

И. Ю. Заволжанская

Екатеринбург

ИГРА ПО СЛУХУ КАК ФЕНОМЕН ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ: ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: свободное музицирование; слух; гармонизация; междисциплинарная интеграция; импровизация; психомоторика; музыкальное мышление.

АННОТАЦИЯ. Игра по слуху рассматривается на перекрестке разноотраслевых наук: философии, психологии, физиологии, общей и специальной педагогики. Анализируются содержание и механизмы игры по слуху как вида свободного (без нот) музицирования, его сложная органическая природа в целях создания оптимальной методики обучения этому виду инструментального исполнительства.

I. Y. Zavolzhanskaya

Ekaterinburg

PLAYING BY EAR AS A PHENOMENON OF FREE INSTRUMENTAL MUSIC PLAYING: AN ACADEMIC ASPECT

KEY WORDS: free music playing; ear for music; harmonization; interdisciplinary integration; improvisation; psychomotor system; musical thinking.

ABSTRACT. In this article playing by ear is considered on the intersection of different sciences such as philosophy, psychology, physiology, general and special pedagogy. The author analyses the content and the mechanisms of playing by ear as a kind of free playing (without music), its complicated organic nature in order to create an optimal technique of teaching this type of instrumental performance.

Инструментальное музицирование как способ приобщения к музыке в активной форме аккумулирует в себе фактически все виды человеческой деятельности, мышления, эмоций. Оно включает сложную сенсомоторную координацию, активизирует творческое начало исполнителя, создает широкие возможности самовыражения через импровизационные формы работы, а в совокупности с психологическими факторами (концентрация воли для совершения действий, сценическое самообладание) способствует развитию личности музыканта. Одной из уникальных и полезных форм исполнительского творчества является **игра по слуху**. Она обладает большим развивающим потенциалом: необходимость активного включения всего организма в такое — свободное (т. е. без нот) — музицирование представляется тем идеальным случаем, который способен сформировать ценные профессиональные качества в максимально сконцентрированном виде.

В целом само явление «игра по слуху» — интересный феномен музыкального исполнительства, анализ которого необходим для понимания его сложной органической природы в целях разработки соответствующей методики обучения. Прежде всего, игра по слуху имеет ярко выраженный *деятельностный* характер, поскольку она подразумевает *процесс музицирования*, выявляющий комплекс психомоторных качеств музыканта, готовность к прикладному освоению теоретических знаний, уровень исполнительской техники. Такое толкование созвучно позиции современной психологии, трактующей игру как «вид деятельности, направленный... на сам процесс этой деятельности» [5. С. 38]. Однако грамотнее рассматривать игру по слуху двояко: как собственно двигательномоторный акт и как вид исполнительства, нацеленный в итоге на выработку практического навыка, актуальность которого подтверждается современной музыкальной педагогикой.

В обучении игре по слуху именно деятельность как «проявление совокупности действий,

занятий, труда» [4. С. 164] является смыслообразующим звеном: учащийся овладевает техникой игры в режиме активного (аудиторного и домашнего) практического музицирования, отбирая для этого опытным путем необходимые сенсомоторные комбинации. Функции педагога сводятся к созданию условий для формирования игры по слуху и контролю за практическим усвоением учащимися ее теории. Сквозной является постоянная слуховая деятельность (как на уровне внешнего контроля — со стороны педагога, так и самоконтроля). С учетом разной степени музыкальной одаренности учащихся в игре по слуху актуализируются разные виды деятельности. Так, например, интенсивность мышления (умственной деятельности) музыканта во многом зависит от качества его слуховых способностей: чем они более развиты, тем менее трудоемким оказывается исполнительский процесс для играющего по слуху.

Деятельностная суть и многокомпонентность этого вида музицирования обнаруживают параллели с такими понятиями, как «творчество», «мышление», «пространство и время». Предполагающая немалую инициативность исполнительского самовыражения, игра по слуху во многом ориентирована на собственно *творчество*. В этом виде музицирования, как в любой творческой деятельности, «развивается способность к гибкой переориентации в изменяющейся обстановке, к многовариативности и нестандартности в решении поставленных задач, к самостоятельности в принятии решений» [2. С. 6]. Также в игре по слуху имеет место ряд этапов, отражающих общие закономерности творческого процесса (А. Пуанкаре, Ж. Адамар, А. Н. Селезнев, Л. П. Шиповская): подготовительный (формулирование проблемы, постановка вопроса); вынашивание замысла (инкубация) как на сознательном, так и на интуитивном уровне; возникновение и кристаллизация главной идеи (озарение); реализация замысла (проверка истинности). Существующие варианты этой модели — например, когда

