

ПРО РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ДИТИНИ (ДЛЯ БАТЬКІВ І УСІХ ЗАЦІКАВЛЕНИХ)¹

Короткий зміст:

1. Вступ, з якого ви зможете зрозуміти, чи варто вам читати далі.
2. Перше джерело розуміння в музиці: Дещо про нудне або «з яких елементів складається музична мова».
3. Друге джерело розуміння в музиці: Музична культура або «для чого потрібна музична мова» .
4. Третє джерело розуміння в музиці: Що там, за поворотом або «маска, я вас знаю».
5. Якщо Бетховен був глухим, то як він міг компонувати?
6. Де вчитися плавати — у воді чи на березі?
7. Дещо про те, що таке «словник музики».
8. Композитор — хто він? Головнокомандуючий або співучасник?
9. Чи не можна конкретніше?
10. Окинемо поглядом те, про що довідалися.

1. Вступ, з якого ви зможете зрозуміти, чи варто вам читати далі

Цей текст написаний для батьків, які вирішили, що їхній дитині необхідна загальна, а, може, у деяких випадках і професійна музична освіта. Цей текст може бути також цікавий усім, хто цікавиться проблемами музичної педагогіки, як кажуть, для себе, без будь-якої практичної мети. Якщо ж ви мій колега, учитель музики, то теж, сподіваюся, знайдете тут щось для себе нове. Писав я цей текст для неспеціалістів, тому, дорогий колего, сміло можете пропустити усі роз'яснення термінології тощо. За тридцять із зайвим років педагогічної практики я розробив цілісний курс, який називаю «Розвиток музичного мислення». Що це таке? Навіщо це потрібно? Чим це відрізняється від інших музично-педагогічних систем? Що мені здається поставленим з ніг на голову і що я вважаю за необхідне поставити в природне положення? От питання, на які я спробую відповісти. При цьому ми маємо чітко розрізнити два слова — метод і методика. Тут мова піде саме про метод, тобто про принциповий підхід до навчання, а не про конкретні фокуси, з яких, як правило, і складається методика. Звичайно, усі ці фокуси мною теж передбачені, але

¹ Музична педагогіка та виконавство. Збірник статей, випуск 1, с. 5-20, Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. ISBN: 978-966-408-620-9

ніякої можливості викласти їх коротко я не знаю. Для того, щоб прочитати цей текст, немає потреби мати музичну освіту, я намагатимуся пояснити необхідну термінологію по ходу справи.

2. Перше джерело розуміння в музиці.

Дещо про нудне або «з яких елементів складається музична мова»

Для того, щоб розуміти музику, необхідні три речі, дві з них очевидні, третя — ні. Перша така необхідна річ — це вміння розрізняти на слух елементи музичної мови — динамічні, темброві, ритмічні, мелодійні, гармонійні, поліфонічні, структурні. Не слід лякатися цих спеціальних слів — усе не так складно.

- Динамічні елементи — найбільш очевидні. Музика може звучати тихо або голосно, звучання може поступово зростати або згасати.

- Темброві елементи — це те, чим, наприклад, відрізняються один від одного звуки різних музичних інструментів. Ми безпомилково, маючи мінімальний музичний досвід, відрізнимо звук скрипки від звуку фортепіано. Погодимось спочатку з тим, що тембр — це те, завдяки чому ми розпізнаємо різні джерела звуку — голос флейти й голос арфи, голос мами й голос батька.

- Ритмічні елементи — це, у найпростішому викладі, співвідношення тривалостей звуків. Музика існує в часі, і одні звучання тривають довше інших. Насправді, усе набагато складніше, але для початку обмежимося таким визначенням.

- Мелодійні елементи — це співвідношення звуків по висоті. При цьому звуки повинні відтворюватися не одночасно, а по черзі. Насправді, знову, усе складніше, але на разі визначення досить. Якщо Вам не зовсім зрозуміло, що таке «висота звуку», то ось доступне визначення: для того, щоб був звук, має бути звучне тіло — дзвін, струна, стовп повітря у трубці (флейті, органній трубі тощо). Звучне тіло коливається з тією або іншою швидкістю (наприклад, 100 або 500 коливань в секунду). Чим більше відбувається коливань в секунду, тим, як кажуть, вищий звук, що утвориться при цьому. Навіть так звані «немузикальні» люди (хоча таких у природі практично не існує, але так кажуть) розрізняють звуки «товсті» й «тонкі», «темні» і «світлі» — це і є принципове розрізнення звуків по висоті.

