

М. В. Карасева

**Ю. Н. Холопов у истоков создания
«Современного сольфеджио»**

«А что если Вам заняться сольфеджио? Методикой слухового освоения музыки XX века?» – примерно этими словами Юрий Николаевич Холопов как-то раз встретил меня, когда я пришла к нему для очередного предварительного рассмотрения темы моей дипломной работы, которую предполагала писать в его классе.

Так я, студентка младших курсов¹ в 1979 году получила предложение, от которого было невозможно отказаться, причем, исключительно в силу авторитета предлагавшего. Предложение – которое поначалу повергло меня в недоумение² – и которое во многом определило мое дальнейшее профессиональное и творческое развитие. Так для меня началась история, получившая название «Современное сольфеджио».

Сегодня этим словосочетанием уже мало кого удивишь. Оно, наряду с названием «современная гармония», фигурирует не только на обложке соответствующего учебника³, но также в методических разработках по курсу сольфеджио не только вузовских, но и училищных педагогов. Между тем, в конце 70-х – начале 80-х годов прошлого века, приходилось отстаивать право на существование не только термина «современное сольфеджио», но и саму идею сольфеджио на базе освоения наиболее типовых интонационных и ритмических трудностей музыки XX века.

Как мне стало понятно позднее, именно в конце семидесятых годов прошлого века Юрий Николаевич вплотную занялся решением назревшей для него проблемы того, как привести хотя

1 Вряд ли я открою большую тайну, если скажу, что к Юрию Николаевичу студенты приходили «проситься» в дипломный класс значительно раньше положенного официального срока. Я пришла в начале второго курса, как потом оказалось, опередив в этом начинании мою сокурсницу всего-то на неделю...

2 Я к тому моменту уже активно собирала материал по другой предварительно утвержденной Ю. Н. Холоповым теме, сугубо теоретического свойства.

3 Карасева М. В. Современное сольфеджио. Учебник для музыкальных вузов. В 3-х частях. М., 1996.

бы в минимальное соответствие разработанный им учебный курс современной гармонии и вузовский курс сольфеджио. Хорошо известно, что на училищном уровне эти два предмета неразрывно связаны⁴, причем тематический материал по сольфеджио в этой паре чаще всего (что верно) опережает материал по классической гармонии, подготавливая тем самым слуховую базу для последней. Это дает возможность осваивать гармонические закономерности уже как хорошо знакомые на слух звуковые паттерны.

В течение всего XX века стилиевой разрыв между мелодикой, гармонией и ритмикой современной музыки «за окном» и тем извечно классическим слуховым материалом, который использовался для преподавания сольфеджио, продолжал неуклонно расти. К концу века это создало немалую проблему как для исполнителей и слушателей современной музыки, которые не были готовы точно интонировать и просчитывать многие предлагаемые им для исполнения произведения, так и для многих музыкантов-теоретиков, которые вынуждены были излагать свои гармонические концепции новой музыки без расчета на то, что их аудитория имеет адекватную слуховую подготовку.

Нельзя сказать, что в последней трети XX века ничего не делалось для исправления данной ситуации. Существовали отдельные попытки педагогов-практиков продвигать слуховое освоение некоторых трудностей современной музыки в курсах сольфеджио⁵. Однако эти попытки были разрозненными, разбросанными, если посмотреть на вопрос как с географической стороны, так и с позиции строгой систематики самих музыкально-теоретических явлений.

Понимая это, Ю. Н. Холопов, во-первых, задался целью «обследовать имеющееся поле действия и потому предложил мне⁶ соответствующую тему дипломной работы⁷; во-вторых, сам написал статью, посвященную этой проблематике. Об этой единственной в наследии мастера работе по сольфеджио далее и

4 По этому поводу их вместе в шутку иногда называют «гарфеджио».

5 К их числу, в первую очередь, следует отнести: из зарубежных авторов – Л. Эдлунда (Швеция), из отечественных – А. Л. Островского.

6 Возможно, как студентке, проявлявшей интерес к изучению и сочинению современной музыки, а также равнодушной к копанию в иностранных языках.

7 Получившую затем название: «К проблеме слухового освоения музыки XX века. Систематизация методик сольфеджио» (М., МГК, 1982).

пойдет речь.

Статья Ю. Н. Холопова «Как петь новую музыку XX века. Опыт демонстрации методики одноголосия» была написана в 1979 году и впервые опубликована только в 1984 году – на болгарском языке⁸. Еще спустя год она, наконец, была издана по-русски – в составе методического сборника Московской консерватории из серии «Воспитание музыкального слуха»⁹. Смею предположить, что, несмотря на солидный (по нынешним временам) тираж сборника – 5000 экз., эта статья не получила широкого резонанса и, похоже, осталась малоизвестной широкому кругу музыковедов, интересовавшихся работами Ю.Н. Холопова по современной гармонии. Объяснений тому несколько.