все составляющие творческого процесса сжаты в единое целое или распределены на этапы; когда между замыслом и его реальным воплощением находится план (А. Н. Лук) — рассчитаны на разную степень готовности к игре по слуху. Именно структурирование, планирование творческой деятельности целесообразно для обучения игре по слуху тех музыкантов, кто обделен исключительными сенсомоторными способностями и природными задатками. К составляющим такого плана относятся: эскизная гармонизация заданной песенной мелодии, игра гармонического остова произведения, выбор фактурного варианта и его освоение, перегармонизация, аранжировка, итоговое исполнение.

Выявление творческой сути роднит игру по слуху с процессом композиторского творчества, в котором интуиция соседствует с рациональным импульсом. Еще А. Г. Рубинштейн — композитор и один из величайших пианистов мира, характеризуя свою многогранную творческую деятельность, определял ее как трудный процесс поисков и напряженную умственную работу. Аналогичного мнения придерживались И. Ф. Стравинский, А. Онеггер, А. Г. Шнитке, признававшие важность поиска технологии, позволяющей воплотить замысел.

Частично игра по слуху соприкасается с философскими категориями «пространство» и «время». В идеале любое музицирование, в том числе игра по слуху требует соблюдения законов музыкального времени (авторского темпа произведения) и пространства, организованного фактурными средствами. Используемая в основном в практике аккомпанирования, игра по слуху предполагает такую организацию музыкально-исполнительской деятельности, которая выявляет уровень профессионализма играющего — особенности психомоторики (исполнительскую технику, качество слуха), музыкально-теоретическую компетентность, психофизиологическую готовность к свободному музицированию (сенсомоторную координацию, способность к концентрации различных видов внимания — слухового, зрительного, волевого). Так, аккомпанируя по слуху солисту, хор или ансамблю, музыкант должен не только продемонстрировать владение фактурно-жанровой моделью, соответствующей образному строю произведения, но и избегать при этом каких-либо нарушений музыкальной пульсации, влекущих сбой в темпе и содержании ансамблевой коммуникации.

В свете общеметодологического подхода игра по слуху находится в центре концепции «*homo musicus*» — «человек музицирующий» (Н. А. Бергер, И. И. Земцовский, Д. К. Кирнарская, А. В. Торопова и др.). Ее сторонники декларируют курс на практические формы музицирования, на активное приобщение к музыке не только через интерпретацию, но и через импровизацию — самовыражение личности через «искусство творимое» (Н. А. Бергер), поскольку каждому человеку от природы свойственно стремление быть не только наблюдателем, но и активным участником музыкального процесса: «Практическое музицирование должно стать фундаментом современной концепции приобщения человека к музыке через систему образования» [1. С. 27].

В инструментальном музицировании все его виды (игра и чтение с листа, всевозможные импровизации, аккомпанирование и участие в ан-

самблях любого рода, подбор по слуху и транспонирование и др.) выстраиваются в определенную иерархию, взаимосвязаны и соподчинены. Например, собственно игра пронизывает все виды инструментальной деятельности, составляет ее суть. А в структуру импровизации органично входят и подбор по слуху, и транспонирование, и аккомпанирование на основе строгих или свободных гармонических, фактурных и жанровых установок. Поэтому рассматривать умение (в редких случаях — навык) игры по слуху следует с учетом общих структурных закономерностей музицирования в целом и импровизации в частности. В этом плане игра по слуху является основным звеном искусства инструментального импровизирования как особого вида устного музыкального творчества (С. М. Мальцев, И. В. Розанов, М. А. Сапонов и др.).

Как известно, *музицирование* (от нем. *musizieren* — заниматься музыкой) — исполнение музыки в домашней обстановке, вне концертного зала; в более широком понимании — вообще игра на музыкальном инструменте. Свободное музицирование, предполагающее игру без нот, вбирает в себя такие виды исполнительства, как импровизация, композиция, подбор по слуху, транспонирование и др. Особое место в культуре музицирования занимает *импровизация* (итал. *improvvisazione*, от лат. *improvisus* — неожиданный, внезапный) как особый вид творческого самовыражения, при котором сочинение происходит непосредственно в процессе исполнения. По сути, все формы музицирования имеют в своем существе импровизационную природу. Импровизация — ровесница музыки вообще. Как «специфическая способность с молниеносной реакцией сплавливать духовные и моторные компоненты в единый общий поток» [7. С. 229], импровизация рассчитана на достаточно развитый музыкальный слух и исполнительскую реактивность. Оба этих качества являются определяющими в игре по слуху. Но степень произвольности действий при этом может быть разной — достаточно сравнить людей с полярной слуховой подготовкой: если «слушач» музицирует легко и вдохновенно, высвобождая внимание и мышление, его действия автоматизированы, то музыкант со средними слуховыми данными вынужден предварительно обдумывать исполнение.

