



Е. Н. Федорович

**ОСНОВЫ
ПСИХОЛОГИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ**

DirectMEDIA

Елена Федорович

**ОСНОВЫ ПСИХОЛОГИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

«Директ-Медиа»

2014

УДК 378. 978. (075. 8)
ББК Ч 483

Федорович Е. Н.

Основы психологии музыкального образования /
Е. Н. Федорович — «Директ-Медиа», 2014

В пособии раскрываются основные аспекты психологии музыкального образования. Анализируется сущность и структура музыкальных способностей и музыкальнопознавательных процессов — восприятия, мышления, воображения. Освещается роль внимания и воли в музыкальной деятельности, а также психофизические основы формирования исполнительской техники. Предназначено для студентов высших и средних музыкально-исполнительских и музыкально-педагогических учебных заведений.

УДК 378. 978. (075. 8)

ББК Ч 483

© Федорович Е. Н., 2014
© Директ-Медиа, 2014

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	5
1. ПСИХОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КАК ОДНО ИЗ НАПРАВЛЕНИЙ ПСИХОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	7
1.1. Исторические аспекты становления музыкальной психологии	7
1.2. Основные направления современной музыкальной психологии	9
2. МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ	12
2.1. Общая характеристика музыкальных способностей	12
2.2. Сущность и структура музыкальности	15
2.3. Музыкальный слух, его виды	16
Конец ознакомительного фрагмента.	17

Елена Федорович

Основы психологии

музыкального образования

ВВЕДЕНИЕ

Во второй половине XX в. усилился общий интерес к наукам о человеке, среди которых почетное место занимает психология. Постигнув многие тайны природы, создав сложнейшие технологии, человек по-прежнему недостаточно знает о себе, механизмах своей психики и движущих силах поведения.

Одной из наиболее загадочных сфер в психологии долгое время оставалось все связанное с творчеством человека, в том числе музыкальным, не оперирующем словами. Музыкальная психология в последние десятилетия XX столетия интенсивно развивалась, и именно в этот период ученым удалось подойти к разгадке многих ранее неясных явлений.

Важную роль в этом сыграла возможность для музыкантов-психологов опереться на факты и выводы ряда наук – прежде всего общей психологии, нейрофизиологии и музыкознания. Особенностью музыкальной психологии XX в. стало то, что, по словам Г. М. Цыпина, среди крупнейших специалистов этой области встречаются имена как психологов, интересовавшихся музыкой, так и музыкантов, интересовавшихся психологией: и те и другие шли как бы навстречу друг другу.

Современная музыкальная психология – или, как сейчас принято более точно ее называть, психология музыкальной деятельности – базируется на исследованиях таких зарубежных ученых и музыкантов, как А. Веллек, Э. Курт, К. Мартинсен, Л. Маккиннон, Г. Риман, Г. Ревеш, К. Сишор, К. Штумпф и др.

Отечественная психология музыкальной деятельности представлена трудами психологов Л. С. Выготского и Б. М. Теплова; музыковедов М. Г. Арановского, В. В. Медушевского и Е. В. Назайкинскогo; музыкантов-исполнителей и педагогов В. Ю. Григорьева, В. Г. Ражникова, В. И. Петрушина, Г. С. Тарасова, А. В. Тороповой, Г. М. Цыпина и др. Накопленный в настоящее время материал столь масштабен и многогранен, что в одном учебном пособии невозможно даже затронуть все его аспекты. Предлагаемое издание предназначено прежде всего учащимся и студентам средних и высших музыкально-исполнительских и музыкально-педагогических учебных заведений, приступающим к изучению музыкальной психологии. Этим определяется название учебного пособия: «Основы психологии музыкального образования», а также круг затрагиваемых в нем проблем, касающихся прежде всего музыкальных способностей и музыкально-познавательных процессов – то есть того, что профессионально обучающийся музыке должен в первую очередь знать о себе самом и своих будущих учениках.