- Гармонійні елементи — це теж співвідношення звуків по висоті, але тепер звуки повинні відтворюватися не по черзі, а одночасно. При цьому таких звуків, що одночасно

відтворюються буває, як правило, більше двох. І знову, насправді усе складніше, але поки цього досить, щоб хоч якось розуміти слово «гармонія».

- Поліфонічні елементи — це також одночасне відтворення, але не окремих звуків, а двох або більше різних мелодій.

- Структурні елементи — це те, чим музика особливо нагадує мову й літературу. В музичному творі можна почути окремі музичні «слова», «фрази», «абзаци», «глави». Але це не означає, що музичні «слова» перекладаються на нормальну мову подібно до того, як ми перекладемо, скажімо, з іспанської на російську. Та, проте, музичний потік не суцільний, а розділений на частини — як дрібні, так і великі — і це членування можна сприйняти слухом. Тепер, коли я раптом заговорю про динаміку, тембр, ритм, мелодію, гармонію, поліфонію й структуру, ми вже будемо знати, про що приблизно йдеться. Згадаємо, що, як сказано вище, для розуміння музики потрібні три речі, і поки що ми говорили лише про першу з них — про вміння розрізняти слухом елементи музичної мови.

3. Друге джерело розуміння в музиці:

Музична культура або «для чого потрібна музична мова»

Природна мова — російська, іспанська, англійська — потрібна для отримання й передачі інформації, у тому числі емоційної інформації. У тім, що стосується музичної мови, йдеться саме про емоційну інформацію. Цю інформацію створює композитор, передає її виконавець, а отримує слухач. Як скрізь у цьому тексті, насправді усе набагато складніше, але схематично виглядає саме так. Уся ця емоційна інформація утворить основу музичної культури. Отже, друга необхідна річ для розуміння музики — володіння музичною культурою. Під цим, як правило, розуміємо знання імен композиторів, імен музикантів-виконавців сьогодення й минулого, музичних жанрів (опера, симфонія, соната тощо). Ми ж з вами під «музичною культурою» будемо мати на увазі знання на слух самої музики. Так само, як ми з дитинства накопичуємо для себе словник рідної мови, спілкуючись із іншими людьми, а згодом читаючи книги, так і словник музичної мови накопичується у спілкуванні з музичними творами. І хоч непогано було б знати, хто склав той або інший твір, однак набагато важливіше саме впізнавати твір, мати можливість сказати собі «я це вже чув». Музичні «слова» і музична «граматика», інтуїтивно засвоєні в одному творі, допоможуть нам отримати задоволення від іншого твору (а це, власне, і є «розуміння»).

Вивчення музичної мови відбувається при цьому схоже до того, як ми вивчаємо рідну мову. З одного боку, дитина безпосередньо контактує з рідною мовою, з іншого ж боку настає момент, коли починається свідоме вивчення рідної мови в школі. Тут дитину навчають (в ідеалі) отримувати від рідної мови естетичне задоволення шляхом читання. Той, хто не навчився читати, матиме обмежений словниковий запас, достатній для практичного спілкування в магазині, але навряд чи достатній для отримання радості від знайомства з літературою.

Щось подібне відбувається й з музичною мовою. Музика в наш час нав'язливо звучить усюди — в телевізорі, в супермаркеті, в мобільному телефоні. Це музика різноманітної якості, що схоже на мову, яку ми чуємо довкола. Таким чином, волею-неволею сучасна людина освоює якийсь набір музичних «слів», але цей набір схожий до мови малограмотного. Отже, знайомство з музичною культурою в її кращих зразках (а життя занадто коротке, щоб витратити його на знайомство з музичним сміттям) вимагає певних цілеспрямованих зусиль, тобто якої не якої освіти. І мета такої освіти — не професійне майбутнє музикального вундеркінда, але виховання кваліфікованого споживача музики, виховання готовності до отримання від музики найбільшого задоволення, іншими словами, виховання щасливішої людини.

