

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

На правах рукописи

КАРАСЕВА МАРИНА ВАЛЕРИЕВНА

СОЛЬФЕДЖИО —
ПСИХОТЕХНИКА РАЗВИТИЯ
МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА

Специальность 17.00.02. — Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации в виде монографии

на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Москва, 2000

Работа выполнена на кафедре теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Официальные оппоненты:
доктор искусствоведения, профессор

С. М. Мальцев

доктор пед. наук, профессор

Л. А. Рапацкая

доктор искусствоведения, доцент

В. Р. Дулат-Алеев

Ведущая организация:

Российская академия музыки им. Гнесиных

(Москва)

Защита состоится 21 сентября 2000 г. в 16.00 на заседании Диссертационного совета Д.092.08.01 по присуждению ученых степеней Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (103871), Москва, ул. Б. Никитская, 13).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской консерватории.

Автореферат разослан " 1 " августа 2000 г.

Ученый секретарь

Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Ю. В. Москва

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность и спецификация темы. В XXI веке, пришедшем на смену веку технического прогресса, одну из главных ролей в развитии культуры и образования во всем цивилизованном мире будут играть успешные психотехнологии. При этом важнейшей задачей остается сохранение экологического баланса: внедрение любых психотехнических приемов в область образования и воспитания должно сопровождаться гармоничным развитием трех сенсорных систем человеческого восприятия — визуальной, аудиальной и кинестетической.

Такое развитие всегда было одним из предназначений искусства, поэтому его роль, в частности, роль музыкального воспитания в развитии эмоционально-духовных качеств человека XXI века, будет возрастать. В связи с этим особенно важным становится вопрос о развитии музыкального слуха как мощного инструмента для совершенствования аудиальной системы человека.

По отношению к музыкальной культуре сказанное означает, что хорошее образование музыканта предполагает сегодня обладание механизмом гибкого переключения на различные интонационно-ритмические языки. Этот механизм позволяет предслышать интонацию, оперировать богатой системой эталонов исполнения, внутренне прочувствовать каждое созвучие и каждый ритмический оборот. Таким механизмом и является профессиональный музыкальный слух, а единственной дисциплиной, на которую специально возложена задача оттачивания этого слуха, становится предмет сольфеджио, сопровождающий практически весь период развития музыканта.

Следовательно, поэтому сольфеджио и можно считать одной из важнейших областей музыкальной психотехники — психо-

техники становления музыкальных ощущений. Соответственно, методика понимается в работе как путь совершенствования способностей и создание более эффективных моделей когнитивного поведения.

При этом сольфеджио трактуется в диссертации как одно из новых направлений в музыкальной науке, а именно: как отрасль когнитивного музыкознания, интерес к которому в настоящее время (как в России, так и за рубежом) обусловлен, в частности, прогрессирующей общемировой тенденцией к развитию эффективных психотехнологий (в том числе нейролингвистического программирования (НЛП))¹.

Цель диссертации — найти оптимальные возможности сочетания теории и практики в данной области научного исследования, предприняв первое обобщающее научное исследование, рассматривающее всю область сольфеджио в целом. Это, в свою очередь, определило тенденции:

- к энциклопедичности — в стремлении осветить основные явления и понятия в сфере сольфеджио, как существующие, так и целесообразные для внедрения;

- к технологичности — в показе универсальных базовых технологий (в большинстве своем ранее не существовавших или не применявшихся в данном аспекте). При этом сделана попытка выявить сквозную технологическую линию "школа — вуз" с еди-

¹ НЛП: "Нейро-" указывает на то, что все восприятие нами окружающего мира происходит через нейронную систему. "Лингвистическое" говорит о том, что мы выражаем мысли и чувства с помощью вербального языка. "Программирование" здесь следует понимать как метафору сознательного развития человеком своих интеллектуальных и сенсорных способностей. Это направление практической психологии начало развиваться в США с середины 70-х годов, а в Россию пришло в середине 90-х годов XX века.

ными методами развития музыкального слуха, применимыми к музыкальному материалу, различному по стилю и "дизайну";

- к интегративности — при выявлении взаимосвязи задач специального и общего музыкального образования в области слухового воспитания на базе единой психотехнологии.

Основные задачи диссертации, соответствующие ее главным целям.

1. Отбор и систематика:

а) основных существующих методик сольфеджио (российских и зарубежных), то есть создание обширной фактологической базы;

б) самих явлений в области слухового освоения: музыкально-языковых компонентов широкого стилевого диапазона (с большим акцентом на музыкальном языке XX века);

в) методов, характерных для употребления в смежных с сольфеджио (как психотехники) дисциплин. Помимо психологических данных, здесь привлечены данные из эпистемологии, прикладной лингвистики и психолингвистики, педагогики и некоторых других отраслей знания.

2. Двусторонний характер использования музыкального языка XX века для слухового освоения. Важность его:

а) как одного из целевых предметов развития современного профессионального музыкального слуха (поскольку методики сольфеджио на новоинтонационном материале развиты еще недостаточно полно);

б) как эффективного средства освоения новых сенсорных технологий, поскольку, как показывает практика, учащиеся быстрее формируют для себя новые ощущения ладов и аккордов (например, цветовые, тактильные, вкусовые и т. д.) на сравнительно новом для них звуковом материале.

Метод исследования. Специфика темы работы, обуславливающая ее "стыковый" характер, вызвала потребность в разностороннем применении системного подхода, избранного основным в данном исследовании. Он проявляется:

- в обнаружении связей между тенденциями развития сольфеджио и определенной историко-культурной ситуацией в разные периоды времени;
- в объеме раскрытия темы — впервые в научных исследованиях область сольфеджио рассматривается целиком, в охвате ее важнейших явлений;
- в создании целостной концепции развития музыкального слуха, в которой:
 - а) выявлены общие установки для развития различных методик сольфеджио;
 - б) проведена терминологическая систематика как сольфеджийных, так и некоторых общепсихологических понятий;
- в показе и создании универсальных базовых психотехнологий (в большинстве своем ранее либо не существовавших, либо не применявшихся в данном аспекте), которые охватывают восприятие множества музыкально-слуховых явлений.

Конкретное выражение системного подхода имеется и в разработке отдельных психотехнических методик, например:

- в концепции субмодального² слышания звукового гештальта, позволяющей создать единый методический подход к слуховому освоению классической и современной музыки;

² Под термином "субмодальности" в настоящей работе понимаются различия, проявляющиеся внутри каждой сенсорной модальности (визуальной, аудиальной, кинестетической) как особые качества ощущений, воспринимаемые каждым из пяти чувств (например, в ряду визуальных субмодальностей находятся: цвет, четкость, размер, расстояние, форма и т. д.).

- в методике комплексного освоения лада (по вертикали и горизонтали), применение которой расширяет традиционное "школьное" представление учащихся о ладе. Эта методика выполняет функцию системной установки также для ладового метода изучения нетерцовых аккордов, хроматической тональности и полигармонии как единого целого.

Жанровые особенности исследования. Работа, написанная на этой многосоставной основе, совместила в себе черты как научного исследования (по когнитивному музыкознанию и практической психологии), так и методико-практического руководства, справочного пособия по сольфеджио.

Научная новизна исследования вытекает из реализации поставленных задач в описанном и жанрово-методологическом формате. Конкретно это проявляется в следующем:

В ракурсе музыкально-теоретического исследования в работе:

- даны отбор и систематика музыкально-языковых компонентов широкого стилового диапазона на основе анализа "живой музыки" (с большим акцентом на музыке XX века, составлением на данной основе "шкалы" интонационных и ритмических трудностей и выведением общей методической системы, а также оптимальной последовательности освоения этих трудностей);
- созданы новые теоретические классификации: нетерцовых аккордов (аккордов-интонационных ориентиров для слуха), законов мелодического интонирования, особенностей восприятия аккорда в статике и в движении.

В ракурсе психологического исследования работа обладает следующими инновационными особенностями.

1. В ней собраны и систематизированы:

- ведущие современные психологические теории, касающиеся проблем восприятия (среди них теории видов памяти, типов музыкального слуха);

- наиболее целесообразные (с точки зрения автора) психотехнические приемы (преимущественно из гештальтпсихологии и нейролингвистического программирования).