Вместе с тем, освещая в наиболее общем ракурсе названные проблемы, мы вынуждены были затронуть ряд вопросов, касающихся различных аспектов музыкальной психологии, имеющих отношение не только к музыкальному обучению и воспитанию, но и к психологии музыкально-исполнительской деятельности (психофизические основы формирования исполнительской техники, преодоление негативных последствий эстрадного волнения и др.), поскольку данные темы взаимосвязаны.

Любой учащийся музыкально-педагогического училища (колледжа) или студент музыкально-педагогического факультета педвуза, прежде чем стать педагогом-музыкантом, должен пройти масштабную исполнительскую подготовку, и знание психологических закономерностей музыкально-исполнительской деятельности ему профессионально необходимо.

Точно так же будущий исполнитель – студент музыкального училища или консерватории – обретет твердую профессиональную почву только после того, как узнает особенности музыкально-познавательных процессов и структуру музыкальных способностей, что необходимо для его становления как музыканта, не говоря уже о том, что большинству нынешних студентов так или иначе предстоит педагогическая деятельность.

В основу данного пособия положен лекционный курс, разработанный автором для студентов музыкально-педагогического факультета Уральского государственного педагогического университета. Оно не претендует на масштабный охват всех аспектов психологии музыкального образования, которая также тесно связана с музыкальным сознанием общества и личности, психологией творчества и другими областями. В нем рассмотрены те вопросы, которые молодой музыкант-педагог должен знать прежде всего, а также предложена литература для дальнейшего более глубокого освоения психологии музыкальной деятельности.

1. ПСИХОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КАК ОДНО ИЗ НАПРАВЛЕНИЙ ПСИХОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

1.1. Исторические аспекты становления музыкальной психологии

Первые наблюдения и выводы, которые впоследствии были положены в основу музыкальной психологии, принадлежат древнегреческим философам. Платон создал учение о различном воздействии разных ладов на психику и поступки человека. Так, он считал, что фригийский лад способствует укреплению человека как воина, а дорийский благоприятствует мудрым действиям в мирное время.

Это учение развил Аристотель, подробно описавший, как под воздействием музыкальных ладов меняется поведение. Дорийский лад, по его утверждению, оказывает уравновешивающее воздействие, фригийский – возбуждающее, лидийский – жалобное и размягчающее. Аристотелю принадлежит также учение о катарсисе, согласно которому душа зрителя и слушателя в процессе восприятия древнегреческой трагедии освобождается от болезненных аффектов. Такое понимание механизмов психического воздействия искусства сыграло важную роль в дальнейших исследованиях музыкантов и психологов.

Еще один великий древнегреческий мыслитель – Пифагор – создал учение об эвритмии. Оно основано на наблюдении о том, что как музыка, так и вся жизнь человека, его мысли, поступки и речи, пронизаны ритмом, основываются на нем. Нахождение верного ритма ведет к гармонии, которая также понимается как гармония человеческих взаимоотношений. На этой основе Пифагором были установлены ритмы, с помощью которых можно было оказывать благотворное влияние на души молодых людей.

Большое значение воздействию музыки на психику человека придавалось в древневосточных цивилизациях – Древней Индии и Древнем Китае. Музыка являлась прямым продолжением древнекитайских философско-религиозных учений. Особенно широко использовались возможности влияния мажорной и минорной пентатоники с их внутренней детерминированностью на людей, которые под воздействием музыки в этих ладах становились более управляемыми и организованными.

В Древней Индии музыку широко использовали в качестве лечебного средства. Считалось, что произношение и пропевание определенных звуков ведет к выздоровлению от ряда болезней благодаря особым вибрациям, которые возникают в организме.

В средние века музыкальная психология развивалась в синкретическом единстве с музыкальной эстетикой и теорией музыки. В трудах Амвросия, Августина, Боэция, Кассиодора, Царлино, Гвидо Аретинского и др. рассматривались вопросы не только многоголосия, метра, ритма, видов музицирования и т. п., но и внутреннего воздействия музыки на человека.

