

6. Кернасковский, Ю. М. Военное образование: современное состояние и перспективы развития / Ю. М. Кернасковский // Нар. асвета. - 2006. - № 3. - С. 72-75.
7. Кернасковский, Ю. М. Сравнительный анализ систем военного образования зарубежных стран / Ю. М. Кернасковский // Наука и военная безопасность: науч.-теор. прил. к журн. «Армия» М-ва обороны Респ. Беларусь. - 2006. - № 4. - С. 59-64.
8. Кернасковский, Ю. М. Общее и особенное в подготовке офицерских кадров в зарубежных армиях / Ю. М. Кернасковский // Актуальные проблемы современного гуманитарного образования: материалы 3-й респ. науч. конф. молодых ученых и аспирантов. Минск, 29 нояб. 2006 г. / РИВШ: редкол.: В. И. Дынич [и др.]. - Минск, 2006. - С. 78-88.
9. Степанов, П. В. Словарь-справочник по теории воспитательных систем / П. В. Степанов // Науч.-метод. журн. зам. директора шк. - 2003. - № 1. - С. 89.
10. Модернизация российского образования: материалы 3-й респ. науч. конф. молодых ученых и аспирантов. Минск, 29 нояб. 2006 г. / РИВШ: редкол.: В. И. Дынич [и др.]. - Минск, 2006. - С. 78-88.
11. Мескон, М. Основы менеджмента / М. Мескон, М. А. Альберт, Ф. Хедоурн. - М., 1992. - 701 с.

А. Л. Коротеев  
БГУКИ, Минск

## ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ СПЕЦИАЛИСТОВ ДУХОВОГО ИСКУССТВА ПО ДИСЦИПЛИНЕ «СОЛЬФЕДЖИО» (ВЫНУЖДЕННАЯ *INDULGENTIA* ИЛИ ТЕРНИСТЫЙ ПУТЬ В ВОЛШЕБНЫЙ МИР МУЗЫКИ)

*На основании проведенного исследования организации учебного процесса в материалах статьи излагается анализ ситуации, сложившейся в обучении учащихся духовых отделений начальных, средних и высших специальных учебных заведений культуры и искусства по дисциплине «Сольфеджио»*

*В системе подготовки исполнителей духового искусства – как любителей, так и профессионалов – это направление обучения является одним из актуальных. Сложившаяся ситуация объясняется тем, что, с одной стороны, имеются объективные трудности понимания теоретического материала по этой дисциплине и его усвоения в полном объеме. С другой – педагогам по сольфеджио приходится работать с довольно сложным контингентом учащихся, которые либо игнорируют эти занятия, либо, в силу своего общеобразовательного уровня развития, не в состоянии постичь необходимый объем музыкально-теоретического материала по этой дисциплине. В статье рассматриваются типичные проблемы, обосновывается необходимость поиска эффективных подходов в преподавании и анализируются условия усвоения дисциплины «Сольфеджио», даются практические рекомендации по улучшению обучения в этом направлении. Материалы статьи адресованы педагогам, которые обеспечивают подготовку учеников, учащихся и студентов духовых отделений различных типов учебных заведений*

Проблемы музыкально-теоретической подготовки исполнителей одинаково актуальны на всех этапах обучения, включая любой уровень в начальных, средних или высших учебных заведениях. Тот, кто не смог уяснить для себя эти вопросы в первоначальный период постижения теоретических азов музыки, впоследствии испытывает горечь от собственных недоработок, пробелов в музыкально-теоретических знаниях, чувствует свою определённую ущерб-

ность, испытывает профессиональный дискомфорт среди эрудированных коллег. Проблема усвоения исполнителями на духовых инструментах музыкально-теоретических знаний, в частности по дисциплине «Сольфеджио», весьма остро проявляется и в детских музыкальных школах, и в детских школах искусств, и в училищах культуры и искусств, и в музыкальных училищах, и в высших заведениях культуры и искусств и т. д. Свою точку зрения мы обосновали на Республиканской научно-практической конференции «Современные проблемы обучения и воспитания в курсе сольфеджио» во время выступления с докладом «Взаимообусловленность занятий сольфеджио и процесса формирования профессиональных навыков в системе подготовки специалистов духового искусства» 1 марта 2004 г. в БГАМ. Материалы настоящей статьи продолжают рассмотрение этой темы. В связи с этим предметом исследования явился процесс музыкально-теоретической подготовки специалистов духового искусства, а объектом исследования – проблема обучения исполнителей на духовых инструментах по дисциплине «Сольфеджио». Цель проведенного исследования – обосновать необходимость улучшения подготовки исполнителей на духовых инструментах по сольфеджио и доказать взаимообусловленность получения музыкально-теоретических знаний учащихса по сольфеджио с их профессионально-исполнительской подготовкой по освоению духовых инструментов. Задачей исследования явился анализ уровня обучения учащихса духовых отделений различных видов и типов учебных заведений республики по музыкально-теоретическим дисциплинам, в первую очередь по сольфеджио. Для этого нами были использованы такие методы, как метод включенного наблюдения за организацией учебного процесса по музыкально-теоретическим дисциплинам в различных учебных заведениях, анализ отечественных и зарубежных изданий по проблемам обучения сольфеджио, анкетирование и интервьюирование преподавателей и учащихса по вопросу их отношения к дисциплине «Сольфеджио». В ходе исследования возникла необходимость изучения специальной литературы по вопросам обучения специалистов духового искусства и их музыкально-теоретической подготовке. Отметим, что из широкого круга специальных изданий доминируют учебно-методические работы, которые призваны обеспечить процесс музыкально-теоретической подготовки музыкантов, в том числе и представителей духового искусства. Так, для организации учебного процесса на первоначальной стадии у преподавателей пользуются спросом методические рекомендации, которые разработали по сольфеджио для учащихса 1 класса детской музыкальной школы Т. Боровик, Т. Манина и Е. Воробьева [1]. Большим подспорьем для работы педагогов-теоретиков начальных учебных заведений являются «Рабочие тетради» Г. Калининой по сольфеджио московского издания разных лет, начиная с 1998 г. Эти пособия предусматривают распределение всего музыкально-теоретического цикла по сольфеджио на семилетний период обучения. Они в значительной степени облегчают труд педагога на уроке сольфеджио, позволяют ему рационально использовать время урока, осуществлять оперативный контроль степени усвоения материала и уровнем получаемых знаний учащимися. Отметим, что белорусские теоретики-педагоги уделяют серьезное внимание работе по сольфеджио уже на ответственной первоначальной стадии его изучения детьми. Так, в 80-х гг. XX в. появился целый ряд методических рекомендаций для педагогов-теоретиков, благодаря которым преподаватели в работе с детьми смогли уже в подготовительной