Как отмечает С. М. Мальцев, «импровизация далеко не всегда является свободным и ничем не ограниченным спонтанным актом: в большинстве случаев в ней обязательно в той или иной форме присутствует момент заданного...» [3. С. 6]. Так, в игре по слуху исполнительская свобода соотносится с жанром, фактурой, ладотональной диалектикой и т. д. Но все же главным вектором музицирования является гармония. Именно она определяет будущий исполнительский продукт: *ЧТО* играть — первично, *КАК* играть — вторично. В случае отсутствия внутренних гармонических представлений слух музыканта не способен выполнять свои контролирующие функции. Поэтому нередко пианисты, мастерски владеющие фортепиано, разочаровывают слушателей именно в музицировании по слуху — там, где требуется прежде всего умение слышать, слушать и самостоятельно «добывать» гармонию. Если таких умений нет, пианистическое мастерство частично теряет свою актуальность.

В этом случае востребованным становится музыкальное мышление. Именно оно рождает искусство импровизации в целом и игру по слуху в частности. Не случайно многие исследователи (Г. Риман, Э. Феранд, О. Томпсон, С. М. Мальцев и др.) определяют *импровизацию* как «искусство мыслить и исполнять музыку одновременно» [3. С. 3]. Поэтому игра по слуху, балансируя на грани строгости и свободы, требует от исполнителя дисциплины слуха, мышления, аккумуляции специальных знаний, умений и навыков из разных отраслей музыкальной науки и практики.

Профессиональное становление музыканта — долгий и сложный процесс, обусловленный во многом уровнем природной одаренности человека. Не секрет, что музыка как вид искусства и способ творческого самовыражения предполагает прежде всего наличие надлежащих *способностей*. В контексте теории творческих способностей (С. Л. Рубинштейн, Н. А. Ветлугина, Э. Винер, Д. Симонтон и др.) прогрессивная научно-исследовательская мысль оценивает умение играть по слуху, с одной стороны, как врожденное качество (Ф. Гальтон, Д. К. Кирнарская, К. Сишор и др.), с другой — как приобретенное практическое умение, способное развиваться при благоприятных педагогических условиях (И. Н. Одиноква, С. Е. Оськина, Г. И. Шатковский и др.).

Очевидно, что игра по слуху как вид инструментального музицирования основана на функционировании специальных способностей (согласно классификации Б. М. Теллова) — эмоционально воспринимать звуковысотность, чувствовать и воспроизводить ритм, произвольно оперировать музыкально-слуховыми представлениями. Проблема актуализации сенсомоторных способностей в этом виде исполнительства коррелируется с проблемой приоритета музыкального **слуха**, значение которого в воспитании профессионального музыканта трудно переоценить. Именно слух главенствует в числе трех основных составляющих игры по слуху наряду с мышечной моторикой и музыкальным мышлением.

В игре по слуху особо важен *слуховой самоконтроль* — «сознательная оценка и регулирование собственных действий с точки зрения их соответствия предварительным намерениям» [8. С. 39]. Предполагая структурную триаду «целеполагание — анализ деятельности — ее коррекция», слуховой самоконтроль способствует критическому осмыслению исполнительского продукта на основе системы умственных действий «сравнение — узнавание — различение — анализ — синтез — обобщение». Обучение игре по слуху предоставляет идеальную возможность для развития способности слухового самоконтроля, органически ее включает. Этот чисто практический вид музицирования немислим без четырех ключевых компонентов (И. Н. Немькина): а) ярких внутренеслуховых представлений о звучании; б) оценки звукового результата на основе сопоставления с целью; в) выработки новой программы действий по устранению возникших ошибок; г) коррекции звукового результата в соответствии с новой программой. Слуховой самоконтроль при этом неизбежен, поскольку музицирующий вынужден активизировать все грани слуха. При систематическом музицировании постепенно вырабатывается навык соединения физического действия со слу-

ховым вниманием. Возникающая рефлекторная мгновенная реакция слуха на качество прозвучавшего тона в дальнейшем перерастает в сложный и оперативный процесс самоанализа, самоконтроля, осознания соответствия или несоответствия прозвучавшего внутрислуховому образу, осмысления причины несоответствия и коррекции акустического результата.

