

К ВОПРОСУ О СОДЕРЖАНИИ ПОНЯТИЙ «МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ВНУТРЕННИЙ СЛУХ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Юй Пин

Белгородский государственный институт искусств и культуры. Белгород, e-mail: svikp@rambler.ru

«Музыкальный слух», «внутренний слух» – часто употребляемые термины в музыкальной педагогике и музыкальной психологии. Однако в понимании их сущностных свойств у музыкантов единого мнения нет. Это тормозит поиск новых методов обучения. Часто музыкальный слух ассоциируется со слуховой афферентацией, в частности со звуковысотным слухом (Б. Теплов). Однако психолог считает основным компонентом музыкального слуха музыкально-слуховые представления. Если рассмотреть музыкальный слух с функциональных позиций, принятых в обучении музыканта, то он являет собой не только афферентную систему, но и компонент музыкального мышления. В качестве основы музыкального слуха выступает «внутренний слух». В его оценке также нет единого мнения. Часть теоретиков считают, что основой внутреннего слуха является слуховое представление. Следовательно, внутренний слух сводится к слухообразному представлению. Но в середине прошлого века Б. Теплов указал на еще одно его свойство, связанное с умением оперировать слуховыми представлениями, а это уже мыслительные операции. Следовательно, внутренний слух состоит из двух базовых компонентов: собственно слуховых представлений и умения ими оперировать. В такой ситуации внутренний слух приближается к понятию «музыкальное мышление», но не сводится к нему.

Ключевые слова: музыкальное мышление, музыкальный слух, внутренний слух, музыкально-слуховые представления, компоненты внутреннего слуха.

TO THE QUESTION OF THE CONTENT OF THE CONCEPTS «MUSICAL AND INNER HEARING» IN MUSIC PEDAGOGY

Yu Ping

Belgorod State Institute of Arts and Culture. Belgorod, e-mail: svikp@rambler.ru

Musical ear, inner ear are frequently used terms in musical pedagogy and musical psychology. However, in understanding their essential properties, musicians do not have a common opinion. This hinders the search for new teaching methods. Often musical ear is associated with auditory afferentation, in particular, with pitch hearing (B. Teplov). On the other hand, the psychologist considers musical-auditory representations to be the main component of musical ear. If we consider musical ear from the functional positions adopted in the training of a musician, then it is not only an afferent system, but also a component of musical thinking. The «inner ear» acts as the basis of musical ear. There is also no consensus in his assessment. Some theorists believe that the basis of internal hearing is auditory representation. That is, inner hearing is reduced to an auditory-figurative representation. But in the middle of the last century, B. Teplov pointed out another of his properties associated with the ability to operate with auditory representations. And these are mental operations. Consequently, inner hearing consists of two basic components, the actual auditory representations and the ability to operate with them. In such a situation, inner hearing approaches the concept of «musical thinking», but is not reduced to it.

Keywords: musical thinking, ear for music, inner ear, musical and auditory representations, components of inner ear.

В области музыкальной педагогики накоплен значительный материал, отражающий опыт выдающихся музыкантов, педагогов, теоретиков исполнительства. На протяжении многих десятилетий музыканты в своих статьях, книгах (а это были далеко не только научные публикации, значительная часть бесценного опыта сохранена в научно-популярной и публицистической литературе) описывали сложнейшие явления воспитания музыкантов на языке, ясном для музыкантов. Постепенно сформировался круг понятий, названий, дефиниций, которые в той или иной мере отражали потребности музыкантов в описании тех или иных явлений музыкально-художественного воспитания.

Однако по мере развития музыкальной педагогики, ее методов и принципов обучения теории исполнительства все глубже погружались в область знаний, исследуемых другими науками. И тут стали возникать противоречия, связанные не только с различным пониманием одного и того же явления, но и, прежде всего, с их названиями. Одним из таких понятий является чрезвычайно распространенный в теории музыкальной педагогики термин «музыкальный слух». Он является системообразующим, и вполне очевидно, что его многозначное толкование затрудняет понимание сущности, что, конечно, крайне отрицательно сказывается на совершенствовании практики музыкального обучения. И действительно: как можно что-то развивать, если нет четкого представления о том, *что* именно нужно совершенствовать? По свидетельству П. Сладкова, в литературе «употребляется множество понятий слуха в узком и широком смысле, связанных с различными его особенностями» [1, с. 71]. В результате это порождает многочисленные противоречия в теории музыкальной педагогики, препятствующие развитию новых методов обучения музыкантов.