группе добиться от обучающихся прочного усвоения азов музыкальной грамоты. Например, благодаря содержанию уже упомянутого издания Т. Боровик, Т. Маниной и Е. Воробьевой [1], в нем отражены положительные тенденции формирования музыкально-теоретического материала в системе организации эффективных занятий по сольфеджио для учащихся 1 класса детской музыкальной школы по приобретению оптимальных музыкально-теоретических знаний. Отметим, что традиционные теоретические, методические разделы, в отличие от существующих типовых программ, в этих методических рекомендациях были представлены уже в более широкой трактовке и с дополнительными темами, например, «Параллельные тональности», «Вольты», «Контрритм», «Остинато» и др. Такой подход в изложении методического материала и его разъяснении на уроках сольфеджио во многом облегчал не только работу педагогов-теоретиков, но и обеспечивал успех педагогов-инструменталистов на индивидуальных занятиях со своими учениками, осваивающими духовые инструменты, которые получили необходимые теоретические знания. При формировании учебно-педагогического репертуара педагогам, осуществляющим обучение детей игре на духовом инструменте, предоставлялась возможность использовать более сложные примеры и упражнения инструктивного материала, а также обращаться к музыкальным произведениям или их фрагментам с развитым мелодическим голосоведением, тональными комбинациями, разнообразием метроритмических особенностей, некоторыми вариантами приёмов сокращенного нотного письма и т. п. Свою точку зрения о необходимости качественной музыкально-теоретической подготовки исполнителей на духовых инструментах мы изложили в своих работах [2], [3]. Следует отметить, что среди специальных изданий отсутствуют пока работы, в которых бы рассматривался вопрос о необходимости улучшения обучения исполнителей на духовых инструментах по сольфеджио и обосновании значимости этой музыкально-теоретической дисциплины в системе их профессионального становления. Эту задачу, по нашему мнению, в какой-то степени и призвана решить настоящая статья.

Среди различных музыкально-теоретических дисциплин, обеспечивающих подготовку исполнителей на духовых инструментах, особое место призвана занимать та, которая в значительной степени способствует формированию профессиональных навыков, знаний и умений. Конечно же, преподаватели по специнструменту учебного заведения любого звена – начального, среднего или высшего – считают, что особое место в процессе подготовки музыканта-инструменталиста принадлежит именно их предмету. Формально они вроде бы и правы. Но ведь прежде чем осваивать выбранный тот или иной духовой музыкальный инструмент, даже на первоначальном этапе, ученик должен иметь хотя бы минимальную музыкально-теоретическую подготовку и представление о специфике музыкального, в частности духового, искусства. И, как известно, прежде чем воспроизводить нотный текст, начинающему музыканту необходимо иметь представление о звуковысотной ориентации, тесситуре, интервальном сочетании, точной интонационной фиксации звука, закономерностях ладотонального построения. ... К этому надо еще добавить и сугубо инструментально-технологический аспект сложности обучения игре на духовом инструменте. В основном, в силу психофизиологических, возрастных и интеллектуальных особенностей, ученики не сразу приступают к освоению действительно технологически сложных таких духовых инструментов, как

кларнет, саксофон, валторна, труба и т. д. Уже даже в этом случае педагоги вынуждены находить компромиссный вариант: начинать обучение юного музыканта и музицировать на таком адаптированном, но все же профессиональном инструменте, как блок-флейга. Этот музыкальный инструмент конструктивно и технологически более упрощенный по способу звукоизвлечения в сравнении с любым из других духовых инструментов. Но главное заключается в том, что его овладение происходит на основе такого основанного принципа для всех духовых инструментов, как передувание для получения необходимых обертонов. Обучение игре и на этом инструменте требует целого комплекса музыкально-теоретических знаний. И, конечно же, знаний по сольфеджио. Да, именно по сольфеджио, т. к. прежде чем исполнять даже не очень сложные мелодии, фрагменты или мотивы произведений или инструктивного материала, ребенок должен иметь представления об их интонационно-мелодических характеристиках. Поэтому здесь ему на помощь может прийти... самый совершенный музыкальный инструмент – человеческий голос и необходимые навыки сольмизации. Именно сольфеджирование того или иного инструментального фрагмента будет способствовать свободной ориентации юного музыканта в чередовании мотивов и их последующего безошибочного воспроизведения в реальном звучании своего инструмента. Но на практике мы имеем, что педагог по сольфеджио сам решает свои задачи по передаче музыкально-теоретических знаний учащемуся, а педагог по духовому специальному инструменту пытается «подхлестнуть» неуспевающего ученика своей иллюстрацией музыкального фрагмента на собственном духовом инструменте или фортепиано. В этом случае педагог по специнструменту не понимает тот очевидный факт, что его ученику просто не хватает определенных знаний и необходимых навыков внутреннего представления об исполняемой мелодии и секретов ее, если можно так выразиться, «инструментальной сольмизации». Не хочется называть отношения педагогов по сольфеджио с педагогами по специнструменту как антагонистически-игнорирующими. Но и в кулуарах, и даже на педагогических форумах эти педагоги между собой порой не могут прийти к общему пониманию. Педагоги по специнструменту болезненно реагируют на справедливые упреки теоретиков о плохой успеваемости по сольфеджио учеников их инструментальных классов. Эти же педагоги не стесняются в глаза повторить те слова, которые говорят своим ученикам на уроке в ходе освоения духового инструмента: «Обойдетесь вы и без сольфеджио, лишь бы на инструменте что-то сыграли!». Поэтому педагогу по сольфеджио остается либо встать на позиции вынужденной *indulgentii*<sup>1</sup> к безразличию отдельных учеников в деле освоения сольфеджио (и такого же игнорирующего отношения со стороны некоторых педагогов по специнструменту), либо терпеливо вести своих подопечных тернистым путем в прекрасный мир музыки и духового искусства в частности.

Вполне понятна и реакция к развязке халатного отношения обучающихся к сольфеджио во время абитуриентских «баталий» за конкурсные места. Даже имея высокие оценки на вступительных экзаменах по специнструменту – от 7 баллов и выше (по десятибалльной шкале оценки знаний), нерадиво относившиеся к сольфеджио получают по этой дисциплине неудовлетворительную оценку и не принимаются в учебное заведение как не выдержавшие конкурс...

---

<sup>1</sup> *indulgentii* – снисходительность (лат).

Всем, кто задействован в учебно-воспитательном процессе по подготовке музыкантов, вполне должно быть понятно то, что среди цикла музыкально-теоретических дисциплин сольфеджио является составной частью этого процесса, а результаты успеваемости на занятиях по сольфеджио подлежат систематической аттестации, игнорировать которые не следует. Никто не опровергает сложности изучения сольфеджио, объема содержания этой дисциплины. Проблема обучения исполнителей на духовых инструментах по сольфеджио, на наш взгляд, лежит в двух плоскостях:

I. Поиск преподавателями оптимальных, адекватных и системно-экспериментальных дидактических подходов для передачи учащимся необходимого объема знаний. Этот поиск определяется опытом педагога и его желанием работать с учетом уровня подготовки учащихся и уровнем их развития (для исполнителей, обучающихся на духовых инструментах, это всегда было проблемным вопросом).

II. Устранение тенденциозности у преподавателей специнструмента по отношению к необходимости качественного изучения своими учащимися дисциплины «Сольфеджио» и изменение такой же позиции у учеников духовых отделений. А здесь ведь можно использовать даже и не популярный, но весьма действенный административно-командный метод воздействия.

В процессе изучения сольфеджио исполнителями на духовых инструментах преподаватель-теоретик призван решить круг задач по развитию музыкальных способностей обучающихся с учетом всех компонентов музыкальности (музыкального слуха, мелодико-гармонического восприятия, метроритмической организации звуков, музыкальной памяти, художественно-образного воссоздающего и творческого воображения, эмоциональной отзывчивости и т. д.). Сольфеджио как способ прочтения графически оформленных фрагментов музыкальных произведений или специально написанных упражнений и их воспроизведение голосом требует конкретно-комплексного сочетания знаний, навыков, умений. Процесс освоения сольфеджио осуществляется в трех «ипостасях»:

а) сольмизация мелодий музыкальных произведений, подобный тренинг в упражнениях, гаммообразных построениях, интервалах, аккордах;

б) нотно-графическая фиксация музыкального материала во время написания музыкального диктанта;

в) слуховой анализ.