2. Сделана попытка соединить существующие в психологии понятия: ощущение, восприятие, внимание, апперцепция в пределах действия модели *TOTE*³ с направленностью такого объединения на создание метастратегии эффективного обучения музыкального слуха. Для этого представлен авторский вариант *TOTEM* и *TOTE*-системы семантического кодирования и стилевого опознания воспринимаемого музыкального материала; с музыкальных позиций рассмотрена теория сенсорных репрезентативных систем (модальностей) человеческого восприятия и развита методика извлечения субмодальностей при восприятии различных элементов музыкального языка. Так, опора на визуальную, аудиальную и кинестетическую модальности выразилась в классификации свойств и качеств музыкального звука. Средства субмодальных изменений образа были применены при разработке методик слухового анализа аккордов, интонирования сложных интервалов, исполнения полиритмии и мономерной ритмики.

В связи с этим можно сказать, что в настоящей работе, по сравнению с другими исследованиями в области когнитивной психологии, в которых делается акцент, как правило, на изучении визуальной модальности, впервые столь подробно рассмотрена модальность аудиальная.

³ См. о ней более подробно на 17 с. данного автореферата.

При описании ряда когнитивных процессов использован анализ сенсорных стратегий выполнения поставленной задачи. С этих позиций, например, рассмотрены типы внутреннего слуха, а также вопросы написания музыкального диктанта.

Описан характер взаимосвязи между типом абсолютного слуха и гемисферологическими (право- и левополушарными) особенностями восприятия.

Создан авторский вариант классификации видов памяти и ее функционирования на основе взаимодействия трех модальностей восприятия и индивидуальных метапрограмм⁴ человека. На этой основе дана классификация мнемонических приемов, эффективных для развития музыкальной памяти, как оперативной, так и долговременной.

Исследован вопрос о взаимосвязи личностных психологических метапрограмм человека и особенностей его музыкального восприятия при:

- классификации типов музыкального слуха,
- процессе вслушивания в отдельный аккорд,
- формировании типа абсолютного слуха,
- построении тематических учебных планов.

Показана роль психологических убеждений в достижении позитивного учебного результата, в частности: в стилевом воспитании слуха, в развитии микрохроматического слуха, при освоении нотографических трудностей.

Выявлены психосемантические эффекты и трудности: в акте слухового восприятия (например, ладовых структур), в процессе выполнения отдельных видов работ (например, зрительного ко-

дирования нотного текста, тренировки различных видов памяти, в написании музыкального диктанта).

Впервые выделена роль психологических импринтов в возникновении ошибок слухового восприятия.

Развита существующая психологическая теория музыкального произведения как психологической проекции и положено начало освоению новой области применения музыкального слуха для целей психокоррекции.

Разработаны специальные комплексы психотехнических приемов с использованием (помимо техник изменения субмодальностей) техник визуального и кинестетического якорения⁴ в процессе: развития мелодического слуха, развития абсолютного слуха, запоминания ритмических и темповых эталонов, организации занятий в учебной аудитории.

Такой научный подход к психотехнике музыкального слышания, по мнению автора, открывает новые возможности, с одной стороны, для изучения психологических закономерностей музыкантами (в частности, в курсе анализа музыкальных произведений), с другой стороны, для изучения музыкальных закономерностей — психологами и психотерапевтами.

Как методико-практическое руководство по развитию музыкального слуха работа является первым трудом, в котором содержится анализ и систематизация:

а) ведущих методик сольфеджио (отечественных и зарубежных). Большинство привлеченных в исследовании зарубежных

⁴ Метапрограмма (по терминологии НЛП) — условно выделяемый ментальный уровень, на котором происходит сортировка сенсорных опытов человека. Список основных метапрограмм человека дан в приложении к работе.

⁵ Процесс якорения (по терминологии НЛП) в данном значении близок по смыслу процессу выработки вторичного условного рефлекса.

работ и пособий по сольфеджио рассматривается в отечественной методической литературе впервые (многие издания отсутствуют в библиотеках России);

б) основных форм работ по сольфеджио, в частности, создана подробная классификация видов музыкального диктанта.

В исследовании предложены новые авторские разработки:

а) отдельных методик (например, освоения мелодических паттернов, исполнения полиритмов, записи музыкального диктанта и т. д.),

б) конкретных упражнений по основным тематическим разделам курса сольфеджио,

в) образцов ментальных карт по сольфеджио (вспомогательных таблиц и схем).

Практическая ценность работы. Результаты, полученные в настоящей работе, могут быть использованы в целях как профессионального совершенствования музыкантов, так и личностного их развития.

В работе обосновано, что главные направления оптимизации методик сольфеджио связаны:

а) с более точным учетом психологических закономерностей развития музыкального слуха,

б) с необходимостью развития сквозных методик "школа — вуз",

в) с построением учебно-тематических планов по принципу спирали,

г) с применением метода моделирования конкретных музыкально-слуховых навыков.

Методологические результаты, полученные в исследовании, способствуют: успешному освоению интонационных и ритмических трудностей музыки XX века; решению ряда проблем ан-

самблевого исполнительства; раннему развитию музыкального слуха на достаточно сложном материале; созданию на этой основе новых практических учебных пособий по освоению ритмических, нотографических паттернов и т. д.; более глубокому развитию сенсорных систем восприятия; формированию навыков гибкого, креативного мышления, с постепенным продвижением сознания на более высокие нейробиологические уровни (убеждений, ценностей, личностного своеобразия).

Конкретно-практическое значение данной работы состоит

а) в формировании комплексов упражнений с конкретной стилевой ориентацией как на живую музыкальную практику, так и на избранную учащимися специализацию. Созданные комплексы максимально концентрированно направлены на освоение соответствующих им трудностей;

б) в выявлении новых возможностей психокоррекции на профессиональной музыкальной основе.

Таким образом, представляется, что материал диссертации могут использовать как профессиональные музыканты (среди которых не только обучающие: дипломированные исполнители и музыковеды, но и сами обучаемые, в том числе студенты), так и непрофессионалы в области музыки: педагоги других специальностей, психологи, психотерапевты.

Апробация основных научно-методических положений диссертации, так же как и предлагаемых в ней конкретных методик, осуществлялась автором на протяжении двадцати лет преподавательской работы в Московской государственной консерватории и в Центральной средней специальной музыкальной школе. Основные положения исследования излагались автором и публично обсуждались на музыкально-теоретических и психологических конференциях в России (80-90-е годы), а также в процессе

чтения лекций и проведения автором мастер-классов по сольфеджио в ряде университетов Соединенных Штатов Америки (1999-2000). Базовые идеи данного исследования были положены в основу авторского научного проекта: "Музыкальная психотехника как новая область на перекрестке наук: когнитивного музыкознания и практической психологии", одобренного и поддержанного международным научно-исследовательским фондом "Фулбрайт".

В качестве диссертационного исследования данная работа выполнялась по плану кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и была обсуждена и рекомендована к защите на заседании этой кафедры 9 июня 2000 года.

Структурные принципы следования одиннадцати глав основаны на применении всех основных существующих стилей организации информации. При этом учитывались:

1. Базовые метапрограммы человеческого мышления, что выразилось:

а) в стиле подачи информации, характеризующемся сочетанием трех основных способов мышления: дедукции, индукции и традукции (аналогии): от концептуальных глав начала (гл. 1-2) к большей конкретике средних глав (гл. 3-9) с традуктивными (аналоговыми) отношениями между ними, затем к возврату на более высокую ступень обобщения (гл. 10-11) и с заключительной традукцией в смежную область (гл. 11);

б) в уровне обобщения информации, а именно: в сочетании черт, характерных как для теоретической работы (в большом размере обобщения), так и для методической или психолого-экспериментальной работы (с традиционно малым размером

обобщения, например, при рассмотрении особенностей восприятия отдельного аккорда, интонации и т. д.).

2. Нейрологические уровни мышления (по терминологии НЛП) с тенденцией постепенного подъема по ним: от обзора существующих методик и школ сольфеджио (в гл. 1, уровень окружения) к анализу их специфики с позиции функционирования внутренних психологических процессов (сконцентрированному в гл. 2–3, уровень поведения), к развитию основных музыкально-слуховых навыков (гл. 3–10, уровень способностей), к выявлению ведущих психологических установок (от гл. 2 к гл. 10–11, уровень убеждений и ценностей), к вопросам развития творческой индивидуальности (гл. 10–11, уровень личностного своеобразия).

3. Целесообразность двухплоскостной информационной "драматургии": "горизонтальной" — от школы к вузу (по линии усложнения трудностей) и "вертикальной" — с классификацией по музыкально-языковым явлениям;

Среди структурных особенностей организации информации внутри каждой главы выделяется:

1. Тенденция начинать с анализа самого музыкального явления, с соответствующего ему круга существующей научно-методической литературы и актуальной ситуации в области его слухового освоения, а затем переходить к основному содержанию главы, ядро которой составляют авторские научно-методические разработки.