Цель исследования – уточнить понятие «музыкальный и внутренний слух» в теории исполнительства на основе научных выводов психологии.

Материалы и методы исследования

Материал исследования – работы по психологии, музыкальной психологии, теории исполнительства, музыкальной педагогике и методике обучения музыкантов.

Методы исследования – анализ и синтез, метод восхождения от абстрактного к конкретному.

Результаты исследования и их обсуждение. Работы, связанные с музыкальным слухом, касаются различных проблем воспитания музыканта. В частности, изучаются теоретико-методические аспекты развития музыкального слуха и влияние этого процесса на музыкальное обучение [2, 3]. Наиболее популярным является направление, исследующее вопросы развития музыкального слуха [4-6]. В последнее время внимание теоретиков привлекает изучение его природы [7-9]. При этом все явственнее проступает проблема нечеткости, многозначности содержания понятия «музыкальный слух».

Она возникла не случайно. основополагающей работой, на многие годы определившей содержание этого термина в теории исполнительства, является труд патриарха музыкальной психологии Б.М. Теплова. Обобщая мнения психологов об этом феномене, он писал: «Под “музыкальным слухом” в широком смысле понимается как звуковысотный, так и тембровый и динамический слух. Под музыкальным слухом в узком смысле понимается звуковысотный слух» [10, с. 93]. Следовательно, музыкальному слуху предписываются два свойства: либо способность различать высоту звуков, либо более расширительное толкование,

предполагающее наряду с этим отмечать и другие характеристики звука: динамику, тембр. Сам Б. Теплов склонялся к узкому пониманию свойств музыкального слуха. «Мы должны стремиться к возможно большему уточнению термина “музыкальный слух”, – пишет психолог, – в дальнейшем мы будем понимать *музыкальный слух* только как *звуковысотный слух*» [10, с. 95]. Вполне очевидно, что при таком подходе музыкальный слух предстает как одна из сторон слуха дирижера, вокалиста или инструменталиста, озабоченных звуковысотной точностью звучания. (Заметим, что эта проблема отсутствует у инструменталистов, играющих на инструменте, чей звукоряд строго фиксирован, как, скажем, на фортепиано.) Такое обостренное внимание психолога к звуковысотному слуху объясняется тем, что он является базовым для представителей любой музыкальной специальности.

Но подобная трактовка музыкального слуха мало чем поможет в понимании его сути: сведение музыкального слуха к звуковысотному ставит больше вопросов, чем дает ответов. Возникает дискуссионная ситуация: восприятие тембровых или динамических характеристик звучания имеет отношение к музыкальному слуху или это свойство присуще всем людям? А наличие тончайшего звуковысотного слуха у настройщика может служить характеристикой его музыкальной одаренности?

Интуитивно Б. Теплов чувствовал ограниченность такого толкования термина «музыкальный слух» в его узком понимании. Поэтому он, несмотря на категоричность предыдущих заявлений, далее неожиданно указывает на еще одно, чуть ли не главное, его свойство. «Одним из основных компонентов музыкального слуха является способность слухового представительства музыкального материала» [10, с. 225]. Нужно заметить, что подобное утверждение не просто уточнение, а имеет принципиальный характер и выносит обсуждение этого вопроса в совершенно иную плоскость.

Кардинальное изменение позиции Б. Теплова состоит в том, что, с точки зрения психологии, в прежних высказываниях под музыкальным слухом подразумевалась внешняя афферентация, связанная с *восприятием* звуковых сигналов. Понимая, что огромное количество явлений в таком случае не вписывается в узкие рамки музыкального слуха, Б. Теплов вводит еще несколько терминов, дополняющих психологические характеристики музыкантов. Так, к примеру, помимо музыкального слуха, появляется «музыкальность», представляющая собой комплекс способностей, составляющий «компонент музыкальной одаренности, который необходим для занятий именно музыкальной деятельностью» [10, с. 37]. Наконец, психолог вводит еще одно понятие, противоречивое по названию, но имеющее чрезвычайно важное для музыкальной педагогики значение: «внутренний слух». Истоки такого названия вполне понятны. Видимо, оставаясь в плену широко бытовавших в музыкальной среде представлений о принципиальной важности именно специального *слуха*

для профессии музыканта, часто выступающего своеобразным мерилom его пригодности для музыкальной деятельности, Б. Теплов, несмотря на то, что слух «внешнее чувство», говорит о слухе «внутреннем».

