

Николаева Елена Алексеевна

e-nikola@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, доцент
кафедры теории музыки Историко-
теоретического факультета Московской
государственной консерватории имени
П. И. Чайковского

Assc. Prof. Elena A. Nikolayeva,

Ph.D. in Art Studies

e-nikola@yandex.ru

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Department of Music History and Theory,
Music Theory Division

Стилевое сольфеджио Н. С. Качалиной: традиции и перспективы

Аннотация

Нина Сергеевна Качалина (1937–1992) — известный педагог и автор популярных учебных пособий. Её комплексная практика *стилевого сольфеджио* рассматривается в контексте научной традиции школы Московской консерватории. Особое внимание уделяется возможности развития методических принципов Качалиной на современном этапе с помощью инструментов феноменологического и стилового анализа, маркирования ценностных критериев, в разных формах слуховой деятельности.

Ключевые слова

Московская консерватория, Н. С. Качалина, школы сольфеджио, стиливое сольфеджио

Traditions and Prospects of Stylistically Oriented Ear Training by Prof. Nina Kachalina

Abstract

Prof. Nina Kachalina (1937–1992) was a well-known teacher and an author of numerous popular educational aids. Her *stylistically oriented ear training* used to be closely associated with the scholarly tradition of Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Prof. Kachalina's basic methodical ideas enjoy some specific tools that might help marking axiological criteria within the ear training of all kinds.

Keywords

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Nina Kachalina, schools of ear training, stylistically oriented ear training

«Музыка живёт внутри нас, в нашем мозгу, в нашем сознании, чувстве, воображении; её местожительство легко определить: это наш слух... Достигнуть успехов в работе над художественным образом можно лишь непрерывно развивая ученика музыкально, интеллектуально, артистически... это значит: развивать его слуховые данные... заставляя его для развития воображения и слуха выучивать вещи наизусть только по нотам, не прибегая к роялю; с детства научить его разбираться в форме, тематическом материале, гармонической и полифонической структуре исполняемого произведения» [19, 4].

В сущности, этими тезисами Генрих Густавович Нейгауз концентрированно охарактеризовал *сверхзадачу* современного профессионального курса сольфеджио наряду с комплексом других музыкально-теоретических дисциплин, следуя заветам Глинки, Римского-Корсакова и Танеева (вспомним, например, известное высказывание Римского-Корсакова о «слухе гармоническом и ритмическом», а также «архитектоническом» и необходимости их совершенствования [21, 153–176]). Между первыми в отечественной профессиональной практике сольфеджийными опытами полуторавековой давности и спектром современных методик — огромная дистанция. Связано это в первую очередь с радикальным изменением как музыкально-интонационного «словаря», так и самих устоев музыкального мышления начиная с XX века.

Принципы и методики сольфеджио, практикуемые в разное время в крупнейших российских консерваториях, Московской и Петербургской, отличались в каких-то деталях, однако развивались в общем русле. Так, на смену традиции «формальной» школы XIX века (К. К. Альбрехт, А. И. Рубец, Н. М. Ладухин) с конца 1920-х годов под влиянием музыкально-теоретических концепций Б. В. Асафьева и Б. Л. Яворского возвращается интерес к освоению авторского музыкального материала. Учебный тезаурус сольфеджио начинает опираться на примеры из классической и раннеромантической музыки (П. Н. Драгомиров), а также русской народной песни (М. Г. Климов). В 1960-х годах актуальной становится задача интонационно-слухового освоения Новой музыки. На этом этапе, в связи с обновлением и расширением круга музыкальных стилей, возникло понятие «стилевое сольфеджио»; появляются новые учебные пособия и научно-методические разработки (А. Л. Островский, Л. М. Маслénкова, З. И. Глядешкина, Н. Ф. Тифтикиди и др.)¹.

