УДК 78.072.3

Б.Л. ЯВОРСКИЙ – ПРОВОЗВЕСТНИК СОВРЕМЕННОГО ПОДХОДА К РАЗВИТИЮ СИСТЕМЫ ВОСПИТАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА В РОССИИ

Иванова Н.В.

ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова», Саратов, e-mail: sgk@freeline.ru

Б.Л. Яворский был не только выдающимся теоретиком-исследователем, наибольшей заслугой которого явилось создание теории ладового ритма, которую впоследствии сам учёный называл теорией музыкального мышления, но прежде всего — педагогом-практиком, чья деятельность сыграла огромную роль в становлении профессионального музыкального образования в нашей стране. В своей работе он исходил из необходимости развития ладового слуха как основы музыкального мышления. Опираясь на изучение проблем физиологии и психологии в трудах Л.С. Выготского и И.П. Павлова, Б.Л. Яворский начинает развивать психологический подход к изучению вопросов восприятия и исполнения музыки, а также к осмыслению исторического развития выразительности музыкального языка и принципов музыкального мышления. Одним из первых Б.Л. Яворский обратился к понятию психологической установки, к анализу соотношения сознательного и подсознательного в музыкальном восприятии и мышлении, к пониманию сути установочной природы музыкального восприятия, мышления и музыкальной деятельности в целом, предвосхищая направление исследований музыковедов и психологов второй половины XX века. Введённое им понятие внутренней слуховой настройки стало важной вехой в истории музыкознания и сыграло заметную роль в его дальнейшем развитии.

Ключевые слова: Б.Л. Яворский, развитие музыкального слуха, музыкальное восприятие, музыкальное мышление, психологический подход, музыкальное образование

B.L. YAVORSKY AS A NUNCIANTE OF MODERN APPROACH TO THE DEVELOPMENT OF MUSICAL HEARING IN RUSSIAN EDUCATIONAL SISTEM

Ivanova N.V.

Saratov State Sobinov L.V. Conservatory, Saratov, e-mail: sgk@freeline.ru

B.L. Yavorsky was not only prominent theorist? whose greatest accomplishment was creating of modal rhythm theory, which the scientist himself called later the theory of musical thinking. He was first at all a teacher, a practician, whose action played a big part in developing of the professional musical education in our country. In his work he took as a premise need of modal hearing development as a fundantion for musical thinking. On base of L.S. Vygotsky's and I.P. Pavlov's works B.L. Yavorsky started to develop the psychological approach to the questions of musical perception and performing and to understanding of historical development, made by musical language and principles of musical thinking. B.L. Yavorsky was one of the first scientists who came to the concept of mental attitude, began to analyze the interrelationship between conscious and subconscious in musical perception and thinking and understood the preset nature of musical perception, thinking and activity of a musician in general. All this ideas pre-existed the research trends in psychology and music theory in the second half of the 20th century. His concept of hearing's inner tuning became an important landmark in the history of musicology and its further development.

Keywords: B.L. Yavorsky, musical ear training, musical perception, musical thinking, psychological approach, musical education

В свете достижений современной науки стало очевидным, что вызревание психологических подходов к преподаванию сольфеджио медленно, подспудно, интуитивно происходило на протяжении всего XX века. Уже в трудах Н.А. Римского-Корсакова оно обнаруживается в терминологии, когда, анализируя сущность музыкального слуха, он говорит о чувствах строя, лада, темпа, размера и музыкальной логики. Это позволяет думать, что композитор имел в виду нечто большее, чем элементарные сенсорные способности, нечто предполагающее личностное отношение, переживание, оценку, то есть имеющее психологическую окраску.

Очень интересными с точки зрения наших сегодняшних представлений о полимодальности музыкального восприятия представляются размышления Н.А. Римского-Корсакова о том, что «словесные определения качества тембров крайне затруднительны и неточны. Приходится их заимствовать из области зрительной, осязательной и даже вкусовой. Связь представлений из этих якобы чуждых музыке областей с представлениями слуховыми для меня, однако, несомненна. Таковые заимствования напрашиваются сами собой всем, желающим передать свои музыкальные впечатления» [8, с. 18]. В этом высказывании

очевиден психологический подход к проблеме восприятия тембра, который впоследствии будет назван Г.А. Орловым «межчувственными ассоциациями» [7, с. 209], а затем положен М.В. Карасёвой в основу одного из направлений психотехники развития музыкального слуха.

