

УМЕТЬ «ПРЕДСЛЫШАТЬ» МУЗЫКУ
(ДЛЯ РОДИТЕЛЕЙ И ЛЮБОЗНАТЕЛЬНЫХ)¹

Краткое содержание:

1. Введение, из которого вы сможете понять, стоит ли вам читать дальше
2. Первый источник понимания в музыке: Немного о скучном или «из каких элементов состоит музыкальный язык»
3. Второй источник понимания в музыке: Музыкальная культура или «для чего нужен музыкальный язык»
4. Третий источник понимания в музыке: Что там, за поворотом или «маска, я вас знаю»
5. Если Бетховен был глухим, то как он мог сочинять?
6. Где учиться плавать – в воде или на берегу?
7. Немного о том, что такое «словарь музыки»
8. Композитор – кто он? Главнокомандующий или соучастник?
9. А нельзя ли поконкретнее?
10. Окинем взглядом то, что узнали

1. Введение, из которого вы сможете понять, стоит ли вам читать дальше

Этот текст написан для родителей, решивших, что их ребёнку необходимо общее, а может, в некоторых случаях и профессиональное музыкальное образование. Этот текст может быть также интересен всем, кто интересуется проблемами музыкальной педагогики, что называется, для себя, без какой-либо практической цели. Если же вы мой коллега, учитель музыки, то тоже, надеюсь, найдёте здесь что-то для себя новое. Писал я этот текст для неспециалистов, поэтому, дорогой коллега, смело можете пропустить все разъяснения терминологии и тому подобное. За тридцать с лишним лет педагогической практики я разработал целостный курс, который называю «Развитие музыкального мышления». Что это такое? Зачем это нужно? Чем это отличается от других музыкально-педагогических систем? Что мне кажется поставленным с ног на голову, и что я полагаю необходимым поставить в естественное положение? Вот вопросы, на которые я попытаюсь ответить. При этом мы должны будем чётко различать два слова – метод и методика. Здесь речь пойдёт именно о методе, т.е. о принципиальном подходе к обучению, а не о конкретных фокусах, из которых обычно и состоит методика. Разумеется, все эти фокусы мной тоже предусмотрены, но никакой возможности изложить их кратко я не знаю. Для того, чтобы прочитать этот текст, нет нужды иметь музыкальное образование, я постараюсь объяснить необходимую терминологию по ходу дела.

2. Первый источник понимания в музыке:

Немного о скучном или «из каких элементов состоит музыкальный язык»

Для того, чтобы понимать музыку, необходимы три вещи, две из них очевидны, третья – нет.

¹ Опубликовано в журнале «Искусство в школе», 2006, №6, с. 5, Москва. Опубликовано на украинском языке под названием «Про розвиток музичного мислення дитини (для батьків і усіх зацікавлених)». // Музична педагогіка та виконавство. Збірник статей, випуск 1, с. 5-20, Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. ISBN: 978-966-408-620-9.

Первая такая необходимая вещь – это умение различать на слух элементы музыкального языка – динамические, тембровые, ритмические, мелодические, гармонические, полифонические, структурные. Не следует пугаться этих специальных слов – всё не так сложно.

