

М. Е. Пороховниченко

О современной концепции сольфеджио: проблемы, поиски, перспективы

Статья посвящена проблематике преподавания сольфеджио на современном этапе. В основе работы — две актуальные идеи: 1) усиление эффективности различных методик развития интонационно-слуховой активности и музыкального мышления как важнейших составляющих профессионального формирования музыканта-исполнителя; 2) специализация курса сольфеджио, его профессиональная ориентация на исполнительскую деятельность.

Что такое сольфеджио XXI в.? Как преподавать эту важную дисциплину на современном этапе? Каким должен быть практический курс сольфеджио сегодня? Актуальные вопросы, рождающие все новые интересные, неоднозначные, многоплановые, разнообразные, порой дискуссионные методические ответы. Вопросы, за которыми стоит целый ряд практических поисков, предпринимаемых как сольфеджистами России, стран постсоветского пространства и дальнего зарубежья, так и преподавателями-практиками республики.

В отечественной музыкально-педагогической литературе можно назвать немало исследований (Б. Асафьева, Б. Теплова, А. Островского, Е. Назайкинского, Л. Масленковой, Б. Незванова, М. Старчеус, М. Карасевой и др.), посвященных методике преподавания сольфеджио и вопросам (частным и общим) развития музыкального слуха.

Данная проблематика на современном этапе не только не утрачивает своей значимости, а скорее, приобретает все новые повороты, находит все более интересные решения. Как «оживить» курс сольфеджио? Как наполнить его современным содержанием? Как повысить эффективность учебной дисциплины на пути профессионального формирования музыканта-исполнителя? На эти и другие вопросы пытаются ответить многие сольфеджисты-практики, предлагая новые методические решения интонационно-слухового воспитания музыканта на разных уровнях профессионального музыкального образования.

Нельзя забывать, что многое в успехе той или иной методики зависит от того, насколько она востребована, т. е. именно интерес к занятиям обеспечивает благоприятные условия для обучения. И сольфеджио, безусловно, не исключение. Вспоминаются слова А. Островского, который более чем полвека назад сформулировал важнейшие условия для успешной работы сольфеджиста, среди которых и создание «верной направленности всего процесса воспитания музыкального слуха, чтобы он давал живые практически-действенные навыки, а не учил выполнять формальные задания, которые нужны для экзамена, но не могут быть использованы в музыкальной практике» [10, 157].

Методическая доминанта современного курса сольфеджио находится в контексте академической традиции музыкального образования. Ее, на наш взгляд, можно определить как интенсивное интонационно-слуховое развитие, т. е. формирование определенного качества интонационных и слуховых способностей и их активизация. Другими словами, генеральной стратегией современной концепции сольфеджио становится *развитие интонационно-слуховой активности*.

Общеизвестно, что музыкальный слух не следует рассматривать как данность. Ему присущи многофункциональные основы развития и необходимо внимательное и методически осознанное отношение. Интересны и убедительны два определения *музыкального слуха*, сформулированные М. Старчеус. В широком смысле под музыкальным слухом понимается «способность различать и представлять характеристики и свойства звуков, созвучий, звуковых структур, которые имеют выразительное и смысловое значение в музыке». Узкое определение музыкального слуха позволяет рассматривать его как «звуковысотный слух, поскольку именно высотные отношения звуков несут на себе основную функцию смыслообразования в музыке» [14, 13]. Формирование музыкального слуха — процесс поэтапный, и каждый его этап отличается характерной «формой слышания целостности музыки». М. Старчеус отмечает, что «становление музыкального слуха проходит путь от схватывания простейших, нерасчлененных и несвязных целых — ко все более дифференцированным, все более связным и организованным» [14, 35].

Понятие слуховой активности имеет сегодня убедительное теоретическое толкование. В узком смысле активность слуха связывают со способностью воспроизводить услышанное, что свидетельствует о неразрывности слухового восприятия и интонационного действия (интонирования). «В широком смысле под активностью слуха можно понимать способность ставить слуховые задачи и самостоятельно решать их» [14, 28].

