



МОДЕРНИЗАЦИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ТЕНДЕНЦИИ И ВЕКТОРЫ РАЗВИТИЯ



Н. М. Гарипова

УДК 159.93+781.1+7.01

МЕТОДЫ РАЗВИТИЯ ИНТОНАЦИОННОГО СЛУХА МУЗЫКАНТА

Развитие музыкального слуха – задача сложная и далеко не всегда успешно решаемая с помощью традиционных методов работы, выработанных в музыкальной педагогике. Большинство этих методов направлены на совершенствование музыкального слуха как способности, позволяющей различать в музыкально-звуковой материи те или иные ее элементы, воспроизводить и фиксировать их в той или иной форме (интонируя голосом, с помощью инструмента, отражая в записи). Заметим, что тонкое различение существенных параметров звучания, а это, как известно, звуковысотность, тембр, динамика и длительность, еще не свидетельствует о восприятии музыки, а не звучания как такового. Известно, что тонко различать отдельные стороны звука могут и животные. Так, например, слух собаки, совы или кошки превосходит человеческий по ряду позиций. Однако вряд ли следует связывать способность животных тонко слышать звучание с музыкально-художественным восприятием, памятуя, что музыка принадлежит сфере художественной деятельности – той, которая свойственна лишь человеку. Конечно, в некоторой «музыкальности» мы не можем отказать братьям нашим меньшим, поскольку известны случаи удивительно чистого интонирования собак при восприятии музыки и особой любви кошек к музыкальным звучаниям. Однако разумнее будет признать эту способность сугубо человеческой, если так можно выразиться, – антропным свойством *homo sapiens*, хотя корни ее и уходят в мир животных [13]. И объясняется это тем, что сущность музыки заключается не только в звучании, особым образом выстроенном, но и в некоей информации, стоящей за



этим звучанием и представляющей собой звуковую объективацию человеческого опыта, – опыта переживаемого отношения человека к миру, к Другому, к самому себе, который проявляется в феномене личностного смысла. Именно поэтому музыкальный слух исследуется учеными разных областей музыкального знания в самых разных контекстах, о чем говорят многочисленные монографии, эссе и статьи Б. В. Асафьева, И. П. Гейнрихса, А. Л. Готсдинера, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, Д. К. Кирнарской, В. И. Петрушина, Б. М. Теплова, В. Н. Холоповой, Г. М. Цыпина, Б. Л. Яворского.

Цель статьи – изложить методы развития музыкального слуха в его интонационной сущности и теоретически обосновать их. Это требует прояснения феномена интонационного слуха и специфики музыки как вида искусства. При решении этих задач будет показано, что музыкальный слух не следует сводить лишь к ощущениям различных сторон музыкального звучания, к слуховой сенсорике, хотя последняя во многом обуславливает особенности восприятия музыки как искусства и ту информацию, которую «вычерпывает» слушатель, погружившийся в музыкальное звучание. Развитие же музыкального слуха представляет собой работу с теми соощущениями, которые, с одной стороны, служат совершенствованию различения в звуковом потоке самых разных сторон звучания, с другой – обеспечивают возникновение эмоций, мыслей, предметно-ситуативных представлений и пр.

Концепция предлагаемого подхода к развитию музыкального слуха базируется на понимании музыки как выражении личностного смысла. Именно в этом заключается одна из существенных функций искусства, на что указывали А. Н. Леонтьев и Б. В. Асафьев [8, с. 237; 2]. Не менее важной функцией искусства является трансляция смысла. И в этой точке рассуждений следует заметить тот факт, что трансляция смысла посредством музыки принципиально отличается от трансляции информации, которой оперирует наука. Если обретение знаний требует лишь

активности мышления, то постижение смысла предполагает активность всех уровней психики, поскольку смысл не только понимается, но и переживается, ощущается телом. Среди музыковедов эту точку зрения весьма убедительно защищает В. В. Медушевский [9]. Переживание же смысла базируется на возникновении ощущений, которые выходят за сферу слуховой модальности. Последнее объясняется, например, тем, что смысл, объективированный в звучании, – это смысл в связи с предметом смысла, в качестве которого может выступать не только произведение, но и тот или иной объект, явление, событие, персонаж, наконец, мир в целом. Нередко предмет смысла не просто указывается в произведении, как это имеет место в программной музыке, а транслируется слушателю благодаря ее способности вызывать разные соощущения, структурирование которых в разных вариантах обеспечивает возникновение первичных и вторичных представлений (образов) [4, с. 325–376]. Понятно, что рассмотрение механизмов возникновения представлений – это выход из сферы функционирования музыкального слуха как сенсорной способности. Однако нельзя не признать, что слух должен «снабжать» уровень перцепции соответствующими ощущениями и соощущениями. И это делает музыку «искусством интонируемого смысла» (Б. Асафьев), а слух – интонационным. Решению именно этой задачи и служат предлагаемые в статье методы работы по развитию музыкального слуха.