В игре по слуху актуализируется не только слуховая способность как таковая, но и *слухо-двигательные* механизмы (Ф. Лебенштейн, К. А. Мартинсен, И. Т. Назаров, С. И. Савшинский, А. П. Щапов и др.). Б. М. Теплов доказал, что музыкально-слуховые представления «обязательно включают в себя неслуховые моменты — зрительные, двигательные, а в особенности они связаны с моторными...» [9. С. 249—250]. Сетун на увлечение многих только совершенствованием моторики, он призывал педагогов грамотно воспитывать подлинный «пианистический слух», базирующийся на особо тесных связях «между слуховыми представлениями и фортепианными движениями» [Там же. С. 26].

Следует, однако, учитывать гибкое соотношение слуха и моторики, зависящее от уровня музыкальных способностей человека. Так называемым «слухачам» даже при отсутствии выдающихся игровых умений подбор по слуху доставляет удовольствие — слух, преобладая, талантливо диктует руке тонально-гармоническую траекторию движения. В отличие от таких самородков большинство музыкантов с посредственным слухом часто беспомощны в игре без нот, и даже блестящая исполнительская техника не спасает положение. Это не только говорит о гибкости слуходвигательных взаимосвязей, но и доказывает ведущую роль слуха в свободном музицировании.

Именно отлаженная координация слуха и моторики приводят к высокому исполнительскому навыку. Особая роль в этом принадлежит «*мышечному чувству*» — ощущениям, вызванным раздражением мышц и связок, осуществляющих игровые (или певческие) движения. Физиологическая наука в XX в. убедительно доказала, что каждый вид музыкальной деятельности, основываясь на взаимодействии слуховых и двигательных представлений, позволяет как бы заранее намечать мысленную проекцию исполнения музыки. У музыкантов-инструменталистов возбуждение слухового нерва обязательно влечет за собой ответную реакцию не только голоса, но и мышц пальцев, активизируя тем самым мышечную память: «Рука является вторым после головы мыслительным органом, а при имеющем место — увыв! — разрушении личности последними исчезают профессиональные мышечные навыки руки» [1. С. 151].

Мышечная память руки долговременна, устойчива, она является основой для формирования «*слышащей руки*» (термин С. И. Савшинского) — особого исполнительского качества, основанного на антиципации, т. е. на пространственно-временном опережении, предслышании. Именно оно создает возможность на какие-то доли секунды предвосхитить зрением и осязанием необходимую цель движения — данную клавишу или группу клавиш. Суть в том, что в игре по слуху возникает ситуация подсознательной корреляции между формирующимся предслы-

шанием и двигательной готовностью совершить для его звуковой реализации необходимые игровые действия рук, пальцев. В результате рука обретает способность «слышать», «выражать» и «предвосхищать» последующее звучание, т. е. способность «самонастраиваться». При обучении игре по слуху развитие «слышащей руки» является конечной целью.

Игра по слуху — вид исполнительства, в процессе которого музыкант «собственноручно», по выражению Г. М. Цыпина, может решать задачи синтеза полученных музыкально-теоретических знаний. И этот синтез немислим без подключения **мышления** как способности осознания действия или явления. В этом смысле потенциал игры по слуху далеко не исчерпан, особенно если понимать, что слух органически входит в структуру музыкального мышления, в определенном смысле является его «квартирантом» — именно в мышлении «формируются слуховые предвосхищения, направленные на развертывание импровизации» [98. С. 30]. Оно управляет процессом отбора необходимых рефлексов и музыкально-слуховых представлений. По сути, и слух, и мышление вырабатывают сходные способности: 1) понимать и анализировать слышимое; 2) мысленно представлять себе элементы музыкальной речи и активно оперировать этими представлениями; 3) оценивать слышимое.

