

СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ И ВЫЗОВЫ НОВОГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ: КАК НАМ РЕОРГАНИЗОВАТЬ СОЛЬФЕДЖИО?

Вопрос о дальнейшем развитии дисциплины *сольфеджио* сегодня, думается, стоит как никогда остро, поскольку этот единственный предмет, который непосредственно направлен на разностороннее развитие музыкального слуха, должен, по сути, удовлетворять двум основным запросам современного культурного пространства:

- профессиональному — сольфеджио должно помогать воспитывать *музыканта-исполнителя* высокого класса;
- социально-психологическому — сольфеджио должно способствовать воспитанию *слушателя* (в том числе нового слушателя, который сегодня рискует прийти в концертный зал в слухо-стилевом отношении малоподготовленным), должно учить основам слухового восприятия музыкального языка как музыкантов-непрофессионалов, так и немусыкантов — то есть должно помочь решению проблемы возврата широкого слушателя в академические концертные залы.

Вполне понятно, что обе задачи являются глобальными и требуют комплексного их решения. Наивным было бы полагать, что воспитание музыкального слуха в этом процессе может стать моментом ключевым — на современном этапе сольфеджио следовало бы найти такую свою конфигурацию, которая, как минимум, четко вписалась бы в общую культурно-политическую постройку, возводимую Россией в начале нового тысячелетия.

Говоря проще, вопрос сегодня стоит следующим образом:

- а) либо отечественная музыкальная педагогика, сохраняя ядро «сакрального» отношения к процессу воспитания музыкального слуха как комплекса тонких душевных умений ученика, определенным образом *перестраивает формы* этого вос-

питания на занятиях сольфеджио, приближая их к реалиям современного жизнебытования¹;

б) либо, неизбежно, российская сольфеджистика — подобно тому, как полноводная река разливается по двум рукавам, омывая множественные острова, оторванные водою от «большой земли», — расплывется по обочинам, образуя:

- с одной стороны, нечто в стиле «Happy sol-fa», «счастливое сольфеджио», идущее на стилевом и предметном поводе у платного «заказчика музыки», не сильно нагружающее ребенка, но особо и не развивающее его²;
- с другой стороны, учебного «монстра», продолжающего поставлять психотерапевтам потенциальных пациентов, чуть ли не главного «генератора» ученических стрессов, сурово требующего от среднего ученика взять слуховую «планку», до которой тот не может дотянуться — как в силу собственных недостаточных или нераскрытых ресурсов, так и в силу ригидности общего методического подхода к обучению. Последний, как и многое в отечественной педагогике, еще держится на остаточном эффекте тоталитарного подхода к обучению, сходного с эффектом «отблеска света в радужке глаза»: источник прямого светового сигнала уже не активен, а наши глаза все еще видят расплывающиеся круги от него.

Заметим, при этом, что, как всегда в рамках отечественной культурологической декорации, в переломные моменты развития какого-либо процесса возникает соблазн (и риск) впасть в некую крайность, мы всегда — такова особенность европейского дихотомического мышления — стремимся к взаимоисключающим путям развития. Так обстоит дело и с сольфеджио. С точки зрения здравого смысла, понятно, что нужно искать некоторую золотую середину, чтобы и «воду освежить» и «мла-

¹ Среди них главными являются информационное «затоваривание», борьба за привлечение внимания потребителя культурной продукции, изменение «цены деления» на внутреннем «таймере»: стремление получить необходимую информацию за минимальное количество времени и тому подобное.

² Такая модель, кстати, имеется в различных странах, включая США.

денца с грязной водой не выплеснуть случайно». Что надо предпринять, чтобы, развивая музыкальный слух:

- *сохранить высочайшие русские традиции обучения музыке как своеобразной духовной практики*, требующей от музыкальной «паствы» как смирения, так и душевного горения, упорства в преодолении трудностей, непоколебимости в достижении результата, выходящего, прежде всего, на уровень самосознания личной миссии;

- при этом *не противопоставлять их философии мирского счастья и социального успеха*, характерной для современного постиндустриального Net-общества?

