

Дина Константиновна Кирнарская

ПСИХОЛОГИЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ

***Кирнарская Д.К.** Психология специальных способностей. **Музыкальные способности** — М.:
Таланты-XXI век, 2004. 496 стр. Предисловие Геннадия Рождественского.*

Оглавление

Геннадий РОЖДЕСТВЕНСКИЙ - ЧИТАТЕЛЮ	6
О СПЕЦИАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЯХ	8
ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ РАЗЛИЧИЯ И ИДЕЯ РАВЕНСТВА	8
IQ КАК «ТАБЛЕТКА ОТ ВСЕГО»	9
IQ + CREATIVITY =	14
УСВОЕНИЕ, ПРИЛЕЖАНИЕ И ТВОРЧЕСТВО.....	17
МУЛЬТИПЛИКАТИВНАЯ МОДЕЛЬ ТАЛАНТА	21
NATURE VS NURTURE: ОТ БОГА ИЛИ ПЕДАГОГА?	25
НЕ ПУТАЙТЕ НАУКУ С ПОЛИТИКОЙ!	28
ГЕНЕАЛОГИЯ И ТАЛАНТ	30
ТЕОРИЯ МУЛЬТИИНТЕЛЛЕКТА ХАУЭРДА ГАРДНЕРА	34
ВЫВОДЫ:	45
МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ	47
ФИЛОГЕНЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ТАЛАНТА.....	47
УНИВЕРСУМ МУЗЫКАЛЬНОГО ТАЛАНТА.....	52
ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ	57
ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕНИЕ	57
ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ В ЗЕРКАЛЕ ЭКПЕРИМЕНТА	63
КАК РАБОТАЕТ ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ	68
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ИНТОНАЦИОННОГО СЛУХА.....	75
ТЕСТИРОВАНИЕ ИНТОНАЦИОННОГО СЛУХА	82
ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ И МУЗЫКАЛЬНАЯ МОТИВАЦИЯ	89
ЧУВСТВО РИТМА.....	96
ВНАЧАЛЕ БЫЛ РИТМ?	96
ТЕЛЕСНО-МОТОРНАЯ ПРИРОДА ЧУВСТВА РИТМА	103
РАЗ-ДВА, РАЗ-ДВА, РАЗ-ДВА.....	108
ЧУВСТВО РИТМА В ЭКСПЕРИМЕНТАХ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ.....	120
ЧУВСТВО РИТМА В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТАЛАНТА	129
АНАЛИТИЧЕСКИЙ СЛУХ.....	139
РЕЧЕВОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ АНАЛИТИЧЕСКОГО СЛУХА.....	139
СТРУКТУРА АНАЛИТИЧЕСКОГО СЛУХА.....	147
ЧУВСТВО МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫСОТЫ	152
АБСОЛЮТНЫЙ СЛУХ.....	159
ЧУВСТВО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНТЕРВАЛА	172
ЛАДОВОЕ ЧУВСТВО	181

ГАРМОНИЧЕСКИЙ СЛУХ	189
ВНУТРЕННИЙ СЛУХ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ.....	194
АНАЛИТИЧЕСКИЙ СЛУХ В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТАЛАНТА.....	208
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТАЛАНТ	216
АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ СЛУХ	219
КАК РАБОТАЕТ АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ СЛУХ	224
ТЕСТИРОВАНИЕ АРХИТЕКТОНИЧЕСКОГО СЛУХА.....	238
ОДАРЕННОСТЬ КОМПОЗИТОРА.....	244
КОМПОЗИТОР В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ	244
МУЗЫКА СВОЯ И ЧУЖАЯ: КОМПОЗИТОР В РОЛИ СЛУШАТЕЛЯ	247
КОМПОЗИТОР - ИНТОНАЦИОННЫЙ ГЕРОЙ СТИЛЯ.....	252
«ВОЛК ВОЛКУ КОМПОЗИТОР»	257
ТВОРЧЕСКИЕ СПОСОБНОСТИ КОМПОЗИТОРА.....	263
СПОСОБНОСТЬ К ВАРИАНТНОМУ КОПИРОВАНИЮ	265
НЕЙРОПСИХОЛОГИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО ТАЛАНТА И ТВОРЧЕСКОЕ ВДОХНОВЕНИЕ	278
ВЫВОДЫ:.....	287
ОДАРЕННОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЯ.....	288
КОМПОЗИТОРСКИЙ ТАЛАНТ ИСПОЛНИТЕЛЯ	288
ВИРТУОЗНАЯ ОДАРЕННОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЯ	307
АРТИСТИЧЕСКАЯ ОДАРЕННОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЯ.....	319
МУЖЕСТВО КАЖДЫЙ ДЕНЬ: ТВОРЧЕСКИЙ ДАР И БОЛЬШАЯ КАРЬЕРА.....	336
СТРЕСС КАК СПУТНИК ТВОРЧЕСТВА	342
ИТОГИ:	350
СТРУКТУРА МУЗЫКАЛЬНОГО ТАЛАНТА	352
ВОСПИТАНИЕ МУЗЫКАНТА.....	358
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТАЛАНТ И НАСЛЕДСТВЕННОСТЬ.....	359
ЯБЛОКО ОТ ЯБЛОНИ?..	359
ВРОЖДЕННЫЙ ХАРАКТЕР МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ.....	365
РОД КАК НОСИТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ТАЛАНТА.....	370
УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК.....	381
МОЖНО ЛИ РАЗВИТЬ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ?.....	381
УСТАНОВКА НА УСПЕХ.....	390
УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ : '.....	401
ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОГО ВУНДЕРКИНДА	411

СУДЬБА ВУНДЕРКИНДА	411
НЕТВОРЧЕСКАЯ ОДАРЕННОСТЬ ВУНДЕРКИНДА	417
ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО	423
НОМО MUSICUS	432
МУЗЫКА И ШКОЛЬНАЯ НАУКА	435
МУЗЫКА И ТАЛАНТЫ ЦЕЗАРЯ	441
МУЗЫКА И ОБЩЕНИЕ	445
МУЗЫКА И СЛОВО	448
МУЗЫКА И МАТЕМАТИКА	452
ЛИТЕРАТУРА О СПЕЦИАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЯХ	458
ОДАРЕННОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЯ	478
ВОСПИТАНИЕ МУЗЫКАНТА	479

УДК [371.212.32:78+78:159.9](078) ББК 74.00+88.4я7 К 43

Допущено Министерством образования Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям 051400 Музыковедение, 051500 Музыкальная звукорежиссура, 051000 Вокальное искусство, 051100 Дирижирование, 050900 Инструментальное исполнительство, 051300 Музыкальное искусство эстрады.

РЕЦЕНЗЕНТЫ

Арановский М.Г., доктор искусствоведения, профессор Государственного Института искусствознания.

Леонтьев А.А., доктор психологических наук, профессор Московского Государственного Университета им.Ломоносова.

Холопова В.Н., доктор искусствоведения, профессор Московской Государственной консерватории им.П.И.Чайковского.

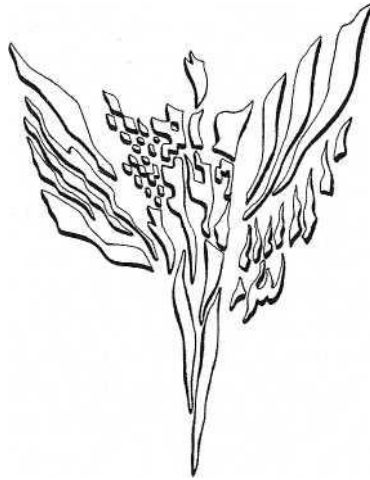
© Д.К. Кирнарская, 2004 г.

© Таланты - XXI век. Оформление. 2004 г.

ISBN 5-902592-01-1

*«Музыка - нечто целиком врожденное,
внутреннее, не нуждающееся ни в каком
опыте, извлеченном из жизни».*

И. Гете



Геннадий РОЖДЕСТВЕНСКИЙ - ЧИТАТЕЛЮ

Книга «Музыкальные способности» — плод многолетних трудов автора, психолога и музыковеда. В этой книге автор-психолог и автор-музыкант прекрасно дополняют друг друга, и потому книга о музыкальных способностях становится более правдивой и достойной доверия. Каждый музыкант судит о музыкальных способностях «со своей колокольни», руководствуясь собственным опытом, но эта книга все же максимально объективна. Не знаю в нашей литературе аналогичного труда о музыкальном таланте, где столь активно привлекался бы весь багаж знаний современной науки. Музыканты удивятся, насколько обширная область знания — музыкальная психология — располагается с ними «по соседству» и занимается изучением их способностей, их восприятия, их памяти. Каждое высказанное в книге суждение опирается на большой научный материал и пропитывается им.

Книга «Музыкальные способности» разрушает популярные мифы. Многие люди считают, что для занятий музыкой нужен очень хороший слух, что начинать эти занятия необходимо чуть ли не в колыбели; они думают, что вундеркинды — это те, кому уготована судьба Моцарта и что эта судьба, пусть в меньшем масштабе, повторяется в жизни большинства одаренных детей. Все это не так, и автор книги шаг за шагом развеивает многие иллюзии. Оказывается, можно с удовольствием заниматься музыкой и без выдающегося слуха в привычном его понимании, начать музыкальные занятия можно в любом возрасте и добиться успеха, и всякий талант, в том числе музыкальный, состоит из многих компонентов: достаточно обладать каждым из них хотя бы в некоторой степени, и человек может с полным основанием считать себя музыкальным. Музыка открыта каждому, она готова общаться со всеми, кто делает шаг ей навстречу, и читатели смогут убедиться в этом, опираясь на опыт мировой психологической науки.

Талант и способности — тема, интересная всем, может, быть даже интимная тема. Нет человека, который был бы равнодушен к своим способностям и не интересовался, бы своим талантом. И даже если читатель наделен другими далекими от музыки дарованиями, эта книга многое ему скажет. В конце концов, все мы созданы природой по единому плану, все таланты в той или иной степени родственны по своему строению, и читатель легко перенесет полученные из этой книги знания на себя, на свой талант и свои способности — лучшее понимание музыкальной одаренности поможет глубже проникнуть в сущность любого дарования.

В этой книге меня привлекает не только содержание, но и форма. Она написана легко, понятно, в ней нет перегруженности терминами, которой так часто грешит научная литература. Может быть, это происходит оттого, что автор книги — не только ученый-психолог и исследователь музыки, но и журналист. А может быть, дело в том, что автор неравнодушен к своему герою. Музыкант-ученик, музыкант-композитор, музыкант-исполнитель — все они вызывают любовь автора, который как будто вместе с ними испытывает творческие муки и стремится к совершенству. Особенно заметна эта любовь в последней главе *Ното musicus*: вооружившись научными данными, автор рассказывает, насколько музыка обогащает человека, насколько она совершенствует его мышление, насколько более наблюдательным и чутким, оснащенным столь необходимыми сегодня навыками общения становится тот, кто любит музыку и рад отдать ей свое свободное время. Такой человек будет вознагражден. Не могу не согласиться с автором, который призывает всех познакомиться с музыкой поближе. От этого выиграет не только Музыка, которая приобретет еще одного поклонника, но, прежде всего, сам человек. Если кто-то еще не уверен в том, что музыка ему нужна, он может начать чтение этой книги с последней главы. А потом читатель сам захочет узнать о музыкальных способностях все, что в этой книге написано. Всех, кто взял в руки эту книгу, ждут интересные встречи с музыкой, музыкантами и своими собственными музыкальными способностями.

Татьяна Рудневская

О СПЕЦИАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЯХ

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ РАЗЛИЧИЯ И ИДЕЯ РАВЕНСТВА

«Человек может все», «Талантливый человек талантлив во всем» — подобные утверждения внушают обществу оптимизм и уверяют каждого, что для него ничего невозможного нет. Стоит только захотеть, и он станет чемпионом олимпиад, красноречивым адвокатом или вдохновенным поэтом. Однако даже весьма одаренные люди редко блистают талантами в любой области: напротив, талант очень избирателен, а люди-титаны, похожие на Леонардо да Винчи, почти никогда не встречаются. Древние греки, желая подчеркнуть избирательность таланта, наделили каждого из богов лишь одним из них: Гермес был талантлив в коммерции, Аполлон — в искусстве, Деметра — в земледелии, а Зевс — в управлении. Обычно человеку дано блистать и поражать современников лишь в чем-то одном; найти свое природное призвание — нелегкая задача, и помочь в ее решении должна психологическая наука.

Глядя на любимцев Фортуны, которые чрезвычайно в чем-нибудь преуспели, нельзя не задаться вопросом: почему им это дано, а другим нет? Оттого ли они превзошли других, что от природы одарены некими особыми качествами, или может быть, их усердие было столь велико, что, преодолев все преграды, они оставили позади более слабых и ленивых? А может быть, им просто повезло, и они с раннего детства начали свой путь к мастерству, и поэтому получили большую фору, в то время как другие вынуждены были «встать на дистанцию» гораздо позже и потеряли драгоценное время? Или у больших мастеров оказались лучшие учителя, которые передали им бесценные секреты профессии, а другим в силу случайных обстоятельств эти учителя не встретились, и им не у

было почерпнуть необходимые знания? Или, что с точки зрения здравого смысла наиболее вероятно, все эти факторы присутствуют в той или иной степени, но тогда проблема учета каждого из них, его реального влияния в каждом конкретном случае становится чрезвычайно сложной?

На все заданные вопросы, несмотря на всю их противоречивость, стремится ответить «психология специальных способностей», которая в свою очередь входит в более крупный раздел психологической науки под общим названием «психология индивидуальных различий». Этот раздел научная психология ощущает как своего рода ахиллесову пяту, и, прежде всего, потому, что касается он крайне чувствительной для общественного самосознания области — здесь научная психология сталкивается с популярной во все эпохи идеей равенства. Все общественное развитие устремлено к тому, чтобы неравенство рождения и воспитания было смягчено равенством образовательных возможностей, чтобы неравенство социального происхождения смягчалось инструментами демократии, дающими каждому шанс выдвинуться и занять высокое общественное положение. Каждый должен знать, что он принципиально ничем не хуже других, и если в его жизни что-то не так, то в своих неудачах следует винить отсутствие нужного усердия, не слишком ретивых учителей, неблагоприятные обстоятельства, но только не мать-природу, обделившую неудачника тем или иным талантом.

Тенденция к политкорректности естественно тяготеет над психологической наукой в той ее части, где говорится об индивидуальных различиях, в том числе и в области способностей, одаренности и таланта. В то же время стремление узнать правду тоже достаточно сильно — не случайно на гербе Гарвардского университета кроме латинского *Veritas*, что означает «Истина», никаких других слов нет: «Свобода», «Равенство» и «Братство» — лозунги политических движений, а не научных сообществ, и ученые-психологи несмотря на постоянное общественное давление ищут и находят причины индивидуальных различий, которые с точки зрения политкорректности далеко не всегда и не всех устраивают.

IQ КАК «ТАБЛЕТКА ОТ ВСЕГО»

IQ или «коэффициент интеллекта» с легкой руки английского исследователя Айзенка стал не просто научным понятием, но влиятельным фактором общественной жизни. Его измеряют всюду: в шко-

ле, на вступительных экзаменах в университеты и во время интервью при приеме на работу. IQ, возник не на пустом месте и стал практическим инструментом для проведения в жизнь теории психолога Чарльза Спирмена, который еще в начале XX века приступил к измерению некоего общего, «general» g-фактора, объясняющего все наши успехи, чего бы они ни касались. Эта гипотеза близка народной присказке, всем известной: «Талантливый человек талантлив во всем»...

G-фактор, измерением которого как раз и занимаются тесты на IQ, восходит к интеллектуальным свойствам, благодаря которым человечество выжило, иными словами, речь идет об умении подмечать в предметах и явлениях повторяющиеся свойства и отношения и формировать на этом основании определенные ожидания. То есть, люди и животные, для которых прошлый опыт служит уроком на будущее, обладают более весомым g-фактором, чем те, кто никак не возьмет в толк, что и сегодня банан следует сбивать той же палкой, что и вчера. Если однажды в древности кто-то заметил, что гром и молния неразрывно связаны, то в следующий раз, когда грянет гром, он уже не будет вставать под дерево, потому что может ударить молния и испепелить его. Если ребенок, обучаясь родному языку, однажды понял, что «мой» означает «принадлежащий мне», то он с легкостью распространит это понятие на все без различий, что он полагает своим: сразу же появятся «моя мама», «мой брат», «мои игрушки», «мои сны». G-фактор дает нам возможность мыслить в некоторой степени абстрактно, или лучше сказать, «аналогово», находить в предметах и явлениях сходства и подобия, и таким образом, не заниматься каждый раз «открытием Америки», а однажды расшифрованное и понятое адекватно использовать в аналогичных ситуациях.

Наиболее удачное название психологического свойства, основанного на g-факторе — обучаемость: человек, обладающий g-фактором в большой степени, быстро и эффективно усваивает алгоритмы, которым подчиняются те или иные процессы и явления, и умеет этими алгоритмами пользоваться. Американские психологи во главе с профессором Стэнфордского университета Льюисом Терманом усовершенствовали способы измерения g-фактора и назвали его IQ, коэффициентом интеллекта (эта работа опубликована в 1916 году). Терман несколько упростил спирменовские измерения интеллекта, сделал их более практичными и понятными — теперь их использовали в работе с солдатами, отправляющимися на Первую мировую войну. Через некоторое время английский психолог Ханс Айзенк продолжил «шлифовку» теста Термана, чтобы помочь в отборе английских волонтеров, направляющихся в Африку: многие из них бежали обрат-

но домой буквально через месяц, потому что не могли приспособиться к новым условиям. Нужно было заранее знать, кто сможет осознать иные жизненные реалии и вписаться в них, а кто не сможет. Эту задачу Айзенк блестяще решил, предложив серию заданий, которые сейчас называют «raper and pencil», то есть для выполнения которых кроме карандаша и бумаги ничего не нужно. В этой серии путем фиксации сходств и различий между пространственными фигурами, цепочками буквенных знаков, цифр или слов, надо было вывести закономерности, которые превращают эти серии в своеобразные системы, от простейших рядов чисел: 3,5,7 и далее продолжайте до гораздо более сложно связанных элементов.

Оказалось, что те, кто усваивают алгоритмы, заключенные в заданиях на IQ, и могут работать с искусственно созданными в них системами, не только лучше умеют приспосабливаться к новым обстоятельствам, но и гораздо лучше учатся вообще: учатся в школе, учатся в университете, учатся на профессиональных курсах и т.д. Люди, обладающие высоким IQ, можно сказать, получили выигрышный билет, гарантирующий жизненный успех — наконец-то психология стала наукой, выводы которой необходимы не только психологам! Открытие IQ, сделало психологию экспериментальной и серьезной наукой в глазах общества, поскольку она помогла решать важные и насущные задачи. Увлечение IQ стало модой во многих странах, особенно в США. Где как не в Америке, стране эмигрантов, нужны были практики, люди, обладающие хорошей умственной «хваткой», умеющие быстро ориентироваться в разных условиях и приобретать новые навыки. Как соблазнительно было объявить, что теперь мы не дадим пропасть в неизвестности будущим гениям и уже в школе сможем распознать «собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов»? Отпраздновать победу психологии над общественным скептицизмом решил сам автор метода Льюис Терман: он посвятил свою научную жизнь исследованию Шци доказательству его всемогущества.

Ирония заключалась в том, что Терману удалось доказать едва ли не обратное тому, что он планировал в начале своего грандиозного эксперимента. Он собрал сведения о более чем тысяче школьников, имеющих высокий (свыше 140) и сверхвысокий (свыше 180 баллов) IQ и следил за ними на протяжении четверти века, пока им не исполнилось 45 лет. Желая приблизить победу, Терман выяснил IQ уже признанных крупных талантов, надеясь, что они-то и окажутся на весьма высоком уровне. Увы, здесь его ждали первые неудачи: будущий нобелевский лауреат Уильям Шокли, изобретатель транзистора, и другой лауреат по физике Луи Альварес вообще не смогли стать

участниками эксперимента — их IQ не входил в число высоких!

Второе разочарование состояло в том, что Шне давал прямо пропорциональной зависимости и не вписывался в правило: чем выше IQ, тем выше жизненный успех — когда Терман сравнил 26 «сверхвысоких» участников эксперимента с 26 «просто высокими», и те и другие оказались примерно на тех же ступенях социальной лестницы — все они были преуспевающими бизнесменами, уважаемыми политиками, известными врачами, но ни один из них не стал ни выдающимся поэтом, ни всенародно любимым актером, ни знаменитым изобретателем или ученым. Более того, в числе жизненных ценностей, чрезвычайно дорогих для «айкьюшников», оказалось совсем не то, чего ожидал Терман. Презрев радость творчества и отбросив профессиональные достижения, «айкьюшники» дружно отметили в качестве главных жизненных ценностей семью, друзей, гражданскую ответственность и общность с другими людьми — как раз то, чем истинные таланты готовы пожертвовать ради своих открытий и творческих подвигов.... Сам Льюис Терман, солидный ученый и исследователь, Председатель Американской Психологической Ассоциации, конечно же, ни в малейшей степени не мог погрешить против Истины, которой служил, и в докладе, посвященном своему многолетнему труду, он признал: «Дети с высоким IQ, превосходят остальных детей лишь по совокупности школьных баллов, по состоянию здоровья и социальной адаптивности; они также более устойчивы в моральном плане, как следует из тестов личностных особенностей»¹. Никакого выдающегося творческого потенциала у этих детей не обнаружилось — не им было суждено стать витриной человеческого гения и не они завещали свой труд будущим поколениям для изучения и подражания.

Участников термановского эксперимента в Америке ласково называли «the Termites», «термиты»; жизнь и судьба «термитов» была очередной научной демонстрацией житейской истины: «Не все то золото, что блестит» — наше сознание в очередной раз оказалось очень сложным «механизмом», разгадать который не удалось с помощью одного простого теста. При ближайшем рассмотрении оказалось также, что по части политкорректности IQ явно отстает от желаемых стандартов: как правило, высоким IQ обладают дети очень успешных родителей. Эти люди отгораживаются от своих соотечественников не только своим социальным статусом, но и высокими заборами: преуспевающие представители среднего класса живут совсем не там, где селится беднота — у них есть свои микрорайоны и пригороды, где они

¹ Цит. по Winner, E. (1996) Gifted children. NY, p.9.

общаются только с себе подобными. По этому поводу американский психолог Х.Гарднер любит подшучивать: «Зачем нам измерять IQ, когда достаточно знать zip-код (почтовый индекс)?»

Со вздохом разочарования научное сообщество вынуждено признать: «Во многих случаях общий интеллект не может обозначить ту границу, до которой будет простирается квалификация индивида, и многие исследователи поставили под сомнение само существование связи между g-фактором общего интеллекта и индивидуальными различиями в способностях»¹. Однако с идеей IQ не спешат расставаться: уж очень соблазнительно, оставив человека всего на час наедине с карандашом и бумагой, узнать, что от него следует ожидать в будущем. Несмотря на сомнения научного сообщества в эффективности теста на IQ, его активное использование продолжается по сей день — ведь с его помощью, как правило, ищут вовсе не завтрашних Эйнштейнов, а клерков и менеджеров среднего звена — на этом уровне IQ. если и не панацея, то по крайней мере, удобный и достаточно надежный инструмент.

Провал идеи IQ, а с ним и универсального g-фактора в качестве предсказателя всевозможных дарований, заставил ученых продолжить поиски. Пришлось обратить внимание и на то, что даже в тестах на IQ не все задания одинаково удаются одним и тем же испытуемым: иным легче иметь дело с пространственными объектами, картинками и рисунками, другие же предпочитают слова и буквы. Значит, так называемый «общий интеллект» не такой уж общий, если действует избирательно? И так называемые «общие способности» — удобная абстракция, за которой на самом деле кроются неравномерно развитые свойства ума и души, в одних случаях проявляющиеся блистательно, а в других совсем слабо. Исследователь детской одаренности, американский психолог Э.Винер спешит разочаровать поклонников g-фактора и идеи IQ: «Те, кто обладает математическим талантом, с большой готовностью удерживают числовую, пространственную и визуальную информацию; те, у кого есть вербальные способности, хорошо запоминают слова. То есть, в противоположность мнениям многих, у одаренных детей нет просто блестящей памяти. Скорее, выдающаяся память, это своеобразная точка схождения между характером информации, которую нужно удержать, и талантом человека. Эксперты обладают выдающейся памятью специфически и только по отношению к информации, имеющей прямую связь с их сферой деятельности.

¹ Ceci, S. T. & Liker, J (1986) A day at the races: a study of IQ, expertise and cognitive complexity. *Journal of Experimental Psychology: General*, 115, p.259.

Например, десятилетние шахматные эксперты обладают потрясающей памятью на шахматные позиции, но уже в области чисел никакой выдающейся памяти у них нет». И заключает свои наблюдения неутешительным для многих выводом: «Высокие способности в одной области вовсе не означают высокие способности в другой»¹.

Идеи g-фактора, коэффициента интеллекта и общих способностей работают лишь в ограниченном пространстве, когда от человека требуется лишь усвоение готовых алгоритмов; там, где начинаются высокие способности, где маячат выдающиеся достижения и оригинальные открытия, там, где человеку дано оставить малый или большой след в истории, IQ, отстывает. На главный вопрос, почему же один ловок как пантера, а другой силен как медведь, и почему химик Кекуле увидел во сне бензольное кольцо, а композитор Берлиоз услышал целую симфонию, теория IQ и g-фактора ответить не может.

IQ + CREATIVITY = ...

Выдающиеся люди, как было давно замечено, очень быстро все усваивают. Чего бы стоила балерина Анна Павлова, если бы на изучение какого-нибудь «батмана» ей понадобились годы — тогда к «Умиравшему лебедю» ей пришлось бы двигаться целую вечность... А если Ньютон никак не мог бы взять в толк таблицу умножения, то до своего знаменитого бинома он бы и за три жизни не добрался. Как бы выдающиеся люди ни ленились (если даже с ними и случается такое), но когда они берутся за дело, то дело кипит: как любят повторять исследователи одаренности, выдающиеся таланты «сразу читают слово, которое другие разбирают по складам». У выдающихся людей и память в своем деле выдающаяся, и такие же высокие темпы профессионального роста. Но история отмечает людей вовсе не за то, что они такие быстрые, ловкие и умелые, а за выдающиеся открытия, за новые идеи, за незаурядные создания ума, рук и фантазии.

Не будучи в состоянии точно определить, какие качества нужны для усвоения материала, для того, чтобы стать вровень с уже имеющимися достижениями, а какие для того, чтобы эти достижения расширить, умножить и продвинуть дальше, психологи согласились в том, что качества эти принципиально различны. В подобном разграничении им помогли эксперименты на мозге, когда оказалось возможно зафиксировать его работу весьма наглядно, и с помощью при-

¹ Winner, E. (1996) Gifted children. NY, p.52-53.

боров получить соответствующую «картинку», где разные виды мозговой деятельности и выглядят тоже по-разному. Нейропсихолог Хельмут Петце провел один из таких экспериментов, где 76 испытуемых сначала выполняли просто интеллектуальные задания — они запоминали разного рода данные, сопоставляли их, строили графики, а затем им было предложено вообразить себя творцами и нарисовать картины, сочинить мелодии и стихи.

Оказалось, что мозг в обоих типах заданий ведет себя по-разному и оставляет разные типы «рисунков»: в случае с творческими заданиями линии электроэнцефалограммы говорили о большей слаженности, большем взаимодействии между разными отделами мозга, как будто бы в процессе творчества им чаще приходилось обмениваться информацией и «прислушиваться» друг к другу. Этот и множество подобных экспериментов еще больше убедили научное сообщество в неоднородности, психологическом несходстве между усвоением, обучением и овладением знаниями, с одной стороны, и сочинением, созиданием и творчеством, с другой стороны. Те умственные операции, которые контролировал тест IQ, были похожи на психологический фундамент, инструмент, с помощью которого человек осваивает уже имеющиеся знания, а не выходит за их пределы.

Таинственная способность ума и души не воспроизводить старое, а рождать новое получила название «creativity», что в переводе на русский язык звучало бы как «творчество», но по причине неудобства было заменено калькой с английского и звучит теперь как креативность. Желая лучше понять креативность, американцы Торренс и Торндайк создали соответствующие тесты, где главный упор был сделан на количество и оригинальность умственных продуктов. Креативные личности были способны фонтанировать идеями, предлагая десятки способов использования кирпичей, иголок, газет, мячей и прочих невинных предметов весьма непривычным образом: чем больше по количеству и чем более странные способы использования предметов предлагал испытуемый, тем больше баллов он получал за свою креативность. Если газета была не просто объектом для чтения, но еще и шапочкой, журавликом, корабликом и оберткой для селедки, то испытуемому было на что надеяться. А если кирпич ложился в стену кирпичом и не хотел быть ни подносом, ни забивалом для гвоздей, ни сигналом остановки, лежащим поперек дороги, испытуемый имел все поводы разочароваться в своих творческих возможностях.

Тесты на креативность проверяли некую творческую инициативу, но что было делать, если ни кирпич, ни газета не могли подействовать на испытуемого вдохновляющим образом, а он хотел бы поэкспе-

риментировать с древними письменами, с образцами почвы или с живыми лягушками? Ответы на подобные вопросы не были предусмотрены создателями тестов на креативность. Их принципиальная общность с тестами на IQ состояла в крайней неспецифичности: Торренса и Торндайка, равно как и Термана с Айзенком, испытуемые могли с полным основанием замучить вопросом: «Кем быть?» В чем именно я окажусь сильнее других, если у меня такой высокий интеллект и такие большие творческие возможности? Быть ли мне поэтом, юристом, артистом или атлетом? На все эти вопросы психологи могли бы ответить лишь ободряющим молчанием и пожатием плеч. А ведь общество хотело бы иметь ответы именно на эти вопросы, и как можно раньше, желательно в детстве или хотя бы в подростковом возрасте.

К семидесятым годам XX столетия стало ясно, что практическая психология и психодиагностика сами не могут справиться с указанием светлого будущего для каждого, что их рекомендации весьма расплывчаты и неточны, что полученные результаты часто связаны с происхождением, воспитанием и опытом человека. Против тестов на креативность и тестов на интеллектуальный коэффициент говорили и то, что они начали превращаться в подобие учебного предмета: те, кто хотел получить в этих тестах баллы повыше, при соответствующем усердии и тренировке достигали желаемого. Для прояснения ситуации научное сообщество решило, как и положено в подобных случаях, обратиться к теории: надо было, наконец, разобраться в терминах и понятиях, сформированных психологической наукой в области индивидуальных различий в умственной деятельности.

Наиболее распространенный термин — «способности», по-английски «abilities»; принято думать, что они связаны прежде всего со скоростью и качеством усвоения информации. К ним примыкает непере译имый советский термин «задатки», политкорректно обозначающий нечто, на основе чего впоследствии формируются или не формируются способности — в зависимости от обстоятельств и поведения наделенного задатками индивида. Есть также термин «одаренность», по-английски «giftedness» с производным «gifted» — одаренный: это весьма расхожий термин, которым с удовольствием обозначают выдающихся детей, требующих к себе повышенного внимания и особых образовательных подходов — в этом слове заключено нечто многообещающее и устремленное в будущее. Имеется также слово «талант» — термин собирательный, обозначающий факт значительного превосходства в возможностях и результатах деятельности над простыми смертными. Этот термин на всех языках, включая русский, звучит одинаково (английский вариант — «talent») и содержит в себе

нечто возвышенное, масштабное и монолитное.

Остается еще «интеллект», с коэффициентом или без, обозначающий склонность к умственному манипулированию, к сопоставлению, сравнению, вычленению, объединению, а также к умению обнаружить решающее звено в цепи, сущностный фактор, нерв и зерно во всем — как сказали бы по-английски, «the Heart of the Matter» — суть дела. В одном ряду с универсальным понятием «интеллект» стоит русское слово «ум», которое психолог Сергей Рубинштейн обозначил просто и коротко: «Ум — это умение видеть существенное». И, наконец, самый новый и таинственный термин, «creativity», креативность, творческий потенциал, продуктивная способность, склонность к инновации, к изобретательству, к созиданию.

Всего пять основных понятий — способности, одаренность, талант плюс интеллект и креативность. Сумма этих свойств определяет жизненный успех. Чем всего этого больше, как в отдельности, так и вместе, тем больше поводов для оптимизма по поводу своих перспектив имеет каждый из нас.

УСВОЕНИЕ, ПРИЛЕЖАНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

Среди всех принятых терминов наиболее значим «талант», поскольку все прочие составляют своего рода предпосылки выдающегося успеха, необходимые ступени к нему, в то время как талант — это уже почти результат: сказать «поэтический талант» — можно смело подразумевать если не Пушкина, то хотя бы Твардовского; сказать «талант врача» — можно вспомнить если не Гиппократ или Парацельса, авторов новой философии лечения, то хотя бы Святослава Федорова, создателя микрохирургии глаза. Отсюда понятно стремление психологов раскрыть сущность таланта и огорчение, которые испытывают психологи из-за его неуловимости и неясности его составляющих. «По сравнению с понятием способностей, которые часто определяют как «скорость в обучении и приобретении компетентности в данной области», — пишет польский психолог Мария Мантуржевска, — талант известен как специфическое свойство личности, обозначающее, прежде всего, неустанные усилия для достижения наилучшего результата, намного превосходящего средние показатели. В течение двух тысячелетий европейские мыслители бьются над проблемой таланта, его природой и структурой, его происхождением и развитием, со времен Платона и Аристотеля до современных психологов, таких как Стенберг, Чикенсмихали, Гарднер, Геллер и

другие. И, несмотря на их усилия, проблема таланта далека от разрешения: несмотря на лавину публикаций и конференций, само понятие таланта не проясняется. Уже вошло в привычку заменять его такими понятиями как «дарование» или «выдающиеся способности», но исследователи и современные психологи почти не в состоянии объяснить, в каких же отношениях между собой находятся эти три понятия — потому и используются они на правах синонимов, что, как представляется, отнюдь не соответствует действительности»¹.

Это высказывание можно трактовать и как хорошую новость и как плохую одновременно. Плоха эта новость по понятной причине: два тысячелетия усилий и размышлений и далекий от однозначности результат — сущность основного понятия остается нераспознанной. Хороша же она потому, что проливает свет на важное различие между способностями как психологическим свойством усваивающего, «впитывающего» характера, и талантом как психологическим свойством творческого и созидającego характера. Психологическое содержание способностей и таланта больше не отождествляется: это ли не победа? Разве не ради нее во многом потрудились и создатели теории «коэффициента интеллекта» и создатели теории креативности? Совместными усилиями они сообщили человечеству, что понять, усвоить, узнать и научиться — это действия, требующие овладения определенными алгоритмами, и облегчает эти действия не что иное как интеллект.

Интеллект — свойство не однозначное, и существуют разные его виды: одни легко овладевают, например, математической информацией, а другие — художественно-пластической. В этом случае говорят, что человек обладает математическими способностями, то есть особой склонностью к овладению числовыми, пространственными и иными формализованными операциями; в другом же случае скажут, что человек обладает художественными способностями, то есть особой склонностью к овладению визуально-образными операциями. Если интеллект — это мыслительный инструмент, то способности — это мыслительный инструмент, обращенный на определенную область деятельности, проявленный именно в ней. Способности и интеллект, по-существу, синонимы: и то и другое специфично, не существует способностей вообще или интеллекта вообще; и способности и интеллект позволяют человеку с особым успехом осуществлять аналитико-синтетические операции на том или ином материале, чувст-

¹ Manturzewska, M. (1994) Les facteurs psychologiques dans le développement musical et l'évolution des musiciens professionnels. Dans: Psychologie de la musique. ed. A. Zenatti. p.260.

вудя себя в нем как рыба в воде.

Без способностей и интеллекта невозможно совершить рывок в своем деле, оставив след в истории: человек, лишенный способностей, не усвоит сделанное предшественниками, не сможет говорить на языке той области деятельности, в которой он хотел бы отличиться. Однако счастливый обладатель способностей не может продвинуться дальше, чем подражание и усвоение уже известного: многочисленные эпигоны в искусстве — люди бесспорно способные, но для самостоятельного творчества их способностей мало. Чтобы совершить нечто значительное, нужен талант — самое таинственное понятие психологии одаренности, природу которого стремятся разгадать многие поколения ученых.

Талант связан с творческим воображением, с фантазией и потребностью изобретать, которые психологи называют креативностью, выступающей в роли своеобразного мотора таланта, его психологического центра. Способности и креативность составляют основу таланта, они — главные компоненты его структуры; иными словами, талант предполагает, что человек одарен одновременно и способностями и креативностью. Талантом можно назвать интегративное свойство, благодаря которому совершаются все великие деяния; способности или специфический интеллект составят одну сторону или составную часть таланта, а креативность — другую. Одаренностью часто называют то же самое, что и талант: наивысшую творческую потенцию к выполнению определенной деятельности. Одаренность и талант — синонимы.

Такая двухкомпонентная структура таланта, опирающаяся на способности и креативность, устраивает многих исследователей. В частности, Зиглер и Котовский признают, что первую часть предложенной схемы можно назвать «обучающее-семейной» по той причине, что на процесс обучения и функционирования способностей на практике большое влияние оказывает семья, а вторую, творческую часть удобно назвать «креативно-продуктивной» и обозначающей уже не учащихся, а взрослых, готовых к тому, чтобы внести незаурядный вклад в ту или иную область деятельности. Наиболее обнадеживающим для общей схемы выглядит заключение авторов: «Результаты большого числа эмпирических исследований свидетельствуют о слабой корреляции между этими двумя типами дарований»¹. То есть опять возникает утверждение об одаренности или таланте, с одной стороны, и способностях, с другой стороны, как о психологи-

¹ Цит. по Manturzewska, M. (1994) Les facteurs psychologiques dans le développement musical et révolution des musiciens professionnels. Dans: Psychologie de la musique, ed. A. Zenatti, p.261.

ческих «параллельных прямых». Вопрос о специфической принадлежности способностей и таланта, то есть о том, «какой именно талант, куда он ведет и в чем проявляется?» пока остается открытым: схема и структура тем и хороши, что ко всему подходят и все объясняют — идет ли речь о таланте заслуженного работника милиции или о таланте народного артиста.

Мария Мантуржевская, как и многие ее коллеги, подчеркивает в своих рассуждениях момент добровольных усилий. Достать луну с неба (а именно таковы устремления таланта, часто выходящие за грань допустимого), можно только в том случае, если заболеть этой безумной идеей и приблизить ее осуществление с маниакальным постоянством. Без такой необычайно высокой мотивации или устремленности к цели ни в одном трудном деле ничего не добьешься. Так что двух компонентов, уже вошедших в структуру таланта, как будто не хватает. Для полноты картины нужен третий, мотивационный компонент — он играет роль эмоционального топлива, сжигая которое человек движется к своей цели. Не случайно творческую мотивацию психологи любят называть словом «drive», что в буквальном переводе означает «порыв, движение».