Одна из культурологических особенностей развития России как в советские, так и в постсоветские годы связана с тем, что в стране традиционно всегда было много научных идей и недоставало конкретных проектов их практического воплощения. В области музыкально-теоретических дисциплин это выразилось в том, что так называемый научный подход к музыкальному искусству явно и неявно всегда считался приоритетным, в то время как вопросы методики претворения музыковедческих идей в практику полагались второстепенными и порой несколько пренебрежительно отеснялись на задний план.

Московская консерватория может служить, в этом смысле, характерным примером подобного подхода к вопросам методики¹⁰. Достаточно посмотреть на каталожные карточки дипломных работ, хранящиеся в библиотеке Московской консерватории: работы по сольфеджио буквально единичны и писались, как правило, наименее сильными студентами потока, а также студентами-иностранцами, для которых этот «педагогический хлеб насущный» часто оказывался единственным способом более или менее достойно окончить понятийно сложный музыковедческий курс в Московской консерватории. Словом, писать дипломную работу по

8 Как да се пее новата музика на XX век. Опит да се демонстрира методиката на единогласието // Проблеми на образованието по изкуствата и културата (София). 1984, № 2.

9 Воспитание музыкального слуха. Сб. статей. Вып.2. М.: «Музыка», 1985. С. 59–85.

10 Возможно, Московская консерватория тут сознательно и добровольно отдает пальму первенства музыкальным вузам с педагогической специализацией.

методике считалось непрестижным – как в кругу студентов (моя оторопь от предложенной темы, отчасти, была связана и с этим), так и в кругу самих преподавателей, которые читали методические сборники не столь регулярно, как теоретические, а потому статью Холопова по сольфеджио могли и не заметить.

Надо сказать, что Ю. Н. Холопов, в отличие от многих своих коллег-музыковедов, придавал первостепенное значение именно методике: для него она была, в первую очередь, вопросом стратегии обучения, частью методологии мышления, путями и способами воплощения музыкально-теоретических планов в практику. Очевидно, что в случае с рассматриваемой статьей для Ю. Н. Холопова было самым важным скорее обнародовать свои идеи по слуховому освоению современной музыки, ввиду их чрезвычайной актуальности¹¹. Язык и структура текста его методической статьи свидетельствуют о том, что автор при написании не ставил себе задачу ориентироваться на какие-то определенные «референтные группы» читателей, например, на практикующих педагогов-сольфеджистов. В результате возник некоторый коммуникативный диссонанс: для полноценного понимания идей Ю. Н. Холопова широкими кругами педагогов-сольфеджистов начала 80-х годов прошлого века, не владевших, в большинстве своем, методологией гармонического анализа современной музыки, предложенной Холоповым¹², тезисы, плотно изложенные им в статье, явно нуждались в «адаптивном переводе», как терминологическом, так и музыкально-слуховом.

Так случилось, что я оказалась и первым профильным читателем этой статьи (в рукописи) и, можно сказать, первым ее профильным аналитиком: основы изложенной в ней методики я описала в своей дипломной работе (с. 38–45) и в книге «Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха»¹³ (с. 212–213).

Сегодня, почти через треть века, пришло время рассмотреть основные положения этой во многом уникальной и, увы,

¹¹ Ведь добиться публикации на подобную тему в то время, как известно, было делом очень непростым.

¹² Напомню, Ю. Н. Холопов получил возможность читать спецкурс по гармонии в Московской консерватории только с 1980 года.

¹³ Карасева М. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. М., 1999.

малоизвестной статьи Юрия Николаевича¹⁴ более пристально, с той высоты птичьего полета, которая уже отделяет нас от тех лет.

Когда-то в середине 80-х годов прошлого века мы с В. С. Ценовой обсуждали какие-то возможности публикаций, касающиеся статей Ю. Н. Холопова. Помню, Валерия Стефановна сказала мне: «Я не то что редактировать – я дышать на эти тексты боюсь...». В этой метафоре – отзвук бесконечного уважения к учителю и его текстам. Разделяя эту метафору, основным стилем дальнейшего изложения я выберу не проблемно-аналитический, а конспективный, описательно-толковательный стиль, стараясь следовать за блистательным текстом первоисточника (который далее выделен курсивом).

1. Современное сольфеджио?

То, что новая гармония XX века создала неслыханные ранее трудности для вокального интонирования, общеизвестно. Естественно, такая ситуация ставит новые задачи перед учебными курсами сольфеджио. И сейчас уже всем ясно, что преодоление трудностей интонирования, встречающихся в музыке XX века, должно стать важнейшим разделом вузовского курса сольфеджио. Научить слышать новую музыку XX века – насыщенная задача воспитания музыкантов всех специальностей. Научить петь новую музыку – задача, по меньшей мере, для студентов четырех специальностей – вокальной, дирижерско-хоровой, композиторской и музыковедческой.

