

М. В. Карасёва

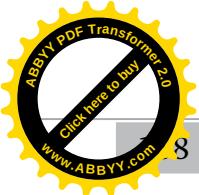
О специфике теоретических предметов в профессиональном образовании дирижера-хормейстера

Корни, в том числе методические, — есть вещь базовая в том случае, когда мы говорим о специфике преподавания и пытаемся хотя бы частично ответить себе и другим на вопросы: как это сделано и как это можно сделать еще лучше. Говоря об особенностях преподавания в Московской консерватории музыкально-теоретических дисциплин из числа основных (сольфеджио и гармония), мне хотелось бы, в первую очередь исходя из собственного педагогического опыта, коснуться основных аспектов формирования и развития тех традиций, которые были заложены в Московской консерватории в течение последних десятилетий.

В начале 1990-х годов, после того как я перешла на постоянную работу в Московскую консерваторию, мне доверили вести сольфеджио у теоретиков и дирижеров-хоровиков. Я унаследовала эти курсы от замечательного педагога Московской консерватории, рано ушедшей от нас Нины Сергеевны Качалиной. У нее самой я в студенческую пору не училась (наша группа была «алфавитно» распределена к Б. К. Алексееву), но слышала о ней много хороших отзывов от своих студентов-однокурсников. Н. Качалина, в отличие от Б. К. Алексеева и А. П. Агажанова, уже с конца 1970-х годов старалась по мере возможности¹ выстраивать свои учебные курсы, вводя в них музыкальный материал из музыки XX века². Таким образом, для меня, ученицы Ю. Н. Холопова, написавшей к тому времени дипломную и диссертационную работы на тему особенностей слухового освоения музыки XX века, подхватить такой инновационный настрой для создания своих курсов показалось делом достаточно органичным. Позднее, когда я уже стала преподавать на

¹ А возможностей этих было немного: в то время сольфеджистика с привлечением музыкального материала из современной музыки (особенно западной), можно сказать, административно не поощрялась.

² Напомню, что Н. Качалина в 1980-х годах была в числе ассистентов из первой бригады Ю. Н. Холопова, когда он начал преподавать свой авторский курс гармонии для студентов-музыковедов.



кафедре теории в консерватории, я начала профессионально общаться с Ниной Сергеевной на темы развития музыкального слуха.

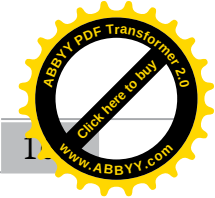
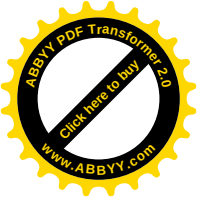
В 90-х годах прошлого века мною были уже написаны первые две части учебника «Современное сольфеджио»³, так что тематический план моего авторского курса был во многом «сверстан»: с разделением его на одногодичный экспресс-курс для теоретиков и более обстоятельный (два с половиной года) курс для хоровых дирижеров.⁴

Одной из главных трудностей такой апробации было иное тематическое наполнение курса. Студенты, поступавшие на первый курс консерватории, привыкли к тому, что классическое сольфеджио, которым они занимались в среднем звене, было направлено в основном на тренировку навыков слушания аккордов и гармонических соединений, изучаемых в курсе классической гармонии. Для написания многоголосных (трех- и четырехголосных) диктантов также использовались, как правило, те примеры, которые имели в своем аккордовом каркасе известные мелодико-гармонические обороты и модели из курса гармонии. Собственных тем, изучаемых на таком сольфеджио, практически не было. Таким образом, создавая свой вузовский курс для теоретиков и для дирижеров, я должна была разрешить основную задачу: постараться наиболее естественным образом «увязать» что (то есть собственную тематику курса, отобранные для освоения трудности, включающие слуховое изучение новых для студентов ладов, нетерцовых аккордов, хроматической тональности, нерегулярной ритмики и так далее) с как.

Это, как я понимала, куда более сложное как состояло преимущественно в нахождении способов эффективного обучения в сочетании с организацией творческого процесса — того, который вызывает у учеников удовольствие и придает любым занятиям личностно ориентированный характер. Именно поэтому с самого начала мой курс преподавания не стал строгим практическим воплощением моего курса «Современного сольфеджио», изложенного в учебнике. «Виной» тому отчасти была моя заинтересованность в вопросах развития сенсорики музыкального восприятия.