За последние два десятилетия сольфеджио постепенно превращается из чисто прикладной дисциплины в *теорию слуховой деятельности*. Основной тон этим исследованиям в стенах Московской консерватории был задан ещё в 1970–80-е годы ведущими профессорами кафедры теории музыки — Е. В. Назайкинским и Ю. Н. Холоповым, которые рассматривали проблематику современного сольфеджио в контексте психологии музыкального восприятия, изучения собственно слухового феномена [3]. В 1990-е годы появляются первые диссертационные исследования их учеников — Л. Н. Логиновой [14] и М. В. Карасёвой [5]: это свидетельствует о том, что в сольфеджио ещё существует огромный пласт нерешённых проблем. Логинова, например, рассматривает слуховой анализ с позиции деятельностного подхода, а Карасёва предлагает на уроках сольфеджио использовать особую систему психологических настроек. В последние годы появился также ряд публикаций И. В. Воронцовой, которая развивает оригинальную концепцию вокально-певческой импровизации [2, 306–320]. Однако сегодняшний сольфеджийный «бум», демонстрирующий целый спектр разных методик и подходов, был подготовлен длительным периодом накопления ценнейшего практического опыта, без которого было бы трудно осуществить новые проекты. Я имею в виду практику *стилевого сольфеджио*, которая в Московской консерватории была связана прежде всего с именем Нины Сергеевны Качалиной (1937–1992).

Для всех сольфеджийных методик, какими бы они ни были, наиболее принципиален вопрос о методическом материале, составляющем базу учебного курса. Инструктивный материал вполне может быть стилистически нейтральным — особенно в упражнениях, отрабатывающих определённые интонационно-ритмические трудности (они аналогич-

¹ Данной проблематике посвящена монография Марии Германовны Людско [15].

ны этюдам Черни для пианистов или Шрадика для скрипачей). Но при этом в учебный курс необходимо вводить художественные образцы, обладающие яркой жанровой и стилистической окраской.

Как ни странно, композиторский материал не так легко входил в программы сольфеджио. В своё время по этому поводу развернулась целая дискуссия. Так, А. П. Агажанов в своей статье «Что должно лежать в основе курса сольфеджио» (1993) критиковал практику стилового сольфеджио, считая её недостаточно обоснованной из-за «непосильности» задач, стоящих перед этой дисциплиной. «На уроках сольфеджио, — пишет он, — привлекаются художественные образцы для пения и диктанта, но по этим одnogолосным и многоголосным фрагментам, извлечённым из общего контекста произведения, у учащихся вряд ли сложатся представления о стиле композитора. Художественные примеры, пусть даже самые прекрасные, современные или классические, ничего не раскрывают, если взятый образец не отражает конкретную цель и задачу урока» [1, 11]. В учебных пособиях самого Агажанова действительно преобладают инструктивные образцы абстрактно-нивелированного характера, сочинённые специально для отработки тех или иных мелодических задач; исключение делается лишь для народных песен. Отпечаток традиционного академизма носит также большинство известных и весьма качественных учебных пособий профессоров Московской консерватории 1960–70-х годов (Б. К. Алексеев и Д. А. Блюм, Т. Ф. Мюллер, И. В. Способин).

Однако с 1961 года на кафедре теории музыки МГК начала работать Н. С. Качалина, которая развивала своё собственное видение предмета сольфеджио и его перспектив. В течение трёх десятилетий она вела специальный курс сольфеджио у теоретиков и дирижёр-хоровиков, демонстрируя абсолютно нетривиальную методику. На её уроках постоянно звучала «живая» музыка разных эпох и стилей, всегда тщательно подобранная и срежиссированная. Прекрасная пианистка², Качалина много и охотно играла (часто наизусть), свободно импровизировала. Львиная доля занятий отводилась сольфеджированию, сольному и ансамблевому, а также исполнению музыкальных произведений или их крупных частей целиком, с текстом и фортепианным сопровождением (сфера вокала вообще была областью особых пристрастий Нины Сергеевны: одно время она работала как концертмейстер в оперной студии, и дома у неё была богатейшая оперная фонотека) [20, 21–25].