<...> По существу, нам необходим в качестве одного из стабильных вузовских учебников новый методический труд типа «Современное сольфеджио». Такова же направленность и настоящей статьи. [с. 59]

Итак, слово названо. Современное сольфеджио в понимании Ю. Н. Холопова – это сольфеджио, направленное на слуховое освоение музыки XX века. То есть, современное сольфеджио предполагается рассматривать как верхнюю ступень в освоении этой учебной дисциплины. Юрий Николаевич выступал за то, чтобы на этом пути:

– исключить дублирование училищного курса сольфеджио в

¹⁴ В настоящее время данная статья выложена на персональный сайт М. В. Карасевой: http://marinola.mylivepage.ru/file/282/2586_Kholopov-ModernSf-Article.pdf

вузе;

– в самом вузе не ограничиваться использованием отдельных хрестоматий с отрывками из музыки XX века, а создать учебник, то есть, фактически, разработать систему упражнений по тренировке слуха, коей в начале 80-х годов не было ни в России, ни за рубежом.

Напомню, что тридцать лет назад подобные идеи относили к «левацким» установкам в музыкальном образовании. Что изменилось сегодня? С одной стороны, подобного рода современным сольфеджио занимаются во многих музыкальных вузах и даже училищах страны. С другой стороны, дублирование училищного курса в вузе все еще имеет место, ввиду достаточно объективных причин, к которым можно, например, отнести, отсутствие строгой тематической классификации по сольфеджио в имеющихся методических программах.

Отметим также: Холопов методически разделяет проблемы слышания и пения новой музыки. Последнее, понятно, сложнее, так как требует владения активной музыкальной лексикой, для приобретения которой одним слушанием музыки ограничиться нельзя. Так подчеркивается роль сольфеджио как гимнастики музыкального слуха, а не только дисциплины, направленной на развитие различных форм слушания музыки.

2. Метод новоладовой установки

К наибольшему трудностям для вокального интонирования следует отнести отсутствие в большей части новой музыки XX века того типа ладовой структуры, который часто отождествляется с ладом вообще. Главнейшие признаки этого типа – отчетливое ощущение центрального тона, диатоническая основа звукоряда, сильно выраженное тонально-функциональное тяготение к центральному тону, регулирующее значение консонантных гармоний и т. д.

Слуховому сознанию, ориентированному исключительно на такой тип высотной структуры, гармония XX века в большинстве случаев должна представляться лишенной лада. И независимо от того, возможно ли убедить поющего чисто логическим путем в наличии определенной организации и централизующих связей в ладогармонической структуре иного рода, слуховое представление об «отсутствии лада» превращает пение в трудное и мучительное «скакание» по

непонятым интервалам, в неприятное «продирание» сквозь колючие заросли невесть в каком порядке расположенных звуков. [С. 60]

Приведенные абзацы чрезвычайно насыщены концептуально и являются крайне важными для понимания как предлагаемой Холоповым методики, так и его собственного типа слышания музыки.

Сначала о том, откуда растут «корни» самого термина «новоладовая установка». Известная психологическая теория установки Д. Н. Узнадзе¹⁵ была в 60–70-х годах прошлого века чрезвычайно популярна в широкой научной среде, и несмотря на то, что Юрий Николаевич психологию и все психологическое декларативно недолюбливал¹⁶, он, конечно, не мог игнорировать основные события в ней (в особенности, терминологические), поскольку был ориентирован на энциклопедический подход к освоению явлений. Основные положения данной статьи лишний раз доказывают то, что из общения с учителем знали все его ученики, а именно: он сам в процессе своей методико-педагогической деятельности интуитивно пользовался многими психотехническими приемами

Понятие *новоладовости* можно считать важнейшим в предложенной Холоповым концепции слухового освоения новой музыки. Он понимал, что прежде чем слух найдет в музыке центральный тон и любые другие слуховые опоры-зацепки, в систему внутренних убеждений надо внедрить позитивное понятие «лада», то есть звукового согласия в широком смысле слова (об этой этимологической детали русского значения слова «лад» он часто любил говорить на своих лекциях). То, что обозначено словами, человек воспринимает точнее и детальнее.

Вместе с тем, Холопов фактически показывает причинно-следственные связи между кинестетическим дискомфортом (утомлением голосовых связок) и метакинестетическим неудовольствием: эмоциональным неприятием современной мелодики (что особенно часто встречается у вокалистов). Причина

¹⁵ Узнадзе Д. Н. Экспериментальные основы психологии установки. Тбилиси, 1961.

¹⁶ «Скажите, а в каком такте здесь психология?» – примерно так он любил подтрунивать над размышлениями коллег, которые, по его представлению, не основывались на музыкальных фактах.

здесь одна: восприятие всегда стремится как-то организовать поступающую информацию. «При случайном предъявлении семантически связанных элементов в процессе восприятия и запоминания происходит их реорганизация в соответствии с репрезентированными в памяти отношениями между элементами»¹⁷. Не получая доступа к такой организации, человек склонен испытывать негативные эмоциональные реакции.