Пассивный музыкальный слух зачастую обеспечивает способность свободно воспринимать музыкально-звуковой материал с позиции его звуковысотной характеристики. «Пассивный слух — “созерцатель”, он может тонко воспринимать, но не способен полноценно управлять и контролировать исполнительские действия» [14, 28]. Более того, точное восприятие звуковысотной основы часто связано с так называемым абсолютным слухом. Тем не менее даже

абсолютный слух порой является пассивным и не обладает качеством осмысленного воспроизведения музыкальной интонации. Зачастую он проявляется на уровне механического воспроизведения определенной звуковой высоты, что искажает, а нередко и разрушает природу музыкального интонирования.

В контексте понятия «интонационно-слуховая активность» неизбежно возникает проблема интонирования как явления. Сознательно не останавливаясь на общеизвестных определениях термина «интонация» (а их только в трудах Б. Асафьева насчитывается около 10), выскажем в качестве исходного тезиса следующее: интонационная природа музыкального искусства обеспечивает функционирование одного из важнейших качеств музыкального слуха — способности к восприятию и воспроизведению музыкальной интонации. То есть *способность музыкального слуха воспринимать ту или иную интонацию* (подчеркнем, интонацию, а не звуковысотную единицу) есть не что иное, как *качество слуховой активности*. Таким образом, интонационно-слуховая активность — это проявление музыкального слуха скорее на интеллектуальном уровне, чем на физиологическом. В этом контексте особенно важным и емким становится асафьевское определение музыкального слуха как «интонирующего сознания» [1]. Интонирование и слышание в данном случае воспринимаются как «осознание в себе разумно произносимого — интонируемого звука... И каждый тон помнится гортанью, связками и сознанием» [14, 189].

Здесь мы вплотную подходим к понятию «соинтонирование». По определению М. Старчеус, «важным компонентом ощущения музыкальной высоты является активность мышечных реакций фонационного аппарата, так называемое соинтонирование» [14, 182]. Однако данное понятие не ограничивается только физиологическими процессами, его следует рассматривать более широко — на уровне проявления музыкального мышления, как понятие, неотъемлемое от «интонирующего сознания». Остановимся на этом подробнее.

Интонационно-слуховую активность будем понимать как способность к осознанию музыкально-звукового материала на макро- и микроуровнях. Как отмечает Б. Незванов, «музыкальный слух и интонирование взаимодействуют непременно в условиях функционально детерминированной, логически осмысленной системы» [9, 42]. Именно в этой системе возможно чрезвычайно важное для осуществления активности музыкального слуха *синтетическое прояв-*

ление факторов слышания и предслышания музыкальной интонации как основы музыкального текста и как составляющего элемента интонационно-слухового потенциала в широком смысле¹.

Сегодня особо остро звучит вопрос о специализации курса сольфеджио и его практической направленности на исполнительскую деятельность музыканта. Это справедливо, так как сольфеджио как дисциплина, главной задачей которой является развитие музыкального слуха и музыкального мышления музыканта-исполнителя, не может, на наш взгляд, оказаться в стороне от первостепенных проблем, возникающих непосредственно в исполнительском процессе. Активность музыкального слуха, объем музыкальной памяти, интонационно-слуховая реакция, мобильность музыкального мышления, самоконтроль интонационного результата — качества, которыми несомненно должен обладать каждый музыкант-исполнитель и которые непосредственно влияют на результат его исполнительской деятельности, определяя уровень профессионального мастерства. Таким образом, основа профессионального фундамента музыканта-исполнителя — способность интонировать, слышать и осмысливать музыкальный текст.

Как приблизить курс сольфеджио к решению важнейших проблем, которые неизбежно возникают в исполнительской практике? Ответ на данный вопрос неоднозначен. Он предполагает многовариантность формулировок, дискусионность содержания, а зачастую и столкновение различных методических установок и концепций.