Как научная дисциплина музыкальная психология стала оформляться только в середине XIX столетия. Этот процесс был связан с рядом открытий в физике, изучавшей свойства звука, и в частности, с определением немецкими учеными Э. Вебером и Г. Фехнером взаимосвязи между силой звукового раздражителя и интенсивностью вызванного им ощущения.

В 1859 г. появилась работа немецкого естествоиспытателя Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки», которую считают положившей начало развитию собственно музыкальной психологии. В этой работе проанализированы

физические свойства звуков и особенности их переработки в слуховом органе, и на этой основе разработана резонансная теория слуха. Отличительным свойством исследований Гельмгольца, обусловившим их особую ценность, явилось единство трех подходов: физического, физиологического и музыкально-теоретического, что позволило дальнейшим исследованиям в области музыкальной психологии опираться на естественнонаучную основу. Этим не замедлили воспользоваться музыканты, и уже в 1873 г. появилась работа Г. Римана «Музыкальная психология», приводящая имеющуюся музыкально-теоретическую базу в соответствие с открытиями Гельмгольца.

Крупный вклад в разработку основ музыкальной психологии в конце XIX в. внес немецкий ученый К. Штумпф, изучавший явления консонанса и диссонанса. Направление его исследований получило название «тонпсихология» (в соответствии с наименованием его труда) и определенным образом ограничивало область изучения. Объектом исследования тонпсихологии, как указывает Е. В. Назайкинский, являлись относительно простые элементы – единичные тоны и их сочетания, интервалы, аккорды, а также отдельные свойства и стороны звучания и особенности их слышания [1. С. 16].

В том же направлении шли и последователи Штумпфа, в том числе Г. Ревеш и К. Сишор, проводившие исследования музыкального слуха. В их работах были сделаны важные наблюдения, характеризующие, по словам Е. В. Назайкинского, «микромир звуковых явлений и соответствующих им психических функций и форм отражения» [Там же].

Новый этап развития музыкальной психологии был связан с возникновением гештальт-психологии, изучавшей психические явления на основе принципа целостности и опиравшейся на изучение механизмов восприятия, а не ощущений, как это было принято ранее. Теория восприятия музыки была впервые создана швейцарским ученым Э. Куртом. Его книга «Музыкальная психология» (более точный перевод – «Психология музыки») (1931) отличается анализом широкого круга музыкальных явлений в сочетании с изучением закономерностей целостного восприятия. Взгляды Э. Курта разделял А. Веллек, который считал музыкальную психологию центром систематического музыкознания.

Отечественная музыкальная психология заявила о себе в 1947 г., когда вышел масштабный труд Б. М. Теплова «Психология музыкальных способностей». Интересный анализ психологических закономерностей, действующих в искусстве, предложен в книге Л. С. Выготского «Психология искусства». Важнейший вклад в развитие отечественной и мировой музыкальной психологии внесли российские музыковеды Е. В. Назайкинский и В. В. Медушевский, которые на основе анализа закономерностей музыки как вида искусства и специфики музыкального языка установили содержательные особенности и структуру музыкального восприятия и музыкального мышления.

В конце XX столетия различные аспекты музыкальной психологии стали объектом исследований не только психологов и музыковедов, но и музыкантов-инструменталистов, дирижеров, специалистов в области общего и профессионального музыкального образования. Различные аспекты психологии музыкальной деятельности представлены в трудах Ю. Б. Алиева, М. Г. Арановского, Н. В. Ветлугиной, Л. Е. Гаккеля, А. Л. Готсдинера, В. Ю. Григорьева, Л. А. Мазеля, В. Г. Ражникова, В. И. Петрушина, Г. С. Тарасова, К. В. Тарасовой, А. В. Тороповой, Г. М. Цыпина и других ученых.

В настоящее время идет процесс дифференциации психологии музыкальной деятельности и выделения в самостоятельные отрасли ее различных направлений.