Если в экзистенциальном плане это вопрос сложный, и, более того, поставленный, скорее всего, некорректно³, то сфере образования данный вопрос вполне адекватен. Ответ на него возможно дать, не ущемляя идейную сторону проблемы: все дело упирается в *выработку эффективной методики*, предметом рассмотрения которой, в отличие от теории, является вопрос *как*, а не вопрос *что*.

На этом месте оставим на время наши философские размышления и обратимся к рассмотрению самого предмета сольфеджио в России.

Раньше с предметом было все вроде бы понятно: сольфеджио являлось, прежде всего, «методой чтения нот с листа». Так оно существовало в дореволюционной России, таким оно ныне и остается в большинстве зарубежных стран. Это практическое предназначение сольфеджио действительно является главным в предмете. Однако на сегодня далеко не единственным.

Сохраняя, как возможно, свой изначальный «ствол», сольфеджио за вторую половину XX века постепенно обрастало все новыми «ветвями» — появились другие формы тренировки музыкального слуха, среди которых гармоническое и полифоническое сольфеджио, развитие музыкальной памяти и т. д.

³Поскольку нет никакой уверенности (у автора, во всяком случае), что эти два пласта мироощущения — по большому счету — вообще стоит интегрировать.

Иными словами, сольфеджио постепенно начало претендовать на роль дисциплины, не просто предоставляющей музыкальному слуху «пакет необходимых умений», но целенаправленно *формирующей профиль музыкального сознания*.

По правде говоря, сама эта претензия замечательна. Ведь от того, насколько оперативно мозг обрабатывает, к примеру, те или иные гармонические последования, и сколь успешно осуществляется *предслышание* (как одна из форм опережающего отражения), в большой мере зависит не только качество исполнения (техническое и интерпретационное), но и, во многом, дальнейшее самоопределение музыканта и слушателя в своих стилевых приоритетах. Подумаем о следующем:

- всем понятно: для того, чтобы быть в состоянии дегустировать винную продукцию, надо лишь, как минимум, иметь недеформированные вкусовые рецепторы; для сравнения «букетов» надо осознавать их составляющие, единицы и их комбинации;

- всем понятно: для того, чтобы оценить сложную игру цвета и света в визуальных искусствах, надо лишь, как минимум, не быть дальтоником — для полноты восприятия необходимо иметь хорошо сформированную дифференцирующую систему опознания многочисленных оттенков цветов;

- до сих пор, кажется, далеко не всем понятно, что аналогичные процессы происходят и в области слухового восприятия звуков, которые к тому же, в сфере языка музыкального, обладают также синтаксисом, во многом сближенным с грамматикой и синтаксисом языка вербального. Язык же, не исключая, разумеется, современный, надо изучать, причем вне зависимости от того, в какой мере это занятие можно считать развлекательным.

Как же реализуются эти претензии сольфеджио на практике? В свете сказанного, казалось бы, можно считать, что наше сольфеджио, которое по названным параметрам «впереди планеты всей», должно весьма успешно лить воду на мельницу музыкального воспитания, начиная с музыкальных школ, заканчивая музыкальным вузом. Парадокс заключается в том,

что за предметом, который изучается, в среднем, в течение пятнадцати лет, донныне тянутся одни и те же общественные нарекания:

- профессиональные музыканты-исполнители считают, что сольфеджио находится в слишком узких учебных рамках и постоянно отстает от потребностей современной концертной практики. Говоря конкретнее, музыканты не получают достаточную ритмическую и интонационную подготовку, необходимую для свободного сольного и ансамблевого исполнения современной музыки;

- педагоги общего музыкального образования повсеместно сетуют на почти полную оторванность соответствующих программ по курсу сольфеджио от слуховых возможностей и вкусовых потребностей их учеников.

Попробуем разобраться хотя бы в общих чертах, откуда и куда тянутся корни обозначенных проблем.

Для того чтобы методика сольфеджио была эффективной, она должна быть пропорционально соотнесена со всеми следующими параметрами:

- с живым музыкальным материалом, на освоение которого направлена эта методика;

- с современной ей теорией музыки (причем таким образом, чтобы эта методика помогала бы слуховому раскрытию теоретических моделей, *не подменяя* последними специфические сольфеджийные формы работы);

- с техническими возможностями, предоставляемыми эпохой;

- со способом психологического восприятия мира, характерным для данной эпохи.

