

КАРАСЕВА МАРИНА ВАЛЕРИЙВНА*karaseva@mosconsv.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры
теории музыки Московской консерватории

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

MARINA V. KARASEVA*karaseva@mosconsv.ru*

Doctor of Fine Arts, Professor of the Subdepart-
ment of Music Theory of Moscow State Tchaikovsky
Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**Методика обучения синестезийному слышанию на сольфеджио**

Статья посвящена методическим аспектам рассмотрения феномена синестезии. Автор показывает различные возможности практического применения эффектов синестезии в музыкально-образовательном процессе. Выделены основные психологические ступени работы с музыкальным слухом. Обозначено место и значение работы над синестезийным восприятием в контексте других форм тренировки различных типов музыкального слуха, в частности, стиливого. Раскрывается специфика взаимосвязи синестетических ощущений с эмоциями при восприятии музыки. Представлена таблица ведущих сенсорных субмодальностей (визуальных, аудиальных и кинестетических), которая окажет практическую помощь педагогу-музыканту, занимающемуся развитием музыкального слуха. Также даны рекомендации по использованию приемов работы с синестезией на разных ступенях музыкального обучения.

Ключевые слова: сольфеджио, синестезия, музыкальный слух

ABSTRACT**Methodology of Synesthetical Ear Training in the Solfeggio Course**

This paper is devoted to the methodological aspects of the examination of the synesthesia phenomenon. The author has demonstrated various opportunities for practical application of the synesthesia effects in music education. The main psychological degrees in ear training course have been identified. Position and importance of studying synesthetic perception has been emphasized in the context of the other forms of the musical ear improving, particularly, stylistic hearing. Specificity of an interrelationship between synesthetic perception and emotions in the process of listening to music has been disclosed. The paper has been provided with a table of the leading sensory submodalities which may be practically useful for a music teacher who deals with ear training. Also, there are some how-to recommendations concerning methods of studying synesthesia on different levels of music education.

Keywords: ear training, synesthesia, good ear for music

Марина Карасева

МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ СИНЕСТЕЗИЙНОМУ СЛЫШАНИЮ НА СОЛЬФЕДЖИО

Современные методы развития музыкального слуха — это не только новые стили и новые технические возможности — в большой мере это новые психотехнические подходы к музыкальному образованию в целом и к тренировке профессионального музыкального слуха в частности. Сочетание корней в слове «психотехника» («психо» — душа, «тэхне» — умение) во многом объясняет общий смысл применения психотехники на сольфеджио: использование психотехнических приемов помогает музыкальному слуху развиваться быстрее.

Помимо того, что психотехника способна увеличить интенсивность освоения материала, она может создать больше удовольствия от самих занятий (что, в целом, не очень характерно для занятий сольфеджио, особенно в тех случаях, когда природный слух ученика недостаточно развит). К числу таких психотехнических средств относится синестезия как способность переводить ощущение, полученное по одному каналу восприятия (в нашем случае, слуховому), в сенсорную реакцию, выражаемую через другой канал (зрительный, осязательный и др.). В чем привлекательность метода для использования его в целях развития слуха?

Развитие синестетического слышания — это один из немногочисленных примеров универсальной методики, которая может применяться на *всех* ступенях музыкального обучения, начиная с общих занятий музыкой в дошкольном и младшем школьном возрасте и вплоть до специализированного курса сольфеджио в вузе. Благодаря синестетическому слышанию ученик может входить в ранее закрытые для него двери: например, узнавать

аккорды не только на основе пропевания их от баса или сопрано (то есть, чисто аудиальным способом, который оказывается далеко не всегда успешным в случае недостаточно развитого гармонического слуха), но идентифицировать их также и по другим, внеаудиальным параметрам (плотности, мышечной динамике, индивидуальному цвету и так далее).

Несмотря на эти, казалось бы, заманчивые профессиональные и общепедагогические перспективы использования синестезии в классе сольфеджио на разных уровнях музыкального обучения, не существует исследований и детальных методических разработок, посвященных тому, как именно совместить накопленные научно-практические представления об этом феномене сенсорного восприятия с конкретными учебными задачами, поставленными в рамках конкретных музыкально-теоретических предметов. Большинство существующих зарубежных и отечественных публикаций на тему синестезии в целом и синестетического слышания в частности нацелены на описание разного рода проявлений синестезии (чаще всего связки «звук-цвет») в условиях специально поставленного эксперимента. Авторами этих исследований как правило являются либо профессиональные психологи и философы [1], [2], [3], [5], [6], [7], [8], либо специалисты в области педагогики общего образования [4]. Таким образом, несмотря на значительно возросший за последние два десятилетия интерес в мировом исследовательском сообществе к синестезии, методический аспект ее использования на конкретных музыкальных предметах остается не вполне раскрытым. Ниже мы коротко представим основные возможности такого подхода, основываясь на собственных многолетних научных и практических разработках¹, опирающихся на практику преподавания автора в Центральной музыкальной школе и Московской консерватории.