1.2. Основные направления современной музыкальной психологии

В качестве основных направлений современной психологии музыкальной деятельности (музыкальной психологии) выделяют:

1. *Психологию музыкального творчества*
2. *Психологию музыкально-исполнительской деятельности*
3. *Психологию музыкальных способностей*
4. *Психологию музыкального образования*
5. *Психологию музыкальной пропаганды и музыкально-критической деятельности*
6. *Музыкальную психотерапию и психологию функциональной музыки*

Можно выделить и другие направления: к примеру, *психология музыкального восприятия* рассматривается как часть психологии музыкального образования, поскольку восприятие является одним из музыкально-познавательных процессов; но музыкальное восприятие представляет собой область настолько широкую, что логичным будет и его рассмотрение в качестве отдельного направления.

В. И. Петрушин выделяет в самостоятельное направление *социологические исследования в области музыки*, хотя нам представляется, что эта отрасль, несомненно, важная, в настоящее время недостаточно развита и может рассматриваться как часть психологии музыкальной пропаганды и музыкально-критической деятельности.

Можно считать самостоятельным направлением *изучение индивидуально-психологических свойств личности в процессе музыкальной деятельности*. Этот материал также может входить в психологию музыкального творчества и психологию музыкального образования.

В последнее время активно ведутся исследования *музыкального сознания общества и личности*, а также *психологии музыкального бессознательного*.

Кратко охарактеризуем названные направления.

Психология музыкального творчества является одновременно отраслью психологии творчества, изучающей закономерности продуктивного художественно-образного мышления, воображения, фантазии. Природа композиторского творчества, которую пытается разгадать психология музыкального творчества, пока еще остается неясной, во многом потому, что обладатели композиторского таланта в силу особенностей преобладающего у них невербального образного мышления не систематизируют свои поиски и находки, не пытаются зафиксировать закономерности рождения музыкальных образов. Те же музыканты, которые обладают склонностями к научному анализу, как правило, сами композиторами не являются и в тайны композиторского мышления проникнуть не могут; тем более не в состоянии сделать этого психологи-немузыканты.

Тем не менее, изучение с позиций достижений современной психологии биографий и особенностей личности великих композиторов, истории создания ими сочинений помогают приоткрыть завесу тайны над процессом создания музыки, сделать полезные выводы для осуществления музыкально-исполнительской деятельности – более демократичной разновидности музыкального творчества, а также содержат полезную развивающую информацию для музыкального образования.

Психология музыкально-исполнительской деятельности изучает широкий спектр вопросов, связанных с подготовкой к творческой передаче композиторского замысла и ее реализацией. Сюда входит часть психологии музыкальных способностей (профессиональные способности), психофизические основы формирования исполнительской техники, механизмы достижения оптимального концертного состояния и преодоления эстрадного волнения. Предметом изучения психологии музыкально-исполнительской деятельности должны стать также

те аспекты психологии музыкального творчества, которые освещают творческие проявления интерпретатора, являющегося одновременно и выразителем воли композитора, и творцом новой художественной реальности.

Психология музыкальных способностей – направление музыкальной психологии, имеющее наиболее давние традиции в зарубежной и отечественной науке. Оно изучает структуру музыкальных способностей, их качественные признаки, особенности проявления и развития в разных видах музыкальной деятельности. На этом разделе психологии базируется диагностика музыкальных способностей, с которой начинается любое обучение музыке.

Психология музыкального образования (психология музыкального обучения и воспитания) изучает музыкально-познавательные процессы: ощущение, восприятие, мышление, воображение; но, как уже было отмечено выше, в сферу ее интересов входят также иные разделы музыкальной психологии, так или иначе связанные с музыкальным обучением и воспитанием: психология музыкальных способностей, механизмы формирования исполнительской техники и подготовки к концертному выступлению, особенности общения учителя и ученика в процессе занятий музыкой.