- Динамические элементы – самые очевидные. Музыка может звучать тихо или громко, звучание может постепенно возрастать или угасать.
- Тембровые элементы – это то, чем, например, отличаются друг от друга звуки различных музыкальных инструментов. Мы безошибочно, имея минимальный музыкальный опыт, отличим звук скрипки от звука фортепиано. Согласимся в первом приближении с тем, что тембр – это то, благодаря чему мы распознаём различные источники звука – голос флейты и голос арфы, голос мамы и голос папы.
- Ритмические элементы – это, в самом простом изложении, соотношения продолжительностей звуков. Музыка существует во времени, и одни звучания длятся дольше других. На самом деле, всё намного сложнее, но для начала ограничимся таким определением.
- Мелодические элементы – это соотношение звуков по высоте. При этом звуки должны воспроизводиться не одновременно, а по очереди. На самом деле, опять-таки, всё сложнее, но пока такого определения достаточно. Если Вам не совсем ясно, что такое «высота звука», то вот доступное определение: для того, чтобы имел место звук, должно иметь место звучащее тело – колокол, струна, столб воздуха в трубке (флейте, органной трубе и т.п.). Звучащее тело колеблется с той или иной скоростью (например, 100 или 500 колебаний в секунду). Чем больше происходит колебаний в секунду, тем, как принято говорить, выше образующийся при этом звук. Даже так называемые «немузыкальные» люди (хотя таких в природе практически не существует, но так говорят) различают звуки «толстые» и «тонкие», «тёмные» и «светлые» – это и есть принципиальное различие звуков по высоте.
- Гармонические элементы – это тоже соотношение звуков по высоте, но теперь звуки должны воспроизводиться не по очереди, а одновременно. При этом таких одновременно воспроизводимых звуков бывает, как правило, больше двух. И снова, на самом деле всё сложнее, но пока этого достаточно, чтобы хоть как-то понимать слово «гармония».
- Полифонические элементы – это также одновременное воспроизведение, но не отдельных звуков, а двух или более различных мелодий.
- Структурные элементы – это то, чем музыка в особенности напоминает язык и литературу. В музыкальном произведении можно услышать отдельные музыкальные «слова», «фразы», «абзацы», «главы». Но это не значит, что музыкальные «слова» переводятся на нормальный язык подобно тому как мы переводим, скажем, с испанского на русский. И, тем не менее, музыкальный поток не сплошной, но разделён на части – как мелкие, так и крупные – и это членение можно воспринять слухом.

Теперь, когда я вдруг заговорю о динамике, тембре, ритме, мелодии, гармонии, полифонии и структуре, мы уже будем знать, о чём примерно ведётся речь.

Вспомним, что, как сказано выше, для понимания музыки нужны три вещи, и пока что мы говорили лишь о первой из них – об умении различать слухом элементы музыкального языка.

3. Второй источник понимания в музыке: Музыкальная культура или «для чего нужен музыкальный язык»

Естественный язык – русский, испанский, английский – нужен для получения и передачи информации, в том числе эмоциональной информации. В том, что касается музыкального языка, речь идёт именно об эмоциональной информации. Эту информацию создаёт композитор, передаёт её исполнитель, а получает слушатель. Как всюду в этом тексте, на самом деле всё гораздо сложнее, но схематически выглядит именно так. Вся эта эмоциональная информация образует основу музыкальной культуры. Итак, вторая необходимая вещь для понимания музыки – владение музыкальной культурой. Под этим как правило подразумевается знание имён композиторов, имён музыкантов-исполнителей настоящего и прошлого, музыкальных жанров (опера, симфония, соната и т.п.). Мы же с вами под «музыкальной культурой» будем подразумевать знание на слух самой музыки. Так же, как мы с детства накапливаем для себя словарь родного языка, общаясь с другими людьми, а впоследствии читая книги, так и словарь музыкального языка накапливается в общении с музыкальными произведениями. И хотя неплохо бы знать, кто сочинил то или иное произведение, однако гораздо важнее именно узнавать произведение, иметь возможность сказать себе «я это уже слышал». Музыкальные «слова» и музыкальная «грамматика», интуитивно усвоенные в одном произведении, помогут нам получить удовольствие от другого произведения (а это, собственно, и есть «понимание»).

Изучение музыкального языка протекает при этом подобно тому, как мы изучаем родной язык. С одной стороны, ребёнок непосредственно контактирует с родной речью, с другой же стороны наступает момент, когда начинается сознательное изучение родного языка в школе. Здесь ребёнка учат (в идеале) получать от родного языка изысканное удовольствие через чтение. Тот, кто не научился читать, будет ограничен словарным запасом, достаточным для практического общения в магазине, но вряд ли достаточным для получения радости от знакомства с литературой.

Что-то подобное происходит и с музыкальным языком. Музыка в наше время навязчиво звучит повсюду – в телевизоре, в супермаркете, в мобильном телефоне. Это музыка самого разного качества, подобно тому как мы слышим вокруг самую разную речь. Таким образом, волей-неволей современный человек осваивает какой-то набор музыкальных «слов», но этот набор подобен языку малограмотного. Итак, знакомство с музыкальной культурой в её лучших образцах (а жизнь слишком коротка, чтобы стоило тратить её на знакомство с музыкальным мусором) требует неких целенаправленных усилий, т.е. какого-никакого образования. И цель такого образования – не профессиональное будущее музыкального вундеркинда, но воспитание квалифицированного потребителя музыки, воспитание готовности к получению от музыки наибольшего удовольствия, иными словами, воспитание более счастливого человека.