2. Созданная вспомогательная структура для облегчения читателю поиска информации как в главе, так и о главе: в самом начале каждой главы имеется "навигатор" — краткое тезисное описание крупных тематических разделов; в конце каждой из

глав помещено резюме, подчеркивающее основные мысли данной главы и ее роль как части целого.

В структуре приложения выделяются четыре сектора: нотные примеры и схемы, иллюстрирующие основной текст; образцы наглядных пособий по сольфеджио; необходимые справочные материалы в области практической психологии с краткими разъяснениями встречающихся в исследовании терминов; список литературы, цель которого достаточно полно отразить библиографический аспект исследуемой темы.

СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Введение содержит обоснование темы диссертации, анализ этимологии, а также исторического развития терминов и понятий "психотехника" и "методика". Эти вопросы рассматриваются в контексте развития сольфеджио и когнитивного музыкознания за последние два десятилетия XX века в России и за рубежом. Обосновываются главные цели, задачи, адресная спецификация и общая структура работы.

Глава первая. Сольфеджио как предмет. В фокусе внимания оказываются терминологическая и классификационная спецификация сольфеджио, систематика методических направлений и школ, генеральные тенденции сольфеджио на современном этапе.

В процессе терминологической спецификации сольфеджио выдвинуты следующие возможные критерии классификации:

1. По существующим видам музыкального слуха.

2. По стилю-языковому принципу — с условным разделением сольфеджио на традиционное (с мажорно-минорной основой гармонии) и современное (на материале музыки XX века).

3. По характеру когнитивной связи "нота — звук" — с делением системы сольфеджио на абсолютную и относительную (релятивную).

4. В соответствии с тремя масштабными уровнями музыкального восприятия: а) фоническим — уровнем интонации, тембровой окраски, артикуляции и громкостной динамики, б) синтаксическим — ладофункциональным уровнем, в) композиционным уровнем.

5. По психологическому типу переработки сенсорной информации. В этом процессе выделяется три главных взаимосвязанных между собой ступени:

1) чтение нот с листа (то есть собственно сольфеджио в первоначальном смысле слова, или Sight Singing в современном англоязычном эквиваленте) как выработка навыков раскодирования и перекодирования, а именно: визуального сигнала на сенсорном входе в аудиальный на выходе;

2) структурирование музыкальных ощущений на более высоком уровне: овладение музыкальным синтаксисом (восприятием ладогармонических функций, развитием музыкальной памяти и чувства формы);

3) совершенствование полисенсорного опыта восприятия музыки, в частности, через развитие синестезий (когда в каком-либо звуке, аккорде или ладу начинает ощущаться определенный цвет, вкус, вещество и т. д.).

В главе определено соотношение между термином "сольфеджио" (в его изначальном смысле пения по нотам) и понятием "сольфеджио" на современном этапе его развития, включающем наряду с пением ряд других форм развития музыкального слуха и памяти. В этой связи рассматриваются специфические и комплементарные функции сольфеджио, в ряду последних выделяются:

а) психотехнические функции формирования адаптивных качеств психики через развитие гибкости и многогранности сенсорного восприятия,

б) психокоррекционное воздействие через определенным образом воспитанное слуховое восприятие музыки.

В узком значении выделено понятие "современное сольфеджио" как методика слухового освоения музыки с тональной основой, отличной от мажорно-минорной, и ритмической, отличной от регулярной.

Установлены соотношения практической стороны сольфеджио с ее научно-теоретической стороной, в частности, показана важность использования музыкально-психологических исследований для успешного развития предмета в будущем.

Дана классификация основных мировых методических школ и направлений на базе исторической хронологии, начиная с основных тенденций развития сольфеджио в XVIII — начале XX века и далее, через подробный анализ специфики отечественных и зарубежных школ сольфеджио (интонационного и ритмического) вплоть до конца XX века. На основе этой классификации выявлены основные тенденции развития сольфеджио как предмета:

а) в целом и в разных национальных школах,

б) в их связи с историко-социальной и культурной ситуацией (в первую очередь) в бывшем Советском Союзе и современной России.

Таким образом, в главе впервые с научной точки зрения описана вся область сольфеджио.

Глава вторая. Психологические аспекты музыкального слуха. Основные развиваемые идеи сконцентрированы на следующих вопросах: музыкальный слух как психофизиологическое поня-

тие, классификация типов музыкального слуха, модель психологического обработки информации и ее конкретное воплощение в процессе музыкального восприятия, основные установки музыкального восприятия.

В главе дано определение музыкального слуха в комплексном рассмотрении его сторон (с учетом действия механизма нейробиологического восприятия и отражения информации, ценностной ориентации, богатства ассоциативной памяти).

Создан вариант общей классификации типов музыкального слуха на основе:

а) психологических закономерностей его функционирования в целом;

б) его когнитивной направленности на восприятие музыкального языка,

в) установленной автором связи между формами проявления музыкального слуха и способами мышления (индукцией и дедукцией).

Выделены:

1. Дихотомические типы классификации:

а) по способу репрезентации — слух внешний и внутренний;

б) по отношению к музыкальному строю — слух абсолютный и относительный;

в) по шкале стилей организации информации "дедуктивность — индуктивность" — слух ладовый и интервальный.

2. Типы классификаций по параметру опознания слухом отдельных музыкально-языковых структур. По восприятию:

а) двух основных морфологических сторон музыкального языка — слух интонационный и ритмический;

б) музыкальных складов изложения — слух мелодический, гармонический, полифонический;

в) отдельных компонентов музыкального языка — слух ладовый, тембровый;

г) музыкально-композиционных аспектов — слух архитектурный, функциональный;

д) музыкально-семантических черт — слух стилевой.

Впервые в психологической и музыкальной литературе раскрыт (как детально, так и интегративно) психологический механизм научения и приобретения определенного музыкально-слухового навыка на базе нейробиологической модели К. Прибрама *TOTE*⁶. В процессе анализа каждой из ступеней этой системы рассматриваются:

• в "Т" (первичном тесте — сенсорном входе) — главные свойства и классификация ощущений; основные сенсорные репрезентативные системы (иначе, модальности) — визуальная, аудиальная и кинестетическая; феномен синестезии (в частности, вопросы цветного слуха) и их индивидуальные проявления у музыкантов;

• в "О" (операции — восприятие, селекция сигнала) — основные законы и эффекты организации слухового восприятия в рамках концепции гештальтпсихологии, среди которых особо выделяются вопросы фигури-фонных соотношений (в частности, рассмотрен процесс создания гештальтов при восприятии терцовых аккордов по отношению к аккордам с побочными тонами и вопрос восприятия тесных расположений в сравнении с широкими);

• в "Т²" (вторичном тесте — идентификации) — сравнение информации с хранящимся в памяти талоном, процесс узнавания,

⁶ Описана К. Прибрамом в его монографии "Языки мозга: Экспериментальные парадоксы и принципы нейропсихологии", М., 1975.

распознавания значений) с выделением генетически-культурных констант музыкального восприятия (одной из которых для европейского слуха оказывается мажорно-минорная тонально-функциональная система); выявление характерных фильтров слухового восприятия у музыкантов различных специальностей, в том числе исследование типов профессионального и непрофессионального музыкального слышания, а также исполнительского и музыковедческого слушания музыки. Выделены виды якорей (то есть сформированных в различное время условных рефлексов на слушание музыки определенного рода) в музыкальном восприятии. Описаны закономерности и степени музыкально-слухового предслышания в связи с психологической теорией предвосхищения ожиданий;

- в "Е" (выходе, от англ. "exit", — завершении действия при получении результата) и прибавленной к модели *TOTE* последней ступени "М" (мастерстве) — рассматриваются механизмы адаптации и привыкания слуха к новому музыкальному звучанию; анализируются четыре основных вида навыков (сенсорные, двигательные, мыслительные, поведенческие), особенности их взаимодействия, а также положительного (перенос) и отрицательного (интерференция) взаимовлияния.

На основе детального анализа модели восприятия и усвоения музыкальной информации формулируются общие психологические установки музыкального слышания, в частности, способствующие максимально интенсивному и психологически гармоничному процессу адаптации слуха в непривычной для него музыкально-языковой среде.

Таким образом, в главе создана новая целостная научная концепция развития музыкального слуха, конкретное методиче-

ского воплощение которой осуществляется в последующих главах.

Глава третья. Память и запоминание музыкальных паттернов. Тематическая фокусировка сделана на вопросах теории памяти, некоторых психотерапевтических аспектах процесса запоминания, на психотехнологических основах работы с запоминанием музыкальных образцов.

