

## Развитие интонационного слуха

Эффективной формой развития интонационного слуха может стать учебный курс сольфеджио, при условии, что его основополагающим методическим принципом будет эстетическое, а не «техническое» воспитание профессиональных качеств учащегося. Ключевые слова: интонационный слух, сольфеджио, методика музыкального образования, профессиональная подготовка. Данная тема не является узкоспециальной, интересной только музыкантам. Большое внимание, уделяемое ей в лингвистике, коррекционной педагогике, логопедии подтверждает это.

Однако именно в музыкальной практике состояние интонационного слуха становится фактором, определяющим качество профессиональной деятельности. Не имея возможности представить развёрнутый обзор научной литературы, автор статьи ограничится источниками, которые, на его взгляд, особенно ценны для изучения темы. В первую очередь, это труды выдающихся музыковедов Б. Асафьева и В. Медушевского. Само понятие «интонация» утвердилось в отечественном музыкознании благодаря концепции Асафьева.

Учёные используют термин «интонационный слух», но его содержание намечено в рассуждениях об интонационном методе. Профессиональный подход к анализу музыки, по Асафьеву, подразумевает работу слуха, «управляемого интеллектом», что созвучно современному пониманию интонационного слуха. В. Медушевский важными свойствами развитого интонационного слуха называет конкретность, точность. Такой слух, различающий «сотни и тысячи оттенков смысла», является основой для формирования музыкального мышления. Интонационному слуху посвящена отдельная глава в монографии Д. Кирнарской «Музыкальные способности». Исследователь, опираясь на концепции

Асафьева, Медушевского, а так же результаты научных экспериментов, проведённых западными психологами, представляет

разноплановые характеристики интонационного слуха. Чрезвычайно перспективной является определение его как мотивационного компонента музыкального таланта. Важно указать также на фундаментальные труды по лингвистике - «Механизмы речи» Н. Женькина, «Анализ речевой интонации» Л. Цепляйса и «Проблема речевых жанров» М. Бахтина. В работах Женькина Цепляйса, среди прочих вопросов, обсуждаются функции интонации. В исследовании Бахтина показано динамичное взаимодействие слова, интонации, контекста. Наблюдения, сделанные в сфере лингвистики, позволяют полнее раскрыть содержание понятия «интонационный слух». В музыкознании функционирует широкий круг трактовок интонации. Обобщая наиболее авторитетные из них, можно предложить следующую формулировку: интонация – звукообраз, созданный индивидуализированным комплексом выразительных средств, в синтаксическом плане эквивалентный, чаще всего, мотиву или фразе. Основной «проекцией» интонации является соотношение звуков по горизонтали.

Иное значение определяется всем объёмом метроритмического, гармонического, тембрового наполнения сочетания с артикуляционными и агоническими характеристиками. Образно говоря, основная интонационная «проекция» – это своего рода «сфинкс», для разгадки которого необходимо внимание ко всем средствам музыкальной выразительности. Соответственно, интонационный слух - это, во-первых, способность выделять интонацию как музыкально-смысловую единицу, определять её значение, учитывая весь комплекс выразительных средств; во-вторых, восприимчивость к интонационным процессам, развёртывающимся в произведении. При восприятии звучащего материала интонационный слух рационально осмысляет реакции эмоциональной сферы. При работе с нотным источником происходит обратное – эмоциональный отклик на информацию рационально-аналитического характера. Какие формы музыкальной деятельности можно считать наиболее эффективными для развития интонационного слуха? Б. Асафьев начинает вторую книгу исследования

«Музыкальная форма как процесс «с размышления поении, что закономерно: интонационный слух зависим от вокальных ощущений человека.

Как в музыке, так и в речи, интонация – это результат деятельности голосового аппарата человека. Спонтанное речевое интонирование свойственно каждому человеку, не имеющему специфических расстройств. Управление интонацией в речевой деятельности, идентификация интонации во многом зависят от степени координации слуховых и голосовых ощущений.

В музыке это зависимость ещё более актуальна. А. Лурия в «Лекциях по общей психологии» подчёркивает: «именно пробивание нужных тонов составляет условие, позволяющее выделить уточнить нужную высоту тона».

Следует добавить, что в процессе пробивания уточняется не только высота, но и другие характеристики тона: выявляются его тембровотесситуры особенности, при реальном или предполагаемом ладогармоническом контексте -функциональная окраска. Определение характера соотношения двух или более тонов также упрощается при осмысленном пробивании. Через голос человек передаёт огромное количество эмоциональной информации. Чем ярче эмоция, тем ближе её свойства к музыкальной реальности.