Кроме того, в тексте Холопова речь идет также о необходимости достижения гибкости музыкального мышления, при которой классический мажор и минор становятся одними из возможных (но не единственных) представителей ладовых типов. Из педагогической практики известно, что именно слишком хорошая (читай: жесткая) училищная выучка в функциональной системе мажора и минора часто может стать психологическим препятствием на пути к расширению индивидуальных слуховых путей в освоении ладов, отличных от мажора и минора. В действие вступает так называемая интерференция навыков, когда один хорошо усвоенный навык, будучи напрямую перенесенным в другую интонационную среду, не помогает, а мешает формированию нового навыка. Своевременное отслеживание проявлений подобной интерференции и ее эффективная компенсация – одна из главных задач в методике современного сольфеджио в условиях отечественной музыкально-педагогической системы.

По-видимому, нет другого способа радикального решения проблемы, кроме слухового освоения высотных структур XX века на ладо-тональной основе. Это и есть главная методическая идея настоящей разработки. [С. 60]

Высказанная позиция требует специальных комментариев.

Многие музыканты-теоретики, которым волей случая пришлось преподавать сольфеджио, нередко склонны переносить известные им гармонические теории в курс сольфеджио напрямую, в стиле «так как есть». Условно говоря, изучая музыку, о которой написано, что она внетональная, петь ее внетонально и т.д. Ю. Н. Холопов высказывает здравое суждение по поводу того, что строить практические занятия надо на уже сформированном фундаменте, в частности, на том, что наиболее крепко формирует

¹⁷ Хофман И. Активная память. М., 1986. С. 228.

отечественная методика сольфеджио: на ладотональном слышании. Можно, конечно, вести теоретический спор относительно того, единственный ли это подход к освоению современной музыки, ведь, например, за рубежом, где нет столь интенсивной ладотональной подготовки слуха на сольфеджио (например, во Франции), чаще используется поинтервальный метод пения современной мелодики. Однако очевидно, что Холопов высказывается, прежде всего, ориентируясь на отечественные нужды музыкального образования и его же потенциал.

Любопытно, что в приведенной фразе можно также усмотреть и «подцензурную стежку»: это, думаю, безошибочно смогут определить все, кому приходилось готовить с Юрием Николаевичем тексты к печати в период 60–80-х годов прошлого века. Для более молодого поколения поясню: в то время писать о развитии музыкального слуха на любом стилевом материале можно было, лишь так или иначе декларируя развитие тем самым ладового и тонального слышания. Прочие подходы (например, пение отдельных интервалов вне тональности) считались формалистическими и, мягко говоря, не поощрялись¹⁸.

Соответственно суть методики состоит в комплексе следующих положений:

Осознание высотной структуры на основе ее центрального элемента (он и есть новый вид ладового центра либо его эквивалент).

Освоение наиболее важных, распространенных типов высотных структур с помощью специально разработанных упражнений.

Слуховое понимание прочих структур как аналогичных основным, узловым типам. [С. 60]

Используемое здесь холоповское понятие центрального элемента применительно к сольфеджио тесно связано с необходимостью выделения из музыкальной ткани интонационных каркасов, модельных лексических единиц для активного слухового освоения, а также научения слуха определять модели (паттерны), схожие с ними «по образу и подобию». Подобной направленности работа с «музыкальной рудой» стала в дальнейшем базовой при

¹⁸ Примером здесь может служить полемика в журнале «Советская музыка» относительно методических идей А. Л. Островского в конце 60-х годов прошлого века.

создании мною учебника «Современное сольфеджио».

<...> Настоящая разработка имеет весьма ограниченную, хотя и аналогичную задачу: продемонстрировать саму принципиальную возможность подобного метода.

Сокращенно можно его называть: «метод новолადовой установки», так как в предельном упрощении суть метода состоит в ориентации на слышание высотных структур по типу ладового их восприятия.

Сообразно методу новоладовой установки слуха мы выделяем несколько наиболее важных, типичных высотных структур, рассмотрению которых посвящаем последующие разделы настоящей работы. [С. 60]

3. Хроматическая функциональная тональность с моноладовым центром

Типичный пример такого рода функциональной тональности мы находим в следующем отрывке из прокофьевской «Дуэньи» (ариозо Клары): [С. 60].

Замечу, что статья обильно снабжена нотными иллюстрациями. Здесь и далее приводятся лишь необходимые для пояснений фрагменты. Из нотного текста примера 2 б:



Для правильного уверенного пения необходимо представлять себе гармоническую подоснову мелодии (пример 2 б). В тонике нужна опора на большой мажорный септаккорд (ощущение устойчивой септимы es^1 - d^2). При переходе во второй такт h должен вступать как ces , в результате субсистемного вводнотонного шага $b \rightarrow ces$ <...>

<...> пение такта 2 должно опираться на два представления: 1) звукоряд трактуется как местный h -moll и 2) этот h -moll – не тональность, а ступень тональности Es -dur.

