

## ЗНАЧЕНИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОСОЗНАННОГО И РЕФЛЕКТОРНОГО ВОСПРИЯТИЯ И ФИКСАЦИИ МАТЕРИАЛА В ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ

(Главы из книги Б.И.Уткина "Воспитание профессионального слуха музыканта в училище". Приводится с сокращениями.)

В педагогической практике существуют две принципиально различные позиции освоения сольфеджийного материала.

Первая из них — созерцательно-логическая — метод, при котором учащимся запрещают пропевать, например, звуки интервалов и аккордов при определении их на слух, запрещают петь во время записи диктантов (определяя интервалы, аккорды и т. д. «по краске», «эмоционально»).

Второй метод — моторно-двигательный, при котором все элементы («буквы», «слоги») музыкальной лексики пропеваются в необходимом количестве для выработки уверенных навыков, «безотказных» условных рефлексов.

Уверенное овладение элементами («буквами», «слогами») музыкальных слов аналогично процессу изучения родного или иностранного языков (особенно такого иностранного языка, где много букв, не совпадающих по звучанию с буквами родного языка).

Один мой ученик не смог назвать ни одного имени в только что прочитанном романе Бальзака. Он подробно изложил содержание сочинения, и было ясно, что понял замысел автора, но персонажей называл: «молодой», «банкир», «его жена» и т. д. Читая текст, он воспринимал непривычные иностранные имена одними глазами, не произнося их вслух или мысленно (слабый внутренний слух!). Имена воспринимались определенным «рисунком» — последовательностью букв, незвучащими сочетаниями. Естественно, если бы каждое имя было при чтении произнесено вслух, то они были бы освоены и этот ученик смог бы их вспомнить и произнести.

Формулами, «не озвученными» регулярной практикой (игрой на фортепиано и слушанием). А только такая практика, вырабатывающая условные рефлексy, приводит к мастерству, высокой квалификации, культуре. Иначе обучение становится профанацией.

Во время изучения иностранного языка необходим длительный процесс общения — тренировок, слушания и произнесения новых для учащихся элементов — букв. Происходит процесс освоения новых механизмов артикуляции. После медленных, неуверенных повторов — слушания (восприятия) и произнесения новых звучаний — к рефлексорному, автоматическому мастерскому владению ими.

Это отмечается и профессионалами-вокалистами. Так, в статье «Воспитание вокалистов в классе сольфеджио» педагог Ленинградской консерватории Л. М. Масленкова ссылается на утверждение Н. М. Малышевой: «Постановка голоса, то есть приспособление его для профессионального пения, — это процесс одновременного и взаимосвязанного воспитания слуховых и мышечных навыков поющего»<sup>5</sup>. На интонационные трудности в искусстве владения голосом указывал в свое время М. И. Глинка. Он писал: «Частые обращения с второклассными, первоклассными певцами и певицами... практически познакомили меня с капризным и трудным искусством управлять голосом»... «Скажу, что хотя у меня слух был отличный, в первое время от непривычки слушать себя я пел неверно».

<sup>5</sup> Вопросы методики воспитания слуха. Л., 1967. С. 44.

На кафедре психологии МГУ рядом экспериментов выяснилась связь восприятия внешнего мира с рефлексорными факторами. Сотрудники этой кафедры изучали взаимодействие слухового восприятия с одновременным функционированием голосовых связок (подсознательным). Несмотря на разные степени такой связи между слуховым восприятием и подсознательным функционированием голосовых связок — это явление бесспорно. Фактические результаты, полученные в ходе различных экспериментов сотрудников кафедры психологии МГУ, можно подтвердить многими примерами из опыта