Весьма существенно то, что защищаемые методы развития музыкального слуха предполагают двигательные соощущения, возникающие при восприятии музыкально-звукового материала. Истоки этого явления лежат в голосовом со-интонировании при восприятии (инструментальном исполнении) музыки, которое представляет собой движение связок, языка, других мышц гортани [10, с. 312–319; 6, с. 200–209; 12, с. 75–91]. Эти движения принципиально важны для музыкальной перцепции, хотя качественно могут быть различными. Они с легкостью «подхватываются» другими мышцами тела как крупными, так и



мелкими. Такая мышечная активность музыкального слуха позволила Б. М. Теплову рассматривать его как «слухо-моторную способность» [10, с. 319]. Удивительно, но если рассматривать музыкальный слух как моторную способность, то можно обнаружить, что в нем проявляются всеобщие закономерности, свойственные любому движению, вскрытые Н. А. Бернштейном и описанные в его теории, в которой ученый указывает на пять уровней движения [3]. Существенным для развития интонационного слуха является наличие пространства и времени на каждом уровне, которые доступны для измерения или хотя бы для осознания.

Еще один принципиально важный момент, реализуемый при обращении к предлагаемым методам, – актуализация механизмов эмоционального воздействия музыки. По мнению А. Н. Леонтьева, эмоция является неустраняемым элементом личностного смысла, его сигналом [7, с. 157]. В сфере музыки можно говорить о нескольких механизмах ее эмоционального воздействия, которые условно можно назвать психофизиологическим, симптоматическим и предметно-ситуативным. Так, психофизиологический механизм характеризуется тем, что при восприятии музыки эмоция возникает на основе закономерностей функционирования мозга и слухового анализатора. Ее характер и интенсивность во многом определяются количеством и качеством освоенных индивидом музыкально-звуковых мелодических, ритмических, гармонических, фактурных, ладовых и иных структур. Симптоматический механизм эмоционального воздействия музыки заключается в том, что музыка транслирует, а слушатель присваивает симптомы эмоций (выразительные движения, речевое интонирование, картину дыхания, мышечный тонус) и на основе этого «заражается» эмоцией. Предметно-ситуативный механизм состоит в том, что музыкальное произведение способно передать индивиду информацию о том или ином объекте, явлении, процессе, которые имеют для него особое значение, что и приводит к возникновению эмоционального отклика [4, с. 234–263.].

Все вышеизложенное позволяет обосновать и реализовать комплекс методов развития музыкального слуха как способности, обеспечивающей им интонационно-смысловое восприятие музыки. Таковыми являются метод регистрового транспонирования и голосового подстраивания, метод пространственного интонирования и метод ассоциативного тренинга. Рассмотрим каждый из них.

Метод регистрового транспонирования и голосового подстраивания направлен на активизацию деятельности голосового аппарата при восприятии музыки. Он способствует актуализации симптоматического механизма эмоционального воздействия музыки. Поскольку слух и голос человека тесно связаны [11, с. 427–514], мы лучше (четче) слышим и осмысливаем то, что еще и беззвучно интонируем голосом. Это имеет место не только в речевой деятельности, но и при музыкальной перцепции, поскольку музыка и речь в этом плане имеют много общего. При восприятии музыкально-звукового материала люди по-разному включаются в со-интонирование. Занятия в классах сольфеджио демонстрируют, что некоторым обучающимся свойственна интонационная инертность. И, если они не обладают абсолютным слухом, различные упражнения, связанные со слуховым анализом, предполагающие только прослушивание звучания, оказываются малоэффективными.

Очень важно, чтобы при восприятии музыкальных звуков голосовой аппарат «работал», со-интонировал звучащей материи. Это совершенствует слух, поскольку усиливает его связь с голосом. Если звуковой материал удобен для вокального исполнения, со-интонирование протекает более активно (в повседневной жизни это проявляется в эффекте напевания). Если же мы слышим музыку в неудобной тесситуре, со-интонирование становится неточным или вообще приостанавливается. Преодолевать инертность голосового аппарата и развивать его активность можно с помощью формирования навыка вокального транспонирования звуков высокого или низкого регистров в удобную тесситуру. Эти упражнения представляют собой своеобразное «голосовое резонирование» – подстраивание



к звучанию, абсолютная частота которого находится двумя-тремя октавами выше или ниже доступной для голоса высоты.