Одними из первых на ведущую роль мотивации обратили внимание российские исследователи психологии творчества во главе с Я.Пономаревым. Они обнаружили, что при решении достаточно сложной, но доступной для большинства задачи, выигрывают не самые умные и не самые интеллектуальные, а те, кто в состоянии зажечься проблемой, считать ее успешное решение делом чести и всерьез отчаиваться, если ответ не найден. А тот, кто слишком хорошо знает, что его персональное благополучие и задача, над которой он бьется, безумно далеки друг от друга, обычно бросает решение на полпути и нисколько не печалится, если ничего не вышло. Оказывается, успех и мотивация связаны очень тесно — без упорного желания «вытащить рыбку из пруда» необходимое количество «труда» ниоткуда не возьмется.

Подытожить размышления психологов конца XX века о таланте взялся американец Дин Симонтон, знаток математики, статистики и исследователь одаренности. Он поспешил разочаровать всех, кто надеялся найти ответ в одном месте, то ли поблизости от IQ, то ли неподалеку от креативности. Талант был сразу объявлен свойством сложным и многокомпонентным, подразумевающим и особые свойства мышления (здесь автор делает реверанс в сторону IQ), и особый стиль деятельности (здесь он имеет в виду связь с креативностью, то есть с постоянным продуцированием новых идей), и, на-

конец, в структуру таланта попадает целый пучок личностных качеств неинтеллектуального происхождения: мотивы и потребности, особенности и склонности души, а также интересы и ценности. Для удобства всю эту пеструю смесь психологических свойств и качеств можно разделить на три части: интеллектуальную составляющую, близкую способностям и IQ, творческую составляющую, близкую креативности, и эмоциональную составляющую, ключом к которой является мотивация.

Чтобы научная общественность не запрашивала с него слишком много, Симонтон всех отрезвил: «То, что действительно важно, это вопрос о существовании некой врожденной структуры, вызывающей исключительные достижения, а вовсе не бесспорное понимание происхождения этой структуры или механизмов ее работы. Я имею в виду, что талант гораздо более сложен, чем принято думать. Работая с упрощенными представлениями о таланте, исследователи пользуются ложными методами, неспособными уловить всю сущность таланта. Моя же цель состоит в том, чтобы построить более сложную, но и более истинную его модель»¹.

МУЛЬТИПЛИКАТИВНАЯ МОДЕЛЬ ТАЛАНТА

Модель — всего лишь ученое слово, которым можно назвать всякую сложившуюся структуру любого объекта или явления. До Симонтона такая модель тоже была, и знаменем ее может быть заявление советского психолога Бориса Теплова, исследователя способностей и одаренности, который утверждал что один по-одному талантлив как пианист, а другой — по-другому. Иными словами, у каждого таланта могут быть свои сильные и слабые стороны: если пианист А лиричен, утончен и чувствителен, но при этом не может сыграть трех октав подряд не промахнувшись, а пианист В громоподобен, виртуозен и ловок, но не способен никого тронуть своей игрой, то они как пианисты одарены по-разному. Хоть пример и не бесспорен, из него следует, что пианист А и пианист В сами решают, могут ли они мириться со своими дефектами или им стоит поискать другую профессию. Если пианист А подумает, что публика повздыхает и обойдется без виртуозного блеска, а пианист В согласится с тем, что глубокая музыкальность мастерам быстрой и громкой игры не очень-то и нужна, они оба окажутся приверженцами так называемой «аддитивной модели»

¹ Simonton, D. (1999). Talent and its development: An emergent and epigenetic model. *Psychological Review*, 106, 3, p.437-438.

таланта (от английского «add» — складывать). Это означает, что не только от перемены мест слагаемых, но и от выпадения некоторых из них сумма, в сущности, не меняется: присутствие одних компонентов таланта так или иначе извиняет, заменяет и смягчает отсутствие других: «перекосившиеся» таланты — тоже таланты.

Дин Симонтон предлагает другую модель, более беспощадную к претендентам на это высокое звание. Если, например, талантливый пилот прекрасно разбирается в приборах, имеет отличное здоровье и вестибулярный аппарат, прекрасно ориентируется в пространстве вообще и в воздушном пространстве в частности, но обладает всего лишь замедленной реакцией, то этот единственный недостаток может зачеркнуть все его прекрасные качества: в случае экстремальной ситуации, от которой в небе никто не застрахован, отсутствие всего лишь одного из компонентов таланта — быстрой реакции — может стать фатальным. Такая модель таланта называется мультипликативной (от слова «multiply», умножать), и означает она, что если хотя бы один необходимый компонент таланта равен нулю, то при умножении на него все прочие достоинства неизбежно рассыпаются в прах и утрачивают какую-либо ценность — вся структура таланта обращается в ноль, не оставляя никакой надежды.

Особенно болезненна мультипликативная модель, когда компоненты таланта независимы друг от друга и не коррелируют между собой — ведь именно так чаще всего и бывает: у балерины могут быть прекрасные физические данные, но плохие музыкальные способности и слабое чувство ритма. Такая балерина танцевать не сможет, и выдающиеся спортивные качества отсутствующую музыкальность не способны ни заменить, ни смягчить, ни компенсировать. Мало этого, балерине еще нужны хорошие артистические способности и чувство сцены: трудно предположить, что у одной и той же девушки может сразу обнаружиться столько выдающихся качеств — и прекрасные, чуть ли не на уровне гимнастки выносливость и гибкость, и незаурядная, едва ли не на уровне средней пианистки, музыкальность, и артистическая «общительность». А если еще вспомнить о том, что каждое из названных качеств тоже не однородно и содержит собственный набор компонентов (например, физические данные балерины должны в себя включать выносливость, ловкость, гибкость, выворотность стопы, автономность ног и рук плюс сильный вестибулярный аппарат для многочисленных вращений, а также особую сухопарость и стройность), то становится ясно, что хорошей балериной может стать лишь одна из многих и многих тысяч.

С помощью вероятностных вычислений при двух необходимых

компонентах таланта (а в действительности их гораздо больше), Си-монтон пришел к весьма жестким выводам: «Почти наверняка половина детей окажется в самой низкой группе, большинство людей не обнаружат никаких видимых талантов. При этом менее 0,5% смогут продемонстрировать высочайший потенциал одаренности. Очевидно, что в отличие от равномерной кривой двух участвующих компонентов, их мультипликативная комбинация будет сильно сужена: высочайшие уровни таланта будут столь же экстремальны, сколь они редкостны»¹. Однако при ближайшем рассмотрении выводы Си-монта в целом не смертельны. Пусть большинство людей не обладают талантом, но ведь даже в творческих профессиях, наиболее строгих к природной одаренности, приходится слышать мнение, что любое творчество нуждается не только в гениях, но и просто в способных людях. Талант — это сверхвысокий уровень дарования, и для успеха в профессии он не является необходимым.

Несмотря на то, что талант многосоставен, и каждую его составляющую можно представить как совокупность более мелких компонентов, и ни один из них не может быть равен нулю, все-таки не все они одинаково важны. Психологи заметили, что существует так называемая «корневая способность» или по-английски «core ability». Психологи Э.Винер и Г.Мартини утверждают, что из всего набора качеств, необходимых художнику, наиболее существенна видео-моторная координация, которая позволяет переводить трехмерные видимые объекты в двухмерное изображение на холсте или листе бумаги. Чувство цвета, чувство композиции и прочие атрибуты художественной одаренности уже менее важны.

В музыке же такой корневой способностью они считают «чувствительность к музыкальным структурам: тональности, гармонии и ритму». Это, по их мнению, ведущая способность, отправная точка, без которой нет музыканта: прочие же качества — музыкальное воображение, музыкальная память и многие другие свойства будут уже в некотором смысле производными. Иными словами, отсутствие связи между компонентами таланта, полное отсутствие корреляции между ними — это чистая теория (примерно также в физике есть понятие вакуума, но полный физический вакуум живет лишь в воображении ученых). В действительности же в структуре таланта присутствуют очень существенные компоненты, на которые как будто равняются, оглядываются прочие его составляющие, и компоненты менее существенные. В таком виде модель таланта становится более природной,

¹ Simonton, D. (1999). Talent and its development: An emergenic and epigenetic model. *Psychological Review*, 106, 3, p.442.

более сообразной с идеей живого, приобретая гибкость и вариативность: некоторые компоненты должны присутствовать на все 100%, зато для других останется вполне удовлетворительной и весьма скромная степень присутствия, не равная нулю.

Наименее автономна в структуре таланта его эмоциональная составляющая или мотивационный компонент. Замечено, что желание предаваться любимому делу (имеется в виду абсолютно бескорыстное желание, не связанное со стремлением к славе и благополучию) пропорционально креативной составляющей таланта. Выдающихся гениев не оторвать от насущного занятия, даже если вокруг гремит гром и сверкает молния. Менее крупному таланту порой мешает сама жизнь как таковая: композитор Балакирев, обладатель выдающегося педагогического дарования и просто изрядного композиторского дара, признавался: «Мне нужна абсолютная свобода и отсутствие всяких забот, чтобы писать путно». Вероятно, Аполлон требовал Балакирева «к священной жертве» не слишком громко, и голос божества часто тонул в море других призывов, претензий и воззваний. Не таков был более крупный талант и современник Балакирева композитор Римский-Корсаков. Его друзья справедливо поражались совершенству творческого внимания, которое было необходимо, чтобы одновременно со всеми его педагогическими, дирижерскими, административными и прочими обязанностями выполнять основное дело жизни — композиторскую работу.

Итак, модель таланта Дина Симонтона подразумевает многосоставность таланта, причем многосоставность расширяющуюся, когда каждый компонент обладает способностью к дальнейшему членению — так всякое вещество состоит из кристаллов и молекул, незаметных простому глазу, но под микроскопом демонстрирующих богатую внутреннюю жизнь.

Модель таланта мультипликативна и не допускает полных провалов в каком-либо из необходимых свойств — неисправность малейшей гайки или узла способна вывести из строя сложнейшую машину. Модель таланта при статистическом анализе является источником неполиткорректной истины: выдающихся талантов до обидного мало, неизбежно должны быть люди, которых природа обделила талантами (при этом, кстати, они могут быть добры как мать Тереза и сильны как Геракл), и большая часть людей ни к тем ни к другим не принадлежит, формируя «золотую середину». Наиболее же спорным кажется утверждение Симонтона о полном отсутствии зависимости между компонентами, что в математической модели является неизбежным допущением. В действительности взаимозависимость компо-

нентов и их неравный вес в структуре таланта смягчают строгую математическую модель, и позволяет принять ее лишь для первичного упорядочения хаоса и ощущения почвы под ногами.

NATURE VS NURTURE: ОТ БОГА ИЛИ ПЕДАГОГА?

Среди проблем, относящихся к психологии способностей и таланта, на острие общественного внимания находится их происхождение. В англо-американском научном обиходе этот вопрос формулируется как nature (природа) vs (versus — против) nurture (воспитания, «взрачивания»). В наиболее откровенном варианте он звучит достаточно провокационно: «Можно ли стать Моцартом, если очень захотеть?» Иными словами, возможно ли создать, «сделать» с помощью тренировки, обучения и воспитания все эти IQ, креативности и прочие одаренности и таланты? А может быть, это своего рода фатум, и дары интеллекта преподносятся судьбой в виде подарка одним членам общества, обделяя при этом других?

На сей счет никогда не было единого мнения: борьба предрассудков и страстей, желание польстить общественному самолюбию и при этом сохранить истину сплелись в самый причудливый клубок противоречивых суждений. Вплоть до XIX столетия в согласии со средневековой традицией ремесленничества и уважения к Гильдиям достижения человека приписывали его величеству Труду. Почитатели таланта Себастьяна Баха слышали от него расхожее в то время мнение: «Мне пришлось очень прилежно заниматься: кто будет столь же усерден, достигнет того же». Почему-то столь же прилежных музыкантов так и не нашлось до сегодняшнего дня, и «трудолобивый» Бах до сих пор возвышается одинокой вершиной над всеми современниками и потомками...

В конце романтического XIX века с его преклонением перед тайной гения верх взяли воззрения Франсиса Гальтона, который, изучая антропологию и генеалогию, углубляясь в родословные замечательных людей, утверждал, что именно наследственность вызывает неравенство способностей и проистекающих из них достижений. В своих трудах он сочетал несочетаемое: тончайшую материю человеческой психики и инструменты математической статистики, чтобы с ее помощью находить средние величины одаренности и гениальности среди тех или иных рас, народностей и социальных групп. «Статистика — это единственный инструмент, который прорезает ужасающую толщу проблем, сквозь которые лежит путь на-

учного познания»¹, — писал Гальтон. Гальтон пытался предсказывать вероятность появления крупных талантов; не думая обидеть никого в отдельности, он тем не менее заявил, что среди некоторых общностей людей и даже среди некоторых рас появление гениев менее вероятно, чем среди других, и винить в этом следует не плохих учителей или неблагоприятные социальные условия, а Мать-природу, которая в течение сотен поколений, передающих по наследству благородные признаки, создала «голубую кровь». В современную демократическую эпоху невозможно читать такие суждения без содрогания, однако воззрения Франсиса Гальтона не были отвергнуты и обсуждались научным сообществом со всей серьезностью.

В XX веке с увеличением народонаселения и распространением СМИ, знаменитостей стало много больше, чем раньше. Биографии выдающихся людей прошлого и настоящего, условия их становления стали широко известны: появилась так называемая «народная психология» или по-английски «folk psychology», которая наравне с наукой, а может быть, и прежде нее, стала формировать общественное мнение. Примером «народной психологии» могло бы быть суждение всемирно известного тренера по художественной гимнастике Ирины Винер. Любопытствующая журналистка как-то обратила к ней вопрос, в котором слышался робкий упрек: «Ирина Александровна, — сказала журналистка, — хоть я гимнастику очень люблю, но все равно не могу понять: как в принципе можно выделять такие безумные выкрутасы руками и ногами?» На что Ирина Винер, нимало не смутившись, ответила: «Нужно спрашивать не как, а кому. Тому, кто от природы получил дар — гибкость и хорошую растяжку. И однажды попал к тренеру, у которого в свою очередь дар — умение все это грамотно использовать, а перед тем увидеть и распознать». Вместо баховского усердия и прилежания в виде объяснения выдающихся достижений предлагаются сплошные дары и дарования — дар ученика и дар педагога.

Общественное мнение в своем большинстве склоняется к тому же. Сегодня образование из привилегии богатых стало общедоступным, и благодаря относительному равенству условий неравенство достижений людей, по-прежнему весьма существенное, вызывает законный вопрос: «Почему же теперь, когда доступ к личностному развитию в некоторых странах стал едва ли не всеобщим, количество талантов застряло все на тех же долях процента, что и раньше?» Подобные сомнения демократическая общественная мысль не мог-

¹ Цит. по Pearson, K. (1914) *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*. London,, p.27.

ла оставить без внимания: усилия и рвение людей, их стремление «съесть курицу славы» нужно было всемерно стимулировать — американская мечта, которая побуждала каждого претендовать чуть ли не на президентское кресло, нуждалась в постоянной подпитке.

К концу XX века ученые-психологи откликнулись на общественный запрос теорией «deliberate practice», «целенаправленных занятий» А.Эрикссона (Государственный университет Флориды), Дж.Слободы (Университет Киля) и М.Хау (Эссекский университет). Первый из них — американец шведского происхождения, двое других — представители первой в мире английской демократии. Понятия «способности, одаренность и талант» они объявили «культурным мифом», а тем, кто хочет поймать Жар-птицу в какой-либо сфере человеческой деятельности, посоветовали соблюдать всего несколько условий. Заниматься больше, заниматься чаще, заниматься усерднее — это во-первых. Отсчитывать свои усилия едва ли не с пеленок, а родителям эти усилия всячески поддерживать и подкреплять — это, во-вторых. Найти педагога высочайшей квалификации и не менее десяти лет грызть гранит науки, искусства или спорта под его руководством — это в-третьих. Рецепт успеха готов: соблюдение всех трех условий приведет каждого к международному признанию.

Аргументы поборников демократии поначалу опирались на вполне очевидные факты: еще никому не удавалось ничего добиться, валяясь на диване, что безусловно верно. Кроме того, все без исключения, проявляя большое терпение и волю к победе, добиваются очень многого (по сравнению с тем, что они могли раньше — забыли сказать ученые). И это бесспорно. Большим искушением для демократов от науки является утверждение, что аналогичный уровень прогресса в деятельности достигается всеми за аналогичное время. Чтобы доказать свою правоту, они вторгаются в самые трудоемкие области деятельности — музыкальное исполнительство и спорт, но этот аргумент вызывает неприятный для них вопрос: а как же, например, музыкальные вундеркинды, которые добиваются гигантского прогресса за ничтожно малое количество лет, настолько малое, что некоторые из них с 7-8 лет уже концертируют? Дирижер Зубин Мета, говоря о юной скрипачке Саре Чанг, сказал даже, что зрелость ее исполнения столь велика, что она наверняка научилась музыке еще в прошлой жизни (человеку индийского происхождения, а именно таков Зубин Мета, подобная мысль должна была явиться в первую очередь).

НЕ ПУТАЙТЕ НАУКУ С ПОЛИТИКОЙ!

Психологи-«демократы» использовали естественное условие психологической науки, которая при сборе сведений вынуждена довольствоваться ограниченным набором данных, распространяя полученные выводы на гораздо большее «человекопространство». Статистика, на то она и математическая наука, помогает избежать ложного расширения выводов, но и она не всесильна: все зависит от того, какую группу людей взяли для наблюдения и тестирования и насколько она репрезентативна, то есть в какой степени полученные на основе этой группы выводы подходят для других людей и для других условий. Слишком велико искушение некоторую совокупность случаев выдать за всеобщий порядок вещей, игнорируя при этом другую совокупность случаев, объявленному порядку не соответствующих. Так, например, известный музыкальный психолог Джейн Дэвидсон всех родителей успешных впоследствии музыкантов торопится объявить их друзьями и союзниками с младых ногтей. Если бы великий джазовый музыкант Сидней Бише узнал об этом, он бы очень удивился. Его добропорядочные родители, которые мечтали для своего сына о чем-нибудь более вещественном и надежном, нежели музыка, прятали от него кларнет, который он, обнаружив в груди хлама, вынужден был снова перепрятывать. Мать Шумана, вдова издателя и литературного переводчика, с трудом смирилась с выбором сына стать музыкантом, а оперный реформатор Глюк скитался по Богемии и Италии, вынужденный уйти из дома отца-лесника. Вот такие шипы вместо роз преподносила судьба даже великим гениям! Всемерная поддержка, которую оказывали родители начинающим музыкантам, при встрече с фактами обернулась очередным мифом.

Но, может быть, поддержка и наблюдение педагога как условие успеха лучше выдерживают критику? Увы. Слишком многие музыканты взбились на Парнас вполне самостоятельно: Берлиоз и Глинка, Бородин и Мусоргский, не говоря уже о композиторах эстрадного жанра, таких как В.Соловьев-Седой в России и Э.Берлин в США, а также многие исполнители, например, пианисты Константин Игумнов и кумир XX века Святослав Рихтер прошли период раннего становления без всяких педагогов, а в ряде случаев обходились без них и позднее. Не говоря уже о том, что далеко не все музыкальные таланты, если даже и имели учителей, были ими довольны — слишком многие секреты профессии, как, например, И.Менухин или А.Рубинштейн, они открывали для себя сами. Так что утверждение «политкорректных психологов» о том, что выдающиеся ком-

позиторы с детства купались в профессорской любви, более чем преувеличено. Руководство педагога, равно как и поддержка родителей, объявленные обязательными условиями успеха, таковыми вовсе не являются.

Не лучше обстоит дело и с вечной дилеммой курицы и яйца. И здесь ахиллесовой пятой демократов от психологии становится их главный тезис — люди, добившиеся выдающихся успехов, выдающиеся трудолюбивы. Верно. Но почему? Оттого ли человек показывает выдающиеся результаты, что трудолюбив, или оттого он трудолюбив, что талантлив? Авторитетный американский психолог и знаток психологии одаренности Э.Виннер часто говорит о том, что одна из самых больших загадок таланта — это загадка сверхвысокой мотивации. Талант заставляет музыканта пробовать десятки вариантов звучания, математика исписывать горы страниц в поисках наилучшего доказательства, а художника совершенствовать композицию и цветовое решение уже написанной картины. Стремление к идеалу ведет за собой талант, откуда и рождается его гигантское трудолюбие. Тем более, что в демократическом обществе, где детей не принято принуждать к занятиям, нет никакой возможности добиться от среднего ребенка того же «драйва», той же преданности делу, которые без всяких понуканий выказывает талант. Мотивация и талант связаны столь интимной связью, что демократам от психологии не удастся разорвать ее — время, потраченное на занятия, оказывается в прямой зависимости от силы и устойчивости мотивации, являющейся, в свою очередь, признанным компонентом таланта.

Пока, несмотря на эпатаж, «группе Эрикссона, Слободы и Хау» не удастся прорвать оборону традиционной психологии, признающей талант не культурным мифом, а психологической реальностью. Формула «чем больше время тренировок — тем выше результат» не работает даже в спорте — смотря кто тренируется, возражают специалисты в своих публикациях. Поддержка родителей далеко не всегда оказывается обязательной для будущего гения, а помощь педагога жизненно необходимой. Нападая на своих «демократических» оппонентов, Э.Виннер любит уколоть их явно предвзятым выбором примеров. Очень уж привязаны они к классической музыке и спорту... А как же наука, когда на одной и той же университетской скамье и у тех же профессоров учатся Нильс Бор и сельский учитель физики; или поп-и рок-музыка, где одни, играя в гараже на гитароподобных досках, вырываются в Beatles и Led Zeppelin, а другие не востребованы далее своего подъезда? Если же обратиться к опыту российских специальных музыкальных школ, то придется убедиться: при равной строгос-

ти педагогов и родителей, которые Церберами стоят над каждым учащимся, успехи учеников этих школ весьма и весьма неравны — наряду с выдающимися солистами, такими как Гидон Кремер или Евгений Кисин, там учились средние оркестровые музыканты и рядовые преподавательницы музыки, хотя из сил выбивались практически все — иного в этих школах не дано.

Попытка «демократического прорыва» в психологии конца XX века лишней раз подчеркивает зависимость науки от общественных потребностей, особенно если речь идет о столь чувствительной сфере как психология одаренности — слишком зависит от этой области науки психологический комфорт каждого члена общества! Превращаясь в общественное мнение, научная психология одаренности способна и наносить раны и лечить их, утешая наше самолюбие или тревожа его. Идеология и культура создают научные мифы, под невольным влиянием которых находится и научное сообщество: эпоха Возрождения, барокко и век Просвещения были одержимы идеей воспитания и созидания — эти эпохи культивировали чувство всемогущества и богоподобия, которые они усматривали в умении человека подчинить себе Природу. Романтический XIX век создал философию сверхчеловека, во многом популярную и в XX веке. На ее волне образ гения вознесся высоко над простыми смертными, и высшие достижения человечества считались следствием божественной одаренности и изначального превосходства одних над другими. На пороге Третьего тысячелетия человечество одержимо идеями политкорректное™ — они продиктованы страхом перед социальными потрясениями, перед бунтом толпы. Но теория «deliberate practice» не выдерживает не только научных контраргументов, но и возражений на уровне здравого смысла, и ее создатели, провозгласив талант мифом, желали эпатировать общество, поставив под сомнение едва ли не очевидное. Призыв же Э.Виннер «не путать науку с политикой» всегда актуален, особенно если речь идет о психологии способностей, столь тесно связанной с человеком и обществом.

ГЕНЕАЛОГИЯ И ТАЛАНТ

Способности и талант, как предполагает традиционная психология, не формируются, а даруются свыше. Врожденность таланта ничто не может отменить, и рядом с этой истиной совсем уж тривиальной выглядит «гигиена труда», предписанная таланту — много работать и неустанно совершенствоваться, дабы показать себя в полном

блеске. Однако означает ли врожденность таланта его наследственную природу? Можно ли сказать, что у талантливых родителей обязательно должны быть талантливые дети и что предки таланта непременно тоже талантливы?

Статистический анализ, проведенный Дином Симонтоном, свидетельствует об обратном: понятие «врожденный» не тождественно понятию «унаследованный от родителей». Талант — структура многокомпонентная и многосоставная, и чем больше составляющих в нее входит, тем труднее все их получить при рождении вместе с родительскими генами. «Семейная наследственность таланта, — пишет Симон-тон, — снижается по мере того как достижения в данной области требуют все большей многосоставности — вероятность унаследовать всю требуемую конфигурацию психических свойств становится все меньше»¹. Иными словами, если для таланта адвоката требуется аналитический ум, ораторское дарование, да еще желательно и личное обаяние, то потомки адвоката скорее унаследуют лишь что-то одно: как при разделе «имущества» между наследниками, сын получит только аналитический ум, а дочь — только вербальные способности. Опираясь на это генетическое «наследство» они, конечно, сумеют стать адвокатами, но уже не такими блистательными как их отец. Вот почему вполне справедливо народное наблюдение по поводу детей гениальных людей: «На детях природа отдыхает». Так и есть, поскольку унаследовать весь блистательный комплекс одаренности своего великого предка статистически почти невозможно.

Но зато в случае, если род накопил некоторое количество способных людей в том или ином направлении, появление выдающегося таланта возрастает: он соберет «жатву» с большого наследственного «поля». Исследователи музыкальных способностей Р.Шутер-Дайсон и К.Гэбриэл свидетельствуют: «Вероятность появления очень музыкального ребенка составит 86%, если оба родителя одарены, 60% — если только один из них наделен музыкальным дарованием и 25% в случае немзыкальности обоих родителей». В последнем случае, предполагают авторы, «способности могли быть унаследованы от более дальних родственников»².

Многокомпонентность таланта, его принципиальная гетерогенность (многосоставность, неоднородность) дают возможность это объяснить: например, слуховые данные ребенок мог унаследовать от отца, который, не имея ничего кроме них, вполне музыкален, но та-

¹ Simonton, D. (1999). Talent and its development: An emergent and epigenetic model. *Psychological Review*, 106, 3, p.446.

² Shuter-Dyson, R. & Gabriel, C (1981) *The psychology of musical ability*. London, p.177.

лантом все-таки не обладает. Мать может выделяться музыкальным чувством, большой музыкальной интуицией, но и только; материнская музыкальная интуиция у ребенка превратится в страсть к музыке, питающую его мотивацию к музыкальным занятиям. А, скажем, от двоюродной тети ребенок унаследовал выдающиеся артистические способности — она могла быть самодеятельной певицей со средними музыкальными данными, но иметь природное чувство сцены. И вот ребенок потенциально готов к музыкально-исполнительской деятельности, собрав «с миру по нитке». Естественно, вероятность получить в подарок от природы весь музыкальный букет будет тем меньше, чем меньше у ребенка музыкальных родственников.

Вместе с тем, в живой природе ничего исключить нельзя: ведь наследственные признаки могут проявиться и через несколько поколений, и не по прямой линии. В этом случае, глядя на своего сына, выдающегося композитора, его мать — учитель словесности без всякого слуха и отец — инженер без какого-либо интереса к музыке могут лишь пожать плечами: они же не помнят своего двоюродного прадедушку, который игрой на балалайке смог пленить двоюродную прабабушку. Именно так обстояло дело в семье пианиста Артура Рубинштейна, где ни один из родственников не интересовался музыкой: мальчика отдали учиться по его собственному настоянию, а музыкальный след рода безнадежно затерялся в глубине веков.

Противоположным, а потому вполне традиционным примером служит род Даргомыжских, где отец великого композитора Сергей Даргомыжский был незаконным отпрыском рода Ладыженских, среди которых значился Николай Николаевич Ладыженский, член балакиревского кружка, многообещающий композитор-дилетант. Сергей хоть и любил музыку, но особыми способностями не выделялся и выбрал административную карьеру, где его талант менеджера развернулся в полную силу: он с огромным успехом трудился в Коммерческом банке, несколько лет управлял императорскими театрами, а в юности состоял по почтовому ведомству, где и был замечен начачьством. Мать композитора была весьма музыкальна, но в достаточно умеренных пределах, относясь к музыке с уважением, но без фанатической увлеченности.

Природе было угодно, чтобы тлевший в роду ген музыки, как бы пробуя разные варианты дарования, разные его «составы», воплотился в детях: брат Даргомыжского Эраст, умерший в 21 год, был отличным скрипачом; сестры Людмила и Эрминия обе играли на арфе, а Эрминия по моде тех лет еще и сочиняла романсы. И лишь одна из

генетических «проб» оказалась невероятно плодотворной: Александр Даргомыжский совместил разные компоненты музыкального таланта в наиболее удачной комбинации и стал великим композитором и гордостью русской музыки. А сестра Софья, единственная из всех сестер и братьев, была вовсе немзыкальна, но зато унаследовала административные способности отца и вела все хозяйственные, издательские и земельные дела семьи: ее пример лишний раз говорит о том, что наследуются не только художественные способности, что традиционно признается «народной психологией», но и более прагматичные таланты, в данном случае, талант менеджера.

Пример семьи Даргомыжских говорит о том, что наследуются не просто некие общие способности или некая неопределенная склонность к творчеству, а вполне конкретные специальные способности, наблюдавшиеся у других членов рода: дети, братья и сестры сильны именно в той области, где были сильны их предки или родители, и при большой концентрации в роду музыкальных способностей в этом роду вряд ли появится гениальный художник, а при большой концентрации в роду актерского дарования в младших поколениях рода вряд ли обнаружится великий путешественник, что еще раз говорит о том, что всякие способности — это специальные способности. Так и есть: род Бахов — это род музыкантов, род Садовских — род актеров, а род Белотто, самым знаменитым отпрыском которого был кумир Венеции XVIII века Каналетто — это род художников.

Наряду с наследственным происхождением легендой психологической науки, которую не удастся ни полностью подтвердить, ни опровергнуть, является утверждение о родстве гениальности и помешанности. Идея Ломброзо, именно так назвавшего свою книгу, до сих пор волнует умы людей куда менее романтических, чем автор гипотезы. Внутренне соглашаясь с еще не высказанной идеей о компонентной структуре таланта, российские психологи 20-х годов XX века в сборнике «Клинический архив одаренности и гениальности» высказали следующую мысль: «Гениальный или замечательный человек есть результат таких двух скрещивающихся биологических родовых линий, из которых одна линия предков, примерно скажем, линия отцовских предков, является носителем потенциальной одаренности, другая же линия предков, материнская, является носителем наследственного психотизма или психической ненормальности»¹. Причем, и психотизм и одаренность могли придти к гению с одной и той же наследственной стороны. Например, в роду Чайковского дед и дядя по мате-

¹ Клинический архив одаренности и гениальности - Спб.,

ринской линии страдали эпилепсией, отец поэта Надсона умер в психиатрической лечебнице, отцом Паганини был страстный любитель музыки и крайне психопатическая личность, а родители астронома Кеплера страдали такими психическими расстройствами, что мальчик осиротел при живых родителях.

Умножать и взвешивать статистическую значимость подобных наблюдений можно долго, достаточно лишь сказать, что повышенная нервная чувствительность и склонность к стрессам, которую великие люди могут унаследовать, органично вливается в наследственный «коктейль» таланта.

ТЕОРИЯ МУЛЬТИИНТЕЛЛЕКТА ХАУЭРДА ГАРДНЕРА

Человек привык изумляться многообразию окружающей природы: сколько она создала разнообразных растений, птиц и животных, как много вокруг разных камней и минералов, как причудливо сочетается в природе буйная растительность джунглей и пески пустынь, массивы гор и широкие равнины. Однако сам себе человек удивляется гораздо меньше, хотя главное многообразие человеческой природы заключено вовсе не в том, что среди людей есть великаны и карлики, люди кудрявые и лысые, люди черные, желтые и белые. Гораздо более многообразны человеческие таланты, которым на первый взгляд нет числа — квалификационный перечень профессий составляет несколько томов, и для каждой нужны какие-то особые качества.

Поначалу растерявшись от необъятности человеческого ума, психологическая наука попыталась приструнить его и втиснуть в прокрустово ложе IQ: было бы IQ, а остальному научим! Введение креативности или творческих способностей в психологический обиход также не привело все наши таланты к общему знаменателю, поскольку креативность столь же бледна, бесцветна и лишена индивидуальности как и ее предшественник IQ: психология была вынуждена признать, что человеческие таланты имеют собственное предназначение, не распространяемое на другие сферы деятельности. Например, некоторые врачи, для которых сложный организм человека — открытая книга, не могут попасть ракеткой по мячу, а многие физикотейоретики не в состоянии нарисовать домик с трубой. История подтверждает высокую специфичность наших дарований: друзья-лицеисты вспоминали, что у великого поэта Пушкина икс всегда был равен нулю, а прекрасный художник Владимир Лебедев не мог сосчитать, сколько же предметов составляют вместе «диван, чемодан, саквояж, картина,

корзина, картонка и маленькая собачонка».

Исследуя человеческий мозг, психологи заметили, что мозговые травмы, которые случаются с людьми в результате несчастных случаев, ведут к потере тех или иных способностей. При повреждении одного из участков мозга человек может утратить дар речи, а при повреждении другого — способность к ориентации в пространстве; если человек теряет, например, способность к логическому рассуждению, он сохраняет многие другие дарования — он может при этом отлично петь и танцевать, выращивать цветы и ухаживать за животными. Базовые, фундаментальные способности человека имеют определенную локализацию в мозгу, и если поражена одна из областей мозга, отвечающая за тот или иной вид деятельности, то другие виды деятельности от этого, как правило, не страдают: собственная «прописка» обеспечивает каждой способности относительную автономность. Все эти сведения имеют достаточно позднее происхождение, поскольку приборы, позволяющие наблюдать за мозговыми процессами, усовершенствовались лишь несколько десятилетий назад.

Наряду с нейропсихологией, наукой о мозговой деятельности, педагогика тоже давала пищу для размышлений о многообразии фундаментальных мозговых свойств, которыми располагает человек. Бич детей и родителей, школьная неуспеваемость отступала, если какой-нибудь завялый двоечник мог учиться по картинкам — тексты снабжались образными ассоциациями и параллелями, облегчая «муки познания». Кого-то другого тяготила неподвижность на уроке, и если ему разрешали прогуливаться по классу, время от времени подпрыгивая, ему удавалось усвоить то, что, сидя за партой, он никак не мог понять. Некоторым была необходима сопровождающая музыка, другим помогало постоянное общение с друзьями, а третьи воспринимали преподаваемые сведения, только если могли одновременно играть с любимой кошкой. При современном подходе к ребенку, подразумевающем уважение к ученику и его свободе, разность всех людей, несходство их душевной и умственной жизни не могли остаться незамеченными.

Американский психологи Хауэрд Гарднер волей судьбы оказался и нейропсихологом и педагогом. Изучая деятельность мозга, он убедился в том, что каждый его участок имеет собственную «зону ответственности», обеспечивая функционирование одной из человеческих способностей — все это многообразие мозговых функций нельзя было свести ни к 10, ни к другому единственному «фактору». Мир мозга многообразен как мир самой природы. Наблюдая за

детьми в ходе своих психологических экспериментов, Х.Гарднер убедился в том, насколько они разные: уже в детстве, когда влияние жизненного опыта минимально, дети обнаруживали весьма несходные природные склонности и склад ума. Систематизировать эти различия, превратить их в систему базовых свойств человеческого сознания, сформировать «психологический спектр», из которого как из цветов радуги рождаются все человеческие способности — эту задачу поставил перед собой Хауэрд Гарднер и решил ее, создав теорию мультиинтеллекта, или по-английски «Multiple Intelligences». Свою теорию он опубликовал в 1983 году в книге «Frames of Mind» — «Рамки сознания».

Вначале было Слово, и потому на первое место Х.Гарднер поставил вербальный интеллект, «Verbal intelligence». Человеку, вербально одаренному, легко словесно выразить все, что он видит и чувствует, все, что он сумел понять, оценить и заметить — Слово является для него главной формой связи между его сознанием и окружающим миром. Расстояние между мыслью и словом для него предельно сокращено: он не ищет слов — они сами приходят к нему, легко и естественно вписываясь в его мысли и ощущения. Всякую закономерность, всякую связь он понимает лучше, если она выражена словами, а не условными знаками, визуальными символами или жестами. Вербально одаренный человек привязан к текстам: он всегда их ищет и находит, ему нравится читать, говорить, писать и погружаться в тексты, созданные другими — так он совершенствует свое умение складывать слова и придавать им форму. При этом не всякий вербально одаренный человек мог бы стать поэтом или писателем: verbal intelligence — это не профессиональная одаренность и тем более не талант, а предрасположенность к жизни в мире слов и текстов, которая нужна во многих профессиях и реализуется по-разному в зависимости от других талантов и склонностей, которыми наделен человек.

Вторая составляющая «психологического спектра» более всего напоминает IQ, хотя и не сводится к нему. Это логико-математический интеллект, «Logical-Mathematical Intelligence» — здесь слово «интеллект», «intelligence» наиболее близко своему первоначальному смыслу. В названии «логико-математический» акцент падает на первую часть: человек, одаренный логико-математически, одарен логически — это мыслитель. Он ничего не принимает на веру, пока выверенная цепочка логических рассуждений не докажет истинность обсуждаемого постулата. Он сразу видит причинно-следственные связи там, где они есть; что из чего вытекает и что за чем

последует для него очевидно из его собственных рассуждений, как если бы прошлое, настоящее и будущее одновременно предстали перед ним.

Логик — мастер отношений между числами, фигурами и прочими абстрактными материями. Отношения отношений, лежащие в основе математического процесса, ему вполне понятны: умножение компонентов и участников отношений не слишком усложняет его мыслительный процесс, поскольку он всегда может упростить рассуждения, увидев лишние, сокращаемые звенья. Человек, одаренный логико-математическим умом, всегда готов заметить подобия, симметрию, аналогии, пропорции и все принципиально вычисляемые комбинации отношений, манипулировать которыми ему совсем нетрудно. Частное он всегда готов обратить в общее, конкретное — в абстрактное, случайное — в закономерное.

Несмотря на то, что всякий процесс обучения, в особенности школьного типа, во многом опирается на логико-математические способности, наделенный ими человек — вовсе не волшебник и не гениальный математик. Способность логически мыслить может быть эффективно использована во многих видах деятельности: во всех технических и расчетных специальностях (бухгалтерия к ним не относится, а финансы относятся), в конструкторском деле и изобретательстве, в компьютерных специальностях, а также во всех науках, включая гуманитарные, и в работе детективов и следователей; но, несмотря на кажущуюся универсальность, логико-математическая одаренность не исчерпывает ни один талант, а является только необходимым компонентом многих талантов, не отличаясь в этом смысле от других «*intelligencies*», выделенных Хауэрдом Гарднером.

