

**ТЕХНОЛОГИЯ РАЗВИТИЯ РЕЗОНАНСНОГО СЛУХА КАК
ФАКТОР СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА
СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ
СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ (НА МАТЕРИАЛЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ
КУЛЬТОВОЙ ТРАДИЦИИ)**

Е.Д. ФАЛЬ

*(ФГБОУ ВПО «Новосибирский государственный
педагогический университет», г. Новосибирск)*

Область реализации. Данная технология может быть применена в практике подготовки студентов средних специальных и высших учебных заведений музыкально-педагогической направленности.

За многие десятилетия в практике средних специальных и высших учебных заведений музыкально-педагогической направленности сложилась устойчивая система развития музыкального слуха как важнейшего компонента музыкального профессионализма любого типа. Эффективность существующей учебной практики сольфеджио как сугубо технологической учебной дисциплины, направленной на развитие и совершенствование разнообразных музыкально-слуховых навыков безусловна. Однако, эта система обучения и в дидактическом, и в технологическом аспектах опирается на закономерности и принципы музыкальной организации, на круг музыкальных образцов, сложившихся в композиторской и исполнительской практике европейской традиции Нового времени (барокко, классицизм, романтизм, некоторые стилевые направления XX века). Сегодня, в связи с огромным разнообразием видов и направлений музыкально-исполнительской и музыкально-педагогической деятельности надо признать уже очевидную ограниченность учебного курса сольфеджио именно в стилевом отношении: из его обихода исключены значительные пласты не просто музыкальных памятников, но совершенно уникальных систем музыкального мышления и слышания. Это приводит

не только к значительному «сужению» художественно-эстетических представлений обучаемых, но и развитию в них определённой технологической односторонности и ограниченности, что вступает в противоречие с современными требованиями, особенно в ситуации устремлённости музыкального сообщества к исполнительской аутентичности.

Но есть ещё одна, пожалуй, самая глубокая и важная проблема, которая открывается в подобном стилевом «самоограничении» сольфеджио. Опыт работы последнего десятилетия показывает отчётливо усиливающуюся тенденцию к не-слышанию, не-пониманию и невосприимчивости студенческой аудиторией не просто разностилевого материала, но образцов отечественной, русской национальной музыки, прежде всего, её фольклорных и ранних профессиональных пластов. Интонационное нивелирование, характерное для массовой музыки, привело к столь же массовой «глухоте» в отношении самобытных сторон русского национального мышления. Учитывая сегодняшнюю актуальность формирования национальной идентичности, в том числе средствами искусства и художественной педагогики, представляется необходимым включение в стилевой арсенал сольфеджио образцов древнерусского духовного пения, поскольку именно в рамках этой певческой традиции шёл многовековой процесс кристаллизации сущностных черт русского мелоса, в том числе и фольклорного.

В этой ситуации наиболее целесообразной представляется переориентация курса сольфеджио на вузовском уровне обучения с сугубо технологической направленности, выраженной, как правило, лишь в количественном накоплении трудностей высшего порядка, на решение задач развития музыкального слуха через освоение технологического блока уже преимущественно в конкретно-стилевом контексте. В определённой мере такой подход будет направлен на преодоление стилевой инерции слухового восприятия, неизбежно возникающей в результате сформированной на средней ступени специального музыкального образования «монополярной» стилевой модели классического типа. Сам факт смены психологических установок на

стиль в процессе обучения способен только стимулировать слуховое сознание и сообщать ему активную целеустремлённость.

Примеры построения курса по таким принципам существуют, но они обычно ориентируются на материал западной музыки XVIII-XIX веков только с более детальной внутренней стилиевой дифференциацией. Всё прочее – доклассический, фольклорный материал и т.д. – в той или иной степени всё же являются периферийными, а иногда и вовсе отсутствуют. Такое положение представляется вполне естественным, поскольку главная цель предмета – наработка опыта по узнаванию и воспроизведению клишированных структур музыкальной композиции, сложившихся в практике Нового времени (закономерно, что, как правило, логические, рациональные центры мозга задействованы на занятиях сольфеджио больше, чем эмоциональные).