музыкальной практики. Так, учащийся не может определить сыгранный на фортепиано интервал, а после пропевания звуков интервала безошибочно его называет. Хоровики знакомы с удивительным на первый взгляд явлением: после того, как дирижер разучивал неудобное по тесситуре (очень высокое) место в какой-либо партии (например, сопрано), у остальных участников хора, отдыхающих в это время, начинают побаливать связки, будто они сами только что пели это трудное место. У музыкантов-инструменталистов такое же значение имеет моторика рук: виолончелисты «вибрируют» рукой в воздухе на воображаемом инструменте, отыскивая нужное звучание; баянисты, аккордеонисты, записывая на слух аккомпанемент, также манипуляциями левой руки в воздухе на воображаемых кнопках инструмента помогают себе воспроизвести, представить необходимое звучание; некоторые ученики-пианисты на уроках сольфеджио «пробегают» по столу пальцами как по клавиатуре фортепиано во время записи трудного места в диктанте. (А разве не подсознательное проявление моторики — пение некоторых инструменталистов, Глена Гульда, например, одновременно с игрой во время концертных выступлений?) Учащиеся-пианисты с недостаточно развитым слухом, но большой практикой подбирания на рояле знакомой музыки часто увереннее играют мелодию диктанта, чем записывают ее. Правая рука обгоняет сознание, моторика руки находится на более высоком уровне, чем моторика голосовых связок; естественно, что левой рукой такие «слухачи» воспроизводят мелодию намного менее уверенно, чем правой; мышечное ощущение «клавиатурной интервалики» можно нарушить не только попыткой играть левой, «нерабочей», в мелодическом смысле рукой, но и играя правой мелодию в октаву или одним пальцем.

Общеизвестно, что плохо слышащий инструменталист, сбившись в трудном месте исполняемого произведения, не может «подхватить» и играть дальше, он должен начать «от печки», то есть с такого места, откуда ему удобнее «включить» моторику рук — начало пассажа, начало фразы (именно так, как он предварительно разучивал).

Процесс усвоения материала сольфеджио аналогичен и процессу усвоения материала разговорного при изучении иностранного языка. Вначале выучиваются отдельные буквы и их звучание (аналогично — ноты и звуки) небольшими доступными дозами, затем осваивается процесс соединения (суммирования) букв в слоги и слова. На первых порах учащийся, читая длинное слово, забывает первые буквы и слоги этого слова и ему приходится начинать читать сначала, подчеркнуто четко (артикуляция!) произнося первые буквы, чтобы их запомнить. Позднее, приобретая достаточные навыки, он знает и помнит, как звучат не только отдельные буквы и слоги, но и целые слова, и ему уже не нужно произносить вслух, чтобы их понять и запомнить. Совершенно так же осваивается материал сольфеджио: вначале отдельными элементарными единицами: ступени лада — последовательно по одному звуку мелодии, отдельные интервалы, аккорды, кратчайшие ритмические фигуры и т. д. с обязательным фиксированием их звучания голосовыми связками (моторикой).

Позднее появляется мастерство восприятия объединенных в блоки элементарных ячеек (величина блока, воспринимаемого с такой же уверенностью, как раньше воспринимались элементарные ячейки, прямо пропорциональна мастерству учащегося на определенном этапе его обучения), причем на заключительном этапе материал воспринимается без заметного участия голосовых связок, с помощью внутреннего слуха. (Одна из учениц автора на первом курсе училища хуже, чем обычно, писала диктанты во время болезни горла, хотя никогда не пела во время диктовки вслух. Голосовые связки функционировали подсознательно. На старших курсах училища болезнь не мешала ей при записи диктантов — выработался профессиональный внутренний слух.)

Опыт преподавания сольфеджио убеждает в том, что усвоение материала лишь тогда бывает надежным и уверенным, когда в этом участвуют моторно-двигательные процессы голосовых связок и артикуляционных мышц — то есть пение (конечно, параллельно со слуховым анализом).