4. Третий источник понимания в музыке: «Что там, за поворотом или «маска, я вас знаю»

Напомню ещё раз – выше было сказано, что для понимания музыки необходимы три вещи, и что третья из них неочевидна. Эта третья вещь и представляет собой основную особенность разработанной мной системы. Без её осознания знакомство с музыкальной культурой, а в конечном счёте и процесс понимания музыки, затруднены. Эта третья составляющая присутствует и в других музыкально-педагогических системах, но

неосознанно, а, значит, возможности этой составляющей не могут использоваться вполне эффективно. Мало того, если эта третья составляющая и присутствует, то не как цель, а как некий побочный эффект, который образуется сам собой, без специальных, на него направленных, педагогических усилий. Я обратил внимание на эту составляющую в молодости, когда занимался совсем другими делами – изучал математику, лингвистику, семиотику, теорию систем и разные другие науки с впечатляющими названиями. Эти другие науки и навели меня на мысль использовать в музыкальном образовании взятые оттуда идеи. А обратив внимание на эту третью составляющую, я применил её в своей педагогической практике для эффективного освоения элементов музыкального языка (см. выше первую составляющую). Что же это такое?

Представьте себе следующую игру. Я задумал какое-то слово на вашем родном языке. Допустим, «гостиница». И предлагаю вам угадать, какое именно слово я задумал. Если я не даю вам никакой информации об этом слове, то шанс угадать его у вас примерно 1 на 125 тысяч – столько слов содержится в «Обратном словаре русского языка», М. 1974, в котором обобщены данные из четырёх самых известных русских словарей. Но вот я сообщаю вам первую букву, т.е. «г». Шанс угадать слово резко возрастает, однако всё ещё ничтожен, поскольку слов на «г» очень много. Впрочем, если вы хотите всего лишь наугад назвать вторую букву, то здесь шансов уже больше, поскольку число букв русского алфавита меньше, чем слов на «г». Если вы не угадали вторую букву и я её вам сообщаю, ваш шанс возрастает существенно, но всё ещё вам придётся перебирать много слов, пока вы набредёте на «гостиницу». После третьей буквы шанс возрастает примерно до 3% (в «Словаре русского языка» Академии наук СССР, М. 1957 имеется 32 слова, начинающихся на «гос...»). После четвёртой буквы вероятность угадать слово становится уже примерно 7% (15 слов на «гост...»). После пятой буквы – 12,5% (8 слов на «гости...»). Шестая буква увеличивает вероятность угадывания незначительно (7 слов на «гостин...» – гостиная, гостинец, гостиница, гостиничный, гостинодворец, гостинчик, гостиный). Зато седьмая буква резко увеличивает вероятность до 50%, поскольку теперь после «гостини...» может быть либо «ц», либо «ч» (гостиница, гостиничный). И, наконец, восьмая буква («ц») делает угадывание последней, девятой буквы («а») стопроцентным. Теперь представим себе, что угадать следовало не отдельное слово, а целую фразу: «Гостиница «Англетер», в которой покончил с собой Сергей Есенин». Очевидно, что после слова «гостиница» вероятность угадывания буквы «а» в слове «Англетер» падает вновь. С появлением каждой последующей буквы вероятность будет расти. А, догадавшись до слова «Англетер», тот участник игры, который слышал раньше об обстоятельствах самоубийства Есенина, начнёт угадывать остальные буквы уже не с математической вероятностью (как было со словом «гостиница»), а с гораздо более высокой. Скорее всего, уже на слове «покончил» вероятность угадывания остальных букв вырастет до 100% или около того. Теперь представим себе, что в эксперименте участвует иностранец, не так хорошо владеющий русским языком и никогда не слышавший о Есенине. Весьма вероятно, что слово «гостиница» ему незнакомо, поскольку он обходится международным словом «отель». Тогда появление каждой новой буквы в этом слове будет для него равновероятным и будет равно 1/33. Он даже не догадается, что после буквосочетания «гостиница» следует сделать пробел, что здесь закончилось одно слово и должно начаться другое. Возможно, какое-то оживление произойдёт на служебном слове «которой». В целом понятно, что полнота восприятия этой фразы подобным иностранцем будет резко отличаться от полноты восприятия этой же фразы образованным носителем языка. Если восприятие носителя языка будет наполнено ожиданиями, будет рваться вперёд, иначе говоря, будет активным, то восприятие иностранца будет просто следовать за

поступающей информацией, не делая активных попыток её опередить, т.е. будет пассивным.

