования, поскольку является основой процесса восприятия: «Только сила слуха способна примирить видимо непримиримое и разделить видимо идентичное и тем самым сделать возможным этот волшебный акт узнавания» [20, с. 5].

Роль слуха, отмечает далее Земцовский, «потому так и огромна, что в основе всех музыкальных процессов лежит восприятие. И творчество, и исполнительство начинаются и кончаются восприятием. Восприятие – это стратегия и тактика музыкального слуха» [20, с. 8].

Второй важный элемент в концепции И.И. Земцовского, на наш взгляд – участие слуха в процессе мышления. Озвучивая идею «интонационного подхода к пониманию и анализу музыки», автор формулирует теорию анализа в терминах дисциплины, которую он называет «слуховым музыкознанием». В процессе анализа, по мнению Земцовского, «один слух (слух аналитика) анализирует другой слух (например, слух исполнителя)»: «Мы ничего не можем подумать, музыкально помыслить, музыкально представить себе вне внутреннего музыкального слуха, который <...> никогда не покидает нас, так

как является неотъемлемым компонентом нашего “музыкального тела”». В музыке, – делает вывод автор, – «без понятия феномена слуха нет и не может быть понятия феномена мышления». Следовательно, коренное единство интонации и слуха «выступает сущностью и музыки, и, соответственно, музыкознания» [20, с. 7-8].

Третье, что нам хотелось бы выделить в анализе И.И. Земцовского, – роль слуха в процессе музыкальной коммуникации. По его мнению, жёсткое разделение «на три» (композитор, исполнитель, слушатель), неприемлемо. Рассматривая «возможности постижения музыки» «через последовательную смену исследовательских линз», автор предлагает считать все «эти линзы» – творчество (креативность), восприятие (перцептивность) и исполнительство (перформативность) – универсальным музицированием на всех трёх уровнях. По мнению автора, «каждый из участников “троицы” производит себе свою музыку». Четвёртый персонаж, которого упоминает Земцовский, – это музыковед, создающий в процессе анализа своё интерпретирующее «музицирование» [20, с. 8]. У всех обозначенных «персонажей», по мнению Земцовского, есть общее: это «некий неизменный инструмент, и этот неизменный и незаменимый инструмент есть их (участников) музыкальный слух...» [20, с. 9]. Следовательно, «не стоит спорить, какая из четырех позиций важнее – творческая, исполнительская, слушательская или музыковедческая (аналитическая)»; в процессе «любой музыкальной активности», по Земцовскому, центральное положение занимает слух. С одной стороны, он связан с музыкальной памятью, ориентирован внутрь нашего сознания; с другой стороны, как считает Земцовский, «он никогда не бывает “чисто” музыкальным, – слух, как и восприятие в целом, всегда и отприродно синкретичен» [20, с. 9]. Поскольку музыка «сама есть мышление», то «это мышление становится осязаемо инструментально благодаря феномену музыкального слуха», – заключает И.И. Земцовский: «Во время любого вида музыкальной активности человек становится ...обладающим слуховым складом ума и преимущественно слуховой памятью. Всё постигается им через слух и благодаря слуху» [20, с. 10].

Несмотря на убедительность кратко изложенной нами позиции И.И. Земцовского, необходимо вернуться к дискуссии по поводу сольфеджио.

Анализируя уже с высоты 21 века (в 2012 г.) содержательные изменения в дисциплине сольфеджио, Л.Н. Логинова отмечает, что в двадцатых годах XX века внутри специального музыкального образования появляются сольфеджио

для исполнителей [19, с. 36]. Исполнительское сольфеджио для профессионалов, как отмечает автор, «возникало локально в виде отдельных авторских экспериментов», но «их объединяла отзывчивость к исполнительским проблемам, которая продолжала главную стратегическую линию сольфеджио, принятую еще великим Гвидо» [19, с. 36].