4. Третє джерело розуміння в музиці:

Що там, за поворотом або «маска, я вас знаю»

Нагадаю ще раз — вище було сказано, що для розуміння музики необхідні три речі, і що третя з них не є очевидною. Ця третя річ і являє собою головну особливість розробленої мною системи. Без її усвідомлення знайомство з музичною культурою, а в остаточному підсумку й процес розуміння музики, ускладнюється. Ця третя складова присутня і в інших музично-педагогічних системах, але неусвідомлено, а, отже, можливості цієї складової не можуть бути використані з повною ефективністю. Мало того, якщо ця третя складова і присутня, то не як мета, а як якийсь побічний ефект, який виникає сам по собі, без спеціальних, на нього спрямованих, педагогічних зусиль. Я звернув увагу на цю складову в молодості, коли займався зовсім іншими справами — вивчав математику, лінгвістику, семіотику, теорію систем і різні інші науки із вражаючими назвами. Ці інші науки й навели мене на думку використовувати в музичній освіті взяті звідти ідеї. А звернувши увагу на цю третю складову, я застосував її у своїй педагогічній практиці для ефективного освоєння елементів музичної мови (див. вище першу складову). Що ж це таке?

Уявіть собі наступну гру. Я задумав якесь слово на вашій рідній мові. Скажімо, «гостиница». І пропоную вам вгадати, яке саме слово я задумав. Якщо я не даю вам ніякої інформації про це слово, то шанс угадати його у вас приблизно 1 на 125 тисяч — стільки слів знаходиться в «Інверсійному словнику російської мови», М. 1974, в якому узагальнені дані із чотирьох найвідоміших російських словників. Але ось я повідомляю вам першу букву, тобто «г». Шанси вгадати слово різко зростають, однак все ще незначні, оскільки слів на «г» дуже багато. Втім, якщо ви хочете всього лише навмання назвати другу букву, то тут шансів вже більше, оскільки кількість букв російського алфавіту менша, ніж слів на «г». Якщо ви не вгадали другу букву і я її вам повідомляю, ваші шанси зростають суттєво, але все ще вам доведеться перебирати багато слів, поки ви наштовхнетися на «гостиница». Після третьої букви шанси зростають приблизно до 3% (у «Словнику російської мови» Академії наук СРСР, М. 1957 є 32 слова, що починаються на «гост...»). Після четвертої букви ймовірність вгадати слово стає вже приблизно 7% (15 слів на «гост...»). Після п'ятої букви — 12,5% (8 слів на «гости...»). Шоста буква збільшує ймовірність вгадування не на багато (7 слів на «гостин...» — гостинная, гостинець, гостиница, гостиничный, гостинодворець, гостинчик, гостиный). Зате сьома буква різко збільшує ймовірність до 50%, оскільки тепер після «гостини...» може бути або «ц», або «гост» (????????). І, нарешті, восьма буква («ц») робить вгадування останньої, дев'ятої букви («а») стовідсотковим. Тепер уявимо собі, що вгадати треба не окреме слово, а цілу фразу: «Гостиница «Англетер», (тут треба все на рос. мові, мабуть) у якій наклав на себе руки Сергій Єсенін». Очевидно, що після слова «гостиница» ймовірність вгадування букви «а» у слові «Англетер» падає знову. З появою кожної наступної букви ймовірність буде рости. А, дійшовши до слова «Англетер», той учасник гри, що чув раніше про обставини самогубства Єсеніна, почне вгадувати інші букви вже не з математичною ймовірністю (як було зі словом «гостиница»), а з набагато вищою. Мабуть, уже на слові «наклав» ймовірність вгадування інших букв виросте до 100% або біля того. Тепер уявимо собі, що в експерименті бере участь іноземець, який не так добре володіє російською мовою й ніколи що не чув про Єсеніна. Досить ймовірно, що слово «гостиница» йому незнайоме, оскільки він користується міжнародним словом «отель». Тоді поява кожної нової букви в цьому слові буде для нього однаково ймовірна і буде дорівнювати 1/33. Він навіть не здогадається, що після буквосполучення «гостиница» варто зробити пробіл, що тут закінчилося одне слово й повинне початися інше. Можливо, якесь пожвавлення відбудеться на службовому слові «якої». В цілому зрозуміло, що повнота сприйняття цієї фрази таким іноземцем буде різко відрізнятися від повноти сприйняття цієї ж фрази освіченими носіями мови. Якщо сприйняття носія мови буде наповнене очікуваннями,