Психология музыкальной пропаганды и музыкально-критической деятельности – относительно новая научная отрасль, в задачи которой входит адекватная эстетическая оценка музыкально-художественных явлений, изучение музыкальных предпочтений и на этой основе – убеждение слушателя в том, что его внимание должно быть направлено на восприятие музыки высокого художественного уровня. Подобные проблемы в целом решаются только на основе комплекса социально-культурных и педагогических мер, однако при этом необходимо использование музыковедами и педагогами не только специальных знаний, но и информации в области психологии пропагандистского воздействия.

Музыкальная психотерапия и психология функциональной музыки также недавно выделилась в научную отрасль, хотя наблюдения о целебном воздействии музыки существовали еще в древности. Психологию функциональной музыки можно рассматривать и как отдельное направление (В. И. Петрушин); оно изучает возможности музыки разного стиля и характера для обеспечения оптимального ритма трудовой деятельности – повышения производительности труда, снятия накопившегося утомления.

Изучение *индивидуально-психологических свойств личности в процессе музыкальной деятельности* предполагает рассмотрение таких категорий, как личность и индивидуальность, темперамент, характер, эмоции, чувства, воля. Эти свойства изучаются как применительно к музыкантам-профессионалам, так и в отношении людей, получающих общее музыкальное образование, поэтому данное направление часто включается в сферу психологии музыкального творчества (музыкально-исполнительской деятельности) и психологии музыкального образования.

Исследования *музыкального сознания общества и личности* освещают вопросы генезиса музыкального сознания общества, его сущности, форм и способов функционирования; а также уровни музыкального сознания личности (уровень организма, социального индивида и личности) и проблемы музыкального самосознания.

Исследования сферы *музыкального бессознательного* развиваются в русле общей психологии бессознательного и изучают вопросы индивидуального бессознательного, связанные с неосознаваемым уровнем музыкального творчества (вдохновение, озарение, фантазия) и коллективного бессознательного (архетипы музыкального восприятия).

Все названные направления современной музыкальной психологии находятся в тесной взаимосвязи и процессе становления.

Литература

1. Назайкинский Е. В. *О психологии музыкального восприятия*. М., 1972.
2. Немькина И. Н. *Основы музыкальной педагогики*. Екатеринбург, 1993.
3. Петрушин В. И. *Музыкальная психология*. М., 1997.
4. *Психология музыкальной деятельности: Теория и практика* / Под ред. Г. М. Цыпина. М., 2003.

2. МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ

2.1. Общая характеристика музыкальных способностей

Способности – индивидуально-психологические свойства личности, являющиеся субъективными условиями успешного осуществления определенного рода деятельности. Способности не сводятся к знаниям, умениям и навыкам; они обнаруживаются в быстроте, глубине и прочности овладения способами и приемами деятельности. Высокий и наивысший уровни развития способностей выражаются понятиями одаренности, таланта и гениальности.

Музыкальные способности обуславливают успешность восприятия, исполнения и сочинения музыки, а также обучаемость в области музыки. Они представляют собой относительно самостоятельный комплекс: выраженными музыкальными способностями может обладать человек, имеющий умственные способности ниже среднего или даже страдающий слабоумием (так называемый феномен «ученых идиотов», действующий, помимо музыки, применительно к математическим вычислениям, шахматам и рисованию) [8. С. 128].

В то же время высокий уровень развития музыкальных способностей, позволяющий говорить об одаренности и таланте, предполагает комплекс, непременно включающий и высокий уровень умственных способностей. Гениальность как наивысшая степень музыкальных способностей является свойством, насквозь пронизывающим личность, включая ее общинтеллектуальные особенности.

Музыкальный гений может обладать структурой умственных способностей, далеко отклоняющейся от обычной (например, отставанием абстрактно-логического мышления и гипертрофированным развитием образного), но его общий умственный уровень всегда высок. Большинство гениальных музыкантов представляли собой умнейших людей своего времени.