Однако, сольфеджио, констатирует факт Л.Н. Логинова, «спокойно продолжало следовать своим методическим нормам, явно отставая от динамично развивающейся исполнительской практики». «Оно уже с трудом улавливало пульс современной жизни: её изменения были слишком стремительны, а учебная дисциплина оставалась слишком консервативной» [Там же].

Как будто подхватывая «коммуникативную» идею И. Земцовского, Л. Логинова подтверждает, что «именно музыкальное исполнение объединяет людей для музыкального общения». В то же время, современные условия музыкальной жизни, как определяет Логинова, ставят перед исполнителем новые художественные задачи: перед ним раздвинулись жанровые и стилевые горизонты музыки; «полистилистика и жанровый синтез <...> предполагает знание и владение языком разных культурных традиций», что требует от исполнителя «широкой профессиональной оснащённости и в том числе особой чувствительности музыкального слуха», следовательно, «требуется тщательная разработка специальных методик стилового сольфеджио» [19, с. 40].

Возникает естественный вопрос: сколько же видов сольфеджио необходимо современному исполнителю? Ответ мы находим тут же. Как пишет Л.Н. Логинова, «сольфеджио все ещё функционирует как вспомогательная практика, тренировка слуха, ...дополнение к комплексу музыкально-теоретических дисциплин, объясняющих строение музыкальной речи. У него нет своей теоретической базы, которая позволила бы стать полноценной и самостоятельной дисциплиной. Предметная основа современного сольфеджио также четко еще не определена. Между тем, для формирования теории современного сольфеджио <...> есть на сегодняшний день все основания: и богатейший методический опыт, и комплекс научных знаний, и щедрость музыкальной палитры современной культуры» [19, с. 41].

Таким образом, возводя параллель между двумя последними упомянутыми исследованиями, можно отметить, что идея о «самостоятельности» слуха и желании сделать его «центральным предметом музыкознания» [20, с. 5] в начале нового века ещё далека от реализации.

Многообещающе выглядит искреннее стремление современных исследователей изменить ситуацию. Вышедшая в начале века книга, призванная ответить на вопрос «как преподавать сольфеджио в XXI веке» [21], содержит не только достаточное количество перспективных идей, но и критическое отношение к настоящему положению вещей (одна из глав так и называется: «Выживаем обсуждая?». Так, М.В. Карасёва отмечает: «Ясно, что в современных вызовах времени и содержание учебного предмета, и методика его преподавания должны действительно доказывать свою многостороннюю эффективность» [22, с. 3].

По мнению М. Карасёвой, в начале века обнаруживается «тенденция прагматического толкования значения учебных дисциплин во всех областях», и музыкальные дисциплины не являются исключением, поэтому, как считает М.В. Карасёва, «вопрос о выживаемости» сольфеджио в том числе «на любом из уровней отечественного музыкального образования стоит сегодня как никогда остро» [22, с. 3].

Основные вопросы М. Карасёва формулирует следующим образом: «как, не упрощая существо предмета, сделать сольфеджио привлекательным и лично востребованным новым поколением учащихся? Как совместить поэтику и прагматику в нынешней музыкальной педагогике?» [22, с. 3].

Сольфеджио, по мнению Карасёвой, как предмет, направленный на разностороннее развитие музыкального слуха, кроме социально-психологической задачи – способствовать воспитанию слушателя – должен, в том числе, удовлетворять профессиональному запросу: сольфеджио должно помогать воспитывать музыканта-исполнителя высокого класса. В связи с этим, автор считает, что современное сольфеджио, несомненно, «останется в статусе прикладной учебной дисциплины» [22, с. 4].