Сходные мысли высказывал и С.М. Майкапар, ещё отчётливее выделяя их психологический аспект: «Являясь одним из очень сильных средств выразительности в музыке, звуковая краска не только влияет на самый слух и его состояние, но и действует… на фантазию, внутреннее представление образов, словом, на психическую сторону... В области звуковой краски терминология чрезвычайно богата: здесь вы встретите выражения, указывающие на бессознательные сравнения впечатлений слуха с впечатлениями всех остальных чувств: зрения, осязания… вкуса и даже обоняния…» [4, с. 104–105]. Кроме того, С.М. Майкапар в своём исследовании большое значение уделял проблемам внимания, анализу сущности тонального чувства и даже прямо говорил о том, что изучение особенностей восприятия звуков «было бы под силу учёным с весьма обширными познаниями в области физики, физиологии всех чувств, а также и психологии » [4, с. 107]. И если в 1900 году это высказывание могло звучать гипотетично, то сегодня мы видим в нём предвосхищение направления будущего развития музыкознания.

Важную роль в создании теории музыкального слуха как инструмента художественного познания сыграли труды Б.В. Асафьева, Б.Л. Яворского, Л.С. Выготского и Б.М. Теплова. Они впоследствии послужили основой для дальнейшего совершенствования всей системы слухового воспитания. Б.М. Теплов всесторонне анализирует понятие музыкальности, даёт определение основных музыкальных способностей, раскрывает их психологическую природу и обосновывает методы их развития. Б.В. Асафьев в своих книгах нередко анализирует особенности слуха выдающихся музыкантов (М.И. Глинки, Н.А. Римского- Корсакова), рассказывает о собственном опыте слуховой работы, направленной на «воспитание в себе» активности слухового внимания, «интонационно-тембрового слышания» [1, с. 224]. Обладая абсолютным слухом, Б.В. Асафьев сознательно развивал свой относительный слух, считая его истинно-музыкальным, более гибким и приспособленным к тонкому интонационному восприятию. Многие труды учёного, посвящённые эстетике, философии теории музыки, — включают размышления и практические рекомендации в области развития музыкального слуха. Е.В. Назайкинский указывает, например, на то, что книга Б.В. Асафьева «Речевая интонация» «по сути дела представляет собой модель учебника сольфеджио для подростков – «абсолютников» [6, с. 86]. Наблюдения и исследования в области соотношения слышания и слушания, осознание необходимости гармоничного взаимодействия абсолютного и относительного слуха легли в основу асафьевской теории интонации. «Ведь осмысление музыки как процесса живого интонирования родилось не только из теоретических разысканий и анализов. Эта идея была подсказана учёному собственной позицией человека, имеющего абсолютный слух и завоёвывающего себе слух относительный в опоре на речевое и музыкально-речевое осмысленное интонирование. Вся музыка открылась ему как явление интонационное именно потому, что он имел возможность увидеть её с «абсолютной», пуантилистической, «абстрактно-тембровой» неинтонационной стороны» [6, с. 88]. Таким образом, многие мысли и положения трудов Б.В. Асафьева приобрели теоретическое и практическое значение для развития системы воспитания музыкального слуха.

Современник Б.В. Асафьева, Б.Л. Яворский, был не только выдающимся теоретиком-исследователем, наибольшей заслугой которого явилась «глубокая разработка идеи лада», понимаемого как «высокоорганизованная закономерность, динамическая по своей природе и раскрывающаяся в борении противоположных сил» [9, с. 104–105], но прежде всего — педагогом-практиком, чья деятельность сыграла огромную роль в становлении профессионального музыкального образования в нашей стране. В своей работе он исходил из необходимости развития ладового слуха как основы музыкального мышления. Усвоение ладовой интонационности было главным содержанием певческих, хоровых и теоретических дисциплин в работе Б.Л. Яворского с учениками любого возраста и уровня музыкального развития, будь то занятия по «интуитивному слушанию музыки» для детей и подростков, по истории исполнительских стилей для аспирантов консерватории или знаменитые «баховские» семинары. Изучение бесконечного разнообразия исторически развивающихся способов «развёртывания лада во времени» [10, с. 19] стало основой теории ладового ритма, которую впоследствии сам Б.Л. Яворский называл теорией музыкального мышления. «Овладение внутренней слуховой настройкой, её организацией» [10, с. 415] он считал

необходимым условием для развития активного, творческого отношения к музыке.