Но в отличие от музыкального слуха, воспринимающего акустические сигналы извне, внутренний слух – это слуховые представления. И они являются не просто отражением в сознании тех или иных музыкально-слуховых образов. Б. Теплов рассматривает их в особом качестве, *позволяющем включать в мыслительную деятельность*: «Внутренний слух мы должны определить не просто “как способность представлять себе музыкальные звуки”, а как способность произвольного оперирования музыкальными слуховыми представлениями» [10, с. 232]. И, хотя оперирование слуховыми представлениями – это уже мыслительные операции, психолог упорно пишет о них как о внутреннем *слухе*. В результате этот термин прочно закрепился в музыкальной педагогике и музыкальной психологии, привнося в них значительную долю противоречий.

Такой подход имеет далеко идущие последствия. Они проявляются в том, что дают повод представлять многочисленные характеристики музыкального слуха как *однопорядковые* явления: слух звуковысотный, мелодический, гармонический, динамический, тембровый, внутренний. Тогда логично продолжение этого ряда: слух вокальный, слух полифонический и т.д. Все эти названия имеют самое широкое распространение в музыкальной педагогике и теории исполнительства. Но при этом не учитывалось одно весьма серьезное обстоятельство. При всем многообразии свойств внутреннего слуха теоретики едины в том, что «внутренний слух» – это, по сути, музыкально-слуховые представления. А раз так, то, разобравшись в их свойствах, мы поймем сущность внутреннего слуха.

Но, как оказалось, слуховые представления у людей отличаются крайним многообразием. С. Рубинштейн писал: «У разных людей в зависимости от их индивидуальных особенностей представления могут значительно отличаться по степени яркости, отчетливости, устойчивости, полноты или бледности, неустойчивости, фрагментарности, схематичности и т. д.» [11, с. 263].

Еще более сложная ситуация наблюдается в сфере музыкально-слуховых представлений. Б.М. Теплов, отмечая их многообразие, пишет: «Различия эти могут идти по разным направлениям, касаться разных сторон представлений и совершенно по-иному проявляться в разных ситуациях» [10, с. 230]. Это вскрывает дискуссионный характер содержания этого понятия, что, в свою очередь, служит серьезным препятствием для анализа проблем музыкальной психологии и педагогики. И в самом деле, многообразие музыкально-слуховых представлений, «их огромное количество, ставит едва ли разрешимые задачи в определении сущности “внутреннего слуха”. Ведь возникает столько его вариантов, сколько

будет свойств слуховых представлений» [12, с. 46]. Но это еще не все. Нет единого мнения о свойствах психических механизмов, лежащих в основе внутреннего слуха. А для теории и практики музыкального обучения важно понять характерные особенности формирования внутреннего слуха.

В этом вопросе у психологов нет единого мнения. Так, Ю. Цагарелли связывает внутренний слух с памятью: «К сожалению, не только в обыденном сознании многих музыкантов, но и ряде музыкально-теоретических и музыкально-педагогических работ музыкально-слуховые представления рассматриваются не как функция памяти, а как функция восприятия (слуха)» [13, с. 92]. В «Психологии музыкальной деятельности» – это «способность к представлению и переживанию музыки вне опоры на внешнее звучание» [5, с. 189], у Б. Кременштейн внутренний слух как часть музыкального смыкается с музыкальным мышлением [14, с. 189], и т.д.

Если мы обратимся к работе Д. Кирнарской «Психология музыкальной деятельности», то в ней «внутренний слух» экспонируется в виде процесса: *«внутренний слух – способность эволюционирующая, совершенствующаяся в соответствующей деятельности, прогрессирующая в своем становлении от низших форм к высшим»* [15, с. 188]. Ценным является то, что теоретик акцентирует внимание на исключительной сложности и ответственности его развития. Именно это Д. Кирнарская считает «одной из самых сложных и ответственных задач музыкальной педагогики». Однако данная дефиниция все же не освещает сути «внутреннего слуха», что принципиально усложняет поиск решения такой задачи.