Годом позднее (2010), М. В. Карасёва, делая краткий обзор истории существования отечественного сольфеджио, отмечает, что роль занятий по специальности в формировании профессионального музыкального слуха трудно переоценить. Тем не менее, предметом, «целенаправленно сфокусированным на развитии различных сторон музыкального слуха», всё же является сольфеджио, «введённое в список обязательных музыкальных дисциплин в большинстве стран, имеющих развитые традиции в области музыкального образования» [23, с. 28]. Но в России, как отмечает автор, уже в дореволюционное время практика «пения по нотам» «была существенно расширена музыкально-аналитическим блоком упражнений» [23, с. 28]. Начиная с шестидесятых годов прошлого века в отечественном сольфеджио получили распространение такие

видовые жанры, как гармоническое и полифоническое сольфеджио, а в семидесятых – начале восьмидесятых годов прошлого века, как пишет Карасёва, «симбиоз сольфеджио и гармонии достиг своего апогея» [23, с. 28].

В девяностые годы были предприняты попытки отказаться от строгой иерархической системы обучения сольфеджио, а «нулевые» годы и вовсе «сделали сольфеджио современным в обоих основных смыслах этого слова: – и в узком – как дисциплину, направленную на освоение основ музыкального языка XX века; – и в широком – как предмет, стремящийся быть созвучным новому времени с его цифровыми технологиями» [23, с. 30].

Десятые годы XXI-го столетия, которые М. В. Карасёва характеризует как «период стабилизации», несмотря на «наметившиеся позитивные изменения», «принесли с собою новые когнитивные проблемы». В частности, по мнению Карасёвой, все новации «не смогли снять традиционных претензий к сольфеджио педагогов других специальностей», а именно: отмечается недостаточная ритмическая и интонационная подготовка студентов в среднем и высшем музыкальном звене, которая необходима «для свободного сольного и ансамблевого исполнения современной музыки». Кроме того, у нынешних учащихся отмечают «почти полное вымывание интонационно-ассоциативной слуховой базы, накопленной в советский период» [23, с. 33].

Развитие профессионального музыкального слуха, по мнению М.В. Карасёвой, должно удовлетворять трем основным запросам: 1) собственно профессиональному – должно помогать воспитывать не только музыканта-исполнителя и музыковеда высокого класса, но также и музыкального эксперта; 2) социально-коммуникативному – у выпускника музыкального вуза должен быть хорошо сформирован слуховой опыт работы с немусыкантами; 3) личностному – изучающий сольфеджио должен иметь возможность приобрести навыки, которые могут пригодиться в самых разных областях его будущей деятельности [23, с. 39-40].

Дискуссия по вопросу, каким должно быть современное сольфеджио, нашла продолжение в статье Л.Н. Логиновой (2014 г.) [24], написанной в жанре «размышления по поводу». Основной вопрос – имеет ли современное сольфеджио собственную теорию? В ходе размышлений на данную тему автор вновь даёт нам краткий обзор истории сольфеджио: от средневековой сольмизации к Теории музыки и сольфеджио, составленным профессором Парижской консерватории А.Л. Данхойзером. Выход этих изданий, по мнению Логиновой, обозначил важную веху в истории сольфеджио, поскольку

произошло разделение сольфеджио на теоретическую и практическую части [24, с. 84].

Второй «разрушительный», по мнению Логиновой, шаг был сделан на рубеже 19-20 веков, когда за сольфеджио закрепились роль интонационной практики, а за теорией – значение универсальной грамматики. В России эта тенденция наметилась в трудах Н.А. Римского-Корсакова [25], где он отделяет прохождение элементарной теории от упражнений сольфеджио. Именно здесь нашла выражение, как отмечает Л.Н. Логинова, «свобода выбора теоретических постулатов для сольфеджио» [24, с. 85]. В итоге «развитие музыкального слуха стало основной темой всех сольфеджийных методик XX века» [24, с. 86].

Здесь необходимо заметить, что в самом начале своей статьи Л.Н. Логинова даёт характеристику современному состоянию сольфеджио: «если задать вопрос преподавателям сольфеджио, <...> в чем заключается предметное содержание дисциплины и методические принципы, то перед нами откроется необъятная панорама интереснейших суждений, в чем-то сходных и в чем-то различных. Сольфеджио окажется ровно столько, сколько индивидуальных мнений о нём» [24, с. 81]. (На наш взгляд здесь наглядно подтверждается упомянутая выше «свобода выбора».)