буде рватися вперед, інакше кажучи, буде активним, то сприйняття іноземця буде просто слідувати за інформацією, що з'являється, не роблячи активних спроб її випередити, тобто буде пасивним. Цей екскурс у мовне сприйняття допоможе нам зрозуміти, що таке активне сприйняття й розуміння музики. Якщо ми чуємо музичний твір, не роблячи ніяких припущень про те, що відбудеться в цьому творі в кожен наступний момент часу, ми схожі на іноземця, що слухає повідомлення незнайомою мовою. Якщо ж ми робимо час від часу хаотичні припущення за принципом «припущення-відсутність припущень», ми схожі на іноземця, який абияк знає мову, на якій звучить повідомлення. Якщо ми робимо такі припущення «хвилеподібно», тобто кілька припущень підряд, ми схожі на людину, що сприймає повідомлення рідною мовою, але не володіє достатньою культурою — ця людина не може робити припущень, коли одне слово закінчилося, а інше ще не почалося. І, нарешті, коли ми постійно робимо припущення — незалежно від того, яка частина цих припущень підтверджується, ми схожі на культурну людину, що сприймає повідомлення на добре зрозумілій для неї мові. Чому припущення можуть і в цьому останньому, ідеальному випадку все-таки не збуватися? Тому що автор повідомлення, подібно авторові кримінального роману, спеціально подбав про те, щоб нам не було нудно.

5. Якщо Бетховен був глухим, то як він міг складати музику?

Що таке припущення в мові начебто зрозуміло. А що таке припущення в музиці? Чи означає це, що ми повинні вгадувати назви нот, акордів і тому подібне? Ні, не означає. Так само як при сприйнятті мови ми вгадуємо не окремі букви, а цілі слова або навіть фрази, так і при сприйнятті музики мова піде про цілі звукові комплекси, наприклад, мелодії. А що це означає — вгадати мелодію? Схоже на те, як, розмовляючи з людиною, що заїкається, хочеться мимоволі продовжити замість неї закінчення слів, так і при сприйнятті «зрозумілої» мелодії хочеться доспівати її подумки раніше, ніж вона реально завершилася. Таким чином, «робити припущення» в музиці означає «попередньо чути». Для того, щоб це було можливо, необхідні розвинутий внутрішній слух і багатий музичний досвід. Музичний досвід — це ті музичні твори, які ви сприймаєте як знайомі вам. А внутрішній слух — особлива навичка, що дозволяє уявити те або інше звучання. Немузикантам часто важко зрозуміти, як міг створити музику глухий Бетховен. Справа в тому, що Бетховен був глухий тільки до зовнішніх джерел звуків, але ті звуки, які відтворювала його уява, він чув куди чіткіше, ніж багато з нас чує реальні звуки. Вам це здається, можливо, містикою. Що ж, Ви не одні такі. Мені доводилося чути від професора

музичної психології в одній з німецьких консерваторій твердження, яке вразило мене, про те, що «так званий внутрішній слух — фікція». Що хотів сказати професор, мені досі незрозуміло, оскільки внутрішній слух безсумнівно є. Це, як говориться, медичний факт. Не тільки досвід Бетховена й інших композиторів, що втратили слух (Бедржих Сметана, Габріель Форе) свідчить про реальність внутрішнього слуху, але й досвід багатьох музикантів, у тому числі й особисто мій. Я точно знаю, що внутрішній слух — не фікція. І розвиток його — не привілей вибраних. У моїй педагогічній практиці внутрішній слух у тій чи іншій мірі з'являвся в усіх учнів без винятку.

6. Де вчитися плавати — у воді чи на березі?