Любые способности, в том числе музыкальные, базируются на *задатках*. Под задатками понимают врожденные анатомо-физиологические и нейрофизиологические особенности человека, задаваемые наследственностью. *Способности представляют собой задатки в развитии*, причем степень развития может быть настолько различной при равных задатках, что определить границу собственно задатков (педагоги часто именуют ее «потолком») бывает чрезвычайно сложно. В самих задатках трудно отделить одну от другой три составляющие: *генетическую, врожденную* (особенности внутриутробного развития) и *возрастную*.

Наиболее легко поддаются диагностике анатомо-физиологические задатки. В музыкальной деятельности это строение голосового аппарата для певцов, строение рук для пианистов и струнников, особенности дыхательного аппарата и лицевых мышц для духовиков. Гораздо сложнее определить границы нейрофизиологических задатков, представляющих собой невидимые структуры мозга. Известно, что слуховые задатки в высокой степени поддаются развитию, музыкально-ритмические и координационные развиваются гораздо труднее; но сказать точно, где проходит заданная природой граница, за которую возможности человека не выйдут, в отношении этих способностей нельзя. Здесь очень многое зависит от фактора среды, в которую обычно включают условия развития человека, его окружение, наличие специального обучения, а также его направленность, интенсивность, соответствие индивидуальным особенностям данного человека и т. д.

Различное развитие одних и тех же задатков можно проследить на идентичных близнецах. Известны подобные эксперименты, поставленные самой жизнью: к примеру, описан случай, когда из тройняшек, имеющих отличные координационные задатки и воспитывавшихся в разных условиях, один стал жонглером, другой спортивным вратарем, третий – вором-карманником. Труднее определить границы задатков у детей, которые не являются близнецами,

растут в разной обстановке и получают разное обучение. Часто люди, кажущиеся малоодаренными, начинают быстро развиваться, попадая к хорошему педагогу; соответственно, бывает и наоборот, когда из отличной школы выходят подростки, показывающие хорошие результаты, но в дальнейшем очень мало их улучшающие.

Играет роль и возрастная составляющая задатков. Одни дети достигают своего «потолка» раньше (чаще девочки), другие – позже. Задатки трудно диагностировать даже в тех случаях, когда они кажутся педагогам примерно равными, а обучение протекает в одних и тех же условиях: оно часто приводит к разным результатам. Тогда на первый план выходит понятие *склонностей*.

Под склонностью понимают выраженное желание человека заниматься той или иной деятельностью, которое во многом определяет ее успешность. По этому признаку склонность похожа на способность, однако она не может быть приравнена к способности, потому что способность как таковая в значительной мере определена природой и не во всем зависит от человека, а в склонности явно выражен волевой компонент, желание обучающегося.

Психология пока не дает ответа на вопрос, являются склонности частью врожденного задатка или представляют собой результат его развития.

Есть много случаев, когда склонность направляла человека к деятельности, к которой у него имелся сильный комплекс способностей, вопреки внешним обстоятельствам (например, П. И. Чайковский).

Имеется не меньше и примеров того, как склонности развивались удачным стечением обстоятельств или, напротив, губились неподходящими условиями. Поэтому было бы, наверное, неправильно включать склонность в понятие задатка, но к более широкому понятию способностей *добавить* склонности, на наш взгляд, можно. Педагоги-музыканты хорошо знакомы с таким явлением, когда одаренный (талантливый) по всему комплексу музыкальных способностей ученик занимается не меньше, чем среднеодаренные, как можно было бы ожидать, а, напротив, больше. Им в таких случаях движет не необходимость (он достиг бы отличного по сравнению со сверстниками результата и гораздо меньшими усилиями), а страстное желание заниматься, невозможность жить вне этой деятельности.

Склонность может быть признаком формирующейся способности, а может и в значительной мере формироваться извне (например, родителями), и тогда человек рискует заниматься не тем делом, к которому он имеет наиболее оптимальный комплекс способностей. Часто ребенок, обладающий умеренными музыкальными задатками, под влиянием родных и знакомых начинает профессионально заниматься музыкой, привыкает к этому занятию и испытывает к нему склонность. Он, вероятно, станет посредственным музыкантом, и никто не узнает, что у него были выраженные задатки к какому-нибудь менее престижному в глазах родственников занятию (позднее они могут проявиться в виде различных хобби).