Пространственный интеллект, «*Spatial intelligence*» можно назвать родственником логико-математической одаренности — без пространственных способностей не обходится ни один хороший математик. Пространственный интеллект не менее индивидуален и специфичен, чем все прочие. Пространственная одаренность родилась из необходимости ориентироваться на местности: без нее охотник не мог вернуться домой, преследуя зверя в лесу, в горах и в зарослях джунглей — не будь у него пространственных способностей, он бы легко заблудился. Интуиция направления движения и мысленный охват больших расстояний лежат в основе морского дела — без них моряк не мог бы находить путь в океане и ориентироваться по звездам: для этого у него есть психологический внутренний компас.

Пространственно одаренный человек может мысленно манипулировать пространственными объектами: он «видит сквозь стены»,

различая внутреннее устройство лишь внешне известных ему предметов; дар мысленного видения позволяет ему ощущать все категории пространства как физическую реальность — длина, ширина и высота, площадь и объем и все категории размерности ему совершенно ясны. Большое и малое, огромное и миниатюрное, микро и макромир ему равно открыты. Пространственные способности — это один из очень распространенных компонентов, нужный во множестве профессий: в геологии, мореплавании и путешествиях, а также в авиации; в архитектуре и строительстве, во всем, относящемся к работе машин и механизмов, то есть в инженерной практике (в отличие от инженерной теории, где иногда можно обойтись логико-математическими способностями). Кроме того, художественные работы и дизайн, а также многие виды спорта, например, гольф или теннис, нуждаются в значительных пространственных способностях.

Древнейший «intelligence» — телесно-двигательный интеллект или по-английски «Bodily-Kinesthetic». Суть его состоит в эффективности связи между мозгом и телом: тот, кого тело слушается и кому оно подчиняется, двигательно одарен — его движения всегда оптимальны и ловки, они красивы, потому что правильны: такого человека не надо учить технике бега как не учили этому выдающихся африканских бегунов, потому что они от природы бегали не хуже антилопы, несущейся прочь от тигра. Двигательно одаренный человек силен и вынослив, физическая активность необходима ему как воздух: без нее он чахнет и лишается жизненного тонуса. Ему понятен разный смысл и организация видов движения; бег, прыжки, кружение, броски наделены для него своей траекторией и своим характером как для художника своим характером наделены все цвета и формы — круг, квадрат, зигзаг и волнистая линия.

Телесно-двигательная одаренность — это телесный «ум», который не позволяет тратить силы попусту, разумно чередуя напряжение и расслабление — то, на что обычный человек тратит свое воображение и внимание, двигательно одаренному человеку дается само собой — он не промахнется, попадая в цель, не заденет преграду, ее преодолевая. Подобно Цезарю, он сможет организовать много движений сразу, потому что его руки, ноги, шея действуют достаточно автономно. Применение телесно-двигательной способности крайне широко: без нее не обойдутся спортсмены и танцоры, а также все, кому нужна точность движений и глазомер — это хирурги, ремесленники, делающие предметы обихода и предметы искусства, и те, кто занят изготовлением и ремонтом любого оборудования.

Музыкальный интеллект, или «musical intelligence» — это природное понимание звуковой организации, понимание принципов связи звуков, закономерностей их слияния в более крупные структуры: все виды иерархического соподчинения звуков, будь то тональность, лад, аккорды, темы и мелодии, гармонические комплексы и созвучия музыкальному человеку легко понятны. Он обладает способностью различать звуки и созвучия, при необходимости объединяя их друг с другом согласно определенным правилам. Ему дано усваивать разные способы звукоорганизации, ему ясны разные принципы взаимного притяжения и отталкивания звуковых структур: он знает как составить из разных звеньев музыкально осмысленное целое и на какие элементы это целое может распасться.

Человек, наделенный высоким музыкальным интеллектом, «просвечивает» музыку как рентген; он — тот идеальный слушатель, о котором мечтал философ Теодор Адорно. Такой слушатель способен получать удовольствие от перемещений и трансформаций звуковых конструкций, которые обладают для него своеобразной самодостаточностью. Музыка для него — символ порядка, обустроенности и гармонии, секреты которых ему известны. «Musical intelligence» для музыканта — один из компонентов музыкального таланта, который, как и всякий компонент, распадается на более частные компоненты, и, в свою очередь, является одной из составляющих музыкального таланта, действуя совместно с другими его составляющими.

Шестой и седьмой по счету виды интеллекта похожи на разных, непохожих друг на друга братьев, воспитанных в одной семье. Их зовут «Interpersonal» и «Intrapersonal», что можно перевести как интерличностный и интраличностный виды интеллекта. «Интер» — слово, обозначающее направленность вовне, в окружающий мир. Человек, наделенный интерличностным даром, умеет объединять людей, этот человек крайне социален, наибольшее удовольствие доставляет ему быть в толпе, среди себе подобных, потому что все люди ему очень интересны, они его развлекают, забавляют и возбуждают любопытство. В компании знакомых или незнакомых он чувствует себя как рыба в воде: о том, нужен ли этим людям он сам, интересен ли, рады ли они проводить с ним время, такой человек не станет думать — положительный ответ на этот вопрос, даже если бы он и возник, для него совершенно очевиден.

Каждый, находясь в обществе обладателя интерличностного дара, чувствует себя крайне комфортно и спокойно — не так уж часто встречаются столь милые и располагающие к себе люди! Отсутствие стеснений и комплексов у нашего героя как будто отменяет их у его

собеседников — предрассудки исчезают, преграды рушатся, и обладатель интерличностного дарования получает от должностных лиц все что пожелает — разрешения, резолюции, лицензии, льготы, и все, чем они могут с ним поделиться. Этот дар, не менее редкий, нежели все прочие «intelligencies», входит в структуру всех талантов, связанных с общением: он нужен адвокатам, журналистам, политикам, специалистам по связям с общественностью, а также дипломатам, шпионам, менеджерам и вообще всем, кто систематически общается с людьми с целью их убеждения и «перетягивания» на свою сторону, а также с целью выпытывания у них каких-либо сведений или получения от них каких-либо благ.

Способность «интраличностная» совершенно противоположного свойства, хотя тоже связана с межличностными отношениями. Ее обладатель — не коммуникатор, а психолог. Он проницателен, он видит людей насквозь, чувствуя их тайные стремления, разгадывая их намерения и понимая мучающие их страсти. Все это ему удастся, потому что, в отличие от своего «брата», психолог по природе не поверхностен, а глубок: его переживания, как правило, искренни и сильны, мир человеческого «я» для него реальнее всего внешнего, наносного, и жизнь истинная протекает для него во внутреннем пространстве души. Обладатель интраличностных способностей часто робок, внешние ритуалы тяготят его, он не знает, как войти в светский разговор и как из него выйти, но нет более терпеливого слушателя, более внимательного поверенного сердечных тайн, знающего внутренние причины человеческого поведения, и умеющего поэтому давать мудрые советы.

Восьмой, природный вид интеллекта восходит к глубокой древности и ответствен за общение человека с живой природой — землей, водой, растениями и животными. Этот дар называется «natural», в переводе — природный, и обладатель его в чем-то напоминает Маугли, воспитанного среди волков, пантер и тигров. Обладатель этого дара чувствует себя на «ты» с живой природой: он знает, какие ягоды можно есть, а какие нельзя, ему известно, какая будет погода и завтра и через много дней, он чувствует настроение чаек и вместе с ними знает о приближении морского шторма, он подобен змее, заранее осведомленной о грядущем землетрясении. Этот человек не боится наших «меньших братьев», а чувствует в них своих древнейших предков, понимая их без слов. То, что большинство людей утратили или полагают качествами второстепенными, у него чрезвычайно развито: обоняние, осязание и вкус — наиболее существенные органы чувств.

Все органическое — цветы и деревья, живые организмы и даже ве-

щества — минералы, металлы, руды и прочие создания природы, для обладателя этого дарования понятны и близки. Природа никогда не пугает его, даже морские шторма, тропические ливни и песчаные бури — это всего лишь естественные явления. Вообще все естественное, вплоть до сбоев в работе организма, этим людям понятно, они не воспринимают их трагически, и сама смерть для них — это всего лишь часть жизни, подтверждающая ее существование «от противного». Такие люди часто немногословны, их манеры неспешны, они несуетны, зато говорят и действуют веско, четко и наверняка. Одним из таких природных дарований был, без сомнения, всем известный Робинзон Крузо, у которого имелся исторический прототип. Дар «natural» для человечества чрезвычайно важен и нужен во многих специальностях: им обладают хорошие врачи, он нужен земледельцам и охотникам, а также кулинарам и ученым-химикам. Все, кто имеет дело с веществом, субстанцией, кто занят конкретным, а не абстрактным, кто не рассуждает, а действует, часто полагаясь на интуицию, наделен этим прекрасным даром.

И, наконец, последний, девятый дар, это «Spiritual», спиритуальный интеллект. Эта способность, быть может, столь же древнего происхождения как «natural». О спиритуальном даре говорить трудней всего, поскольку он наименее уловим и осязаем. Им обладают ясновидящие, шаманы и религиозные деятели, вожди народов и пророки, а также очень хорошие учителя. Люди, наделенные спиритуальным даром, как иногда говорят, имеют третий глаз, что означает, будто они имеют связь с потусторонним миром, с космосом, с Вселенной или мировым разумом — каждый называет эти сверхъестественные силы по-своему. Дар прозрения и усмотрения истины во всем, нахождение высшего смысла в людских делах, в жизненных событиях и в истории, позволяет этим людям предсказывать будущее: оно для них всего лишь очередная открытая страница мировой Книги судеб.

Наделенные спиритуальным даром ведут за собой без видимых усилий, одним указанием на истину внушая людям веру в нее — таким был легендарный Махатма Ганди, таким был Иисус, таким же был и Будда и другие учителя человечества. Крупицу этого дара имеют и педагоги, которые одним внушением ученику веры в себя творят чудеса: от этих людей исходит некая благотворная энергия, возвышающая всех вокруг и умножающая их силы. Героический поступок в глазах общества для этих людей превращается в будни, в неизбежность, как было неизбежно для польского учителя Януша Корчака сгореть вместе с детьми в газовой камере и для Иисуса искупить

грехи мира на кресте. При всей загадочности, спиритуальный дар присутствует в мире и даже питает собою часто встречающиеся виды деятельности — прежде всего учительство во всех видах, включая религиозное и политическое.

Таковы девять видов интеллекта, которые выделил Хауэрд Гарднер: вербальный, логико-математический, музыкальный, пространственный, телесно-двигательный, интраличностный и интерличностный, природный и спиритуальный. Его теория — это своеобразная альтернатива идее общих способностей как психических универсалий, независимых от рода деятельности. Каждый из нас, согласно Гарднеру, в той или иной мере наделен всеми девятью intelligencies, иначе мы бы просто не выжили, но обладаем мы ими в очень ограниченной степени. Лишь одна или две из названных способностей бывают высоко развиты у одного и того же человека. Однако это ли не источник обоснованного оптимизма? Получается, что каждому человеку дан шанс вытащить счастливый билет и обрести себя: эти девять способностей дают столь широкий спектр возможностей, открывают столь разнообразные перспективы, что каждому дано обнаружить в себе ту или те из них, которыми он наделен в значительной степени. Это означает, что теория Гарднера в несравнимо большей степени политкорректна, нежели IQ, Разумеется, не стремление к политкорректное™ двигало пером Хауэрда Гарднера при создании его теории, но в данном случае научная истина и гуманность по отношению к человечеству не разошлись, а напротив, слились воедино.

Из теории Гарднера следует также, что способности или intelligencies служат ключом к типу личности. За каждым из видов интеллекта кроются не только индивидуальные особенности восприятия, не только особый склад ума, но и определенный человеческий тип со своими интересами и ценностями. Так, инженеры, геологи и путешественники, обладатели пространственного интеллекта, часто положительны, практичны и основательны и вместе с тем не чужды романтики, к которой влечет ветер дальних странствий — они не боятся трудностей, неприхотливы в быту, многое могут и любят брать на себя. Их происхождение от древних охотников и покорителей морей делает их такими. Поэты и писатели, журналисты и прочие словесники более хрупки, рассеянны, капризны; они живут в воображаемом мире слов, и потому на них не всегда можно до конца положиться — Слово всему придает смысл, и как люди, этот смысл порождающие, они сами себе могут казаться более значительными, чем они есть в действительности, в силу чего словесники несколько склонны к нарциссизму. Все эти свойства и качества, казалось бы,

не имеющие прямого отношения к способностям, на самом деле являются их прямым продолжением, и потому психология личности, собирающая воедино все разделы психологической науки, с необходимостью должна быть и психологией способностей — способностей, порождающих человеческие типы.

По ходу изложения взглядов Хауэрда Гарднера можно было бы для удобства пользоваться сложившейся терминологией достаточно вольно (как, собственно, и пользуются ею большинство психологов): не различать способности, одаренность и талант, адресуясь к ним как к *своеобразным синонимам*. Однако, все-таки наиболее близко и даже единственно правильно было бы трактовать гарднеровские «*intelligencies*» именно как способности, то есть как различные операционные психические системы, максимально приспособленные к освоению той или иной реальности, того или иного вида материала. В этом материале человек чувствует себя как рыба в воде: ему ничего здесь не нужно объяснять, он как будто от природы приспособлен к овладению именно этой сферой знаний и деятельности. Гарднеровские способности отличаются от IQ тем, что не претендуют на универсальность — это специальные способности, и нельзя с помощью музыкального интеллекта освоить состав воды и почвы, также как нельзя с помощью интерличностных способностей усвоить теорему Пифагора. Все наши способности и опирающиеся на них таланты специфичны, действуют в ограниченной области деятельности, а g-фактор — это миф, осколок логико-математического мышления, который люди, фетишизируя возможности разума, возвели в абсолют.

Хауэрд Гарднер превратил в стройную систему бесконечность наших способностей, которые, казалось, должны были быть столь же многочисленны, сколь многочисленны варианты человеческой деятельности. Основных, базовых способностей, составляющих основу человеческого интеллекта, всего девять. Смешивая их в разных пропорциях, как художник смешивает краски на палитре, мы можем получить все многообразие наших дарований. Это еще не таланты, для которых нужны и креативная составляющая (об этом Гарднер ничего не говорит), и мотивационный компонент, но это уже не IQ. и не некоторая неопределенная «креативность», а вполне осязаемые природные дарования. Если какой-то или какие-то виды интеллекта из этой гарднеровской девятки присущи кому-то в высокой степени, это уже будет солидная заявка на талант: при наличии творческой составляющей и большой мотивации такой человек сможет оставить след в истории.

Врожденность одаренности и таланта кого-то, быть может, огор-

чает, но она же дает большой повод для оптимизма; в конце концов, самую старую психологическую идею высказал еще Сократ, сказав «Познай себя». К тому же косвенно призывает и теория «multiple intelligencies» Х.Гарднера, на основании которой людям вовсе не нужно отменять талант, объявляя его мифом, а напротив, удвоить усилия в поиске своих изначальных способностей. Нужно ли будет для этого покопаться в наследственности, нужно-ли будет пристально и с научными инструментами в руках понаблюдать за развитием детей в раннем возрасте, или может быть, придется по-разному организовать обучение разных детей — на все эти вопросы ищет ответы психология одаренности.

Один из действенных инструментов поиска — психологические тесты, которые по косвенным признакам — по анализу поведения человека в играх, в решении задач, в ответах на простые вопросы — берут на себя роль пророка и предсказывают будущее. Врожденность способностей дает человечеству большую фору, поскольку подобные предсказания можно делать уже в детском возрасте, и нет такой психологической сущности, включая способности, которую нельзя было бы распознать с помощью соответствующих психологических инструментов. Тесты на специальные способности должны быть тоже специальными: будущие музыканты будут возиться со звуками, будущие филологи — со словами, пространственные способности будут проверяться в работе с пространственными фигурами — кубиками, цилиндрами, шарами, или в пространственных играх похожих на шахматы или нарды. Претенденты на звание будущих Пироговых вполне могут поиграть с кошками и рыбками, а будущие дипломаты должны будут общаться со сверстниками и воспитателями по особым правилам. Как показала история психологии в XX веке, с помощью Щили тестов на креативность невозможно обнаружить ни Федора Конюхова ни Мэрилин Монро: поэтому тесты XXI века будут проводиться на том же материале, который использует талант в своей работе.

Тестирование детских способностей подразумевает одно весьма трудно выполнимое условие? в нем должно быть максимально снижено влияние опыта — этот тест выполним для одаренного ребенка, он заставит слегка задуматься и одаренного профессионала, который с блеском выполнит тест — но при этом для профессионала бездарного, который дожил до седин, не блистая талантами, такой тест окажется слишком крепким орешком. Это будет «тест с секретом», рассчитанный не на знания, а на интуицию, не на выработанные навыки, а на мгновенное усмотрение истины, данное настоящим талантам. В тестах на специальные способности, предназначенных для

людей любого возраста, опыт не приведет к успеху, а отсутствие опыта не помешает отлично справиться с заданием.

Вооруженная таким «мультипакетом» тестов, психология способностей и в самом деле сумеет осчастливить человечество, и сколь бы далекой ни казалась сегодня подобная цель, тем не менее «дорогу осилит идущий»: если каждая из «intelligencies», входящих в гарднеровскую девятку, будет обеспечена соответствующим тестом, пригодным для детей, общество несомненно признает, что все старания исследователей одаренности не пропали зря — человечество получит ключ к творческой реализации, а значит и к счастью каждого члена общества.

ВЫВОДЫ:

Итак, к концу XX столетия теория способностей, одаренности и таланта пришла к следующим выводам:

1. Общих способностей не существует: есть способности специальные, определяющие предрасположенность человека к тем или иным видам деятельности. Базовых способностей всего девять, и они соответствуют видам интеллекта, выделенным Хауэрдом Гарднером в его теории «multiple intelligencies».
2. Способности — это психическое свойство, способствующее освоению и обучению, а не открытию и изобретению; способности не равны таланту, с помощью которого рождаются высочайшие достижения человечества. Талант не возникает из способностей и не является их высшей ступенью, а представляет собой иное, интегративное и многокомпонентное психическое свойство, которое включает в себя операционную часть (способности), креативную часть (ее можно называть одаренностью) и эмоциональную часть (мотивацию и прочие сопутствующие компоненты).
3. Структура таланта мультипликативна: это означает, что отсутствие (или сведение к нулю) хотя бы одного из необходимых компонентов не может быть ничем компенсировано — в этом случае вся структура предполагаемого таланта, умножаясь на ноль, уничтожается. Каждый талант должен обладать всем набором необходимых психических свойств и качеств — и операционными, и креативными, и эмоциональными. Отсюда вытекает чрезвычайная редкость таланта, его высочайшая исключительность.

4. Талант является результатом врожденных факторов наследственного происхождения, и не может быть следствием большого количества времени, затраченного на занятия соответствующей деятельностью. Талант также не является результатом квалифицированного руководства со стороны педагога и не зависит в решающей степени от поддержки в семье, оказанной или не оказанной ребенку на ранней стадии становления таланта. Теория «deliberate practice» или «целенаправленных занятий» вытекает из идеологии политкорректное™ в большей мере, нежели из научных исследований.
5. Врожденное происхождение таланта не означает, что он является результатом прямого и непосредственного наследования: талант может быть унаследован от разных членов рода, в том числе и отдаленных предков и не прямых родственников. В силу компонентной структуры таланта вся структура целиком почти никогда не передается детям одаренного человека: вероятность этого тем больше, чем больше детей в его семье (например, в семье Себастьяна Баха, где трое сыновей из более чем 20 детей от двух жен стали выдающимися музыкальными талантами).
6. Проявляются и тестируются способности, одаренность и талант лишь в тех условиях и на том материале, которые максимально приближены к их специфике. Специальные способности требуют специальных тестовых процедур проверки: успех в выполнении этих тестов не должен зависеть от возраста и опыта испытуемых.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ

ФИЛОГЕНЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ТАЛАНТА

Девять intelligencies, девять видов природных способностей человека, которые выделил и назвал Хауэрд Гарднер, определяют все духовное развитие человечества. Ни одно открытие, ни одно достижение человеческой мысли и ни одно практическое дело не могло бы совершиться без них. Эти девять видов интеллекта как девять древнегреческих муз, каждая из которых заведует той или иной духовной областью. В некоторой степени каждый из нас как наследник эволюционного пути человечества владеет всеми девятью талантами. Все мы чуть-чуть поэты, хотя бы потому, что понимаем и ценим поэзию; каждый обладает логико-математическим мышлением хотя бы на уровне таблицы умножения и

идеи квадратных метров, и каждый обладает некоторой долей интерличностного дарования хотя бы потому, что имеет друзей и находит компромиссы со своим начальником. Однако обладание всеми гарднеровскими intelligencies — результат долгого эволюционного процесса: не все человеческие дарования явились одновременно, потому что очень постепенно, иногда с интервалом во многие тысячи лет появлялись те виды деятельности, которые рождали эти дарования и нуждались в них. Цивилизация формировалась постепенно, шаг за шагом, и так же постепенно являлись на свет человеческие таланты, определяющие ее развитие.

Первым возникло самое фундаментальное и необходимое дарование — способность двигаться, управлять своим телом или *bodily-kinesthetic*. Эта способность стоит первой на лестнице эволюции, она объединяет человека с другими живыми организмами. Владение своим телом — первое условие выживания. Вместе с телесно-двигательным интеллектом возник и пространственный интеллект или по-английски *spatial intelligence*. Он позволял древнему человеку

находить свой путь в лесах и на морях, строить жилье и осваивать древнейшие ремесла — работать с камнем, железом и глиной. Пространственный интеллект помог человеку воздействовать на окружающий мир, потому что без практического понимания пространственных фигур и правил их соединения человек не мог бы создать орудия труда и пользоваться ими: телесно-двигательный и пространственный интеллект были психологическим средоточием первобытной культуры.

Каменный век, когда человек добывал себе пищу охотой и рыболовством, установил первичное единение человека и природы. Овладение физическим движением и перемещение в пространстве означали полную зрелость человеческого организма, его единство с окружающей средой. Но для полноты этого единства необходимо было наладить диалог с природными силами, понять фундаментальные законы их жизни — знать приметы времен года и предсказывать погоду, познать свойства растений и научиться их выращивать, знать повадки животных и уметь приручить их. Здесь человеку понадобился природный интеллект, *natural*, который обеспечивает проникновение в тайны живой природы и помогает общаться с ней. Без *natural intelligence* человек так и остался бы в каменном веке — природный интеллект, *natural*, открыл человеку путь в земледельческую эру: древний человек занялся скотоводством, а впоследствии и обработкой земли и перешел в эпоху родового строя.

Три первые способности из девяти образовали фундамент нашей психики, ее своеобразный корень, ее отправную точку. Эти способности — самые древние, они стоят первыми на филогенетической оси эволюции, и потому они наиболее генетически укоренены. Людей, обладающих ими чрезвычайно много. Подавляющее большинство людей ловки и сильны — если они не изуродуют свое тело сидячим образом жизни и перееданием, которых не знал древний человек, то телесно-двигательный интеллект непременно заявит о себе. Современный человек весьма охотно отдает свое время и силы занятиям спортом; в спорте разбираются и спортом интересуются едва ли не все — так телесно-двигательный интеллект обнаруживает свое древнейшее происхождение.

Огромное большинство людей обладает также и пространственным интеллектом: в каждом народе много умельцев, способных если не «подковать блоху», то хотя бы сделать нечто полезное своими руками — орудовать топором, пилой и другими несложными инструментами могут очень и очень многие; множество женщин прекрасно шьют, вяжут и вышивают. Пространственный интеллект

влечет людей к покорению рек, морей и горных перевалов; разными способами, иногда весьма рискованными, современный человек подобно нашим далеким предкам преодолевает огромные расстояния. Так же велико число людей, любящих и понимающих живую природу: неисчислимо количество садоводов-любителей, миллионы людей любят и умеют копаться в земле, хотя ведут вполне городской образ жизни; многие очень любят животных и не мыслят своей жизни без них. Эти проявления древних видов интеллекта самой своей распространенностью говорят о филогенетической природе «древа талантов»: его корни разветвленны и глубоки, они захватывают едва ли не каждого человека. Многие люди обладают тремя первичными человеческими способностями, тремя первичными видами интеллекта — телесно-двигательным, пространственным и природным.

Следующим шагом в познании мира стало познание человеческого общества. Человек, овладевший своим физическим бытием и нашедший общий язык с природой, должен был теперь понять себя и себе подобных — без овладения навыками общения человек не мог продвинуться по пути цивилизации. Здесь ему понадобился «дуэт» талантов — *interpersonal*, интерличностный интеллект, талант общения, и *intrapersonal*, интраличностный интеллект, талант психологический, талант самопознания. С их помощью человеку удалось осознать себя и свои жизненные цели, он научился взаимодействовать с другими людьми, находить консенсус и искать компромиссы, уступать и настаивать, идти на конфликты и разрешать их. Он стал проницательным, научился настраиваться на «другую волну», чувствовать настроения и мысли других людей как свои собственные. Общение поставило перед человеком множество новых задач: он научился поддерживать своих друзей и препятствовать врагам, быть искренним и лицемерить, он научился использовать обман себе во благо, учитывать множество противоположных интересов и находить в них опору для осуществления своих целей. Человек стал политиком и психологом, он сделал возможным образование сообществ, устремленных к общей цели — племен, родовых общин, наций и государств. И все это произошло благодаря интерличностному и интраличностному видам интеллекта.

Общение и потребность в нем предполагали все более изощренные средства для передачи чувств и намерений. Желая быть понятым, человек поставил себе на службу звук, свой собственный голос, который был идеальным, природным инструментом общения. На заре истории, когда словесная речь только складывалась, голос и его интонации уже могли сказать о многом. Так формировался праязык,

предок музыки и словесной речи: он содержал важнейшие параметры сообщения — в форме простейших голосовых сигналов люди сообщали друг другу о себе и побуждали собеседников к ответному действию. Тогда в психологический механизм человечества встроилась интуиция: без слов, с полужеста, с полувздоха люди научились распознавать отношение к себе собеседника и его скрытые намерения, и язык звуков сыграл в этом процессе важную роль. Как следствие потребности в общении сложился у древнейших людей музыкальный интеллект, способность осмысленно и содержательно передавать и воспринимать звуковую информацию, зашированную как последовательность разных звуков — разных по тембру, по громкости, по высоте и длительности. Музыка в данном случае выступала как предок всех искусств, как знак их принадлежности важнейшей цивилизационной сфере — сфере общения.

Три вида интеллекта, следующих после старейших и древнейших, после телесно-двигательного, пространственного и природного — это интерличностный, интраличностный и музыкальный. Они знаменуют объединение людей в разнообразные сообщества, установление отношений между сообществами и внутри них. Этот этап

— этап относительно более поздний по сравнению с древнейшими временами, когда единственной целью человечества было выживание. Умение общаться и соответствующие ему таланты — более поздний результат эволюции, нежели три древнейших интеллекта. Согласно филогенетической «пирамиде» наших дарований, каждым из них обладает тем большее число людей, чем это дарование более древнее, и наоборот, чем выше мы движемся по филогенетической пирамиде, чем моложе тот или иной вид интеллекта, тем меньше людей обладают им — он еще не успел генетически укорениться, он менее генетически «прочен». Поэтому и личностей, наделенных даром общения, даром проникновения в сокровенное «я» других людей и богатой интуицией, тех, кто способен вести за собой других, убеждать и вдохновлять, гораздо меньше, чем природных путешественников или садоводов. Людей, приспособленных к общению с другими людьми в любой форме, в том числе и в художественной, гораздо меньше, чем потенциальных спортсменов или людей, способных успешно заниматься физическим трудом.

И, наконец, самая малочисленная группа одаренных личностей — это группа мыслителей. Три последних таланта в гарднеровской иерархии, вербальный, логико-математический и спиритуальный, принадлежат именно этой сфере, позднейшей по своему происхождению. Язык и речь, логическое мышление и создание философских

систем относятся всецело к ноосфере, к сфере духовной жизни. Эти таланты явились последними, знаменую конечную зрелость человеческого разума, его всестороннее развитие; на эти дарования опирается наука — позднейший вид мышления, ищущий глобальных обобщений и вечных истин. И хотя язык и вербальный талант вырастает из общения и служит своеобразным мостом между второй и третьей группой наших дарований, единственное, что нельзя выразить без языка — это мысль. Все остальное можно донести средствами сугубо коммуникативными, вырастающими, как и все виды искусства, из невербальных форм общения, из жестов и интонаций. Люди, наделенные вербальным, логико-математическим и спириту-альным интеллектом — это природные «системщики», строители структур и алгоритмов, открывающие новое. Новый поэтический текст, новая формула или новая религиозно-философская доктрина являются собой новую комбинацию элементов, построенных по определенным правилам — все они структурны и системны. Прогресс цивилизации опирается главным образом на эти наиболее «новые» виды интеллекта, и потому так высок авторитет, которым пользуются в обществе эти позднейшие дарования Homo Sapiens.

Девять природных дарований, девять видов интеллекта по своему происхождению делятся на три группы: дарования, рожденные Природой, дарования, рожденные Обществом, и дарования, рожденные Мыслью. И хотя каждый человек в некоторой степени наделен многими дарованиями, все мы тяготеем к одной из названных групп. Потребность человечества в представителях каждой из них пропорциональна их природному соотношению: наиболее велика потребность в людях физического труда, наименее велика — в людях науки. Та же филогенетическая закономерность наблюдается в структуре каждого из человеческих дарований в отдельности: свойства и качества, формирующие эту структуру, рождаются постепенно, и чем древнее те или иные навыки, тем больше людей склонно к овладению ими, и чем позднее явились «верхние этажи» структуры каждого дарования, тем соответственно меньше людей, обладающих этими способностями.

«Филогенетическая пирамида» — это лишь вероятностная схема структуры таланта, превращающая его в структуру иерархического порядка. Здесь слои обладают определенной взаимозависимостью, они связаны общностью происхождения, когда вышележащие слои вытекают, «прорастают» из нижележащих слоев. Людей, наделенных нижними, фундаментальными компонентами того или иного дарования, часто уместно называть способными, и только тех, чье

Музыкальные способности

дарование охватывает всю «филогенетическую пирамиду», включая ее верхние, наиболее поздние «этажи», называют высокоодаренными или талантливыми. Вместе с тем как всякое живое явление талант не подчиняется никаким искусственным схемам, рисуя лишь наиболее общий порядок его функционирования. Способности и компоненты более позднего происхождения не всегда проявляются у тех, кто в высокой степени наделен способностями более раннего происхождения — здесь нет прямой зависимости.

Филогенетическая модель таланта исходит из исторического описания определенной деятельности. Ее анализ дает информацию о филогенетическом порядке появления компонентов таланта — так становится ясно, какие его компоненты являются более частыми, распространенными, а какие более поздними и потому более редкими. Чтобы построить такую модель для всех человеческих талантов, нужно проникнуть в глубь веков, обратиться к истории возникновения каждого вида деятельности. В музыкальной деятельности есть счастливая возможность сделать это, поскольку в музыке есть целая область — этномузыкознание, изучающая традиционные виды музыки и древнейший фольклор. Из этномузыкального знания можно узнать какой была музыка даже тогда, когда ее трудно было назвать музыкой. Вторым источником знаний о филогенезе любого рода является онтогенез — процесс детского развития, как бы вкратце проходящий тот же путь, который прошло все человечество. Музыкальный онтогенез весьма нагляден — он дает возможность убедиться, что компоненты музыкального таланта предположительно более раннего происхождения действительно произошли раньше, а более позднего — действительно возникли позже. Музыкальная деятельность дает наилучшие возможности для создания филогенетической модели музыкального таланта, которая, возможно, будет примером для создания аналогичной модели других видов одаренности.

УНИВЕРСУМ МУЗЫКАЛЬНОГО ТАЛАНТА

К началу третьего тысячелетия психология способностей нарисовала «портрет таланта», не портрет, а скорее набросок, где есть общая композиция, намечены основные контуры, видны пропорции составных частей, но кое-где остались пустоты и пробелы, где-то не хватает необходимых деталей, и портрет в целом далек от завершения. До сих пор речь шла о «таланте вообще», которого, строго говоря, не существует; «талант вообще» как и всякая абстракция относит-

ся и ко всем талантам вместе, какие были, есть и будут, и в то же время ни к одному из них в отдельности. Портрет несуществующей «персоны» по необходимости оказался несколько расплывчат и неясен, поскольку конкретной модели у этого «портрета» не было и нет.

Обобщенная модель таланта предполагает триединство операционной части (способностей), творческой части (одаренности) и эмоциональной части (мотивации). Характер связи между ними до конца не известен: пока их принято считать относительно независимыми компонентами. Но распадается ли каждая часть на собственные компоненты, и на какие именно? Как эти субкомпоненты взаимодействуют и какова функция каждого в структуре таланта? Каков необходимый и достаточный уровень развития частей и компонентов, позволяющий всей структуре эффективно работать? Для уточнения предложенной модели ее нужно наполнить конкретным содержанием, нарисовать портрет таланта во весь рост со всеми его чертами и особенностями, и проиллюстрировать намеченную модель на конкретном примере. Нужна модель, глядя на которую другие таланты могли бы «познать себя», и музыкальный талант готов стать такой универсальной моделью, на своем примере демонстрируя, как устроены все наши таланты и дарования.

Универсальная модель должна быть понятна многим, чтобы исследователь одаренности кулинара, равно как и исследователь одаренности актера, мог бы почерпнуть в этой модели нечто полезное. Музыкальный талант удовлетворяет этому условию: никому не нужно объяснять из чего состоит музыкальная деятельность — музыканты сочиняют и исполняют музыку. При этом они осваивают материал музыки, звуки и звуковые сочетания, создают новые сочетания и пытаются заинтересовать публику плодами своей фантазии — все вместе взятое вызывает волнения и творческие муки. При всей таинственности, свойственной творческим профессиям, профессия музыканта более универсальна, нежели, например, профессия флеботомиста, умеющего виртуозно брать кровь из вены, или орнитолога, знающего все о птицах. Многие люди могут разобраться, о чем, собственно, идет речь, когда модель построена на примере таланта музыканта, а не таланта авиадиспетчера.

Мало, однако, понять, из чего же состоит модель и как она работает: желательно еще составить мнение о ней, подключиться к ее обсуждению. И здесь талант музыканта универсальнее, чем многие прочие. Ведь музыка всеохватна, ее знали и любили всегда и всюду: в смысле географической универсальности модель музыкального таланта побивает все рекорды, потому что, например, у обитателей

бразильских джунглей нет профессии программиста, но почти каждый из аборигенов — композитор, исполнитель и слушатель. Историческая универсальность музыкального дела тоже вне сомнений, поскольку Адам и Ева наверняка уже пели, а может быть, и играли на флейте, не зная даже таблицу умножения.

Музыкальный талант может претендовать на место всеобщей модели еще и потому, что его исключительность была признана очень давно и в течение столетий на эту исключительность никто не смел покушаться. Никто не брался утверждать, что некий древний грек не справится с выращиванием винограда или оливок, потому что все греки должны были это уметь, и талант такого рода никто не стал бы тестировать (что неверно, потому что *natural* — это такой же полноценный талант, как и многие прочие). Однако способность петь и играть на инструментах всегда подвергалась сомнению, и ее божественное происхождение никем не оспаривалось: голос божий звучал в голосе певца, и этот же голос диктовал ему прекрасные песни. Не каждый способен услышать и запечатлеть эти песни и не каждый может донести их красоту до людей — так думали во времена греческих героев, и символ музыки, лиру, отдали в руки легендарному Орфею, не пытаясь обеспечить лирами всех греков.

Сама идея таланта, его статус редкого дара издавна связан с музыкой: неудивительно поэтому, что наличие музыкальности, что бы под этим ни подразумевали, проверяли всегда. На Западе терзали проверками слух мальчиков-хористов церковных хоров, на Востоке пытались предсказать, достаточно ли будут развиты музыкальный вкус и фантазия у тех, кто желал учиться искусству раги в Индии и макома на Ближнем Востоке; проверяли музыкальные данные девушек, услаждающих своей игрой слух китайских императоров, проверяли и продолжают проверять детей — кандидатов в пианисты и оркестранты в современных специальных музыкальных школах. В ходе этих многовековых проверок сформировалось множество сведений о музыкальном даровании: ни один другой талант не может похвастать столь крупным и исторически проверенным банком данных, причем таких, которые служили основанием для предсказания будущих успехов. Эти сведения — ценнейший материал, который может лечь в основу модели таланта: там, где в представлениях о частях, компонентах и субкомпонентах таланта во многих случаях пробелы и вопросы, в сведениях о музыкальном таланте все выверено и подкреплено опытом поколений.

В музыке легче сформировать модель таланта, поскольку разные уровни музыкальной одаренности снабжены примерами: ска-

жем, если достаточно трудно отличить способного археолога от талантливого, а талантливого от гениального, то в музыке словом «способный» отметят одних, словом «талантливый» — других, а словом «гениальный» — третьих. Сама собою в модели сложится иерархия уровней талантливости, и будет понятно, чем эти уровни сходны между собой и в чем отличны друг от друга. Иерархичность — это необходимое требование к хорошей модели, и анализ музыкального таланта может в этом отношении привести к более полноценной схеме, нежели другие виды одаренности.

Солидной опорой для формирования модели музыкального таланта могут быть многочисленные данные, которые накопила экспериментальная психология музыки: за последние пятьдесят лет родилась целая область под названием «*cognitive psychology of music*», трактующая применительно к музыке психические процессы восприятия, познания и мышления — весь операционный аппарат музыканта, все аналитические процедуры, которыми он пользуется, в той или иной степени изучены. Эта область психологии смотрит «под микроскопом» как люди различают музыкальные элементы, как они формируют *patterns*, своего рода базовые конструкты, музыкальные клише, как музыку запоминают и как ее забывают. Пока экспериментальная психология сосредоточилась не столько на музыке, сколько на ее осколках и обрывках — искусственных звуковых последовательностях, сконструированных фразах, но, тем не менее, основательность и доказательность результатов, их научная обоснованность отчасти компенсирует бедность материала. Иными словами, сложилась методология научного исследования «микромира» музыкального таланта, его подножья, стали яснее операционные механизмы музыкального сознания, именуемого по-английски «*musical mind*».

И, наконец, стремительно развивается нейропсихология музыки, гордо стоящая в ряду других *neurosciences* — нейронаук. Перечислить достижения нейропсихологии музыки не хватило бы пальцев обеих рук, и остановиться можно лишь на некоторых из них. Нейропсихологии музыки известны функции мозговых полушарий в музыкальной деятельности, которые в целом, безотносительно к музыкальному искусству, для левого полушария трактуются как «три R's» — Reading, Writing and Arithmetic или чтение, письмо и арифметика, а для правого полушария как «три I's» — Intuition, Inspiration and Imagination или интуиция, вдохновение и воображение. Нейропсихологам известно, что к музыкальной компетенции логического левого полушария преимущественно относятся ритм и состав-

ление осмысленных последований знаков и элементов, так называемая синтагматика, а также, в виде особого подарка левому полушарию от музыки, в нем располагается абсолютный слух, если таковой имеется. Все вполне закономерно, поскольку левое полушарие «на ты» со временем и ему легко даются процессы организации и расположения во времени чего бы то ни было — слов, сигналов и знаков.