Опыт многих поколений преподавателей-сольфеджистов показывает, что такой подход эффективен, но имеет свои ограничения: его трудно применить при освоении тех пластов музыкального наследия, которые не связаны с Европой Нового времени. В современной же музыкально-культурной ситуации, в которой резко расширился горизонт музыкальной практики (даже по сравнению с ситуацией 30-40-летней давности), такая ограниченность начинает приобретать черты ущербности.

«Слух наш обладает замечательной способностью регулировать восприятие и степень его остроты сообразно стилю музыки» [1, 40]. В связи с этим, особое значение приобретают иные методы развития слуха, ориентированные на музыкальный материал, находящийся за пределами европейского классического искусства: «Важные индивидуальные различия между музыкальными людьми лежат не в их сырых перцептивных способностях, но в их способности иметь дело с соответствующим культурным материалом в актуальном музыкальном контексте» [2, 91].

Способность метода стилиевого сольфеджио оптимизировать процесс развития профессионального слуха, наполнив наработанные формы и средства обучения новым содержанием в сугубо теоретиче-

ском аспекте можно аргументировать также, сославшись на другие известные закономерности слухового восприятия: «Когда к музыке привыкают, то восприятие звуко сочетаний происходит уже по инерции. Непреодоленная инерция слуха приводит к стандартизации, «застылости» слухового сознания» [1, 24].

Ещё одним доказательством, убеждающим в целесообразности метода стилевого сольфеджио на вузовском этапе обучения, является такое природное свойство слуха, как пуантильность, т.е. склонность к чрезмерному расчленению слуховых впечатлений: «Для пуантильного слуха мелодия и даже аккорд распадаются на сумму отдельных изолированных точек» [4, 178]. Поскольку существующая методика в среднем звене по сути своей зиждется именно на расчленении, дроблении, а не на суммировании, выявлении и усвоении связей между частями целого, определяемого конкретным стилевым контекстом, то вузовский уровень обучения призван преодолеть технологическую дробность и поднять уровень не просто музыкального слуха, но музыкального мышления в целом на новую высоту.

Итак, *метод стилевого сольфеджио* предполагает:

1. предельное погружение в стиль, в его звуковую материю;
2. выявление системообразующих элементов стиля с учётом методической значимости именно для слухового развития;
3. разработку на этой основе комплекса упражнений, своего рода стилистических микромоделей;
4. активное овладение «интонационным словарём» эпохи (теоретическое, практическое, интуитивное) и формирование «образа стиля»;
5. осознанное исполнение на основе обученного восприятия художественных образцов.

Поскольку «в самой сущности своей сольфеджио как дисциплина аналитико-певческая содержит исполнительское начало» [3, 109], то закономерным является обращение к образцам собственно певческого искусства, в развитии которого Средневековье, пожалуй, самый интересный и не освоенный музыкальным образованием этап.

Отдельные же образцы средневековой культовой музыки, помещённые в некоторых учебниках сольфеджио, выполняют скорее исторически-познавательную функцию и не способны обеспечить материалом для решения разнообразных задач стиливого слухового воспитания. В результате системного обращения к богатейшему наследию средневековой музыкальной культуры выделились следующие основные жанровые направления в работе:

- григорианский хорал и древнерусский знаменный распев знакомит с ранними формами монодии, представленными в ладовой организации семиступенными диатоническими ладами;

- органум в разных исторических вариантах (параллельный, свободный, мелизматический) и многоголосный кондукт развивают чувство двух- и многоголосия, основанного на линейных принципах;

- мотет XIII века создаёт интереснейшие методические возможности не только для развития звуковысотного, но и ритмического слуха, в том числе на основе импровизации;

- образцы искусства *Ars Nova* позволяют решать ещё более сложные интонационные и ритмические вопросы, вследствие полифонического усложнения музыкальной ткани.