Концепция лада, заключённая в формуле «лад есть организация живой звуковой энергии» [5, с. 200], современна и сегодня. Она опирается на принцип звукового тяготения, выражающего диалектику движения в развёртывании музыкальной мысли. При этом Л.М. Маслёнкова обращает особое внимание на то, что «существенным моментом в ладовой концепции Яворского является его положение о том, что в звуковой области нет абсолютной устойчивости» [5, с. 199]. Это позволяет ей сделать вывод об абсолютном значении неустойчивости и относительном – устойчивости.

В исследованиях Б.Л. Яворского, чей интерес к проблемам психологии и физиологии хорошо известен, заметно влияние трудов Л.С. Выготского и И.П. Павлова, которыми он интересовался в связи с изучением природы музыкального мышления. В письмах он часто обсуждал затронутые в них проблемы [10, с. 452, 455, 465, 356]. Например, в письме от 27 мая 1927 года к С.В. Протопопову он пишет: «Я сейчас довольно много думаю над павловскими анализаторами и над возможностью их применения в нашей практике. Нас, разумеется, очень близко касаются анализаторы зрительные, слуховые и осязательные. Обонятельные и вкусовые пока что для нас – на втором плане. Особенно меня интересуют анализаторы двигательный (по моему определению, моторный) и анализатор, которого у Павлова нет, но который он должен найти, если он уже исследует анализатор двигательный, – это анализатор нашего нервного восприятия. Это должно чрезвычайно упростить и уточнить наши понятия о моторности, эмоциональности, волевой стороне созерцательности...» [10, с. 355–356]. Письмо от 1–2 мая 1935 года целиком посвящено проблеме единого поля восприятия в связи с чтением работы Л.С. Выготского «Мышление и речь» [10, с. 465–469]. Эти примеры показывают, что уже в начале XX века Б.Л. Яворский начинает развивать психологический подход к изучению вопросов восприятия и исполнения музыки, а также к осмыслению исторического развития выразительности музыкального языка и принципов музыкального мышления.

Одним из первых Б.Л. Яворский обратился к понятию психологической установки. И хотя теория установки во времена Б.Л. Яворского ещё не была разработана подробно, всё же само это понятие было известно и изучалось психологами. Прямое его употребление встречается у Б.Л. Яворского неоднократно, что можно проследить в его письмах. Так в письме к С.В. Протопопову от 24 апреля 1935 года он пишет: «Листовские замечания все блестяще подтверждают наши установки, наши приёмы и наши движения» [10, с. 460]. 22 февраля 1936 года тому же адресату: «Если писать вакхическую песнь Пушкина, то самое важное найти стиль, чтобы не получилась бытовая моторная вещь, как у Глазунова, Танеева и других, которые подходили от предполагаемой бытовой кутёжной обстановки, а подходить от идеологической пушкинской философско-эмоциональной установки» [10, с. 555]. Из письма к Л.А. Авербух от 12 апреля 1938 года: «Лист требовал… чтобы все гаммы и упражнения делали с определённой темпераментной, эмоциональной и волевой установкой» [10, с. 592]. Во всех этих случаях ясно чувствуется осознание направляющей и прогнозирующей функций установки. В то же время объяснение протекания установочных процессов отсутствует.

Однако, сопоставив некоторые мысли Б.Л. Яворского, касающиеся определения феномена музыкального мышления, можно прийти к выводу, что, пытаясь объяснить психологический механизм его работы, исследователь интуитивно очень близко подходит к пониманию установочных процессов в своих рассуждениях о соотношении сознательного и бессознательного. Так например, в одном из писем Б.Л. Яворского к его ученику А.К. Буцкому (от 10 августа 1934 года) есть концептуальное высказывание, раскрывающее позицию учёного: «познать сущность музыки можно только колоссальной «практической» аналитической работой, которая одна может дать материал синтезирующей работе нашего подсознания. Переводить подсознание в сознание, освобождать подсознание и давать ему возможность проявляться дальше, богаче, полнее, сложнее – вот задача человека, который хочет проникнуть в столь чудный и сложнейший мир, как мир музыки человека» [10, с. 305].