В дальнейшем в оценке этих явлений мы будем опираться на концепцию В. Сраджева, изложенную в его работе «Творческое мышление и воспитание музыканта» [12]. Подводя итог анализа содержательных характеристик внутреннего слуха в работах психологов, он отмечал, что на их основе «можно предположить, что существует, по крайней мере, три вида “внутреннего слуха”»: 1. связанный с внешним восприятием; 2. связанный с памятью; 3. связанный с воображением. ... Причем, весьма очевидно, что, двигаясь по этому пути, мы вынуждены будем признать не три, а дополнительно еще несколько вариантов “внутреннего слуха”, порождаемые степенью его развитости» [12, с. 50–51].

Разъяснить ситуацию, возникшую с пониманием внутреннего слуха, поможет обращение к работам психологов. Вспомним, что, несмотря на разброс мнений в содержании понятия «внутренний слух», все музыканты едины в одном: в его основе лежат разные, пусть различного качества, но все же музыкально-слуховые представления. Но психологами давно установлено, что представления (и не только слуховые) применяются для решения многих мыслительных задач, а сами они являются одним из механизмов мышления человека.

«Представление функционирует в системе мышления, – уточнял С. Рубинштейн. – Включаясь в мыслительные операции, представление вместе с новыми функциями приобретает и новые черты» [11, с. 263]. Таким образом, какими бы свойствами ни обладали музыкально-слуховые представления, они в разных вариантах самым непосредственным образом могут быть связаны с мышлением человека. Но, чтобы это произошло, необходим еще один механизм. Он проявляется в умении *управлять* музыкально-слуховыми представлениями. При наличии такого действия можно утверждать, что ««внутренний слух» – это не только отражение реального звучания, не механизм памяти, или воображения. *Его можно рассматривать как структурную единицу музыкального мышления, как один из его механизмов.* Таким образом, сами по себе музыкально-слуховые представления не могут составить музыкальное мышление. Оно «в строгом смысле этого термина начинается с оперирования музыкальными образами», – пишет Д. Кирнарская [15, с. 245]. Только тогда, когда появится возможность *оперирования* слуховыми представлениями, когда они сливаются в единый ансамбль с другими компонентами мышления человека, тогда ярко проступает его причастность к музыкальному мышлению.

Вместе с тем нужно отметить, что исследование двух компонентов «внутреннего слуха» (музыкально-слуховые представления и возможность ими оперировать, другими словами, сознательно управлять), в музыкальной психологии отражено далеко не равноценно. В теории и практике музыкального обучения много внимания уделяется качеству различных музыкально-слуховых представлений и приемам их формирования. Что же касается оперирования ими, то эти процессы, будучи самым непосредственным образом связанными с музыкально-творческим процессом, еще далеко не исследованы. Более того, в полной мере его закономерности не изучены и в психологии.

Чтобы в этом убедиться, достаточно вернуться к анализу фундаментальной работы Б. Теплова. Напомним, что наряду со свойством определять высоту звуков психолог указывает в качестве «основных компонентов» музыкального слуха на «способность слухового представительства музыкального материала» [10, с. 225]. Позже, в этой же работе, Б. Теплов упомянул еще одно свойство музыкального слуха: возможность *оперирования* такими представлениями. Однако сущность этого процесса он не раскрыл. Подобная же картина наблюдается и в работах других психологов.

Между тем признание этого факта открывает возможность точнее определить содержание термина «внутренний слух». Оно позволяет выстроить логическую цепочку: слуховые представление и оперирование ими относятся к функции мышления человека. Эти же представления, составляя основу «внутреннего слуха», тем не менее, не могут быть отождествлены с ним. В такой ситуации внутренний слух можно оценить как важнейшую

часть музыкального мышления.

Попутно заметим, что и «музыкальное мышление» в теории исполнительства и музыкальной педагогике тоже не имеет однозначного понятия. Не вдаваясь в анализ этого вопроса, в дальнейшем мы будем придерживаться дефиниции, данной В. Сраджевем: «Под музыкальным мышлением подразумевается система психических механизмов, оперирующая музыкально-слуховыми представлениями для осуществления музыкальной деятельности» [12, с. 56]. Анализируя работы музыкантов в свете данной дефиниции, нужно иметь в виду, что применяемый термин «внутренний слух» как часть музыкального слуха по смыслу ближе всего не к слуху, и в том числе к звуковысотному (у Б.М. Теплова это, как мы помним, музыкальный слух), а к музыкальному мышлению в целом.