Так как h -moll фактически есть ces -moll ($nVI^>$), то – вопреки записи! – ход b^1 - h^1 (т. 1–2) должен исполняться как диатонический полутон (малая секунда b – ces); [С. 62].

Упражнения для воспитания слуха, рассчитанные на усвоение подобной музыки, должны отражать характерные

типы последований, четко ориентированные на движение между тоникой и ее повторением, далее возможные отклонения и модуляции (движение к новой тонике – местной в отклонении или сменяющей главную). Две основные формы движения – по аккорду и по гамме (также их смешения), со специальным усвоением техники точного попадания на ступени при скачках (в том числе широких). [С. 64]

Холопов начинает рассмотрение типичных высотных структур, конечно же, с хроматической тональности. Почему так? Для ответа, помимо контекстных комментариев, необходимо совершить более подробный экскурс в теоретико-методическую историю вопроса на период написания рассматриваемой статьи.

Известно, что расширение границ тональности и ее функциональной системы в музыке XX века привело к тому, что принцип централизации в ней потерял свое ведущее значение. Система хроматической тональности предполагает наличие любых аккордов на каждом из двенадцати звуков хроматического звукоряда. Отдельные проявления «новой тональности» (термин М. Е. Тараканова¹⁹) в работах по сольфеджио имеют различные обозначения, например, «вводнотоновость» (А. Л. Островский, Г. С. Виноградов), «сдвиг-смещение» (А. Л. Островский, Л. М. Масленкова), «скользящая модуляционность» (Л. М. Масленкова).

В процессе слухового освоения хроматической тональности обостряется зависимость чистоты интонирования от развитого ладового чувства, что объясняется в первую очередь зонной природой звуковысотного слуха. В этой связи хроматическую тональность можно представить как двухуровневую систему:

1. Хроматическая тональность мажорно-минорной ориентации, о которой и идет речь в *разделе 3* статьи Холопова. Часто такую тональность (из тех же цензурных соображений) называли несколько менее определенно: расширенной тональностью. (Само слово «хроматика» уже способно было вызвать гнев у некоторых представителей кафедры теории музыки того времени, включая С. С. Григорьева, публично осуждавшего хроматику как звуковую систему на своих лекциях по гармонии²⁰).

¹⁹ Тараканов М. Е. Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М., 1972. С. 5–35.

²⁰ Справедливости ради надо сказать, что Степан Степанович, тем не менее, видимо, ценил проявления творческих качеств у своих учеников: я

2. Хроматическая тональность с нейтрально-ладовым центром, иначе – свободная тональность – *раздел 6* в статье Холопова.

В рамках хроматической тональности первого уровня тональные центры ощущаются достаточно отчетливо, однако внутритональные обновления звукоряда (вследствие смены гармоний) нередко дают большое сгущение хроматических элементов. Это воспринимается иногда как цепь быстрых отклонений в разные тональности. В хроматической тональности второго уровня ощущение непосредственного тонального центра как бы затушевывается.

С одной стороны, на первый взгляд кажется, что теме хроматической тональности методически «повезло» больше, чем многим другим, касающимся слухового освоения музыкального языка XX века. В курсах сольфеджио к ней стали обращаться гораздо раньше и чаще, чем к другим темам из современной музыки. Это произошло, вероятно, потому, что хроматическая тональность является естественным продолжением изучения классико-романтической тональности, следовательно, считалось, что она не требует каких-либо особых методических новаций и, кроме того, наиболее благонадежна как тема, поскольку содержит в себе «пропускное» слово «тональность». Среди пособий по сольфеджио, изданных в 60–80-е годы и содержащих художественные и инструктивные примеры на хроматическую тональность, можно назвать два выпуска диктантов Н. Ф. Тифтикиди (1966, 1968), сольфеджио Н. С. Качалиной (1981–1983), трехголосные диктанты Ю. Н. Бычкова (1985).

С другой стороны, присмотревшись ближе, мы обнаружим, что методические разработки, посвященные слуховому освоению хроматической тональности, были ограничены, как правило, развитием слышания функционально-гармонических связей лишь в одноголосии. Это само по себе, конечно, тоже ценно, поскольку, по справедливой мысли С. Е. Максимова, «при одноголосном сольфеджировании задача держать верный строй значительно усложняется, так как поющему надо хранить тональные устои в памяти, а это требует уже подготовленного гармонического

занималась у него в классе индивидуальной гармонии и частенько приносила ему задачи и задания в стилистике, далекой от академизма и папахивающей (о, ужас!) XX веком, – и мне это всегда сходило с рук...

слуха»²¹. Ю. Н. Холопов же в своей статье не только говорит о необходимости слышания аккордо-ступеней в мелодии, но показывает, как это можно делать на новотональном материале.