Целенаправленное и разноплановое музицирование, особенно полезное для несколько закомплексованных в исполнительском отношении теоретиков, составляло стержень методической установки Качалиной, а самостоятельное, творческое отношение к любой форме работы было основным критерием, предъявляемым ею на занятиях. Подобная практическая ориентация учебного курса нашла отражение в серии пособий, составленных Качалиной для студентов музыкальных вузов: это три выпуска «Сольфеджио» [7; 8; 9] и сборник многоголосных диктантов [10].

Сразу после выхода в свет эти издания нашли широкое применение в учебной практике как высшего, так и среднего звена. Данные пособия, обладая неоспоримыми художественно-методическими преимуществами, в большой степени смогли удовлетворить тот острый репертуарный голод, который явно ощущался в специальном курсе сольфеджио. Сборники сольфеджио Качалиной, в значительной степени базирующиеся на образцах позднеромантической и современной музыки, ценны с точки зрения обновления интонационного материала, способствуя расширению музыкально-стилевого опыта студентов. Их основу составляет вокальная музыка разных жанров: романсы, песни, вокальные ансамбли, фрагменты из опер, ораторий и кантат, а также из музыки к драматическим спектаклям. Лишь часть примеров взята из доступной интонированию инструментальной музыки³.

В «Сольфеджио» представлена обширная панорама мелодико-интонационных моделей, разнообразных типов ритмической и звуковысотной организации, многоголосной

² Н. С. Качалина окончила Московскую консерваторию также по классу фортепиано у В. А. Натансона.

³ В «Диктантах» удельный вес инструментальных образцов значительно выше (более двух третей), а в некоторых разделах (например, «Фактура») их абсолютное большинство.

ткани. Авторской позицией продиктован и сам принцип отбора материала, который учитывает не только определённый уровень сложности, но и художественные достоинства, прежде всего образность тематизма, создающую предпосылки для активного эмоционального восприятия. Показателен композиторский спектр третьего выпуска «Сольфеджио»: Чайковский, Брукнер, Пуленк, Рахманинов, Аркадельт, Барток, Лассо, Шебалин, Комитас... На самом деле, такое парадоксальное соседство столь контрастного в стилевом отношении материала не случайно: оно даёт возможность сравнения аналогичных явлений на разных этапах эволюции музыкального языка, подчёркивает преемственность в развитии мелодики, гармонии, фактуры, голосоведения, — всей интонационной системы в целом.

Большинство образцов даны в оригинальных редакциях, однако многие из двух- и трёхголосных примеров «декорированы» инструментальным сопровождением (в редуцированном виде), которое можно (*ad libitum*) играть от начала и до конца или же в отдельных местах для проверки строя. Транскрипции выполнены очень бережно, с сохранением основных фактурных компонентов.

Структура всех трёх выпусков однотипна, в каждом содержатся сходные части и внутренние разделы, что облегчает возможность параллельного освоения интонационно-ритмических трудностей в разном фактурном контексте. Первые части посвящены однонастной мелодике: диатоническим (переменным и вариантным) ладам, внутритональному хроматизму и альтерации. В последующих разделах представлена модуляционная техника, в том числе, в условиях расширения тональности. Особое внимание уделяется индивидуализированным метроритмическим структурам, проработке сложных (смешанных и переменных) метров, особых ритмических рисунков (в первом выпуске есть, например, особая группа фрагментов с ориентальным колоритом).

В заключительных разделах сборников собраны примеры из музыки конца XIX–XX веков, уникальные по своей трудности и требующие высокого исполнительского уровня: это сложноладовые структуры, диссонантная тональность, двенадцатитоновость, в том числе в условиях фактурно отягощённого многоголосия. Здесь есть и несколько мини-монографических блоков из музыки Вольфа, Метнера, Мясковского, Прокофьева, Стравинского, Хиндемита. Композицию сборников отличает логическая завершённость, допускающая, в то же время, методическую гибкость и вариативность.

Методические посылки Качалиной очень лаконичны и имеют основной целью достижение художественно полноценного исполнения. Для самостоятельной работы рекомендованы, наряду с обязательным предварительным анализом, также дополнительные задания: транспозиция, мысленное представление одного голоса при пении другого или внутреннее слышание всей партитуры, пение вертикалей. Работу над сложными ладовыми формами предваряют специальные интонационные упражнения.