Как показывает практика организации учебного процесса, одной из характерных ошибок в обучении исполнителей на духовых инструментах по сольфеджио является то, что педагоги-теоретики концентрируют свое внимание и усилия на сугубо технологических приемах по развитию навыков учащихся и усвоении ими необходимых постулатов и основных теоретических положений. А в результате остается в стороне один из главных аспектов – общее музыкальное воспитание обучающихся. Такое положение дел в учебном процессе освоения музыкального искусства можно объяснить отсутствием до недавнего времени задачи именно *комплексно-воспитательной направленности*. Осмысление такой проблемы способствовало появлению специальных учебных пособий для тех, кто музыкальную педагогику избрал своей профессией и намерен обучать детей музыкальному искусству через призму именно воспитательных задач. Среди таких изданий отметим работу по методике музыкального воспитания в начальных школах Г. Сергеевой [4], ана-

логичное учебное пособие, но уже для дошкольников, О. Радыновой, И. Груздевой, Л. Комисаровой [5], программу музыкального воспитания детей дошкольного возраста И. Каплуновой, И. Новоскольцевой [6]. Кроме этого в стороне часто остается и вопрос формирования художественного вкуса исполнителей на духовых инструментах, усвоение ими эстетических закономерностей и представлений и т. д. В этом плане заслуживает внимания концепция художественно-эстетического образования учащихся, разработанная Н. Гришанович [7], и соответствующая экспериментальная программа «Искусство» для первоклассников [8]. Но ведь на занятиях по сольфеджио у педагогов для решения подобных вопросов имеется уникальная возможность. Например, они могут убедительно воздействовать на художественно-образное восприятие учеников контрастным сопоставлением в разных регистрах противоположных эмоционально-содержательных образов музыкальных героев. С этой целью есть резон на занятиях по сольфеджио обращаться к ярко-образным тематическим произведениям, уже написанным композиторами, или использовать возможные сочинения самих педагогов по сольфеджио по принципу характерно-своеобразных «Музыкальных картинок»: «Прогулка в лесу», «В зоопарке», «На представлении в цирке», «Лиса и заяц», «Слон и комар», «Медведь-топотун», «Веселые птички», «Забавные облака», «Осенний день», «Солнечное утро», «Весенняя капель» и т. п. Навыки восприятия подобных ярких музыкальных образов, или их возможного контрастного сопоставления, обеспечат и высокую степень усвоения с последующим воспроизведением музыкального материала учащимся на своем музыкальном духовом инструменте на индивидуальных занятиях в классе специнструмента.

На сольфеджио происходит выяснение широты диапазона и понятия тесситуры. Например, соль мажор «выпадает» из оптимальной тесситуры детского голоса и на сольфеджио педагогу приходится использовать тетракордовые переходы. А для кларнетистов, например, G-dur – самая удобная по аппликатуре и освоению на первоначальном этапе своего инструмента тональность, которую они сразу исполняют в диапазоне двух октав. Изучение теоретического материала на занятиях по сольфеджио позволяет уяснить обучающемуся структуру музыкального мелодического построения (мотив, фраза, предложение, период). Ученики получают представления о разновидностях музыкальных фраз с простым или вариантным повтором, диалогом, кульминацией, каденцией и т. п. Важным моментом в обучении исполнителей на духовых инструментах является построение на занятиях по сольфеджио интервалов. Педагог может ориентироваться и на характерные иллюстрации различных интервалов. Например, во время изучения кварты можно обратиться к известной пьесе А. Зебряк «Трубачи» [9, с. 23] или к пьесе с одноименным названием Ю. Фалика в обработке Ж. Металлиди [10, с. 63–64]. Необходимый тренаж в интервалах на сольфеджио обеспечит выполнение и аналогичной задачи во время занятий на специнструменте, причем не механического попадания на определённый интервал, а еще и точное его интонированное заполнение с ориентацией на необходимую коррекцию стройности звучания. Конечно же, в современных условиях технического прогресса ученик с учителем могут проверить стройность исполнения интервалов при помощи вспомогательного прибора – тюнера. Но для музыканта-инструменталиста более важна реализация внутри слухового представления с последующей исполнительской фиксацией музыкального материала, а этот навык максимально

можно развить только на занятиях по сольфеджио. Для исполнителей же на духовых инструментах, как, впрочем, и для других инструменталистов, такие навыки точного, если не сказать большего, *абсолютного интонирования* на основе стабильного внутри слухового представления крайне необходимы. Поэтому педагогам-теоретикам, обеспечивающим, конечно же, и успехи подготовки инструменталистов, следует учесть рекомендации А. Биркенгофа: «интонация, интонируемые упражнения, выступая в самом начале каждой темы, принимают на себя значительную нагрузку. Они заостряют внимание, слух, память учащихся именно на данном микроэлементе музыкального языка» [11, с. 5]. Педагоги по специальному инструменту должны быть крайне благодарны педагогам-теоретикам, которые решают на занятиях по сольфеджио, например, следующую задачу – видеть в нотном тексте интервалы, простейшие аккорды, тональности, скачки, секвенции и т. п. Кроме того, в значительной степени оправдал себя на практике и такой способ усвоения детьми музыкально-теоретических знаний, при котором педагог по сольфеджио комбинирует выполнение учениками теоретических заданий с их практически-наглядной творческой реализацией такого дидактического принципа, как связь теории с практикой. Тогда, даже на первоначальном этапе обучения, юные музыканты понимают всю необходимость усвоения именно теоретических знаний, которые им помогут развивать и свое исполнительское мастерство. Тем более что при такой практике теоретических занятий дети включены в активную совместно-творческую деятельность и не испытывают каких-либо комплексов и волнений по поводу своих личных теоретических упущений – наглядный пример их одноклассников поможет им легче и эффективнее усвоить необходимый материал. Для реализации этого подхода на уроках сольфеджио можно успешно использовать с учениками духового отделения такое известное учебное пособие, как «Мы играем, сочиняем и поем» Ж. Металлиди и А. Перцовской [12]. Педагог-теоретик и сам может проявить дифференцированно-творческий способ адаптации предлагаемых партитур этого пособия для совместного музицирования, рассчитанных только на шумовые и ударные инструменты. Без особого труда эти партитуры можно расширить за счет тех инструментов, на которых начинают заниматься юные музыканты (гобои, блок-флейты, флейты, кларнеты и т. д.). Как точно отметила в своем пособии «Играем на уроках сольфеджио» Т. Зебряк, «чем больше музыки звучит на уроке сольфеджио, тем интереснее проходят занятия. Дети с удовольствием слушают музыку в исполнении педагога, но еще лучше, если играет кто-то из учеников... Очень важно, чтобы обучение на инструменте и занятия предметом сольфеджио были *взаимосвязаны*» [9, с. 3] (выделено нами. – А. Л.). Поэтому развитие подобных навыков у детей на занятиях по сольфеджио в уже апробированных формах педагогов-теоретиков сторицею обернется для педагога по специнструменту. Ведь он в своей работе со своим учеником будет вынужден обращаться к решению вопросов по прочтению незнакомого нотного текста с листа либо повторять по нотам ранее исполняемое, но немного подзабытое учеником произведение для его восстановления в концертный арсенал или, например, для срочного включения в программу предстоящего концертного выступления. Точно также в процессе индивидуального обучения с преподавателем по специнструменту проявятся и навыки ученика по слуховому анализу, полученные на уроках сольфеджио. Ведь осваивая необходимые музыкально-теоретические знания во время таких занятий,

учащийся сможет уяснить для себя органическую связь между мыслями, чувствами человека и их музыкальным воплощением в начале во время изучения сольфеджио, а затем – во время исполнения на своем духовом инструменте. А в этом видится залог грамотного и обоснованного художественно-выразительного воплощения музыкального произведения.