Систематическое подстраивание голоса к звукам интервалов, аккордов в так называемом слуховом анализе также воспитывает активность голосового аппарата при восприятии музыкально-звукового стимула. Анализируемые на слух интервалы или аккорды на определенном этапе выполнения упражнения непременно должны пропеваться. И прежде чем осуществлять слуховой анализ элементов музыки, у обучающихся должны быть сформированы музыкально-слуховые представления этих элементов. Представления же эти активнее формируются с помощью интонирования, а не многократного прослушивания, как это нередко имеет место в музыкально-педагогической практике. Справедливости ради, следует отметить, что суть дисциплины «Сольфеджио» изначально заключалась в активизации деятельности голосового аппарата (в сольфеджировании).

Метод пространственного интонирования направлен на развитие навыков осознанного интонирования в рамках музыкального пространства, психического по своей природе. Он служит совершенствованию способности осознания и измерения этого пространства, а также формированию музыкально-пространственных ассоциаций. Этот метод заключается в формировании музыкальных представлений, включающих не только слуховой, но и пространственный компоненты. Не секрет, что музыка, будучи временным видом искусства, способна вызывать пространственные ощущения и представления. Музыканты постоянно имеют дело с пространством, существование коего отражено в определениях звуков, которые мы называем высокими или низкими.

Более того, музыкальная деятельность предполагает существование различных пространств, ориентироваться в которых музыканту весьма важно. Это те пространства, которые коррелируют со слухомоторикой того или иного уровня движения, согласно теории А. Н. Бернштейна. Прежде всего, следует отметить пространство человеческого тела. Лю-

бой музыкальный звук, интонируемый человеком, ощущается в теле, в голосовом аппарате. Именно на основе этих вокально-моторных ощущений звуки и получили свою дифференциацию по параметру частоты колебаний – в плане высоты. Так, высокие звуки в координатах тела ощущаются выше, а более низкие – ниже. Несмотря на то, что точную локализацию интонируемого звука определить достаточно сложно, некоторым удается ее запомнить и благодаря этому достаточно чисто воспроизводить высоту звука без предварительной настройки.

С целью развития этих интонационно-пространственных ощущений можно обращаться к упражнениям, заключающимся в определении места локализации интонируемого звука в голосовом аппарате. При выполнении таких упражнений обучающимся предлагается мысленно найти в голове, в области носоглотки точку, где они ощущают интонируемый звук. Очень важно запомнить эту точку и мысленно возвращаться к ней в случае возвращения к этому звуку в звуковысотном контуре мелодической линии. Первоначально такие упражнения целесообразно выполнять на двух звуках с различными видами артикуляции, например, при глубоком легато, легком стаккато, портаменто. Затем диапазон может быть расширен. Более сложным является упражнение, ставящее задачу ощущать интонируемые интервалы не как разницу высот, а как движение в пространстве голосового аппарата.

Связь движения с пространством – закон мироздания, который проявляется и в сфере музыки. Поэтому в процессе развития интонационного музыкального слуха целесообразно обеспечить ощущение и осознание этой связи, на что и направлено выше предложенное упражнение. Осознанию связи звукового движения и пространства служит также работа с немой клавиатурой. Обычно имеет место обращение к клавиатуре фортепиано, которая и выступает в качестве пространства. Пространство клавиатуры позволяет обучающемуся осознать изменения звуковысотной картины звучания как музыкально-звуковое движение и почувствовать это движение че-



рез движение пальцев по клавиатуре. Несмотря на то, что положительный эффект такой связи был отмечен еще Б. М. Тепловым [10], указанный метод в практике развития музыкального слуха не стал общеприменимым.

Следует заметить, что метод пространственного интонирования способствует адекватному функционированию симптоматического и предметно-ситуативного механизмов эмоционального воздействия музыки. Актуализация симптоматического механизма объясняется здесь тем, что возникающие при восприятии или интонировании музыки пространственные представления, обусловленные восходящей или нисходящей мелодикой, связываются в сознании человека с соответствующей направленностью жестов, речевых интонаций. Как свидетельствуют научные исследования (как, впрочем, и наш жизненный опыт), положительные эмоции коррелируют с движениями и речевыми интонациями, имеющими восходящую направленность, а отрицательные – нисходящую [4, с. 243–257]. Предметно-ситуативные пространственные представления возникают благодаря экстраполяции ощущений музыкального пространства (психического по своей природе) на сферу представлений, связанных с евклидовым пространством, в котором существуем мы и окружающий нас мир.