Отже, для того, щоб розуміти музику, необхідно вміти попередньо чути, а для попереднього чуття необхідний внутрішній слух. Але одного внутрішнього слуху, як уже говорилося, недостатньо. Потрібне володіння музичною культурою. Тут можливі три принципових підходи, як при навчанні плаванню.

- Перший шлях: кинути людину у воду — або потоне, або попливе. У музиці: нехай людина безладно слухає усе підряд — або набереться досвіду, або отримає стійку відразу.

- Другий шлях: вчити правильним плавальним рухам на суші й на міліні, а після цього пустити плавати. У музиці: спеціальним методом розвинути внутрішній слух, а потім почати знайомити з музичною культурою.

- І, нарешті, третій шлях — комбінація першого і другого. А саме — розвиток прогнозуючого, «слуху, що вгадує», одночасно із знайомством з музичною культурою.

Саме цей третій шлях я вважаю вірним. Однак знайомство з музичною культурою повинне бути не безладним, а систематизованим. Що це означає? На перший погляд все просто. Музика має свою історію. Наприклад, можна спочатку познайомитися з музикою найдавніших часів і поступово, століття за століттям, рік за роком дійти до нашого часу. Це було б систематизацією за хронологією. Інша можливість — систематизація за формами і жанрами. Тобто, спочатку познайомитися з найпростішими формами, наприклад, з піснями, незалежно від того, коли ці пісні з'явилися. Потім продовжити — знайомитися з побутовими танцями, сонатами, симфоніями, операми тощо. І цей шлях виглядає цілком логічним. Проте, я пропоную зовсім інший шлях. Я його називаю «поступовим нарощуванням інтонаційного словника».

7. Дещо про те, що таке «словник музики»

«Інтонаційний словник» — досить непросте поняття, але в цілому це означає наступне. Береться завершений уривок з якогось твору. Завершений у тому розумінні, що сам по собі може сприйматися як маленька пісенька. Цей уривок складається, припустимо, з якихось трьох нот. Ці три ноти в даному уривку перебувають у певних взаєминах один з одним. Припустимо, ми не знаємо, що це за взаємини, але ці взаємини існують. Ці взаємини (тобто тут ті комбінації двох і більше звуків, які виникають із трьох конкретних нот у даному уривку) і будуть для нас першими «словами» нашого інтонаційного словника. Позначимо ці ноти умовними символами К, L, М, а весь уривок як, припустимо, К-L-M / К-L-M. При цьому косою рисою позначимо кінець мотиву. Тоді «словами» для нас будуть наступні комбінації: К-L, L-M, К-L-M. Тепер уявимо собі, що ми взяли інший уривок, де ті ж звуки утворюють інші комбінації. Таким чином, наш «словник» збільшився. Додамо до цих трьох нот ще одну. «Словник» збільшиться. І так далі. В дійсності під інтонаційним словником я розумію щось інше, більш складне, що непідготовленому читачеві пояснити не зможу, не нагнавши нудьги. Запропонована модель, однак, дає деяке уявлення про те, що мається на увазі. При такому підході розвиток внутрішнього слуху й знайомство з музичною культурою відбуваються одночасно.

Для того, щоб отримати ефект попереднього чуття, наявності внутрішнього слуху, однак, недостатньо. Тобто він необхідний, але необхідні також деякі інші речі. Яким чином ми вгадуємо те, що нам говорять? Одного лише знання слів і граматики для цього недостатньо. Згадаєте, як ми «вгадували» слово «гостиница». По мірі просування до кінця слова ймовірність появи тих або інших букв в ньому зростала. Ми робимо припущення про появу не яких завгодно знаків, але саме тих, які на наш погляд найбільш імовірні. А звідки ми знаємо, які знаки найбільш імовірні? Ми це знаємо, завдяки знайомству з дуже великим обсягом повідомлень, в яких використовувались ці знаки. Як це стосується музики? Це означає, що навіть цілком хаотичне знайомство з дуже великою кількістю музичних творів зрештою виробляє в слухача інтуїтивне уявлення про ймовірність тих або інших звучань. Одні звучання зустрічаються частіше, інші рідше. А тепер уявимо собі, що ми вивчаємо іноземну мову. Найбільш раціональним шляхом при цьому був би такий, коли ми, з одного боку, перебуваємо в мовному середовищі, серед тих людей, для яких ця мова є рідною. З іншого ж боку, спеціально знайомимось спершу з словами й зворотами, що найчастіше вживаються, а потім, після того, як знання цих слів і зворотів доведено до автоматизму, знайомимось з менш вживаними тощо. Тим же шляхом варто йти і при осяганні мови музики. З одного боку, хороша музика повинна звучати вдома, з іншого