В главе собраны и систематизированы основные существующие психологические теории видов памяти и показано применение их в области музыкального восприятия. В частности, рассмотрены свойства семантической памяти (динамичность, многомерность, зависимость запоминания от качества начального описания, невозможность хранения в сенсорной памяти единиц отрицания).

Создан новый тип классификации компонентов памяти, базирующийся на едином критерии функционирования визуальной, аудиальной и кинестетической репрезентативных систем, как дополняющий общую классификационную картину и создающий большие возможности для практического использования в сольфеджио.

При этом за основу взята известная трехкомпонентная теория памяти, согласно которой запоминание происходит следующим образом:

- первой ступенью является сенсорная память как регистрация следов от впечатлений, полученных в предшествующие мгновения (так, ученик может сказать, что сыгранный ему мотив был им услышан именно как мотив);

- далее информация попадает в кратковременное хранилище объемом до пяти секунд (при этом ученик, услышав сыгранный мотив, должен несколько раз повторить его вслух или мысленно,

чтобы закрепить впечатление, которое иначе может быть видоизменено: через пять секунд он, возможно, споет мотив с вариацией);

- затем информация переводится в долговременное хранилище (ученик выучил мотив наизусть и сможет воспроизвести его через достаточно длительный временной интервал).

Представлена авторская систематизация и классификационная трактовка существующих разрозненных мнемонических приемов:

- приемов гештальтизации —

а) в выделении наиболее ярких деталей в звуковой "картинке" как наложения первичного слоя в "загрунтовке" холста памяти. (Например, при слушании септаккорда с побочным тоном воспринимается сначала сам септаккорд, его наклонение, затем основные субмодальности и лишь потом то качество, которое побочный тон добавляет в аккорд),

б) в собирании отдельных элементов в блоки (в том числе аккордовые);

- приемов синестезии —

а) в размещении временной информации в определенном пространстве. В психологических опытах с запоминанием списка слов этот прием известен как "метод Цицерона" и основан на мысленном расположении в некоторой комнате называемых слов-предметов. Он оказывается полезным для запоминания протяженных аккордовых последовательностей;

б) в сознательном подключении к слуховому восприятию мышечной памяти, что часто оказывается более эффективным приемом для кинестетически ориентированных учащихся;

- приемов якорения важного и трудного учебного содержания. Среди множества примеров приведем создание

"песенок", имеющих своей целью ритмизованное запечатление в памяти каких-либо важных интонационных моделей или схем: разрешения неустойчивых звуков и устойчивые, фигур опеваания, разрешения тритонов.

Приведены комплексы упражнений для снятия основных компонентов страха забывания текста, основанных на укреплении долговременной памяти, а также на увеличении объема оперативной памяти и скорости запоминания музыкального материала.

Таким образом, в главе теоретически и практически конкретизируются генеральные положения авторской концепции развития музыкального слуха (изложенные в гл. 2).

Глава четвертая. Освоение нотографических трудностей. Основной рассмотренной являются выявление интонационных и ритмических нотографических трудностей и разработка упражнений на их преодоление.

В главе продолжается процесс конкретизации теоретических положений, выдвинутых в гл. 2. Впервые в психологической и музыковедческой литературе системно описан теоретический и практический *TOTE*-процесс семантического кодирования нотных знаков:

а) показано действие в нем основных закономерностей семантического кодирования в сфере визуального восприятия (замкнутость фигуры, ее выразительность, соотношение продолжительности идентификации и степени сходства двух фигур);

б) выявлены основные типы психологических проблем, возникающих при чтении с листа, и психологические эффекты, влияющие на степень успешности зрительного кодирования.

Разработаны комплексы конкретных упражнений для освоения трудностей интонационной нотографии на базовом уровне

(среди них: быстрое считывание ступенчатого состава написанных интервалов, ясное представление графических образов созвучий, освоение нот в скрипичном и басовом ключе, добавочных линеек, ключевых и случайных знаков, транспонирование мелодии) и на этапе формирования продвинутых навыков: чтения в ключах *до* (через создание в памяти визуально-аудиальных целостных образов — гештальтов), быстрой энгармонической адаптации при чтении с листа сложно записанных нот (в частности, с дубль-знаками).

В процессе освоения трудностей ритмической нотогрфии выделены следующие психотехнические упражнения на формирование базовых навыков: освоение основных метрических уровней и их соотношений, в частности, путем ритмического транспонирования, овладение базовыми ритмическими фигурами-гештальтами в основных размерах, считывание нот с точками и двумя точками, сложно записанной ритмической группировки. В психотехнике продвинутых навыков выделены методы освоения синкоп и полиритмов (в особенности, междутактовых).

Таким образом, в главе сформирована научно-методическая база для создания специального учебного пособия по технологии чтения с листа нотного текста.

Глава пятая. Интонационный слух и основы звуковысотного интонирования. В главе рассмотрены основные параметры восприятия музыкального звука, вопросы абсолютного и микрохроматического слуха, даны анализ и методика интонационного процесса.

В соответствии со своим названием глава делится на две условные части.

Первая часть главы посвящена наиболее общим вопросам, связывающим музыкальное интонирование с музыкальным строем.

Развита концепция происхождения некоторых видов абсолютного слуха как особой формы музыкальной памяти, с особой ролью в ней процессов синестезии, в частности, аудиально-кинестетической, что дает возможность формировать абсолютный слух в музыкальном обучении. Выдвинута гипотеза о взаимосвязи типа абсолютного слуха с дедуктивным и индуктивным стилем мышления, рассмотрены вопросы контекстозависимости в функционировании абсолютного слуха: на конкретных примерах показано действие абсолютного слуха в условиях непривычной системы гармонии, незнакомых тембров.

На этой основе предложена методика запоминания абсолютной высоты тона (например, через необычный тембр звучания в необычной ситуации) с соответствующим комплексом упражнений, позволяющих развить абсолютный слух из относительного.

При рассмотрении процесса формирования микрохроматического слуха подчеркнута роль психолингвистических установок и убеждений, в частности, привычки европейского слушателя мыслить полутонами как наименьшей единицей музыкального измерения. Намечены возможные пути развития этого типа слуха через создание специальных компьютерных программ, позволяющих легко оперировать интервалами меньше полутона.

Вторая часть главы содержит анализ основных особенностей интонационного процесса. Показаны основные соотношения интонирования с отдельными компонентами процесса музыкального слышания, такими как зона слухового восприятия, музыкальный строй (свободный и фиксированный), музыкальная система (в частности, роль пентатоники в раннем развитии ин-

тонационных навыков), лад (с феноменом различной ширины интонирования интервалов на разных ступенях лада), звукоряд (с ролью закрепленного в памяти стереотипа связи ступеней в прямом и ломаном их последовании), психофизиологические реакции (связь с моторикой, в частности, мышечными ощущениями в голосовых связках), феномен фальши (с выделением ее особых типов).

Описана методика освоения мелодических интервалов с использованием визуальной (с представлением дистанции) и кинестетической (с мышечным маркированием рукой) модальностей. Выделены основные мелодические фигуры: характерные паттерны мелодической и гармонической фигурации в классической и современной музыке (в том числе широкоинтервальной мелодики и мелодики по контурам новых аккордов XX века) и упражнения на их освоение.

Таким образом, в главе излагаются научно-методические основы, которые получают разностороннюю конкретизацию в последующих главах (6–8), связанных с вопросами развития интонационного слуха.

Глава шестая. Ладовый слух. В главе рассматриваются два главных вопроса: основы методики ладового освоения мажора и минора и методика слухового освоения модальных ладов в музыке XX века.

Эта глава является обобщением достижений и развитием традиций отечественной и зарубежной методики в области ладового воспитания слуха. Чувство музыкального лада как слышание "слаженности" звуков рассматривается в качестве неотъемлемого свойства музыкального восприятия с его тенденцией к установлению внутренних связей между воспринимаемыми стимулами и выделению в них некоторой иерархической структуры. Показано, что этот процесс происходит при восприятии любого

музыкального материала. Мажор и минор являются лишь формами проявления лада, в которых европейский слух ориентируется лучше, чем в других. В музыке, написанной вне мажора и минора, слух может создавать тональные "островки" этих систем, а также фиксировать новые центрированные горизонтальные и вертикальные звуковые объединения.

С позиции психотехники слухового восприятия выявлены характерные психосемантические эффекты ладовых структур (моноладовых и переменного-ладовых), отличных от мажорно-минорной. При этом особо отмечена роль ангемитонной пентатоники в достижении состояния релаксации и роль симметричных ладов в создании трансового эффекта.