В качестве главных навыков, необходимых для успешного интонирования мелодий, написанных в хроматической тональности, требуются навыки:

удержания в памяти тональных устоев,
мысленного переинтонирования одного и того же звука в зависимости от его тональной функции,
свободного оперирования интерваликой.

Надо сказать, что упражнения с позиций представления хроматической тональности как единой тональности (с внутренними сдвигами) предлагались и А. Л. Островским в его третьем и четвертом выпуске учебника сольфеджио²². Различие между этими упражнениями и предлагаемыми Ю. Н. Холоповым заключается в степени охвата самого гармонического материала. Островский выделяет для изучения лишь отдельные обороты, прежде всего однотерцовые соотношения и так называемые «внутритональные сдвиги-смещения». В системе упражнений Холопова предполагается изучение всех характерных ступеней хроматической тональности мажорного и минорного наклонения в соответствующих мелодических оборотах.

В пении подобных мелодий одна из трудностей – энгармонические замены. Еще более существенны они для других типов высотных структур. Энгармонизм прямо-таки пронизывает музыку XX века.

<...> Для пения необходимо различать два рода энгармонизма: 1) унисонный и 2) комматический.

Унисонный энгармонизм представляет по существу энгармоническую замену звуков в целях удобства чтения нот, без (реальной или подразумеваемой) перемены величины интервалов <...> Комматический – с изменением величины <...> [С. 63]

<...> Род энгармонизма зависит от гармонической функциональности, а не от того, как записаны ноты. [С. 64]

Мы видим, что в текст о хроматической тональности неявно

²¹ Максимов С. Е. Основы гармонического сольфеджио. М., 1972. С. 11.

²² Островский А. Учебник сольфеджио. В 4-х вып. Вып. 3, Л. 1974. Вып. 4. Л., 1978.

вплелись интонации из темы энгармонической адаптации глаза при чтении с листа хроматической мелодики. Речь идет о том, что в условиях чтения с листа хроматической мелодики, принципиально не ориентированной на идею альтерационности, требуются специальные навыки считывания нотного текста со сложно записанными интервалами, создающими когнитивный диссонанс: твердо выученные в школе интонационные соответствия между тоновой и ступеневой величиной интервала как бы наталкиваются на зрительные препятствия (например, при интонировании интервала *des-gis*). Таких упражнений в отечественной методике сольфеджио в то время не было, так как в ней еще не было и материала, который бы требовал подобного рода упражнения²³.

<...> Если бы в музыке существовала «атональность» и «аладовость», то, вероятно, не было бы никакой необходимости и в соблюдении правильной высоты звука; так же как при «политональности», очевидно, аналогичным образом нет нужды в соблюдении высотной координации строя между созвучающими «монотональными» слоями. [С. 67]

Интересный абзац: присмотревшись, можно понять, что он имеет скорее полемическую, точнее, энергетическую направленность, нежели информационную. Любая сверхгенерализация малодоказуема и имеет множество частных случаев вариантных отклонений от декларируемой нормы. Вряд ли автор этого не осознавал. Перед нами, скорее всего, один из вариантов «фирменных» коммуникативных приемов Холопова-педагога.

4. Хроматическая тональность с нейтрально-ладовым центром

Ладово-нейтральным центр (тоника) считается тогда, когда его мажорность либо минорность выявлены слабо или не выявлены совсем, либо ладовые наклонения (мажорность, минорность) даются в смешении, не позволяющем отдать предпочтение одному из них. [С. 67]

(Далее автор приводит нотный пример из оперы Хиндемита «Художник Матис» и дает схему интонирования с выделением и переключением интонационных опор).

²³ В качестве специального раздела эти упражнения появились в курсе «Современного сольфеджио» М. В. Карасевой.

Любые методики освоения функциональных переключений, начиная от методик слухового освоения энгармонической модуляции в классико-романтической гармонии, направлены прежде всего на то, чтобы «прорисовать» в сознании тональную функцию звука и переосмыслить ее в пении. Для осуществления этой цели созданы специальные упражнения, которые можно назвать «психологическими задачами по сольфеджио».

Из приведенного Холоповым примера, в частности, видно, что важную роль в процессе интонирования новотональной мелодики играет верное нахождение интервала переключения, образующегося в момент мелодической цезуры, либо в момент функционального переинтонирования.

Умение быстро находить интервалы переключения при чтении с листа надо тренировать на специальных упражнениях по анализу нотного текста. Необходимость таких упражнений усиливается еще и тем, что сам процесс установления тональных центров и удержания их в памяти совершается тем легче, чем очевиднее их гармонические связи. При значительном линейном (временном) отстоянии взаимосвязанных музыкальных элементов возникает большая перегруженность кратковременной памяти звуковыми формами, которые надо в ней удержать. В качестве языковой аналогии здесь могут выступить трудности перевода на слух немецкого предложения.