боку — найбільш імовірні «музичні слова» повинні освоюватися з вчителем, ставати стереотипами внутрішнього слуху. Ці стереотипи повинні потім руйнуватися завдяки освоєнню менш імовірних співзвуч, які у свою чергу теж повинні потім стати стереотипами внутрішнього слуху, після чого і ці стереотипи руйнуються й т.д. Такими «музичними словами» будуть для нас різні поєднання тих елементів, про які йшла мова з самого початку, а саме динамічних, тембрових, ритмічних, мелодичних, гармонічних, поліфонічних та структурних, але в першу чергу тих, освоєння яких найбільше продуктивне на початковому етапі навчання — ритмічних, мелодичних і гармонічних елементів музичної мови.

Отже, принциповий підхід до освоєння музичної мови, до розвитку музичного сприйняття й мислення, який я пропоную, полягає в наступному:

- Музична мова — система ймовірнісна, і її освоєння — це засвоєння внутрішнім слухом таких елементів, які розподілені в навчальному процесі за принципом зменшення ймовірності їхнього застосування в музичній мові. Будь-яке проміжне знання зводиться до стереотипу (тобто до 100% імовірності), після чого стереотип руйнується з метою розширення уявлень про ймовірність. Музична мова являє собою узагальнення тих закономірностей, які мають місце в музичних текстах, тобто в музичних творах, сукупність яких являє собою те, що ми називаємо музичною культурою. Освоєння музичної культури будується за принципом поступового нарощування інтонаційного словника, що дозволяє не розділяти ці два процеси — знайомство з музичною культурою і розвиток внутрішнього імовірнісного музичного слуху відбуваються одночасно.

- Усе разом дозволяє розвинути інтуїтивному прогнозуючому сприйняттю, без якого адекватне розуміння неможливе.

8. Композитор — хто він? Головнокомандуючий або співучасник?

Свій курс я називаю «розвитком музичного мислення». Однак досі мова йшла про слух, про сприйняття, про культуру, про мову, але не про мислення. Домовитися про те, що ж це таке — музичне мислення — непросто, оскільки єдиної думки щодо цього немає. Зазвичай «мислення» протиставляють «чуттєвому сприйняттю». Це «чуттєве сприйняття» поставляє мисленню матеріал для подальшого опрацювання. І опрацювання це відбувається за допомогою мови. Поза словесно оформленими думками, нібито, ніякого мислення немає. Неможливо думати «взагалі», не користуючись словами. Згідно такої точки зору музичне мислення відбувається в такий спосіб: спочатку ми отримуємо слухові враження від музичного твору, а потім робимо мисленнєвий аналіз цього твору,

оформляючи наші думки за допомогою мови, якою говоримо. Ми розбиваємо твір на складові частини, порівнюємо схоже і різне, порівнюємо цей твір з іншими творами того ж автора, порівнюємо цей твір з творами інших авторів, але написаними в тому ж жанрі (наприклад, вальс композитора А з вальсом композитора Б). На мій погляд, в такому випадку, однак, здійснюється не «музичне мислення», але «мислення про музику». А музичне мислення — і я пропоную отут дивний, суперечливий термін «чуттєве мислення» — не має потреби в словесній оболонці. Завдяки прогнозуючому сприйняттю ми проробляємо всі перелічені вище операції інтуїтивно. Мало того, ми при цьому не тільки «аналізуємо», але й «синтезуємо». Це означає, що в процесі прогнозуючого слухання, у процесі попереднього чуття ми в кожен момент часу намагаємося вгадати не тільки інформацію, що поступає, але й кінцевий результат. Ми намагаємося вписати інформацію, що поступає, в ідеальне ціле, що інтуїтивно представляється нашій уяві. Ми змагаємося з композитором, «співпрацюємо», ми ніби впорядковуємо той звуковий матеріал, що здається хаотичним, який звук за звуком подає нам композитор. Саме це інтуїтивне упорядковування хаосу, який ми бачимо, поступове відновлення в нашому сприйнятті того твору, що вже створений автором, але який неможливо сприйняти одномоментно, як зоровий образ, і приносить нам задоволення від розуміння.