Функционирование механизмов эмоционального воздействия музыки обеспечивает и метод ассоциативного тренинга. Он заключается в выявлении связей между звучанием и миром человека (как внешним, так и внутренним). Этот метод позволяет освоить семантику ряда музыкальных средств, которая непосредственно будет ощущаться. Так, например, обучающимся можно предложить прислушаться к пустоте ч. 8, ч. 5, к печальному вздоху хореической м. 2, к уверенности и целеустремленности ямбической ч. 4 и пр. Могут быть предложены и другие задания, в большей мере творческие и сложные в плане выполнения [5]. При обращении к заданиям подобного типа обучающимся следует напоминать, что семантика музыкальных средств во многом зависит от контекста. Потенциально присущая средству, она может быть не

реализованной в том или ином произведении. А потому работа по освоению семантики музыкального средства должна основываться на различных смысловых контекстах, согласующихся с его природой. Так, например, уменьшенный септаккорд может прослушиваться и интонироваться как геометрически ровный, или как эмоционально-напряженный, или как знак морской стихии; а мажорное трезвучие – как светлое, или как жизнеутверждающее, или как пасторальное, или как беззаботное. Данный метод оперирует музыкальными средствами как некими музыкально-звуковыми структурами, как моделями. А освоение моделей обеспечивает функционирование психофизиологического механизма эмоционального воздействия музыки; оно делает более легким процесс обработки звуковой информации.

Ассоциативный тренинг предполагает работу с многочисленными неслуховыми ощущениями. Многие из них вводят музыкальное восприятие в сферу экстрамузыкального: они позволяют в звучании узнать окружающий мир, его предметы, явления, состояния, многочисленные свойства. Однако можно назвать весьма важные неслуховые ощущения, принадлежащие и сфере интрамузыкального. Таковыми являются гравитационные ощущения, представляющие собой фундамент в развитии музыкального слуха. Это ощущения опоры и тяготения, возникающие при восприятии музыки.

Роль опоры, опорных тонов в музыке трудно переоценить. По мнению М. Г. Арановского, «в тот момент, когда первобытный человек выделил опорный тон, отдав ему предпочтение перед другими, и тем самым совершил акт выбора, началась история музыки» [1, с. 69]. При выделении слухом опорного тона «возникает бинарная оппозиция: опорный – неопорный, а следовательно, и два типа значений, которые в конечном итоге обрели характер конститутивных для мелодики любого типа – от австралийского примитива до темы скрипичного концерта Берга. Различия между ними – только в способах дифференциации опорных и неопорных тонов,



сама же дифференциация остается неперменным и универсальным законом образования мелодии любого стиля и любой эпохи» [1, с. 70]. Ощущения опоры и неопоры привело к возникновению различных ладовых систем. Не случайно Б. М. Теплов в качестве основы музыкального слуха человека рассматривал ладовое чувство [10, с. 190–197]. В сфере временной организации музыки возник метр как чередование опорных и неопорных долей.

Работа с ощущениями опоры — это осознание этих ощущений, фиксация внимания на них. С этой целью могут использоваться специальные интонационные упражнения на инструктивном и музыкально-художественном материале. Специальные интонационные упражнения на инструктивном материале — это интонирование тоники и вводных тонов с ощущениями опоры на тонике и внутреннего напряжения и устремленности к тонике на вводных тонах. Работая с музыкально-художественным материалом, можно прибегнуть к приему «разрушения» целостной музыкальной формы посредством вокального интонирования тонического трезвучия в конце каждой фразы. Такой прием вырабатывает навык удержания тоники в памяти и позволяет постоянно ощущать опору, с легкостью возвращаться к ней.

Ощущение опоры на временной оси музыки — это ощущение сильного времени. Сильное время представлено не только сильной и относительно сильной долями, но и началом каждой доли. Это последнее часто упускается из вида преподавателями-сольфеджистами. Фиксировать ощущения опор на сильном времени позволяет простейший прием, заключающийся в ударе руки по плоскости (по поверхности стола) в процессе интонирования мелодий.