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

⁴ Собственно, именно в 1990-х годах я впервые и смогла апробировать свои методические идеи в полном формате, поскольку ранее в консерватории вела курсы сольфеджио у иностранцев и вокалистов, с методическими акцентами на освоении базового, мажорно-минорного сольфеджио.



Уже с конца 80-х годов я постепенно начала в рамках курса сольфеджио работать с развитием мультисенсорных качеств слухового восприятия, очень осторожно пробуя применять элементы методики развития чувства синестезии. Впоследствии найденные мною эмпирически приемы работы в этой области, а также накопленные более глубокие теоретические знания позволили ввести в курс «дирижерского» сольфеджио синестетическую составляющую уже как достаточно отлаженную систему (о чем подробнее я скажу далее)⁵.

Вернусь к мысли об осторожности введения сенсорных компонентов в курс сольфеджио. Моя осторожность тогда была связана с двумя главными обстоятельствами.

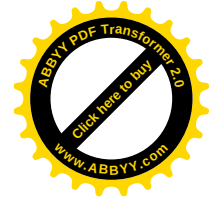
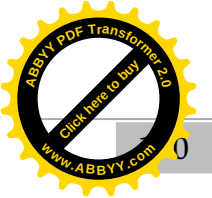
Во-первых, я, быть может, еще не вполне отчетливо, но все же понимала, что вторжение в область, где царит работа правого полушария, с его спонтанными реакциями, требует, как минимум, аккуратности, поскольку работать всегда приходится с людьми самой разной психической организации. Этого убеждения о том, что вводить подобный материал надо психологически корректно, я стараюсь придерживаться и до сих пор.

Во-вторых, надо вспомнить, что восьмидесятые годы в России, несмотря на объявленную в стране *политическую* перестройку, *психологически* еще находились в тесной наследственной связи с семидесятыми. Последние же, как известно, были знамениты борьбой со всяческими формами проявления инакомыслия, вплоть до объявления человека психически неадекватным. Сегодня, наверное, это прозвучит несколько смешно, но тогда мне как молодому, начинающему свою профессиональную карьеру в консерватории педагогу, не очень «улыбалось» попасть в список неблагонадежных и странных личностей, развивавших на занятиях со студентами «нематериалистический» подход к изучению музыки через развитие каких-то почти «оккультных» способностей к видению и ощущению звуков.

Добавлю, что область педагогики, вообще, достаточно консервативна: так, даже в период 1990-х годов (когда страну уже вовсю оккупировали вихри всевозможных эзотерических учений и разного рода духовных практик) к вопросам синестезии, как и в целом, к внедрению элементов практической психологии в курс сольфеджио, в учебном процессе относились еще достаточно сдержанно, а то и с определенной долей иронии.

Однако времена меняются, и сегодня синестезия на сольфеджио, кажется, больше никого не пугает: ее приемами избира-

⁵ В 1999 году вышла моя книга «Психотехника развития музыкального слуха» [3-е изд. — М., 2009], в которой аккумулированы основные вопросы, связанные с мультисенсорным восприятием музыки и использованием его в целях развития музыкального слуха.



тельно, в своих методических целях, пользуются педагоги как вузовские, так и школьные.

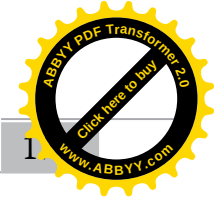
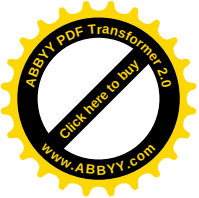
Возвращаясь к материалу в курсе сольфеджио, в вопросе про что у меня достаточно быстро сложилось и оформилось разделение на теоретический и дирижерско-хоровой варианты курсов. При сохранении общего акцента на освоении мелодико-гармонических элементов музыки XX века (как новых для выпускников училищ) и основной направленности на слуховое изучение *стилистики* (последнее вообще является наиболее существенной частью *вузовского* музыкального образования) «дирижерский вариант» курса современного сольфеджио с самого начала получил бóльшую исполнительскую, в частности вокальную, направленность. Это, в частности, выразилось в большем проценте присутствия в курсе интонационно-ритмических упражнений и многоголосного пения.