Сложившаяся на сегодняшний день практика курса сольфеджио основывается на традиционном использовании фортепиано как эталона качества строя. На этом инструменте выполняются все виды интонационно-слуховой работы — проверяется чистота интонирования, исполняются интервалы, аккорды, различного типа последовательности, музыкальный диктант и т. д. Это происходит на всех ступенях музыкального образования — школе, училище (колледже), вузе. Невольно возникает вопрос: а почему мы уверены, что подобная практика является органичной? Может, стоит задуматься, не искажает ли она некоторые интонационно-слуховые ощущения будущих профессионалов. Попутно отметим, что нам представляется не вполне правильным ограничиваться в данном случае «фортепианным» звукоизвлечением, так как оно имеет мало общего с особенностями и качеством нетемперированного строя.

Не станем углубляться в анализ современно-

го состояния вопроса. Позволим лишь высказать собственную точку зрения, обозначив один из возможных путей поворота курса сольфеджио в сторону профессионального исполнительства. Практика подтверждает, что все формы интонационно-слуховой работы на уроке сольфеджио могут выполняться с привлечением «живых» инструментов.

Еще раз подчеркнем: *способность интонировать и слышать музыкальный текст во всей его многоплановости* — задача любого исполнителя. Особое значение этот тезис имеет для музыкантов, которые занимаются исполнительством на нетемперированных инструментах. В контексте современного взгляда на интонирование как на процесс воспроизведения музыкальной интонации закономерно, на наш взгляд, более широкое толкование интонирования — не только на уровне воспроизведения интонации голосом (пения), но и на уровне воспроизведения музыкального текста на нетемперированном инструменте (игры). Подобная точка зрения, с одной стороны, созвучна современной концепции сольфеджио как развернутой многоуровневой методики воспитания музыкального слуха [6], с другой — уводит нас от упрощенной, а порой и неверной трактовки термина «интонирование». В данном случае уместно отметить, что *интонирование не всегда есть пение* (воспроизведение интонации на уровне работы голосового аппарата). Одним из обоснований этого тезиса может стать асафьевское определение «*интонирующего сознания*», включенного в контекст современного широкого понимания интонации *на уровне проявления музыкального мышления* [9, 14, 4, 5, 6, 7].

Приняв за основу высказанный тезис, попытаемся сформулировать определение одной из возможных ступеней на пути специализации курса сольфеджио. Речь идет о практике *инструментального (оркестрового) сольфеджио*.

Что обозначает данный термин? Ответ можно найти исходя из нескольких позиций. Инструментальное сольфеджио — это:

— индивидуальное или коллективное (ансамблевое, оркестровое) интонирование на нетемперированном инструменте;

— связующее звено между теоретической базой и практическими задачами курса сольфеджио, с одной стороны, и содержанием классов

¹ Сегодня музыкальная наука располагает многочисленными исследованиями музыкального слуха как явления с самых различных позиций (искусствоведческой, теоретической, психологической, физиологической и др.). В данной статье не преследуется цель подробного их рассмотрения и обоснования многочисленных аспектов такого емкого явления. В связи с этим позволим себе не углубляться в теоретический контекст данной проблемы.

специального инструмента, оркестра и ансамбля, с другой;

— различные формы интонационно-слуховой работы, выполняемой не голосом, а на инструменте;

— попытка оптимизации курса сольфеджио и его поворота к исполнительской деятельности, т. е. своего рода отказ от «озвучивания теории музыки» в контексте данной дисциплины;

— стимулирование интереса учащихся к сольфеджио путем переосмысления и живого наполнения традиционных академических форм интонационно-слуховой работы, ставших на сегодняшний день зачастую весьма консервативными, механистичными, а порой и антимузыкальными;

— безусловная опора на академическую традицию музыкального образования, которой не свойственны различного рода методические «изыски», часто искажающие и даже разрушающие музыкальную природу курса сольфеджио;

— один из возможных вариантов воспитания высокой исполнительской активности средствами инструментальной (ансамблевой или оркестровой) звучности, один из путей развития профессиональных качеств музыкального мышления и музыкального слуха исполнителя.