Музыкальные способности принято подразделять на профессиональные и непрофессиональные. Профессиональные способности представляют собой комплекс, разные элементы которого могут быть выражены в различной мере, но каждый из этих элементов и комплекс в целом дают возможность овладевать музыкальной деятельностью на профессиональном уровне.

Непрофессиональные музыкальные способности присущи подавляющему большинству людей (за исключением 2-3 %) и выражаются в желании слушать музыку, ее узнавании, возможности воспроизвести любимые мелодии голосом, ритмично двигаться. Развитие непрофессиональных способностей приводит к умению воспринимать музыку все более высокого уровня сложности, петь, музицировать на различных инструментах, танцевать, импровизировать. Определенной границы между профессиональными и непрофессиональными способностями нет, так как интенсивное развитие способностей постепенно может перевести их на профессиональный уровень.

В процессе такого перехода психологическая структура музыкальных способностей меняется: у музыкантов она характеризуется более тонкими и сложными взаимосвязями между отдельными психическими функциями и свойствами, более выраженными индивидуальными особенностями такой связи, что может стать основой индивидуального художественного стиля [8. С. 136].

Отдельные музыкальные способности у каждого человека находятся в неповторимом сочетании. Взаимосвязь между ними может осуществляться по принципу *компенсации*. Под компенсацией психических функций в психологии понимают восполнение каких-либо дефектов или недостаточно развитых функций при помощи других ярко выраженных свойств индивида. Благодаря компенсации люди, имеющие различную структуру способностей, в том числе музыкальных, могут успешно заниматься одной и той же деятельностью. Даже у самого одаренного человека всегда бывают относительно слабые стороны, которые компенсируются за счет других способностей.

Характеристику музыкальных способностей в целом, отражающую их бесконечное индивидуальное своеобразие, различные сочетания и уровни, уместно закончить словами Г. Г. Нейгауза: «В действительности все ступени и градации между бездарностью и гением заполнены, и как заполнены! С сотнями и тысячами вариантов и уклонений в ту или иную сторону, в зависимости от личных свойств имярека» [5. С. 20]. Великий педагог в своей собственной практике встречался с учениками всех уровней одаренности, «от музыкально дефективных до гениальных», и призывал коллег не ориентироваться на некий воображаемый средний тип учащегося, а знать индивидуальные возможности каждого и максимально их развивать исходя из неповторимых свойств данного ученика.

2.2. Сущность и структура музыкальности

Музыкальные способности часто характеризуют термином «музыкальность», который применяется как в науке, так и на бытовом уровне. Музыкальным называют человека, который не просто умеет что-либо делать в области музыки (например, бегло играть на фортепиано), а делает это с видимым удовольствием, легко, вызывая эмоциональный отклик у слушателей. Такое определение далеко не всегда применяется к профессиональным музыкантам, зато музыкальным вполне могут назвать дилетанта или ребенка, имеющего еще мало умений и навыков.

Несмотря на широкое распространение данного термина в практике, среди специалистов не существует единого мнения о его содержательном наполнении. Анализ понятия музыкальности, который производят разные исследователи (А. Л. Готсдинер, В. И. Петрушин, Б. М. Теплов, М. С. Старчеус), свидетельствует о существовании как минимум двух его уровней.

Под музыкальностью в *широком* смысле подразумевают весь комплекс музыкальных способностей. В него входят:

1. Музыкальный слух
2. Музыкально-ритмическое чувство
3. Музыкальная память
4. Координационные способности

Музыкальность в широком смысле, таким образом, совпадает с понятием музыкальной одаренности.