Предложена методика горизонтально-вертикального слухового изучения ладов в единстве его мелодических тяготений, функциональных связей и характерных аккордов лада (в том числе нетерцовых). Отличительные черты этой методики:

а) выстроенность на основе планомерного нарастания интонационных трудностей, с постепенным накоплением хроматических интонаций в изучаемых ладах;

б) опора на психотехнические принципы, способные обеспечить необходимую гибкость восприятия и интонирования ладов в различных стилевых контекстах. На основе этой методики разработана система специальных упражнений для освоения модальных ладов в музыке XX века.

Таким образом, развитая в главе методика комплексного слухового освоения лада выполняет функцию базовой установки для освоения не только определенных ладовых структур, но и отдельных (в особенности нетерцовых) аккордов и тонально-функциональных отношений, методически предваряя специальное рассмотрение этих вопросов в двух последующих главах.

Глава седьмая. Гармонический слух. В главе содержится систематика основных тенденций в современных методиках развития гармонического слуха, психотехнические особенности процесса слушания гармонии, методика извлечения субмодальностей при слушании интервалов и аккордов, освоение нетерцовых аккордов, полигармонии, тембрового компонента гармонии.

Выделены и описаны два пути восприятия созвучий: аналитический и синтетический. Первый путь, базирующийся на индуктивном способе мышления, выражается, прежде всего, в пропевании созвучия для последующего составления из них целого. Второй путь, связанный с дедуктивными мыслительными процессами, выражается в первоочередной направленности слуха на восприятие целостного образа аккорда, его гештальта.

Отмечена важность сохранения баланса в применении обоих путей и возможность гибких переключений с одного на другой. Сформулировано, что процесс успешного слухового освоения созвучий может складываться из трех главных этапов:

- 1) постижения целостного гештальта созвучия при одновременном усвоении его названия;
- 2) индивидуального проникновения в звуковые качества и особенности конкретного созвучия путем выявления его субмодальных характеристик, формирующихся в процессе восприятия;
- 3) определения возможного круга применения данного созвучия в рамках того или иного стиля.

В рамках разработанной в этой главе психотехнологии слухового восприятия созвучий с сознательной фиксацией стадии ощущений:

а) на базе теории НЛП подробно изложена целостная методика извлечения субмодальностей, концептуально заявленная в гл. 2. Раскрыты ее особенности при восприятии как простых созвучий: интервалов и терцовых аккордов (включая аккорды с ненормативными удвоениями и различными регистровыми расположениями), так и нетерцовых аккордов и полиаккордов. Показаны способы сочетания представленной методики с традиционными методами развития гармонического слуха, используемыми на сольфеджио;

б) исследован психологический процесс вслушивания в созвучие с позиции метапрограммного анализа способов мышления: индуктивного (от восприятия отдельных звуков к восприятию аккорда) и дедуктивного (соответственно, наоборот).

Создана методическая систематика слухового опознания терцовых аккордов, воспринимаемых в статике (отдельно, вне музыкального контекста) и в движении (в определенном музыкальном контексте). В ряду последних рассматриваются вопросы освоения созвучий в двухголосии. С методической точки зрения выделяются три типа голосоведения:

- 1) нормативное голосоведение классического типа, с рассмотрением главных моделей внутри параллельного, противоположного и косвенного движения, а так же анализом основных моделей прямого и запаздывающего разрешения диссонирующих интервалов. Представляется, что сознательное слуховое владение этими базовыми моделями может существенно улучшить результаты в написании двух- и многоголосных диктантов;
- 2) полиладовое (перечащее) голосоведение (характерное, в частности, для музыки Бартока и Стравинского),
- 3) диссонантное голосоведение с параллельными секундами и септимами (условно названное "линиями Хиндемита").

На выделенные типы и модели голосоведения даны специальные упражнения для их интонационного освоения.

Отдельно рассмотрена специфика слухового освоения полифонического многоголосия и дан психологический анализ типичных ошибок восприятия. Отмечено, что, с позиции психотехники, трудность освоения полифонического многоголосия состоит в том, что при сохранении условного баланса в слышании звуковой вертикали и горизонтали фокус внимания все же смещается на горизонталь. Среди рекомендуемых упражнений выделяются упражнения:

а) на установление связей сравнения-подобия при восприятии на слух различных форм полифонической темы (ее обращения, ракохода и ракоходной инверсии);

б) на умение сразу спеть обращенный вариант услышанной темы (это в особенности важно для студентов теоретико-композиторского факультета), а также ее тональный ответ;

в) на одновременное восприятие и удержание внимания на тематической "информации", подаваемой с временным смещением: развитие канонического типа слышания;

г) на одновременное восприятие и удержание внимания на тематической "информации", представленной в "разных единицах измерения": развитие одновременного слышания темы вместе с вариантами ее увеличения (или уменьшения).

Отдельно отмечено, что восприятие полифонии развивает не только левополушарные умения (такие как логическое, дискретное мышление, аналитические процессы) но и правополушарные, сенсорные навыки. Это, в частности, связано с тренировкой кинестетических качеств восприятия, таких, например, как чувство мышечной координации при исполнении и восприятии разных ритмических рисунков в голосах.

Центральную роль в главе играет систематическое исследование, посвященное особенностям слухового освоения нетерцовых аккордов. Главные принципы авторской систематики нетерцовых аккордов для целей их слухового освоения основываются на процессах:

1. Классификации базовых типов нетерцовых аккордов. Выделяются следующие типы нетерцовых аккордов:

а) органически нетерцовые (то есть аккорды, не имеющие терцовой основы, например квартаккорды);

б) производно нетерцовые (то есть терцовые в своей основе аккорды с одним или несколькими побочными тонами).

2. Выделения аккордов-интонационных ориентиров для слуха (трех- четырехголосных), которые служат звуковым каркасом для создания множества других аккордов, в том числе с большим количеством голосов.

3. Выявления и установления интонационных связей между нетерцовыми аккордами и модальными ладами. В этом проявляется один из принципов ладового слышания аккордовой вертикали.

Каждый из названных процессов получает в главе подробное рассмотрение. Так, отмечается, что главные трудности отбора и классификации аккордов вызываются изменением понятия "аккорд" в музыке XX века. Современная аккордика характеризуется принципиальной вариантноностью количества голосов в аккорде, отсутствием терцовости в качестве основного и непременного условия построения основных видов аккордов. Это, в свою очередь, влечет за собой соответствующие изменения в их слуховом анализе: созвучие, формально являющееся обращением какого-либо другого созвучия, на слух воспринимается как относительно самостоятельный, независимый от него аккорд.

Данная тенденция проявляется и при восприятии аккорда в разных расположениях и мелодических положениях, а также в разных регистрах.

Поднимается важный для сольфеджио как практической дисциплины вопрос о системе названий нетерцовых аккордов и предлагается следующая доказавшая на практике свое удобство система. В названиях органически нетерцовых аккордов отражается поинтервальный принцип отсчета (начиная с нижнего звука аккорда). В названиях производно-нетерцовых аккордов, образовавшихся от терцовых аккордов с помощью побочных тонов, сохраняется принцип отсчета интервалов от основного тона аккорда.

Несмотря на то, что в современном гармоническом языке отсутствует традиционное для классической гармонии объединение аккордов в "семьи", и число "видовых" аккордов здесь не регламентировано, представляется возможным выделить основные "корневые образования" данного языка.

В настоящей работе перечень аккордов, отобранных для активного слухового освоения, включает в себя наиболее распространенные аккорды в музыке XX века, являющиеся интонационными ориентирами для множества явлений современной гармонии и мелодики, поскольку:

- они служат "каркасом" для аккордов с большим количеством голосов. "Экспрессивное ядро" составляют трехголосные аккорды. Аккорды с большим числом голосов включены как наиболее типичные аккордообразовательные модели;
- звуки этих аккордов в мелодическом движении образуют типичные контуры современной мелодики.

Отобранные аккордовые единицы отличаются от произвольных взятых "в срезе" линейно-гармонической вертикали созвучий следующими основными свойствами:

- а) отчетливо слышимой интервальной структурой (конкретно, отсутствием в аккорде двух секунд подряд⁷);
- б) регистровой целостностью, компактностью — интервалы между соседними звуками аккорда, как правило, не превышают сексты;
- в) фонической "резонансностью", достигаемой, помимо возможных терцовых сочетаний, частым включением тритона и большой септимы.

Так, например, в числе групп нетерцовых аккордов по интонационному признаку выделены группы:

- бесполутоновых нетерцовых аккордов (квартсекундаккорды и т. д.),
- аккордов с тритоном,
- гемиаккордов: больших и малых терц-секст- и секст-терцаккордов типа c-es-ces, c-a-cis).