Надо отметить, что последнее содержит определение цели инструментального сольфеджио как учебной дисциплины. А основной ее задачей является воспитание слуховой активности учащихся.

Попутно обратим внимание на этимологию термина «интонация». Интересно, что в русском языке наиболее точному переводу соответствует слово «сопряжение». Отсюда следует и широкое понимание музыкального слуха как явления. «Музыкальный слух проявляется не в умении различать высоту звуков и узнавать разные по окраске изолированные созвучия, а в способности человека воспринимать и оценивать (а также интонировать и воспроизводить на инструменте. — Авт.) смысловые отношения элементов музыкального языка» [12, 120].

Таким образом, инструментальное сольфеджио может стать одной из основ профессионального интонационно-слухового воспитания музыкантов-исполнителей. Более того, думается, что практика инструментального сольфеджио убедительно вписывается в контекст современной идеи развития «открытого слуха» (термин Л. Масленковой. — Авт.) — актуальной методической концепции перспективного развития предмета сольфеджио на современном этапе.

Здесь мы подходим к важному и весьма дискуссионному вопросу: не противоречит ли на-

звание «инструментальное сольфеджио» общепринятому пониманию слова «сольфеджио» как «пение с названием нот» и не искажает ли подобный путь специализации курса сольфеджио сути предмета? Убедительный ответ на этот вопрос, на наш взгляд, сможет приостановить дискуссию и поставить под сомнение точку зрения с позицией «против».

Исходное интонационно-смысловое содержание сольфеджио можно обозначить как определенную систему *вокальных* упражнений для развития чтения нотного текста с листа и музыкального слуха. Не будем отрицать, что подобная практическая установка и на современном этапе остается ведущей. Однако следует подчеркнуть, что в XXI в. представление о сольфеджио включает и множество других форм воспитания музыкального слуха. На сегодняшний день в достаточной степени оправдано, что понятие «сольфеджирование» не рассматривается однозначно как пение, а может иметь различное интонационно-смысловое наполнение.

Сольфеджирование на инструменте, безусловно, расширяет понятие «сольфеджио» в его академическом смысле, но никак не искажает сути предмета и не вносит противоречий в его практическое назначение, ведь основная цель сольфеджио — профессиональное интонационно-слуховое формирование музыканта-исполнителя — остается неизменной. А основная задача курса — развитие слуховой активности профессионального музыканта — решается непосредственно на уровне *исполнительства*, что максимально приближает сольфеджио к будущей исполнительской деятельности учащихся. Более того, подобный содержательный контекст курса весьма созвучен современной широкой трактовке сольфеджио как концепции формирования активного музыкального мышления и достаточно гибких механизмов слуха, ориентированных на преодоление всякого рода инерционности.

Подчеркнем еще раз: подобный подход ни в коей мере не разрушает академическую традицию музыкального образования и не противоречит ей. Он, скорее, значительно расширяет ее рамки и выводит на новый современный путь практического развития и методического совершенствования.

Вопрос действительно дискуссионный и предполагает различные, зачастую и противоположные версии ответов. Это вполне естественно в ситуации актуальной и, с практической точки зрения, многовариантной и многовекторной проблематики. Кстати, подобное явление органично вписывается в современный контекст

существования противоположных (противоречивых, а иногда и взаимоисключающих) позиций.

Инструментальное сольфеджио, по нашему мнению, значительно увеличивает мотивацию учебной деятельности и интерес к предложенному материалу, оптимизирует учебный процесс, стимулирует самостоятельную творческую работу учащихся, воспитывает их психологическую готовность к музыкальным текстам различной сложности, помогает избавиться от психологических барьеров в освоении той или иной формы работы.