Идея Б.Л. Яворского о переводе подсознательного содержания в сферу сознания полностью соответствуют сути установочных процессов и предвосхищают дальнейшее направление их изучения психологами и музыковедами. Замечательным их воплощением стало введённое Б.Л. Яворским и сыгравшее заметную роль в последующем развитии музыкознания, понятие **внутренней слуховой настройки,** предполагающей «организацию внутреннего слуха аналогично организации поля зрения в зрительной культуре» [10, с. 390–391]. Характеризуя роль слуховой настройки в деятельности

музыканта, учёный отмечает, что «внутренняя настройка есть приспособление слуховых ощущений к осознанию конструктивных соотношений звучащего объекта» [5, с. 201]. «Всякое малейшее движение дыхания, рук и пальцев, ног у исполнителей, малейшее движение звукового мышления у композиторов отображают организацию их внутренней слуховой настройки, принципы их музыкального мышления, их идеологию» [там же]. Это полностью отвечает современному пониманию установочных процессов.

Развивая идею Б.Л. Яворского, С.Н. Беляева-Экземплярская отмечала, что «восприятие самого простейшего мелодического построения как единства может осуществляться только потому, что у слушателя образуется внутренняя установка на некоторую организованную совокупность, систему звуков» [3, с. 47]. Эта мысль характеризует сущность понятия ладовой установки и подготавливает его введение в научный аппарат музыкознания. Большой интерес представляет также высказанное С.Н. Беляевой-Экземплярской положение о роли установки в восприятии метроритмических закономерностей: «Для ощущения ритма необходимо, чтобы в чередовании событий присутствовал некий порядок, который мог бы вызвать у нас закономерные ожидания. Иными словами, должна возникнуть установка, готовность к восприятию определённых временных соотношений» [2, с. 305].

Таким образом, можно прийти к заключению, что Б.Л. Яворский одним из первых российских музыковедов пришёл к пониманию сути установочной природы музыкального восприятия, мышления и музыкальной деятельности в целом. Он использовал термин «установка» как общее понятие, объясняющее сущность протекающих психологических процессов. Однако установочные механизмы были ещё недостаточно изучены, и психологическая наука не могла дать исследователю инструмента для дальнейшей разработки и оформления сложившейся концепции. Тем не менее интуитивно Б.Л. Яворский предвидел направление развития научной мысли.

В дальнейшем изучением установок музыкального восприятия в том или ином контексте занимались Л.А. Мазель, Ю.Н. Тюлин, А.Л. Островский, Е.А. Ручьевская, Е.В. Назайкинский, В.В. Медушевский, Ю.Н. Бычков, Л.Н. Логинова, Л.М. Маслёнкова, Б.А. Незванов, М.В. Карасёва, О.Л. Берак и другие исследователи, что говорит о несомненной важности этой проблемы для понимания процессов музыкального мышления и музыкальной деятельности в целом. На рубеже XX и XXI веков в теоретических исследованиях, посвящённых проблемам воспитания музыкального слуха, заметен всеобщий интерес к психологическому контексту. Это явилось естественным следствием тенденции к изучению проблем музыкального восприятия, характерной для музыкознания 70–80-х годов, прослеживающейся в трудах Г.А. Орлова, Ю.Н. Рагса, М.Г. Арановского, Е.В. Назайкинского, В.В. Медушевского, Е.А. Ручьевской, А.П. Милки, М.С. Старчеус, Д.К. Кирнарской, Л.М. Маслёнковой, Л.Н. Логиновой, М.В. Карасёвой и других авторов. В результате этого изучения был накоплен опыт теоретического осмысления закономерностей развития музыкального слуха, что имело важнейшее значение для нового понимания содержания и роли сольфеджио в связи с поисками путей оптимизации процесса освоения современной музыки. Неожиданные идеи позволили изменить само отношение к предмету, наиболее ярко выраженное в проекте нового сольфеджио Е.В. Назайкинского [6]. Этот проект открывает невиданные горизонты и кажется столь же привлекательным, сколь и фантастичным. В нём сольфеджио трактуется как психотехника музыканта, управляющая исполнительским процессом.