Концепция «Сольфеджио» находит естественное продолжение в сборнике «Многоголосные диктанты», появившемся позже. Его стилистика в ещё большей степени ориентирована на музыку XX века, причём наиболее активно задействована последняя треть столетия. В антологию отечественных авторов включены образцы из музыки Слонимского, Гормиса, Гаврилина, Щедрина, Буцко, Салманова, Леденёва, Фалика. Каждая из трёх частей сборника посвящена отработке особых компонентов гармонии, фактуры, метроритма. Так, во второй части с большим разнообразием представлены фактурные средства — органнй пункт, дублировки, переменность голосов, типы фигурации, полифонические средства. Предлагаются и особые формы работы над диктантом: это, например, запись по памяти после нескольких проигрываний, фрагментарная фиксация голосов и цифровок, а также оригинальная практика зрительно-слухового запоминания, призванная активизировать мышление и память.

В едином русле с Качалиной работала и Вера Алексеевна Кириллова — крупнейший сольфеджист гнесинской школы, в середине 1970-х годов преподававшая и в Московской консерватории⁴. Она является автором комплексного учебного пособия [13], где есть мате-

⁴ В. А. Кириллова (р. 1927) работала как совместитель по приглашению ректора Московской консерватории Бориса Ивановича Куликова в 1975–76 годах.

риалы по всем формам работы: интонационные упражнения, слуховой анализ, диктант, сольфеджирование. В 2000-е годы выходят три сборника Кирилловой под рубрикой «Гармонический анализ в курсе сольфеджио» [11]; к ним примыкает и её сборник диктантов [12].

В пособиях Кирилловой, наряду с композиторскими образцами, представлен также уникальный авторский материал высочайшего художественного качества. Методический материал последовательно структурирован по разделам при нарастающей сложности гармонических средств. Стилистическая ориентация всех сборников — русская и зарубежная позднеромантическая гармония. Автору удаётся совместить чёткую методическую направленность того или иного раздела и максимальное приближение к избранному стилевому инварианту. Каждый сочинённый образец выглядит как изящная стилизация, законченная по форме, с мастерской фактурной выделкой и единым интонационным развитием (в стиле Чайковского, Мусоргского, Скрябина, Рахманинова, Дебюсси, Гершвина и т. п.). Это тот самый идеальный вариант инструктивного материала, который не «покушается» на композиторское наследие (любая адаптация изменяет оригинал, и далеко не в лучшую сторону), но призван выполнить поставленные задачи в условиях, максимально приближенных к музыкально-художественной практике. В этом состояла осознанная позиция Кирилловой на протяжении всей её педагогической деятельности: методические материалы должны поощрять творческую активность у ученика, воспитывать у него вкус и чутьё, готовить его к более серьёзным и целостным экскурсам в музыкальную реальность. «Если учебный материал страдает формальным уклоном, он не воспитывает в музыкантах профессиональное слышание, понимание музыки и хороший музыкальный вкус, не способствует формированию творческой личности музыканта-профессионала, но постепенно и незаметно наносит глубокий вред учащемуся, приучая его мыслить не музыкальными, но формально-абстрактными категориями» [13, 4].

Столь же неформален (сколь и оригинален) методический подход такого признанного мастера, как А. Н. Мясоедов, который почти два десятилетия вёл в Московской консерватории курсы сольфеджио у дирижёров и теоретиков. В этой практике, окрашенной особой приверженностью автора к стилистике русской музыки, прежде всего духовной, сложился, например, узнаваемый тип «мясоедовского» диктанта — с хоровым, «соборным» голосоведением и яркими гармоническими сдвигами [17].

Неожиданные «развороты» стилевого сольфеджио демонстрируют опыты 1990–2000-х годов, например завоевавшее популярность «Современное сольфеджио» М. В. Карасёвой (1996) [4]. Её последний экзерсиз — экзотическое «Японское сольфеджио» (2008) [6], в котором автор пытается, с одной стороны, передать специфику речи с помощью музыкальной интонации, а с другой — обогатить тезаурус учебного курса с точки зрения его модального аспекта.