Далее, с начала 2000-х годов, когда я начала вести у дирижеров также и курс гармонии, особенности моего сольфеджийного курса в некоторой степени отразились и в курсе гармоническом. В частности, появилась возможность, с одной стороны, более тесно тематически сопрягать сольфеджио и гармонию, в ряде случаев разгружая курс сольфеджио в части теоретических пояснений (о структуре тех или иных ладов или аккордов), а с другой стороны, в большей мере *озвучить* сам курс гармонии, используя смешанные формы работы: такие, как слуховой анализ звучащей музыки, исполняемой в аудиозаписи, а также в живом студенческом пении, привести в него больше творческого начала. В общем, можно сказать, что сращивание сольфеджио и гармонии состоялось здесь уже на новом, неклассическом материале.

Переходя от деталей истории вопроса к деталям стратегии, остановлюсь немного на методических особенностях курса сольфеджио как базовой специальной дисциплины для хоровых дирижеров, длящейся в вузе пять семестров.

Сама последовательность в прохождении тем, как упоминалось, ориентирована на освоение учебника «Современное сольфеджио», сочетающего в себе инструктивные и художественные примеры⁶. Данный в его главах план в ряде случаев немного меняется. Интересно, что это во многом зависит от возможностей учебной группы усваивать материал (в первую очередь,

⁶ Отдельные примеры интонационных упражнений и пения музыкальных произведений можно найти на моем сайте в аудио- и видеофайлах [http://marinola.mylivepage.ru/file/290_Крутые_виражи_сольфеджистики], а также в социальной сети «ВКонтакте.ру» [Группы по сольфеджио М. Карасёвой <http://vkontakte.ru/marinola#/club848466>].

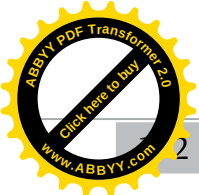


нетерцовые аккорды) быстрее, чем предложено в учебнике. На практике в последние годы такая студенческая способность к ускоренному освоению материала наблюдается как устойчивая тенденция. Нынешним студентам (притом без прямой зависимости от их предыдущих оценок по «классическому» сольфеджио) легче дается то, что было более «вязким» для усвоения их предшественниками — это то, что я условно называю «олимпийским эффектом».

В качестве главной установки курса я придерживаюсь первоначальности тренинга на сольфеджио: гимнастика развития музыкального слуха должна, на мой взгляд, сохраняться в полной мере. Гимнастика означает здесь присутствие на занятиях целевых упражнений, выделение разных стадий и уровней освоения материала. Развитию креативности такой подход (кстати, свойственный академической русской сольфеджийной школе, которую мы представляем себе, прежде всего, по учебникам Альбрехта и Ладухина) никак не мешает, при этом он не дает опуститься предмету до уровня развивающего музицирования (о чем еще скажу ниже) или же творческого слушания музыки (такие трактовки можно иногда встретить даже в рамках профессионального цикла музыкального обучения).

Говоря о том, что базовую часть тренинговой системы сольфеджио у дирижеров занимает слуховое изучение музыкального языка XX века, надо уточнить, что в силу специфики предмета, как и на занятиях специальностью, основное время у студентов уходит не на одномоментное получение знаний (что, например, характерно для лекционных занятий), а на выработку навыков. Это требует больших временных затрат. Поэтому для активного освоения мною специально отбирались именно те мелодические, аккордовые и ритмические модели из языка музыки XX века, которые являются своего рода остовом в музыкально-звуковых конструкциях.

Студент, приходя на первый курс консерватории, сталкивается, прежде всего, с тем, что ряд стилевых, эстетических и методических ценностей, которые ему прививали в процессе обучения его в среднем звене, предстает в более расширенном, чем ему до того казалось, виде. Так, например, развитие ладового слуха было и остается одним из методических приоритетов в вузе, при этом новый, послеучилищный период в развитии ладового слышания должен состоять, прежде всего, в умении целостно воспринимать не только мажор и минор, но также и прочие лады, *отличные* от них по структуре (смешанные, симметричные и др.), опознавать их на слух и по горизонтали, и по вертикали.