В ведении спонтанного правого полушария находятся звуковысотность и процессы музыкального синтеза, осознание целостности музыки, ее живого «я» в чем бы оно ни сказалося — поэтому целостные мелодии, целостные произведения и все, что следует запоминать как единое высказывание, находятся в ведении правого полушария в отличие от разложения, дробления и анализа, предназначенных природой левому полушарию. Правое полушарие «на ты» не со временем — оно не умеет считать, добавлять и умножать мгновения, часы и минуты — правое полушарие «на ты» с пространством — оно одновременно представляет то, что совершается в действительности гораздо дольше, и потому без правого полушария в музыке нельзя прочувствовать нерасторжимое единство всех частей, обобщенное и объятное как целое сочинение.

Нейропсихологи сумели увидеть, где именно, в каких областях мозга гнездятся те или иные музыкальные функции — это теперь известно с гораздо большей степенью детализации, нежели просто распределение по двум полушариям. Так, восприятие знакомых мелодий и восприятие незнакомых мелодий с точки зрения нейропсихологии музыки — несколько разные вещи; собственную локализацию, или местоположение в мозгу имеют ритм, с одной стороны, и метр или beat, биение, с другой стороны, а также звуки, входящие в мелодию, и звуки, в нее не входящие, и многое другое. То есть нейропсихология музыки разглядела воочию, насколько узко специализированы разделы человеческого мозга, и чем именно эти разделы занимаются. Бесценная информация, которую можно использовать, чтобы обнаружить локализацию аналогичных функций в других видах деятельности... Не случайно открытия музыкальной нейропсихологии часто появляются на страницах самых престижных в научном мире журналов Science (Наука) и Nature (Природа). Пользуясь научным аппаратом нейронаук, психология музыки о многом может говорить очень точно и очень доказательно, что для формирования модели музыкального таланта, безусловно, не пройдет бесследно — выводы и суждения, которые лягут в основу модели, будут подлинно научными и строго доказанными.

Итак, модель музыкального таланта — это самая полная, самая

достоверная и научно обоснованная модель таланта, которую на сегодня может представить на суд общества психологическая наука. Ее достоинства можно кратко сформулировать в нескольких положениях:

1. Музыкальный талант — талант универсальный с точки зрения истории и географии: музыка есть и была всегда и всюду, и потому адресоваться к музыке означает адресоваться к общепонятному материалу.
2. Музыкальный талант — талант рейтинговый, его градации и уровни «вычисляются» самой историей и ею же подтверждаются и шлифуются. Способности, талант и гений для музыки не столько метафоры и вольные определения, сколько исторически и публично апробированные понятия, сформированность которых делает модель музыкального таланта более иерархичной, более приближенной к требованиям научной схемы.
3. Музыкальный талант — это талант, тестируемый на протяжении столетий. Здесь удавалось сопоставить предсказания и действительность, надежды и их реализацию; здесь выработались определенные взгляды на то, из чего состоит музыкальный талант, какие составные части необходимы для его эффективной работы и как, с помощью каких процедур и наблюдений, можно заметить в еще нераскрывшемся таланте ростки его будущих исключительных успехов.
4. Музыкальный талант — это талант, на протяжении десятилетий подвергающийся научным наблюдениям в лабораторных условиях. Его изучают две развитые области знания — когнитивная психология музыки и музыкальная нейробиология, каждая из которых имеет свой научный аппарат, свою экспериментальную базу и апробированные методы доказательств. Данные этих наук о процессах музыкального восприятия и мышления, о работе музыкальной памяти и музыкального воображения также станут основой модели музыкального таланта. ■



ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ

ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕНИЕ

Когда возникла музыка и откуда она пришла, в точности неизвестно. Однако ясно, что случилось это тогда, когда человек еще не успел понять, что он человек, то есть существо сознательное и ответственное. Музыка старше, чем словесная речь, поскольку организованные звуковые сигналы есть уже у птиц и животных. Звуки, которыми они пользуются для обще-

ния, напоминают музыку: поют дельфины, завывают волки, щебечут птицы. Для науки несомненно, что музыка и язык — это два ствола, растущие из одного корня. Подозревают, что в начале времен, на заре цивилизации музыка и язык были нерасчленимым целым, и люди общались с помощью полуслов-полузвучков, значение которых лишь подразумевалось, рождаясь в контексте общения: влюбленные вздыхали и ворковали, враги устрашали друг друга смесью крика, рыка и завываний, одобрение выражали кратким успокаивающим звуком, а несогласие — звуком резким и сильным.

Звук всегда был знаком присутствия кого-то или чего-то: если рядом никого — то расстилается благодатная тишина или, может быть, тишина пугающая. Но стоит появиться другу, соседу или другому существу как тишина отступает — начинается общение. Общаясь, человек познает мир: при этом он постоянно опирается на помощь и поддержку других людей — в младенчестве на заботу родителей, в детстве — на наставления учителей. И в дальнейшем общение с коллегами и друзьями, общение со своими детьми — общение радостное и горькое, интересное или тягостное, общение для дела и

для души сопровождает человека до конца его дней. Почти всегда оно происходит с помощью звука, который с незапамятных времен стал коммуникативным знаком, вбирая в себя содержание процесса общения.

Музыка, квинтэссенция звука, организована так, чтобы человек воспринимал ее едва ли не как живое существо, как обращенный к нему голос — музыка общается со слушателем, создавая эффект присутствия собеседника и избавляя от одиночества. Независимо от того, любим ли мы общение на сознательном уровне или избегаем его, бессознательно одиночество воспринимается отрицательно. И, в конечном счете, разница между экстравертами, любящими быть в компании, и интровертами, как будто бы сторонящимися людей, состоит лишь в способе общения: первые хотят слышать и видеть непосредственную реакцию на свои слова и жесты, в то время как вторые предпочитают «слушать» — то есть читать, смотреть и воспринимать. Однако в психологическом смысле и те и другие постоянно общаются.

Общение — это хлеб, вода и воздух души, и музыка дает нам постоянную возможность почувствовать, что мы не одни. Но не придумали ли себе люди музыку, не ошибочно ли одухотворили, очеловечили ее? Доказательства «одушевленности» музыки принесли эксперименты последних лет, которые дополнили аналогичные данные, полученные раньше. Психологи доказали, что люди действительно общаются с музыкой, что слушание музыки — это и в самом деле коммуникация, восприятие «речи» другого и внутренняя реакция на нее: то есть музыка как средство общения — это не образ и не метафора, а настоящая психологическая реальность. Или как сказал об этом музыковед Борис Асафьев: «...исток, культура музыкального слуха, сочинение и воспроизведение — все создается и целеустремляется как общение звуком и произнесение музыки как смысла».¹

Американский психолог Кэрл Крумхансл (Crumhansl, Carol) замерила уровень сердцебиения, кровяное давление, темп дыхания и температуру кожи во время слушания музыки. Музыку, которую испытуемые определили как «страшную», они испугались на самом деле: изменения кровяного потока оказались почти столь же существенными, как если бы слушатели встретили медведя в лесу. Веселая музыка вызвала у них настоящую радость, и они быстрее задышали, а грустная музыка «обвалила» ритм сердцебиения, кровяное давление и температуру кожи, как если бы они и в самом деле испы-

¹Б. Асафьев Музыкальная форма как процесс - Л., 1971, с. 117

тали боль разлуки. Этот эксперимент в ряду многих подобных еще раз подтвердил, что музыка — не просто средство коммуникации как азбука морзе или Интернет, она — средство эмоциональной коммуникации, средство сильное, активное и действенное.

Известно, что школьники, чтобы скрасить приготовление уроков присутствием «приятного собеседника», включают музыку — так они чувствуют себя «в хорошей компании», и этот «приятель», к счастью, не пристаёт с вопросами и не мешает учить уроки. Однако до поры до времени. Канадские исследователи психоакустических феноменов, слухового и музыкального восприятия из Монреальского университета Изабель Перец (Peretz, Isabelle) и ее коллега Лиз Ганон (Ganon, Lis) заметили, что когда музыка была совсем легкой и оставалась в роли фона, школьники слушали вполуха и одновременно решали задачу. Но стоило включить более сложную и интересную музыку, ребята отвлекались, начинали слушать по-настоящему, а домашнее задание так и осталось несделанным. Получается, что музыка музыке рознь: иногда она как капризная подруга отказывается быть скромной и нетребовательной, а перетягивает все внимание на себя, ревниво вытесняя все другие занятия. Так ведет себя только подлинный собеседник и настоящее живое существо...

Музыка как влиятельный и уважаемый партнер умеет уговаривать и даже искажать действительность. Психологи В. Стрэттон и А. Залановски (Stratton, V., Zalanowski, A.) из Пенсильванского университета решили выяснить, что больше влияет на наши решения — зрение или слух. Независимые эксперты ранжировали портреты, где на некоторых были изображены лица, на которых написано счастье и благорасположение к человечеству, а на других напряжение и агрессия. Другие эксперты по тем же параметрам ранжировали музыкальные фрагменты, разделив их на ободряющие и тревожные. Когда портреты и музыкальные фрагменты соединяли в произвольном порядке и спрашивали: «Какое выражение лица Вы видите на портрете?», то испытуемые, как будто бы музыка шептала им в ухо этот ответ, непременно поддавались ее настроению: если агрессивной была сопровождающая музыка, они легко называли пугающим милейшее улыбающееся лицо, и наоборот, человека, похожего на серийного убийцу, называли другом детей, если сопровождающая музыка их к тому побуждала. Так экспериментаторы подтвердили факт персонификации, который происходит при слушании музыки — она кажется испытуемым «человеком», которому можно доверять. Трудно судить после этого, действительно ли лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать: услышанное по силе воздейст-

вия так велико, что человек рискует «не поверить глазам своим», если глаз и слух по-разному воспримут ситуацию...

Способность музыки оказывать эмоциональное воздействие и быть участником процесса общения вытекает из свойств звука. В отличие от света, который можно не замечать, закрыв глаза, в отличие от неприятного зрелища, от которого можно отвернуться, от звука нельзя так легко отделаться: звук назойлив, активен, он взывает к ответу. Звук настойчиво о чем-то сигнализирует, причем его информация чаще всего жизненно важна: если гремит гром — значит скоро гроза, если шумит камнепад в горах — значит близится сход лавины. Бежать, спастись, прятаться! — таков звуковой сигнал, который посылает природа всему живому. Если журчит ручей, тихо шелестят листья и шумит морской прибой, значит можно расслабиться, отдохнуть и насладиться миром и покоем. Всякий звук обладает некоторой повелительностью, побуждающей человека к тем или иным действиям. Способность звука нести важную информацию, настраивая человека на тот или иной лад, стала внутренним свойством музыкального искусства, и сколь бы оно ни усложнялось, сколь бы разветвленными ни были его формы, наша реакция на осмысленный звук — сердцевина и суть всякого музыкального восприятия.

Для того чтобы донести нужную информацию, звук обладает всем набором необходимых свойств. Прежде всего, он сообщает, кто и что звучит, чей «голос» мы слышим. У больших и грузных предметов «голос» низкий, грубый и шероховатый — так звучит рев зверя и грохочет земля во время землетрясения. Малые и легкие предметы, потенциально не столь опасные, звучат иначе: высоко и мягко поют птицы, звонко звучат детские голоса, пронзительно сухо стрекочут в траве кузнечики. Тембр или общая окраска звука, а также регистр, то есть расположение звуков в низком или высоком диапазоне, отличают голоса всех людей — по тембру голоса мы узнаем всех знакомых; тембр и регистр отличает друг от друга музыкальные инструменты — низко и густо звучит контрабас, высоко и пронзительно — труба, ворчливо гнусавит фагот, свободно и плавно поет валторна. Услышав звук в определенном тембре и регистре, мы уже очень много знаем о том, как нам действовать и чего ожидать от этого звукового «источника».

Не менее важно, далеко ли находится источник звука и под силу ли ему прорезать большие расстояния. Громкие звуки означают, что «объект», даже вернее, «субъект», поскольку с ним, быть может, придется познакомиться поближе, уже рядом. Тихое звучание, наоборот, информирует о том, что можно еще подождать, подточить

стрелу и прищуриться — топот вражеских коней далеко за поворотом... Громкость наряду с характером произнесения сообщают самую главную информацию: чего же хочет от нас «субъект», и каковы его намерения. Злая собака будет лаять отрывисто, грубо, часто, как бы заливаясь, а ласковый котик станет мурлыкать — его мелодия сольется в нежнейшее «пение». И неважно, можно ли раз-личить высоту отдельных звуков в таких «посланиях», и образует ли их последовательность определенный ритмический рисунок — перечисленных свойств звука вполне достаточно, чтобы слушатель мог сориентироваться по отношению к «субъекту». Тембр, регистр, громкость, артикуляция и акцентность его «речи» вместе с ее темпом — быстрым или медленным, торопливым или неспешным, расскажут все о коммуникативных намерениях «субъекта».

Эти свойства звука не записаны в нотах, но именно они определяют характер музыки, ее реальное звучание и реакцию на него. Если отвлечься от точной высоты звуков и ритмического рисунка (именно они и зафиксированы в нотном тексте), смысл музыки все равно будет ясен: легко и воздушно, стремительно и как бы шурша будет бежать прокофьевская Джульетта-девочка, и так же воздушно, будто ускользя, пролетят эльфы из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона. Ненотируемые свойства звука подобны речевой интонации, которая доносит смысл сказанного, даже если слова «остались за кадром». Потому и возникло известное асафьевское выражение «музыка — искусство интонируемого смысла»; интонируемого смысла, который проявляется в том числе и в самых грубых, самых простых качествах звучания — в направлении мелодического движения, громкости и силе звука, в большей или меньшей его активности, акцентированности, в особенностях голосового или инструментального «произношения». Смысловую и эмоциональную сторону звучания музыковед В.Медушевский называл «интонационной формой» музыки, чтобы отделить ее от высотно-ритмической схемы звучания, названной «аналитической формой».

Интонационная форма опирается на интонационно-целостный принцип построения музыкальной ткани, который «основан на слитном использовании всех свойств звукового материала, — пишет В.Медушевский. — Не только звукоярдной высоты и ритма, но и тембра, tessitura, регистра, громкости, артикуляции, вплоть до таких тонкостей как способ вибрато или агогические нюансы. Исторически на этой почве выросли цветущие сады интонационно-фабульной организации: здесь неисчислимо разнообразие типов интонаций — ораторских, песенных, поэзных, балладных; интонационных типов

мелодии, множественность способов организации художественного мира музыки в рамках фактуры и композиции»¹. Свойство слуха, специально нацеленное на восприятие эмоционально-смысловых аспектов музыки, принято называть интонационным слухом, а свойство слуха различать высоту звуков и фиксировать их длительность называют аналитическим слухом.

Интонационный слух не может отличить звук «до» от звука «ми», зато он отличает смысловое наполнение крадущихся и скользящих «Парусов» Дебюсси от настойчивой и упругой поступи «Болеро» Равеля. Интонационный слух отличает надрывные рыдания Шестой симфонии Чайковского и уютно-сонные переливы Первой: при этом с помощью интонационного слуха нельзя ни уловить, ни вспомнить ни одной мелодии. Ему интересен ее жест, тон, направленность движения и общий характер, но он не может зафиксировать детали мелодического рисунка и нюансы гармонии — для этого существует аналитический слух, нацеленный на анализ звуковых отношений.

Интонационный слух универсален и в некоторой степени развит у каждого — без него человек бы погиб, не умея правильно трактовать послания природы; корни интонационного слуха лежат в глубине живой материи, истоки его восходят к древнейшим глубинам бессознательного. Он, как и все бессознательное, находится в правом полушарии мозга, связывая информацию об эмоциональном тоне общения с музыкальным звучанием. В этом отношении интонационный слух — это нерв музыкального восприятия и творчества, средоточие живости и осмысленности музыкального искусства. С интонационного слуха начинается развитие Homo Musicus — Человека Музыкального.

ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ В ЗЕРКАЛЕ ЭКСПЕРИМЕНТА

Дело науки задавать вопросы и подвергать все сомнению, и что бы ни утверждали теоретики, практики всегда найдут повод усомниться в их рассуждениях. Концепция интонационного слуха, естественно, была тоже подвергнута подобной проверке. Пришлось доказывать, что он и в самом деле древний и природный и его функции наблюдаются даже у младенцев — они различают музыкальные тембры и общую окраску звучания, характернейшим признаком которой служит консонантность-диссонантность: звучание консо-

¹ В. Медушевский *Интонационная форма музыки* — М., 1993, с.57.

нанса похоже на ласковый голос друга и производит впечатление согласия и умиротворения, а звучание диссонанса можно сравнить с голосом врага, резким и жестким.

Изучая реакцию четырех- и шестимесячных младенцев на консонансы-диссонансы удалось доказать, что их интонационный слух вполне готов к работе — он эффективно занимается своим природным делом, различая «друзей и врагов». Ученые-психологи убедились в том, что диссонансы младенцам не нравятся: слушая диссонансы, они вели себя нервозно, то и дело поворачивались, стараясь отвернуться. Консонансы же, напротив, вызывали приветственную реакцию, как будто младенцам вручили любимую погремушку: они застывали, неподвижно глядя на звуковые колонки, и начинали улыбаться. В другом эксперименте младенческая аудитория от души приветствовала благозвучное сопровождение моцартовского менуэта, пританцовывая в кроватке, а когда из колонок раздались скрежещущие диссонансы, сопровождающие тот же менуэт, то в публике послышалось кряхтение и сопение — выражение явного неудовольствия. Так ученые подтвердили, что интонационный слух не нуждается в большом опыте, чтобы отличать потенциально дружественные звуки (консонансы) от потенциально враждебных (диссонансов). Интонационный слух работает на генетической основе, и уже младенцы без всякого музыкального опыта обладают так называемым чувством консонанса, на которое опирается тембровый слух человека.

Тембровый слух и чувство консонанса есть уже у обезьян. Это продемонстрировали опыты шотландца Колвина Тревартена (Tre-varthen, Colwyn), который опубликовал свои результаты в журнале *Enfance* (Детство) в 2002 году. Реакция мозга у людей и макак совпадает, когда они слушают консонантные и диссонантные аккорды: на эти созвучия реагируют одни и те же отделы мозга и реагируют сходным образом. Из этого ученый-нейропсихолог сделал вывод о том, что отделы человеческого мозга, откликающиеся на консонантность-диссонантность, сформировались еще у приматов миллионы лет назад.

Не только тембровое восприятие, но и восприятие эмоционального характера музыки у маленьких детей вполне на высоте. Американские ученые просили трехлетних детей подобрать картинки с грустными и веселыми физиономиями к соответствующей музыке, а четырехлетние слушатели должны были разобраться в эмоциях и настроениях классических пьес Грига, Вагнера, Лядова и Дебюсси, объяснив, какая из пьес ассоциируется у них с гневом, страхом, сме-

хом и печалью. В обоих экспериментах дети выглядели героями: ошибок почти не было, и оказалось, что взрослые испытуемые выполнили аналогичные задания не лучше чем дети — интонационный слух как индикатор музыкальных эмоций просыпается очень рано: он сразу начинает действовать, и ему подвластны не только простейшие сопоставления «консонанс-диссонанс», но и более сложные действия по распознаванию музыкального смысла.

Детям можно было бы поаплодировать за музыкальную отзывчивость, но некоторые исследователи выразили сомнение, как именно им удалось распознать музыкальные эмоции: ведь вполне можно предположить, что это не те «грубые» свойства звука, которыми заведует интонационный слух — тембр, громкость, темп и артикуляция — помогли им решить задачу, а совсем другие, например, ритмический рисунок или интервальное строение мелодии, которые бесспорно в «Смерти Озе» Грига (грусть) одни, а в увертюре к «Летучему голландцу» Вагнера (гнев) совсем другие? Наконец, некоторые из приведенных пьес написаны в мажоре, традиционно более позитивном и спокойном, а другие в миноре, который традиционно связан с негативными, печальными эмоциональными состояниями... Как удостовериться, какие свойства звучания помогли испытуемым распознать эмоциональные ключи?

В бой за интонационный слух и его ограниченные, но очень устойчивые и простые свойства вступил шведский психолог Патрик Жуслин из Упсальского университета. Он воспользовался уже апробированными в музыкальной психологии «лейблами настроений» — все теми же радостью, грустью, гневом и страхом. Но теперь эти эмоции нужно было изобразить с помощью одних и тех же пьес и на одном и том же инструменте — гитаре. Гитарист играл одну и ту же пьесу, неизвестную никому из взрослых слушателей, то, внутренне хмуря брови и гневаясь (при этом на него никто не смотрел, и слушатели воспринимали исполненную им музыку исключительно через наушники в другом помещении), то наоборот, умиротворенно улыбаясь и стараясь в ту же пьесу вложить все доброе и радостное, что было в его жизни. Эффект оказался потрясающим! Все слушатели правильно различили изображенные музыкантом эмоции, хотя нотные знаки (высота звуков) и ритмический рисунок были каждый раз абсолютно те же самые. В своих ответах испытуемые опирались исключительно на ресурсы интонационного слуха.

Чтобы окончательно убедиться в том, что не высотно-ритмические параметры звучания, а «грубые», квазифизиологические свойства звука являются основными носителями эмоциональной

выразительности в музыке, в психоакустической лаборатории Оксфордского университета поставили эксперимент, в ходе которого испытуемые должны были понять и почувствовать смысл и характер «чужой» музыки: белые англичане слушали индийские раги. Они не знали ничего ни о том, как устроена рага и каково ее культурное назначение; они ничего не понимали в звуковысотном устройстве раги — не были знакомы с ее ладовой организацией и не понимали, как эти звуки связаны между собой. Они также ничего не смыслили в ритмических рисунках, из которых состоит рага, и наверняка запутались бы в плывущих и неуловимых ритмических оборотах, не содержащих привычные для европейцев такты и акценты, «Могут ли люди распознать эмоции, связанные с психофизическими параметрами музыки? - задает вопрос автор эксперимента Б.Рознер (B.Rosner). — И если могут, то связана ли их чувствительность к выраженным в музыке эмоциям с психофизическими качествами музыкального целого?» И делает вывод: «Темп, общее направление мелодии и ритма, регистр были параметрами, которые испытуемые оценивали. И они сумели распознать выраженные в рагах счастье, горе и гнев. Суждения об эмоциях были тесно связаны с суждениями о психофизических характеристиках, а иногда и с суждениями о тембре»¹. То есть опять в разгадывании «эмоциональных загадок» в музыке испытуемые воспользовались ресурсами интонационного слуха, поскольку при слушании музыки, принадлежащей чуждой культуре и закодированной в неизвестных висотно-ритмических системах, иного просто не дано.

В том же духе был организован и эксперимент Рут Хевнер (R.Hevner), которая исследовала значимость разных параметров звучания для восприятия музыкального смысла. Она нашла, что темп и регистр вели за собой слушателей, когда они пытались прочувствовать заключенные в музыке эмоциональные состояния. Вторыми по важности были артикуляция и направление движения, но больше всего она удивилась, когда пустила мелодию задом наперед, и никто из слушателей не почувствовал различий в настроении! Это лишь некоторые эксперименты, которые доказывают, что смысл и суть музыкального послания, по-английски *message*, вполне воспринимаются с помощью интонационного слуха, который для этого, кстати, и предназначен.

Как и в каждом научном споре, в споре о природе интонационного слуха точку поставила нейropsychология музыки. В одном из

¹ Rosner, B. (1999) A cross-cultural investigation of the perception of emotion in music: psy-chophysical and cultural cues. *Music Perception*, 17(1), p.101.

экспериментов испытуемые должны были в первом случае узнать мелодию, которую они слышали раньше среди многих незнакомых, а в другом случае узнать тембр тубы среди тембров других басовых инструментов — фагота, контрабаса, виолончели, бас-кларнета и других. Оказалось, что при выполнении каждого из этих двух заданий работали разные отделы мозга, из чего авторы Р.Буше и М.Брайден (R.Boucher; M.Bryden) сделали следующий вывод: «Не замечено никаких соотношений между замерами для двух заданий, что говорит о независимой локализации анализа мелодий от анализа тембров»¹. Распознавание тембров, как известно, является одной из ведущих функций интонационного слуха. Результаты этого эксперимента (одного из многих подобных) были опубликованы в журнале *Neuropsychologia* (Нейропсихология).

Особенное внимание научной общественности привлек эксперимент, выполненный одиннадцатью нейропсихологами, которые съехались в лабораторию Гарвардского университета. В университетской клинике находилась женщина с мозговой травмой, у нее была музыкальная агнозия, которая напрочь лишила ее музыкальной памяти. Она не различала знакомые и незнакомые мелодии, но при этом в момент звучания больная смогла охарактеризовать их эмоциональный тон и характер. Значит, восприятие эмоционального характера музыки и музыкальная память идут разными путями, имеют собственное «место жительства» в человеческом мозгу, а интонационный слух, ведающий эмоциональной выразительностью музыки — отдельное и автономное психическое образование. Этот эксперимент был опубликован в журнале *Nature* (Природа) в 1999 году и, вероятно, убедил многих скептиков в реальном существовании интонационного слуха.

Интонационный слух, работающий с ненотируемыми свойствами звука, оправдал все ожидания: он оказался старейшим, древнейшим, замеченным даже у обезьян и младенцев; он справился с распознаванием эмоционального смысла музыки в любых условиях, когда музыкальный и культурный опыт был бесполезен, и пришлось обратиться исключительно к непосредственному восприятию. Он оказался автономным и независимым, подтверждая, что и в музыке анализировать и запоминать — это одно, а переживать, сочувствовать и волноваться — это совсем другое, и для обеих функций природа предусмотрела разные психологические механизмы.

¹Boucher, R; Bryden, M. (1997) Laterality effects in the processing of melody and timbre. *Neuropsychologia*, 35(11), p. 1467.

КАК РАБОТАЕТ ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ

Природа человека целостна, и ему очень трудно разъять на отдельные части, компоненты и составляющие свои жизненные впечатления. Человеку нравится или не нравится конкретная ситуация, которая возбуждает его любопытство или явное отторжение — отношение человека к ситуации объединяет все, что присутствует в ней, в целостный образ. И самый большой прорыв в детском мышлении совершается тогда, когда ребенок наконец-то поймет, что стул, на котором он сидит, когда пьет чай, чашка, из которой он пьет чай и шоколадка, которая делает этот чай таким вкусным — это мебель, посуда и еда, то есть разные по сути вещи. Когда человек выучится формальной классификации предметов, поймет суть обобщающих умственных действий, он перестанет быть ребенком — в нем проснется абстрактное мышление. А в детстве человек мыслит конкретно, образно и ситуативно: такое мышление психолог Лев Выготский называл «комплексным».

Встречаясь с искусством, человек возвращается в детство, становится непосредственным, чувствующим и восприимчивым созданием, и к нему вновь приходит детская склонность к ассоциированию предметов, к связыванию их на основе эмоциональной и ситуативной близости в один психологический «комплекс». Все становится всем, все со всем сливается: цвет, свет и звук, звук и запах, звук и вес легко переходят друг в друга, объединенные восприятием человека. Звук при этом может стать тяжелым или воздушным, масляным или деревянным, гладким или шероховатым и каким угодно еще — он начнет подчиняться не законам физики, а законам синестезии, подразумевающей сильные психологические ассоциации между восприятием разных модальностей: слуховой, зрительной, обонятельной или осязательной. «Последнее, что мы можем определить словом в невербализуемых впечатлениях от музыки, это синестезии — бесчисленные «неадекватные восприятия» звучаний, как если бы они были ощущениями зрительными, тактильными, вкусовыми, обонятельными, мышечными и т.д., - пишет музыковед Генрих Орлов. - Не следует ли видеть в синестезиях реликты примитивного переживания звука как Присутствия, следы первобытных мистических партиципаций в органическом нерасчлененном единстве мира? Не являются ли они интимными символами магического самоотождествления с реальностью?¹»

¹ Г. Орлов *Древо музыки* - Вашингтон-Спб., 1992, с.174

Синестезиями в музыке заведует интонационный слух. Тембры голосов и инструментов легко ассоциировать с весом и цветом: звук баса будет бархатным, темным и тяжелым, а звук сопрано — легким, хрустальным и светлым. Пронзительные и мощные звуки, как гири, падающие вниз, могут быть похожи на волшебника-великана, на его размашистые жесты и тяжелую походку, а тихий шелест арф и скрипок может напомнить и шелест леса, и журчание ручья и летние травы, колеблемые легким ветерком. Нота «ми» или нота «ля», взятые вне тембра, как голые абстракции, не вызовут таких образных ассоциаций как не вызовет их и ритмическая фигура, оторванная от тембра, темпа и характера движения. Именно интонационный слух через моторные, зрительные, тактильные и другие ассоциации связывает музыку с огромным миром жизни и культуры.

Один из фундаментальных каналов связи музыки и бытия — это движение и осмысленный жест. Музыка движется и жестикулирует: она наполнена движениями резкими и плавными, суетливыми и неспешными, музыка летит стрелой, ползет черепахой или идет, чеканя шаг как солдаты на параде. Эту интимную связь музыки и телесной моторики подтвердили эксперименты шведского психолога Бьерна Саломонссона (Salomonsson, Bjoern): исследуя связь телесно-двигательных ассоциаций со звуком, он подтвердил глубокую психологическую зависимость между звучанием и необходимым телесным откликом на него, что неудивительно — ведь и сам звук есть движение, звучащая струна или столб воздуха вибрируют, то есть движутся.

Младенцы, исследованные Саломонссоном, «вибрировали» подобно струне, слыша звуки: их восприятие было активным откликом тела на вибрацию звука — стоило изменить характер звука, как тут же менялся и характер движения младенцев — на разные тембры и разные регистры они откликались разными движениями. «Для младенцев, чье слуховое восприятие уже активно, - пишет автор, - примитивные аффекты состоят в основном из телесных реакций и переживания их младенцем,, дальним фоном которых уже брезжит идеальное содержание. Отдельные звуки, звуковые последовательности и музыка будут таким образом символизировать эти аффективные телесные выражения. И младенец, и взрослый слушатель устанавливают ассоциативное сходство между выразительным аффектом и миром звука, получающим свое завершение в соответствии с миром архаических значений»¹. Дети более старшего возраста,

Salomonsson, B. (1989) Music and affects: Psychoanalytic viewpoints. Source Scandinavian Psychoanalytic Review, 12(2), p. 126

пробуя себя в роли композитора, рисуют разнообразные движения: «Первые сочинения детей, - пишет Розамунд Шутер-Дайсон, - отражают их моторную энергию и неконтролируемые жесты. Слушая запись своих собственных сочинений, они часто повторяют те движения и жесты, которые пытались изобразить в музыке»¹.

Связь музыки и движения курьезным образом подтверждают и маркетинговые исследования, которые предупреждают нас о потенциальной опасности музыки: слушая музыку, мы рискуем купить то, что нам совсем не нужно. Человек, которому кажется, что тихое журчание музыки в магазине не имеет к нему никакого отношения, глубоко заблуждается: наши мускулы реагируют на музыку совершенно непроизвольно и начинают под нее «танцевать». Под медленную и убаюкивающую музыку, усыпляющую бдительность и замедляющую движения, покупатели движутся вдоль полок медленно и неспешно, продолжая лениво накладывать в корзинку то, что под руку попадет. Доходы супермаркетов при этом возросли на 39,2%. Директора, которые рискнули включить бодрую и веселую музыку, желая взбодрить покупательские массы и повеселить им настроение, невольно активизировали мускулатуру, и естественной двигательной реакцией стало «прочь из магазина!», после чего нововведение пришлось отменить. Об этом рассказал психолог Р.Миллиман (Mil-liman, R.) в 1982 году.

Звук и его свойства вызывают к жизни не только моторные ассоциации и телесно-двигательные реакции, но также и зрительные впечатления, казалось бы, не связанные столь прямо со звуком. Существование подобных ассоциаций еще раз подтвердили четыре американских психолога и опубликовали свои результаты в статье под названием: «Synesthetic tendencies as the basis of sensory symbolism: a review of a series of experiments by means of semantic differential» (Синестетические тенденции как основание сенсорного символизма: обзор серии экспериментов методом семантического дифференциала). На возможность подобных ассоциаций указал Клеви-Стросс в классическом труде «Структурная антропология»: «Практически все дети и некоторые подростки, - писал он, - самопроизвольно ассоциируют звуки, фонемы или тембры музыкальных инструментов, с цветами и формами»². Ученые выделили два универсальных кросс-модальных фактора: легкость и остроту, которые надо было обнаружить в цветах, формах, музыке, звуках, наборах слов, выражениях лиц и кинофрагментах, что вполне удалось испытуемым.

1 Shuter-Dyson, R., Clive, G. (1981) *The Psychology of Musical Abilities*, London, p.108.

2 Клеви-Стросс *Структурная антропология* - М., 1983, с.86.

Острота содержится в зрительных впечатлениях как очевидная форма: все, что может уколоть и порезать, в мире зрительных впечатлений будет острым — острые углы, острые носы, острые сучья, которые, в конечном счете восходят ко все тем же тактильным и моторным ощущениям — ведь они ассоциируются с определенными действиями и через них переходят на предметы, с помощью которых эти действия совершаются: мягкое и поглаживающее движение не может быть острым. В слуховых впечатлениях острота неизбежно связана с пронзительностью, «тонкостью» звука, который наверняка вызвал бы у младенцев некое подобие выпада, тычка, удара — звук режет слух так же, как потенциально «режут и колют» острые предметы: острый звук трубы, острый как серия звуковых «уколов» «Танец с саблями» Хачатуряна...

Столь же успешной была работа со звуко-цветовыми ассоциациями, которую проделали 1256 испытуемых в возрасте от 3 до 78 лет — с ними работали американские психологи Роберт Катьетта и Кел-ли Хаггерти (Cutietta, Robert; Haggerty, Kelly). «Ассоциации музыки с цветом могут не быть результатом раннего хромэстетического опыта, как иногда предполагалось. Напротив, цветовые ассоциации могут быть способом музыкального восприятия, способом достаточно распространенным и устойчивым для всех возрастов»¹. То есть музыкальные впечатления становятся цветовыми непосредственно, через эмоцию, читаемую в музыке. Например, воинственные кличи труб легко станут красными, но никогда голубыми, а ослепительно-помпезный мажор может быть желтым, белым и оранжевым, но никогда коричневым и никогда лиловым, потому что коричневый и лиловый — это сумрак и покой, это цвета земли и леса, а помпезный мажор слишком ярок и блестящ, слишком светел и вызывающе открыт, чтобы стать коричневым и лиловым. Эмоционально-смысловые значения мз^зыки, читаемые интонационным слухом, и аналогичные значения цвета накладываются друг на друга так тесно, что уже сливаются, и непонятно предшествовало ли «красной» музыке в нашем опыте красное солнце, красные знамена и красный плащ тореадора или, как утверждают исследователи, все яркое, сильное и торжественно-угрожающее само становится красным, и для глаза и для слуха в равной степени.

Интонационный слух способен увидеть в музыке пространственный образ, едва ли не картину. Вызывая к жизни определенные

¹ Cutietta, Robert A; Haggerty, Kelly J. (1987) A comparative study of color association with music at various age levels. *Journal of Research in Music Education*, 35(2), p. 78.

жесты и движения, музыка по закону комплексного мышления, желающего видеть всю ситуацию целиком, «подверстывает» к ним пространственное обрамление; слушатель, силой собственного воображения превращенный в зрителя, должен «увидеть», где совершаются описанные музыкой события. Если слышится тяжелый, втаптывающий шаг с размашистыми прыжками, нарисованный Прокофьевым в пьесе «Монтекки и Капулетти», то невозможно представить, чтобы это движение уместилось на каком-нибудь пяточке, в каком-нибудь замкнутом «колодце»: рыцари одеты в тяжелые доспехи — размашистые жесты, и тяжелая поступь требуют большой площади и объема, где, преодолевая сопротивление собственной тяжести и мощи, двигаются «персонажи» пьесы.

Музыкальное восприятие тесно связано с пространственными представлениями: этой теме специально посвящена статья музыковеда М.Арановского «О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений». Некоторые исследователи считают пространственные представления основой музыкального восприятия: «Не требует доказательств, — пишет музыковед В.Холопова, — что музыка существует только в восприятии человека, и действительная реальность произведения может рассматриваться и оцениваться лишь как психологическая реакция на него. Здесь-то и обнаруживается главный парадокс музыки как «временного искусства»: с позиции психологии восприятия, музыкальное произведение входит в человеческое сознание в первую очередь через пространственные представления...»¹

Способность слушателей рисовать целостные пространственные картины, включающие и цвет, и форму, проверили психологи Делис, Флер и Керр (Delis, Fleer and Kerr). К симфонической пьесе без особых примет, которую вполне можно было исполнять в магазине в роли фонового сопровождения (так называемой *muzzak*), психологи приклеили «лейблы»: в первом случае фрагмент назывался «Зимний лес», а во втором «Возрождение справедливости». Первое название пробуждало зрительные ассоциации, а второе насильственно заглушало их, хотя собственные значения музыки, по утверждению экспериментаторов, были далеки от какой-либо образности — пьеса была весьма блеклая и неинтересная. Эксперимент доказал, что душа слушателя жаждет зрительных ассоциаций, и, найдя их, принимает и запоминает все что угодно: слушатели, которые приняли «музыкальную жвачку» за «Зимний лес» сумели

¹ В. Холопова Музыка как вид искусства - Спб., 2000, с. 161.

даже узнать фрагмент из исполненной пьесы, когда его вставили в ряд других, неизвестных им фрагментов. А те слушатели, которые следили за «Возрождением справедливости», так и не сумели ничего вообразить, и никакие попытки узнать ранее услышанный фрагмент в ряду других так ничем и не кончились. Так психологи подтвердили, что зрительные ассоциации стимулируют слуховые впечатления и способствуют их запоминанию, в то время как лишённые зрительных эквивалентов, слуховые образы легко увядают.

Ненотируемые свойства звука и фиксирующий их интонационный слух тяготеют к психологической театрализации, и замечают это прежде всего исполнители. Рассказывая о романсе Брамса «Напрасная серенада», пианист Джералд Мур, легендарный концертмейстер многих выдающихся певцов, сквозь реверансы и воздыхания главного героя дошел до финала пьесы, где слышится резкий и сухой аккорд — композитор обозначил его исполнение именно так, *sforzando*, то есть внезапно, коротко и сильно (в XIX веке композиторы начали подсказывать исполнителям как играть, потому что музыка уже не умещалась в одну большую Традицию, где сочинение и исполнение было делом одних и тех же людей). «Вне всяких сомнений, - пишет Джералд Мур, - Брамс показывает нам, что девушка закрывает со стуком окно». Свои впечатления от романса «Могила Анакреона» он описывает столь же конкретно и образно, не боясь обвинений в вульгаризации: «...фортепианная постлюдия ласково берет нас за руку и уводит прочь. Мы уходим с неохотой, то и дело оборачиваясь назад, чтобы еще раз взглянуть на место упокоения поэта»¹. Мысль пианиста насыщена моторными ассоциациями плавных и неспешных движений, которые вписаны в пространственный образ дороги с кладбища — подобные ассоциации представляют собой классический образец работы интонационного слуха...