В связи с этим рассмотрим ключевые аспекты названных взаимоотношений, и, двигаясь как будто по спирали, постепенно покажем их взаимозависимость.

Чего требует от сегодняшнего сольфеджио живая музыка?

Она требует, в первую очередь, *выработки механизма отреагирования на ее мультистилевой характер*, то есть владения всеми основными интонационно-ритмическими трудностями,

встречающимися в нынешней практике. Посмотрим, что конкретно имеется в этом плане на сегодня.

В российском сольфеджио (как и в «школьной» гармонии) создана мощная броня методики освоения музыки XVIII–XIX века, через которую, в тугих сетях календарного расписания, кажется, нелегко пробиться к иным звуковым мирам. В результате педагогические попытки «слегка пройтись» по музыке XX века⁴ часто оказываются, по оценкам самих педагогов, методически мало обнадеживающими. И это совершенно понятно.

Дело в том, что *одно лишь* пение или запись примеров из современной музыкальной практики в курсе сольфеджио может дать не позитивный, а негативный результат: учащийся порой с трудом и отвращением продирается сквозь дебри диссонансов, не находя слухом эстетического единства в них. У такого ученика, в первую очередь, не сформированы слуховые эталоны современных нетерцовых аккордов и характерных мелодических оборотов. Вследствие этого, его слух склонен либо не замечать последние (по общему закону восприятия: «чего не знаю как единицу формы, на то не обращаю внимания»), либо безуспешно (и время-энерго-затратно) пытаться соотнести новые для слухового восприятия ученика формы – с моделями, хранящимися в его персональном «банке данных».

В этом случае занятия сольфеджио могут и должны брать на себя некоторые функции предметов теории музыки или гармонии, касающиеся слухового ознакомления учащихся с наиболее характерными интонационно-ритмическими *моделями* современной музыки. Однако делать это следует, сообразуясь с самим музыкальным материалом. В частности, вряд ли эффективными в этом случае окажутся вырабатываемые (не забудем: годами упорной «дрессуры») навыки ученика рассказать классическую аккордовую «цепочку» из 20–25 аккордов с двух проигрываний. Нужна опора на иные технологии, о чем и будет сказано ниже.

⁴ Которую вроде бы как уже и не совсем прилично продолжать игнорировать в практических учебных курсах.

Чего требует от сольфеджио современная теория музыки?

В первую очередь, выделим две основных тенденции в современном теоретическом знании (как в целом, так и в области музыкального искусства). Это стремление:

- к *интегативности*, выявлению общих системных свойств и качеств в различных областях знания или стадий его получения;

- к высокой степени *технологичности мышления*, неумолимо стимулируемой общими процессами интенсификации производства и потребления большинства культурных продуктов в современном обществе.

В методике сольфеджио интегративность чаще всего отражается в попытках создания неких универсальных базовых технологий, с выявлением сквозной линии «школа – вуз» с едиными методами развития музыкального слуха, применимыми и к музыкальному материалу, различному по стилю и «дизайну».

Отметим, что такого рода попыткам в отечественной практике музыкального обучения, *в принципе* ориентированной на системность, пока мешает деление сольфеджио, условно говоря, на два этапа:

- по дисциплинарной шкале – «догармонический» (школа) и «пригармонический» (училище–вуз) этапы;

- по музыкально-стилевой шкале – «классический» и «новоинтонационный» этапы.

Проблема состоит не только в том, что, при подобном делении, сольфеджио училищного этапа фактически является слуховым «репетитором» по классической гармонии (с естественной и благородной перспективной целью подготовить учащегося к жестко заданным тестам вступительных экзаменов в музыкальный вуз).⁵ Главная методическая проблема заключается в конъюнктурном, «не долгоиграющем» принципе самих используемых методик.