Вищий рівень задоволення від музики, втім, полягає не в цьому, а в тому, наскільки нам вдалося з'єднати почуте з нашим емоційним досвідом, відгукнутися на музику так, немов це не звуки-тембри-ритми, а саме наше власне життя. Але «почуте» виникає не саме по собі, не як фізична реакція організму на коливання повітря, які створюються звуками, а як попередньо почуте й музично нами осмислене. Отже:

- Поєднати почуте з нашим емоційним досвідом неможливо, не почувши.
- Почути — означає попередньо почути і створити.
- Попередньо чути і створити можна тільки володіючи системою ймовірностей музичної мови.
- Система ймовірностей виникає на перетині освоєння культури й формування-руйнування стереотипу.
- Освоєння культури повинне відбуватися шляхом поступового нарощування інтонаційного словника.

9. А чи не можна конкретніше?

Як формувати і руйнувати стереотипи, щоб це було цікаво дитині й у той же час ефективно, яким повинен бути інтонаційний словник — відповіді на ці питання дає методика. А тут поки що мова йшла про метод. Що до інших методів, то багато чого з описаного тут, є й там, і багато чим я зобов'язаний іншим авторам. Те, що принципово відрізняє мій метод — це спрямованість кожної вправи на розвиток внутрішнього слуху, який очікує, і вибудовування всієї будівлі музичної культури на фундаменті словника, що поступово розростається.

Я спробував описати суть мого методу, сподіваюся, в доступній формі для такого читача, що нічого не знає як про музичну теорію, так і про інші методи, але готовий витратити певний об'єм інтелектуальних зусиль, щоб дочитати даний текст до цього місця. У мене немає впевненості у тому, що мені це дійсно вдалося. Я часто переконувався, що мене розуміють або неповністю, або зовсім невірно. В одному російському підручнику для студентів, які готуються стати вчителями музики, про суть мого методу написано, наприклад, таке:

В.Б. Брайнін вважає групування по фразах дією, що є основою для музичного мислення. На його думку, точка завершення музичної фрази проливає світло на те, що було до цього всередині її. Чим ближче кінець фрази, тим з більшою ймовірністю вгадується подальший рух. Це пов'язано з тим, що в завершальних інтонаціях частіше зустрічаються штампи; з іншого боку, початок музичного руху в загальних рисах визначає тип закінчення. В розробленій Брайніним методиці з розвитку музичного мислення на уроках сольфеджіо велика увага надається саме цій здатності — попередньо чути кінець музичної фрази з обов'язковим мислинним охопленням усього музичного твору, що відзвучав.²

Автори підручника правильно описали суть методу, але вказали в якості основної його ознаки попереднє чуття не всього, що відбувається в музичному творі, а лише закінчень музичних фраз. Це означає, що в тому джерелі, яким користувалися автори (а треба думати, джерелом були мої власні висловлювання) ця суть не була викладена досить зрозуміло.

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

Розчленовування на фрази — дійсно вагома річ, але в іншому розумінні. Коли ми вивчаємо іноземну мову, ми заучуємо не звуки, з яких будуються склади, з яких складаються слова, з яких утворюються фрази. Прошу вибачення за таку громіздку конструкцію, але так я хотів показати, що саме є в мові найважливішим. Ми вчимо не «корова», «будинок», «тарілка», а «це корова», «це будинок», «це тарілка» або «у мене є корова» тощо. Так і при вивченні музичної мови важливі не звуки й не їх комбінації, а певні музичні фрази. Саме вони є елементарними носіями музичного змісту. Навіть якщо така фраза складається всього лише із двох звуків, має бути чути, що ці два звуки якось відділені від оточуючих їх інших звуків.