Основу наших рассуждений составляют не умозрительные заключения, а опыт работы с инструменталистами на различных уровнях музыкального образования — многолетняя педагогическая работа с учащимися Республиканской гимназии-колледжа при БГАМ по разным специальностям и студентами БГАМ по специальности «Духовые инструменты».

Практика работы в данном направлении позволяет говорить не только о целесообразности использования на уроках сольфеджио «живого» инструментария, но и показывает практическую значимость и результативность подобного методического подхода. Все традиционные формы работы на уроках сольфеджио могут предлагаться учащимся в живом инструментальном исполнении. То есть различные уровни проявления музыкального слуха по отношению к музыкальному тексту (чтение нотного текста с листа, его активное запоминание и интонационно-слуховое воспроизведение, различные виды записи музыкального материала и т. п.) могут развиваться в реалиях сольного и ансамблевого инструментального исполнительства. Важно уточнить: участие самих студентов в этом своего рода музыкальном «действе», во-первых, создает необходимое психологическое укрепление, что немаловажно в процессе обучения, а во-вторых, способствует проявлению их профессионального творческого потенциала.

Содержание форм интонационно-слуховой работы в контексте инструментального сольфеджио может быть весьма разнообразным, что дает возможность осуществления непосредственного *творческого процесса* как преподавателю, так и учащимся. Урок в данном случае превращается в единый осмысленный комплекс музыкальных упражнений, органично сочетающий многочисленные примеры из музыкальной литературы и разнообразный инструктивный материал; образно говоря, каждое занятие становится действием, именуемым «активным музицированием».

Представим смысловую канву подобного урока. Преподаватель продумывает общий план-практикум, выстраивает его «драматургическую канву», предлагает различные типы интонационно-слуховых упражнений; учащиеся озвучивают (исполняют на своих инструментах) предложенный «музыкально-практический сценарий», зачастую самостоятельно сочиняя, досочиняя, импровизируя необходимый музыкальный материал. Процесс *сотворчества* (совместной коллективной творческой деятельности преподавателя и учащихся) становится одной из главных составляющих урока.

Собственный педагогический опыт работы с инструменталистами и результаты разнообразных экспериментов в области инструментального сольфеджио позволяют обозначить некоторые возможные формы работы в этом направлении.

Сольфеджирование на инструменте (чтение нотного текста с листа)

Эта традиционная форма работы по сольфеджио затрагивает как сольное, так и ансамблевое исполнение. Главное в процессе воспроизведения музыкального материала — выработка у учащихся навыков чистого интонирования и способности интонационно-слухового регулирования качества интонации. Музыкальный материал для данной формы работы должен тщательно отбираться из музыкальной литературы разных эпох и стилевых направлений с учетом необходимой интонационной сложности, исполнительских способностей учащихся и темброво-диапазонных возможностей используемых на уроке инструментов.

Сольное сольфеджирование на инструменте развивает навыки осмысленного слухового восприятия и интонационного воспроизведения интервала как первичной музыкальной интонации. Работа в данном направлении предполагает обязательное теоретическое обоснование интонационных особенностей исполнения конкретного интервала, попевок, мотива, фразы и т. д.

Основной задачей *ансамблевого сольфеджирования* (независимо от состава) становится развитие интонационно-слуховой способности активно следить за качеством интонирования в условиях совместного исполнения, с одной стороны, и озвучивания (чтения с листа) незнакомого нотного текста, с другой. Подобная интонационно-слуховая работа, на наш взгляд, особенно важна для будущих профессиональных ансамблистов и оркестрантов.