⁵Вследствие этого, училищное сольфеджио, на деле, методически не слишком озабочено проблемами подготовки слуха к дальнейшему его развитию на любом другом стилевом материале, отличном от выпускных и вступительных программных требований.

Справедливости ради надо сказать, что методики «короткого действия» всегда применялись и применяются в сольфеджио на самых разных стадиях обучения. Примером может служить широко используемая методика изучения интервалов по началу известных мелодий (в младших классах музыкальной школы), которая, по мере укрепления слухового восприятия ученика, постепенно отпадает сама собой.

Проблему в обозначенном контексте составляет не сам факт наличия таких методик, а *отсутствие бесшовной технологии перетекания их одной в другую*. Зазор между ними образуется тем больший, чем успешнее была освоена предыдущая методика. Приведем примеры.

Так, усвоенный в музыкальной школе способ слухового восприятия аккордов в тесном (внутриоктавном) расположении, ориентирующий ученика на построение и слуховое узнавание аккорда по его *интервальному строению*, способен на многие месяцы стать «тормозом» при переходе в сольфеджио к слушанию гармонического четырехголосия,

Другой пример: жестко сформированный навык *контекстного слушания аккордов* (в программно определенных типах упомянутых уже функциональных последований) способен во многом «затмить» слуховую фокусировку на самостоятельном звучании аккорда в различных его расположениях. Такого рода интерференция навыков часто приводит к значительным проблемам при слушании более сложных нетерцовых аккордов XX века.

Подобные факты *интерференции навыков* (то есть негативного действия уже сформированного навыка на выработку нового) серьезно осложняют ученику освоение нового материала, неоправданно удлиняя путь его обучения.

Между тем, использование с самого начала обучения технологий, ориентированных на дальние цели, высвобождает большое количество учебного времени. Например, методика мультисенсорного слушания аккордов (с подключением визуаль-

⁶ См. об этом [1].

ных, кинестетических синестезийных ощущений)⁷ позволяет сразу осваивать аккорды в различных расположениях, параллельно изучать как терцовые, так и нетерцовые аккорды.

Искомая интегративность в сольфеджио заключается также в умении выявить взаимосвязь задач специального и общего музыкального образования в области слухового воспитания на базе единой психотехнологии. (Подчеркнем, последнее здесь понимается именно как психотехнология *эффективной подачи* материала и выработки необходимых сенсорных умений ученика, а не как прямое перетаскивание теоретического содержания спецкурса в курс общей слуховой подготовки). При таком подходе к решению задач, школьный педагог-сольфеджист должен обладать двумя неперенными качествами:

- иметь *равную* с преподавателем сольфеджио в среднем и высшем звене методическую подготовку в области психотехнологии воспитания музыкального слуха;
- тематически фокусировать свои умения в этой области на задачах локальных.

Чего требует от сольфеджио и что дает ему современная технологичность мышления? Разберемся сначала с особенностями семантического преломления слова «технология» в отечественном сознании. Начнем с группы слов, имеющих в своем составе общий корень «техн». Он, как известно, происходит от греческого «*tecnh*» — искусство, мастерство. Между тем, глубинная структура слов, однокоренных с техникой, на почве российской гуманитарной ментальности имеет традицию восприниматься с неким негативным, «производственно-заводским» оттенком, предполагающим внутреннее противопоставление техники и таланта, техники и эмоций.

Вспомним, например, выражение «голый техницизм» (в оценке исполнительской игры), а также диспуты 60-х годов о «физиках и лириках» (в любимом отечественной публицистикой формате дихотомического мышления) и, глядя еще на пару

десятков лет назад, — партийные постановления 1948 года о формализме в искусстве⁷.

Сходная ситуация и со словом методика. Заметим, что слова «методист», «методический кабинет», «методологически верное учение» и тому подобные чаще всего ассоциируются в сознании с чем-то замшелым, пыльным, канцелярски-безвкусным, навязчиво предписывающим и проверяющим. В рамках этой статьи мы не станем анализировать причины подобных ассоциаций (тем более что они представляются достаточно очевидными).