Интонационный слух насыщает звучание мускульно-моторными и зрительно-пространственными ассоциациями, которые, будучи психологически привязанными к звучанию, становятся очень личностными, интимными впечатлениями. Звук требует отклика, вовлечения, соучастия, и непременно получает их: механизмом такого соучастия, как отмечали многие музыковеды, служит бессознательное подпевание — благодаря интонационному слуху, для которого подвывание и нытье, крик и лепет вполне эквивалентны пению, каждый слушатель внутренне музицирует, сознает он это или нет. В таком обязательном соучастии в исполнении многие музыканты

с.256 ¹ Дж. Мур Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке - М, 1987,

видели особую силу музыкального искусства: «Искусство изображения все же не дает слушателю такого опыта переживания, - говорил дирижер Эрнест Ансерме, - как искусство непосредственного выражения, ибо перед образом слушатель становится в какой-то мере зрителем, он также видит образ извне. Тогда как, слушая музыку субъективного выражения, слушатель переживает ее для себя, и акт выражения автора становится его собственным»¹.

Психологический механизм такого присвоения звучания, как если бы сам слушатель «проговаривал» слышимую музыку, связан с механизмом речевого интонирования, локализованного в правом полушарии: в отличие от лексико-грамматических ресурсов языка, его интонационные возможности расположены именно в правом, пространственном полушарии. Это и понятно: мелодия речи, как и всякая другая мелодия, легко превращается в линию, в контур — она становится восходящим зигзагом, если человек говорит в восклицательном тоне или превращается в волнистую, едва отмеченную бугорками линию, если человек воркует, «курлыкает». Без своеобразной «мелодической линии» не может быть и целостной речевой интонации.

Нейропсихологические эксперименты показывают, что травмы, связанные с утратой речевого «пения», делают невозможным и механизм личностного присвоения музыки — она уже не переживается как живое высказывание, хотя ее суть и смысл остаются больному вполне понятны. Пусть музыка печальна, но больному не грустно, пусть музыка величественна, но больной не поднимает выше голову и осанка его не выпрямляется — он эту музыку наблюдает со стороны, не вовлекаясь в нее и не переживая как событие своей эмоциональной жизни. Шестеро нейропсихологов экспериментировали с пациентом, правополушарные функции которого, включая речевое интонирование, были разрушены. Он уже не мог объединять отдельные звуки в мелодическую линию, и оттого, по его собственному выражению, «слушал музыку без всякого удовольствия», хотя правильно отвечал на вопросы о ее эмоциональном значении. Но присвоить это значение, пережить его пациент уже не мог. Результаты этого исследования были опубликованы в журнале Brain (Мозг).

Эксперименты и наблюдения подтвердили целостность и всеохватность интонационного слуха, механизм действия которого включает и мускульный аппарат человека через ассоциации звука с движением и жестом, и речевой аппарат человека через внутреннее

¹ Э. Ансерме Беседы о музыке - Л., 1976, с.48.

«пение», «проговаривание», связанное с речевым интонированием — такое «соинтонирование» неизбежно сопутствует музыкальному восприятию. Интонационный слух также способствует появлению зрительно-пространственных и цветовых ассоциаций, включенных в процесс слушания музыки и обогащающих слуховые впечатления. Интонационный слух как слух наименее специфический, наименее связанный с высотно-ритмическими, чисто музыкальными закономерностями, размыкает слуховое поле музыки, открывая для Homo Musicus зримый и осязаемый мир. ■ , . •

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ИНТОНАЦИОННОГО СЛУХА

Психологическая связь традиционно связывает музыкальное искусство и мир человеческих эмоций, выделяя в качестве привычных «лейблов» радость, грусть, страх и гнев. Экспериментаторы охотно пользуются этими определениями. В них есть много хорошего, и, прежде всего их ограниченность; музыканты могли бы с возмущением заметить, что психологи святотатствуют, пытаясь вместить в прокрустово ложе пресловутых эмоциональных «лейблов» все многообразие музыкальных переживаний. Однако истина состоит в том, что мир эмоций — мир древний, и ситуаций, имеющих для нас серьезное значение, совсем немного. Это обретение — пищи, жены или имущества, и тогда древний человек радуется; или это потеря — и древний человек грустит. Ему что-то угрожает, и эмоция страха безошибочно защищает его. И, наконец, гнев говорит только об одном: «Не бойся! Вперед на врага!», и древний человек бросается на обидчика. Этим четырех эмоций — радости, грусти, страха и гнева — достаточно, чтобы принципиально описать наш эмоциональный механизм, и дальнейшее усложнение этого механизма будет излишним: эмоциональные оппозиции «позитив-негатив» (радость и грусть) аффекта-нападение» (страх и гнев) являются необходимым и достаточным условием выживания человека в окружающем мире, а значит, основополагающие функции эмоций в человеческой психике в основном выполнены. Отсюда и для научного анализа такой примитивный набор эмоциональных качеств вполне достаточен и показателен, несмотря на его кажущуюся узость.

Эмоции, как видно из примеров, это результат некоторого взаимодействия, его сухой остаток, результат события, которое само

по себе может и не иметь форму коммуникации. Но музыка — не результат, а процесс, процесс общения. Он эмоционально окрашен, однако требует помимо чисто эмоционального описания дополнительного ряда понятий, которые учитывали бы особенности музыки как «голоса другого», как закодированного в звуках сообщения. Как человек переживает процесс общения, и что он означает для него? Откуда возникают эмоции, которые этот процесс возбуждает? И тогда для классификации музыкального восприятия основными станут так называемые коммуникативные архетипы — не менее древние, чем радость, гнев или печаль — стереотипы, «вечные образцы» человеческой коммуникации, где ее содержание и внешние атрибуты обнажают свои незыблемые основания. Понятие «архетип», средоточие древнейших следов человеческой психики, дремлющих по сей день в глубинах бессознательного, ввел в научный обиход психолог Карл Юнг в 20-е годы XX века.

Существуют четыре главных вида общения между людьми, четыре коммуникативных архетипа. Первый — это взаимодействие лидера и толпы, начальника и подчиненного, высшего и низшего; второй — это обращение низшего к высшему, когда первый взывает, просит и надеется, а его собеседник слушает и решает; третий тип социальной коммуникации — общение равных с равными, и оттого оно наиболее естественно и легко; четвертый — общение с самим собой, со своей душой. Коммуникативные архетипы диктуют определенный эмоциональный тонус, двигательный эквивалент и пространственные координаты процесса общения, создают его обобщенный образ, имеющий интермодальный характер — зрительный, моторно-двигательный и слуховой, где все эти модальности пребывают в нерасторжимом единстве.

Если представить, как во все времена общаются лидеры и толпа, вожди и народы, полководцы и их войско, то непременно обнаружится значительное сходство, продиктованное ситуацией. Лидер будет повелевать толпой, чтобы она признала в нем сильнейшего. Вождь должен призвать толпу к бою, к подвигу, и она беспрекословно последует за ним. Так же ведет себя не только предводитель многотысячных масс, но и бригадир на стройке и даже петух в курятнике: он горделиво прохаживается, выпятив грудь, и громко кукарекает, пронзительно и крайне уверенно заявляя о своем превосходстве — природа власти всегда и всюду одна и та же, кто бы и кем бы ни повелевал.

Пространственно-двигательный, энергийный аналог коммуникативного архетипа призыва, проявляясь в звуковой форме, подра-

зумекает некую оболочку; интонации архетипа призыва без сомнения громкие, восходящие, причем восходящие резко и поступательно, без колебаний. Этот «голос» обнимает широкий диапазон, он размашист и крепок, характер его движения крупный, резкий и сильный, захватывающий большое пространство. Моторный эквивалент архетипа призыва часто заключает в себе призывный жест, который трактуется как жестовый «выкрик»: «Вперед! За мной!» — в подобных позах стоят памятники вождям. Именно таковы были древнейшие образцы архетипа призыва, относящиеся к заклинаниям жрецов, к шаманским камланиям эвенков и чукчей, к древнейшим военным и охотничьим ритуалам.

Коммуникативные архетипы вбирают в себя обобщенные конструкции, patterns, отражающие в звуке смысл общения, его пространственные, мускульно-моторные и интонационные характеристики. Интонационный слух, нацеленный на распознавание первичных, наиболее «грубых» свойств звука, прежде всего распознает коммуникативный архетип через интонационный профиль, общий характер движения, через его пространственные и энергийные качества. Если имеется в виду коммуникативный архетип призыва, то этим уже предопределяется тип мелодического движения, его темп и общий характер, динамические характеристики звучания, артикуляционный и акцентный профиль музыки, независимо от ее стилевых и видовых качеств. Архетип призыва в танцевальных охотничьих ритуалах Африки, в рыцарских кличах вагнеровской оперы и молодцеватых ариях Верди будет принципиально один и тот же с точки зрения своего звукового воплощения, поскольку содержание общения и его чувственные и смысловые эквиваленты будут принципиально те же самые.

Архетип призыва, чрезвычайно богатого на музыкальные «выходы», имеет еще одну популярную разновидность, где лидер общается с толпой не как полководец с армией солдат, но как тамада на свадьбе говорит с гостями или солистка варьете языком жестов общается со зрителем. Содержание такого общения — это подбадривание, попытка зажечь, повести за собой в делах отнюдь не столь важных как общий подвиг или защита от врага. Здесь естественны прыжки, резкие, но не слишком мощные удары, подбрасывания; пространство «действия» уже не так широко и беспредельно как в воинственной разновидности архетипа призыва, оно даже может замыкаться в круг (по кругу движется агрессивно-кокетливая Одил-лия с 32 фуэте под соответствующую музыку Чайковского). Интонационный профиль этой разновидности коммуникативного архе-

типа призыва будет возвратным, похожим на битье по мячу, когда голос упорно прыгает на один и тот же интервал, как бы отскакивая от опоры. К этой разновидности архетипа призыва относятся жанры застольной песни (в том числе знаменитая «Застольная» из «Травиаты» Верди), русского канта, классический пример которого «Славься» Глинки, всевозможные спортивные и походные песни, как, например, «Марш энтузиастов» Дунаевского. Среди неклассических хитов такого рода «It's a long way to Tipperary» («Далек путь до Типперэри», английская походная песня конца Второй мировой), ария главной героини «Я танцевать хочу» из мюзикла «Моя прекрасная леди», ария Карамболины из «Фиалки Монмартра» — даже из этого краткого перечня ясно, как любим архетип призыва в его развлекательной разновидности (первую, основную разновидность можно назвать героической) всеми легкими жанрами от бытовых песен до оперетты и мюзикла.

Второй коммуникативный архетип, другой древнейший вид общения, тяготеет к просительности. Множество ситуаций такого рода есть в традиционных ритуалах: здесь и выпрашивание невесты у родителей, и моление о ниспослании дождя, и оплакивание умерших, которое по сути своей тоже просьба о залечивании душевных ран на земле и о благоденствии усопшего на небе. Прощение это обращено к божеству в языческих религиях, когда божество — тот же человек, только более властный и сильный. Социальный смысл архетипа прощения — это общение низшего с высшим: теперь уже не сильный лидер говорит с послушной толпой, а лицо подчиненное и чувствующее свою зависимость обращает свой голос к тому, в ком оно взрывает исполнение своих желаний. Все лирические виды общения, все любовные признания и мольбы принадлежат коммуникативному архетипу прощения.

Архетип прощения тоже проявляется в чувственных категориях, воплощая его содержание. В этом виде общения интонационный контур чаще волнистый — проситель неуверен, и его неуверенность отражается в неизбежных голосовых колебаниях, и поскольку чувство его велико и искренне, эти волны весьма крупные, «горбатые», с явными подъемами и спадами. Мускульно-моторная составляющая архетипа прощения опирается на поклон, склонение головы и всего корпуса — интонационный профиль, соответствующий *базисной* форме прощения, такой поклон воспроизводит: подобные мелодии исходят иногда из так называемой «вершины-источника» как, например, знаменитая фраза-вопрос Ленского: «Что день грядущий мне готовит?» или аналогичная фраза-вопрос Татьяны: «Кто ты,

мой ангел ли хранитель?» Пространственная составляющая архетипа прошения несколько компактнее, скромнее, чем это было в коммуникативном архетипе призыва, однако в архетипе прошения есть некое усредненное удобство пространственного расположения: условно говоря, это не мировое пространство, где меряются силами боги и герои и не беспредельное поле брани, а скорее комната, сад, аллея парка, то есть пространства обозримые, равновеликие человеку, который в этом очеловеченном пространстве обращается к другому с сердечной открытостью и доверием.

На коммуникативный архетип прошения опирается вся лирическая музыка, которой нет числа во всех видах музыкальной культуры от оперно-симфонической и камерной до джазовой и поп-музыки. Любовная песня, лирическая ария плюс всякого рода жалобы, стоны, рыдания и их деликатные отражения в музыке, к которым принадлежит джазовый блюз, а также лирические излияния, в том числе и в быстром темпе, в музыке симфонической (например, главная тема Скрипичного концерта Мендельсона, обе темы из «Неоконченной» Шуберта), и, безусловно, все эстрадные хиты трогательно-чувствительного характера (в «подмороженном» виде к архетипу прошения относится и мелодия Э.Морриконе из фильма «Профессионал», оплакивающая всех ниспадающими мелодическими вздохами) — все это примеры, которым нет числа. Таковы же лейтмотив из кинофильмов «Шербурские зонтики» и «Крестный отец», чей квазиитальянский надрыв напоминает русско-цыганскую песню «Очи черные».

Более осторожная, галантная разновидность коммуникативного архетипа прошения основана не на глубоких поклонах, а на мягких приседаниях, не на интонациях любовной жалобы и покинутости, а на кокетливых придыханиях. Пространство здесь нарочито камерное, как табакерка, даже несколько кукольное, и таков же общий ме-нуэтообразный характер финала Прощальной симфонии Гайдна, песни Барбарини из «Свадьбы Фигаро» Моцарта, и всей музыки, чье содержание — неизменная почтительность, робость и деликатность вплоть до «Парусов» и «Девушки с волосами цвета льна» Дебюсси.

Третий вид социального взаимодействия основан на равенстве участников коммуникации, среди которых нет слабых и сильных, нет лидеров и нет просителей: этот вид коммуникации — след детской невинности, средоточие простодушной веселости или, во всяком случае, свидетельство абсолютной свободы мысли и действия, когда нет нажима, давления и напряжения, ни внутреннего, ни

внешнего. Этот коммуникативный архетип — архетип игры. Ее интонационный почерк слегка суетлив, но не назойлив, интонация может напомнить птичье стрекотание, щебетание, клекот: в этой интонации нет сильных акцентов и размашистых линий — она вся уместается в небольшом пространстве, очень компактном, и мускульно-моторный эквивалент архетипа игры чаще кругообразен, замкнут как «Полет шмеля» Римско-го-Корсакова. Моторная природа коммуникативного архетипа игры инерционна, движение напоминает волчок, полет мотылька, пробег ветра по полевым травам или растекающиеся и вновь стекающиеся девичьи хороводы, популярные в традиционных культурах.

Музыкальные воплощения игры — это виртуозная музыка, крайне оживленная и легкая. Этому архетипу присуща также танце-вальность «сильфидного» плана: один из хитов такого рода — соль минорный флейтовый Гавот Баха. Музыка, которая растекается, журчит, свистит, катится, слегка подпрыгивая, а также летит и вращается, относится к архетипу игры. А также старинный танец галь-ярда и ее потомки куранта и жига, множество виртуозной музыки барокко и классицизма, включая все симфонические финалы Гайдна и Моцарта, множество их рондо, многие фрагменты опер буффа, а также вся виртуозная, этюдная музыка романтизма. Все комическое, смешное и скерцозное тяготеет к архетипу игры, как, например, знаменитый «Меркуцио» Прокофьева.

И, наконец, последний коммуникативный архетип, следы которого восходят к традиционным культурам древности, это архетип медитации. Он связан с состоянием одиночества и погруженности в себя, с сокровенными размышлениями, поскольку архетип медитации — это общение с самим собой, несуетное и неспешное, лишённое житейской шелухи и нежелательного вторжения «чужого». Коммуникативный архетип медитации восходит к древнейшему жанру колыбельной песни, когда поющий как бы общается с самим собой, со своим лучшим «я», воплощенном в младенце. В архетипе медитации интонационный профиль спокоен, он отличается возвратностью, тяготением к однажды достигнутым опорам — как маятник, медитативная интонация будто привязана сама к себе, она все время кружится возле незабываемых и проверенных интонаций, как бы боясь оторваться от них.

Темп медитации спокоен и размерен, телесно-моторный ее эквивалент — это блуждание, колебание, с трудом захватывающее новое пространство и предпочитающее однажды завоеванный диапазон. Это замкнутое пространство мысли, где каждый шаг хоть и ве-

дет во Вселенную, но сопрягается лишь с соседним шагом, и весь путь с трудом просматривается сквозь вереницу предстоящих шагов. Таковы большинство христианских музыкальных культур — и григорианское пение Западной Европы и русское знаменное пение. Их конек — повторение однажды найденного, возвращение к уже произнесенному, которое, однако, производит впечатление еще одного витка спирали, теряющейся в бесконечности. Коммуникативному архетипу медитации принадлежат музыкальные произведения, тяготеющие к размышлению и вчувствованию. Это большинство медленных частей европейской симфонической музыки и музыка мистических откровений XX века: музыка Мессиана, Губайдулиной, Пярта и многих других.

Вся написанная музыка, конечно же, не может принадлежать каждому из названных коммуникативных архетипов безраздельно и всецело. Живая музыка чаще всего лежит на их пересечении, где они перемешаны во взаимообогащении и взаимодополнении. В крупных сочинениях один и тот же коммуникативный архетип удерживается редко, и разные фрагменты тяготеют к разным коммуникативным архетипам. Очень важно также, что архетипы — это древнейшие ориентиры интонационного слуха, а это само собой означает, что речь идет об исполнительских параметрах звучания — через исполнение реализуются и звучат коммуникативные архетипы, и потому одно и то же произведение, например, Прелюдия фа-диез минор Шопена у Маурицио Поллини тяготеет к гневному призыву, а у Иво Погорелича — к лирическому прошению.

Коммуникативные архетипы представляют собой фундаментальный психологический словарь слуховых образов, своеобразных слуховых мыслеформ, на которые опирается и из которых в реальности выросла вся музыкальная культура. Но так же как алфавит или словарь — это еще не язык и не речь, так же и архетипы — лишь фронтальные опоры, несущие конструкции неизмеримого числа разновидностей музыкального переживания и выражения. Интонационный слух усваивает коммуникативные архетипы как основы для содержательного музыкального восприятия. Опираясь на них, он прочитывает музыкальный смысл как обращенное к нему живое слово, первичное значение которого для него так же ясно как Ра и Пта для египтянина и как альфа и омега для грека.

ТЕСТИРОВАНИЕ ИНТОНАЦИОННОГО СЛУХА

Распознавание коммуникативных архетипов лежит в основе расшифровки музыкального смысла, понимания сущности музыкального послания. В известном смысле, коммуникативные архетипы — это основание музыкального языка, и какой бы национальной культуре музыкальный язык ни принадлежал, в глубокой древности он был языком примитивных звуковых сигналов, сохранивших свое изначальное значение в рамках коммуникативных архетипов. Они

— исток музыки, не дающий угаснуть первобытной памяти человека о том, что есть звук и каковы его жизненно важные функции. Проникая в содержание коммуникативных архетипов, слушатель становится соучастником воображаемой ситуации общения: так ему легче присвоить и пережить музыкальное содержание, которое он воспринимает как обращенное к нему послание.

В силу древнейшего происхождения коммуникативных архетипов и связи их с наиболее фундаментальными свойствами звучания — тембром, темпом, артикуляцией, громкостью — отличить энергию и напор архетипа призыва от спокойствия и самоуглубления архетипа медитации совсем нетрудно. Музыкальное искусство даже в своих высших и сложнейших проявлениях остается своеобразным праязыком, фундаментом общения, когда суть высказывания, его смысл не может быть неверно истолкован: нет человека, который не понял бы властно-призывный зов «Полета валькирий», хотя он может при этом вовсе не любить классическую музыку, ничего не знать о Вагнере и его пристрастии к средневековому эпосу; нет человека, который не распознал бы архетип медитации в мистических перекличках «Атмосфер» Лигети, затухающих и растворяющихся в бесконечном пространстве. При этом слушатель может не любить авангард XX века и предпочитать мелодичную поп-музыку, что не мешает расшифровать первичный смысл музыкального послания с помощью коммуникативных архетипов.

На первый взгляд распознавание коммуникативных архетипов не относится непосредственно к музыкальному таланту, поскольку оно доступно очень многим, едва ли не всем. Уровень интонационного слуха, необходимый для такого распознавания, не должен быть слишком высок. В то же время, необходимость высокоразвитого интонационного слуха, особенно для музыканта-исполнителя не вызывает сомнений. «Мне представляется, - писал крупнейший российский исследователь музыкального таланта Борис Теплов, - что далеко не до конца еще осознано то огромное значение, которое имеет

ют тембровый и динамический слух в исполнительской деятельности. Тембр и динамика — это тот материал, с которым прежде всего работает исполнитель; высота ведь для него предопределена (для пианиста во всяком случае). Поэтому исполнительский слух должен быть высоко развитым тембровым и динамическим слухом»¹. Здесь Теплов расширительно толкует понятия тембра и динамики, поскольку акцентуация и артикуляция (добавочные параметры интонационного слуха) — это тоже своего рода тембр и динамика: акцентированный звук громче неакцентированного, то есть имеет отношение к динамике, а слитный звук *legato* мягче отрывистого *staccato*, то есть артикуляция становится частью тембра, обогащая и детализируя его. Иными словами, интонационный слух (по Теплову, слух тембровый и динамический), составляет необходимый компонент музыкального таланта.

Каждый педагог-музыкант постоянно воздействует на интонационный слух учащихся, призывая его к работе: «Не стучи, тяни звук, дыши, объединяй линию», - говорит педагог, объясняя как надо играть музыку Баха. «Острее, активнее, не засыпай», - комментирует педагог музыку Прокофьева. Все эти советы можно выполнить только при наличии чуткого интонационного слуха, различающего мельчайшие нюансы остроты и приглушенности звука, его густоты или прозрачности и других бесчисленных и невыразимых словами качеств тембра и динамики. Возможно ли распознать хороший интонационный слух у человека, который исполнителем не является, то есть не может продемонстрировать его через свои непосредственные исполнительские достижения? Можно ли предсказать, насколько предрасположен человек к восприятию музыкального смысла — неслышащий и непонимающий никогда не сможет создать нужную палитру звуковых нюансов в собственной игре...

В тестировании интонационного слуха, то есть в прогностическом предсказании его уровня, вполне можно опираться на коммуникативные архетипы, поскольку именно они имеют непосредственное отношение к работе интонационного слуха, ко всей совокупности неотделимых свойств звука, с которыми он соприкасается. Кажущийся примитивизм и «доисторичность» коммуникативных архетипов здесь ничуть не мешают, поскольку всякое задание, в том числе и распознавание коммуникативных архетипов, может протекать в простой и сложной форме, оно может быть вписано в разный контекст деятельности, который сделает это задание более легким

¹ Б. Теплов Психология музыкальных способностей — М., 1947, с.94.

или наоборот, крайне трудным. Так, например, известно, что задачи на длину пути, время в пути и скорость могут быть весьма несложными и доступными первокласснику, но аналогичная задача при наличии других целей, не дидактических, а философских, превращается в парадокс Зенона об Ахиллесе и черепахе, которую ему никак не догнать. Чтобы разгадать этот парадокс, надо обладать настоящим логико-математическим интеллектом, а не примитивными школьными навыками, хотя основные понятия задачи — длина пути, время и скорость — остались прежними.

Распознавание коммуникативных архетипов в музыке не составляет труда, если смысл их предварительно разъяснен испытуемому и даже обозначен словами подобно тому, как трехлетние дети с помощью словесных «лейблов» радости, грусти и страха слушали музыку так же осмысленно, как и взрослые. Многое зависит и от музыкальных примеров: если обозначить словами «просьба», «призыв» и «игра» три музыкальных фрагмента, выбрать предельно контрастные, наиболее характерные из них, то ошибок в подобных случаях не бывает — и дети и взрослые независимо от музыкального образования и опыта различают все три коммуникативных архетипа друг от друга — то есть это задание ничего не тестирует. Но стоит наряду с коммуникативными архетипами ввести в задание другие музыкальные параметры — жанр и вид музыки, стоит увеличить число примеров и снять словесные разъяснения, как задание станет весьма непростым.

В эксперименте, проведенном в Гарвардском университете в 1998 году, испытуемых просили разбить шесть музыкальных фрагментов на три пары в соответствии с тем смыслом (message), который испытуемые в них услышали. «Музыкальные фрагменты должны быть как музыкальные братья и сестры, которые похожи друг на друга повадками, характером, манерой говорить и двигаться», — говорилось детям в ходе эксперимента. В эти шесть фрагментов были заложены две возможности найти пары: первая — группировать по коммуникативным архетипам, вторая — по жанру и стилю. И то и другое возможно, но первая группировка предполагает включение интонационного слуха, вторая — опору на знание музыкальных стилей и жанров, которое уже имеется у первоклассников, участников эксперимента.

В задуманную экспериментаторами пару, представляющую коммуникативный архетип призыва, вошли «Свадебный марш» из оперы «Лоэнгрин» Вагнера и песня «Нет, я ни о чем не жалею» в исполнении Эдит Пиаф. И там и тут ненотируемые свойства звучания

были идентичны: низкий сильный звук, восходящее мелодическое движение, широкий размах и победный «клич» — «голос сильного человека». В остальном же, помимо коммуникативного архетипа призыва, эти фрагменты были совершенно несходны: музыка разных столетий и национальных культур, вокальная и оркестровая, классическая и эстрадная — чтобы объединить их, нужно было обратить внимание на психоэмоциональные, «грубые» параметры звучания, на которые опирается интонационный слух, и игнорировать знания, приобретенные в музыкальном опыте — таково было экспериментальное задание.

Пара архетипа игры состояла из русской народной песни «Вдоль по речке шла» и сонаты Доменико Скарлатти для клавира фа минор в исполнении Ванды Ландовской. Здесь внимание испытуемых должно было привлечь сходство отрывистой артикуляции, кругообразного движения в малом диапазоне и общего оживления, задора, свойственного архетипу игры. Обман и трудность в нахождении этой пары вновь сводились к их стиле-жанровому противопоставлению: классика и фольклор, исполнение на старинном клавесине и пение народного хора, а также противопоставление мажора и минора — соната звучала в миноре, а русская песня в мажоре. Это очень существенная деталь, которая доказывает: те испытуемые, которые решились на объединение в пару этих фрагментов, поступили так вовсе не потому, что оба фрагмента были мажорными или напротив, минорными.

И, наконец, третья пара, архетип прошения. Здесь один из фрагментов был взят из романтической сонаты Франка для скрипки и фортепиано, а другой представлял собой известную джазовую пьесу меланхолического характера в исполнении Сиднея Бише. Оба фрагмента звучали неторопливо, с плавно-волнистой мелодической линией и лирической манерой высказывания, имитирующей глубокие вздохи. Главное же различие было в несходстве классики и джаза, принадлежащих разным эпохам, разным культурам и разному миро-чувствию. Музыка для фрагментов была избрана относительно знакомая, нетрудная, чтобы фактор запоминаемости свести к минимуму: например, песню Пиаф все испытуемые, и дети и взрослые, встречали улыбками и хлопками, а под саксофон Сиднея Бише готовы были чуть ли не танцевать. Свой ответ испытуемые фиксировали внизу листа, ставя номера выбранных ими фрагментов в соответствующие клеточки. В процессе слушания они могли делать зарисовки, записи и чувствовать себя максимально комфортно.

Задание было предложено нескольким категориям слушателей:

Музыкальные способности

детям без музыкального опыта — при этом дети принадлежали разным расам (черные и белые дети) и разным социальным слоям (учащиеся привилегированных частных школ и учащиеся обычных городских школ). Наряду с ними в эксперименте участвовали три группы взрослых: одаренные музыканты-исполнители, сделавшие сольную карьеру, скромные музыкальные педагоги, то есть профессионалы, не блистающие большим музыкальным талантом (поскольку им нужен совсем другой талант — педагогический), обыкновенные взрослые без музыкального образования и особых музыкальных пристрастий и взрослые меломаны, страстные любители музыки.

Некоторым испытуемым удалось не поддаваться на хитрость и найти пары в соответствии с коммуникативными архетипами (один из участников эксперимента, психолог из университета Мак-Гинн, прекрасно справившийся с заданием, возмущенно утверждал, что других вариантов помимо правильного решения — его решения, не могло быть в принципе). Чаще всего испытуемые брали за основу только тембр в чистом виде и соединяли Пиаф и русский хор (женское неакадемическое пение), а вторую пару составляли на основании относительно оживленного темпа и принадлежности к музыкальной классике (Вагнер-Скарлатти). Эти испытуемые не слышали «подсказку» своего интонационного слуха, потому что она, вероятно, была слишком тихой — их интонационный слух оказался не слишком активен. Способ музыкального восприятия, которым воспользовались нашедшие коммуникативные архетипы испытуемые, экспериментаторы назвали выразительным (*expressive*), прочие же способы они назвали *formal* (формальными), подчеркивая тем самым выразительную роль интонационного слуха в формировании психического образа музыки, его смысловую нацеленность.

Статистические результаты эксперимента в полной мере подтвердили зависимость между уровнем интонационного слуха и музыкальным талантом: несмотря на солидные знания и музыкальный опыт, подавляющее большинство концертных исполнителей, 77%, сделали объединение на основании выразительных параметров и нашли коммуникативные архетипы. И лишь 20% из общего числа педагогов-музыкантов сумели отринуть то, чему их учили, и отдаться непосредственному восприятию музыки в соответствии с ее внутренним содержанием. Налицо один из главных признаков, позволяющих считать задание тестом на профессиональную одаренность: успешные профессионалы прекрасно справились с заданием, в то время как люди, безуспешно занимающиеся

тем же самым делом,

выполнили его значительно хуже. Если между этими группами есть еще и равенство опыта, (оно есть, поскольку средний возраст всех испытуемых составил около 40 лет, и все они имели высшее музыкальное образование), то задание с еще большим основанием может претендовать на звание теста на профессиональную одаренность.

Среди взрослых, немусыкантов по профессии, чуть большее число испытуемых, 30%, «включили» свой интонационный слух. Остальные же подобно педагогам-музыкантам ориентировались на другие параметры, не имеющие отношения к музыкальному смыслу, к содержанию музыкальной коммуникации, то есть действовали формально. Самого же большого успеха в демонстрации возможностей интонационного слуха добились выделенные в отдельную группу взрослые меломаны. Люди, обожающие музыку, но не принадлежащие к цеху музыкантов-профессионалов все использовали выразительную стратегию музыкального восприятия: среди них ориентировались по коммуникативным архетипам, составляя музыкальные пары, 93% испытуемых.

Дети выполнили тест примерно так же как взрослые: 12% детей до 14 лет нашли коммуникативные архетипы в трудных условиях, что еще больше склоняет к тому, что данный эксперимент можно использовать в качестве теста на профессиональную одаренность — некоторые дети без опыта выполняют задание так же хорошо как обученные и образованные взрослые. То есть, можно предположить, что именно эти дети заражены «вирусом музыкальности» — ведь 88% их сверстников не могут справиться с подобным заданием, поскольку их интонационный слух менее чуток и тонок. Этот эксперимент, помимо своих тестовых перспектив, оказался также весьма политкорректным, хоть это и не входило в намерения экспериментаторов. Оказалось, что среди детей, правильно решивших задачу, в равной степени представлены черные и белые, благополучные и неблагополучные дети, мальчики и девочки. Подобные данные еще раз косвенно подтверждают генетическое происхождение хорошего интонационного слуха, которым одинаково наделены представители всех рас и сословий...

В заключение своего исследования экспериментаторы пишут: «Наши результаты демонстрируют, что подавляющее большинство людей воспринимает музыку формально, а не выразительно. Только те испытуемые, кто выбрал музыкальную карьеру концертирующего артиста или выбрал музыку в качестве серьезного хобби, показали тенденцию к выразительному восприятию. Мы считаем, что эта тенденция служит индикатором и предсказующим фактором таланта. Следующим шагом было бы проведение лонгитюдного (долго-

временного) исследования, чтобы проверить эту гипотезу. Среди детей те, кто слушает выразительным способом, это, должно быть, те, кто и в будущем останется в музыке, продолжая музицировать и в подростковом и в зрелом возрасте»¹.

Началом лонгитюдного исследования, о котором пишут авторы, стала своеобразная «вторая фаза» эксперимента, имевшая место в России в 2001 году. Эксперимент уже сделал заявку на звание теста на музыкальную одаренность — с его помощью удалось отличить талантливых музыкантов от музыкантов средних, и теперь испытуемыми стали десять тысяч москвичей-первоклассников. Задачей теста было отобрать наиболее склонных к музыке детей: в столь крупном масштабе эксперимент удалось провести благодаря его практичности — задание на составление музыкальных пар могут выполнить за 20 минут все учащиеся школьного класса одновременно, и не нужно уделять время каждому ученику в отдельности как это бывает при традиционных методах проверки слуха.

В результате московского эксперимента были выделены 1024 человека, которые успешно справились с заданием на распознавание коммуникативных архетипов и продемонстрировали хороший интонационный слух. Эти дети приступили к занятиям в музыкальных школах, и подавляющее большинство из них продолжают занятия и не намерены расставаться с музыкой.

Однако уже сейчас можно говорить о несомненной и тесной связи, которая прослеживается между интонационным слухом и музыкальным талантом, что неудивительно: живость и непосредственность восприятия, его отзывчивость, которую не могут погасить ни образовательные стереотипы, ни годы постоянных занятий, служат своеобразным мостиком между описанным экспериментом и опытом наблюдений за талантами в самых разных областях — таланты парадоксальным образом соединяют в себе глубину мышления, его техническую оснащенность со спонтанностью и открытостью восприятия.

Характерное наблюдение сделали помощники экспериментатора, которые беседовали с родителями детей, рекомендованных к поступлению в музыкальные школы: все родители в один голос утверждали, что музыкальный ген в семье явно замечен, что многие родственники — родители, бабушки и дедушки, тети и дяди детей, чей интонационный слух чрезвычайно развит, поют и играют на инструментах; многие из них самоучки, некоторые освоили несколько инструментов, иные даже получили профессиональное музыкаль-

¹ Kirnarskaya, D., Winner, E. (1999). Musical Ability in a New Key: Exploring the Expressive Ear for Music. *Psychomusicology*, 16, p. 15.

ное образование, но экономические причины побудили их отказаться от музыкальной карьеры. Так идея о наследственности музыкального таланта получила еще одно косвенное подтверждение.

ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ И МУЗЫКАЛЬНАЯ МОТИВАЦИЯ :

Приведенный эксперимент, с одной стороны, подтверждает принадлежность интонационного слуха структуре музыкального таланта — одаренные музыканты и музыканты-любители (меломаны) наделены интонационным слухом в высокой степени равно как и дети, тянущиеся к музыке и желающие ею заниматься. С другой стороны, остается невыясненным место интонационного слуха в структуре музыкального таланта, его роль в работе многих компонентов, его составляющих. Проведенный эксперимент позволяет предположить, что сущность интонационного слуха как составной части музыкального таланта следует искать на пересечении таланта музыканта-исполнителя и «таланта меломана» — и те и другие проявили одинаковые установки в работе интонационного слуха, который и для тех и для других явился дешифровщиком музыкальных значений, обнажающим суть и смысл музыкального высказывания.

Характерный эксперимент, подтверждающий отсутствие музыкального энтузиазма у музыкантов средней руки в отличие от меломанов, провели три американских психолога — они опубликовали свои результаты в «Журнале изучения досуга» в 1996 году. Психологи исследовали отношение к музыкальному исполнению у профессионалов и меломанов и пришли к выводу, что если для первых это работа, мотивированная заработком, то есть с внешней стороны, то для вторых это отдых и радость, мотивированная со стороны внутренней. На первый взгляд так оно и должно быть, и тут нечего стесняться: богу богово, а кесарю кесарево. Но нет, высокоодаренные музыканты парадоксальным, образом никогда не воспринимают музыку как средство к жизни. «Удовольствие — вот Икс уравнения, что пытается разрешить загадку существования искусства», — пишет Леонард Бернштейн. «Отдыхайте. Изобретайте. Играйте. Наслаждайтесь»¹ — так он определяет, чем же, собственно, должен заниматься всякий человек, имеющий дело с музыкой.

Из наблюдений над музыкальной жизнью известно, что сходст-

¹ Bernstein, L. (1982) Findings. NY, p.104.

во между высокими профессионалами и страстными любителями музыки состоит именно в привязанности к музыкальному искусству — и те и другие не мыслят себя вне музыки, и для тех и для других она никогда не может быть тягостной обузой, рутинным занятием, и сколь бы много времени ей ни посвящалось, она никогда не наскучит и потребность в общении с нею не ослабевает. «Винить» за эту большую любовь следует именно интонационный слух — ничто не противоречит такому предположению. Тот факт, что концертные исполнители и меломаны одинаково действуют в экспериментальной ситуации, подтверждает родство их интонационного слуха, всегда готового внутреннее содержание музыкального высказывания поставить впереди любых формальных качеств — стиля, формы, вида музыки...

Подтверждение такому предположению можно найти «от противного»: люди, обладающие выдающимся аналитическим слухом, даже абсолютным, в некоторых случаях не любят музыку. И наоборот, некоторые обладатели высокочувствительного интонационного слуха, открывающего для них богатейший мир музыкальной коммуникации и всевозможных ассоциаций — зрительных, картинных, поэтических, мускульно-моторных и других — не всегда в состоянии чисто петь и «просвечивать» музыкальную ткань. Разницу между ними в книге «Жизнь Россини» определил писатель Стендаль еще в XIX веке, и его рассказ так понравился исследователям музыкальных способностей Борису Теплову и Розамунд Шутер-Дайсон, что оба они процитировали великого меломана Стендаля.

В Италии писатель знал старого экспедитора военного бюро, обладателя абсолютного слуха, который вовсе не любил музыку. «Всегда предпочитал он тот театр, где не поют, - заметил Стендаль. - Мне кажется, что музыка не доставляет ему никакого удовольствия, кроме того, что дает упражнение его таланту определения звуков; это искусство не говорит решительно ничего его душе». Зато другой пример чрезвычайно воодушевил писателя, поскольку некий молодой граф Ч., не умея спеть и нескольких нот без ужасной фальши, был страстным меломаном. «В особенности поражало то, - пишет Стендаль, - что при таком фальшивом пении он любил музыку со страстью, исключительной даже в Италии. Видно было, что среди разнообразнейших успехов музыка составляла для него необходимую и значительную часть его счастья»¹.