Этот экскурс в языковое восприятие поможет нам понять, что такое активное восприятие и понимание музыки. Если мы слышим музыкальное сочинение, не делая никаких предположений о том, что произойдёт в этом сочинении в каждый последующий момент времени, мы подобны человеку, слушающему сообщение на незнакомом языке. Если же мы делаем время от времени хаотичные предположения по принципу «предположение-отсутствие предположений», мы подобны иностранцу, кое-как знающему язык, на котором звучит сообщение. Если мы делаем такие предположения «волнообразно», т.е. несколько предположений подряд, мы подобны человеку, воспринимающему сообщение на родном языке, но не обладающему достаточной культурой – это человек не может делать предположений, когда одно слово закончилось, а другое ещё не началось. И, наконец, когда мы постоянно делаем предположения – независимо от того, какая часть этих предположений сбывается, мы подобны культурному человеку, воспринимающему сообщение на хорошо понятном для него языке. Почему предположения могут и в этом последнем, идеальном случае всё же не сбываться? Потому что автор сообщения, подобно автору криминального романа, специально позаботился о том, чтобы нам не было скучно.

5. Если Бетховен был глухим, то как он мог сочинять?

Что такое предположения в языке как будто понятно. А что такое предположения в музыке? Значит ли это, что мы должны угадывать названия нот, аккордов и тому подобного? Нет, не значит. Точно так же как при восприятии языка мы угадываем не отдельные буквы, а целые слова или даже фразы, так и при восприятии музыки речь пойдёт о целых звуковых комплексах, например, мелодиях. А что это значит, угадать мелодию? Подобно тому, как, разговаривая с человеком, который заикается, хочется произвольно продолжить вместо него окончания слов, так и при восприятии «понятной» мелодии хочется допеть её в уме раньше, чем она реально завершилась. Таким образом, «делать предположения» в музыке означает «предслышать». Для того, чтобы это было возможно, необходимы развитый внутренний слух и богатый музыкальный опыт. Музыкальный опыт – это те музыкальные сочинения, которые вы воспринимаете как знакомые для вас. А внутренний слух – особый навык, позволяющий вообразить то или иное звучание. Немузыкантам часто трудно понять, как мог сочинять музыку глухой Бетховен. Дело в том, что Бетховен был глух только к внешним источникам звуков, но те звуки, которое производило его воображение, были слышны ему куда отчётливее, чем многим из нас реальные звуки. Вам это кажется, возможно, мистикой. Что ж, Вы не одиноки. Мне доводилось слышать от профессора музыкальной психологии в одной из немецких консерваторий поразившее меня сообщение о том, что «так называемый внутренний слух – фикция». Что хотел сказать профессор, мне до сих пор непонятно, поскольку внутренний слух несомненно есть. Это, как говорится, медицинский факт. Не только опыт Бетховена и других оглохших композиторов (Бедржих Сметана, Габриель Форе) свидетельствует о реальности внутреннего слуха, но и опыт многих музыкантов, в том числе и лично мой. Я точно знаю, что внутренний слух – не фикция. И развитие его – не привилегия избранных. В моей педагогической практике внутренний слух в той или иной степени появлялся у всех учеников без исключения.

6. Где учиться плавать – в воде или на берегу?

Итак, для того, чтобы понимать музыку, необходимо уметь предслышать, а для предслышания необходимо наличие внутреннего слуха. Но одного внутреннего слуха, как уже говорилось, недостаточно. Необходимо владение музыкальной культурой. Тут возможны три принципиальных подхода, подобно обучению плаванию.