Отнесемся, однако, с должной серьезностью к некоторым имеющимся сегодня последствиям подобных ассоциаций, в частности, к тому, что научные работы по *методике* (будь то методика исполнительского искусства, сольфеджио или гармонии), призванные отвечать на актуальный вопрос *как*, в отечественном музыкальном (и научном, и исполнительском) «бонмонде» все еще продолжают считаться менее «престижными», чем собственно теоретические или исторические исследовательские проекты, отвечающие на традиционный вопрос *что*.

Все это, к слову сказать, опять же вполне укладывается в общий стиль отечественной ментальности, в которой ярко выраженная амбициозность редко когда сочеталась с направленным прагматизмом. В ином случае останется только удивляться тому, что уже несколько десятилетий российские студенты-музыканты с учебной скамьи приучены менее всего (!) думать о том, как быть успешными в области, в которой почти всем им (за немногими исключениями) предстоит, так или иначе, зарабатывать на хлеб: в педагогике.

Возвращаясь к понятию «технологичность», резюмируем: все упомянутые, десятилетиями закреплявшиеся в общественном сознании представления часто мешают нам почувствовать изначальный смысл понятия и, тем самым, сужают возможную зону его применения. Каковы самые общие последствия — вне-

⁷Кстати, это вообще типичная судьба большинства привнесенных в русскоязычную среду слов иностранного происхождения.

шие и внутренние — от пренебрежения технологичностью в рамках сольфеджио?

Если последствия внешние выражаются в *уроне, нанесенном социальному имиджу* методики как научно-прикладной отрасли, в регулярном «недопритоке» высокопрофессиональных специалистов в эту область, то последствия внутренние сказываются на развитии самой методики сольфеджио. Точнее, в *дисгармоничной* модели ее развития. Приведем примеры.

Пример первый: нынешнее отставание области *ритмического сольфеджио*. Сформировавшийся с 40-х годов XX века методический запрет на занятия ритмическими упражнениями вне мелодии (признававшимися некогда «формалистическими» и «голо-технологическими») неизбежно привел к тому, что в российском сольфеджио оказался «программно» проваленным фундаментальный ритмический тренинг. У нас постепенно появляются ритмические «вставки» в школьные учебники по сольфеджио, однако до сих пор отсутствуют комплексные и эффективные учебники по ритмическому сольфеджио для разных уровней обучения.

Пример второй: мы привычно говорим о том, что отечественное сольфеджио отличается глубиной развития так называемого ладового слуха. Это верно — в том случае, если понимать ладовый слух концептуально, — как способность слышания некоторого *системного центра*. И неверно, если под ладовым слухом понимать развитие у ученика слухового «чутья» к различным видам музыкальных ладов. Вне зависимости от их изобильного разнообразия (в музыке народной и современной) в сольфеджио, почти все отведенные на этот предмет годы, фактически изучается *только мажор и минор*, в лучшем случае, хроматически расширенный. Это означает, что почти все ставки сделаны на развитие не столько ладового, сколько *тонально-функционального слуха*. Понятно, что на практике при таком приоритете

- в качестве «мэйнстрима» используются изощренные упражнения на точное опознание *функции* того или иного аккорда в многосоставном целом;

- в зону «аутсайда» перемешаются формы работы, связанные со *вслушиванием* в отдельно взятые созвучия (так называемые аккорды «вне лада», которые потому тоже в свое время считались «формалистически» окрашенными), с привитием вкуса к слуховому «любованию» изменчивыми красками его различных расположений, градаций диссонантности и консонантности.

При подобной стратегической ориентации естественный переход к изучению аккордов музыки XX века не может не быть затруднен. Слуху вербальному, привыкшему логически осознавать преимущественно грамматическую структуру слов, а не их фонетические качества, трудно принять поэтический язык. Слуху музыкальному, приученному, прежде всего, искать в созвучиях их функциональный смысл, трудно выйти за орбиту притяжения последнего.

Вспомним описанного нами ученика, «блуждающего в дебрях» современной музыки: его негативные эмоции рождаются на фоне привычных поисков «формульного» функционального смысла. В этих бесполезных поисках утраченного смысла такой ученик может, увы, пройти мимо, никогда не открыв слухом то *сенсорное удовольствие*, которое, например, способно дать ему слуховое «созерцание» аккордов с побочными тонами.