Если говорить более обобщенно, то степень развитости ладового слуха, уровень его профессиональной зрелости, проявляется в умении реализовать свою потребность слышать музыку тоноцентрализованно, *вне* жесткой зависимости от звучащего интонационного материала. Иными словами, в вузе акцент смещается на то, чтобы успешно проявлялась не только пассивная способность слуха следовать усвоенным ладовым моделям мажора и минора, но активная слуховая способность *генерировать* такие модели вне мажора и минора, как бы «по образцу и подобию». Тогда практически на любом материале (включая разным образом понимаемую «атональность») студент сможет уверенно и точно интонировать те или иные мелодические последования, мысленно объединяя их в связанные (определенным образом) между собою ладотональные ячейки. Естественно, что сам процесс такого интонирования окажется более осознанным и, в вокальном смысле, более комфортным.

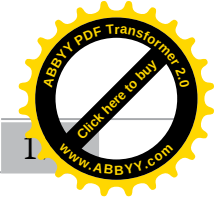
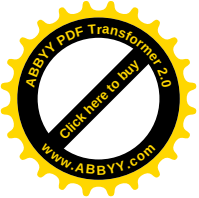
В качестве одного из базовых методов работы в вузовском сольфеджио мною разносторонне используется уже упомянутый эффект синестезии. Важно сразу показать новонабравным студентам, что чувство синестезии заложено в каждом из нас, а во все не только в «гениях от музыки».

Синестезия — это, по сути, способность переводить сенсорный стимул, полученный по одному каналу восприятия (в нашем случае, слуховому), в сенсорную реакцию, выражаемую через другой канал (зрительный, осязательный и др.). Локально синестезия дает более яркое и богатое слышание (будь то видение цвета в звуке или ощущение его фактурного материала) и, следовательно, способствует развитию интерпретационных качеств, что в музыкальном вузе и является одной из главных задач.

Глобально — синестезия, активно развивая правополушарные навыки, дает мощный толчок к росту креативности сознания, в частности музыкального. Синестезия легко развивается на материале слушания нетерцовых аккордов с применением моей авторской методики извлечения из звуковых сочетаний их *субмодальностей* (то есть «подмодальностей»)⁷.

Практика показывает, что синестезия легче развивается именно на материале слухового освоения современной музыки, например освоения нетерцовых аккордов, более индивидуализированных в своем звучании. Это еще раз доказывает, что освоение в вузовском курсе (впрочем, как и на любом этапе

⁷ Например, субмодальностями внутри визуальной модальности будут: цвет, форма, контраст и многие другие параметры, связанные с процессом нашего видения. Субмодальностями в кинестетической модальности будут: вес, вкус, мышечные реакции и так далее.



обучения) музыки, отличной от мажорно-минорной, не оказывается лишь простым и логичным восстановлением «исторической справедливости» и программного соответствия курсу гармонии, но может также служить и решению дополнительных междисциплинарных и личностно-ориентированных задач.

Упражнения на синестезию являются также одним из способов постепенного ухода от доминирования левополушарного (логического, дискретного) подхода в образовании (в частности, музыкальном⁸) — к совершенствованию методик развития правого полушария (с его способностью к целостному восприятию информации).

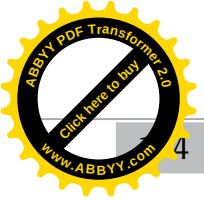
Развитию сенсорики на занятиях сольфеджио способствует также метод, который можно было бы назвать *направленным творчеством*. Любое новое для обучающегося музыкальное средство наиболее естественно и эффективно осваивать слухом, «пропуская через себя», то есть создавая внутри себя его звуковую модель. Для этого студенты по данному им заданию общего характера (написать в определенном ладу, использовать некоторые типы нетерцовых аккордов и т. п.) сочиняют небольшие произведения. Иногда с текстами, чаще для хорового исполнения в классе с последующей аудио- и видеозаписью и выкладыванием ее в сеть Интернет⁹. Так — на новом уровне — происходит слияние изучаемых дирижерами-хоровиками курсов гармонии и сольфеджио.