Таким образом, эксплицируемые методы работы с музыкальным слухом призваны совершенствовать навыки со-интонирования и базируются не только на слуховых, но и на неслуховых ощущениях и представлениях. Они служат развитию интонационного музыкального слуха, обеспечивающего психику

обучающегося ощущениями и представлениями, порождающими симптомы эмоций, предметно-ситуативные представления — все то, что превращает музыку из звуковой конструкции в искусство интонируемого смысла. Эти методы обеспечивают успешность дифференцированного слышания музыкально-звуковой материи и ее структурирования. Последнее зависит от количества освоенных человеком музыкально-звуковых структур, выполняющих на психическом уровне функцию моделей, которые лежат в основе операций опознания и измерения услышанного. Опознание осуществляется на основе сличения услышанного материала с музыкально-слуховыми структурами — моделями, которые освоены и хранятся в музыкальной памяти. Измерение услышанного — важнейшая операция в условиях профессионального образования. Она связана с умениями записывать услышанное с помощью различных способов нотации и представлять звучание нотного текста, воспринимаемого визуально. Предлагаемые методы работы служат решению не только узких задач, но и задач художественно-эстетического плана, связанных с освоением ценного опыта человечества.

АННОТАЦИЯ

В статье раскрывается сущность интонационного слуха и эксплицируются методы его развития. При этом музыка рассматривается как звуковая объективация ценного человеческого опыта (личностных смыслов), для постижения которого необходимо не только дифференцированно слышать музыкально-звуковую материю, но и адекватно отвечать на нее комплексом неслуховых ощущений. Доказывается, что опора на неслуховые соощущения и представления при воспитании музыкального слуха способствует его совершенствованию и как инструмента обработки музыкально-звуковой материи, и как инструмента выхода в экстрамузыкальную сферу.

Ключевые слова: музыкальный слух; интонационный слух; слухомоторика; интонационно-пространственные ощущения; механизмы эмоционального воздействия музыки; смысл в музыке.



SUMMARY

The article reveals the essence of intonation hearing and explicates methods for its development. Music is seen as an objectification of valuable human experience (personal meanings). To comprehend this experience, it is necessary not only to subtly hear sound material, but also to adequately respond to it with a complex of non-auditory sensations. It is proved that relying on non-auditory sensations and representations in the upbringing of musical hearing contributes to its improvement both as a tool for processing musical and sound matter, and as an instrument for entering the sphere of extra-musical (emotions, ideas, objects, etc.).

Key words: ear for music; intonation ear for music; musical ear as an auditory and motor ability; music space; mechanisms of the emotional impact of music; meaning in music.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии. – М.: Музыка, 1991. – 320 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
3. Бернштейн Н. А. Очерки по физиологии движения и физиологии активности. – М.: Издательство «Медицина», 1966. – 349 с.
4. Гарипова Н. М. Интонационная природа музыки: монография. – Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012. – 560 с.
5. Гарипова Н. М. Развитие креативности в процессе аналитико-слуховой музыкальной деятельности // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 2 (5). – С. 218–221.
6. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1972. – 575 с.
7. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М.: Позитиздат, 1977 – 304 с.
8. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения. – М.: Педагогика, 1983. – Т. 2. – 318 с.
9. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993. – 263 с.
10. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Психология музыки и

музыкальных способностей: хрестоматия / сост-ред. А. Е. Тарас. – М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2005. – С. 16–360.

11. Чистович Л. А., Кожевников В. А. Восприятие речи // Физиология сенсорных систем. – Л.: Наука, 1972. – С. 427–514.

12. Костюк А. Г. Сприимання музики і художня культура слухача. – К., 1965. – С. 75–91.

13. The Origins of Music. – Cambridge, MA: MIT Press, 2001. – 512 p.



Н. В. Алексеенко

УДК 78.087.68

ОСОБЕННОСТИ ВНЕКЛАССНОЙ МУЗЫКАЛЬНО- ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ С УЧАЩИМИСЯ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Задачи воспитания духовности и культуры подрастающего поколения декларируются приоритетными в государственных программных документах: Закон РФ «Об образовании», «Концепция модернизации Российского образования». Одним из методологических оснований обновления отечественного образования является системный подход, закрепленный в новых образовательных стандартах как отражение личностного практикоориентированного обучения и воспитания, который предполагает, что основным результатом образования должна стать система ключевых компетенций, в основе которых лежит культура самоопределения и готовность личности самореализовываться и саморазвивать-