Для большинства учащихся духовых отделений начальных, средних и высших специальных учебных заведений пение по нотам на занятиях по сольфеджио одноголосных мелодий – задача обязательная, хотя иногда и трудно решаемая. Сейчас педагоги-теоретики, например, в начальных учебных заведениях могут полагаться не только на собственную педагогическую интуицию, методическую эрудицию, индивидуальный запас необходимых знаний. В организации учебного процесса со своими детьми им следует опираться на эффективный опыт ведущих коллег, а также свободно ориентироваться в отборе оптимальных для собственной работы многочисленных пособий и учебных изданий. Так, для изначального «вхождения» со своими подопечными в разветвлённый музыкально-теоретический «лабиринт» учитель может использовать материалы, изданные в работе Т. Филиной [13]. Положительно себя зарекомендовали в практической работе с детьми и «Прописи по сольфеджио» Г. Макаревича и Н. Джанатовой для выполнения письменных творческих заданий учащимися подготовительных групп детских музыкальных школ [14]. Успешно в практике учебного процесса используются такие издания, как Хрестоматия Т. Бырченко и Г. Франио по сольфеджио и ритмике для этой же категории учащихся в детских музыкальных школах и детских школах искусств [15], самоучитель А. Зиновьева [16]. Широкую популярность приобрели нотные приложения различных лет издания Г. Калининой «Музыкальные занимательные диктанты» для преподавателей детских музыкальных школ и детских школ искусств с семилетним сроком обучения.

Надо заметить, что во избежание возможных ошибок педагоги обязаны знать методические «секреты» и необходимые приёмы при изложении музыкально-теоретического материала на уроках сольфеджио. Среди пособий такого плана можно отметить наиболее апробированные работы Е. Давыдовой [17], В. Вахромеева [18] и др. Но именно для рассматриваемого контингента учащихся, обучающихся в различных типах и звеньях учебных заведений, крайне необходимо расширять объем, степень сложности заданий, а также поднимать уровень требований к аттестации прочности их знаний. Среди различных требований необходимо, как советует Е. Артамонова, «большое внимание... уделять выработке у учащихся чувства ансамбля. Умение услышать свой голос в ансамбле с другим голосом при исполнении двух-, трех- и четырехголосных произведений вырабатывается постепенно. Работа в этом направлении должна проводиться систематически как в классе, так и дома. Успешному овладению ансамблевой техникой способствует знание партий других голосов» [19, с. 5].

В процессе овладения навыками голосового воспроизведения нотного текста на сольфеджио педагоги-теоретики придерживаются проблемно-теоретического принципа организации своих занятий. Так, проведение уроков по теме «Лад», позволяющих учащимся узнать об особой системности высотных связей на основе объединения центрального звука или созвучия, предполагает усвоение учащимися нахождения в этой аккордово-трезвучной конструкции терции, квинты. А главной задачей, по мнению специалистов-теорети-



ков, является навык ориентации не только по основной интонационной опоре тоники и её фиксации в процессе интонирования на уроках сольфеджио, но и другие опоры трезвучия. Кроме этого практикующие теоретики указывают, что «педагог должен добиваться, чтобы ученики точно интонировали большую и малую терции тонического трезвучия мажорных и минорных ладов» [20, с. 74]. Эти же специалисты советуют: «... пение тоники и тонического трезвучия рекомендуется ввести перед чтением с листа и перед диктантом и проводить систематически. Можно рекомендовать следующее: от заданного на фортепиано звука спеть гармонически октаву, затем квинту (точность интонирования определяется самим учеником степенью слияния двух звуков). Терцовый же звук следует найти раньше мелодическим пропеванием малой или большой терции, затем исполнить эту терцию гармонически» [20, с. 75]. Знакомство с различными типами ладов расширяет представление исполнителей с особенностями музыкального наследия. Так, в учебном процессе курса сольфеджио следует использовать учебное пособие по ладовому сольфеджио В. Блока [21], музыкальные фрагменты ладовых образцов которого иллюстрируют особенности фольклора различных национальных культур, в том числе и белорусского.

С целью обеспечения квалификационно-качественного уровня учебного процесса в средних и высших учебных заведениях культуры и искусств республики, кроме исполнения двух- или трехголосных музыкальных примеров на занятиях по сольфеджио, необходима *широкая практика написания учащимися и студентами духовых отделений двухголосных и трехголосных диктантов*. Задача эта, конечно же, не простая, т. к. на практике педагоги-теоретики встречаются с целым рядом трудностей. Вот наиболее характерные из них: «При записи двухголосных диктантов... ученики не слышат гармонических интервалов: мелодических ходов в голосах; не чувствуют функционального содержания двухголосия; отклонений; путают голосоведение – особенно при сближении голосов; не слышат бас; не слышат ни мелодии, ни баса из-за наложения голосов, при котором один голос воспринимается мешающим другому, и т. д.» [22, с. 10]. И при написании трёхголосных диктантов специалисты также выделяют наиболее характерные проблемы: «частые ошибки встречаются в среднем голосе; в басу; в определении гармоний вертикалей; в расположении аккордов; в определении хроматических звуков, отклонений, модуляций» [22 с. 10]. Из учебных пособий, развивающих навыки написания двухголосного музыкального изложения, отметим наиболее популярный сборник К. Васильевой, М. Гиндиной и Г. Фрейндлинг (М.: Л., 1982. – 120 с. или другие годы изданий этого пособия), а также сборник по сольфеджио И. Способина, который, кроме двухголосных диктантов, дополняется еще заданиями по написанию и трехголосных диктантов (М., 1977. – 136 с. или другие годы изданий этого пособия). Для умения слышать трёхголосное изложение музыкальных фрагментов и осуществлять их последующее грамотное графическое фиксирование со всей специфической атрибутикой музыкальной «орфографии» с большим успехом можно использовать соответствующий сборник Т. Мюллера, Н. Темериной (М., 1967. – 39 с. или другие годы изданий этого сборника), а также различные примеры из музыкальной литературы для трёхголосного сольфеджио В. Рукавишникова, В. Слетова, В. Хвостенко (М., 1954. – 182 с. или другие годы изданий этого пособия). Но педагогам, решая сложные задачи с учащимися и студентами по написанию услышанных музыкальных

фрагментов, следует все же помнить известные слова Г. Мюллера. Он подчеркивал, что смысл диктанта заключается в эффективности, с какой он способствует развитию музыканта, если методика его проведения направлена на сохранение связи со всем комплексом специальных дисциплин и не превращает сольфеджио в самоцель. А при таком подходе, мы полагаем, в организации учебного процесса ощутимо будет прослеживаться обоюдовыгодная взаимозависимость занятий по сольфеджио и индивидуальных занятий учеников по совершенствованию исполнительского мастерства на своем духовом инструменте.