Так — в процессе хоровых репетиций, то есть подготовки к записи, — фактически и рождается естественное *музицирование* на сольфеджио, о котором ныне достаточно много говорится применительно не только к начальному, но и к более высшим формам музыкального образования. Не вдаваясь сейчас в дискуссию о его пользе или вреде на академических занятиях, скажу только, что музицирование возникает *не вместо* достаточно жесткого по своей «начинке» слухового тренинга, а *как дополнение* к нему, как эстетическая ценность и одновременно как особая форма человеческого общения.

В век новых технологий совершенно естественным (и уже давно не «экзотическим») является использование в курсе соль-

⁸ Даже в такой музыкально-практической, сенсорной дисциплине, как сольфеджио, преобладают методики, ориентированные на аналитический способ слышания. Примером подобного способа слухового анализа является широко практикуемое опознание аккорда через собирание его «по крохам» из отдельных звуков с последующим мысленным «перетасовыванием» их в поисках подходящего обращения.

⁹ [http://marinola.mylivpage.ru/file/329_My_students'_works_\(Modern_Ear_Training\)](http://marinola.mylivpage.ru/file/329_My_students'_works_(Modern_Ear_Training)).



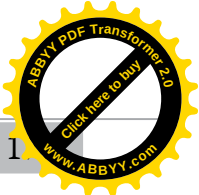
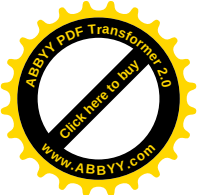
феджио цифровых мультимедийных технологий: как на уроке, так и при подготовке к нему. За последние десять лет синтезаторы, минидисковые рекордеры, mp3-плееры, видеокамеры и фотоаппараты с видеозаписью, а также безлимитный Интернет перешли в ранг общедоступных средств, которые в последние годы все более эффективно и разнопланово используются в образовательном процессе. Приведу примеры из собственной практики работы с «цифрой» на сольфеджио:

— запись студенческого пения на минидиск дает качественные стереоаудиотреки, которые (после необходимой перезаписи и конвертации) можно проигрывать на других цифровых плеерах;

— видеозапись на фотоаппарат всегда доступна (в отличие от видеокамеры, компактную фотокамеру можно носить с собой постоянно) и облегчает в техническом плане организацию обратной связи на исполнение: студент может тут же посмотреть на себя со стороны и не только услышать, но и увидеть то, как он берет дыхание, в какой позе (с определением зон возможной зажатости) он сидит или стоит;

— аудиовоспроизведение на уроках. Для наиболее комфортной работы (именно работы, а не простого прослушивания музыкального произведения) мною обычно используются портативные цифровые устройства с функцией a-b повтора (позволяющей многократно проигрывать выделенный фрагмент записи), подключаемые к современным аудиоколонкам, висящим теперь в большинстве классов консерватории.

Музыкальное образование в целом, как и музыкально-теоретическое в частности, переживает сейчас кризисные времена. Меняются программные стандарты обучения, география абитуриентов все чаще оказывается представленной, в первую очередь, периферийными городами, в которых профессиональная подготовка не всегда соответствует принятому столичному уровню. Информационная нагрузка на современных студентов, а также разного рода отвлекающие их от «высживания» своих профессиональных часов ресурсы (такие как, например, виртуальное общение в социальных сетях Интернета), а кроме того, дороговизна столичной жизни, во многом стимулирующая потребность студентов в дополнительном заработке, с каждым годом все возрастают. В этих условиях вузовские музыкально-теоретические курсы должны быть, в определенном смысле, конкурентноспособными: не только оказываться высокоэффективными по своим тренинговым параметрам, но и быть также способными творчески заинтересовать студентов с самым разным уровнем слуховой и профессиональной подготовки.



И последнее: стараться стоит с удовольствием! Это в равной мере относится и к студентам, и к нам, обучающим их, к тем, на кого и возложена миссия вырастить из вчерашних «разношерстных» абитуриентов настоящих профессионалов, знающих и любящих свое дирижерское дело.