Игра по слуху как практико-ориентированный вид музицирования наглядно иллюстрирует неразрывную связь мышления и деятельности — проблему, широко освещенную отечественной педагогикой и психологией (А. Н. Леонтьев, Л. С. Выготский, С. Л. Рубинштейн и др.). К сожалению, традиционно игра по слуху сводится к элементарному нащупыванию нот методом «тыка», результат проверяется по формальному признаку «угадал — не угадал» и надлежащего осмысления закономерностей звучащей музыки не происходит. Совершенно иные педагогические возможности открываются в том случае, если рассматривать игру по слуху как процесс интонирования, связанный с музыкальным мышлением. По мнению Ю. В. Шмалко, музыкально-слуховое представление, лежащее в основе игры по слуху, может быть «не только мысленным воспроизведением музыки наизусть, но и интонационным обобщением» [10. С. 9]. Опираясь на теорию зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова и симультанный характер музыкально-слуховых представлений, этот исследователь вводит понятие «*музыкально-речевая деятельность*», трактуя его как «процесс звукового воплощения музыкально-слуховых представлений в структурах

музыкальной речи (гармонии, мелодии, фактуре и т. д.)», напрямую связанный с музыкальным мышлением и восприятием [10. С. 11]. В игре по слуху как устной форме музыкально-речевой деятельности соотношение успешных и симультанных процессов позволяет воссоздавать музыку на основе заложенных в ней интонационно-смысловых связей, т. е. творить ее как осмысленную музыкальную речь. С учетом ведущей роли гармонии в игре по слуху весь исполнительский процесс целесообразно трактовать как *осмысленную гармонизацию по слуху*. А обучение игре по слуху — иллюстрация прикладного освоения гармонии, причем на импровизационно-творческой основе, поскольку гармоническая инициатива приветствуется в этом виде музицирования. Творчество, сопряженное с осмыслением гармонии, здесь становится лейтмотивом познавательной деятельности.

Наконец, игра по слуху как многокомпонентный вид музыкально-исполнительского творчества органически предполагает *межпредметные взаимодействия*. Этот вид музицирования создает такие условия, когда изучаемое вынужденно совмещается в сознании студентов с ранее усвоенным в других специальных курсах — пианистическая практика с областью музыкальной теории, выполняющей роль методологического обоснования. Развивающую роль такого взаимодействия трудно переоценить: «Познание должно носить интегративный (в идеале — трансдисциплинарный) характер, только в этом случае оно будет отвечать требованию фундаментального обучения» [6. С. 345]. Межпредметная основа игры по слуху призвана обеспечить интеграцию специальных дисциплин («Гармония», «Основной музыкальный инструмент», «Концертмейстерский класс», «Сольфеджио» и др.) на уровне их частичного взаимодействия и в итоге обогатить арсенал навыков и умений музыканта.

В целом игра по слуху на всех этапах обучения предоставляет прекрасную возможность профессионального роста и проявления «исполнительской инициативы» (Б. В. Асафьев). Игра по слуху способна избавить музыканта от тональных неврозов, развить исполнительскую мобильность, задатки импровизаторства, мышление, слух во всех его компонентах, психомоторику. Отсюда вытекают соответствующие требования к современной музыкальной педагогике: во-первых, оценить развивающий потенциал этого творческого вида музицирования, а во-вторых, оживить образовательный процесс внедрением игры по слуху, разработав соответствующее методическое обеспечение.

ЛИТЕРАТУРА

1. БЕРГЕР Н. А. Современная концепция и методика обучения музыке. СПб. : КАРО, 2004.
2. ГЛАДЫШЕВА О. О. Теория и методика обучения композиции и импровизации : учеб. пособие. М. : Изд-во Спутник+, 2010.
3. МАЛЬЦЕВ С. М. О психологии музыкальной импровизации. М. : Музыка, 1991.
4. ОЖЕГОВ С. И., ШВЕДОВА Н. Ю. Толковый словарь русского языка. 4-е изд. М. : ИТИ Технологии, 2003.
5. ПЕТРУШИН В. И. Музыкальная психология : учеб. пособие для студентов и преподавателей. М. : ВЛАДОС, 1997.
6. ПСИХОЛОГИЯ музыкальной деятельности : теория и практика : учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / под ред. Г. М. Цыпина. М. : Академия, 2003.
7. РЕБЕНОК за роляем / ред.-сост. Я. Достал. М. : Музыка, 1981.
8. СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ подготовки учителя музыки на музыкально-педагогическом факультете : сб. науч. тр. / под ред. И. Н. Немыкиной; Свердлов. гос. пед. ин-т. Свердловск: СГПИ, 1987.
9. ТЕПЛОВ Б. М. Психология музыкальных способностей (Памятники психолог. мысли). М. : Наука, 2003.
10. ШМАЛКО Ю. В. Формирование музыкального мышления учащегося-музыканта в процессе подбора по слуху и импровизации (на материале учебной работы в классе фортепиано) : дис. ... канд. пед. наук / МГПИ. М., 1998.