Диктант, безусловно, является одним из сложных видов задания на уроках по сольфеджио. Но именно он является универсальным видом работы над развитием музыкального слуха. В соответствии с требованиями учебного плана учащиеся должны уметь писать диктанты на уроках сольфеджио. Но для многих обучающихся такая необходимость в соответствии с учебным планом создаёт стрессовое состояние и на поурочной аттестации и особенно на итоговых, выпускных и вступительных экзаменах. Как характеризуют специалисты-теоретики специфику работы по развитию навыков написания учащимися диктантов, они объединяют в себе «и восприятие, и представление музыки. Именно при записи диктанта учащиеся сталкиваются часто с самыми большими трудностями. Наиболее распространёнными бывают ошибки в определении скачков, хроматических звуков, устоев – неустоев, каденции, членения формы, связи гармонии с метром, отклонений» [22, с. 10]. Весьма точно подметил о сложностях занятий по написанию диктантов и В. Вахромеев: «Диктант – один из уязвимых разделов нашей практической работы... на деле диктант зачастую проводится формально, бессистемно и вследствие этого он не приносит пользы» [18, с. 48]. Особая ответственность, на наш взгляд, возлагается поэтому на педагогов, которые ведут сольфеджио в младших классах. Здесь необходимо ориентироваться им в перечне предлагаемых пособий. Например, авторы Е. Быканова, Т. Стоклицкая учитывают возрастные особенности обучающихся и все примеры диктантов предлагают с текстом, что вносит в занятие разнообразие, интерес и ориентирует детей в метроритмических акцентах [23]. В процессе апробации учащимися музыкально-теоретических знаний на уровне написания диктанта педагоги сталкиваются со специфическими особенностями специализации. Поэтому к подбору музыкального материала для диктанта следует относиться дифференцированно. Как отмечает Е. Давыдова, «надо стремиться к тому, чтобы учащиеся (по мере своих способностей) могли записывать музыку во всем ее многообразии. При этом нужно, по возможности, требовать от них полной фиксации слышимого, то есть записи штрихов, динамики, агогики и т. д. В этом должна заключаться конечная цель музыкального диктанта» [17, с. 143]. Но педагогу по сольфеджио не стоит ограничиваться в подборе музыкального материала с учетом только таких понятий, как лад, тональность, метроритмические особенности. Необходимо также учитывать и такие музыкальные категории, как жанр, тембр. А для музыкально-теоретической подготовки исполнителей на духовых инструментах такое условие, на наш взгляд, является просто *обязательным*. Даже сами теоретики-практики признаются, что в процессе подбора музыкального материала для диктанта «мелодии песни или вокального произведения будут всегда легче восприниматься, чем мелодия инструментального произведения, взятого без сопровождения» [24, с. 19]. Поэтому для учащихся,

занимающихся на духовом отделении, при подборе музыкального материала для диктанта на сольфеджио педагогам-теоретикам следует больше отбирать вариантов классической и современной инструментальной музыки.

Таким образом, вполне очевидно, что постоянная практика написания диктантов различных уровней и степени сложности, приобретение соответствующего опыта во многом поможет тем учащимся, которые будут играть в будущем либо в любительских, либо в профессиональных ансамблях или оркестрах. А ведь участвуя в этих коллективах, необходимо получать может быть не столько удовольствие от собственных соло, хорошо зная свою партию, сколько вносить качественную лепту в общегрупповое звучание, зная хорошо и партии своих коллег, и оперативно реагируя на интонационные особенности совместного музицирования, и выполняя необходимую коррекцию строя звучания своего инструмента.

Особым вопросом, вернее специфической проблемой, является подбор музыкального материала для тех исполнителей на духовых инструментах, которые обучаются джазовому искусству в начальных, средних и высших учебных заведениях культуры и искусств на таких инструментах, как саксофон (с возможным освоением флейты), труба, тромбон. В процессе организации занятий по сольфеджио с этими учащимися педагоги-теоретики, конечно же, обращаются к шедеврам, хрестоматийным эстрадным и джазовым «стандартам», «селекционным» «хитам». Либо педагоги вынуждены использовать и следующий вариант: обратиться к так называемому локальному материалу - произведениям, исполняемым по программам индивидуального обучения или в классе ансамбля, или в оркестровом классе. На сегодняшний день поиски педагогов уже облегчены тем, что появились великолепные тематические учебные пособия, которые могут эффективно обеспечить музыкально-теоретическую подготовку приверженцев и почитателей эстрадного и джазового искусства. Отметим лишь некоторые из них: пособие для учащихся ДМШ корифея джазового искусства О. Хромушина [25], унифицированное учебное пособие М. Серебрянного [26], фундаментальное пособие Б. Концелевича [27].

Одним из важнейших условий плодотворной работы над диктантами, в частности и по сольфеджио вообще, является наличие развитого музыкального слуха. Вот как специалисты определяют подобный феномен: «это явление исключительно сложное, комплексное, многогранное, затрагивающее многие стороны интеллекта, имеющее различные формы, разновидности, свойства и обладающее бесконечным разнообразием индивидуальных качеств» [22, с. 7]. Как известно, музыкальный слух дифференцируется на *внешний*, позволяющий воспринимать реально звучащую музыку, и *внутренний*, определяющий слуховое представление и обуславливающий воспроизведение музыки в различных ее вариантах (голос или инструментальная версия). Анализируя внутренний слух как природную музыкальную способность, Н. Боголюбова пишет, что это «разветвленная система свойств, одна из которых определяет содержание слуха, другая – его формы, третья – количественную связь с памятью, четвёртая – качественную, пятая – качество слуховых представлений» [28, с. 26]. Более обстоятельно с особенностями и возможностями проявления внутреннего слуха можно познакомиться в этом же методическом пособии Н. Боголюбовой [28, с. 7–8, 11–30]. Как справедливо подчёркивает Е. Артамонова, «в профессиональной подготовке будущих музыкантов – исполнителей и педагогов