Развитие метроритмических ощущений

Целесообразность метроритмических упражнений в работе преподавателя-сопраниста с исполнителями не вызывает сомнений и связана, в первую очередь, с необходимостью развития у студентов активности, быстроты и тонкости ритмической реакции, ощущения выразительности ритмического движения, формирования естественной внутренней ритмической пульсации, воспитания чувства «ритмического переживания». Всем известны традиционные приемы работы в данной области, такие как проговаривание текста на слог, сольмизация, озвучивание ритма хлопками и т. п. Инструментальное сольфеджио позволяет в наибольшей степени приблизиться к естественному *формированию метроритмических ощущений* при помощи использования различных вариантов ритмических упражнений на инструментах (в сольном и коллективном музицировании). Это позволяет достигнуть максимально эффективных результатов в способности учащихся воспроизводить ритмические линии разной степени сложности, в их умении выстраивать ритмические диалоги (или другие ритмические ансамбли), в способности активно ритмически мыслить в условиях музыкального целого с различным метроритмическим оформлением. Такая работа особенно важна в контексте сложной метроритмической организации музыки XX—XXI вв. с ее разнообразными, иногда трудно читаемыми ритмическими конструкциями.

Слуховой анализ

Нет необходимости останавливаться на подробном описании различных видов слухового анализа в курсе сольфеджио: они известны, их множество, каждый из них направлен на решение основной задачи сольфеджио как учебной дисциплины — на развитие активного музыкального слуха и музыкального мышления.

Профессиональные качества музыканта, его исполнительское мастерство в полной мере связаны с умением исполнителя глубоко, целостно, осознанно и адекватно замыслу композитора воспринимать и воспроизводить то или иное художественное творение. Поэтому процесс формирования *слуховой аналитической способности* музыканта столь важен для его профессионального воспитания.

Слуховой анализ как форма интонационно-слуховой работы в контексте инструментально-сольфеджио не меняет своего смыслового

наполнения. Применение «живых» инструментов не только расширяет спектр слухового восприятия как отдельных элементов музыкального языка, так и музыкального целого (или его фрагмента), но в значительной степени облегчает процедуру слухового анализа при помощи «знакомых» тембров. Например, фони́зм интервала студенты наиболее качественно ощущают в мелодическом изложении конкретного инструментального тембра, а нижний голос двухголосного (многоголосного) построения или бас аккорда более естественно воспринимается ими на слух в исполнении фагота (или виолончели) и т. п.

Мы не считаем необходимым в данной статье рассматривать все возможные упражнения раздела «Слуховой анализ» в условиях инструментального сольфеджио — это материал для отдельной методической разработки. Подчеркнем лишь, что опыт работы с инструменталистами (духовиками и струнниками) позволяет сделать однозначный вывод: развитие музыкального слуха в двух плоскостях — мелодической и гармонической — приобретает наибольшую музыкально-смысловую наполненность при включении в интонационно-слуховой процесс *темброво-регистрового слуха*. Более того, при инструментальном озвучивании различных слуховых упражнений студенты неизбежно вступают в интонационный диалог друг с другом, что значительно активизирует их интонационно-слуховую активность на занятии и стимулирует творческий потенциал.

Музыкальный диктант

Музыкальный диктант как одна из важнейших форм интонационно-слуховой работы в контексте инструментального сольфеджио приобретает все большие возможности в процессе развития музыкального мышления учащихся. В работе над музыкальным диктантом «оживает» смысловая цепочка, ставшая качественной основой, своего рода стержнем интонационно-слуховой работы: исполнение — слушание — слышание — осмысление — запоминание — воспроизведение — фиксация (запись). Музыкальный диктант способствует объемному восприятию музыкально-выразительных средств в контексте музыкального целого (или его фрагмента). Освоение различных форм музыкального диктанта формирует *слышание* музыкального целого во взаимодействии языковых факторов — мелодики, гармонии, ритма, фактуры, тембра и т. д. Трудно оспаривать тот факт, что любой фрагмент музыкального целого (будь то мелодиче-

ская линия, двухголосное построение или многоголосие), исполненный на конкретном инструменте (инструментах), воспринимается на слух более целостно и интонационно значимо, нежели тот же музыкальный текст, исполненный на фортепиано.