Оба психолога, изучающие музыкальный талант, и Борис Теп-

p.xni. ¹ Цит. по Shuter-Dyson, K., Gabriel, C. (1981) *The Psychology of Musical Abilities*. London,

лов и Розамунд Шутер-Дайсон, привели этот пример, чтобы подчеркнуть, насколько важно непосредственное и эмоциональное восприятие музыки: по мнению Теплова, «способность эмоциональной отзывчивости на музыку» составляет «ядро музыкальности», то есть качества, как он выразился, «необходимого для музыкальной деятельности в отличие от всякой другой». Ядром же «эмоциональной отзывчивости на музыку» можно вполне считать интонационный слух, который, по сути дела, и есть музыкальность. По крайней мере, среди музыкантов, педагогов, исполнителей и композиторов, а также среди тех, кто учится музыке, музыкальностью называют неувловимую склонность души к музыке, умение находить в ней неизменный интерес, любоваться ее красотой, реагировать и откликаться на музыкальный смысл, на содержание музыкального высказывания. Именно этим и занимается интонационный слух, именно таковы его функции в музыкальном восприятии и творчестве. И если музыкальность, которая не является психологическим термином и может употребляться достаточно вольно, содержит еще какие-то качества и свойства помимо интонационного слуха, то без интонационного слуха никакой музыкальности быть не может.

Похожие соображения высказывает Розамунд Шутер-Дайсон, комментируя эксперимент своих коллег, психологов Хевнер, Гунд-лаха и Уотсона (Hevner, Gundlach, Watson). Следуя по пути прошлых экспериментов 40-х годов, они попросили испытуемых распознать музыкальные значения предложенных фрагментов. Перед этим двадцать профессиональных музыкантов сделали то же самое, и в основной эксперимент вошли те фрагменты, значение которых вызвало полный консенсус среди экспертов. Психологи установили, что способность испытуемых судить о музыкальных значениях и различать их не была связана ни с IQ, ни с аналитическим слухом, которые у этих же испытуемых были проверены ранее. Единственное, с чем была связана проницательность музыкальных суждений участников эксперимента, была их собственная любовь к музыке. Чем больше была любовь испытуемых к музыке, тем точнее и тоньше они судили о ней — любовь и понимание шли рука об руку.

«Работа Хевнер, Гундлаха и Уотсона, равно как и более ранние работы аналогичного направления, - пишет Розамунд Шутер-Дайсон, - не оставляют сомнений в существовании языка музыки, который может быть примитивным и незавершенным, но который является базовым, когда мы пытаемся понять музыкальные значения. Функция мелодии в этом языке проблематична. В самом деле, как

уже говорилось раньше, восприятие мелодии может быть просто неким когнитивным декодированием других, более базовых атрибутов музыки, и мелодия как таковая таким атрибутом вовсе не является»¹. Стремление автора отдать базовую роль в образовании музыкальных значений более примитивным свойствам музыки нежели, например, мелодия, вполне согласуется с представлениями об интонационной форме, интонационном слухе и его функциях. А главное, тесная связь уровня понимания музыки и музыкальной мотивации снова подтверждается.

Московские первоклассники, которые в результате эксперимента отправились в музыкальные школы, тоже продемонстрировали полную музыкальную мотивированность. В отличие от многих детей, неспособных отказаться от музыкальных занятий лишь потому, что этого хочет мама, дети, отобранные по признаку интонационного слуха, ударялись в слезы, когда директора музыкальных школ не хотели их принять — у некоторых из этих детей аналитический слух был не на высоте, и они не могли поразить директора ритмичным выстукиванием и точным воспроизведением известной песни. Консервативные директора отмахивались от желания ребенка. Глубочайшее заблуждение! Музыкальный человек и музыкальный ребенок готовы любить музыку «без взаимности», даже если помимо интонационного слуха у них и не обнаружится никаких других компонентов музыкального таланта. Эти дети не бросят музыкальные занятия в отличие от некоторых «слушачей», похожих на военного экспедитора из книги Стендаля — те готовы бежать от музыки за тридевять земель, даже если по сольфеджио у них круглые пятерки. Общественные представления о музыкальных способностях достаточно консервативны, и сколько ни твердят педагоги: «Музыкальность, музыкальность и еще раз музыкальность», альтернативные способы обнаружения музыкального таланта приживаются с трудом — нужны многолетние исследования и активная пропагандистская работа, чтобы интонационный слух из недавно открытого компонента таланта занял подходящее место в музыкально-педагогической повседневности.

Интонационный слух, будучи ядром музыкальности, органично входит в мотивационный компонент таланта, поскольку он объясняет, как и почему обладающие интонационным слухом люди начинают испытывать к ней повышенный интерес, почему музыка их волнует, занимает, почему они чувствуют с ней глубокое внутреннее

¹ Shuter-Dyson, R., Gabriel, C. The Psychology of Musical Abilities - London-NY, 1981, p.255.

родство. Ответ предугадать несложно: музыка им понятна. Ее язык многое им говорит: они без труда проникают в сокровенный смысл музыки, они наделены искусством музыкального сопереживания, поскольку музыкальное высказывание через механизмы работы интонационного слуха превращается в их собственное высказывание, присваивается ими. У людей, обладающих интонационным слухом, музыка легко будит воображение — путь от звука к зрительным образам, от звука к моторным ощущениям, к цветовым, пространственным и другим ассоциациям для этих людей короток — благодаря работе интонационного слуха музыка легко расширяет свои пределы. Для понимания музыкальной речи им не нужно напрягаться — расшифровка музыкальных значений дается им легко и сама собой. Все это приводит к тому, что обладатели хорошего интонационного слуха музыкально мотивированы — они склонны любить музыку.

Связь любви к музыке с интонационным слухом подтверждают также биографические сведения из жизни выдающихся исполнителей, когда для них желание заниматься музыкой было тесно связано с компонентом интонационного слуха, — тембровым слухом. Они отказывались любить «музыку вообще», они хотели и могли любить ее только в определенной тембровой одежде. «Увидев виолончель, - вспоминает великий виолончелист Пабло Казальс, - я не мог оторвать от нее глаз. В первую же минуту как послышались ее звуки, я был совершенно потрясен. Мне стало нечем дышать. Было в ее звучании что-то такое нежное, такое прекрасное и человеческое — да, да, очень человеческое. Никогда я еще не слышал такой красоты»¹. Хотя музыку маленький Казальс слышал и раньше, но без тембра виолончели, «его тембра», она не производила на него такого впечатления. Некоторые выдающиеся исполнители даже не могли бы вообразить, что играют на другом инструменте: «Если на фортепиано все давалось мне легко, - вспоминает пианист Вальтер Гизе-кинг, - то эта легкость почти полностью пропадала, когда я играл на скрипке»². Может быть, не только и не столько особое строение руки тому виной, сколько тембр, неповторимый «голос» инструмента, через который посредством интонационного слуха в человека проникает любовь к инструменту и к музыке...

Интонационный слух, будучи мотивационным компонентом музыкального таланта и пусковым механизмом любви к музыке, столь необходимой музыкантам, тем не менее, не может приравни-

¹ П.Казальс «Радости и печали. Размышления Пабло Казальса, поведанные Альберту Кану» — Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 8, М., 1977, с.241.

² В.Гизекинг «Так я стал пианистом» - Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.7, М., 1975, с.196.

ваться к музыкальному таланту как таковому. Музыкальный талант — это многокомпонентный и сложный организм, и ни одна его часть не может заставить этот организм работать в отсутствие других частей и компонентов. К интонационному слуху это относится не в меньшей степени, чем к любому другому из компонентов и составных частей музыкального таланта.

Интонационный слух чрезвычайно фундаментален и первичен. Из-за древности происхождения интонационного слуха, его близости глубинным жизненным истокам, людей, им обладающих в высокой степени, вероятно, больше, чем людей, способных похвастаться другими музыкальными способностями. С интонационного слуха и с мотивации, на него опирающейся, все начинается: рождается любовь, интерес, желание заниматься музыкальным искусством, начинается всякий музыкальный рост и развитие. Ни один музыкальный талант немислим без чрезвычайной любви к музыке, а значит, и без ее пускового механизма — интонационного слуха. Сколько бы ни было музыкальных талантов, все они вербуются только из числа людей, чей интонационный слух достаточно хорош. Предположительно, обладание каждой следующей музыкальной способностью должно сокращать число потенциальных претендентов на музыкальный талант: отсчет начнется с тех примерно 12% детей, демонстрирующих высокую степень присутствия интонационного слуха. Из этих 12% вербуются все достойные музыканты — способные, очень способные, высокоодаренные, выдающиеся и гениальные.

Аналогично можно предположить, что структура других талантов строится подобным же образом. Все они опираются на некий первобытный фундамент, некоторую «метаспособность», имеющую древнейшее происхождение и глубоко связанную с данным видом деятельности. В поисках мотивационного фундамента деятельности, вероятно, следует выяснить истоки этой деятельности, ее функцию в выживании человека как вида: как родилась данная деятельность, что способствовало ее возникновению в первобытном мире — вот вопрос, который может пролить свет на происхождение и сущность ключевой способности, запускающей мотивационный механизм таланта. В музыке это была потребность в обмене эффективными сигналами, дающими возможность мгновенно распознать коммуникативные намерения субъекта и адекватно на эти намерения реагировать.

Из функции найденной фундаментальной способности будет вытекать и ее структура. Она прояснится посредством анализа конкретного материала, с которым связан данный вид деятельности.

Если в музыке этот материал — звук и его свойства, а также организация этих свойств в первичные осмысленные конструкты — коммуникативные архетипы, то в каждом виде деятельности обнаружатся свои свойства материала. Станет ясно, благодаря чему и каким образом материал данной деятельности становится фактом психической жизни человека и как первое переходит во второе. Фундаментальная способность, которая служит основанием данного вида деятельности, повлечет за собой мотивацию к этой деятельности, любовь к ней. Вряд ли можно вообразить какой-либо талант, у которого мотивация не составила бы его важнейшее свойство. Может быть, и в других видах деятельности профессионализм и любительство обнаружат свое глубинное психологическое родство, восходящее к той самой древнейшей способности, праматери данной деятельности. Талант начинается с любви, а любовь? В музыке с интонационного слуха.

Суммируя сказанное об интонационном слухе, можно остановиться на следующих положениях:

1. Интонационный слух — это психологический механизм восприятия и расшифровки содержательных параметров музыки, опирающийся на ее психофизиологические свойства: тембр и темп, динамику, артикуляцию и акцентуацию, а также на общую направленность и контур мелодико-ритмического движения. Корни интонационного слуха восходят к истокам слуховой коммуникации, которая с древнейших времен служила для ориентации человека в окружающем мире и реакции на него. В тесной связи с интонационным слухом формировались две главные коммуникативные системы — музыка и речь, причем первая старше последней.
2. Интонационный слух пробуждает в слушателе естественные синестетические и мускульно-моторные ассоциации, имеющие интермодальный характер: при этом слуховое восприятие оказывается связанным со зрительными, цветовыми, пространственными, осязательными, тактильными ощущениями. Посредством интонационного слуха музыкальное восприятие расширяет свои границы и открывает для музыки весь мир человеческих представлений независимо от их непосредственной связи с органами чувств.
3. В распознавании музыкального содержания интонационный слух ориентируется прежде всего на коммуникатив-

"Музыкальные способности

ные архетипы — интермодальные устойчивые конструкты, несущие обобщенный смысл основных способов социального взаимодействия. Различают коммуникативные архетипы призыва, прощения, игры и медитации, каждый из которых предопределен социальными взаимоотношениями участников коммуникации. Коммуникативные архетипы опираются на синтез пространственных, моторно-двигательных и интонационных параметров.

4. Интонационный слух является мотивационным компонентом музыкального таланта, функция которого состоит в обеспечении внутренней эмоциональной связи между человеком и музыкальным искусством; эту функцию традиционно принято называть музыкальностью — на ней основаны интерес и любовь к музыке, сопровождающие человека на протяжении всей жизни. Распространенность интонационного слуха среди детей приближается к 12%: достойные музыканты от просто способных до выдающихся происходят именно из них, поскольку интонационный слух — это фундаментальное и первичное свойство музыкально одаренного человека.
5. Интонационный слух является аналогом древнейших базовых компонентов других талантов. Поиск такого рода компонентов восходит к древнейшему происхождению каждого вида деятельности, к древнейшей функции этого вида деятельности в выживании и совершенствовании человеческого рода. Базовая роль этого компонента в структуре таланта связана с тем, что из него проистекает мотивация к данному виду деятельности, любовь и привязанность к нему. Обнаружение мотивационного компонента всех талантов сопряжено с анализом общих психологических свойств и качеств высоких профессионалов и преданных любителей в каждом виде деятельности.



/чувство ритма

ЧУВСТВО РИТМА

ВНАЧАЛЕ БЫЛ РИТМ?

Ритм и в самом деле был вначале, и Генрих Нейгауз прав, когда настаивал на этом в своей книге «Об искусстве фортепианной игры». Вне ритма и без ритма природа не существует, все видимое и слышимое, равно как и все скрытое и тайное совершается в ритме. Мерцают звезды, и свет их то потухнет, то разгорится ярче — звезды «моргают». И как бы у них это ни получалось — редкими вспышками с долгими затуханиями или наоборот, долгим ярким горением с внезапными «провалами», ритм получится все равно: равномерный или хромающий, дерганный или плавный.

Ритм всегда представляет собой чередование событий равной или неравной длительности в сочетании с паузами между ними. Волны, накатывающие на берег, стук дятла в лесу и журавлиные крики в небе — все ритмично.

Строго говоря, ритм в звуке не нуждается. Звук лишь обозначает, подчеркивает ритмичность происходящих событий, и даже возбуждает эту ритмичность. Если взяться за работу совместно, то без ритма не обойтись; чтобы действовать согласованно, нужны звуковые сигналы, которые задают ритм совместных движений — ритм покажет самый оптимальный способ действий в любой ситуации. В ритме «легко-тяжело, слабо-сильно» происходят все работы, требующие энергичных толчков или рывков: этот ритм запечатлен в известной бурлацкой песне «Эй, ухнем». Сначала «эй», то есть замах, а потом «ухнем», то есть бросим, швырнем, дернем изо всех сил. Если же нужно равномерно и упорно воздействовать на предмет, например, перепиливать старое дерево или долбить камень, то сопутствующий ритм будет другим, таким же упорным и периодичным, как и сама работа.

Столь же велика роль ритма в общении с высшими силами: танец шамана построен на постоянном усилении активности движения — медленный раскачивающийся ритм постепенно превращается в ритм быстрого вращения. Этот ритм как бы ввинчивается в мировое пространство, создавая энергетический столб между землей и небом. Во многих традиционных культурах сопровождение мистических церемоний не нуждается в пении, ограничиваясь только барабанным ритмом: сухой, жесткий звук малых барабанов и гулкий, объемный звук больших литаврообразных ударных устанавливает контакт между людьми и их небесными покровителями. Ритмичные танцы под барабанный бой сопровождают все важнейшие события в жизни племени; ритм как бы приобщает человека к его сородичам, делает его жизнь частью общей жизни — рождение младенца, обряд инициации (вхождение во взрослый мир), свадьбы и похороны невозможно представить без ритмического сопровождения.

Связь ритма с коллективными работами и церемониями древнейших людей заразила ритм его главным смыслом: он стал знаком общенности человека к общему делу, общему благу и общей беде. Действовать ритмично — значит действовать совместно, значит вливаться в коллектив и становиться его частью. Именно поэтому наиболее ритмичные виды музыкального искусства — рок-музыка и джаз, предполагают безусловную коллективность восприятия и коллективность реакции на происходящее. И в силу тех же причин наиболее индивидуалистическая и элитарная классическая музыка обычно не прибегает к ритму в его первичной функции коллективного организатора — ритм и ритмичность в музыкальной классике органично вписаны в другие параметры звучания и редко становятся господствующими.

Музыкальный ритм — это движение в звуковой форме, поскольку ритм рождается из движения и как бы описывает его, сохраняет его следы, даже если самого движения уже нет. Неразрывность ритма и движения в живой действительности превращают ритм в звуковой отголосок движения, в его слышимую «запись». Ритм по отношению к движению — это то же, что письменная речь по отношению к речи устной: читая письменный текст, можно услышать речь вместе с ее звуками, интонацией и акцентами. Так же слушая ритм, можно увидеть живое движение, прочувствовать и восстановить его. Это свойство ритма использует танцевальная музыка, которая вписывает в ритмическую оболочку двигательные события: движения ног и рук, повороты корпуса и головы. Сначала жесты и движения создают танец, затем танец рождает соответствующий ритм — шаги,

прыжки, скольжения фиксируются с помощью ритма. Затем мелодия и гармония обволакивают ритм, украшая и расцвечивая его, обнажая акценты найденного ритма, подчеркивая его красоты. И когда все эти события совершились в нужном порядке, можно считать, что новый танец родился на свет — в ритме, записанном с помощью музыки, есть все, чтобы восстановить движение, давшее ему жизнь. Движение рождает ритм, а ритм рождает музыку.

Движение всегда эмоционально окрашено, осмыслено, человек не может двигаться, оставаясь при этом безразличным: чтобы ударить врага, он должен напрячься, собрать свои силы в одну точку и превратиться в сжатую пружину. Чтобы погладить котенка, человек должен расслабиться, распушить все мускулы и, внутренне мурлыкая, отдаться общению со своим четвероногим другом. Движение всегда означает эмоционально окрашенную активность, целенаправленное побуждение, и если даже человек не сам движется, а лишь наблюдает или тем более воображает движение, он должен слиться с ним, почувствовать его как движение своего тела, направляемое собственными намерениями.

Чтобы понять, из чего состоит чувство ритма, следует начать с разложения на части движения, его переживания и осмысления, и самой очевидной характеристикой движения будет темп. Движения бывают величавые и спокойные, и тогда темп будет медленным: иногда даже говорят, медленный ритм, понимая ритм расширительно, с входящим в него темпом — медленно плывут облака в небе в ясный день, медленно перекачиваются волны в океане при тихом ветре. Однако бывает, что медленное движение возникает оттого, что движению что-то мешает, ему приходится преодолевать сопротивление: так движется корабль сквозь ледяные торосы, так же медленно прорастает горный цветок сквозь камень.

Быстрые движения тоже имеют свой характер. Быстро вращается волчок, быстро летит стрела — быстрые движения особенно склонны к инерции, к самопроизвольному и бесконечному продолжению: *perpetuum mobile*, фантастический вечный двигатель, представляется человеку именно таким. В этом случае энергичен будет только первотолчок, начальный импульс, а в дальнейшем движение будет катиться подобно шару, который толкнули с вершины горы. Быстрые движения бывают не только инерционными, а нередко крайне энергичными, когда каждый следующий «порыв» нуждается в дополнительном подталкивании, накачивании. Так мчится стадо антилоп, испуганное тигром, так бьются бойцы в рукопашном бою. И каждый раз в зависимости от цели движения и его характера,

темп будет несколько различным. Темп порожден эмоциональным тоном и смыслом движения, поэтому и в музыке найти правильный темп — уже половина дела. Не случайно темпы имеют так много разных обозначений.

Grave — грозное, с трудом пробивающее путь крайне медленное движение, как бы замороженное, само в себе заключающее торможение; Adagio — движение мощное и сильное, и медлительное скорее оттого, что его придавливает его собственный вес и значение; Largo — движение широкое, замедленное от беспредельного расширения, растекания, от стремления занять большое пространство. Характер быстрых движений тоже достаточно разнообразен. Allegro означает «весело», то есть активно, с огоньком, с напором; наиболее близко к нему Vivace, «живо», но этот темп ассоциируется с несколько большей инерционностью движения, с большей его облегченностью, полетностью, нежели наиболее употребительное Allegro. И, наконец, Presto, это темп потока, бегущего или летящего, где едва различимы мельчайшие единицы, его составляющие — все сливается и становится единой линией, где скорость так велика, что кажется неподвижной. Часто встречаются и средние темпы, их тоже три: Andante, «шагом», темп ходьбы на прогулке, когда движение не мешает мечтать, вспоминать и мыслить; Moderate, максимально умеренно и наиболее бесцветно, бесхарактерно и безразлично; Allegretto — почти Allegro, когда спокойствие и возбуждение несогласны друг с другом и рождают темп-компромисс. Естественно, чувство ритма начинается с ощущения темпа движения, с переживания его скорости, потому что она уже определяет мускульный тонус движения и его основные параметры.

Когда решено, в каком темпе двигаться, необходимо понять каким образом, посредством каких мелких единиц это движение будет сформировано. В реальности движение редко бывает сплошным и совершенно нерасчленимым; наоборот, оно разделено на некоторые этапы и фазы. Движение независимо от скорости может приближаться к бегу или прыжкам, оно может семенить мелкими шажками или лететь как будто по воздуху. Движущееся тело может плыть, плавно рассекая поверхность, или идти, становясь на нее. Эти параметры движения в музыке передаются через оттенки артикуляции или взятия звука: знак слияния, legato, ближе всего к плаванию или ползанию, лететь и бежать тоже удобнее всего legato, иначе отделение каждого звука будет задерживать движение. Portamento, раздельное движение, ближе к шагу, а staccato, движение короткое и отрывистое, напоминает прыжки.

Помимо темпа и способа движения, восприятие и переживание ритма формируется акцентами. Именно они превращают нерасчлененную движущуюся массу звуков в осмысленный ритм: ведь для всякой структуры, в том числе и для звуковой структуры, необходимо неравенство, нужна разнофункциональность, чтобы разные элементы выполняли в структуре разные роли. Акцент, ударность, резкость создают эту разность и неравенство звуков, даже если по времени звучания они равны. Равномерный стук дятла по дереву отнюдь не так равномерен, как кажется на первый взгляд: какие-то звуки будут непременно заметнее других, поскольку удар по этим звукам будет несколько более сильным. И для ощущения ударности или акцентности звука вовсе не нужно, чтобы он был более долгим. Но обратная закономерность, тем не менее, существует: более долгий звук кажется и более акцентированным — этот акцент даже не нужно подчеркивать, он обнаружится сам собой.

Посредством акцентов и неравной длительности звуков музыка образует своего рода узоры — фигуры, называемые ритмическим рисунком: звуки складываются в группы, каждая из которых объединена общим акцентом. Он создает своего рода «ритмическое тяготение», подобное ладовому тяготению — звуки устремлены к акценту, а время после него как бы расслабляется, повисает. Благодаря акцентам музыка уподобляется фазам мускульного усилия: в ней есть слуховой замах, преакцентное время, которое часто называют пре-дыктом, есть акцент, подобный собственно удару, и есть расслабление, отдых мышц, следующий за ударом. То есть и здесь, в области акцентуации, ритм копирует движение, дополняя его общую картину, где уже есть скорость движения (темп), способ движения (артикуляция) и фазы движения (ритмические группы, объединенные акцентом).

Ритм фиксирует слуховой образ движения, отмечает все его главные черты. Однако многие атрибуты движения можно распознать с помощью интонационного слуха: он фиксирует общий темп движения, его артикуляционный профиль и характер акцентуации, различая движение, подобное шагу медведя в лесной чаще и полету бабочки в поле. Но интонационный слух не фиксирует долготу звуков, он не сравнивает их между собой — единица музыкального движения для интонационного слуха практически не существует, в то время как не может быть чувства музыкального ритма без восприятия временных отношений звуков. И «медведя» и «бабочку» можно распознать, опираясь на ресурсы интонационного слуха. Но повторить их движение можно лишь с помощью чувства ритма.

Если интонационный слух считывает общий смысл музыкального сообщения, то чувство ритма осознает его временную организацию, заведует временными отношениями звуковых элементов.

Интонационный слух может зафиксировать в целом полетный или в целом прыгучий характер движения, он также может отметить, что движение в целом слитно или в общем отрывисто, но в какой момент какой акцент возникает и что за ним следует, когда и как возникнет следующий акцент, каким закономерностям будет подчиняться его появление — на все эти вопросы интонационный слух не может ответить, поскольку он не может расчленить поток на какие-либо единицы, а значит и не может осознать их отношения. Чувство ритма в отличие от интонационного слуха знает, когда и каким образом возникнет в музыке тот или иной акцент и от чего его возникновение зависит; чувство ритма обладает иерархичностью, то есть оно воспринимает звуковой поток как соотношение более крупных и более мелких временных единиц, разделенных в свою очередь на еще более мелкие.

И наоборот, как соотношение более мелких единиц, объединенных во все более крупные: ход по иерархическим ступеням в обе стороны для чувства ритма равно возможен. Движение в целом будет делиться на сегменты, сегменты на фазы, фазы на группы, группы на единицы — и на каждом уровне будут возникать свои цепочки элементов, где есть элементы главные, ведущие (акценты, например) и есть элементы подчиненные, сопутствующие. Там где интонационный слух ощущает целостную картину, чувство ритма видит детали временных отношений; там, где для интонационного слуха возникает звуковое пятно, там для чувства ритма просматривается сложная жизнь звуков, причудливо объединенных в ритмический рисунок.

Интонационный слух старше; для него актуально любое звучащее тело — даже едшьта.гъу& обладает даяжтослбстаештъ'ътаж-нием. Все, что звучит — вой океана в бурю, плач ребенка, пение ветра в камышах — переживаются и фиксируются интонационным слухом. Для чувства ритма этого мало: ему нужно расчлененное движение, разделенное на фазы, обладающее собственной иерархией, где каждый момент имеет собственную функцию, играет свою роль в общей картине движения. Чувство ритма предполагает не стихийное движение, а движение волевое, направленное и целеустремленное, и оттого приобретающее не только общий характер, но и определенный способ организации временных единиц. Однако своими корнями чувство ритма уходит в глубины интонационного слуха и прорастает из него: чувство ритма начинается с таких грубых ка-

ществ движения как темп и артикуляция — еще нет соподчинения движущихся единиц, но скорость и общий характер движения уже есть. Чувство ритма рождается от интонационного слуха, прорастает из него, но его же перерастает, доходя до большей изошренности, фиксируя гораздо более подробно тот процесс движения, который интонационный слух лишь ощутил как целое.

ТЕЛЕСНО-МОТОРНАЯ ПРИРОДА ЧУВСТВА РИТМА

Когда мы говорим «вначале был ритм», то подразумеваем «вначале было тело», поскольку движущееся тело предшествует ритму. И чувство ритма, то есть переживание и осмысление временных отношений в музыке, не может это не учитывать. На протяжении тысячелетий человек воспринимает ритм как коллективно-организующее начало, и, услышав ритм, он невольно подчиняется ему, ориентируется на него в своих движениях. Если он слышит походный марш, то начинает шагать как солдат, а если слышит разухабистый твист, то начинает крутиться, извиваясь всем телом.

Музыка проникает в человека через ритм, точно так же как она проникает в него посредством интонирования: человек бессознательно подпевает слышимой музыке, и тем самым присваивает ее через колебания своих голосовых связок; точно так же совместно с музыкой человек двигается и присваивает ее через моторику всего тела. Как писал великий знаток чувства ритма Жак-Далькроз: «Ритм, как и динамика, зависит полностью от движения, и его ближайший прототип — наша мускульная система. Все нюансы времени — *allegro*, *andante*, *accelerando*, *ritenuto* — все нюансы энергии — *forte*, *crescendo*, *diminuendo* — могут быть восприняты нашим телом, и острота нашего музыкального чувства будет зависеть от остроты наших телесных ощущений»¹.

Ритм настолько всемогущ, что сообразно ритму движутся не только руки, ноги, корпус и голова, но также и мышцы голосового и дыхательного аппарата, а также глубоко лежащие мышцы грудной клетки и брюшной полости: психологам удалось зафиксировать эти «микродвижения» и установить, что человек, объятый ритмическим движением, «поддакивает» ритму и всей мускулатурой сразу и каждой ее частью. Здесь ритм можно уподобить музыкальному звуку: колебание целой струны дает основной тон, но каждая ее часть,

¹ Jaques-Dalcroze E. (1931) *Rythm*. Losanne, Bourdolet.

^Музыкальные способности

колеблясь одновременно, дает и призвуки; эти призвуки добавляют свой нюанс в общий букет звучания — так образуются обертоны, без которых музыкальный звук был бы очень бедным и плоским. То же происходит и с ритмом: без «микродвижений» внутренних мышц, сопровождающих ритм, его переживание было бы не таким объемным, не таким всеобъемлющим.

В традиционных культурах движение и ритм нераздельны: музыку нельзя отделить от танца, хоровода, от трудовых движений, сопровождающих песню. Воссоединение ритма и движения в рок-музыке и джазе составляет огромную силу этих видов музыки — слушатель раскрепощается и ведет себя, так как он вел себя, слушая музыку на заре человеческой истории, когда музыка сливалась с вызываемым ею движением. Музыкальная классика, которая заставляет подавлять двигательные реакции, переводить их во внутренний план и делать едва заметными, многое теряет в смысле непосредственности восприятия, но столь же многое приобретает в смысле культурного самоопределения: воображаемый герой классической музыки — не дикарь, а человек воспитанный, умеющий обуздывать свои физические проявления, и в этом смысле сдерживание телесно-моторных реакций — это своеобразная визитная карточка интеллектуала, поклонника классического музыкального искусства.

Однако каковы бы ни были внешние телесные проявления слушателя, психологическая природа чувства ритма покоится на слухо-двигательной координации, когда звук пробуждает движение. «Восприятие ритма никогда не бывает только слуховым; оно всегда является процессом слухо-двигательным, — пишет Борис Теплов. — Большинство людей не сознает этих двигательных реакций, пока внимание не будет специально обращено на них. Попытки подавить моторные реакции или приводят к возникновению таких же реакций в других органах или влекут за собой прекращение ритмического переживания. Переживание ритма по самому существу своему активно. Нельзя просто «слышать ритм». Слушатель только тогда переживает ритм, когда он его «сопроизводит», «соделывает»¹.

Косвенным доказательством нераздельной связи чувства ритма и движения послужили эксперименты психологов Станкова и Спилсбери (Stankov and Spilsbury), которые сравнивали восприятие ритма у слепых от рождения испытуемых с восприятием ритма у зрячих. Слепые лишены представления о пространственных координатах движения: несмотря на то, что телесно они могут пережи-

¹ Б. Теплов Психология музыкальных способностей - М., 1947, с.277.

вать ритм и подстраиваются под него, как бы пытаясь «танцевать», они все-таки ограничены в знаниях о том, как разные виды движения расположены в пространстве — они не знают, как именно вращается волчок и как именно скачет лошадь. Переживание движения невозможно без его пространственного профиля, без того, чтобы мысленно рисовать это движение, вписывая его в пространственные координаты. Кроме того, слепые испытуемые ограничены в своих движениях: они боятся двигаться, боятся на что-нибудь наткнуться, они вынуждены «прощупывать» свой путь, прежде чем ступить на него — у них отсутствует свобода движений.

Эксперимент подтвердил первоначальную гипотезу об ограниченности чувства ритма у слепых, которые выполняли соответствующие упражнения гораздо хуже зрячих: ограниченность в движениях и представлении о них привела к ограниченности переживания ритма. Вместе с тем глухие испытуемые, которые вообще не слышат музыку, все-таки способны почувствовать ее непосредственно через звуковые колебания и вызываемые ими мышечные ощущения, если эти колебания «поднести» близко к телу. Глухие ощущают ритм непосредственно-телесно, не слыша музыки, но парадоксальным образом приобщаясь к ней. Их переживание ритма, согласно измерениям мышечного тонуса, даже больше соответствует музыке, чем переживание слепых. Так снова подтверждается телесно-моторная природа чувства ритма — оно может жить даже без музыки, но не может жить без телесно-моторных ощущений.

Не воспринимают ритм не только слепые, но и вообще все люди, двигательные ограниченные: с сожалением следует признать, что инвалиды с поражением двигательных способностей крайне немusыкальны по причине недоразвития у них чувства ритма. Крупный исследователь детской музыкальности Муг (Moog) провел серию экспериментов на распознавание ритмических фигур у детей-инвалидов 10-11 лет. Они должны были вычленить простые ритмические рисунки, как в рамках мелодического движения, так и вне его. Несмотря на полную умственную полноценность, эти дети не смогли выполнить задание, которое нормальные дети их возраста и умственного уровня выполняли легко. То есть телесно-моторная природа не только переживания, но и распознавания ритма оказалась доказанной — без непосредственного «подключения» к ритмическому ощущению, чисто умозрительным путем ни распознать, ни запомнить ритм невозможно.

«Обратный эксперимент», проведенный Даниэлем Левитиным и Урсулой Белуджи (Levitin, Daniel; Bellugi, Ursula) дал те же результаты. Они тестировали больных синдромом Уильямса, вызываю-

щим глубокую умственную отсталость. При этом испытуемые должны были копировать ритмические фигуры, прохлопывая их. То же задание выполняли и нормальные испытуемые. «Больные синдромом Уильямса, - свидетельствуют авторы, - делали то, что от них требовалось, так же хорошо как обычные испытуемые, включая перемену метра и поддержание темпа. Более того, их ошибки имели даже больший ритмический смысл, нежели ошибки нормальных людей. Результат мы трактуем как подтверждение того факта, что хотя бы один аспект музыкального интеллекта нормален у людей, умственно отсталых в других отношениях, что поддерживает теорию мультиинтел-лекта Гарднера по отношению к музыке»¹. Связь чувства ритма с телесной моторикой человека в очередной раз подтвердилась.

Чувство ритма глубоко бессознательно, рефлекторно. Среди всех музыкальных способностей — ощущения музыкальной высоты, ладового чувства или музыкальной памяти — чувство ритма ближе всего к доцивилизационной фазе развития человека. По крайней мере, бессознательная составляющая в чувстве ритма играет большую роль. Один из экспериментов, подтверждающих это, провел психолог Мишель Бьязутти (Biasutti, Michele): он гипнотически воздействовал на испытуемых, ранее выполнивших тесты на различные музыкальные способности. После сеансов все их показатели остались прежними, но заметно улучшились оценки за чувство ритма. Воздействуя на него через механизмы бессознательного, психологу удалось вступить в контакт с чувством ритма испытуемых, освежить и усилить механизмы его работы, в то время как подобное же гипнотическое воздействие не оказало никакого влияния ни на слух, ни на музыкальную память, ни на какие другие музыкальные проявления.

Ритмический образ музыки запоминается легко, уступая только образным ассоциациям, созданным с помощью интонационного слуха. То есть, аспекты звучания сохраняются в памяти «по старшинству»: самые древние образы-воспоминания, связанные с общим тонусом и характером музыкального высказывания, оседают в памяти первыми, и сразу же следуют телесно-моторные следы музыки, зафиксированные чувством ритма, вторым «по старшинству». Говоря о первичности образных ассоциаций и содержательных параллелей в музыкальном восприятии, Джон Слобода пишет: «Совершенно ясно, что слушатель не может вспомнить ничего, ни одной темы из прослушанного произведения, но охарактеризует музыку

¹ Levitin, Daniel; Bellugi, Ursula (1998). Rhythm reproduction under Williams syndrome. *Music Perception*, 15, p.388.

метафорически (как героическая борьба, завершившаяся триумфально)»¹. Так же, по его свидетельству, запоминают музыку дети: «как в церкви, падают снежинки, лошадиные бега», - говорят они о музыке, которую не могут ни узнать, ни вспомнить.

Далее следует ритм — когда дети пытаются запомнить мелодию, они запоминают сначала ее ритм. Психолог Мэйнверинг (Mainwaring) заметил, что, слушая музыку, дети непроизвольно двигались, как бы сочиняя танец, музыке соответствующий. Впоследствии, когда их попросили вспомнить мелодию, они не смогли сразу ее воспроизвести, но стали подпрыгивать, дергаться и вертеться точно так же, как они это делали во время слушания музыки. И эврика! Кому-то удалось запеть мелодию, хотя слушали они ее достаточно давно, и без двигательного ключа им никак не удавалось поймать ее. Ритм фиксируется сразу и тянет за собой остальные музыкальные параметры — такой вывод сделали многие психологи, наблюдающие за работой музыкальной памяти у детей.

Ритм является законным представителем музыкального целого в памяти многих людей: вспомнив ритм, люди распознают по нему музыкальные фрагменты и в том случае, когда различия между ними гораздо более сложны и многообразны, нежели различия чисто ритмического порядка. Будучи столь фундаментальным инструментом музыкального восприятия, чувство ритма совершенствуется весьма активно, — идя рука об руку с физическим развитием детей, чувство ритма опережает прочие аспекты музыкальности. Психологи Деморест и Серлин (Demorest, Steven; Serlin, Ronald) просили школьников 7, 12 и 14 лет «измерить», насколько далеко отошли от первоначальной темы вариации на нее. Опираясь на ритм, школьники разделили вариации на нужные группы, а когда их попросили использовать другие, неритмические признаки, результат оказался весьма плачевным: мелодические различия совершенно ускользнули от их внимания. Причем, чем старше становились дети, тем легче им было ориентироваться в разных ритмах, что никак нельзя сказать о признаках другого, неритмического порядка. «Результаты подтвердили, - пишут авторы, - все возрастающую роль ритмической информации»².

Экспериментальные исследования чувства ритма еще раз подчеркнули теснейшую связь его с телесной моторикой. Ритм переживается только в движении и через него: в движении ритм ощущает-

¹ Sloboda, John (1985) *The Mind Behind the Musical Ear*, Oxford University Press, p.59

² Demorest, Steven; Serlin, Ronald (1997) *The integration of pitch and rhythm in musical judgement: testing age-related trends in novice listeners*. *Journal of Research in Music Education*, 45, p.67.

ся и запоминается, и роль его как представителя музыкального целого постоянно возрастает. Таково восприятие большинства людей, и сразу же можно предположить, что подобно интонационному слуху, древнейшей музыкальной способности, чувство ритма, почти столь же древнее, достаточно распространено. Нас много, переживающих звук как движение, телесно-моторно и кинестетически. Не случайно гарднеровский телесно-моторный интеллект, *bodily-kines-thetic*, вместе с чувством ритма локализован в левом полушарии.

РАЗ-ДВА, РАЗ-ДВА, РАЗ-ДВА

Природа предпочитает периодический ритм, образованный равномерными единицами времени. Равномерно барабанит дождь по крыше, равномерно накатывают на берег волны, равномерно стучит сердце человека, и если это не так, то врачи отмечают у него «сердечную аритмию» и начинают ее лечить. Сердечный пульс, равномерное дыхание, ровный шаг — это и есть фундаментальный ритмический опыт человека. Именно от него и отталкивается музыкальное искусство, полагая основной единицей музыкального времени так называемый *beat*, удар, бие-ние. Музыкальный темп ориентируется на наш пульс: *Andante* несколько медленнее его и составляет 60 ударов в минуту, что для прогулочного шага вполне естественно. Весьма оживленный темп, несколько энергичнее, чем *Allegro*, будет примерно вдвое быстрее — 120 ударов в минуту. Обычное *Allegro* — 100 ударов.