1. Прежде чем показать особенности применения синестезии на сольфеджио и привести примеры упражнений, назовем ряд ограничивающих представлений, предубеждений и даже бытовых страхов относительно синестезии (которые часто сдерживают ее использование в музыкальной педагогике) и оговорим следующее:
2. Чувство синестезии заложено в каждом из нас, а не только в избранных «музыкальных гениях» ранга Римского-Корсакова и Скрябина.
3. Музыкальная синестезия не ограничивается так называемым цветным слухом (именно к нему обычно и сводится большинство разговоров и исследований на эту тему). Сопряжения субмодальностей могут быть сколь угодно произвольными, главное, чтобы они были в достаточной степени константны для самого воспринимающего.

Проявления синестезии в сенсорном восприятии сами по себе никак не свидетельствуют о том, что человек психически не вполне здоров. Активная

¹ В данной статье рассматривается авторская методика обучения синестезийному слышанию. Теория и методические подходы комплексно разработаны М. Карасевой и подробно изложены в ее монографии: «Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха» [3].

работа правого полушария, неожиданные ассоциации, которые возникают в результате синестетического подхода, повышают, в первую очередь, креативность человека, остальное зависит от его индивидуальной психической организации.

Приведем пример таблицы основных субмодальностей в рамках трех основных сенсорных модальностей: визуальной, аудиальной и кинестетической (ВАК).

(V) Визуальные субмодальности	(А) Аудиальные субмодальности	(К) Кинестетические субмодальности
Цвет	Высота	Движение (направленность)
Яркость	Тембр	Вес
Форма	Темп	Текстура
Расстояние до объекта	Моно / стерео	Температура
Контрастность	Длительность	Мышечные ощущения
Размер	Громкостная динамика	Болевые ощущения
Четкость	Гулкость / глухость звука	Вкус
Глубина	Ритм	Запах
Движение в картинке	Расстояние до источника звука	Давление

К этой составленной нами таблице в процессе работы над извлечением субмодальностей в восприятии того или иного звукового фрагмента добавляются еще такие две важнейших координаты, как метафорическое *время* (настоящее, прошедшее, застывшее, отсутствующее и т. д.) и *пространство* (разомкнутое, замкнутое, с людьми, без людей и т. п.) — оба они в неявном виде всегда присутствуют при возникновении субмодальных метафор. Эта таблица фактически может использоваться в качестве матрицы при работе над освоением самых различных учебных тем, начиная со звучания отдельных интервалов и аккордов и заканчивая слуховым анализом звучащих музыкальных произведений².

Само по себе использование субмодальных метафор в музыкантской деятельности и музыкальной педагогике — не новость. Если в практике преподавания музыкально-теоретических дисциплин встречаются, как правило, лишь эпизодические упоминания о примерах подобного рода (в частности, о различных цветовых ощущениях тональностей или же о восприятии градаций мягкости и жесткости аккордов), то в исполнительском искусстве, особенно при работе над звуком, спектр подобных аналогий оказывается

² Так, в частности, она была успешно использована автором при работе как над сольфеджийными, так и над музыкально-литературными темами в разновозрастных учебных группах ОЦ «Сириус» (2018).

шире³. Однако эти поэтические метафоры являются все же единичным (часто эмпирически найденным их автором) методическим приемом. Иначе говоря, они еще не складываются в систему тренировки музыкальных ощущений.

Как правило, педагог по специальности большее внимание уделяет кинестетическим [К] аспектам обучения: внешней кинестетике — управлению микромоторикой (постановкой рук, голоса, раскрепощением мышц, координацией движений и т. д.); внутренней кинестетике — технологии проецирования эмоций. При этом две другие модальности — аудиальная [А] (контроль высоты и качества звука) и визуальная [V] (чтение нотного текста) остаются на положении служебных: предполагается, в частности, что они достаточно углубленно задействуются в курсе сольфеджио. Таким образом, синестетические упражнения на сольфеджио можно считать одной из форм психотехник, интегрирующей ВАК-модальности в триаде: композитор — исполнитель — слушатель.