Привлечение студентов к исполнению музыкального материала диктантов значительно активизирует данную форму работы. Общеизвестно, что музыкальный диктант является самым сложным в плане интонационно-слухового освоения, психологически блокированным и нелюбимым «разделом» курса сольфеджио на любом образовательном уровне — от детской музыкальной школы до вуза. Непосредственное участие студентов в исполнении различных фрагментов музыкальной литературы, отобранных преподавателем для слухового осмысления и запоминания, раскрепощает их, помогает освободиться от множества психологических комплексов, заставляет активно мыслить на уроке, помогает развитию творческих навыков и др. Студент становится своего рода *соучастником* учебного процесса, что очень важно с точки зрения его профессиональной мотивации и разнообразия музыкально-творческих проявлений. Представим себе учебную ситуацию: студенты (трио) исполняют подобранный преподавателем музыкальный фрагмент, остальные студенты группы анализируют его на слух, разбирая все интонационно-смысловые особенности как общей структуры, так и отдельных элементов музыкального языка, а затем другое трио (или все вместе, разделившись на голоса) повторяет услышанное. Что это, если не коллективный процесс *активного музицирования*? В нем соблюдены все необходимые составляющие:

— *исполнение*, направленное на совершенствование навыков чтения с листа и чистоты интонирования;

— *слышание* как проявление активного музыкального восприятия;

— *осмысление* и *запоминание* как комплексный интонационно-слуховой процесс, составляющий основу музыкального мышления;

— *воспроизведение*, основанное на полученной интонационной информации и способности ее не просто озвучить (повторить на инструменте), но и чисто проинтонировать.

Подобная работа может осуществляться как в виде устных музыкальных диктантов (с различными вариантами воспроизведения предложенного фрагмента), так и в письменной форме

(с последующей записью музыкального текста или его отдельных деталей).

Активное включение учащихся на уроке в «творческие высказывания», в процессе которых звучит большое количество разнообразного музыкального материала, способствует расширению их художественного кругозора, музыкального интеллекта, логического мышления, музыкантской грамотности, развивает объемное восприятие музыкально-выразительных средств в контексте музыкального целого (или его фрагмента).

Таким образом, все формы работы на уроках сольфеджио могут сопровождаться включением «живого» инструментария, а некоторые из них приобретают качественно иное «звучание», наполняясь все новыми оттенками в процессе работы сольфеджиста-практика над развитием активности музыкального мышления, интонационно-слуховой реакции и координации, исполнительской мобильности, над увеличением объема музыкальной памяти и формированием четкости метроритмических ощущений. Привлечение к интонационно-слуховой работе «родных» инструментов и различные способы формирования непосредственно исполнительских навыков учащихся (беглость чтения с листа, чистое интонирование, свободное владение музыкальным текстом, объемная музыкальная память, ансамблевое мастерство и др.) помогают многим из будущих профессионалов ответить на наболевший вопрос: *зачем нам это сольфеджио?!*

В заключение хотелось бы отметить, что успех любой методики прежде всего связан с попытками ее автора понять, что необходимо делать, и желанием практически ответить на вопрос, как это сделать. Тогда и результат качества профессионального формирования наших учащихся и студентов не заставит себя долго ждать. Не следует также забывать, что одной из главных задач преподавателя должно стать формирование интереса учащихся к сольфеджио, причем учащихся любой возрастной категории. А. Островский полвека назад сформулировал принципы успешной работы сольфеджиста: «Никогда не удавалось еще добиться значительных результатов там, где царили скука и формальное прохождение сольфеджио» [10, 157].