Первый опыт равномерного ритма младенец получает еще до рождения, слушая материнский пульс: так с самого начала равномерное движение в темпе 72 удара в минуту воспринимается как норма, как символ привычного распорядка и нормального течения жизни. Ученые решили проверить, действительно ли новорожденные воспримут как успокоительное средство запись сердечного биения и как они будут себя вести. Не успели сорок английских младенцев родиться на свет, как через два дня их подвергли тестированию. Они слушали звук обычного сердечного биения, а также звук прерывистого, аритмичного сердечного биения. Первый нагнал на них сон, зато второй привел в беспокойное состояние: если сердце бьется неритмично, значит, что-то не так — младенцы использовали это как повод показать характер и дружно заголосили. Этот эксперимент провел Шпиглер (*Spiegler*) в 1967 году.

Годом раньше Брэкбилл (*Brackbill*) испробовала для успокое-

ния младенцев не только естественный сердечный ритм, но и звук метронома в темпе 72 удара в минуту, а также колыбельную песню на иностранном языке. Двухдневные младенцы вполне удовлетворились предложенным материалом, доказав тем самым, что им нравится вообще всякое равномерное, монотонное звучание, а не только звук сердечного биения. Правда, к двум годам дети уже воспринимают музыку как осмысленное к ним обращение, а звук метронома — как помеху, поэтому двухлетние испытуемые гораздо лучше засыпают под звук сердечного биения, нежели под другие, «посторонние» звучания. Однако любой звук все равно лучше, чем тишина—в тишине дети проявляют большее беспокойство, чем даже в присутствии механического тиканья метронома. Вот какой властью обладает равномерный повторяющийся звук — раз-два, раз-два и так далее, что и было доказано в трех сериях экспериментов в начале 60-х годов.

Beat или основная временная доля, которую в последние четыре столетия называют метрической долей, может делиться на более мелкие единицы: простейший вариант такого деления можно представить, если в естественном темпе сердечного биения или несколько медленнее левая рука отстукивает метрические доли, а правая успевает на один удар левой руки положить два удара правой руки. Тогда в левой руке ведется отсчет метрических долей, а в правой складывается очень простой, но все-таки ритм. Ритм в отведенное ему время может проделать очень сложные фокусы: вписываясь в положенную метрическую долю, он может сыграть и три и пять звуков, может вписать в метр неравные звуковые длительности — одни будут короче, а другие длиннее. А левая рука, несмотря на все эти фокусы, должна удерживать темп, продолжать beat, и если она это не будет делать, то ритм сразу же развалится — ему некуда будет вписываться, исчезнет сетка метрических долей, развал которой равносителен развалу сердечного пульса у человека.

Ритмические отношения звуков — это отношения временных пропорций звуков, их взаимное соотношение. Вся совокупность временных отношений звуков внутри пьесы составляет ее ритм, а скорость их движения — темп. Если какую-нибудь быструю песню сыграть намного медленнее или быстрее, чем всегда, то песню все равно можно узнать (такого рода смена темпа часто используется в музыкально-психологических тестах). Если же изменить внутренние временные пропорции и отношения звуков, то узнать такую мелодию будет почти невозможно. Музыкальное искусство в силу той большой роли, которую играют в нем понятия пропорциональности,

подобия, симметрии, равенства и неравенства, часто уподобляют архитектуре: «архитектура — это застывшая музыка», говорят иногда искусствоведы. В таком случае темп можно уподобить величине архитектурного сооружения, а ритм — всей совокупности внутренних отношений стен и потолков, плоскостей и колонн, всех конструкций и архитектурных деталей: уменьшенная в миллион раз пирамида Хеопса — это та же пирамида, с теми же отношениями плоскостей и углов, но в очень «быстром темпе», а если бы ее можно было вообразить «в замедленном темпе», то такая пирамида заняла бы весь Каир.

Чувство темпа или «бита» — это основание чувства ритма, с которого он начинается. Можно сначала отбивать темп, почувствовать, как идут метрические доли, а потом в заданном темпе начать играть — так и поступают дирижеры, задавая оркестру темп. Но можно поступить и в обратном порядке: услышать музыку со сложным ритмом, и, тем не менее, извлечь из нее темп, beat, начав отстукивать его по столу или бить в ладоши. Второе упражнение часто используется для проверки чувства темпа, которое, например, у слабоумных больных синдромом Уильямса оказалось в полном порядке. Нормальные дети, по данным Болвина и Штехера (Baldwin and Stecher), тоже вполне успешно почувствовали ход метрических долей в средней трудности музыкальной пьесе. Но не успели они начать радостно хлопать, как исследователи услышали, что «темп поехал» — испытуемые, сами того не замечая, ускорили свои хлопки. Причем, тверже других держали темп трехлетние дети (может быть, материнское сердцебиение еще подсознательно не было забыто)? Подобные же эксперименты продолжались и позднее (первые относились к двадцатым годам, последующие к концу тридцатых). Комментируя полученные результаты, Кристиансон писал: «В дошкольном возрасте вопрос состоит даже не в том, «могут ли», но в том, «насколько долго» дети в состоянии поддерживать твердый темп (steady beat). Такого рода трудности заметны и после шести лет»¹. Многие испытуемые, от которых требовалось запомнить и повторить несложные ритмические фигуры, находили это задание более легким, нежели поддержание steady beat, ровного темпа.

Проблемы в ощущении верного темпа испытывают не только дети, но и взрослые, и даже музыканты. Психолог Роберт Дьюк (Duke, Robert) в условиях равномерного ритма, без деления долей пополам или в более сложных соотношениях, попросил найти темп,

¹ Christianson, H. (1938) Bodily Rhythmic Movements of Young Children in Relation to Rhythm in Music. New York, Columbia Univ. p.133.

beat, и простучать его. Он заранее пошел на усложнения, поскольку включил в свои девять темпов, предложенных испытуемым, и очень медленные темпы (менее 60 ударов в минуту) и крайне быстрые (более 120 ударов). Музыканты в этих обстоятельствах оказались ничуть не более ловкими «ритмистами», чем простые смертные: как и каждому человеку, им было нелегко почувствовать, что метрическая доля может включать и очень много звуков и очень мало.

В очень медленном темпе, если звуков много, то движение кажется даже оживленным, но темп при этом вполне черепаший; в быстром темпе на целую метрическую долю может падать всего один звук или даже ни одного — в такте может оказаться всего одна целая нота: в этом случае движение не будет особенно суетливым, но темп при этом может лететь стрелой. В этом упражнении темп надо было извлечь из музыки, какой бы примитивной она ни была: ведь в реальном музицировании рядом с музыкантами (если это не оркестр), мы не видим «помощника», который отбивает темп, значит, в реальном музицировании темп — это представляемый, воображаемый beat, умопостигаемое движение метрических долей. И не все могут почувствовать его, хотя, как в этом эксперименте, имеют солидный музыкальный опыт. Значит, хорошее чувство темпа — это редкость, и даже музыкальная профессия не дает гарантии, что оно у человека есть.

Будто бы подтверждая выводы Роберта Дьюка, сама жизнь поставила эксперимент еще в XIX веке. Маленький Леопольд Ауэр, житель венгерской деревушки, через которую проходили войска национального сопротивления, решил попробовать себя в роли барабанщика. Ему было всего пять лет, он схватил небольшой барабан, да так ловко и так ровно отбивал дробь, что солдаты приосанились, подкрутили усы и бодрым шагом устремились за ним. Полковой командир пришел в восторг и стал упрашивать отца отпустить мальчика с войсками. Но тот был непреклонен: нельзя было подвергать ребенка риску, даже если у него отменное чувство ритма. Так выдающийся скрипач Леопольд Ауэр, глава российской скрипичной школы был сохранен для истории¹. Однако его детский опыт подтверждает известную истину: чувство темпа — признак музыкального таланта, оно редко бывает совершенным, хотя в некоторой степени присуще всем.

В чем же дело? На первый взгляд странно, что человек не может сделать то же, что легко удаётся метроному: ощущая равные временные промежутки, внутренне или вслух «отбивать» их, не ускоряя и не замедляя движение — ведь и сердце и пульс бьются у нас подобно метроному. Но почему-то все механическое вызывает у человека

отторжение. Трое психологов, Майкл Таут, Дженнифер Ратбэн и Роберт Миллер (Thaut, Michael; Rathbun, Jennifer; Miller, Robert) провели весьма простой эксперимент, где испытуемые двадцати и семидесяти лет должны были постукивать по столу сначала в ритме музыки, а затем в ритме метронома. Казалось бы, с метрономом все обстоит гораздо лучше: он прямо выдает те самые «стуки» с теми же промежутками — их надо просто механически повторить. С музыкой не то: из нее еще надо извлечь темп, почувствовать его сквозь движение ритмических рисунков и фигур. Однако музыкальное задание оказалось легче механического: испытуемые, и студенты колледжа и пенсионеры, успешно встроились в музыкальный темп и стучали очень хорошо. Метроном же они все время то обгоняли, то запаздывали — его неживой стук подавлял естественное чувство музыкального ритма.

Может быть, отсчитывать одинаковые временные промежутки слишком утомительно, и человек очень быстро устает? Такое предположение сделал психолог Ламм, об экспериментах которого рассказывает в своей книге Борис Теплов. Испытуемые должны были взять некую ритмическую фигуру, затем сыграть ее несколько медленнее, а в третий раз сыграть еще медленнее, но уже ровно настолько же, насколько и раньше — то есть темп замедления фигуры должен был уменьшаться равномерно, и нельзя было в первый раз замедлить чуть-чуть, а во второй едва ли не вдвое. Учащиеся-музыканты, у которых было прекрасное чувство ритма, выполнили задание так же плохо как совсем слабые ученики. Механические расчеты оказались крайне враждебны чувству ритма, хотя невозможно отрицать, что пожелание равномерного замедления ничего вызывающего в себе не содержит и в музыке происходит очень часто. Комментируя этот эксперимент, Борис Теплов пишет: «Те учащиеся, которые в процессе музыкального исполнения могут лучше других достигать ритмического совершенства, теряют это преимущество там, где нет возможности опираться на музыкально-ритмическое чувство. На что же им приходилось опираться? Очевидно, на «расчет» — стараться каждую следующую фигуру делать медленнее предыдущей, причем так, чтобы это замедление всякий раз было одинаковым. опыты показали, что ритмически сильные ученики в такого рода «расчетах» несколько не сильнее слабых. Очевидно, при музыкальном исполнении они такого рода «расчетами» не пользуются»¹.

Отсюда следует, что хорошие ритмисты и люди с хорошим чувством темпа ничего не измеряют и не рассчитывают, и равенство ме-

¹ Б. Теплов Психология музыкальных способностей — М., 1947, с.292.

трических долей или, если нужно, их равномерное изменение в сторону замедления или ускорения, происходит не оттого, что они хорошо «посчитали» временные промежутки и их отношения. Чувство темпа не метрономического происхождения, и вероятнее всего, оно приходит не от биения как такового — слово *beat* здесь скорее затуманивает истину, нежели приоткрывает ее. Чтобы разобраться в происхождении чувства темпа музыканты и психологи поручили четверем органистам и преподавателям музыки сыграть пять церковных гимнов. Согласно официальной музыкальной логике разные ритмические единицы — половины, четверти и восьмые должны быть равны себе в разные моменты течения музыки — то есть все четверти, все половины и все восьмые должны быть одни и те же в данной пьесе, взятой в данном темпе. Традиционно одной метрической доле равна четверть, половина должна быть ровно вдвое больше четверти, а восьмая ровно вдвое меньше. Когда же в конкретном исполнении этих гимнов замерили длительность каждой ноты, то у всех музыкантов и во всех гимнах (значит, речь идет о правиле, а не об исключении) отклонения от арифметического соответствия оказались весьма заметными. Если, например, нота акцентирована, то она и так покажется долгой, и музыкант несколько «срезает» ее; если ему кажется, что нота слишком слаба, он может ее подчеркнуть и несколько «придержать». Все звуки, которые выписаны в нотах как совершенно одинаковые, на деле вовсе не таковы: они то длиннее то короче, то острее, то мягче, то светлее то глубже, и эта разность в окраске и характере их взятия, разница в их роли внутри музыкальной фразы не может не сказаться на арифметической длительности звуков — они как горошины в стручке гороха, как дольки одного апельсина, как зернышки граната никогда не бывают абсолютно одинаковыми. Эти микроотклонения от математически точной длительности звуков составляют дыхание музыки, без которого она показалась бы мертвой, и настоящий музыкальный темп поддерживается именно в таких, «некомфортных» условиях, когда ему приходится следить за подобными микроотклонениями, удерживая, тем не менее, имеющийся темп в первоначальном виде.

Иными словами, чувство темпа есть неотделимая часть чувства музыкального ритма, и необходимое равенство метрических долей поддерживается за счет живого ритмического дыхания, для «усмирения» которого как раз и нужно чувство темпа. Вот такой получается парадокс: если некого усмирять и не с кем бороться, чувство темпа притупляется, как притупляется неработающая пила. И нельзя почувствовать темп и поддерживать *beat*, если живой ритм ему не

сопротивляется. Равенство возникает как равнодействующая тысяч «неравенств», равномерный темп рождается как средневыврачительная величина, как мера общности ритмического движения живых звуков. Вот почему чувство темпа — такая великая редкость и обладают им немногие музыканты. Оно — следствие высокоразвитого чувства ритма, и вопреки внешнему впечатлению, темп есть порождение ритма, его обобщение, равнодействующая хода музыкального времени, мера живой пульсации в каждом музыкальном организме.

Когда человек учится музыке, исполнение ритма доставляет ему массу хлопот, даже если он намеревается сыграть простейшего «Чижика-пыжика». В этой песне имеются три вида ритмических длительностей — восьмые, четверти и половинные, относящиеся друг к другу как 1:2:4. Все единицы должны быть равными, и кое-где укорачивать, а кое-где прибавлять учительница музыки не разрешает, иначе от музыкального ритма ничего не останется — только большие мастера могут сделать ритмическое дыхание свободным, а слушателям будет казаться, что все звучит идеально ровно. Некоторые звуки «Чижика» сильнее других, это акценты, но вдавливать их тоже нельзя: акцентируются звуки в соответствии со стилем произведения, иногда очень четко и жестко, а иной раз почти незаметно. Как поступать с «Чижиком», каждый исполнитель решает самостоятельно, но слушатели любую песню должны узнать. Чтобы помочь делу, учителя музыки придумали уловку, где метрическая доля (четверть) раздроблена на два «устных счета» — раз-и, но, несмотря на эти ухищрения, все равно трудно правильно играть даже относительно несложные ритмические фигуры. Сыграть ритмическую фигуру можно только в том случае, если все временные отношения внутри нее играющему понятны, и эту фигуру он уже ощущает как некое целое, какое-нибудь та-та-та-Та-а-а, та-Та-а. Повторить услышанный ритм несколько легче, поскольку его не надо «делать», он уже готов, но не у всех получается и это.

В понятии ритма заключено много квазиматематических операций: выделение единиц измерения, понятие пропорционального деления и деления вообще, понятие симметрии, равенства и неравенства. В то же время музыкальная практика противится «интеллектуализации» чувства ритма — слишком уж многое надо учесть играющему, и если бы эти действия не совершались почти рефлекторно, то музыканту понадобился бы искусственный интеллект, подобный ЭВМ. Отказываясь признать существенную роль интеллектуальной составляющей в чувстве ритма и тем самым «математизировать» его, Борис Теплов приводит рассуждения музыканта и психолога

Меймана, который обратил внимание на способности пианиста лежащие на грани возможного. В одной руке одно, в другой — совершенно другое, там ложатся два звука на один счет, здесь — уже три; скорость движения при этом головокружительная, и вдруг играющий берет новый темп, соответствующий «определенной дробной части прежней скорости». На этой ужасной скорости удерживается равенство временных единиц, теперь уже несколько иных, чем прежде, и все может повториться сначала: деление на два накладывается на деление на три, а то и на пять, в одной руке мелкие ритмические доли идут ровно как на параде, зато в другой скачут и спотыкаются как сумасшедшие, но соблюдая при этом предписанный темп. «В таких обстоятельствах, - пишет Мейман, - мы стоим перед альтернативой: или в распоряжении играющих и слушающих имеются совершенно исключительные вспомогательные средства для оценки времени, или численные метрические предписания в музыке имеют для играющего значение в лучшем случае указаний на неопределенные ускорения и замедления, растяжения и сокращения, и в таком же смысле они воспринимаются и слушающими»¹.

Последнее предположение похоже на вопль вопиющего в пустыне, поскольку «ускорения и замедления, растяжения и сокращения» в ритмичной игре чаще всего измеряются временными «микронами» — такие «микроны», если они чуть более заметны, дают жизнь так называемой агогике — но в целом музыка вполне вписывается в темповые рамки, и микроотклонения лишь говорят о живости ритма, о его антимеханистичности, но вовсе не о том, что ритм кривой, спотыкающийся и ухабистый. Значит, приходится принять первое предположение о наличии «вспомогательных средств для оценки времени». Эти средства имеют мускульно-моторное происхождение, где единицей измерения времени выступает не умозрительный временной промежуток, а временной промежуток, равный движению — широкому шагу или шагу семящему, глубокому вздоху или учащенному дыханию, открытому взмаху руки или частым взмахам наподобие жеста «нет-нет» — все наши движения занимают какое-то время, и, слившись с ним, служат его измерению.

Чувство ритма опирается на временные единицы, полученные от вписанных в них движений. Движение рождает ритм, и к движению вновь обращается чувство ритма, каждый раз возрождая и воображая то движение, которое стоит у истоков ритмической фигуры. Музыкант проживает ритм в своем воображении; микродвиже-

¹ Цит по: Б. Теплов Психология музыкальных способностей — М., 1947, с.281-82.

ния тела заряжаются от воображения и передаются музыке. Чувство ритма превращает ощущение в понятие, причем в понятие бессознательное. Чувство ритма протягивает руку телесно-моторному интеллекту и питается от него, и потому ритм нельзя ни вычислить ни просчитать — его можно только пережить всем телом, моторно откликаясь на него, фиксируя собственными движениями, реальными или воображаемыми, все изгибы ритма, иначе это будет не ритм, а механический писк азбуки Морзе. Кстати, и она воспринимается благодаря чувству ритма, когда ее сигналы бессознательно ассоциируются с соответствующими движениями, то более протяжными, то более острыми, короткими.

Все ритмические единицы рождены движением и переживаются как движение: вот ровно прокатились капли-горошины — это группа шестнадцатых; вот подпрыгивает и «подталкивает соседа» так называемый пунктирный ритм, который может «высадить дверь», если станет напрягаться; вот играют брызги воды, переливаясь и журча — они рожают ритмы некоторых шопеновских этюдов. У больных синдромом Уильямса с чувством ритма все должно быть в порядке, поскольку левое полушарие, где он локализован вместе с телесно-двигательным интеллектом, у них почти здоровое. Олигофрены же не понимают ритм, потому что они не знают, чем отличается бег дикого стада от шуршания трав, колеблемых ветром — они не фиксируют различия в характере движений, им нечем наполнить ритмические фигуры, они ничего им не напоминают. Слабость кинестетического интеллекта связана у олигофренов со слабым осмыслением движений, с непониманием их разного назначения, разного смысла, их различной энергии и скорости. У нормальных же детей, все это понимающих, чувство ритма есть. И если оно есть, то считать раз-и, два-и тоже необязательно: интуитивно-моторное ощущение темпа и ритмических пропорций звуков появится и от самого движения, и от его мысленного представления — нужно только почувствовать какого рода движение стоит у истоков того или иного ритма.

Однако легче сказать, что нужно почувствовать тот или иной ритм, чем сделать это в действительности. В музыкально-педагогических кругах распространено мнение, что если музыкальный слух поддается воздействию и воспитанию, то с чувством ритма дело обстоит значительно хуже. На первый взгляд, в подобное трудно поверить: ведь слух как умение фиксировать, запоминать и воспроизводить точную высоту звуков — свойство достаточно изощренное, и неудивительно, что далеко не у каждого это свойство имеется. Но чувство ритма хотя бы в элементарном виде должно присутствовать

у каждого: каждый человек ходит, дышит, прыгает, бегаёт, совершает массу ритмических движений и во время занятий спортом, и во время выполнения разнообразных физических работ — колки дров, таскания воды из колодца и даже мытья пола. И, тем не менее, факты говорят о том, что хорошее, достаточное для занятий музыкой чувство ритма встречается гораздо реже, чем хотелось бы.

Отчасти причина в том, что в европейской классической музыкальной культуре музыкой занимаются далеко не только те, кто к этому природно предрасположен, и удаётся это только потому, что европейская культура изобрела нотную запись: она выступает в роли своеобразной подпорки, подсказки для тех, кто без нее ни о какой музыке и думать не мог бы. Если в фольклоре, в джазе и в рок-культуре музыка рождается в устном музицировании, то потно-письменная европейская традиция идет «от противоположного» — сначала нотная запись, и уж потом отражающая ее музыка. В устных музыкальных культурах без прекрасного чувства ритма невозможно накопить тот музыкальный материал, на основе которого будет развиваться собственное творчество — не запоминая «со слуха» ритмы и ритмические фигуры, ученик не сможет музицировать: человек с плоховатым чувством ритма никогда не станет ни запевалой деревенского хора, ни музыкантом джаз-банда. В европейской же классической традиции учительница музыки берется научить играть едва ли не каждого, если он будет внимательно смотреть в нотный текст и выполнять то, что там написано.

Какая именно высота звука изображена на нотной бумаге, ученик сможет понять, как только выучит, где какая нота пишется, — это то же самое, что выучить, как выглядит на бумаге та или иная буква и научиться произносить ее вслух. Умышленного ребенка на изучение нотной записи уйдут две недели, и подобно тому, как начинающий читать скоро начнет складывать написанные буквы в слоги и слова, начинающий играть довольно быстро научится делать то же самое с несложными пьесами. Если бы не одно «но». Написанный в нотах ритм, который виден в нотах непосредственно, вполне понятен — вторая нота в два раза длиннее, чем первая, а третья и четвертая в четыре раза короче, чем первая — но сыграть это, тем не менее, непросто.

Арифметический счет «раз-и-два-и-три-и» (английские ученики произносят так же нараспев: *one-and-two-and-three*), конечно, как-то помогает, но как полагает Борис Теплов, эта практика приносит едва ли не больше вреда, чем пользы. Объясняя, почему научить играть ритмично так трудно, он пишет: «Если ученик будет точно

выполнять указания нотной записи, то *только в результате этого* (курсив Б.Т.) получается то самое звуковысотное движение, которое требуется. Иначе обстоит дело с ритмом. Если ученик будет точно исполнять нотную запись, то только в результате этого не получится еще требуемого ритма, а получится только приблизительно точное воспроизведение определенных соотношений длительностей. Ученик, не имеющий предваряющих звуковысотных представлений, по крайней мере, в результате своего исполнения услышит нужное звуковысотное движение. Но ученик, не имеющий предваряющего чувства ритма, и в результате своего исполнения не может услышать никакого ритма. «Арифметический счет» — замена ритмического критерия другим. Он выступает как способ получить без помощи чувства ритма некое арифметически упорядоченное движение, вредный суррогат музыкального ритма. Эта арифметическая схема извлекается из нотного текста. Пользующийся ею ученик будет слышать нечто совершенно чуждое ритму и притом, вполне возможно, принимать именно это за подлинный музыкальный ритм. Одного этого обстоятельства было бы достаточно, чтобы понять, почему задача развития музыкально-ритмического чувства представляет такие большие педагогические трудности, и почему появилась легенда о невоспитуемости ритмического чувства»¹.

Арифметический счет помогает втиснуть нужное количество звуков в нужный промежуток времени: сказать «раз» и сыграть за это время два звука — уже получились относительно ровные восьмые, сказать раз-и, но сыграть на оба счета всего лишь одну ноту — и четверть, обозначенная в тексте, готова. Но стоит убрать «костыли» счета и попросить ученика сыграть молча уже выученное та-та-Та-а, как ничего не получится — все пойдет криво, косо и неровно. Ученик не прожил двигательно произнесенные им звуки, сыгранный ритм родился не как звуковой «портрет» сделанных движений, а как пустые длительности, не наполненные никаким двигательным переживанием. Если сказать вместо «раз-и-два-и»: «Сделай большой прыжок, а теперь два маленьких», то ритм Та-а, та-та с отрывистой артикуляцией staccato родится сам собой и уже не забудется и не исказится. Музыкально-ритмические отношения рождены движениями разной интенсивности, длительности и энергичного наполнения — потому и звуки, их отражающие, то длиннее то короче, то резче то мягче, то острее то протяжнее. Вспомогательным стимулом для чувства ритма будет не арифметический счет, а двигательный опыт, его активизация.

Б. Теплов Психология музыкальных способностей - М., 1947. с.302

Интенсивность и богатство двигательного опыта служат фундаментом для проявления чувства ритма, вот почему у черных музыкантов и африканцев вообще столь острое чувство ритма: их двигательный опыт многообразен и широк, он постоянен и интенсивен — белые люди на протяжении тысячелетий гораздо больше времени проводили в помещении, они гораздо больше лежали и сидели, нежели африканцы, сотни поколений которых жили на открытом воздухе и жили в движении. Постоянный физический труд, которым занимались африканцы, также способствовал накоплению двигательных впечатлений. Неудивительно поэтому, что у африканцев и афро-американцев так остро развито чувство ритма и среди них так много выдающихся спортсменов: и то и другое имеет близкую природу — всему виной богатый и «качественный» двигательный опыт, который уже успел войти в генофонд народа и стать его природным свойством.

Народы юга в отличие от народов Севера не проводят половину года «в зимней спячке», когда крестьянские работы замирают: испанцы, португальцы, балканские народы, жители островов Тихого океана и Карибского бассейна постоянно выражают себя через танцы и музыкальный ритм — у них есть масса возможностей накопить и художественно выразить свой двигательный опыт. Потому их музыкальные культуры повышено ритмичны; испанское фламенко — это одна из богатейших музыкальных культур, и в первую очередь это богатство проявляется в ритме. Столь же ритмически богаты культуры латиноамериканских народов, чья музыка идет в авангарде современных неклассических жанров. Музыкальная культура северян не так богата ритмически, и поскольку ритм — важнейший компонент музыки, то северные музыкальные культуры не так богаты в целом: самые северные скандинавские народы не могут похвастаться значительными музыкальными достижениями, и виной тому во многом их более скромное чувство ритма. Иными словами, более ритмически одарен тот, чей двигательный опыт богаче и кто обладает двигательным воображением, способностью удерживать и произвольно возбуждать следы двигательного опыта в своей памяти. Вот почему у слепых людей ограниченное чувство ритма — у них нет ни двигательного опыта, ни воспоминаний о нем, ни даже визуальных образов движения, которые весьма помогают музыкантам помимо собственных телесно-кинестетических впечатлений.

Чувство ритма не присуще многим людям еще и потому, что в нем есть момент перевода первой сигнальной системы во вторую, перевод реального опыта в представление о нем. Мало пережить

движение и прочувствовать его всем своим телом: нужно также выполнить его звуковой портрет, запечатлеть в звуках темп, характер, интенсивность и структуру этого движения. Здесь двигательное переживание превращается в образ переживания, в его духовное отражение. Но недостаточно и этого: нужно уметь удержать в памяти всю ритмическую структуру вместе со всеми ее звуковыми отношениями и акцентами. То есть на пути от действительного движения к запечатлению ритма, его отражающего, есть еще две посредствующие ступени: перевести движение в звук и запомнить результат. Здесь такое же расстояние, которое пролегает между созерцанием бегущего бизона, созданием наскального рисунка с его портретом и последующим сохранением в памяти сделанного рисунка со всеми его линиями и штрихами. Аналогичный путь проделывает человек движущийся, *Homo mobilis*, по дороге к человеку музыкальному, *Homo musicus*.

Пережить движение, запечатлеть его в звуках и запомнить полученные «оттиски» — вот путь к развитию чувства ритма, вернее, к его выявлению и пробуждению в сознании ученика. Жизнь человека как исторического живого существа столь длительна и столь тесно связана с движением, что при правильном воспитании это чувство должно проснуться. Арифметический счет здесь мало помогает, но даже при правильной методике чувство ритма у разных людей будет разным: один без всякого воспитания станет гением джаза, Чарли Паркером или Сиднеем Бише, что и было в действительности, а другой сыграет, наконец, папино любимое «Полюшко-поле», не выкрикивая перед этим целый месяц «раз-и-два-и».

ЧУВСТВО РИТМА В ЭКСПЕРИМЕНТАХ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

Музыкальное искусство — искусство организации времени в той же мере, в какой пластические искусства, живопись, скульптура или архитектура — искусство организации пространства. Из этого вытекает выдающаяся роль чувства ритма в структуре музыкального таланта: оно — главный «менеджер», главный распорядитель музыкального времени, без которого искусство музыки не может существовать. Во всех культурах, кроме академической европейской, ритмическая сторона разработана несравнимо лучше, нежели звуко-высотная: с древнейших времен музыкант — это, прежде всего, «король ритма», и лишь затем обладатель эксклюзивного музыкально-

го слуха. Увидеть и подчеркнуть особые свойства чувства ритма как части музыкального дарования удобнее всего, если сравнить, как проявляется чувство ритма у выдающихся музыкантов, и какими ритмическими качествами обладают, а чаще не обладают, обычные люди.

Обостренным чувством ритма обладают все выдающиеся музыканты, в особенности рок-музыканты. Чувство ритма проявляется у них в повышенной двигательной реакции на музыку, что говорит об очень тесной слухо-моторной связи — звук и движение порождают друг друга так же неизбежно, как движение волн рождает шум прибоя. Beat этой музыки, ее темп и характер заставляет рок-певцов приплясывать, качаться и слегка подпрыгивать, как будто они не могут устоять на месте. Именно таков был Элвис Пресли, король рока 50-х годов, кумир всей Америки. Он освободил чувство ритма, выпустил его наружу, позволив себе то, что раньше артисты не позволяли: чувство ритмической пульсации, beat, стало у него не только слышимым, но и видимым — ритм слился с движением.

Обостренное чувство ритма Элвиса стало свойством его личности, его визитной карточкой; его двигательная активность, которую музыка только подстегивала, была гораздо выше, чем у обычных людей. «Кажется, я никогда не могу расслабиться, - писал о себе Элвис, - и мне так трудно бывает засыпать по ночам. Самое большое, у меня бывает два-три часа прерывистого сна. По-моему, первое, что публика хочет узнать, почему я не могу стоять спокойно, когда пою. Некоторые люди отбивают такт ногой, другие качаются взад-вперед. Просто я стал делать и то и другое одновременно, вот и все»¹. Элвис ощутил в ритме своих песен покачивание ковбоя со Среднего Запада и одновременно барабанную чечетку джазового танцора. Это сочетание символизировало свободу и сильный характер, легкую браваду и упрямство, переданные через музыкальный ритм — так ходили водители автобусов и грузовиков, с которыми Элвис любил себя сравнивать. Элвис победил, потому что его чувство ритма перекинуло мостик между социально узнаваемым типом движений и музыкой. Походка простого американца, пластика его движений навечно запечатлены в ритме песен Элвиса, потому и теперь он остается кумиром многих, и любовь к нему американцев непобедима.

Непосредственность слухо-моторных связей как один из компонентов чувства ритма свойственна и классическим исполнителям, хотя в классической традиции излишние движения на сцене отнюдь не приветствуются. Тем не менее, психологам удалось «подсмотреть»

¹ Elvis in his own words. (1977) London-New York, p.6.

как двигается вместе с музыкой Давид Ойстрах, один из наиболее сдержанных скрипачей. Вецио Руджиери и Александр Кацнельсон (Ruggieri, Vezio; Katsnelson, Alexander) проанализировали видеозапись исполнения Баховского Бранденбургского концерта №4, а также видеозапись Ре мажорного скрипичного концерта Моцарта. Они обнаружили, что каждое произведение было связано у Ойстраха со своим «танцем»: он постоянно совершал характерные движения, причем разные в каждом случае. Музыка Баха вызвала у него постоянное переступание, постоянный перенос тела с левой ноги на правую — подобная же раскачка явно ощущается в музыке.

Авторы заключили, что движения Давида Ойстраха входят в контекст исполнения, являются его частью. Исполнитель благодаря точности слухомоторных связей извлек ритмические движения из музыки, и они продолжали сопровождать ее. Эти движения на стадии создания сочинения могли быть частью творческого процесса, его пусковым механизмом — подобное предположение вполне естественно, поскольку ритмическая риторика, популярные ритмические фигуры были той «сеткой», в которую Бах охотно вписывал свои мысли. У каждого исполненного Ойстрахом произведения был свой «танец»; это говорит лишь о том, что именно музыка порождает сценические движения скрипача, что они не просто привычный способ поведения, одинаковый для всех случаев. Живость ритмического переживания, его непосредственность, взаимная привязанность музыки и движения — все это свойства прекрасного чувства ритма, свойственного большим артистам.

Нельзя не заметить, что «сценический танец», в классической музыке или в рок-культуре, постоянно подчеркивает beat, темп, четко вписывается в него. Наличие в музыке метрических долей и роль своеобразной «решетки», которую они выполняют для ритмических фигур и рисунков, заставляет уделять чувству темпа особое внимание. Однако психологи постоянно констатируют, что большинству людей не удается даже отличить метрические доли от обычных ритмических единиц — в их сознании они все время сливаются, и чуть ли не каждый шаг кажется метрической долей. Испытуемые не слышат разных функций звуков, их акцентность и безакцентность, не замечают их объединение в ритмические группы. Так проявляется слабая иерархичность ритмического восприятия, неспособность расчленить ритм на два структурных «этажа» — темп или ход метрических долей, с одной стороны, и вписанные в них ритмические группы, с другой стороны.

Постоянные попытки психологов обнаружить чувство темпа

вестно, в какой степени они могут помочь тестированию чувства ритма: если навыки, которые демонстрируют испытуемые-музыканты, это то, чему они научились, значит выполнение подобных заданий связано не столько со способностями, сколько с опытом. Чтобы выяснить это, нужно такое же задание предложить детям без музыкального опыта, успешным музыкантам и менее успешным музыкантам, и оценивая различия между группами, выяснить, с чем имеет дело исследователь — с приобретенными навыками ритмической работы или с природными данными, с трудом поддающимися внешним воздействиям. Поскольку исследователи не задавались подобными целями, то и ответ на этот вопрос остается открытым. Известно лишь одно: сформировать рефлекторные временные ожидания, упорядоченную инерцию предвидения тех или иных событий музыкантам легче, чем другим людям. Есть о чем задуматься руководителям разнообразных диспетчерских служб — ведь именно на предвидении, ожидании появления тех или иных сигналов в нужное время во многом построена работа диспетчеров, и музыканты весьма приспособлены к ее качественному выполнению.

Выдающееся же чувство ритма связано с умением наладить и поддерживать совершающиеся события сразу в нескольких временных пластах. Такое умение часто нужно исполнителям современной музыки, где разные группы оркестра, разные инструменты ансамбля или даже разные руки одного исполнителя играют разную музыку в разном темпе и разном ритме. Знаменитый дирижер Герберт Караян был испытуемым Института по изучению музыкального восприятия и поражал психологов умением идти со скоростью 120 шагов в минуту и одновременно петь со скоростью 105 ударов: такой «двойной темп» могут поддерживать только уникальные ритмисты. Его чувство темпа было не только многоплановым, но и крайне точным — он ускорял и замедлял темп не более чем на 2-3%, что по утверждению экспериментаторов, является наименьшей погрешностью из всех, которые они когда-либо наблюдали. Если же солист в оркестре начинал свое вступление чуть медленнее или чуть быстрее, чем нужно, дирижеру становилось физически не по себе.

Единство и борьба противоположностей — строгой периодичности темпа и свободного ритмического дыхания, составляет основное содержание музыкального ритма. Потому и способность держать твердый темп, с одной стороны, и ощущать при этом ритмическую свободу, с другой стороны, составляет основное содержание чувства ритма как составной части музыкального таланта: если музыканту не дается твердый темп и вольный ритм, то на музыкальной карьере

нужно поставить точку. Свободное ритмическое дыхание в буквальном смысле связано с музыкальным воздухом, то есть с паузами. Трудность работы с ними вызвана тем, что большей частью это микропаузы, те самые оторванные от музыкальных длительностей «микрон» времени, которые укорачивают звук совсем незаметно, но придают музыкальному целому «легкое дыхание». Дирижер Кирилл Кондрашин отличался этим искусством в высокой степени, и когда его хвалили за ритмическую свободу исполнения, отвечал: «Нужно дать воздух четвертям. Я ничего не делаю необыкновенного: только даю дышать четвертям»¹. Четверть, по которой традиционно измеряют метрическую долю, может ужаться на этот «микрон» относительно безболезненно, отдавая оставшийся «воздух» музыке.

Чтобы ощущать ритм на уровне микронов времени, нужно подробно проживать каждую ритмическую фигуру, вникая в каждое микродвижение, ощущая его чуть ли не телесно. Здесь нужна та самая двигательная впечатлительность, которая отличает ритмически одаренных музыкантов. Ритмически одаренный человек всегда почувствует микроразличия в произнесении музыкальной фразы: есть ли там мельчайшие замедления, придыхания, вкраплены ли в эту фразу микроускорения и микрозамедления? Как показывают исследования, большинство людей лишены подобной чувствительности: слыша по-разному произнесенные исполнителем музыкальные фразы, они не фиксируют различия — связанные с ними выразительные нюансы ускользают от внимания большинства испытуемых, несмотря на то, что испытуемыми в таких случаях бывают и студенты-музыканты.

Американцы Уильям Фридрихсон и Кристофер Джонсон (Fredrickson, William; Johnson, Christopher) собрали 120 студентов музыкального колледжа, которые слушали фрагмент из Первой части Концерта Моцарта №2 для валторны с оркестром. Выбранный фрагмент играли два разных исполнителя: оба музыканта для большей выразительности растягивали звуки, как бы придерживали их, но, по-разному понимая музыку, делали это в разных местах. Подобные ритмические различия вписываются в рамки так называемого *rubato* или свободного темпа — ритмический рисунок при этом остается вполне узнаваемым. Испытуемые должны были отметить, где они ощущают особо акцентированные, подчеркнутые моменты — замедление всегда служит такому подчеркиванию. Все испытуемые дали свои ответы независимо от ритмических нюансов исполнения: они их попросту игнорировали, не замечали. Результаты исследования были опубли-

¹ Кондрашин К. Мир дирижера - Л., 1976, с.38.

кованы в журнале *Psychomusicology* в 1996 году.