Понятно также, что при работе с профессиональными музыкантами наиболее эффективным и интересным оказывается определение ими визуальных и кинестетических параметров воспринимаемых звуков (ввиду достаточной очевидности ответов из области аудиальных субмодальностей). Для немусыкантов интерес представляют все три модальности, которые они могут проецировать на то, что они слышат в звуках. В обоих случаях речь идет о том, чтобы из отдельных спонтанных замечаний, несущих в себе синестетическое начало, сделать целостную методику, которая была бы направлена не только на усиление эффективности освоения учебного материала, но и на развитие личных творческих способностей ученика.

Определим подробнее местоположение синестезийного метода относительно прочих подходов к музыкальному слуху применительно к предмету сольфеджио, в развитии которого можно выделить три ступени.

Первая ступень — это своеобразный блок алгоритмических программ по способам опознания и обработки текста. Здесь находится классическое сольфеджио как способ считывания и воспроизведения нот⁴. На этой ступени происходит установление и закрепление в сознании психологических связей между звуком / его длительностью и символьным выражением его в пределах принятого письменного (нотграфического) языка музыки.

Вторая ступень — совершенствование способностей к структурированию воспринимаемого материала на более высоком уровне. Среди инструментов этой ступени можно назвать развитие ладового чувства, тренировку музыкальной памяти. На этой же ступени оказываются упоминаемые в методической литературе гармонический, мелодический, полифонический, архитектурный и прочие виды музыкального слуха.

³ «Сыграй это бархатным, мягким звуком» и подобные этому педагогические выражения можно услышать практически в любом исполнительском классе.

⁴ Некоторые зарубежные курсы сольфеджио этим в предмете и ограничиваются.

Третья ступень связана с интуитивным постижением музыки: совершенствование опыта синестетического полимодального [ВАК] восприятия через развитие субмодальных ассоциаций и синестезию (звук — цвет — вкус — вещество и т. д.: V/К; А/К).

Внутри этой синестетической ступени условно можно выделить три основных пласта.

Погружение в первый, «нижний» пласт требует установления и осознания связей в ощущении звуковых и иных физических явлений (цвета, запаха, вкуса, вещества и его формы, пространства, течения времени и т. д.).

Второй условно выделяемый нами пласт открывается при отыскании местоположения тех или иных воспринимаемых слухом музыкально-звуковых явлений в личном тезаурусе / атласе эмоциональных реакций. Здесь происходит переход от фиксированного ощущения предмета к эмоционально окрашенному отношению к нему.

Градация порогов эмоциональных ощущений может проводиться по параметрам их интенсивности, осознанности и индивидуализированности. Например, общая градация простирается от типовой реакции на два основных ладовых наклонения (мажор и минор — соответственно, «веселый» и «грустный») к возникновению более детализированных в описании эмоций (фригийский минор — суровый, угнетающий и т. д.) и затем — к особым индивидуальным эмоциональным реакциям⁵.

Третий пласт образуют социокультурные и музыкально-стилевые ассоциации, имеющиеся у конкретного слушателя.

Смоделируем процесс погружения в названные слои на конкретном примере восприятия аккорда $c-g-d^1-e^1-a^1$ (мажорного трезвучия с секундой и секстой). Образ аккорда может:

1. Ощущаться как мягкий, теплый, круглый, объемный (но не тяжелый), светлый (преобладание в спектре желтых оттенков), сочный, спелый, сладкий, душистый (запах луговых цветов).
2. Эмоционально восприниматься как: безмятежный, неторопливый, ласковый, инфантильный, шутливый.
3. Вызвать социокультурные аналогии в пределах следующих шкал (примерный выбор подчеркнут):
 - а. Общий колорит аккорда легче вписывается слухом в музыку: профессиональную / народную; классическую / эстрадную; классико-романтического / импрессионистского направления; европейской / азиатской национальной традиции.
 - б. Специфический ладовый колорит аккорда указывает на: мажорно-минорную тональную систему / пентатонику, музыкальную культуру Китая.

⁵ Для пояснения последних назовем, например, часто встречающееся слышание «болезненности» в звучании двутерцового трезвучия, энергетической насыщенности большого мажорного септаккорда.