Практика музыкального обучения лишь подтверждает это заключение. Педагоги заметили, что «внутренний слух» включает в себя и звуковысотные характеристики звучания, и тембровые, и динамические. Эти музыкальные представления организованы по времени. Они помогают узнавать звучащее музыкальное произведение, способны оставаться в памяти человека. Часто после посещения концерта музыкальные произведения продолжают еще долго «звучать в ушах».

Оперируя музыкально-слуховыми представлениями, музыкальными звуками, рождающимися в сознании музыканта в процессе сочинения, композитор создает новые, ранее никогда не звучавшие произведения. На основе глубокого осмысления музыкально-слуховых образов, отбора нужных характеристик звучания «творит» музыку талантливый исполнитель. Для создания своего художественного образа он использует всю палитру звуков, отраженных в слуховых представлениях. Днями, неделями в творческих муках музыкант осмысливает различные варианты звучания музыкального произведения. Интенсивная внутренняя работа, основанная на выборе нужных свойств музыкально-слуховых представлений, является функцией музыкального мышления композитора, исполнителя. Поэтому есть все основания полагать, что «внутренний слух» в теории музыкального исполнительства и в музыкальной педагогике соотносится с функциями музыкального мышления человека, являясь одним из его механизмов.

Выводы

1. В музыкальной педагогике и музыкальной психологии термин «музыкальный слух» не имеет однозначного толкования, что затрудняет изучение этого системообразующего для музыкальной педагогики явления.
2. Исходя из выполняемых в музыкальной деятельности функций музыкальный слух – это часть музыкального мышления человека.
3. «Внутренний слух» по своим психологическим механизмам качественно

отличается от всех разновидностей слуха. Он основан не на слуховой афферентации, а на слуховых представлениях.

4. «Внутренний слух» – более широкое понятие, чем музыкально-слуховые представления. Помимо них, он включает в себя и умение оперировать ими. В таком понимании «внутренний слух» приближается к понятию «музыкальное мышление», но, являясь его механизмом, не сводится к нему.

Список литературы

1. Сладков П. П. Музыкальный слух. Дефиниция. Генезис. Типология. Условия активного формирования и развития: учебное пособие. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2021. 184 с.
2. Лосева С.Н. Значение музыкального слуха в исследовании музыкальной одаренности // Сборник статей Международной научно-практической конференции. Научно-издательский центр «Актуальность. РФ». 2015. С. 114-115.
3. Сулейманов Р.Ф., Санникова О.Ю. Взаимосвязь музыкального слуха с музыкальными умениями и профессионально важными качествами музыкантов-инструменталистов // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Казань, Материалы Всероссийской научно-практической конференции. 2015. С. 38-44.
4. Болдова А.И., Казанцева Н.В. Развитие музыкального слуха у учащихся разных отделений музыкального образования // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Естественные и медицинские науки. 2019. № 3. С. 96-106.
5. Логинова Л.Н. Воспитание музыкального слуха в системе музыкального образования // Музыка в системе культуры: научный вестник уральской консерватории. 2015, № 9. С. 353-362.
6. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Юрайт, 2016. 189 с.
7. Скурихина Т.А. Современные тенденции в развитии музыкального слуха // Научно-методический электронный журнал Концепт, 2015. Т.30. С. 271-275.
8. Ануфриева М.И., Хазеева И.Н. Основные свойства музыкального слуха // Педагогическое мастерство и педагогические технологии. 2015. Т. 1. № 4 (6). С. 259-261.
9. Юй Ч., Вань Ж. Теоретические основы развития музыкально-интонационного слуха // Образовательный форсайт. 2019. № 4. С. 401-407.
10. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.-Л.: Издательство академии педагогических наук, 1947. 355 с.
11. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2019. 713 с.
12. Сраджев В. П. Творческое мышление и воспитание музыканта. М.: ООО Прогресс,

2016. 120 с.

13. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Учебное пособие. СПб.: Композитор*Санкт-Петербург, 2008. 368 с.

14. Психология музыкальной деятельности: теория и практика. М.: Academia, 2003. 366 с.

15. Кирнарская Д.К. и др. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М.: 2003. 368 с.