Общеизвестно, что для характеристики звучащей стороны речи (просодики) используются, в том числе, характеристики, общие с музыкальной практикой, -высота тона, громкость, длительность, тембр. Сильное эмоциональное переживание сопровождается максимально рельефным проявлением. Для человека эмоционально-коммуникативное значение голоса как такового -даже вне связи со словом –естественно (стоит вспомнить о доречевом общении младенцев), привычно. Во многих ситуациях мы «чувствуем», «думаем», общаемся голосом, почти обходясь без вербального компонента. Содержательные замечания этому поводу представлены, в частности, в статье Е. Нелатинского, С. Неклюдова, Черновик «Статус слова и понятие жанра в фольклоре». В контексте заявленной темы важно подчеркнуть: голос ассоциативным образом связан с

эмоциональной сферой; информация определённого рода лучше воспринимается при опоре на голосовые ощущения. Казалось бы, внимание к указанным функциям голоса – необходимое условие для организации музыкально-педагогического процесса. Однако в современной практике оно часто игнорируется, что негативно сказывается, в первую очередь, на развитии интонационного слуха. Воспитание базовых певческих навыков, а также умения контролировать и анализировать работу голоса должно присутствовать на всех этапах профессиональной подготовки музыканта – от школьного до вузовского. Значительный объём задач по воспитанию интонационного слуха решается в ходе занятий по сольфеджио. Но этот учебный курс далеко не всегда реализует свой потенциал.

Методические стереотипы зачастую приводят к смещению акцента с цели на средства. Так, забота о профессионализме уступает место слуховому тренингу. Безусловно, любая грамотно организованная музыкальная деятельность благотворно влияет на совершенствование слуха. Однако курс сольфеджио имеет возможность решать эту задачу в интегративной форме – с привлечением элементов других предметов историко-теоретического цикла: прежде всего, анализа музыкальных произведений, гармонии, истории музыки (музыкальной литературы). Как показывает опыт автора, интегративные уроки не только интересны, но и эффективны. Кроме того, они помогают избавиться от представления, что воспитание интонационного слуха на уроках сольфеджио ограничено работой над звуковысотной точностью исполнения упражнений и художественных примеров. На сольфеджио обнаруживаются проблемы, которые мешают ученику выразительно интонировать на занятиях по исполнительским дисциплинам. Как оказывается, нередко в нотном тексте молодые музыканты замечают только звук, высоту и ритм, игнорируя темповые, динамические, артикуляционные указания. В таких случаях «прочитанным» оказывается лишь поверхностный слой интонации. Формирование навыка профессиональной работы с текстом, предполагающего внимание ко всем его

сторонам, - важный компонент развития интонационного слуха. Полноценная работа с нотным текстом требует широкого круга теоретических и историко-стилевых знаний. Какой бы развитой ни была музыкальная интуиция, она нуждается в опоре на объективную информацию.

Так, интуитивное понимание того, что данный звук в контексте конкретной тональности является задержанием, а следующий – разрешением, не гарантирует грамотного исполнения: и в консерватории можно услышать акцентированное разрешение. К этому же ряду можно отнести пример искажения интонационного рисунка при неграмотной расшифровке мелизмов. Чем взрослее учащийся, тем более востребованными становятся знания, относящиеся к сфере интерпретации, стилистики. Всё это должно учитываться при планировании курса сольфеджио. Может показаться, что подобная работа займет значительную часть урока, но на самом деле, все необходимые сведения сообщаются в виде комментария к произведению (фрагменту), над которым идёт работа. Осмысляя собственный опыт преподавания сольфеджио, а также опыт старших коллег, автор считает необходимым рассмотреть некоторые методические ошибки, которые препятствуют формированию интонационного слушания музыки, пониманию её интонационной формы (В. Миодушевский). Выше было приведено наблюдение А. Лари об уточняющей функции пропевания. В этом контексте особенно ярко проявляется нецелесообразность распространённой среди педагогов – сольфеджистов методики написания диктанта, запрещающей учащимся пропевать вполголоса услышанное. И дело не в том, что пробивание мешает другим ученикам. Справедливо считается, что работа над диктантом развивает внутренние слуховые ощущения, музыкальную память. Однако при этом не должны игнорироваться научно обоснованные закономерности восприятия. В практике автора было немало случаев, когда поступившие в консерваторию студенты-вокалисты(!), были удивлены, что во время слуховой аналитической работы, при написании диктанта можно и нужно пропевать звуковой материал. Как правило,

репертуар для диктанта и слухового анализа педагоги подбирают из соответствующих хрестоматий и сборников. Студенты видят их названия и, при желании, могут использовать их для самостоятельной работы - что само по себе неплохо. Однако насколько объективной будет оценка выполненных ими в классе заданий?

Одна из коллег поделилась с автором данной статьи собственным воспоминанием: для того, чтобы получить на старшем курсе училища хорошую оценку по сольфеджио, она выучила наизусть сборник из ста диктантов! Стоит задуматься и о «предсказуемости» появления того или иного задания: она лишает урок живости, своего рода интриги, без которых работа над интонационным слухом является только работой, а не воспитанием. Нередко учащимся даются домашние (самостоятельные) задания, которые требуют неоправданно больших затрат времени и сил.