Последовательность знакомства с диатоническими и хроматическими аккордами, выделенными для активного слухового освоения, в целом определяется предложенной в предыдущей главе последовательностью комплексного изучения видов модальных ладов. При нарастании интонационной трудности ладовых звукорядов происходит параллельный процесс нарастания гармонической трудности нетерцовых аккордов. Наиболее сложные из них проходятся при освоении темы "Симметричные лады".

Среди когнитивных аспектов процесса опознавания нетерцовых аккордов (по сравнению с терцовыми) выделяются:

⁷ В данную группу аккордов не входят аккорды кластерного типа, о них говорится отдельно.

- а) уменьшение степени константности их восприятия,
- б) как следствие первого — бóльшую индивидуализацию суб-модальных оттенков в восприятии аккорда.

Рассмотрены психологические особенности восприятия нетерцовых аккордов, в частности, выделена особая роль импринтов⁸ в возникновении индивидуальных психологических проблем освоения определенных созвучий.

Показаны психотехники, направленные на комфортное восприятие и быстрое опознание нетерцовых аккордов.

На этой основе, соединенной с развитием идеи комплексного ладового слышания (содержащейся в гл. 6), разработана методика освоения полигармонии. Под полигармонией понимается составная звуковысотная структура, объединяющая в одновременности два или несколько относительно самостоятельных комплексов (аккордовых или мелодических).

Выделены три основных вида полигармонических структур:

- а) полиаккордика — сочетание аккордов (любого типа), тесситурно отделенных друг от друга;
- б) полиладовость — сочетание разных (по составу и тональной высоте) мелодических звукорядов;
- в) сочетание аккорда с ладово-инородной мелодией.

Отмечено, что с точки зрения психотехники слушание полигармонии можно уподобить разглядыванию орнамента — в действие вступает закон множественности изображения: из одного рисунка складывается другой, более крупный. Соответственно этому, предлагается психотехническая

⁸ Импринт понимается здесь как имеющий большое значение опыт или последовательность жизненных опытов прошлого, сформировавший у человека определенное убеждение или совокупность убеждений.

тренировка в слышании полигармонии. Базой для такой тренировки названо научение слуха:

- а) воспринимая звуковое целое, разделять его на составные части,
- б) свободно перемещаться слухом с нижнего пласта созвучия на верхний и обратно,
- в) слышать краевой интервал целого поликомплекса для определения внутренних высотных соотношений ее субструктур.

Показан процесс тренировки в смене фильтров восприятия на примере слышания отдельных видов полиаккорда, а также даны конкретные примеры применения психотехнического подхода при исполнении полигармонических фрагментов из конкретных музыкальных произведений.

При рассмотрении психотехнических проблем освоения тембровых характеристик созвучий, подчеркнуто, что для сольфеджио на сегодняшний день актуальными являются две группы проблем:

- а) освоения тембров натуральных инструментов,
- б) освоения электронных тембров.

Замечено, что в отечественной методике сольфеджио недостаточное внимание к развитию тембрового слуха было связано, в целом, с двумя факторами:

- а) внешним — отсутствием в масштабе страны материальных условий;
- б) внутренним — с самой направленностью методики отечественного сольфеджио на развитие ладофункционального слуха, косвенно стимулировавшей "черно-белое" восприятие тембра звука.

В качестве дополнительного фактора выявляется феномен лингвистической нетренированности учащихся в определении тембров, которое требует активизации в языке множества

субмодальных предикатов (отражающих, например, тонкие цветовые, тактильные, вкусовые, обонятельные ощущения).

Таким образом, делается предположение о том, что тембровый параметр в сформированной за последние десятилетия российской академической культуре слушания оказывается внешне — акцентированным (в методических руководствах), однако внутренне — затененным, оттесняемым вниманием к параметрам гармонического и ритмического языка музыкального произведения и его композиции.

В разделе практических рекомендаций по освоению музыкальных тембров использованы некоторые методические наблюдения, выросшие на почве проводившихся автором занятий тембровым сольфеджио⁹ со студентами теоретико-композиторского и дирижерско-хорового факультетов Московской консерватории. Приведем некоторые из них.

1. Для слухового анализа отдельных аккордов удобно использовать органные тембры, так как эффект тянущегося звука, во-первых, улучшает условия вслушивания в аккорд, а во-вторых, придает каждому звучанию как бы особую ценность.

2. В высоком регистре тембров органа (начиная со звуков второй октавы) слуховая дифференциация звуков мелодии и аккорда значительно затрудняется, по сравнению с восприятием этой же мелодии и аккорда в привычном для учеников тембре фортепиано.

3. У студентов-абсолютников при записи одноголосного диктанта в непривычных для них тембрах (например, маримбы) значительно снижался темп написания: по их свидетельству, они должны были сначала мысленно перевести мелодию в тембр фортепиано (см. о Т-слухе в гл. 5).

4. У всех студентов при записи одноголосных и многоголосных диктантов в тембрах, отличных от фортепианного, выявилась тенденция к снижению точности ритмической записи: фильтр внимания оказывался смещенным в сторону опознания высоты звуков, "упакованных" необычным для слуха образом.

Таким образом, вопросы развития тембрового сольфеджио, как и микрохроматического сольфеджио, еще ждут своих разработок.

Обобщая сказанное по данной главе, отметим, что она, с одной стороны, развивает и конкретизирует теоретические идеи предыдущих глав, а с другой стороны, сама содержит внутри себя целостную концепцию слышания гармонической вертикали, на основе которой будут выстроены многие научно-методические положения гл. 10–11.

Глава восьмая. Тонально-функциональный слух. Фокусные точки главы: основные особенности развития тонально-функционального слуха, освоение функциональности в системе классической тональности, освоение функциональной системы хроматической тональности.

В главе обобщаются существующие научно-методические теории освоения мажорно-минорной и хроматической тональности. Среди них выделяются методики удержания тональных устоев и методики освоения функциональных переключений; рассматриваются способы создания "тональной перспективы" интонирования, которая, так же как развитое ладовое чувство, способствует стабилизации интонирования как классической, так и современной новотональной музыки.

В данной главе в новом ракурсе продолжает развиваться методика, основанная на извлечении субмодальностей. С этих позиций:

⁹ Для этого использовался клавишный синтезатор "Casio" VA-10.

а) выделены и систематизированы типичные эффекты психологического воздействия альтераций, прерванных оборотов и далеких тональных сдвигов;

б) на основе широкого использования психотехники субмодальных изменений и смены психологических установок разработаны новые комплексы упражнений на слышание аккордовых связей в хроматической тональности и на запись новотональных диктантов.

Таким образом, в главе продолжает свое развертывание концепция слухового восприятия (изложенная в гл. 2), практическое применение которой позволяет создать единый методический подход к слуховому освоению как классической, так и новотональной музыки.

Глава девятая. Чувство ритма. Рассматриваются: взаимосвязь восприятия ритма с другими процессами и формами проявления музыкального слуха, систематика основных методических направлений в освоении ритма, ритмический лад и общие вопросы освоения ритмики, роль музыкального темпа.

В главе дано системное рассмотрение вопросов ритма не только в ряду других музыкальных явлений, но также в связи с психофизиологическими процессами и общими вопросами теории информации.

Исходя из того, что ритм — явление комплексное, под чувством ритма в работе понимается совокупность нескольких способностей, среди которых:

- а) ощущение и воспроизведение равномерности движения в разных темпах как основа ритмического чувства,
- б) ощущение метрической акцентности,

в) ощущение точного соотношения (в пределах зон восприятия) ритмических единиц различной длительности, чувство ритмической акцентности.

Подчеркивается, что чувство ритма является одним из первичных проявлений музыкальности, способствующим слуховому освоению закономерностей звуковысотной организации музыки. Взаимосвязь высотной и ритмической сторон в музыке выражается прежде всего в определенном соответствии между типами ладовых и метрических систем. Взаимозависимыми оказываются степень их централизации и иерархичности. Так, мажорно-минорная тональная система классического типа, представляющая собой высший образец централизации, в целом опирается на так называемую строгую метрику как равномерно-акцентную тактовую систему с резко подчеркнутыми сильными долями и многоуровневостью метра, которая доходит до уровня пульсирующих однотонов. Звуковысотные системы с меньшей степенью ладовой централизации (например, старая и новая модальность, свободная тональность) связаны преимущественно со свободной метрикой.