воспитание музыкального слуха имеет первостепенное, фундаментальное значение» [19, с. 3]. Без развитого музыкального слуха исполнитель на духовом инструменте как никто другой из музыкантов всегда будет ощущать дискомфорт и дополнительные тревожения по поводу своей идентификации, особенно среди коллег в групповом творчестве (ансамбль, оркестр). Вот что указывает М. Картавецва в своём прогрессивном учебном пособии, учитывающем комплексное обучение с акцентированием на развитии всех музыкальных способностей: «Музыкальная практика требует развитого музыкального слуха, который можно разделить на внешний и внутренний, мелодический и гармонический, абсолютный и относительный. Занятия по сольфеджио должны быть направлены на развитие мелодического, гармонического и полифонического слуха» [29, с. 6]. Среди упомянутых разновидностей музыкального слуха наиболее «соблазнительным», импозантным и привлекательным выступает так называемый **абсолютный** слух. Мы далеки от мысли превозносить и «петь» «панегрические дифирамбы» по этому поводу или вдаваться в обстоятельную дискуссию. Наша позиция и понимание этого вопроса вполне определена: абсолютного слуха... **нет!** Есть лишь ...**абсолютная память** звуковысотной фиксации. Достаточно обратиться к работе настройщиков фортепиано и роялей. Но не тех, кто в своей работе использует такой прибор, как тунер, а тех ведущих специалистов, которые имеют четко фиксированные звуковысотные представления с точкой отсчета от 440 колебаний в секунду по камертону (среди опытных настройщиков можно отметить С. Чернянского, В. Чужова и др.). Такая разновидность слуха, как абсолютный, не всегда себя и оправдывает. Так, во время наблюдения мы явились свидетелями того, когда один из тромбонистов музыкального лицея им. Ахремчика, обладая абсолютным слухом и с ходу определяющий любые звуки в любой октаве на фортепиано или другом инструменте, был не в состоянии голосом его точно воспроизвести. В этом примере налицо дисбаланс между внешним и внутренним слухом и отсутствие навыков идентификации звуковысотной позиции изначального источника с собственной голосовой имитацией. Педагоги по сольфеджио неоднократно сталкивались с различными парадоксами отсутствия развитого музыкального слуха у своих учеников. Как отмечают специалисты, «среди учащихся редко, но все же встречаются не умеющие не только внутренне представить, но и вообще запомнить и повторить голосом даже отдельные сыгранные на инструменте звуки. Этот недостаток требует исправления в первую очередь, иначе он затруднит дальнейшую работу над слухом» [22, с. 31]. Для того чтобы такая категория учащихся все же смогла развивать навыки резонансного (слитного) с заданным звуком повторения, необходим соответствующий тренаж. В этом плане можно обратиться к эффективным, на наш взгляд, комплексным упражнениям специалистов-теоретиков [22, с. 32–34]. Обобщая наиболее характерные недостатки музыкального слуха, с которыми сталкиваются педагоги по сольфеджио, специалисты указывают следующие: «Одни хорошо поют с листа, хорошо пишут одноголосные диктанты, но плохо слышат аккорды, как в отдельности, так и в последовательности. Другие прекрасно слышат аккорды и последовательности их, но не пишут диктанты. Третьи пишут любые диктанты, но не слышат аккордовых последовательностей. Недостаточно развитый внутренний слух затрудняет работу по сольфеджированию: учащиеся отстают в определении на слух интервалов, аккордов, аккордовых последовательностей, в восприятии метроритма при пении, записи диктантов. Так, при определении на слух интервалов в

тональности одни ученики хорошо слышат фонизм отдельных интервалов, но не чувствуют их ступенчатого значения в ладу, не ощущают соотношения устойчивых и неустойчивых ступеней; другие слышат гармонические интервалы в тональности и не определяют мелодических; третьи – наоборот» [22, с. 8]. Опыт преподавания сольфеджио обнаружил и такую разновидность слуха, как *парадоксальный слух*, когда ученики слышат сложные музыкальные примеры, а, как это ни странно, простые варианты – нет. «[П]рактика показывает, – как отмечают по этому поводу специалисты, – что с учащимися, которые хорошо слышат отдельные интервалы и аккорды вне лада, но не ориентируются в ладу, лучше вести работу от фонизма элементов к их ладовому значению. С теми же, кто определяет интервалы и аккорды, исходя из ладового восприятия ступеней, и не различает их индивидуального значения, следует начинать работу с развития ладового чувства, а далее чувства фонизма его элементов» [22, с. 40].

В истории духового искусства Беларуси на разных этапах его развития существовали своеобразные подходы в обучении исполнителей на духовых инструментах [2, с. 138–145]. Особого внимания заслуживает и интересная система обучения с XVI века исполнителей на духовых инструментах в «бурсах музыкальных» Несвижа, Полоцка, Орши и др. [3, с. 84–85]. Участники этих инструментальных капелл успешно осваивали свои духовые инструменты, кстати, играя даже на нескольких инструментах. А свою музыкально-теоретическую, музыкально-исполнительскую подготовку они успешно совершенствовали, когда пели на службе в костельном хоре многоголосные версии духовных произведений (ярких образцов творческого достижения для подражания в это время было предостаточно, отметим лишь устойчивую практику даже восьмиголосного исполнения хоровых произведений учениками православных братств). Такая широкая практика постижения таинств музыкального исполнительства во многом обуславливала профессиональное становление молодых музыкантов как квалифицированных инструменталистов (максимальное развитие практики слухового восприятия и собственного воспроизведения мелодии, соблюдение чистоты интонирования, необходимость самоконтроля собственного исполнения с учётом голосового «окружения» коллег, оправданность звукоизвлечения и звуковедения, логичность фразировки и т. п.). К сожалению, этот историко-апробированный метод подготовки музыкантов никак не востребован в полном объёме в современной системе обучения духовиков и включение в учебные хоры учащихся духового отделения с целью их обстоятельной музыкальной подготовки происходит в принудительном порядке и волюнтаристическим путём администрации учебных заведений (опять налицо несоблюдение основных дидактических принципов обучения и воспитания). Далека сегодня от совершенства и система диагностики творческих способностей детей, которых в начальных учебных заведениях отбирают для обучения на духовых инструментах. Анализ этой процедуры мы провели в своих исследованиях [3, с. 85–86]. Оказалось, что сам процесс отбора не только весьма далёк от объективных параметров и условий, но и имеет принципиальные издержки. Распространённым является, например, такой подход, когда претендентов заниматься музыкой в начальном учебном заведении комиссия из-за высокого конкурса на фортепиано, скрипку, гитару, баян и т. д. «настоятельно рекомендует» согласиться учиться хотя бы... на духовом отделении. Оста-

Вим в стороне парадоксальный анализ того, что из числа таких «переориентированных» абитуриентов с низкими баллами на вступительных экзаменах впоследствии рождаются лауреаты всевозможных конкурсов и вырастают крепкие оркестранты лучших профессиональных коллективов республики. Не во всех начальных учебных заведениях учитываются существующие прогрессивные подходы и системы в этом направлении. Достаточно отметить систему относительной сольмизации Д. Огородного, позволяющей одновременно овладеть не только восприятием нот, но и ступеней, что для музыкально-инструментальной практики весьма актуально. Вызывает профессиональный интерес и система Н. Бергер, которая при минимальных затратах работы с ребёнком ориентирована на получение эффективных результатов ритмического воспитания путём уяснения принципа сочетания знаний о доле и тактовой пульсации. Несомненную пользу в организации занятий по сольфеджио принесёт использование в учебном процессе пособия Л. Макеевой [30] (на наш взгляд, эта работа по содержанию все же больше относится к программе курса), интересное пособие для малышей П. Вейса [31], прогрессивное пособие А. Конга [32], успешно себя зарекомендовавшие работы Т. Боровик [33], [34], убедительная программа по сольфеджио для преподавателей подготовительных групп при детских музыкальных школах, музыкальных отделениях школ искусств [35].

В заключение отметим, что анализ проблемы обучения на занятиях по сольфеджио не предполагает рассуждение о них лишь на отрицательно-констатирующем уровне. Ведь педагоги – энтузиасты своего дела, справляются со своими обязанностями, чего не скажешь об остальной «армии» теоретиков. Здесь, конечно, можно найти какие-то оправдания и объективного порядка: невысокий образовательный уровень учащихся духовых отделений, их недобросовестное отношение к занятиям, отсутствие интереса и т. п. Но в том то и дело, что педагог, влюбленный в свой предмет, найдёт и интересные средства, и увлекательно-игровые формы, и способ тактично приучить учащихся к мысли об обязательном и безоговорочном усвоении необходимого теоретического материала по сольфеджио. Он добьётся от учащихся понимания того, что их качественные музыкально-теоретические знания впоследствии определят для некоторых учащихся радужные перспективы своей творческой самореализации в профессиональном музыкальном искусстве, а для кого-то – увлекательное и качественное любительское музицирование в составе ансамбля или оркестра. Конечно же, в средних, высших специальных заведениях культуры и искусств педагогам работать может быть и легче – все-таки учащиеся и студентов дисциплинирует обязательность выполнения всего объёма дисциплины базового и типового учебных планов, учебных программ дисциплин, в том числе и по сольфеджио. Но ни в высших, ни в начальных учебных заведениях не может быть и рассуждений по поводу необходимости успешного освоения музыкально-теоретического материала по сольфеджио, его игнорирования. Не может быть здесь каких-то поблажек, компромиссов, снисходительности к учащимся в плане их аттестации по этой составной дисциплине учебного плана. В начальных же учебных заведениях выполнение задач по усвоению знаний по сольфеджио и развитие практическо-теоретических навыков у учащихся лежит немного в иных плоскостях и уровнях. Здесь необходимо добиться безусловного выполнения учебных заданий учащимися с учётом обязательной текущей аттестации, что порой довольно сложно