Наведена вище цитата з підручника дає все-таки досить близький до істини, хоча й неповний, опис мого бачення музичного мислення. Інші джерела і зовсім обмежуються тим, що «Брайнін займається розвитком абсолютного слуху» тощо.

«Абсолютний слух» (про який відомо тільки, що це щось містичне) і подібні речі стосуються не методу, а методики. Я дійсно звертаю увагу на розвиток абсолютного слуху, але не спеціально, це побічний результат інших моїх зусиль. От що говориться про це в іншому російському підручнику:

Цікавий щодо цього досвід [...] В.Б. Брайніна, який показав можливість розвитку в дітей абсолютного слуху, що з'являється в якості «побічного ефекту» при розвитку ладо-гармонійного, тембро-гармонійного, інструментально-тембрового, вокально-позиційного слуху і такого, що має за мету вільну «орієнтацію у звуковому просторі».³

Абсолютний слух — тобто вміння розрізнати на слух і точно називати всі ноти — відноситься до того, що я називаю «слухом, що реєструє». «Слух, що реєструє», доставляє нам інформацію про музичний світ, що звучить, але не дає можливості передбачати, яка інформація найбільш ймовірніше могла б надійти до нас у майбутньому. Цю можливість надає лише той музичний слух, який я називаю «прогнозуючим». Що ж до методики (тобто послідовності конкретних вправ, що відповідають розумовому й емоційному розвитку дитини приблизно з 2-4 років), то коротко її описати неможливо. Суть будь-якої методики в тому, що існує найдокладніший перелік кроків, необхідних для досягнення результату. Цей перелік кроків стосується всіх елементів музичної мови, особливо ритму,

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.

мелодії, гармонії, поліфонії і структури. Займаючись ритмом і структурою, я буду піклуватися про те, щоб учень навчився попередньо почути організацію музики в часі. Займаючись мелодією й гармонією, я буду піклуватися про те, щоб учень навчився попередньо почути організацію музики в звуковому просторі. При цьому методика продумана таким чином, що кожен момент навчання буде системним. Це означає, що усі елементи музичної мови будуть освоюватися одночасно. Якщо на першому плані буде ритмічна вправа, то підтримуватися вона буде і мелодією, і гармонією, і структурою — хоча учень би про це і не догадувався б. І тому подібне. Читання і розуміння такого переліку необхідних кроків вимагає спеціальних знань, а також готовності хоча б на час читання відмовитися від звичних шаблонів. Моя методика розрахована на довгі роки навчання, але дозволяє обмежитися й одним-двома роками. Чим далі вдасться просунути учневі на цьому шляху, тим досконаліше й об'ємніше буде його мислення — і як скромного слухача музики, і як її професійного творця (як тільки останнє завдання взагалі буде поставлене). Але й незначне просування дозволить почати інакше чути, сформує прогноуючі рефлекси, необхідні для будь-якої (не тільки музичної) розумової діяльності.

10. Окинемо поглядом те, про що довідалися.

Ми довідалися, що є три джерела розуміння в музиці:

- 1) знайомство з елементами музичної мови;
- 2) знайомство з музичною культурою;
- 3) прогноуюче сприйняття (моя головна «фішка»).

Ми довідалися, що для прогноуючого сприйняття необхідний внутрішній музичний слух.

Ми довідалися, що слухати музику означає бути співучасником її творення, «творити».

Ми довідалися, чим повинно бути систематичне вивчення музики для дитини — не хронологією і не послідовним вивченням різних форм, а поступовим нарощуванням словника (моя друга «фішка»).

Ми довідалися, що елементарною часткою музичної мови є не окремий звук, а певна музична фраза у всій її повноті. І варто освоювати елементи музичної мови, виходячи із цих самих часток, а вже від них рухатися в обидва боки — і до цілих творів, і до окремих співзвуч (третя «фішка»).

Ми довідалися, що без усього перерахованого вище неможливо поєднати почуте з нашим життєвим і емоційним досвідом, тобто неможливо зрозуміти.

Ми довідалися дещо про метод, але нічого не довідалися про методику, оскільки для цього необхідні спеціальні знання й значно більше місця для викладу.