Систематизированы различные отечественные и зарубежные методики освоения музыкального ритма. На их основе создана единая методическая концепция развития чувства ритмического лада с различными его уровнями, выраженными, соответственно, в различных ритмических единицах.

Выделены и систематизированы основные ритмические паттерны классической и современной музыки:

- а) описаны характерологические особенности их психологического воздействия;
- б) разработаны специальные комплексы упражнений на освоение этих паттернов с применением психотехник создания гештальт-образа, использующих: лингвистические средства (в

методике слоговых синтагм при освоении нерегулярно-акцентной ритмики), средства субмодальных изменений (при освоении полиритмии и мономерной ритмики).

Подчеркнута мысль об эффективности запоминания темповых эталонов путем якорения их в физиологической (в том числе мышечной) памяти (в сопоставлении с темпом шага, бега и т. д.).

Таким образом, глава служит цельной научно-методической основой для создания комплексного практического учебника по освоению ритма.

Глава десятая. Основные метастратегии в процессе преподавания сольфеджио. Ключевые точки главы: методики, их виды, свойства, способы развития, сольфеджио и специализация музыканта, типы учебных пособий и упражнений, использование технических средств обучения и пространственных якорей, характерные штрихи к педагогическому профилю музыканта-сольфеджиста, психологические основы индивидуальной и групповой работы.

Глава посвящена метастратегиям, то есть стратегиям создания методик и практических приемов воспитания музыкального слуха. В условиях скоростных ритмов современной жизни и информационных стрессов вопросы научения выходят на первый план. Во всей работе в рамках ее проблематики затрагиваются пять основных видов научения человека:

1. Научение по методу импринтинга (на уровне безусловных рефлексов),

2. Условно-рефлекторное научение (примером их может быть установка и действие якоря в формировании абсолютного слуха, установление семантических значений тональностей и т. д.).

3. Оперантное научение (по методу проб и ошибок, например, при переходе от точки O к точке T^b).

4. Вербальное научение (например, пошаговое изложение методики).

5. Викарное научение (методом наблюдения за другими людьми, то есть моделирование, в терминах НЛП).

В данной главе делается особый акцент на двух последних видах научения. При рассмотрении вопроса о видах и свойствах методик отмечается, что в учебном процессе возможно и необходимо сочетать в одновременности две методических линии:

а) универсальную — линию формирования навыков, которые будут нужны музыканту всю его профессиональную жизнь (к ним относится, например, выработка ритмического пульса или чувства тонального тяготения);

б) текущую — для достижений ближних целей (сюда можно отнести, например, мнемонические методики начального запоминания интервалов по известным мелодиям).

При этом намечены основные направления оптимизации методики сольфеджио в целом, с учетом психологических закономерностей восприятия:

а) подчеркнута необходимость наличия сквозных методик (школа — вуз), основанием создания которых является единство принципов действия в системе человеческого восприятия информации;

б) обоснована эффективность организации тематического плана по методу спирали — с охватом основных музыкально-языковых явлений от периода начального обучения с последующим "углублением следов";

г) выдвинута гипотеза о существовании метапрограмм, характерных для музыкантов, и об особенностях их влияния на организацию учебного процесса;

д) обрисована роль моделирования в совершенствовании навыков развития музыкального слуха.

Рассмотрены основные типы учебных пособий по сольфеджио, подчеркнута важность балансного содержания в них инструктивного и художественного материала.

Отмечена роль наглядности в процессе обучения сольфеджио на любом этапе и развита методика создания ментальных карт применительно к развитию музыкального слуха (образцы сольфеджийных карт даны в приложении в работе).

Классифицированы основные типы и формы классных и домашних работ в курсе сольфеджио. Выделены формы, которые можно назвать традиционными. Среди них: интонационные и ритмические упражнения, работа с нотным текстом (пение по нотам, выучивание нотного текста наизусть, транспонирование), слуховой анализ, нотная запись звучащей музыки, творческие задания.

Помимо этих форм выделены менее традиционные, специальные психотехнические упражнения, направленные на развитие гибкости в смене фильтров восприятия:

а) при слуховом определении стилевого и стилистического контекста, в который можно "вписать" звучащий аккорд, аккордовый оборот, лад;

б) при слушании разных сторон музыкальной речи — с попеременной фиксацией внимания на звуковысотной, тембровой, динамической, агогической, артикуляционной и других сторонах исполнения звучащего отрывка;

в) при восприятии музыкального фрагмента в рамках модальностей, смежных с аудиальной (сначала с представлением его в визуальных субмодальностях, затем в кинестетических).

Подробно рассмотрены психотехнические аспекты работы над музыкальным диктантом:

а) предложен авторский вариант классификации его основных типов;

б) выявлены и проанализированы характерные психологические трудности, возникающие при обращении к этой форме развития слуха;

в) разработаны конкретные психотехники для оптимизации методики музыкального диктанта.

Рассмотрены контексты и перспективы наиболее эффективно-го использования современных технических средств в процессе занятий сольфеджио.

Рассмотрен вопрос о создании визуальных якорей в восприятии и запоминании музыкальной информации (в частности, с использованием мысленного видения клавиатуры).

Специальное внимание уделено вопросам, касающимся психотехники взаимоотношений педагога и ученика с выделением ведущей роли раппорта¹⁰ для достижения успешных практических результатов. Подчеркнута роль психологических метапрограмм человека (в том числе их совпадения у преподавателя и ученика) в выборе и эффективном использовании тех или иных методов и форм работы.

Особо выделен вопрос о метакогнитивных умениях ученика (то есть его способности осознания того, что именно он умеет) и о роли в них феномена обратной связи. Рассматриваются следующие виды получения обратной связи:

а) от ученика к ученику (на уроке),

б) от преподавателя к ученику (на уроке и зачете),

в) от ученика к педагогу (например, в конце семестра).

¹⁰ Психологический термин "раппорт" означает взаимопонимание, вербальный и невербальный контакт.

В психологии считается, что процесс обратной связи является одной из важнейших составляющих психокоррекции. В данной работе для получения качественной обратной связи в коммуникации предлагается ряд психотехнических приемов, среди которых:

- использование позитивной спецификации речи (избегание конструкций с отрицанием как сенсорно неэффективных для восприятия),
- перенесение акцента с выявления ошибок (в восприятии учеником) на то, что можно будет сделать еще лучше.

На конкретных примерах показана роль моделирования путем поведенческого копирования всех сенсорных составляющих (визуальных, аудиальных и кинестетических) данного конкретного процесса в эффективном приобретении музыкально-слуховых навыков.

Таким образом, в этой главе продолжено развитие основной концептуальной линии исследования, использованы конкретизированные результаты методических разработок, содержащихся в предыдущих главах, а также сделан акцент на педагогической стороне процесса преподавания сольфеджио, который рассматривается как продолжение традиций русской музыкальной педагогики.

Глава одиннадцатая. К вопросу о стилевом музыкальном слухе. Основные акценты: *TOTE*-структура стилевого восприятия, экологическая защита музыкального слуха, основные установки стилевого воспитания, упражнения на выработку стилевого слуха, новые возможности направленного применения стилевого слуха в психокоррекционных целях.

В качестве базы для психотехнических и конкретно-методические приемов развития стилевого слуха и путей его применения, взята модель *TOTE* и представлена как опорная нейропсихологическая мо-

дель структуры стилевого восприятия. Выделены следующие характерные точки в операциях макро *TOTE*-системы¹¹:

- *T*¹ — слуховой анализ звуковых паттернов — гармонических, мелодических, ритмических.

- *O* — подключение ассоциаций, ведение их поиска по разным направлениям:

- а) физиологически-бытовому (например, поиск соответствий темпо-ритма определенным типам движения);

- б) социально-культурологическому на разных уровнях. (Например, поиски соответствия: развертывающегося во времени лада какой-либо национальной музыкальной атрибутике),

- *T*² — сравнение воспринятой звучности с имеющимися у слушателя совокупными контекстуальными представлениями об этой звучности: вступление в действие накопленных якорей, поиски которых велись в точке *O*. (Например, разнообразные якоря могут стоять на отдельно взятом аккорде или аккорде-функции. Достаточно сравнить различные по стилю разрешения натуральной и гармонической доминанты в минорную тонику).

- *E* — общая эстетическая оценка звучания как результат действия того или иного якоря.

В главе выделены типы стилевых якорей (позитивных и негативных) и предлагаются пути коррекции последних (методом переякорения).

Подчеркнуто, что развитие стилевого музыкального слуха будет оптимальным:

- а) при наличии подготовленной методической базы, включающей знание основных эталонов изучаемого стиля, ощущение

¹¹ В макро *TOTE*-системе, соответственно, содержится множество систем микро *TOTE*.