Современная система профессионального образования музыканта-исполнителя основана на взаимодействии целого ряда музыкально-теоретических, музыкально-исторических и практических дисциплин, комплексное освоение которых создает крепкий фундамент для

дальнейшей творческой деятельности музыканта-профессионала. Современный общекультурный контекст позволяет рассматривать качество творческих навыков, уровень испол-

нительского мастерства и профессиональных возможностей музыканта как необходимые условия сохранения, развития и укрепления позиций белорусской национальной культуры.

Литература

1. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л., 1963.
2. Дерунец, Е. Из опыта работы со студентами-духовиками / Е. Дерунец // Как преподавать сольфеджио в XXI веке : сб. ст. — М., 2006. — С. 41—50.
3. Карасева, М. Современное сольфеджио : в 3 ч. / М. Карасева. — М., 1996.
4. Карасева, М. Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха / М. Карасева. — М., 1999.
5. Карасева, М. Сольфеджио — XXI : между мечтой и прагматикой / М. Карасева // Как преподавать сольфеджио в XXI веке : сб. ст. — М., 2006. — С. 3—10.
6. Масленкова, Л. Интенсивный курс сольфеджио / Л. Масленкова. — СПб., 2003.
7. Масленкова, Л. Что такое сольфеджио? / Л. Масленкова // Как преподавать сольфеджио в XXI веке : сб. ст. — М., 2006. — С. 11—20.
8. Назайкинский, Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. — М., 1972.
9. Незванов, Б. Интонирование в курсе сольфеджио / Б. Незванов. — Л., 1979.
10. Островский, А. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио / А. Островский. — Л., 1954.
11. Переверзев, Н. Исполнительская интонация / Н. Переверзев. — М., 1989.
12. Середа, В. Формирование основ музыкального мышления. Освоение мелодики, гармонии и фактуры на занятиях сольфеджио / В. Середа // Как преподавать сольфеджио в XXI веке : сб. ст. — М., 2006. — С. 118—133.
13. Соловьева, А. Основы психологии слуха / А. Соловьева. — Л., 1972.
14. Старчеус, М. Слух музыканта / М. Старчеус. — М., 2003.
15. Теплов, Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. — М., 1972.

Summary

The article is about problems of teaching *solfege* at the present stage. The main context of this work constitute two relevant ideas: 1) strengthening the effectiveness of various methods of intonational and acoustic activity and musical thinking as essential foundations of the formation of professional musician-performer; 2) the specialization course of *solfege*, its professional focus on performing activity.

И. Ф. Двужильная

Курс «Белорусская музыкальная литература» в музыкальном колледже: проблемы и пути решения

Через категории «знания», «умения», «навыки» в статье анализируется современное состояние учебной дисциплины «Белорусская музыкальная литература» в музыкальном колледже. Отмечаются конкретные проблемы в освоении разделов, посвященных музыкальному искусству XX в., предлагаются пути их решения через создание учебного пособия с объемным приложением в электронном варианте нот произведений и их аудиозаписи, обращение к интернет-ресурсам через создание на сайте Института культуры Беларуси блога «Методическая копилка преподавателя белорусской музыкальной литературы (музыкальный колледж)».

«Белорусская музыкальная литература» в колледже — самостоятельная учебная дисциплина, представляющая ракурс исторического музыкознания, формирующая нацио-

В соответствии с учебными планами белорусская музыкальная литература в музыкальных колледжах Республики Беларусь изучается на III (IV) курсе. Ее преподаванию предшествует двухгодичный курс мировой музыкальной литературы (блок зарубежной музыки)¹, на котором у учащихся закладываются определенные знания, умения, навыки, выступающие базой для белорусской музыкальной литературы. В связи с этим тезисно остановимся на основополагаю-

¹ В Гродненском государственном колледже на II курсе читается факультативная дисциплина «Зарубежная музыка XX века»: музыковедам — 76 ч, учащимся других специальностей — 38 ч.

нальное самосознание учащихся. Методологически она руководствуется принципами дисциплины «Мировая музыкальная литература».