



Н.М. Гарипова

ЗАКОНОМЕРНОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ ПЕРЦЕПТИВНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА

В статье рассматриваются некоторые закономерности выстраивания перцептивного музыкального пространства в психике человека. При этом музыкально-звуковой поток (музыкально-звуковое движение) интерпретируется как “превращённая форма” музыкально-слухового движения, что позволяет, отталкиваясь от концепции двигательных программ Н.Бернштейна, увидеть особенности музыкального пространства (обусловленные возникновением различных ощущений) на разных его уровнях. Обозначенный ракурс рассмотрения проблемы позволяет также вскрыть ряд методов, способствующих совершенствованию музыкального слуха человека.

Ключевые слова. Музыкальный слух; музыкально-слуховое движение; уровни музыкально-слухового движения; перцептивное музыкальное пространство; координаты музыкального пространства; топология музыкального пространства; измерение музыкального пространства.



спешное осуществление любой музыкальной деятельности предполагает наличие у человека музыкального слуха. Как известно, развитый музыкальный слух является одним из существенных компонентов музыкальности музыканта любой специальности. Различные ракурсы рассмотрения этой способности позволяют по-разному увидеть её, а потому в научной литературе можно встретить различные дефиниции музыкального слуха. В практике обучения музыке последний понимается как способ-

ность различать и опознавать элементы аналитической формы музыки (В.Медушевский) и, прежде всего, — ее звуковысотную и метроритмическую организации. Понимая под музыкальным слухом дифференцированное слышание музыкально-звуковой материи, можно допустить, что его существенной функцией является способность ориентироваться в музыкальном пространстве и измерять его. Если ориентирование в музыкальном пространстве весьма желательно для рядового слушателя, то умение измерять это пространство необходимо для музыканта-профессионала.

В данной статье будут раскрыты некоторые закономерности выстраивания музыкального пространства в психике человека и изложены методы работы с музыкальным слухом, находящиеся в естественном согласии с указанными закономерностями.

Несмотря на то, что музыка является временным видом искусства, при ее восприятии возникают самые разные ощущения и представления, позволяющие говорить о перцептивном музыкальном пространстве, которое по сути своей является психическим феноменом. Этот факт, широко известный и достаточно изученный как музыкантами-психологами, так и музыковедами (М.Арановский, В.Бобровский, Л.Казанцева, В.Медушевский, Е.Назайкинский, Г.Орлов, Г.Панкевич, В.Чередниченко и др.), часто не учитывается в практике воспитания и развития музыкального слуха. А потому процесс целенаправленного совершенствования музыкального слуха нередко вступает в противоречие с закономерностями его естественного развития. Аргументация данного тезиса требует обратиться к вопросу об особенностях выстраивания перцептивного музыкального пространства в психике “человека музыкального”.

Отметим, что музыкальное пространство самым тесным образом связано с музыкальным временем и движением. Связь пространства, времени и движения является имманентным свойством нашего мира. Вне движения, осуществляемого не иначе как во времени, невозможно судить о пространстве. То, что музыкальное восприятие является двигательным процессом (своеобразным движением) убедительно доказано многочисленными исследованиями. Не только при исполнении музыки, но и при её восприятии имеют место движения голосовых связок, артикуляционного аппарата человека, мышц его тела. Не случайно Б.М.Теплов подчёркивал, что музыкальное восприятие «имеет активный, слухо-моторный характер» [13, с.319]. Иными словами, музыкальное восприятие — это слухо-двигательный акт, осуществляемый при участии музыкального слуха. С известной долей допущения музыкальный слух подобен руке человека, осяпывающей предмет, с той лишь разницей, что в качестве последнего (предмета) выступает “звуковое тело музыки” (Е.Назайкинский), “звуковой собор” (Г.Орлов).

Оставим в стороне вопрос о закономерностях моделирования в музыкальном потоке движений (двигательно-слуховых ощущений) композитора, приняв во внимание лишь то, что эти движения обретают в музыкально-звуковой материи новую форму —

“превращённую форму” (М.Мамардашвили) – своего существования. А потому сам звуковой поток можно рассматривать как музыкально-звуковое движение, отражающее музыкально-слуховые движения композитора, которые слушатель, постигая музыкальный смысл, “присваивает”, вводит во внутренний план. Если это так, то в звуковом потоке как отражении музыкально-слуховых движений должны проявляться существенные закономерности двигательных актов. Ряд таких закономерностей раскрыт в теории двигательных программ Н.А.Бернштейна.

Н.А.Бернштейн показал, что движения, двигательные акты выстраиваются психикой человека, согласно двигательной программе («плану движения»). И это выстраивание осуществляется на различных уровнях. Весьма показательным является то, что сходные движения, сходные двигательные акты в своей основе могут иметь различные двигательные программы, обеспечивающие построение движения на различных уровнях. Учёный называет следующие уровни построения движения: 1) палеокинетический уровень, отражающий положение и направленность тела в поле тяготения; 2) уровень синергий и штампов, отражающий ощущения движения в координатах человеческого тела; 3) уровень пространственного поля движения; 4) уровень действий, отражающий само движение как последовательность двигательных актов; 5) уровень символических (мыслимых) действий [2]. Ниже мы покажем, что для развития профессионального музыкального слуха как способности дифференцированно слышать музыку существенное и принципиальное значение имеют ощущения первых трёх уровней.

Основной пафос концепции Н.А.Бернштейна в рамках рассматриваемой нами проблемы (проблемы развития музыкального слуха) состоит в том, что каждый уровень в иерархии двигательных программ предполагает свои пространственные характеристики. Иначе говоря, каждый уровень характеризуется своим психологическим пространством – своими пространственными ощущениями (ощущениями, обеспечивающими феномен перцептивного пространства).

Прежде, чем рассмотреть особенности пространства каждого уровня движения заметим, что пространственные параметры музыки связаны не только со звуковысотной, но и с временной организацией. В связи с этим Г.А.Орлов пишет: «Конструирование из звукового материала – такова главная цель изодрённых стратегий и техник, которые разрабатывались, обогащались и оттачивались западными композиторами на всём протяжении последнего тысячелетия. Ради этого под контроль брались все управляемые характеристики звука – включая временные. Материализованное в звуке время стало трактоваться как некий строительный материал, который можно измерять, делить на части, эти части сравнивать между собой, укладывать в ряд, как кирпичи или каменные блоки, выстраивая из них всё более крупные единства, и продолжать до тех пор, пока крупная музыкальная форма не приобре-