Исходя из всего сказанного, представляется целесообразным периодически включать в работу письменные упражнения на определение тональных устоев и зон функциональных переключений. Это впоследствии облегчит интонационное освоение мелодий с нейтрально-ладовым центром. Добавим, что интонационно-корректирующую роль в выборе тональной опоры могут успешнее всего играть мелодические кварты и квинты – интервалы не только наиболее стабильные в интонационном плане, но и способные также (наряду с терцией) вызывать ощущение ладового центра. В этом плане примеры из музыки Хиндемита оказываются очень полезными.

5. Симметричные лады

Под этим термином подразумеваются лады, звукоряды которых производятся равнодольным делением двенадцати полутонов октавы, – лады со звукорядами (в полутонах) 222222, 21212121, 313131, 22112211, 321321, 31113111 и другие. Хотя в

своем чистом виде в общей массе высотных структур XX века они занимают сравнительно скромное место, слуховое их усвоение представляется важным, потому что сам принцип равнодольного деления октавы имеет огромное значение для музыки XX века вообще <...> [С. 71].

Начальные упражнения по слуховому усвоению симметричных ладов должны быть скорее всего в смешанной тонально-модальной системе, то есть со строгим соблюдением симметричной структуры звукоряда, но с ясно выраженным тональным центром. <...>

Хотя все симметричные лады органически связаны с неустранимым из системы энгармонизмом, при тонально-модальной трактовке его удается в значительной мере локализовать <...> [С. 74]

Эти утверждения прежде всего звучат в противовес существовавшей в то время тенденции петь симметричные лады (из которых в курсе сольфеджио обычно изучались лад «тон-полутон» и целотонный лад) либо поинтервально, либо интонировать их в пределах ячейки, далее секвенцируя эти ячейки, например по полуторатонам (в случае с ладом «тон-полутон»). В обоих случаях силы, затрачиваемые на отслеживание интервалов сдвига обычно приводят к неточному интонированию целого, кроме того – что самое важное – не способствуют целостному слышанию симметричного лада как лада. Этому также косвенно препятствуют некоторые психологически неудачные теоретические названия этих ладов. Например, получивший распространение термин Ю. Г. Кона «искусственные лады» настраивает слух на то, что данные звукоряды являются умозрительно сконструированными. Лучшим слуховым опровержением этого в области методики сольфеджио, как показала практика, изучать тему симметричных ладов вслед за темой «Смешанные лады». При этом, в частности, естественный переход на лад «тон-полутон» происходит после слухового освоения модели румынского (молдавского) лада: лидийско-миксолидийского с высокой второй ступенью, в котором до получения лада «тон-полутон» необходимо лишь добавление одной (второй низкой) ступени.



6. Так называемая свободная атональность. Техника центрального созвучия

Несмотря на преобладающее ныне согласие в том, что «атональность» – термин лишь негативный, лишенный позитивного содержания, определенная целесообразность в его применении есть: он указывает на отсутствие тональности мажорно-минорного типа. Однако по той же самой причине «атональность» – совершенно непригодный термин для обозначения того, что надо слышать и петь: как можно петь «отсутствие»?

Надо добавить, что в методике сольфеджио существует также шведско-немецкоязычный термин «свободная тональность» (Л. Эдлунда²⁴, превратившийся в английских переводах работы в атональность). С научно-методической точки зрения термин «свободная тональность» представляется дидактически более удачным, чем возникший ранее термин «свободная атональность». Последний содержит в себе слово, обладающее негативной спецификацией, а она, в свою очередь, как было уже показано, не несет в себе какого-либо сенсорного содержания. Использование термина «атональность» действительно является психотехнически малоэффективным для успешного личного «оживления» музыкального пространства, им обозначаемого.

Таким образом, слово «атональность», в сущности, ничего не обозначает. Но известно, что за пределами консонанса и диатоники возможно различать структуры центрические (с единым центральным тоном либо аккордом) и ацентрические (с меняющимися центральными элементами).

Для успешного овладения «атональными» мелодиями прежде всего необходимо уверенное интонирование всех новых аккордов, то есть, помимо трезвучных, терцовых, еще и квартовых, квинтовых, с резкими диссонансами (с малой ноной,

²⁴ Edlund L. Modus Novus. Lehrbuch in freitonaler Melodielesung. Stockholm, 1963.

С точки зрения практической методики сольфеджио, мы не видим никакой другой альтернативы, кроме следующей: либо мы слышим тонально – и тогда получаем надежную базу для интонирования, либо мы трактуем музыку как атональность – и тогда получаем хаос несвязности. [С. 77]

Применительно к процессу тонального осознания мелодики, написанной в хроматической тональности любого уровня, следует говорить о том, что в целях повышения стабильности интонирования, с позиции психотехники, допустимо основываться на индивидуальных тонально-гармонических трактовках мелодии. Заметим, данные, полученные таким образом, могут не совпадать с теоретическим анализом реальной гармонической «подкладки» разбираемой мелодии.