- Первый путь: бросить человека в воду – или утонет, или поплывёт. Применительно к музыке: пусть человек беспорядочно слушает всё подряд – или наберётся опыта, или получит стойкое отвращение.
- Второй путь: учить правильным плавательным движениям на суше и мелководье, а затем пустить плавать. Применительно к музыке: специальным методом развить внутренний слух, а затем начать знакомить с музыкальной культурой.
- И, наконец, третий путь – комбинация первого и второго. А именно – развитие прогнозирующего, «угадывающего» слуха одновременно со знакомством с музыкальной культурой.

Именно этот третий путь я считаю верным. Однако знакомство с музыкальной культурой должно быть не беспорядочным, а систематизированным. Что это значит? На первый взгляд всё просто. У музыки есть история. Например, можно сначала познакомиться с музыкой древнейших времён и постепенно, век за веком, год за годом дойти до нашего времени. Это было бы систематизацией по хронологии. Другая возможность – систематизация по формам и жанрам. То есть, сначала познакомиться с простейшими формами, например, с песнями, независимо от того, когда эти песни появились. Затем продолжить – знакомиться с бытовыми танцами, сонатами, симфониями, операми и т.п. И этот путь выглядит вполне логичным. Тем не менее, я предлагаю совсем иной путь. Я его называю «постепенным наращиванием интонационного словаря».

7. Немного о том, что такое «словарь музыки»

«Интонационный словарь» – довольно непростое понятие, но в первом приближении это означает следующее. Берётся завершённый отрывок из какого-то произведения. Завершённый в том смысле, что сам по себе может восприниматься как маленькая песенка. Этот отрывок состоит, допустим, из неких трёх нот. Эти три ноты в данном отрывке находятся в неких взаимоотношениях друг с другом. Допустим, мы не знаем, что это за взаимоотношения, но эти взаимоотношения существуют. Эти взаимоотношения (т.е. здесь те комбинации двух и более звуков, которые возникают из трёх конкретных нот в данном отрывке) и будут для нас первыми «словами» нашего интонационного словаря. Обозначим эти ноты условными символами К, L, М, а весь отрывок как, допустим, К-L-M / К-L-M. При этом косой чертой обозначим конец мотива. Тогда «словами» для нас будут следующие комбинации: К-L, L-M, К-L-M. Теперь представим себе, что мы взяли другой отрывок, где те же звуки образуют другие комбинации. Таким образом, наш «словарь» подрос. Добавим к этим трём нотам ещё одну. «Словарь» увеличится. И т.д. В действительности под интонационным словарём я понимаю нечто иное, более сложное, что неподготовленному читателю объяснить не смогу, не нагнав скуки. Предложенная модель, однако, даёт некоторое представление о том, что имеется в виду. При таком подходе развитие внутреннего слуха и знакомство с музыкальной культурой происходят одновременно.

Для того, чтобы получить эффект предслышания, наличия внутреннего слуха, однако, недостаточно. Т.е. он необходим, но необходимы также кое-какие другие вещи. Каким образом мы предугадываем то, что нам говорят? Одного лишь знания

слов и грамматики для этого недостаточно. Вспомните, как мы «угадывали» слово «гостиница». По мере продвижения к концу слова вероятность появления тех или иных букв в нём возрастала. Мы делаем предположения о появлении не каких угодно знаков, но именно тех, которые с нашей точки зрения наиболее вероятны. А откуда мы знаем, какие знаки наиболее вероятны? Мы это знаем, благодаря знакомству с очень большим объёмом сообщений, использующих эти знаки. Что это значит применительно к музыке? Это значит, что даже вполне хаотичное знакомство с очень большим числом музыкальных произведений в конце концов вырабатывает у слушателя интуитивное представление о вероятности тех или иных звучаний. Одни звучания встречаются чаще, другие реже. А теперь представим себе, что мы изучаем иностранный язык. Наиболее рациональным путём при этом был бы такой, когда мы, с одной стороны, находимся в языковой среде, среди тех людей, для которых этот язык родной. С другой же стороны, специально знакомимся сперва с наиболее часто употребляющимися словами и оборотами, а затем, после того, как знание этих слов и оборотов доведено до автоматизма, знакомимся с менее употребляемыми и т.д. Тем же путём следует идти и при постижении языка музыки. С одной стороны, хорошая музыка должна звучать дома, с другой – наиболее вероятные «музыкальные слова» должны осваиваться с учителем, становиться стереотипами внутреннего слуха. Эти стереотипы должны затем разрушаться благодаря освоению менее вероятных созвучий, которые в свою очередь тоже должны затем стать стереотипами внутреннего слуха, после чего и эти стереотипы разрушаются и т.д. Такими «музыкальными словами» будут для нас различные сочетания тех элементов, о которых шла речь в самом начале, а именно динамических, тембровых, ритмических, мелодических, гармонических, полифонических и структурных, а в первую очередь тех, освоение которых наиболее продуктивно на начальном этапе обучения – ритмических, мелодических и гармонических элементов музыкального языка.