стилевых канонов и навык гибких слуховых переключений между ними;

б) при сохранении экологичности самого процесса, что обеспечивается установлением взаимосвязи между стилевым воспитанием учащегося и особенностями системы его убеждений;

в) при развитии чувства музыкального стиля с раннего возраста.

Особо в этой связи поднят вопрос об экологической защите музыкального слуха, понимаемой прежде всего как укрепление адаптационных механизмов слухового сознания. Это, в частности, может происходить через превращение потенциально некомфортных для слуха музыкальных звучаний (в особенности, при слушании современной музыки) в звучания, несущие возможность периодических слуховых расслаблений. Эти расслабления создаются, во-первых, узнаванием имеющегося в сознании эталона (лада, аккордового оборота, мелодической модели и т. д.), а во-вторых, умением слуха создавать и предслышать подобные эталоны узнавания в процессе музыкального восприятия или исполнения. Это означает, что слух, привыкнув к новому, необычному для него музыкальному языку, сможет затем уловить и стилистику музыкальной речи.

На основе сделанных теоретических наблюдений предложен ряд упражнений для развития стилового слуха, среди которых:

1. Упражнения на стилевую фокусировку с задачей определения исторического или авторского музыкального стиля по одному аккорду или по одному гармоническому паттерну.

2. Упражнения на развитие стилевой гибкости с представлением одного и того же музыкального образца в различных стилевых значениях.

На основании рассмотренных положений в области развития музыкального стилового слуха выдвинуты предложения по ис-

пользованию стилового слуха в целях личностной психокоррекции. Это касается регуляции шкалы психологических состояний и, в первую очередь, путей нахождения (в процессе музыкального слушания) дополнительных внешних и внутренних позитивных (тонизирующих и релаксационных) психологических ресурсов человека. Показана эффективность данного подхода и его возможности для открытия нового этапа в развитии музыкотерапии.

Таким образом, глава, с одной стороны, обобщает теоретико-методические разработки, содержащиеся в предыдущих главах, представляя новые возможности применения системы *TOTE* и методики извлечения субмодальностей, а с другой стороны, отличается от предыдущих глав преимущественным использованием в методических целях более высоких нейрологических уровней мышления.

Она также имеет интердисциплинарное значение, так как, вследствие своей тематической специфики, касается проблем развития не только сольфеджио, но и других областей гуманитарного знания.

Заключение. Проведенное исследование дает основание к следующему предположению: как разные культуры по отношению к общей метакультуре являются лишь языками проявления ее смыслов, так и различные семантические языки внутри самих культур (в том числе язык музыки) являются различными формами, описываемыми единым метаязыком. Психотехника на современном этапе ее развития приобретает свойства, присущие такому метаязыку. Именно поэтому она оказывается столь действенным инструментом в различных сферах культуры и образования, включая методику развития музыкального слуха.

Настоящее исследование, посвящено, с одной стороны, выявлению, с другой стороны, разработке психотехники музыкаль-

ного слышания, оно является первой интегративной работой такого плана. Данная работа является продолжением и обогащением существующих в этой области отечественных и зарубежных традиций на новом уровне, определяемом потребностями музыкальной культуры на рубеже двух тысячелетий. Это выражается прежде всего:

- в комплексном подходе к воспитанию музыкального слуха — в одновременном развитии всех основных сторон музыкального восприятия; в ладовом принципе слухового воспитания;

- в сочетании теории и практики при разработке методических идей; в стилевой обусловленности развития музыкального слуха с ориентировкой его на восприятие лучших образцов классической и современной музыки;

- во внимании к развитию слуховых данных учащегося, с одной стороны, как будущего солиста, с другой стороны, как ансамблевого исполнителя;

- в стремлении унаследовать одну их характерных особенностей русской педагогики — внимание к личности ученика и тесный психологический контакт с ним.

Разработанный системный подход к развитию музыкального слуха дает возможность:

- а) ученику — интенсивно осваивать учебный материал по сольфеджио, поскольку снимает вопрос о разного рода "переделках" слуха при переходе от младшего звена обучения к старшему и далее;

- б) педагогу — видеть методическую перспективу обучения ученика на каждом этапе его развития.

Одним из проявлений системного подхода в данном труде является его широкая научно-теоретическая база. Она выражается:

- в нахождении интердисциплинарных аналогий между различными сенсорными явлениями, методическими приемами, терминами;

- в установлении многосторонних системных связей сольфеджио с другими дисциплинами:

- а) с музыкальными — смежными теоретическими дисциплинами (в классификационно-терминологической сфере) и с методикой музыкального исполнительства (в области развития музыкальной памяти и чувства ритма);

- б) с немusicalными, такими, как психология, психофизиология, лингвистика, семиотика, теория информации, педагогика, психотерапия.

Связь с психологией, обусловленная самой тематикой исследования, выражается прежде всего в применении для целей сольфеджио базовых законов и теорий когнитивной психологии и в описании характерологических особенностей воздействия отдельных ладовых, аккордовых, ритмических и других паттернов.

Связь с психофизиологией проявляется в рассмотрении общих вопросов функционирования музыкального слуха, в вопросах интонирования, чувства ритма, восприятия диссонанса, функционирования системы *TOTE*.

Связь с лингвистикой и семиотикой носит многообразный характер: в работе затронуты общие психолингвистические проблемы восприятия того или иного названия (ладов или аккордов), вопросы прикладной лингвистики (в частности, использованы отдельные методические приемы изучения вербального языка), а также использованы особенности русского языка для создания ряда сольфеджийных методик (например, слоговых методик освоения ритма).

Связь с теорией информации обозначена при разработке методики запоминания музыкального материала.

Связь с педагогикой и психотерапией рассредоточена по всей работе — она касается прежде всего вопросов личностного развития ученика (в частности, снятия у него стрессовых состояний, психологических зажимов, добавления психологических ресурсных состояний) и роли в нем педагога по сольфеджио.

Такая разносторонняя научная база, во-первых, дает возможность более объективного обоснования многих эмпирически найденных в сольфеджио приемов, а следовательно, и создания оптимальных возможностей их дальнейшего совершенствования. Во-вторых, она показывает сферу развития музыкального слуха как действительную область психотехники и тем самым обеспечивает предмету сольфеджио статус научно-практической дисциплины с огромным числом неразработанных тем. Последнее в будущем может привлечь к ним более пристальное внимание музыковедов.

Основные положения диссертации отражены в следующих работах:

1. Проблемы слухового освоения музыки XX века в современном курсе сольфеджио. / Деп. в НИО Информкультура, М., 1987. — 2,6 п. л.
2. Модальные лады в музыке XX века (К проблеме их слухового освоения) // Традиционное и новаторское в современной музыке. — М., 1987. С. 5-19. — 0,5 п. л.
3. Теоретические проблемы перестройки курса сольфеджио в вузе // Актуальные проблемы развития искусства и культуры. — М., 1988. С. 241-250. — 0,4 п. л.
4. Каким быть современному сольфеджио? // *Laudamus*. — М., 1992. С. 273-280. — 0,5 п. л.

5. Освоение ритмических трудностей в вузовском курсе сольфеджио // Воспитание музыкального слуха. Вып. 3. — М., 1993. С. 34-48. — 0,6 п. л.

6. Особенности изучения ладов, отличных от мажора и минора в специальной музыкальной школе // Современные методики музыкального воспитания. — Минск, 1994. С. 33-36. — 0,2 п. л.

7. Темы экзаменационных билетов по элементарной теории музыки. — Минск, 1994. — 1,4 п. л.

8. Современное сольфеджио. Учебник для средних и высших учебных заведений: В 3 ч. — М., 1996. — 38 п. л.

9. NLP-3: дайте спеть виолончели! // NLP. Вестник современной практической психологии. Вып. 4. — М., 1998. С. 7-14. — 0,6 п. л.

10. Сольфеджио — психотехника развития современного профессионального слуха // Воспитание музыкального слуха. Вып. 4. — М., 1999. С. 67-85. — 1,3 п. л.

11. НЛП и музыкотерапия глазами музыканта // Вестник НЛП. Современная практическая психология. Вып. 1. — М., 1999. С. 125-153. — 1 п. л.

12. Профессиональный музыкальный слух в контексте современной практической психологии // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 172-185. — 2 п. л.

13. Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха. — М., 1999. — 23,5 п. л.

14. Профессиональный музыкальный слух в контексте современной практической психологии // Вестник НЛП. Современная практическая психология. Вып. 2. — М., 2000. С. 217-253. — 1,2 п. л.