контролировать педагогу из-за частых якобы «объективных» причин пропусков занятий учащимися. Здесь необходимо активизировать один из краеугольных дидактических принципов – пресловутый принцип интереса при освоении и усвоении теоретического и практического материала. Опыт педагогических побед и успехов все же здесь есть! Терпеливо-оптимистичный труд всегда принесет и свои желанные плоды. Среди квалифицированных, наиболее опытных ведущих энтузиастов-победителей, которые обеспечивают успешное освоение секретов музыкального искусства учащимися духовых специальностей Беларуси, следует отметить таких учителей по музыкально-теоретическим дисциплинам, как С. Тамаргаева, И. Галияев, Л. Гушина, Н. Линкевич, Л. Макеева. Но сегодня очевиден и тот факт, что в процессе преподавания сольфеджио педагогам необходимо прийти, если можно так выразиться, к «солизмизационному консенсусу». Это позволит, на наш взгляд, определить прогрессивную концепцию, сквозную систему усвоения музыкально-теоретических знаний в целом, в том числе и по сольфеджио, для различных категорий учащихся духовых отделений учебных заведений всех уровней и ведомств, а не бороться с трудностями на уровне одних только одержимых фанатиков-энтузиастов. Речь, конечно же, должна идти не о кардинальных изменениях типовых планов, а об упорядочивании содержания, принципов, форм и методов обучения в этом направлении. Все эти новации должны решаться и реализовываться в рамках соответствующих учебных планов. Например, изучение дисциплины «Сольфеджио» в БГАМе рассчитано на четыре семестра в объеме 140 учеб. часов с ежесеместровой аттестацией (чередование зачетов с экзаменами). В БГУ культуры и искусств, например, эта же дисциплина изучается студентами только на протяжении двух семестров в объеме 64 учеб. часов с итоговой аттестацией в форме экзамена только в конце курса, но из них лишь 56 учеб. часов – лабораторные занятия и 8 часов предусматривается для самостоятельных занятий студентов. А на специальности «Искусство эстрады» исполнители на духовых инструментах изучают дисциплину «Сольфеджио» только в объеме 52 учеб. часов, из которых предусмотрено лишь 32 часа на лабораторные занятия с педагогом, а 20 – для самостоятельного усвоения теоретического материала студентами. А ведь для будущих профессиональных исполнителей этой специальности музыкально-теоретические задачи по усвоению специфических знаний гораздо сложнее, нежели для других специальностей.

Таким образом, рассмотрев проблемные аспекты процесса обучения будущих специалистов духового искусства по дисциплине «Сольфеджио» в различных учебных заведениях культуры и искусств республики, следует сделать следующие выводы:

I. В республике необходимо разработать концепцию «Прогрессивная государственная система музыкально-теоретической подготовки специалистов духового искусства» (в том числе и по сольфеджио) на основе принципа преемственности с учетом основных дидактических принципов обучения в различных типах, видах начальных, средних, высших специальных учебных заведений культуры и искусств, а также начальных учебных заведений Министерства образования (СШ с музыкальным уклоном, Школы искусств и т. п.). Реализация положений такой концепции обеспечит как общетеоретическую подготовку учащихся духовых отделений, в том числе и по сольфеджио, так, возможно, станет образцом или перерастет в аналогичную концепцию обес-

чения музыкально-теоретической подготовки учащихся и для всех других музыкально-исполнительских специальностей.

II. Для того чтобы устранить трудности, возникающие у учащихся духовых отделений различных типов и видов учебных заведений в процессе усвоения знаний по сольфеджио, необходимо обязательно решить следующие задачи:

1) развивать навыки слухового восприятия с ориентацией на изменяющиеся звуковысотные мелодические комбинации с последующим воспроизведением заданной мелодии голосом;

2) развивать на занятиях у учащихся навыки гармонического слуха;

3) формировать навыки владения внутренним слухом;

4) развивать навыки чистоты интонирования с ориентацией в возможных интонационных отклонениях для поиска необходимых вариантов последующих корректур;

5) сочетать навыки сольмизации с навыками воспроизведения ими на музыкальном духовом инструменте ранее неизвестного музыкального материала в процессе изучения музыкально-теоретического материала как на занятиях по сольфеджио, так и во время индивидуальных занятий с педагогом по специальному духовому инструменту, а также на занятиях в классах ансамбля или оркестра;

6) сформировать исследовательскую группу из числа ведущих специалистов с целью обобщения уровня организации, содержания учебного процесса с учащимися духовых отделений по дисциплине «Сольфеджио» в начальных, средних и высших специальных учебных заведениях культуры, искусств. Деятельность такой высококвалифицированной группы специалистов позволит выработать необходимые практические рекомендации по совершенствованию этого процесса, обоснованию предложений по изданию необходимых унифицированных-дифференцированных учебных программ, в том числе типовых, учебных пособий.

Мы далеки от мысли, что все проблемы по обучению сольфеджио учащихся духовых отделений в различных учебных заведениях республики можно решить в одночасье. Но если произойдут в этом процессе хоть какие-то положительные сдвиги, это принесёт несомненную пользу нашему белорусскому духовому искусству, поднимет его на новый качественно-художественный уровень.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Боровик, Т. Учебные задания по сольфеджио для учащихся I класса детской музыкальной школы: метод. рекомендации / Т. Боровик, Т. Манина, Е. Воробьева: Респ. учеб.-метод. каб. – Минск, 1986. – 122 с.

2. Коротеев, А. Л. Генезис процесса подготовки специалистов духового исполнительского искусства Беларуси (народно-инструментального, профессионального и любительского) / А. Л. Коротеев // Музыкальное искусство и музыкальное образование на рубеже веков: материалы науч. конф. «Беларусь и музыкальное наследие XX столетия: поиски и обретения». Минск, 29–30 нояб. 2001 г.; «Музыкальное образование в контексте художественной культуры», Минск, 10–11 дек. 2002 г.: в 2 вып. / Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2004. – Вып. 1 – С. 138–145.