Приведенные примеры показывают: несмотря на то, что технологический дисбаланс в слуховом обучении на сегодняшний день идеологически уже никак не обосновывается, он продолжает существовать почти в том же объеме — по инерции, и эту инерцию нужно погасить, по возможности, скорее, с тем, чтобы иметь возможность строить действительно универсальную современную многоуровневую методику развития слуха.

К сказанному о ситуации с интегративностью и технологичностью добавим следующее. Естественные «подвижнические» стремления отечественных сольфеджистов к интердисциплинарности, будучи помноженными на недостаток внутренней технологичности в рамках самого предмета, сегодня нередко приводят к своеобразной «подмене жанра». Речь идет о *нецелесообразных дублировках* в сольфеджио приемов, специфичных для других музыкальных дисциплин (музыкальной литературы, анализа

музыкальных произведений). Подобное происходит чаще всего при увлечении педагогов так называемым целостным анализом музыкального произведения в рамках занятий по сольфеджио.

Безусловно, сольфеджио должно работать на развитие общей музыкальности и музыкальной эрудиции студента. Однако из этого не следует, что сольфеджио само должно выступать в роли музыкального «ликбеза» по музыкальной литературе или иной дисциплине в ущерб собственному жанру. Им же в сольфеджио, повторим, является интенсивная и направленная *тренировка музыкального слуха* – со всей вытекающей для любой серьезной тренировки атрибутикой (сложными комплексами упражнений, систематическое и качественное выполнение которых просто не оставит времени на общие «лирические» размышления на занятии). Кроме того (применительно к музыке XX века), малоэффективно размышлять об особенностях *стиля* какого-либо высказывания, еще не владея *языком*, на котором это высказывание изложено.

И еще раз вернемся к понятию «технология», на сей раз для того, чтобы рассмотреть второе, более узкое значение этого слова. Сольфеджио, будучи дисциплиной практической, как никакая другая музыкальная дисциплина, думается, может выиграть сегодня от эффективного использования *современных цифровых технологий*. Подробное рассмотрение этой проблемы не входит в задачу настоящей статьи – зададимся лишь некоторыми направлениями мысли в этом ракурсе.

Эпоха оцифрованного звука принесла, наконец, долгожданный подарок тем педагогам, которые уже не одно десятилетие ратовали и за внедрение живых разнотембровых записей в курс сольфеджио, и за автоматизацию рутинных операций, подобно тем, которые существуют при проигрывании музыкального диктанта (педагог в этом процессе обычно является очеловеченной функцией «snooze» в электронном будильнике, подающем сигнал многократно через определенный промежуток времени). Разумеется, и раньше существовали образцы диктантов, записанных на виниловые грампластинки и на аудиокассеты, однако аналоговая система записи не позволяла получать быстрым

доступ к любой точке записи, и это тормозило широкое использование звукозаписывающих средств на уроках сольфеджио.

Ныне в распоряжении педагога, помимо компьютерных программ (которые требуют специально оснащенных аудиторий), имеются разнообразные, и достаточно доступные по цене, средства цифровой аудиозаписи. Среди них – стационарные и портативные минидисковые рекордеры, MP₃-рекордеры, оснащенные функциями как прямой микрофонной записи, так и редактирования, включая связь с компьютером.

В этих условиях перестали быть извечными благими пожеланиями такие формы работы, как тембровые диктанты⁸, которые могут включать как инструктивные примеры, так и фрагменты аудиозаписей из музыкальной литературы.

Новые возможности, открываемые доступностью качественной микрофонной стереозаписи на уроках, можно эффективно использовать, переводя на более высокий уровень и формы творческих работ учащихся. Это, в первую очередь, относится к аудиозаписи ученических музыкальных сочинений, выполняемых в курсе сольфеджио. Наша практика⁹ показала, что, например, запись и последующее коллективное прослушивание хоровых композиций, сочиняемых студентами и исполняемых на занятиях всей группой, повышает заинтересованность студентов в дальнейшем совершенствовании слуха и создает значительно больший стимул для творческих проявлений, чем традиционное однократное нотное представление педагогу студенческой композиции на заданную тему.