## О ВОКАЛЬНОМ НАВЫКЕ ЗВУКОВЫСОТНОЙ ОРИЕНТИРОВКИ

Опытные вокалисты-профессионалы, не обладающие активным абсолютным слухом, способны спеть (найти голосом) необходимый звук. Это навык вокально-мышечного ощущения позиций звуков — точное регистровое ориентирование; произошло возникновение обратной связи — через мышечное ощущение (многолетняя практика) к звуку. Каждый педагог сольфеджио может использовать эту способность в своей практике. Учащиеся в течение нескольких месяцев ежедневно поют без поддержки инструмента какой-либо звук (ученики автора поют «нижнее» *до*), проверяя его с помощью инструмента и исправляя звучание в случае ошибки. (Естественно, что вначале они, лучше сказать, не поют, а пытаются найти голосом заданный звук.) В день всего три-четыре попытки — утром на «непроснувшиеся» голосовые связки, днем и вечером на «бодрствующие» связки — приводят к тому, что к концу первого семестра вырабатывается уверенный навык пения оттренированного звука. Этот навык никакого отношения к абсолютному слуху не имеет: вырабатывается лишь вокально-мышечное ощущение звука по напряженности связок. Знание этого явления делает понятным рекомендуемое педагогами сольфеджио прошлых лет долгое «засиживание» в начале обучения в одной тональности (в Московском хоровом училище, например, это многолетняя традиция). (Речь идет только о специфических ладовых упражнениях в *до* мажоре.)

По убеждению автора, тональная «чехарда» недопустима — и не только в музыкальной школе, но и на первом курсе училища: она препятствует приобретению чрезвычайно ценного качества — вокально-позиционного ощущения высотности, то есть мышечно-моторных двигательных навыков, связанных с освоением каждого нового строя. (Речь идет только о специфических ладовых упражнениях в *до* мажоре.)

Успехи воспитания профессионального слуха в Московском хоровом училище в большой мере обусловлены именно тем, что главным принципом развития слуха является моторно-двигательный — через регулярное ежедневное многолетнее пение. Эта традиция восходит еще к синодальному училищу. Известно, что в прошлом устраивались конкурсы по сольфеджио между «синодалами» и консерваторскими студентами, в которых «синодалы» уверенно побеждали; они были способны в качестве диктантов записывать пяти-шестиголосные фуги и ансамбли различных композиторов.

Понимание педагогом особой важности мышечно-двигательного вокального фактора в приобретении сольфеджийных навыков имеет решающее значение при воспитании профессионального слуха музыканта.

### Способ звукоизвлечения при сольфеджировании

В различных методических пособиях, в предисловиях к сборникам сольфеджио даются такие рекомендации: «петь надо тихим, мягким и ясным голосом», или «петь надо красивым звуком», или «негромко, но приятно». Однако известно, что поющий и говорящий не знает, как звучит его голос; кроме того, нельзя сделать красивым голос, если он от природы не является таковым. Педагог сольфеджио, видимо, должен просить учеников петь не «приятно», а естественно.

Некоторые методисты настаивают на том, чтобы педагоги сольфеджио сами владели искусством вокала и методикой его преподавания. Это несерьезно: искусство вокала одно из самых сложных в музыке... А главное, в этом нет никакой необходимости. Манера пения на уроках сольфеджио должна отличаться от классической вокальной манеры — необычайно сложной технически.

Л. М. Масленкова в упоминавшейся уже статье («Воспитание вокалистов в классе сольфеджио») подчеркивает такие важные моменты: «нельзя на уроках сольфеджио петь полным голосом — это быстро утомляет связки и мешает координации слуха с голосом...», «петь надо в высокой позиции» (с. 48). Педагог Института им. Гнесиных В. А. Серединская употребляла выражение: «петь надо в трубочку». По мнению автора, пение на уроках сольфеджио должно быть по манере близким к разговорной речи, звук ощущается близко к

губам. Педагог следит за тем, чтобы его ученики не пели горловым звуком, не пели в нос, не хрипели и т. д. Пение же в высокой позиции доступно лишь учащимся-вокалистам, такое пение намного сложнее в интонационном отношении. Когда В. А. Серединскую после конкурса вокалистов упрекнули (как педагога сольфеджио) за погрешности интонации ее учеников, она ответила: «На уроках сольфеджио мои ученики поют чисто, правда сольфеджийным способом звукоизвлечения: научить петь чисто вокальным классическим способом — это не в моей компетенции. Обращайтесь, пожалуйста, к педагогам-вокалистам!».