Следующим шагом, как описывает историю дисциплины Л.Н. Логинова, было сближение сольфеджио и психологии, что нашло отражение, в частности, в проекте, описанном Е.В. Назайкинским в статье 1985 года «Настройка и настроение в музыке» [26]. В ней «автор предлагает новую концепцию сольфеджио как дисциплины, управляющей жизнью всех, кто вовлечен в музыкальный процесс». Назайкинский называет эту дисциплину, «объединившую музицирование с психологическими законами восприятия, психотехникой музыканта по аналогии с техникой актёрской игры в психологическом театре переживания» [24, с. 89]

По мнению Логиновой, Назайкинский придает «музыкальной психотехнике» практический прикладной смысл и ставит её на службу инструментальных классов прежде всего», то есть, как отмечает Л. Логинова, происходит «возвращение в исполнительское лоно», с которого и начинался «музыкальный путь средневековой сольмизации». Такое возвращение, считает Логинова «не замыкает цикл, а разворачивается в будущее, означая начало нового пути», для которого «потребуется формирование новой теории сольфеджио, отвечающей современному состоянию музыкальной жизни» [24, с. 89]. И пока этого не произойдет, заключает Логинова, будут

высказываться «постоянные упрёки со стороны исполнителей» в беспомощности сольфеджио «перед динамично развивающимися требованиями музыкальной жизни» [24, с. 89].

И здесь можно было бы завершить обзор статей, так или иначе, затрагивающих проблему «сольфеджио для исполнителей», но необходимо, на наш взгляд, сделать ряд дополнений.

Проект Е.В. Назайкинского реализовала М.В. Карасёва, издавшая в 2020 году учебное пособие «Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха» [27] (ранее, в 1999 г. ею была опубликована одноименная статья [28]).

Л.Н. Логинова, которой, собственно, на наш взгляд, и принадлежит введение в музыкознание термина «исполнительское сольфеджио», посвятила теоретическим проблемам слуховой деятельности музыканта-исполнителя подробное исследование, вышедшее в 1998 году [29], а в начале третьего десятилетия 21 века вышло учебное пособие «Современное сольфеджио», где, вновь отталкиваясь от истории развития дисциплины, автор, в том числе, рассматривает «слуховую деятельность музыканта как предмет современного сольфеджио» [30, с. 93-140].

Рамки данной статьи не позволяют остановиться на описании содержания упомянутых трудов, однако, необходимо заметить, что само появление этих изданий свидетельствует о том, что проблема «сольфеджио для исполнителей» движется на пути к своему решению.

Вместе с тем, профессиональный слух всегда находится в развитии, и, возможно, образовательные технологии по объективным причинам и далее будут отставать, и это, скорее всего, объясняется тем, что «природа музыкального слуха, так же, как и природа всей человеческой психики, еще не познана и вряд ли будет познана до конца» [31, с. 184].

Список литературы

1. Логинова Л. Н. Границы иллюзорного мира сольфеджио // Советская музыка. 1991. №5. – С.96–98.
2. Старчеус М. С. Слух музыканта. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. М., 2003. – 640 с.
3. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Т. 1. М.: Музыка, 1964. – 269 с.
4. Музыкальная акустика. Под общ. ред. Н. А. Гарбузова. [2-е изд.]. Москва: Музгиз, 1954. – 236 с.

5. Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры: ноты / Л. Моцарт; перевод М. А. Куперман. — 7-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2023. — 216 с.
6. Берио, Ш. Школа для скрипки. В двух частях: учебное пособие / Ш. Берио. — 6-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2022. — 336 с.
7. Роде П. Скрипичный самоучитель или полная теоретическая и практическая школа для скрипки; новое издание, просмотренное и дополненное А. Киндингером. — Новое издание: М. Бернард. — 79 с.
8. Иоахим Й., Мозер А. Школа игры на скрипке. Книга I. Начальные уроки: учебное пособие / Й. Иоахим, А. Мозер; М. А. Куперман (перевод с немецкого). — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2023. — 196 с.
9. Мострас К. Г. Интонация на скрипке: Метод. очерк: Материалы по вопросу о скрипичной интонации. 2-е изд. Москва: Музгиз, 1962. — 155 с.
10. Гарбузов Н. А. Внутризонный интонационный слух и методы его развития. // Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. Сборник статей /Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Рагс. М.: Музыка, 1980. — 303 с.
11. Майкапар С. М. Музыкальный слух, его значение, природа и особенности и метод правильного развития. 2-е изд., испр. и доп. Петроград: тип. "Якорь", 1915. — VIII. — 233 с.
12. Майкапар С. М. Музыкальный слух: его значение, природа, особенности и метод правильного развития [вступ. ст. А.Е. Майкапара]. — 3-е изд., испр. и доп. — Челябинск: Music Production International (MPI), 2005. — 254 с.
13. Римский-Корсаков В. Н. К вопросу о стабильных учебниках в школе для смычковых инструментов // Советская музыка, 1934. №10. С. 55-57.
14. Кац З. Назревшие вопросы. Советская музыка, 1950, № 11 (144), с. 60 – 62.
15. Максимов С. Е. «Воспитывать эстетически!» (о преподавании сольфеджио вокалистам) // Советская музыка, 1977, № 1. С. 108 – 111.
16. Эсе Л. Если бы Верди вел дневник... / пер. с венг. Елена Силард-Айзатулина. Будапешт: Корвина, 1966. — 293 с.
17. Незванов Б. А. К воспитанию внутреннего слуха // Музыкальная академия, № 6, 1980 (499). С. 105 – 108.
18. Шепель О., Девуцкий В. Иллюзорный мир сольфеджио // Сов. музыка. 1991. №4 С. 104-109.

19. Логинова Л. Н. Имеющий уши, да услышит ли... (актуальные проблемы современного сольфеджио). Южно-Российский музыкальный альманах. – 2012. № 2 (11). – С. 34-42.
20. Земцовский И. И. Апология слуха. // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 1-12.
21. Как преподавать сольфеджио в XXI веке. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. – 224 с.
22. Карасёва М. Сольфеджио-XXI: между мечтой и прагматикой // Как преподавать сольфеджио в XXI веке. – М.: Издательский дом «Классика XXI», 2009. С. 3-10.
23. Карасева М. В. Перемена времени во время перемен: к полувековым итогам развития музыкально-слухового образования в России // Научный вестник Московской консерватории. – 2010. – № 1. – С. 27-43.
24. Логинова Л. Н. Теория и сольфеджио или теория сольфеджио? / Л. Н. Логинова // Искусство и образование. – 2014. – № 3(89). – С. 81-89.
25. Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки (1869 – 1907). СПб., 1911.
26. Назайкинский Е. Настройка и настроение в музыке // Воспитание музыкального слуха. Сборник статей. Вып. 2. – М., 1985. – С. 6-40.
27. Карасева М. В. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. Учебное пособие. Планета музыки, 2020 г. – 416 с.
28. Карасева М. В. Сольфеджио – психотехника развития современного профессионального слуха // Воспитание музыкального слуха. Вып. 4. М., 1999. С. 67-85.
29. Логинова Л. Н. О слуховой деятельности музыканта-исполнителя. Теоретические проблемы. – М.: Московская государственная консерватория, 1998. – 176 с.
30. Логинова Л. Н. Современное сольфеджио: теория и практика: учебное пособие / Л. Н. Логинова. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2021. – 212 с.
31. Карасева М. В. Профессиональный музыкальный слух в контексте современной практической психологии // Музыкальная академия. 1999, № 4. С. 172–185.

© Л.Ф. Ивонина, 2025