Музыкальность в более *узком* смысле представляет собой свойство личности, не совпадающее со способностями в целом, но придающее им особое качество. Это качество можно определить как эмоциональную реакцию на музыку, «омузыкаленное» восприятие мира (В. И. Петрушин); интуитивную глубину и тонкость эмоционального переживания смысла музыки и способность передавать его в интонировании (М. С. Старчеус); тонкую эмоциональную отзывчивость на музыку, связанную с восприятием ее как некоторого смысла (Б. М. Теплов). Во всех приведенных определениях музыкальность связана с эмоциями, которые, по определению Б. М. Теплова, представляют собой содержание музыки [10].

Нам близка точка зрения названных выше авторов, поскольку в этой трактовке понятие музыкальной одаренности шире, чем понятие музыкальности. В одаренность входят и такие свойства личности, как богатство и активность воображения, связь зрительных и слуховых образов, быстрота и точность слуходвигательной координации и др. [8. С. 129]. Музыкальных людей больше, чем одаренных. Вместе с тем, возможен и такой парадоксальный вариант, при котором одаренный к музыке человек (например, обладающий отличным перцептивным музыкальным слухом и координационными способностями) не обладает музыкальностью или в обладает ею в небольшой мере. Такой человек может быть музыкантом-инструменталистом, исполняющим сложные в техническом отношении произведения, но оставляющим свою аудиторию эмоционально равнодушной.

Противоположным музыкальности является понятие «амузия» – крайне низкая ступень музыкальных способностей или патологическое их отсутствие [Там же. С. 131]. Амузия встречается очень редко, не более чем у 2–3 % людей, и ее следует отличать от музыкальной неразвитости, которая может быть компенсирована педагогическим воздействием.

Таким образом, музыкальность можно рассматривать и как весь комплекс музыкальных способностей, и как ядро их структуры (по выражению Б. М. Теплова), за рамки которого отдельные способности могут выходить.

2.3. Музыкальный слух, его виды

Музыка – искусство звука, и в структуре музыкальных способностей важнейшее место принадлежит музыкальному слуху. Слуховые ощущения являются ведущими для музыкальной деятельности, поскольку звуки, существующие объективно, т. е. независимо от человека, превращаются в музыку в результате их обработки слуховым органом. Именно поэтому первые исследования научной музыкальной психологии были посвящены музыкальному слуху (Г. Гельмгольц, К. Штумпф, Э. Курт, Г. Сишор, К. Ревеш и др.) В настоящее время существуют разные классификации видов музыкального слуха. Нам ближе классификация В. В. Медушевского, который в основу структуры слуха ставит *перцептивный* и *интонационный* слух. Вместе с тем, принципиальной разницы между классификациями нет, поэтому мы будем дополнять характеристику перцептивного и интонационного слуха в соответствии со взглядами других ученых.

Перцептивным называется слух, направленный на *распознавание структуры*. В него входят:

1. *Звуковысотный слух*
2. *Мелодический*
3. *Гармонический*
4. *Темброво-динамический*
5. *Полифонический*
6. *Фактурный*

Данные виды слуха представляют собой разновидности *слуховых ощущений*. Они находятся во взаимодействии, но каждый обладает присущими ему особенностями и отвечает за определенный участок структуры музыкальной ткани, подлежащей распознаванию.

Звуковысотный слух занимает ведущее место среди видов перцептивного музыкального слуха. Он проявляется наиболее ярко, и зачастую степень его развитости принимают за уровень музыкального слуха вообще, что неверно. Эта роль звуковысотного слуха объясняется тем, что из таких видов слуховых раздражителей, как высота, длительность, громкость, тембр наиболее сильным является высотный раздражитель. Изменение звука по высоте слышно сильнее, чем изменение других его характеристик.

Б. М. Теплов, отмечая важную роль звуковысотного слуха в музыкальной деятельности, полагал, что термин «музыкальный слух» имеет два значения. В широкое значение он включал все виды музыкального слуха, а музыкальным слухом в узком смысле считал звуковысотный слух, так как звуковысотное движение является основным носителем смысла в музыке [10. С. 93].

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.