Таким образом, мы видим, что индивидуальные авторские практики последних десятилетий гибко и разнообразно используют приёмы стилевого сольфеджио, даже при определённом различии методических подходов. То же можно сказать и о ценнейшем опыте, накопленном сольфеджистами Петербургской консерватории, продолжающими творчески развивать наследие Арона Львовича Островского (1905–1985). Так, Л. М. Маслёнкова подчёркивает принципиальную важность того, что «объект слухового внимания должен представлять собой *организованную структуру в системе определённых художественных средств*», подразумевая при этом «не случайное, эпизодическое использование в курсе сольфеджио примеров из композиторского творчества, а системное выстраивание учебного материала с учётом эволюции музыкального языка на протяжении всего периода обучения» [16, 5].

Ещё в начале 1980-х годов Е. В. Назайкинский говорил о важности предварительной фазы настройки на ту или иную психологическую *модальность* в деятельности профессионального музыканта [18, 6–40]. По большому счёту, сольфеджио и должно выполнять функцию подобной настройки на музыкальный процесс, «музыкальное делание». Тем самым XXI век открывает новый путь развития сольфеджио как *особой психотехники*, чрезвычайно необходимой и актуальной для всех музыкальных специальностей.

В этом свете специальное сольфеджио представляется особым видом *комплексной слуховой деятельности*. Суть её состоит в последовательном проведении принципа *маркирования стилевых и ценностных критериев* в разных формах практики, так как процесс реализации конкретной задачи подразумевает целенаправленный выбор какой-либо *мишени*, на которую необходимо воздействовать для достижения определённых результатов. Концентрация на этом принципе особенно важна сегодня в связи с тем, что когнитивная парадигма в новейших обучающих системах заметно начинает вытеснять парадигму информационную, превалировавшую на раннем, «формообразующем» этапе стилового анализа в 1970–80-х годах⁵.

В частности, дальнейшее развитие «методических заветов» Н. С. Качалиной возможно в плане применения *элементов феноменологического и семиотического анализа* в сольфеджийной практике, которая в силу своей специфики оказывается действенным фактором формирования синтезирующего, чувственно-интеллектуального музыкально-слухового восприятия профессионала, способствуя также и его активной личностной самореализации. Допускаемая при этом вариативность аналитических инструментов должна, однако, обеспечивать главное: неременную процедуру соотнесения различных сторон и компонентов того или иного *музыкального феномена* (будь то мелодическая формула, ритмический рисунок, аккордовый комплекс, ладовый модус, синтаксическая фракция или целостная композиция) с целью установления его инвариантной смысловой структуры, семантических значений и стиливых коннотаций.

Благодаря же своей практической направленности, непосредственной связи с процессом «живого» интонирования, сольфеджио, с одной стороны, выполняет функцию «канала связи», обеспечивая перекрёстное взаимодействие различных учебных дисциплин историко-теоретического цикла, а с другой — является своеобразным «полигоном», «плавильным котлом», в котором «обкатываются» полученные теоретические знания и специальная терминология, расширяется интонационный кругозор. Нужно только правильно обозначать *цель* и совершенствовать инструменты её достижения, исходя из того, что магистральный вектор сольфеджийной практики — это *выработка и совершенствование навыков художественно осмысленного исполнения целостного произведения*. Сам процесс непосредственного вокально-интонационного общения с образцами высокого искусства, вживание в его «сердцевину» (причём часто через физическое усилие, преодоление разного рода трудностей), запускает механизм саморазвития музыкального слуха. Ощущение радости свободного музицирования, окрашенного «умной эмоцией», подчас способно дать и неожиданный терапевтический эффект: происходящая в результате своеобразная *психокоррекция* позволяет избавиться от комплекса зажатости, «боязни аудитории», что в конечном итоге способствует личностной гармонизации. Всё это свидетельствует о том, что сольфеджио сегодня — это уникальная практика, одновременно и моделирующая, и корректирующая сложные отношения между музыкантом и предметом его профессиональной деятельности.