Методические и технологические основания для работы в контексте стиливого сольфеджио на материале средневековой музыки даёт совершенно уникальный метод развития резонансного (тонкого) слуха, предложенный профессором Парижского университета Х Резниковым Е.Д. Не будучи по образованию музыкантом-профессионалом (он математик и философ), автор методики сумел абстрагироваться от «врождённых» установок новоевропейского музыкального образования, взяв за основу раннехристианскую сакральную идею, которая, применительно к музыке, реализуется через погружение-медитацию в звуковую стихию посредством пения.

Начиная с 1990 года, Е.Д.Резников многократно проводил мастер-классы в разных учебных заведениях России. Два раза в год он проводит курсы в Московской консерватории. Выступал также в Новосибирске, Иркутске, Якутске, обучая как профессиональных му-

зыкантистов, так и людей других специальностей (например, драматических артистов). Эффективность его занятий всегда высокая.

Исходная позиция системы – осознание вокального звука как порождения управляемых внутренних вибраций собственного тела. На первом этапе «вхождения» в систему интерес поющего сосредотачивается не столько на самом звуке, сколько на вибрациях, возникающих в разных частях тела, в зависимости от того, какая фонема произносится. Важно научиться ощущать подъём вибрации от диафрагмы к темени при медленном пропевании «а»-«о»-«у»-«м...», а также, осознавать те качественные изменения, которые претерпевает звук на этом пути, чувствовать звук как живую и одухотворённую материю: «а» - глубокий, объёмный, округлый и мягкий (центр вибраций в области диафрагмы), «о» - овальный, вытянутый вверх и строгий (грудная клетка), «у» - вытянутый вперёд и активно устремлённый (вибрации «на губах»), «м» - закрытый, но при этом устремлённый ввысь за пределы тела-инструмента (вибрации в области темени). Подобные физические и образные характеристики качества звуков можно ещё продолжать.

Следующий этап связан с концентрацией внимания на распространении вибраций по всему телу вплоть до кончиков пальцев рук и ног, а затем, - по возможности, и «передаче» вибраций другому человеку через соприкосновение рук. После того, как обучающиеся начинают улавливать ток вибраций в теле, Резников переводит внимание на сам звук, - побуждает сосредотачиваться на высотной многослойности хорового унисона, обращая внимание на особо слышимые гармоники – 2, 4, 6, 16 и т.д. Кульминация периода работы с одним звуком наступает тогда, когда начинается обучение, направленное на физическое выявление гармоник в сольном пении: по характеру музыкального звучания и по технике звукоизвлечения это приближается к архаическим формам горлового пения (кстати, сам маэстро владеет этими приёмами виртуозно, выводя богатые обертоновые узоры на одном опорном тоне). Именно на этом этапе проис-

ходит «открытие» резонансного слуха, т.е. умения слышать и управлять обертонами

После закрепления основных навыков (этот этап работы с одним звуком занимает примерно одну треть тренинга), создаются технологические предпосылки для обучения аутентичному интонированию мелодий. Материалом для этого служат различные средневековые песнопения: григорианские и амвросианские распевы (западная традиция), а также византийские и древнерусские знаменные песнопения. Принципиальной идеей здесь является преодоление инерции темперированного строя по отношению к аутентичной (и не темперированной!) ладовой организации средневековой мелодии.

Вспомогательным, но важным средством в этом становятся невмы, которые, по убеждению автора технологии, отражают не столько высоту звука, сколько физические механизмы, используемые при пении. Свою позицию он иллюстрирует на латинских невмах. Например, (.) – *punctum* – нейтральная интонация при пении; тот же звук, интонированный более открыто и с приподнятой головой, становится выше и отражается в невмах: (/) – *acutus*; если же извлекать его на гласную «о», опуская подбородок к груди – звук понижается, что получает графическую реализацию: (\) – *gravis*; дальше можно соединить высокую и низкую позиции при пении одного звука – получается «подтягивание», которое в невмах фиксируется: (V) – *pes* (при расшифровке пишут восходящий поступенный ход). Таким же образом понимаются и другие невмы. Величина этих перемещений звука может варьироваться от четверти до более, чем тона, в зависимости от условий ладового контекста.