В психолингвистике первый процесс называется созданием микроконтекста, то есть минимального окружения смысловой единицы, «в которое она, включаясь в общий смысл фрагмента, реализует свое значение плюс дополнительное кодирование в виде ассоциаций»²⁵. Второй процесс, соответственно, называется воссозданием макроконтекста. Здесь, думается, уместно вспомнить афористическое высказывание С. Роуза: «Познание правил перевода не означает сведения одного языка к другому»²⁶.

Выходит, что слышать – это значит слышать тонально. «Атональность» же есть лишь неслышание музыки. [С. 77]

<...> Согласно слышанию автора настоящей работы только такое ладово и тонально вполне организованное целое дает необходимое для музыки эстетическое удовлетворение.

<...> Причем стимулом к пению и является желание воспроизвести, реализовать в звучании красоту созерцаемого сложенного целого. Побуждает к пению предслышание всех переходов от одной детали структуры к другой <...> Только тогда, на наш взгляд, достигается заветная норма музыки как пения красоты. [С. 78]

Добавлю, что роль предслышания, или перспективы интонирования (по терминологии А. Л. Островского), оказывается

²⁵ Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 238.

²⁶ Роуз С. Устройство памяти. От молекул к сознанию. М., 1995. С.

ведущей, в частности, для решения как сольно-интерпретационных, так и ансамблевых задач исполнения музыки XX века, поскольку именно на этом свойстве музыкального сознания базируется технология музыкальной фразировки и коллективного интонирования (если речь идет о свободном строе).

7. Додекафония

По общим установкам пение додекафонной музыки мало чем отличается от разобранной «свободной атональности» <...>

Так как с точки зрения гармонии додекафония не есть некая система (высотная система, индивидуальной структуры, есть лишь в каждом отдельном додекафонном сочинении, но не в додекафонии как таковой вообще), то нельзя предложить и системы упражнений, пригодных для освоения всякой додекафонной музыки. Необходимо, однако, заметить, что 1) <...> при абсолютно точном интонировании интервалов неизбежна высотная вариантность ступеней) и 2) додекафонные принципы высотной структуры приводят к постоянному использованию сложных соотношений большесептимовых (полутоновых) и тритоновых; отсюда значение освоения «гемигрупп» – групп с полутоном <...> в качестве одной из важнейших опор в процессе интонирования. [С. 78-79]

Это последний раздел статьи, которая, по замыслу автора, не претендовала на то, чтобы касаться «вопросов ритма, структуры, тембра, фактуры», оставляя «в стороне даже слышание многоголосия» [с. 67], и которая фактически наметила важнейшие стратегические пути, по которым далее могла развиваться новая методика сольфеджио.

Заключение

Очевидно, школьная наука не должна ставить чрезмерных задач, обучение сольфеджио не может претендовать на освоение таких трудностей, после которых любые интонационные сложности показались бы легкопреодолимыми препятствиями.

Но школа может и должна заложить основы уверенного пения музыки XX века <...>

Пение мелодий, подобных приведенным выше, должно стать в вузовском сольфеджио делом обычным – «средней трудности», а не «высшего пилотажа». [С. 84]

Излишне говорить о том, что в условиях крайне ограниченного числа учебных часов в вузовской сетке, отводимых на сольфеджио (у теоретиков – академический год), по сравнению с количеством часов в довузовском образовании, можно и поныне говорить действительно лишь о заложении основ. На углубленное развитие навыков времени просто нет и, вероятно, не будет. Единственное, на что можно было бы опираться в этой ситуации, это на методические «подвижки» в сольфеджио среднего звена. Впрочем, это, по понятным соображениям, накрепко завязано на специфику приемных требований в вуз. Получается нечто вроде замкнутого круга, попытки, разорвав, «пересвязать» который пока не слишком активны и не слишком успешны. Можно, конечно, привычно пожаловаться на времена... Вернемся в 80-е годы и прочтем выдержки из сохранившейся служебной записки Юрия Николаевича:

«Чем дальше, тем сильнее ощущается необходимость <...> специально подготовленных, профессионально крепких молодых кадров – не педагогов «вообще», а <...> специально обученных определенным дисциплинам»²⁷.

Сегодня эта обеспокоенность учителя звучит ничуть не менее актуально, чем тогда, во времена перестроечных надежд. Впрочем, есть один новый нюанс: в эпоху жесткой информационной конкуренции борьба за интерес студента к образовательному контенту в целом и к конкретному предмету в частности, как правило, протекает на территории, обжитой студентом, а не педагогом, каким бы харизматичным и влиятельным последний ни был бы. Сегодня мало быть обученным определенным дисциплинам – надо быть обученным эффективным способам их подачи, адекватной вызовам времени. Времена же не выбирают.

²⁷ Из служебного письма проф. Ю. Н. Холопова ректору Московской консерватории проф. Б. И. Куликову, апрель 1989. Архив МГК.