Итак, принципиальный подход к освоению музыкального языка, к развитию музыкального восприятия и мышления, который я предлагаю, заключается в следующем:

- Музыкальный язык – система вероятностная, и его освоение – это усвоение внутренним слухом таких элементов, которые распределены в учебном процессе по принципу уменьшения вероятности их применения в музыкальном языке. Всякое промежуточное знание доводится до стереотипа (т.е. до 100% вероятности), после чего стереотип разрушается с целью расширения представлений о вероятности.
- Музыкальный язык представляет собой обобщение тех закономерностей, которые имеют место в музыкальных текстах, т.е. в музыкальных произведениях, совокупность которых представляет собой то, что мы называем музыкальной культурой. Освоение музыкальной культуры строится по принципу постепенного наращивания интонационного словаря, что позволяет не разделять эти два процесса – знакомство с музыкальной культурой и развитие внутреннего вероятностного музыкального слуха происходят одновременно.
- Всё вместе позволяет развиваться интуитивному прогнозирующему восприятию, без которого адекватное понимание невозможно.

8. Композитор – кто он? Главнокомандующий или соучастник?

Свой курс я называю «развитием музыкального мышления». Однако до сих пор речь шла о слухе, о восприятии, о культуре, о языке, но не о мышлении. Договориться о том, что же это такое – музыкальное мышление – непросто, поскольку единого мнения на этот счёт нет. Обычно «мышление» противопоставляют «чувственному восприятию». Это «чувственное восприятие» поставляет мышлению материал для дальнейшей обработки. И обработка эта происходит с помощью языка. Вне словесно оформленных мыслей, якобы, никакого мышления нет. Невозможно думать «вообще», не пользуясь словами. Согласно такой точке зрения музыкальное мышление происходит следующим образом: сначала мы получаем слуховые впечатления от музыкального произведения, а затем производим мыслительный анализ этого произведения, оформляя наши мысли при помощи языка, на котором говорим. Мы расчлняем произведение на составные части, сравниваем схожее и различное, сравниваем это произведение с другими произведениями того же автора, сравниваем это произведение с произведениями других авторов, но написанными в том же жанре (например, вальс композитора N с вальсом композитора M). С моей точки зрения, в таком случае, однако, осуществляется не «музыкальное мышление», но «мышление о музыке». Музыкальное же мышление – и я предлагаю тут странный, противоречивый термин «чувственное мышление» – не нуждается в словесной оболочке. Благодаря прогнозирующему восприятию мы проделываем все вышеперечисленные операции интуитивно. Мало того, мы при этом не только «анализируем», но и «синтезируем». Это значит, что в процессе прогнозирующего слушания, в процессе предслышания мы в каждый момент времени пытаемся угадать не только поступающую информацию, но и конечный результат. Мы пытаемся вписать поступающую информацию в идеальное целое, интуитивно представляющееся нашему воображению. Мы соревнуемся с композитором, «со-сочиняем», мы как бы упорядочиваем тот кажущийся хаотичным звуковой материал, который звук за звуком предьявляет нам композитор. Именно это интуитивное упорядочивание кажущегося хаоса, постепенное восстановление в нашем восприятии того произведения, которое уже сочинено автором, но которое невозможно воспринять одномоментно, подобно зрительному образу, и доставляет нам удовольствие от понимания.