Автор статьи был свидетелем того, как на первом курсе училища студенты-пианисты исполняли выученную дома двухголосную инвенцию Баха следующим образом: один голос пели, другой играли и при этом дирижировали. Музыкальный «трюк» удался не всем. Но много ли полезных профессиональных «приобретений» сделали студенты, справившиеся с ним? В таких сложных условиях никто не смог достичь соответствующей звуковысотной точности. Без внимания осталась штриховая сторона текста, никому не удалось выстроить музыкально грамотную фразировку. Так, вместо интонационно осмысленного прочтения текста студенты пытались решить нелепую, антимузыкальную задачу – исполнить инвенцию до конца, относительно правильно воспроизводя звук высотность и ритм. Для того чтобы работа над инвенцией стала действительно полезной, необходимо было отказаться от дирижирования, ограничиться фрагментом произведения и, самое главное, дать студентам разъяснения по поводу характера исполнения. Ограничившись лишь одним примером неэффективной организации самостоятельной работы, важно заметить: задания по сольфеджио должны быть не только «штудиями»: они могут развивать инициативу учащихся,

побуждать их творческому поиску. В этом случае интонационный слух будет развиваться в самой благоприятной для него атмосфере – атмосфере живой музыки. Сейчас почти забыта такая форма музицирования, как подбор по слуху. Причина забвения – возможность легко найти любые ноты в Интернете. Как ни парадоксально это звучит, труднодоступность нотных источников способствовала тогда развитию важных для музыканта качеств – слуховой цепкости, памяти, эмоционально-ассоциативного мышления.

Преимущественно на этой основе и образуются прочные связи между интонационным и аналитическим компонентом музыкального восприятия. Значимая роль в этом процессе принадлежит также накоплению слухового опыта. Прислушиваясь к речи на иностранном языке, мы постепенно привыкаем к ней благодаря попутному усвоению лексики и узнаём всё больше элементов. При частом слушании музыки становятся понятными её «слова». Со временем слух становится способным к выявлению выразительных средств, образующих ту или иную интонацию. Активный интонационный слух, в свою очередь, благоприятствует развитию композиторских способностей. Существуют также предпосылки для воспитания интонационного слуха, несвязанные с музыкальной одарённостью. Их следует искать в речевой деятельности. Интонационная сторона речи часто воспринимается нами как данность, не требующая особой педагогической работы. Между тем, исследования последних лет показывают, что многие дети – в том числе, и старшего школьного возраста – имеют низкую чувствительность к интонации. Это проявляется, в частности, в слабом владении пунктуацией, неспособности к выразительному чтению, анализу интонационного строя литературного произведения. Осознанное отношение к функциям речевой интонации, практическое овладение её возможностями способствуют пониманию интонационной формы музыки.

Действует и своего рода обратная связь, а именно: чуткость к музыкальной интонации стимулирует развитие навыков речевого интонирования. В логопедической практике при работе с нарушениями

интонационной стороны речи (к примеру, при алалии) музыкальные занятия могут стать дополнительной формой коррекции. Небрежное отношение к интонационным ресурсам речи и недостаточно высокий уровень развития интонационного слуха молодых музыкантов имеют общую причину –это состояние звуковой среды. На улице, в торговых центрах, кафе, в общественном транспорте звучат «композиции», в которых доминирующую роль играют, как правило, динамический и ритмический факторы. Конечно, нельзя назвать подобные «композиции» без интонационными, но интонация в них нарочито обезличена или же подавлена агрессивной ритмикой.

Пассивная роль интонационного фактора характеризует большую часть теле-и радиоэфиров, играющих существенную роль в жизни современного человека.

Ведущие различных шоу, актёры, задействованные в многочисленных сериалах, интонируют либо схематично, шаблонно, либо однообразно. К сожалению, почти не представлены в эфирном пространстве жанры теле-и радио спектаклей: они положительно повлияли бы на интонационный образ современной повседневной (обиходной) речи. Вероятно, понадобятся годы для того, чтобы реабилитировать статус интонационности в звуковой культуре личности.

Музыкально-педагогическая практика может сыграть активную роль в этом процессе. Но для этого необходимо, чтобы-новому была осмыслена исключительная роль интонационного слуха в профессиональной деятельности музыканта, а поиск и апробация эффективных форм его развития стали важнейшими методическими задачами.

## Ссылки на источники

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Книги первая и вторая. –Изд.2-е. –Л.: Музыка, 1971. –376 с.
2. Бахтин М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. Эстетика словесного творчества –Изд. 2-е. –М.: Искусство, 1986. –С. 250-296.
3. Жинкин Н. Механизмы речи. –М.: АПН РСФСР, 1958. –378 с.
4. Кирнарская Д. Музыкальные способности -М.: Таланты-XXI век, 2004.-496 с.
5. Лурия А. Лекции по общей психологии—СПб.: Питер, 2006. —320 с.
6. Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. –М.: Композитор, 1993. –262