Среди новых форм работы, рожденных цифровыми технологиями, позволяющими многократно повторять выбранный фрагмент звучания, назовем *методику интонационных расшифровок вербальных языков с помощью нотирования мелодики речи*, разработанную автором данной статьи (см. [2]). Проведение та-

⁸ В настоящий момент, в частности, готовится к выходу издание: М. Карасева. «Музыка на два голоса. Двухголосные этюды для пения, игры и записи музыкального диктанта», имеющее CD-приложение с аудиозаписью примеров в различных тембровых решениях.

⁹ Подобные работы ведутся автором статьи на различных курсах в Московской консерватории, начиная с 2003 г.

ких «лингвистических диктантов» на уроках сольфеджио (с расшифровкой отдельных речевых фраз) не только способствует обострению музыкального интонационно-ритмического слуха студентов, но и повышает их слуховую чувствительность к интонации разговорной речи в целом.

Чего требует от сольфеджио эпоха?

Если кратко обобщить, наше время, с его скоростями и информационной перенасыщенностью, среди прочего требует от нашего восприятия выработки *механизма гибкого и оперативного переключения*: слуховых установок с одного музыкального стиля на другой, а так же с левополушарного логического мышления на правополушарное образное – и обратно.

Наше время, кроме того, все активнее «намекает» музыковеду (в том числе, сольфеджисту) на то, что в процессе дальнейшего его «выживания» в профессии необходимым будет все более интенсивный поиск междисциплинарных выходов его теоретико-методических изысканий. В этом плане, подобно тому, как навыки сольфеджио можно применять для оптимизации процесса изучения иностранных языков, психотехнологические навыки, получаемые при развитии музыкального слуха, можно применять в самых разных областях человеческой деятельности, требующей направленного запоминания, выделения пластов информации и т. п. Нужно только научиться это *делать*, а на первоначальном этапе – научиться самим и научить студентов *думать* в этом направлении.

Сольфеджио, несомненно, останется в статусе *прикладной* учебной дисциплины. Новым аспектом ее прикладного значения в развитии личности музыканта оказывается формирование адаптивных качеств психики через развитие гибкости и многогранности сенсорного восприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карасева М. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. М., 2002.
2. Карасева М. Тональные языки и современное сольфеджио: опыт взаимодействия (на примере расшифровок японской речевой интонации) // [http://www.astrasong.ru /c/science/ article/409/](http://www.astrasong.ru/c/science/article/409/)

ПРОБЛЕМЫ КАЧЕСТВА ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ В МЕНЯЮЩЕМСЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

На рубеже XX–XXI веков в мировом научно-образовательном пространстве произошли значительные изменения. В первую очередь, это связано с процессами глобализации и информатизации, а также с возрастанием конкуренции на рынке образовательных услуг. В постиндустриальном или, как его еще называют, информационном обществе процессы создания и распространения знаний становятся генеральными.

Стремительное развитие информационных технологий в последние десятилетия оказало влияние на всю систему образования. Эта тенденция повлекла за собой необходимость в повышении качества знаний по естественно-научному циклу дисциплин и, прежде всего, по математике. Следующим этапом образовательной реформы стал обязательный экзамен по математике в формате единого государственного экзамена, введение курса математики и информатики на гуманитарных отделениях и факультетах в средних специальных и высших учебных заведениях. Это понятно и оправдано современными условиями развития науки и техники всего мирового сообщества.

Однако столь быстрое и одностороннее усиление математической, экономической и в целом технической составляющей российского образования вызывает у большей части российской общественности справедливую озабоченность падением нравственных и гражданских устоев, духовной культуры.

Национальная доктрина образования в Российской Федерации [1], Концепция модернизации российского образования до 2010 года [2] ставят следующие цели перед образовательным процессом в плане требований к развитию личности выпускника: принятие активной жизненной и профессиональной позиции; освоение высокой коммуникативной культуры; актуализация потенциала самореализации и развития личности; формирование социальных навыков; обеспечение информационной