С первых уроков учащиеся должны привыкать к естественному дыханию во время пения. Они должны знать, что чрезмерно большое, как и недостаточное, дыхание ведет к фальши. Особое внимание при пении необходимо уделять дикции и артикуляции, от чего во многом зависит качество интонации. Четкая дикция и энергичная артикуляция являются тем самым мотор-но-двигательным фактором, который помогает наиболее эффективно усваивать материал курса сольфеджио. ...

32

....

В начале обучения вокальная цель сольфеджийных тренировок — овладение искусством интонирования «нетемперированным инструментом» — голосом, искусством пения пониженных и повышенных ступеней лада, то есть высокой III и высокой VII ступеней мажора, низкой III и низкой VI ступеней минора и т. д.; искусством держать, сохранять строй в упражнениях любой протяженности.

## НАЧАЛО РАБОТЫ НАД КООРДИНАЦИЕЙ ГОЛОСА СО СЛУХОМ

33

Важнейшим этапом обучения является приобретение навыка координации звуковых впечатлений с их вокальным воспроизведением. Если нет уверенной, безошибочной координации слуха и пения, то весь процесс обучения контингента учащихся с относительным слухом (да и многих «абсолютников») не будет результативным. Встречаются учащиеся, не способные правильно и быстро пропеть отдельные звуки или звуки интервалов и аккордов, сыгранных на фортепиано (как в удобном для пения регистре, так и в неудобных — третьей, большой октавах, которые пропеваются в удобном для голоса регистре). Не сразу получаются при пении обращения уменьшенного трезвучия, большие септаккорды и т. д. Приобретение навыка точного и быстрого фиксирования голосом слуховых восприятий связано с постоянной (ежедневной) практикой пропевания посильных для учеников звучаний, постепенного освоения новых трудностей. Превосходной формой тренировки вокально-слуховой координации (исключительно полезной во многих отношениях) является пропевание мелодий, пассажей во время разучивания инструментального репертуара (фортепианного, скрипичного и т. д.), пропевания с названием нот.

Навыки координации приобретаются в следующих упражнениях: пение отдельных звуков, интервалов и различных аккордов, а также сложных сочетаний типа: *до-диез—ре—соль-диез*, *ре—фа-диез—соль* и т. д., и более многозвучных комплексов, звучащих как в удобной для пения тесситуре, так и в недоступной (что поется, разумеется, в первой или малой октавах). Интервалы и аккорды, звучащие на фортепиано, вначале многим учащимся легче петь сверху вниз. Ни в коем случае не нужно заставлять их петь обязательно снизу вверх. Навык пения интервалов и аккордов снизу вверх появляется позднее. Этот навык опирается на предыдущую практику пения аккордов сверху вниз, а так как такой способ проще, то им можно быстрее освоить необходимую координацию.

Не научившись голосом воспроизводить звучащую музыкальную информацию (подготовительный этап), нельзя приступать к основным тренировочным упражнениям курса

сольфеджио.

Процесс ассимиляции сольфеджийного материала многоплановый: от простейшего созерцательного неосознанного восприятия до абсолютно полного моментального фиксирования слуховых впечатлений (со всеми промежуточными стадиями).

Этот процесс сопровождается постоянной ежедневной (многолетней) вокальной тренировкой (параллельно со слуховым анализом), причем на заключительном этапе воспитания профессионального слуха, повторяю, в вокальном контроле нет необходимости. Это становится функцией внутреннего слуха. *Пение на уроках сольфеджио является средством, а не целью; одним из главных, решающих в большинстве случаев средств воспитания профессионального слуха.*

Полная схема воспитания слуха представляется следующим образом: от созерцательного, неосознанного, без пропевания восприятия музыки через вокальный (моторно-двигательный) цикл к созерцательному, осознанному без пропевания восприятию музыкальной информации с помощью внутреннего слуха.