3. Коротеев, А. Л. Основные формы и содержание учебно-воспитательного и творческого процесса подготовки одаренных исполнителей на духовых инструментах (в контексте духового, эстрадного и джазового музицирования детей в Белару-



- си) / А. Л. Коротеев // Музыкальное воспитание и образование: материалы Междунар. науч. конф., Минск. 9–12 янв. 2001 г. / Белг ИИПК. – Минск, 2001. – С. 84–89.
4. *Сергеева, Г. П.* Практикум по методике музыкального воспитания в начальных школах: учеб. пособие для студентов нач. отд-ний и фак. сред. пед. учеб. заведений / Г. П. Сергеева. – 2-е изд., испр. – М., 2000. – 128 с.
5. *Радынова, О. П.* Практикум по методике музыкального воспитания дошкольников: учеб. пособие для студентов высш. и сред. пед. учеб. заведений / О. П. Радынова, И. В. Груздева, Л. Н. Комисарова. – М., 1999. – 176 с.
6. *Каплунова, И.* «Ладунки. Праздник каждый день»: программа музык. воспитания детей дошкол. возраста (подготов. группа) / И. Каплунова, И. Новоскольцева. – СПб., 2000. – 84 с.
7. *Гришанович, Н. Н.* Концепция художественно-эстетического образования учащихся общеобразовательных школ Беларуси / Н. Н. Гришанович. – Минск, 1991. – 16 с.
8. *Гришанович, Н. Н.* «Искусство». 1 класс: эксперим. программа / Н. Н. Гришанович, В. Н. Яценко: Науч.-метод. центр. – Минск, 1997. – 28 с.
9. *Зебряк, Т.* Играем на уроках сольфеджио / Т. Зебряк. – М., 1986. – 64 с.
10. *Металлиди, Ж.* «Мы играем, сочиняем и поем». Сольфеджио для 2 класса детской музыкальной школы: учеб. пособие / Ж. Металлиди, А. Черцовская. – СПб., 1992. – 79 с.
11. *Биркенгоф, А.* Интонируемые упражнения на занятиях сольфеджио / А. Биркенгоф. – М., 1979. – 85 с.
12. *Металлиди, Ж. Л.* «Мы играем, сочиняем и поем». Сольфеджио для 1 класса детской музыкальной школы: учеб. пособие / Ж. Л. Металлиди. – Л., 1989. – 92 с.
13. *Філіна, Т.* Нотная пропись: сп. для практикування / Т. Філіна. – Мінск, 1995. – 15 с.
14. *Макаревич, Г.* Прописи по сольфеджио для письменных творческих заданий учащимся подготовительных групп детских музыкальных школ: учеб. пособие / Г. Макаревич, Н. Джанатова. – М., 2000. – 96 с.
15. *Бырченко, Т.* Хрестоматія по сольфеджио і ритміці для учасників підготовчих груп дитячих музических шкіл і дитячих шкіл мистецтв / Т. Бырченко, Г. Фрانیо. – М., 1981. – 201 с.
16. *Зиновьева, А.* Учимся петь по нотам: самоучитель / А. Зиновьева. – М., 1975. – 144 с.
17. *Методика преподавания сольфеджио: учеб. пособие / ред. текста Е. В. Давыдовой, Ю. Раге; вступ. ст. В. Середы. – 2-е изд. – М., 1986. – 160 с.*
18. *Вахромеев, В. А.* Вопросы методики преподавания сольфеджио в детской музыкальной школе / В. А. Вахромеев. – 3-е изд., испр. – М., 1978. – 88 с.
19. *Артамонова, Е.* Сольфеджио: пособие по развитию гармонического слуха / Е. Артамонова. – М., 1988. – Вып. 1. – 160 с.
20. *Антошина, М.* Сольфеджио для 1 класса ДМШ: метод. пособие / М. Антошина, Н. Надеждина. – М., 1970. – 126 с.
21. *Блок, В.* Ладовое сольфеджио: учеб. пособие для ст. кл. ДМШ и музык. училищ / В. Блок. – М., 1987. – 89 с.
22. *Оськина, С. Е.* Музыкальный слух: теория и методика развития и совершенствования / С. Е. Оськина, Д. Г. Парнес. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 2003. – 78 с.
23. *Быканова, Е.* Музыкальные диктанты. I–IV классы детской музыкальной школы. Одноголосие / Е. Быканова, Т. Стоклицкая. – М., 1979. – 78 с.
24. *Давыдова, Е. В.* Методика преподавания музыкального диктанта / Е. В. Давыдова. – М., 1962. – 116 с.
25. *Хромушин, О.* Джазовое сольфеджио. 3–7 классы детской музыкальной школы / О. Хромушин. – СПб., 2001. – 55 с.
26. *Серебряный, М.* Диктанты на основе эстрадной и джазовой музыки / М. Серебряный. – Киев, 1989. – 135 с.
27. *Копелевич, Б.* Музыкальные диктанты: эстрада и джаз / Б. Копелевич. – М., 1989. – 223 с.

28. Боголюбова, И. Воспитание ладогармонического слуха на основе русской народной песни: метод. пособие для педагогов дет. музык. шк. / И. Боголюбова. – М., 1976. – 99 с.
29. Картавецва, М. Сольфеджио XXI века. 1–4 классы ДМШ / М. Картавецва. – Минск, 1999. – 154 с.
30. Макеева, Л. В. Сольфеджио: учеб. пособие / Л. В. Макеева. – Минск, 1997. – 53 с.
31. Вейс, П. Ступеньки в музыку: пособие по сольфеджио для подготов. кл. дет. музык. шк. / П. Вейс; под ред. М. Ройтерштейна. – М., 1980. – 199 с.
32. Конг, А. И. Играем на свирели, рисуем и поем / А. И. Конг. – М., 1999. – Тетр. 1. – 40 с.
33. Боровик, Т. Звуки, ритмы и слова / Т. Боровик. – Минск, 1999. – Ч. 1. – 112 с.
34. Боровик, Т. Осенняя гамма: метод. рекомендации к программе «Искусство» (1 класс) / Т. Боровик; вступ. ст. Н. Н. Гришанович. – Минск, 2000. – 166 с.
35. Сольфеджио. Ритмика: метод. рекомендации и програм. требования для преподавателей подготов. групп при дет. музык. шк., музык. отд. шк. искусств / сост. Т. В. Бырченко, Е. Г. Кругликова, Г. С. Франио; ред. О. В. Исакова. – М., 1988. – 67 с.

О. В. Крейнина  
РИВШ, Минск

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДА ИЗУЧЕНИЯ ЛИЧНОСТНОГО ПОВЕДЕНИЯ ДЛЯ ИССЛЕДОВАНИЯ САМООТНОШЕНИЯ СТУДЕНТОВ

*В настоящей статье рассматриваются результаты исследовательской работы, направленной на апробацию модифицированного варианта метода изучения личностного поведения, разработанного Т. В. Сенько, на выборке студентов вузов г. Минска. Представленная методика предназначена для изучения самооценки личностного поведения студентов, где в качестве окружающих респонденты рассматривают самих себя. В статье предложены варианты вопросов для диагностики основных показателей личностного поведения, шкала оценок. Изложены результаты изучения самооотношения студентов. Выявлена структура личностного поведения студентов по отношению к себе, определены гендерные различия самооотношения, представлена структура самооотношения девушек и юношей. Полученные данные свидетельствуют о том, что предложенный метод является эффективным средством изучения особенностей самооотношения, позволяет выявить наиболее предпочитаемые формы личностного поведения студентов по отношению к себе.*

Основной целью высшей школы является подготовка высококвалифицированных специалистов в соответствии со всеми требованиями, которые выдвигает современное общество. Выполнение этих требований возможно лишь при наличии оптимальных стратегий управления всей системой образования. Важную роль в этом играют психологические исследования, которые направлены на создание научно обоснованной системы обучения и воспитания в вузе, совершенствование учебного процесса, разработку системы профориентации и профотбора в вузы.

Необходимым условием эффективности психологических исследований является разнообразие приемов и методов работы. Одной из практических проблем, возникающих в соответствии с вышесказанным, является использо-