Обучению восприятия таких и подобных интонационных деталей, а также закономерности их возникновения в связи с эмоциональным строем конкретного песнопения посвящены последующие занятия курса. Эффект обучения удивительный: обучающиеся, даже не обладающие тонким и развитым музыкальным слухом, начинают воспринимать мельчайшие высотные изменения звука и, что очень

важно, - управлять процессом интонирования, находящегося за пределами «жёсткой» температуры.

Опыт практического применения авторской технология проф. Резникова Е.Д по развитию резонансного слуха уже на протяжении более, чем 20 лет, показывает такие её стабильные и прогнозируемые результаты, как:

- формирование качественно иного, более тонкого уровня музыкально-слуховой восприимчивости;
- развитие понимания разнообразных характеристик и возможностей музыкального звука как такового;
- развитие более углублённого понимания взаимосвязанности и взаимообусловленности качества музыкального звука и технологического приёма его осуществления, при безусловном доминировании конкретного эмоционально-смыслового контекста;
- формирование открытости к слуховому восприятию разнообразных форм и видов музыкального творчества любого исторического периода – от самых архаичных до ультра авангардных;
- достижение достаточно высокого уровня не только узкопрофессиональных компетенций, но и личной музыкальной культуры: вкуса, эрудиции, оценочных критериев.

Представленные принципы и результативность работы по развитию резонансного слуха позволяют говорить о соответствии заявленного метода таким критериям педагогической технологии, как чёткая ориентация на определённую цель и воспроизводимость способа организации учебной работы, а также, следование принципам развивающего и воспитывающего обучения, успешности и регулярности, оптимального напряжения и максимального участия каждого обучаемого, ориентации на зону ближайшего развития и совместной деятельности.

Список рекомендуемой литературы и источников

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971 – 375 с.

2. *Беспалько В.П.* Слагаемые педагогической технологии. – М., 1989. – 192 с.
3. Как преподавать сольфеджио в XXI веке. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. – 224 с.
4. *Кирнарская Д.* Раздумья у консерваторского порога // Советская музыка. – 1989. – №5. – С. 47-59.
5. *Колеченко А.К.* Энциклопедия педагогических технологий: Пособие для преподавателей. – СПб.: КАРО, 2001 – 368 с.
6. *Максимов С.* Воспитывать эстетически! // Советская музыка.– 1977. – №1. – С. 112-113.
7. *Назайкинский Е.* Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988 - 279 с.
8. *Фаль Е.Д.* Средневековая культовая музыка как учебный материал в практике преподавания сольфеджио // Культура-Религия-Церковь. Тезисы Всероссийской научной конференции. – Новосибирск: изд-во НГК, 1992. – 485 с.
9. *Фаль Е.Д.* О курсе точного интонирования профессора Е. Резникова // Периферия в культуре. Материалы международной конференции. – Новосибирск: изд-во НГК, 1994. *Максимов С.* Воспитывать эстетически! // Советская музыка.– 1977. – №1. – С. 385 с.

RESONANT HEARING DEVELOPMENT AS A FACTOR FOR PROFESSIONAL IMPROVEMENT OF STUDENTS OF MUSIC AND PEDAGOGICAL SPECIALTIES (ON THE MATERIAL OF THE MEDIEVAL CULT TRADITION)

E.D. FAL

(FSBEI HPE "Novosibirsk State Pedagogical University", Novosibirsk)

Application area. This technology can be used in training students of secondary specialized and higher educational institutions of musical and pedagogical directivity.