Высшая степень удовольствия от музыки, впрочем, заключается не в этом, а в том, насколько нам удалось соединить услышанное с нашим эмоциональным опытом, отозваться на музыку так, словно это не звуки-тембры-ритмы, а сама наша собственная жизнь. Но «услышанное» возникает не само по себе, не как физическая реакция организма на колебания воздуха, которые создаются звуками, а как предслышанное и музыкально нами осмысленное. Итак:

- Соединить услышанное с нашим эмоциональным опытом невозможно, не услышав.
- Услышать – значит предслышать и со-сочинить.
- Предслышать и со-сочинить можно только владея системой вероятностей музыкального языка.
- Система вероятностей возникает на пересечении освоения культуры и формирования-разрушения стереотипа.
- Освоение культуры должно происходить путём постепенного наращивания интонационного словаря.

9. А нельзя ли поконкретнее?

Как формировать и разрушать стереотипы, чтобы это было интересно ребёнку и в то же время эффективно, каким должен быть интонационный словарь – ответы на эти вопросы даёт методика. Здесь же пока речь шла о методе. Что до других методов, то многое из описанного здесь, есть и там, и многим я обязан другим авторам. То, что принципиально отличает мой метод – это *направленность каждого упражнения на развитие внутреннего ожидающего слуха и выстраивание всего здания музыкальной культуры на фундаменте постепенно разрастающегося словаря.*

Я попытался описать суть моего метода в, надеюсь, доступной форме для такого читателя, который ничего не знает как о музыкальной теории, так и о других методах, но готов потратить какое-то количество интеллектуальных усилий, чтобы дочитать данный текст до этого места. У меня нет уверенности в том, что мне это действительно удалось. Я часто убеждался в том, что бываю понят либо неполно, либо вовсе неверно. В одном русском учебнике для студентов, которые готовятся стать учителями музыки, о сути моего метода написано, например, следующее:

В.Б.Брайнин считает группировку по фразам основополагающим для музыкального мышления действием. По его мнению, точка окончания музыкальной фразы проливает свет на то, что было до этого внутри неё. Чем ближе конец фразы, тем с большей вероятностью предугадывается дальнейшее движение. Это связано с тем, что в завершающих интонациях чаще встречаются штампы; с другой стороны, начало музыкального движения в общих чертах предопределяет тип окончания. В разработанной Брайниным методике по развитию музыкального мышления на уроках сольфеджио большое внимание уделяется именно этой способности – предслышать конец музыкальной фразы с обязательным мыслительным охватом всего отзвучавшего музыкального высказывания.²

Авторы учебника верно описали суть метода, но указали в качестве основного его признака предслышание не всего, что происходит в музыкальном произведении, а лишь окончаний музыкальных фраз. Это значит, что в том источнике, которым пользовались авторы (а надо полагать, источником были мои собственные высказывания) эта суть не была изложена достаточно внятно.

Расчленение на фразы – действительно основополагающая вещь, но в другом смысле. Когда мы изучаем иностранный язык, мы заучиваем не звуки, из которых строятся слоги, из которых состоят слова, из которых образуются фразы. Прошу прощения за такую громоздкую конструкцию, но так я хотел показать, что именно является в языке самым важным. Мы учим не «корова», «дом», «тарелка», а «это корова», «это дом», «это тарелка» или «у меня есть корова» и т.д. Так и при изучении музыкального языка важны не звуки и не их комбинации, а некие музыкальные фразы. Именно они являются элементарными носителями музыкального смысла. Даже если такая фраза состоит всего лишь из двух звуков, должно быть слышно, что эти два звука как-то отделены от окружающих их других звуков.

Приведённая выше цитата из учебника даёт всё же довольно близкое к истине, хотя и неполное, описание моего представления о музыкальном мышлении. Другие источники и вовсе ограничиваются тем, что «Брайнин занимается развитием абсолютного слуха» и т.п.

² В.М.Подуровский, Н.В.Суслова. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. (Рекомендовано Министерством образования Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений). «Владос», М. 2001, с. 22.