⁵ Данная проблема — проблема эволюции от *стилового подхода* к собственно *стиловому анализу* в слуховых тренингах разного уровня — чрезвычайно интересна и требует специального исследования.

Литература

1. *Агаджанов А. П.* Что должно лежать в основе курса сольфеджио // Воспитание музыкального слуха. Вып. 3: Науч. труды Мос. гос. консерватории, 1993. С. 5–20.
2. *Воронцова И. В.* Проблемы теории и практики сольфеджио: метод вокально-певческой импровизации // Мастер русской гармонии: К 80-летию А. Н. Мясоедова / Сост.: Т. А. Старостина. М.: ПСТГУ, 2009. С. 306–320.
3. Воспитание музыкального слуха. Мос. гос. консерватория. Вып.: 1 (1977), 2 (1985), 3 (1993), 4 (1999).
4. *Карасёва М. В.* Современное сольфеджио. Мос. гос. консерватория. Вып.: 1 (1996, 104 с.), 2 (1996, 72 с.), 3 (2002, 124 с.).
5. *Карасёва М. В.* Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха / дис. ... докт. иск. Мос. гос. консерватория, 2000.
6. *Карасёва М. В.* Японское сольфеджио (искусство мелодической интонации): 444 упражнения по интонированию японских фраз. В 2 ч. М.: Композитор, 2008. 124 с.
7. *Качалина Н. С.* Сольфеджио. Вып. 1: Одноголосие. М.: Музыка, 1981. 112 с.
8. *Качалина Н. С.* Сольфеджио. Вып. 2: Двухголосие и трёхголосие. М.: Музыка, 1982. 128 с.
9. *Качалина Н. С.* Сольфеджио. Вып. 3: Четырёхголосие. М.: Музыка, 1983. 96 с.
10. *Качалина Н. С.* Многоголосные диктанты. М.: Музыка, 1988. 128 с.
11. *Кириллова В. А.* Гармонический анализ в курсе сольфеджио, в 3 ч.: Диатоника. М.: Гос. муз. училище имени Гнесиных (2001, 116 с.); Хроматика. М.: Гос. муз. училище имени Гнесиных (2004, 130 с.); Хроматика. Расширение тональности. М.: Гос. муз. колледж имени Гнесиных (2007, 179 с.).
12. *Кириллова В. А.* Музыкальные диктанты: Одноголосие, двухголосие, трёхголосие, стилистически и фактурно усложнённые диктанты. М.: Гос. муз. колледж имени Гнесиных, 2009. 209 с.
13. *Кириллова В. А., Попов В. С.* Сольфеджио. Часть I. М.: Музыка, 1986. 286 с.
14. *Логонова Л. Н.* Звуковысотность в музыке: проблема восприятия: дис. ... канд. иск. Мос. гос. консерватория, 1986; Она же: О слуховой деятельности музыканта-исполнителя: дис. ... доктора иск. Мос. гос. консерватория, 1998.
15. *Людько М. Г.* Стилевое сольфеджио в сегодняшнем видении. СПб.: Lambert Academic Publishing, 2011. 268 с.
16. *Маслёнкова Л. М.* Интенсивный курс сольфеджио: методическое пособие для педагогов. СПб.: Союз художников, 2007. 174 с.
17. *Мясоедов А. Н.* Многоголосные диктанты (для музыковедов и хоровиков музыкальных вузов и училищ). М.: Музыка, 2006. 64 с.
18. *Назайкинский Е. В.* Настройка и настроение в музыке // Воспитание музыкального слуха. Вып. 2. Науч. труды Мос. гос. консерватории, 1982. С. 6–40.
19. *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1967. 310 с.
20. *Николаева Е. А.* О Нине Сергеевне Качалиной // См. [1]. С. 21–25.
21. *Римский-Корсаков Н. А.* О музыкальном образовании // Римский-Корсаков Н. Литературное наследие и переписка. – М.: Музыка, 1963.– Т. 2.