Научная и педагогическая деятельность Б.Л. Яворского оказала значительное влияние на дальнейшее развитие системы воспитания музыкального слуха в России. В своих трудах «Художественное сознание и факторы его организации» (1941–1942, Саратов), «Ощущение» (1916–1921), «О музыкальном образовании» (1920–1921), «Слух – школа» (1923) и других он изучал процессы музыкального восприятия, развития внутреннего слуха, формирования музыкального мышления. В центре внимания учёного находятся ладовые особенности музыкального языка. «Рассмотрение историчности музыкального процесса для Яворского означает прослеживание формирования и функционирования внутренней слуховой настройки, которая организует мышление в процессе восприятия» [5, с. 201]. Основой всей системы музыкального воспитания Яворский считал слушание музыки, которое рассматривал «как метод воспитания

1) интуиции в области музыкальной стихии – интуитивное слушание музыки;

2) звукового осознания в области оформления звуковой стихии – аналитическое слушание;

3) осознания схем звукового и музыкального быта – индуктивное слушание» [5, с. 205]. Воспитание слухового мышления, по Яворскому, должно протекать в единстве четырёх видов деятельности: изучении музыкальной грамоты; сольфеджио (участие в певческом семинаре); слушании музыки и музыкальном исполнительстве.

Свои теоретические идеи Яворский активно претворял в педагогической деятельности. Он выступал поборником демократизации музыкального образования, был создателем народных музыкальных школ и консерваторий, реформатором системы профессионального музыкального образования. Главной задачей музыкальной педагогики он считал формирование музыкального мышления на разных этапах обучения на основе исследования психологических закономерностей развития личности.

Список литературы

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

2. Беляева-Экземплярская С.Н. Заметки о психологии восприятия времени в музыке // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 303–329.

3. Бычков Ю.Н. О ладовой настройке // Вопросы теории музыки: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXX. – М.: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1977. – С. 46–59.

4. Майкапар С.М. Музыкальный слух, его значение, особенности и метод правильного развития. – Петроград, 1915. – 233 с.

5. Маслёнкова Л.М. Б.Л. Яворский о воспитании слуха // Критика и музыкознание. – Вып. 2. – Л.: Музыка, 1980. – С. 198–200.

6. Назайкинский Е.В. Слух Асафьева // Советская музыка. – 1983. – № 7. – С. 81–89.

7. Орлов Г.А. Психологические механизмы музыкального восприятия // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып.2. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 181–215.

8. Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. – Т.1. – М.-Л.: Музгиз, 1946. – 121 с.

9. Цуккерман В.А. Из кладовой памяти // Советская музыка. – 1987. – № 10. – С. 104–105.

10. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка. – Т.1. – М.: Советский композитор, 1972. – 711 с.

References

1. Asafev B.V. Muzykalnaja forma kak process. L.: Muzyka, 1971. 376 p.

2. Beljaeva-Jekzempljarskaja S.N. Zametki o psihologii vosprijatija vremeni v muzyke // Pro-blemy muzykalnogo myshlenija. M.: Muzyka, 1974.pp. 303–329.

3. Bychkov Ju.N. O ladovoj nastrojke // Voprosy teorii muzyki: sb. trudov GMPI im. Gne-sinyh. Vyp. HHH. M.: Izd-vo GMPI im. Gnesinyh, 1977. pp. 46–59.

4. Majkapar S.M. Muzykalnyj sluh, ego znachenie, osobennosti i metod pravilnogo raz-vitija. Petrograd, 1915. 233 p.

5. Masljonkova L.M. B.L. Javorskij o vospitanii sluha // Kritika i muzykoznanie. Vyp. 2. L.: Muzyka, 1980. pp. 198–200.

6. Nazajkinskij E.V. Sluh Asafeva // Sovetskaja muzyka. 1983. no. 7. pp. 81–89.

7. Orlov G.A. Psihologicheskie mehanizmy muzykalnogo vosprijatija // Voprosy teorii i jestetiki muzyki. Vyp.2. L.: Muzgiz, 1963. pp. 181–215.

8. Rimskij-Korsakov N.A. Osnovy orkestrovki. T.1. M.-L.: Muzgiz, 1946. 121 p.

9. Cukkerman V.A. Iz kladovoj pamjati // Sovetskaja muzyka. 1987. no. 10. pp. 104–105.

10. Javorskij B.L. Stati, vospominanija, perepiska. T.1. M.: Sovetskij kompozitor, 1972. 711 p.

Рецензенты:

Кулапина О.И., доктор искусствоведения, к.ф.н., профессор кафедры теории музыки и композиции, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, г. Саратов;

Карташова Т.В., доктор искусствоведения, и.о. профессора, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, г. Саратов.

Работа поступила в редакцию 01.04.2015.