«Абсолютный слух» (о котором известно только, что это нечто мистическое) и тому подобные вещи относятся не к методу, а к методике. Я действительно обращаю внимание на развитие абсолютного слуха, но не специально, это побочный результат других моих усилий. Вот что говорится об этом в другом русском учебнике:

Интересен в этом отношении опыт [...] В.Б.Брайнина, показавшего возможность развития у детей абсолютного слуха, появляющегося в качестве «побочного эффекта» при развитии ладо-гармонического, тембро-гармонического, инструментально-тембрового, вокально-позиционного слуха и имеющего целью свободную «ориентацию в звуковом пространстве».³

Абсолютный слух – т.е. умение различать на слух и точно называть все ноты – относится к тому, что я называю «региструющим слухом». Региструющий слух поставляет нам информацию о звучащем музыкальном мире, но не даёт возможности предвидеть, какая информация наиболее вероятным образом могла бы поступить к нам в будущем. Эту возможность предоставляет лишь тот музыкальный слух, который я называю «прогнозирующим».

Что же до методики (т.е. последовательности конкретных упражнений, соответствующих умственному и эмоциональному развитию ребёнка примерно с 2-4 лет), то краткое её описание невозможно. Суть любой методики в том, что существует подробнейший перечень шагов, необходимых для достижения результата. Этот перечень шагов касается всех элементов музыкального языка, в особенности ритма, мелодии, гармонии, полифонии и структуры. Занимаясь ритмом и структурой, я буду заботиться о том, чтобы ученик научился предсказывать организацию музыки во времени. Занимаясь мелодией и гармонией, я буду заботиться о том, чтобы ученик научился предсказывать организацию музыки в звуковом пространстве. При этом методика продумана таким образом, что каждый момент обучения будет системным. Это значит, что все элементы музыкального языка будут осваиваться одновременно. Если на первом плане будет ритмическое упражнение, то поддерживаться оно будет и мелодией, и гармонией, и структурой – хотя бы ученик об этом и не догадывался. И тому подобное. Чтение и понимание такого перечня необходимых шагов требует специальных знаний, а также готовности хотя бы на время чтения отказаться от привычных шаблонов. Моя методика рассчитана на долгие годы обучения, но позволяет ограничиться и одним-двумя годами. Чем дальше удастся продвинуться ученику на этом пути, тем совершеннее и объёмнее будет его мышление – и как скромного слушателя музыки, и как её профессионального производителя (коль скоро последняя задача вообще будет поставлена). Но и недалёкое продвижение позволит начать иначе слышать, сформирует прогнозирующие рефлексy, необходимые для любой (не только музыкальной) умственной деятельности.

10. Окинем взглядом то, что узнали

Мы узнали, что есть три источника понимания в музыке:

- 1) знакомство с элементами музыкального языка;
- 2) знакомство с музыкальной культурой;
- 3) прогнозирующее восприятие (моя главная «фишка»).

³ Э.Б.Абдуллин, Е.В.Николаева. Теория музыкального образования. (Допущено Министерством образования и науки Российской Федерации в качестве учебника для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 030700 – Музыкальное образование). «Academia», М. 2004, с. 37.

Мы узнали, что для прогнозирующего восприятия необходим внутренний музыкальный слух.

Мы узнали, что слушать музыку значит соучаствовать в её сочинении, «со-сочинять».

Мы узнали, чем должно быть систематическое изучение музыки для ребёнка – не хронологией и не последовательным изучением разных форм, но постепенным наращиванием словаря (моя вторая «фишка»).

Мы узнали, что элементарной частицей музыкального языка является не отдельный звук, а некая музыкальная фраза во всей её полноте. И следует осваивать элементы музыкального языка, исходя из этих самых частиц, а уж от них двигаться в обе стороны – и к целым произведениям, и к отдельным созвучиям (третья «фишка»)⁴.

Мы узнали, что без всего вышеперечисленного невозможно соединить услышанное с нашим жизненным и эмоциональным опытом, т.е. невозможно понять.

Мы узнали кое-что о методе, но ничего не узнали о методике, поскольку для этого необходимы специальные знания и значительно больше места для изложения.

⁴ Цитата: «Достоинства методики В. Брайнина связаны с идеей органичной целостности музыкального мышления, с желанием разрушить искусственно воздвигаемые современными методиками перегородки между сторонами единой музыкальной деятельности – между чтением с листа, внутренним слышанием, пониманием, творчеством. Здесь много оригинальных находок» – В.В.Медушевский. (Из статьи А.Щетинского «Обучать интонационному мышлению! О музыкально-педагогической системе В.Брайнина» в журнале «Музыкальная академия», М. 1993, № 1, с. 164).