Другие эксперименты, изучающие ритмические способности студентов-музыкантов, сумели пролить свет на причину такого консерватизма. Оказалось, что будущие музыканты имеют некоторые ритмические установки, выработанные прошлым опытом, и их восприятие музыки слишком сильно связано с ожиданиями, отражающими этот опыт. Если испытуемым-музыкантам предлагалось метрономически точное исполнение, то они, игнорируя его, приписывали музыке несуществующее *rubato*, которое они привыкли слышать в предложенном этюде Шопена — этот результат получил известный специалист по психоакустике из Йельского университета Бруно Репп (Repp, Bruno) в 1998 году. Потом экспериментатор предложил испытуемым кардинально иное исполнение, где пианист очень оригинально и высоко музыкально трактовал этот этюд, пользуясь интересными ритмическими эффектами. Однако испытуемые снова продолжали слышать не то, что слышали в действительности, а привычные, трафаретные ритмические решения, к которым привыкли. В их восприятии действительное звучание замещалось мнимым, повторяющим известные ритмические стереотипы.

В отличие от таких студентов, выдающиеся музыканты избегают затверженных решений — их ритм каждый раз подчинен индивидуальной музыкальной мысли и свободно выражает ее через ритмические нюансы исполнения. Известный партнер многих знаменитых певцов пианист Джеральд Мур пишет об одном из выдающихся баритонов XX века Дитрихе Фишере-Дискау: «Если бы мне понадобилось определить отличие Фишера-Дискау от других певцов, я выразил бы его в одном слове — Ритм. Он мастерски владеет этим истинным источником жизненной силы музыки. Я не могу припомнить ни одной песни, во время исполнения которой он соблюдал бы метрономически точный счет. В фортепианном вступлении к первой из «Песен арфиста» Вольфа метроном и я разошлись бы уже в первом такте, поскольку третья и четвертая четверти здесь длиннее, чем первые две, второй такт по очертанию похож на первый, но третий такт врывается в четвертый и, в общем, исполняется быстрее; пятый — очень медленный. Такова схема, созданная Фишером-Дискау, схема, скрывающаяся за пламенными переживаниями. Мне, по крайней мере, это видится так: цветовые пятна и нюансы, естественно обличающие прочную и гибкую конструкцию»¹. Требование свободы ритма, умения отвлекаться от метро-

с.74. ¹ Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке — М., 1987,

номически точной длительности звуков предъявлял к музыкантам и композитор Монтеверди (1567-1743), как бы доказывая, что за 400 лет понимание роли чувства ритма осталось прежним: «Тот, кто в пении не умеет скрадывать, отнимать длительность одной ноты за счет другой, тот наверняка не умеет ни сочинять, ни себе аккомпанировать; он оказывается лишенным прекрасного вкуса»¹.

Наблюдения показывают, что у одаренных музыкантов и простых смертных чувство ритма различно. Первые отличаются слухо-моторной чувствительностью, которая заставляет их активно реагировать на ритм, включаясь в ритмическое движение, становясь как бы его частью; вторые же могут оставаться спокойными и под гром барабанов и под активный beat рок-музыки — в этом случае двигательная активность зала может быть результатом того, что наиболее чуткие слушатели заражаются непосредственно от музыки, а остальная часть зала реагирует уже не столько на музыку, сколько на поведение «передового отряда ритмистов», оказавшихся рядом. Для ритмически одаренных людей ритм очень заразителен, причем они, подобно Давиду Ойстраху, на каждый ритм реагируют разными движениями, чего не скажешь об аудитории рок-концертов, делающей «козу» на все подряд, исключая разве что баллады в ритме колыбельной.

Выдающиеся музыканты легко различают ритмическое движение и движение метрических долей, задающих темп. Они слышат ритм в двух плоскостях одновременно: и как нанизывающиеся друг на друга ритмические фигуры и как руководящий ими beat. В их

восприятии оба ритмических плана остаются автономными, в то

время как обычные слушатели склонны их смешивать: интенсивное ритмическое движение они путают с быстрым темпом, а сдержанное ритмическое движение — с темпом медленным, хотя на самом деле это весьма разные вещи. Понимание относительной автономности темпа и ритмического рисунка — это признак хороших ритмических способностей, и упражнения, проверяющие эту особенность музыкального восприятия, можно использовать как ритмические тесты. Понятно, что массовое использование любых тестов требует соответствующих процедур проверки, но идеология ритмического тестирования должна необходимо учитывать эту двуплановость ритмического восприятия.

Хороший музыкант немислим без ощущения живого, антимеханического ритма, где обязательно присутствует естественное, неметрономическое произнесение фразы. Слабые ритмисты не могут

¹ Цит. по Я. Милынтейн *Советы Шопена пианистам* - М., 1967, с.26.

различить по-разному сыгранные фразы — они не могут фиксировать тонкие ритмические нюансы. Для одаренного ритмиста малейшее отклонение от механического ритма будет заметным, и главное, он сможет распознать, в какую сторону это отклонение сделано, и чем оно вызвано с точки зрения музыкальной логики.

ЧУВСТВО РИТМА В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТАЛАНТА

Место чувства ритма в структуре музыкальных способностей — следующее после интонационного слуха. Эта очередность означает, прежде всего, очередность историческую: чувство ритма отпочковалось от интонационного слуха миллионы лет назад и выросло из него, образовав самостоятельную структуру. Чувство ритма смыкается с интонационным слухом, выполняя вместе с ним эмоционально-выразительные, содержательные и коммуникативные функции музыкального искусства. Общий тонус музыкального высказывания, отраженный в артикуляции, в характере музыкального движения, а также в его темпе, в его энергичном наполнении — все это принадлежит компетенции как интонационного слуха, так и чувства ритма. С той лишь разницей, что, опираясь на эти параметры звучания, чувство ритма устремляется к построению музыкальных структур, организуя звуки в более крупные последовательности: ритмические рисунки, фразы, предложения, части целого произведения.

Интонационный слух и чувство ритма — самые нижние и глубокие «этажи» музыкального таланта: без понимания смысла музыкального высказывания, его общего содержания и направленности (интонационный слух) а также принципов и структуры его временной организации (чувство ритма) никакая музыкальная деятельность осуществляться не может. В силу древности этих свойств, большинство людей обладает ими в той или иной степени: людей, наделенных интонационным слухом и чувством ритма больше, чем людей, обладающих музыкальным слухом в его традиционном понимании — сравнить звуки по длительности и акцентности легче, чем откликаться на точную высоту звучания и сравнивать звуки по высоте.

Интонационный слух и чувство ритма широко распространены, потому что в ряде культур они достаточны для музыкальной деятельности. Музыкальные культуры первобытного мира обходились без точной фиксации высоты звуков, которая лишь зарождалась и была порой похожа на слабо расчленимые «более тонкие и более толстые»

звуки. Зато искусство игры на ударных, барабанный бой сопровождали жизнь древнего человека на протяжении тысячелетий. Таковы же и традиционные культуры некоторых современных народов, живущих родовым строем до сегодняшнего дня: аборигенов Австралии, островитян Полинезии, индейцев амазонских джунглей и некоторых народов Африки. В их музыке общая окраска звучания, его коммуникативная направленность, формируемая интонационным слухом, и невероятно изощренное чувство ритма творят чудеса: музыка живет, она заражает людей своим настроением, она отмечает все важные события в жизни племени, выступая в-роли чуть ли не главного средства массовой информации. Тембр, темп, направление движения квазимузыкальных звуков — завываний духовых, выкриков и визгов певцов, их полупения-полуговора, сопровождаемых ударными — вся эта древнейшая какофония, «завязанная» в изощренные ритмические узоры, является прародительницей музыки. Сами по себе подобные явления заслуживали бы лишь упоминания, если бы не играли столь большую роль в формировании генетического багажа музыкального таланта: он остался во многом ритмо-интонационным талантом, разумея под «интонационным» ресурсы преимущественно интонационного слуха.

Парадоксальным образом музыка авангарда XX века вернулась к истокам музыкальности; ей присущи тембровые и сонорные эффекты, которые чувство ритма превращает в структуры и музыкальные формы. Некоторые сочинения авангарда и поставангарда не нуждаются в развитом аналитическом слухе, настолько много там кричащих, рычащих, визгливых, завывающих и прочих квазимузыкальных типов звучности, оформленных в причудливые ритмические последовательности. Там уже нет места рафинированной расчлененности музыкальной ткани: звуковые кластеры, противопоставления тембров и групп, резкие акценты и затухающие вибрации для своего восприятия и истолкования не призывают высокоразвитый аналитический слух. Подобные произведения воспринимаются более обобщенно и непосредственно, нежели музыка «базовой классики» от эпохи Возрождения до первой трети XX века. Музыка доклассическая и современная часто обходятся без аналитического слуха, лишней раз доказывая, что не он является ключевой, самой главной музыкальной способностью.

Закон иерархичности таланта гласит: чем древнее психическое свойство, лежащее у основания данного вида деятельности, тем выше для этой деятельности значение указанного свойства. Второе положение закона иерархичности таланта звучит следующим образом:

чем старше и существеннее для названного таланта то или иное психическое свойство, тем оно более распространено среди людей, и соответственно, тем больше людей обладают этим свойством в высокой степени по сравнению с количеством людей, выделяющихся способностями более позднего происхождения.

Наиболее фундаментальным для музыкального таланта является интонационный слух, отвечающий за восприятие коммуникативного и эмоционального содержания звукового послания. Людей, обладающих интонационным слухом больше, нежели людей, обладающих музыкальными способностями более позднего происхождения. Детей, обладающих интонационным слухом в высокой степени, оказалось около 12%. Закон иерархичности таланта подсказывает, что чувство ритма можно поставить на второе место, и очень хороших «ритмистов» будет значительно меньше, чем обладателей высокоразвитого интонационного слуха. Педагогическая практика подтверждает это наблюдение.

Закон мультипликативной структуры таланта Дина Симонтона говорит о том, что для успешной деятельности (включая музыкальную) нужны все психические свойства, входящие в структуру таланта. Значит, к дальнейшей «борьбе за звание» высокомузыкальных личностей могут быть допущены лишь обладатели обоих качеств — интонационного слуха и чувства ритма. Отсутствие любого из них исключает человека из списка претендентов на музыкальный талант. Выдающиеся ритмисты в силу внутреннего родства интонационного слуха и чувства ритма вербуются из людей, обладающих хорошим интонационным слухом. Сколько людей могут похвастаться очень хорошим интонационным слухом и очень хорошим чувством ритма, без специальных экспериментов сказать невозможно, но определенно число «ритмистов» по сравнению с числом «интонационщиков» упадет не на несколько процентов, а в несколько раз — всякая двухкомпонентность предполагает именно такое падение.

В силу некоторой необязательности высокоразвитого аналитического слуха и уверенного второго места, которое занимает чувство ритма в иерархии музыкального таланта, можно было бы изменить трактовку музыкальных способностей в музыкально-педагогической практике. Привычную проверку слуха следовало бы предварить проверкой интонационного слуха и чувства ритма. Если оба эти свойства ярко проявляются, то высокомузыкальная личность почти готова. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на звезд музыки в неклассических жанрах: их звуковысотный слух проявляется только в пении относительно несложных, а порой и примитивных мелодий, однако их ин-

тонационный слух столь заразителен, а чувство ритма столь совершенно, что они превращаются в звезд поп- и рок-музыки на многие десятилетия. Значит, звуковысотный слух — не единственный пропуск на музыкальный Олимп. Во всяком случае, повсеместное тестирование звуковысотного слуха и лишь вялое, «для проформы», тестирование чувства ритма в специальных музыкальных школах, можно было бы поменять местами: сначала тестировать интонационный слух, затем заняться чувством ритма, и лишь в последнюю очередь перейти к аналитическому слуху. От этой очередности музыкальное искусство только выиграет — автору известны пианисты европейского уровня, чей аналитический слух весьма далек от совершенства.

Чтобы тестировать чувство ритма, надо знать, как оно устроено. Интонационный слух — свойство гомогенное, единое, оно не расчленимо на внутренние структурные «ячейки». Чувство ритма, как чувство более позднего происхождения и более изощренное, обладает целым набором входящих в него свойств и качеств, каждое из которых по закону мультипликативности совершенно необходимо музыкальному таланту. Часть из этих свойств примыкает к интонационному слуху, то есть включается в образно-содержательный, интерпретирующий компонент музыкального таланта, в его мотивационный блок. Другая же часть относится к операционному компоненту таланта. Здесь функции чувства ритма и аналитического слуха весьма близки — аналитический слух совместно с чувством ритма формирует внутреннюю организацию музыки, ее звуковые структуры.

Все компоненты чувства ритма укладываются в три ранее упомянутых свойства: двигательную чувствительность или способность эмоционально откликаться на движение, запоминая его облик и временные характеристики; способность к переводу двигательных впечатлений в слуховые, а также способность к сохранению и фиксации полученных «оттисков» с большой разрешающей способностью, которую можно назвать ритмической памятью. Практика воспитания чувства ритма и его оценки позволяет расположить компоненты чувства ритма, опираясь на уже имеющийся экспериментальный опыт.

Первичным свойством чувства ритма является его родство с движением: слепок движения — это ритмическая фигура, и важнейшая ритмическая способность состоит в умении создавать такие звуковые слепки движений, устанавливая внутреннее родство между телесно-кинестетической формой движения, его направленностью, энергетикой, и соответствующими свойствами ритма. Такую способность можно считать слухо-моторным компонентом чувства ритма. Благодаря слухо-моторному компоненту чувство ритма не утрачивает

связь с действительностью, а наполняется ею. Этот компонент функционально близок интонационному слуху. Слухо-моторная составляющая чувства ритма заведует наиболее общими качествами, отраженными в ритмическом рисунке: в его артикуляции, темпе и направленности движения — плавной или резкой, зигзагообразной или круговой, устремленной или заторможенной.

По возможности, испытуемый может и сам двигаться под музыку, пытаясь ее изобразить, сыграть в собственной пантомиме. Ритмически одаренного человека музыка должна вдохновить на адекватные движения, и пусть они не у всех будут ловкими и красивыми, здесь важно только внутреннее содержание движения — оно должно показать, насколько испытуемый уловил суть данного ритма, насколько он ощутил движение как возможный побудительный мотив услышанного ритмического рисунка. Некоторые из этих упражнений и им подобных удобнее делать индивидуально, но можно и в группе, если педагог успевает следить за всеми участниками теста.

Второй компонент ритмической одаренности — это способность к формированию ритмического образа. Она проявляется тогда, когда движение уже стало ритмом, перешло в него. Эта способность означает, что человек отличает один ритмический «портрет движения», один ритмический рисунок от другого. Этот вид работы широко распространен в существующих тестах, и вопрос традиционно ставится в привычной для тестов форме: тот же или другой. Можно включить сюда и более тонкий вариант того же вопроса: какой элемент ритмической фигуры изменен (если первоначальная фигура включает в себя несколько ритмических групп, и одну из них экспериментатор при втором предъявлении заменяет). Такого рода тесты на формирование ритмического образа проверяют минимальную прочность, устойчивость ритмических образов. Этот вид упражнений очень удобен тем, что позволяет широко варьировать сложность заданий. Если испытуемый сравнивает, например, ритм покачивающихся триолей в первом случае и маршеобразный пунктир во втором, не отличая их друг от друга, то его чувство ритма крайне убого. Если же он может отличить два маршеобразных пунктира, один с участием шестнадцатой, а другой с участием тридцать второй, то такое чувство ритма близко к совершенству. На переходе от слухо-моторного компонента к способности формировать ритмические образы лежит чувство акцента. Ни одно движение не может быть безакцентным, равно как и никакой его слуховой образ. Наиболее популярны для проверки ощущения акцентности в музыке такие упражнения: акцент в реальном движении сравнить с акцентностью музыкального фрагмента; какой из сыгран-

ных звуков акцентирован; где акцент падает на начало фразы, а где на конец; сколько ритмических групп во фразе.

Третий компонент чувства ритма — это всем известный *beat*, чувство темпа. Экспериментатор может дать испытуемым прослушать несколько музыкальных фрагментов, затем простучать темп каждого из них, и попросить объединить каждый фрагмент со «своим» темповым отстукиванием. Такого рода «насильственное абстрагирование» покажет насколько прочно музыка и ее темп слиты в сознании испытуемого. Возможны также вопросы о том, какая музыка быстрее, а какая медленнее. Здесь могут быть самые простые задания, если ритмические рисунки не путают, не сбивают испытуемого; могут быть и вопросы чрезвычайно сложные, где нужно иметь весьма твердые представления о различиях темпа и вписанного в него ритмического узора. В упражнения на чувство темпа могут быть включены разнообразные ускорения и замедления, чтобы экспериментатор увидел, насколько испытуемый их слышит: лучше пользоваться упражнениями, где не нужен личный контакт испытуемых и экспериментатора или упражнения, которые может сразу выполнять целый класс.

И, наконец, проверяя чувство ритма, нужно проверить склонность испытуемого к ритмической свободе, к отсутствию механистичности в понимании ритма. Здесь подойдут упражнения, где есть ярко выраженные фрагменты с *rubato*. Испытуемых можно попросить отметить, в каком месте небольшой пьесы они обнаружили моменты, несколько отклоняющиеся от заведенного ритмического распорядка, или различить среди нескольких предъявленных исполнений *rubato* первым способом (показать его) и *rubato* вторым способом (тоже показать). Еще лучше упражнения активные: спой эту фразу настойчиво, а теперь просительно, а теперь ласково. Так экспериментатор услышит, насколько интонационный слух испытуемого прорастает в чувство ритма, побуждая свободнее, артистичнее относиться к произнесению ритмического рисунка.

Роль чувства ритма в музыке XX века стала заметнее: неклассические жанры вышли на авансцену мировой музыкальной культуры. Необходимо и в музыкальной педагогике переставить акценты: создать специальные пособия по развитию чувства ритма, многообразие которых сравнились бы с обширной «библиотекой слушача» — эту библиотеку музыкальное человечество собирает и штудирует уже несколько столетий. Конкурсы в музыкальные учебные заведения, в том числе и в консерватории, нацелить на чувство ритма: не потому ли игра классических музыкантов порой так бесцветна и неувлекательна, что их чувство ритма неактивно и неразвито? Любить ритм и

развивать чуткость к нему — и к музыкантам потянется публика. Чувство ритма в паре с интонационным слухом творили чудеса еще тогда, когда звук определенной высоты лишь маячил в отдаленном будущем.

Ритм как система организованных движений, дыхания и жестов есть не только в поэтической и прозаической речи, где его роль почти та же, что и в музыке — ритм в своем первичном, телесно-моторном виде есть во всех видах деятельности, где присутствует организация физических усилий — в спорте, в хореографии, в охоте и земледелии, в строительстве и промышленности. Ритм как система пропорционально-симметричных отношений между элементами имеет более широкое значение, выходящее далеко за пределы музыкального искусства и телесно-моторных проявлений. Невозможно найти сферу деятельности, где бы не было ритмичности: ритм есть в пространственных фигурах, а значит и в изобразительном искусстве, дизайне и математике. Пространственно-ритмические отношения пронизывают конструирование и изобретательство, механику и геологию. Здесь чувство ритма смыкается с пространственным интеллектом (*spatial*) и становится поистине всепроникающим. Функция организатора времени, которую выполняет чувство ритма в музыке, сопоставимо с функцией организатора пространства, которую оно может выполнять в других видах деятельности. Вероятно, чувство ритма и в других видах одаренности будет вторым по старшинству, идущим вслед первичной базовой способности, давшей толчок этой деятельности и лежащей у ее истоков. Аналог чувства ритма в структуре других талантов тоже будет «менеджером» по организации элементов в структуры.

Делая выводы из рассказа о чувстве музыкального ритма, можно выделить ключевые положения:

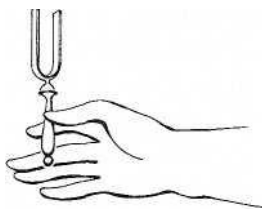
1. Чувство ритма рождено движением. Важнейшие свойства движения — сила, скорость, направление и общий характер запечатлены в музыкальном ритме. Эти фундаментальные свойства движения ^чувство ритма фиксирует совместно с интонационным слухом: чувство ритма прорастает из интонационного слуха, занимаясь детализацией и структурированием обобщенного «портрета движения», полученного от интонационного слуха.
2. Чувство ритма организует музыкальное время: оно расчленяет его на единицы — метрические доли, определяя скорость их движения; оно группирует звуки в ритмические фигуры и рисунки путем выделения, акцентирования некоторых из

Музыкальные способности

них. Внутренняя жизнь чувства ритма проявляется через единство и борьбу противоположностей: с одной стороны, мерного хода метрических долей, музыкального темпа, и, с другой стороны, свободного дыхания ритмизованных звуков, относительная длительность которых определяется не математической, а музыкальной логикой — выразительными намерениями исполнителя.

3. Компонентами чувства ритма, пригодными для тестирования, являются: слухо-моторная координация — способность переводить мускульно-моторные впечатления в звуковые; способность ритмического «гештальтирования» — способность ощущать пропорциональные отношения длительности звуков и группировать их, выделяя, акцентируя одни элементы и подчиняя им другие; темпо-ритмическая способность — способность отличать ход метрических долей от вписанных в них ритмических рисунков и сочетать между собой равнодлительность единиц музыкального темпа, его несгибаемость, с одной стороны, и свободу взаимных сочетаний звуков внутри ритмических групп, то есть *rabato*, музыкальную агогику, с другой стороны.
5. Место и роль данного компонента в структуре таланта также определяются правилом иерархичности таланта: роль данного компонента в структуре таланта тем больше и важнее, чем этот компонент по своему происхождению старше. Это правило относительно музыкального таланта подтверждается самой историей музыки: есть стили и направления музыкального искусства, предъявляющие относительно низкие требования к звуковысотному слуху, но нет стилей и направлений в музыке, которые не нуждались бы в высокоразвитом чувстве ритма.





аналитический слух

Много миллионов лет назад человек мог услышать только самые грубые различия в высоте звуков: бас бородатого охотника он мог легко отличить от писка младенца — столь явные контрасты вполне мог узнать интонационный слух. Если же звуки едва-едва различались по высоте, как звучание трубок бамбука разной длины или звучание сосудов, по-разному наполненных водой, то потребовались многие тысячелетия, пока человек научился осознавать эти различия с помощью аналитического слуха. Аналитический слух фиксирует мельчайшие оттенки звуковой частоты и называет каждую из них своим именем. Самая известная из них — звук «ля» первой октавы, имеющий частоту 440 герц. Если бы люди не слышали, что даже небольшое движение голоса вверх или вниз рождает другой звук, то не было бы ни мелодий, ни песен, ни музыкальных инструментов.

С появлением аналитического слуха родилась мелодия — музыкальная мысль, музыкальное высказывание, которое состоит из звуков разной высоты и длительности. Предки мелодии — голосовые восхождения, скольжения, падения, взлеты и зигзаги — человек осознавал интонационным слухом и воспринимал их как сплошную и непрерывную звуковую линию. На этой звуковой линии еще не было мельчайших точек в виде отдельных звуков, которые проступили только с появлением аналитического слуха. Он дал возможность воспринимать и создавать музыку не только как обобщенный и эмоционально окрашенный образ движения, а как подробно и тщательно зафиксированный процесс, где каждый микроповорот, микровибрация и микрошаг прожиты и осмыслены, «прокомментированы» человеческим голосом или замещающим его инструментом. Там где

^Музыкальные способности

интонационный слух и чувство ритма создавали общий контур рисунка и композиции, аналитический слух накладывал тончайшие оттенки цветов, штрихов и полутонов — он довершал и до конца прорисовывал картинку, которую интонационный слух и чувство ритма лишь обозначили и наметили.

Благодаря аналитическому слуху возможно отличать одну последовательность звуков от другой. Малейшее изменение звуковой конфигурации становится теперь заметным — даже один звук, не совпадающий по высоте с соседним, уже составляет мелодический шаг. Если последовательность звуков в точности сохранится, то получится точное повторение как в разных куплетах одной и той же песни; если мелодия изменится незначительно, то прозвучит вариантное повторение; если же мелодия будет совсем другой, не похожей на начальную, то для мелодии песни она станет припевом, а для мелодии танца вторым коленом.

Как говорят музыковеды, все, что есть в музыке — это эволюция видов повторения. И различает все эти «степени повторности», уровни сходства и различия аналитический слух. Он распознает, прозвучало ли повторение прошлой мысли, ее вариант или появилась новая мысль: так аналитический слух закладывает основы музыкальных форм. Отношения вариантного повторения между А, А1, А2, А3 и отношение полного несходства между А и В, — это все, что нужно для организации самых сложных музыкальных форм. Борис Асафьев назвал эти отношения тождеством и контрастом: они одни способны создать форму симфонии, оперы и любого другого большого многочастного сочинения. Все эти отношения контролирует аналитический слух.

Функции и роль аналитического слуха в музыке располагаются, таким образом, как бы на двух уровнях. На микроуровне он создает и различает звуковысотные нюансы, полагая звуки качественно различными, даже если их физическая частота отличается совсем незначительно — аналитический слух фиксирует мельчайшие движения звука, каждое из которых отражает еле заметное движение мысли и чувства. На макроуровне аналитический слух путем фиксации сходств и различий тем и мелодий занимается осмыслением музыкального целого: он следит, как из музыкальных нитей сплетаются музыкальные ковры. Аналитический слух проникает в музыкальное развитие, фиксируя непрерывную цепь изменений музыкальных единиц, прослеживая течение музыкальных событий, похожих на музыкальное стихотворение, музыкальную повесть или музыкальный роман.

АНАЛИТИЧЕСКИЙ СЛУХ

РЕЧЕВОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ АНАЛИТИЧЕСКОГО СЛУХА

Аналитический слух — это разумный и высококодифференцированный инструмент, который явился на достаточно поздней стадии существования человеческого рода, когда человек заговорил, когда он овладел речью. В этом отношении велико отличие аналитического слуха от своих предков — интонационного слуха и чувства ритма. Интонационный слух может существовать пассивно, отражая действительность и сигнализируя о ее «намерениях» по отношению к человеку. В чувстве ритма момент соучастия человека гораздо выше — не совершая движений, пусть и незаметных, невозможно слиться с ритмом, почувствовать его, но сама ритмичность — выражение коллективного начала, общего и согласованного движения, общих действий, к которым человек присоединяется и переживает вместе со всеми. Двигаться вместе со всеми можно вполне бессознательно, почти рефлекторно — общее движение само направит участника церемонии, подхватит и сориентирует его: телесно-кинестетический интеллект, подкрепленный звуком, будет работать и в бессознательном режиме.

Аналитический слух — это новый шаг по пути музыкальной эволюции, поскольку осознать точную высоту звука может только «человек поющий», то есть выражающий себя индивидуально, как личность и мыслящее существо. Даже пение в хоре, пение совместное, требует от каждого хориста сознательного усилия по формированию разновысотных звуков — человеческий голос может их создать только произвольно. В отличие от рефлекторной природы ритмического чувства природа аналитического слуха абсолютно сознательна и подконтрольна разуму. Аналитический слух подобен языку и речи: нельзя говорить, не понимая сказанного. Сам речевой акт подразумевает разумность так же как подразумевает ее акт музыкальный — пение различных по высоте звуков. Каждый из них должен быть так же осознан, как осознаны фонемы и слова, так же понятен, как понятна цель речевого акта, его состав и структура — иначе это будет не пение, не создание музыкального высказывания, а стихийный эмоциональный всплеск, оформленный голосовыми проявлениями — воплем, криком или плачем.

Пробуждение аналитического слуха подобно пробуждению человеческого Разума: признаком завершения этого процесса стало рождение членораздельной словесной речи, возникшей из слитных и спонтанных голосовых сигналов. Но речь не возникла из них не-

посредственно. Антропологи полагают, что на пути от первичных голосовых сигналов к словесному языку и речи стоит пение. «Пение и речь кажутся весьма различными, - пишет Брюс Ричмен (Richman, Bruce), - пение гораздо экспрессивнее с эмоциональной точки зрения, нежели речь. Однако пение послужило переходным эволюционным шагом между примитивной вокализацией и речью»¹.

Пение — это уже не вой и не рык и даже не ритмизованные выкрики. Певчески протянуть гласный звук — уже значит осознать произнесенное. Переступить голосом на следующий звук — опять взять некую «высоту», зафиксировать ее. Певческое действие подразумевает два неразрывных сознательных шага: разделение на корпускулы, на части, на микроэтапы диффузно-целостного процесса «предпения» — смеха, плача, вздоха, и объединение полученных корпускул, микрошагов, голосовых микродействий в целостный процесс. Но в отличие от ритмического рисунка пропетая мысль будет проживаться не только телесно и рефлекторно; ее звуковысотная линия станет выстроенным целым, созданным усилиями просыпающегося Разума. «Я мыслю, следовательно, существую», - говорил философ Декарт. Перефразируя его, можно сказать: «Я пою, следовательно, мыслю». То есть разделяю и объединяю, расчленяю и суммирую, вижу одновременно и единичный шаг и целостную линию, в которую складываются сделанные мною голосовые «шаги». Пение — это движение от рефлекторности к осознанности, от нераздельности к расчлененности, то есть шаг от первобытного звукового синкретизма к звуковому анализу и синтезу, и совершил этот шаг, выкованный в певческой практике, аналитический слух.

Праязык начал формироваться как язык, состоящий не из слов, а из мелодизированных сигналов. Следы этого языка замечены уже у некоторых видов животных. Например, гиббоны, единственные из племени обезьян, умеют петь. Их пение преследует очень почетную и необходимую в природе цель: продолжение рода. То есть пение гиббонов — это то же, что битва оленей на рогах. Так гиббоны демонстрируют самкам (поют в племени гиббонов только кавалеры, а дамы их слушают) свое желание познакомиться поближе, а главное то, что они достойны стать хорошими отцами, поскольку овладели столь совершенным искусством. Природа научила гиббонов складывать только самые простые мелодии-знаки, но поют они их так громко, и самки гиббонов так привыкли слушать эти песни, что не умеющие петь самцы просто выпадают из эволюционного процесса —

¹ Richman, B. (1993) On the evolution of speech: singing as the middle term. *Current Anthropology*, 34, p.722.

самки могут не услышать их и просто проигнорировать.

Пение птиц считается предком речи. Некоторые ученые называют его самой адекватной моделью для изучения процесса овладения речью. Так же как ребенок должен слышать речь, чтобы научиться говорить, птицы должны слушать пение своих сородичей, чтобы научиться петь, причем, так же как и люди, исключительно во время птичьего детства. У птиц есть свой язык, и пение малиновок непонятно щеглам и наоборот. И так же как у людей есть мозговые отделы, ответственные за словесную речь, в мозгу птиц есть отделы, заведующие пением.

Пение животных, включая свист и щелканье птиц, скорее похоже на ритмизованное подвывание, где мелодические фразы — это целостные ритмоинтонационные сигналы. Такое звукоизвлечение в высшей степени синкретично: в нем слиты воедино все характеристики звука — тембральные, темповые, динамические, регистрово-тесситурные и ритмические. Голос «поющих» животных и птиц глиссандирует, скользит, в этом пении, как правило, нет расчленения потока на отдельные звуки, каждый из которых обладает собственной высотной характеристикой. Птицы и гиббоны знают лишь несколько квазимелодических сигналов, и в отличие от человеческой речи, в их пользовании «языком» нет ничего произвольного и сознательного: их мелодические «слова и фразы» играют ту же роль, которую у других животных играют вой, рычание и другие спонтанные голосовые проявления, и этот мелодический «язык» не трансформируется и не развивается. Существование же такого «языка» говорит лишь о том, что связь пения и речи заложена самой природой: миллионы лет создавались мозговые структуры, способные взять на себя певческие и речевые функции.

С древнейших времен функция различения звуков по высоте, на которую опирается аналитический слух, и функция речи шли рука об руку, формируясь совместно. Четверо американских нейропсихологов с удовлетворением сообщили в журнале *Science* (Наука) в 1998 году, что наконец-то доказано древнейшее происхождение и родство речевых и музыкальных отделов человеческого мозга: отдел левого полушария *planum temporale*, отвечающий за восприятие звуковысотности и одновременно за речевую функцию, выглядит у людей так же как у *Pan troglodytes*, одного из видов шимпанзе. И у людей и у обезьян этот отдел мозга несколько увеличен, поскольку в процессе эволюции на него возложена очень важная роль — понимание музыки и речи. Значит, рече-музыкальное родство на мозговом уровне наметилось уже 8 миллионов лет назад, и мы правы, когда называем

музыку «музыкальной речью»: ничего менее метафорического и более точного и придумать невозможно.

Увеличенный раздел мозга *planum temporale* замечен в особой степени у музыкантов-профессионалов. И не просто профессионалов, а обладателей абсолютного слуха, для которых различение высоты отдельных звуков никакой трудности не представляет. Американец Альберт Галабурда объясняет это совпадение тем, что абсолютники могут называть высоту отдельных звуков ее именем: «это до первой октавы, а это ми бемоль второй». Чрезвычайное развитие левополушарного *planum temporale* объясняет, почему так легко называть по имени свои звуковысотные впечатления — за именами звуков не надо «далеко ходить» — не успел услышать звук, как его имя тут же всплывает в этом же отделе мозга.

Другие ученые считают, что дело не только в «месте жительства» в мозгу звукообразительной и словесной функции, а в глубоком внутреннем родстве музыки и речи, которые заняты категоризацией звуков: музыка различает звуки по высоте и длительности, речь различает фонемы — гласные и согласные, узнает звучание разных языков. Ученые предполагают, что первыми родились на свет тональные языки — к ним принадлежат многие языки народов Дальнего Востока. В этих языках высота звуков речи выполняет функцию названия, обозначения (в большинстве европейских языков ту же роль играет сочетание языковых фонем). Тональные языки требуют хорошего звуковысотного слуха, и младенцы, которые начинают говорить, не боятся самых сложных звуковысотных заданий — их слух приспособлен к изучению разных языков, включая тональные. Аналитический слух младенцев всегда в прекрасной форме, и ученым приходится с горечью убеждаться, что очень скоро, когда первый этап освоения речи проходит, исчезает и хороший звуковысотный слух.

Четверо американских психологов (Trehub, S., Cohen, A., Thorpe, L., Morongello, B.) решили проверить, смогут ли младенцы в возрасте от 9 месяцев до полутора лет расслышать самое маленькое расстояние между звуками — полутон, в пятизвучной мелодии. Первый вариант задания был с точки зрения взрослых людей легче, поскольку мелодия была похожа на песенную фразу, внутри которой, не особенно прячась, сидел полутон. В этой ситуации дошкольники 4-6 лет действовали достаточно уверенно, как впрочем, и младенцы: нужный полутон отыскивали все. Зато когда обеим группам испытуемых предложили найти тот же полутон, когда все пять звуков составляли блуждающую мелодию в стиле авангарда XX века, многие дети детского сада потеряли полутон и никак не могли его отыскать. Но

младенцы, напротив, нимало не смутились: и эстрадный поп-материал и музыка а 1а Шенберг были им одинаково легки — все младенцы реагировали на искомый полутон вполне уверенно. Отсюда следуют два вывода; во-первых, аналитический слух младенцев великолепен, и нам всем есть, о чем жалеть в этом отношении; во-вторых, рабочее состояние их звуковысотного слуха может быть связано с готовностью к изучению разных языков, в том числе и тональных, коль скоро звукообразительная и собственно языковая способность находятся в одном и том же отделе мозга.

Психолог Розамунд Шутер-Дайсон пишет по этому поводу: «Правильно воспроизводить высоту звуков может быть и вполне будничное занятие для младенцев, но большинство из них теряет эту способность, когда начинается освоение языка и окружающая среда больше не способствует ее сохранению»¹. Автор имеет в виду европейские языки, изучение которых действительно не нуждается в хорошем звуковысотном слухе, и соответствующая способность естественно отмирает у «белых младенцев». Младенцы-азиаты, язык которых нуждается в тонком различении высоты речевых звуков, могут сохранить эту способность дольше, но впоследствии тоже ее теряют, так как для пользования языком уже не нужен столь же тонкий слух как при его первоначальном освоении.

Психологи Линч, Шорт и Чуа (Lynch, M., Short, L, Chua, R.) обнаружили, что в первые месяцы жизни фиксация музыкальной высоты связана не с музыкальным опытом, а с опытом чисто слуховым. Нормально родившиеся младенцы в возрасте с шести месяцев до одного года гораздо лучше различают высоту звуков, чем младенцы недоношенные, чей слуховой опыт меньше. «Эти результаты, - пишут авторы, - говорят о том, что восприятие музыки и речи идет параллельно и отражает развитие общих перцептивных способностей, направленных на обработку сложных звуковых сигналов»². Психологические механизмы музыки и речи демонстрируют столь тесное родство, что звуковысотный слух выступает как часть единого речемзыкального механизма. Его единство столь тесно, что человек в течение всей жизни как бы настроен на частоты родного языка и в зависимости от этого воспринимает все частоты, и речевые и музыкальные. Как утверждает известный психоакустик Диана Дойч (Diana Deutsch), именно поэтому акустические колонки английского

¹ Shuter-Dyson, R. (1994) Le probleme des interactions entre heredite et milieu dans formation des aptitudes musicales. Dans: Psychologic de la musique, ed. A.Zenatti, Paris, p.216.

² Lynch, M., Short, L., Chua, R. (1995).Contributions of experience to the development of musical processing in infancy. *Developmental Psychobiology*, 28, p. 396.

и японского производства звучат различно: они настроены на разные языковые частоты, типичные для соответствующих речевых зон.

На более поздних стадиях освоения языка звуковысотный слух определяет, насколько хорошо человек читает и понимает прочитанное. Считается, что колебания голосовых частот или речевая интонация, является ведущим фактором в передаче смысла текста: она играет по отношению к речи такую же роль как ненотируемые свойства звука по отношению к музыке — смысл передаваемой словесной информации ясен без слов, исключительно из ее интонационного профиля, из голосовых подъемов и спадов, в которые вписан текст. Американец Гурвиц (Hurwitz) и группа из четырех английских психологов пришли к аналогичным выводам, когда задали вопрос: а существует ли связь между музыкальными способностями, в данном случае аналитическим слухом, и качеством освоения навыков чтения у младших школьников.

Экспериментаторы собрали 50 младшекласников и протестировали их на музыкальные способности (различение музыкальной высоты) и так называемый «возраст читателя», reading age (имеется в виду, что какой-нибудь сообразительный школьник может в 6 лет читать лучше, чем иной великовозрастный второгодник в 12 лет). Оказалось, что качество чтения и музыкальный слух обнаруживают ярко выраженную положительную корреляцию: чем лучше слух, тем лучше навыки чтения. То есть, речевую интонацию лучше запоминают и более осмысленно передают дети с хорошим аналитическим слухом, поскольку речь и музыка — близкие родственники. Значит, на вступительных экзаменах в театральные вузы правильно делают, когда проверяют музыкальный слух: не потому, что артисты в современных спектаклях должны петь и танцевать, а потому, что если человеку «медведь на ухо наступил», то хороший чтец стихов и прозы из него вряд ли получится.

Свойства детского музицирования многое говорят о происхождении и этапах эволюции музыкальных способностей. Онтогенез (ход детского развития) в главных своих чертах скопирован с филогенеза, эволюционного пути человечества: ребенок в ускоренном темпе проходит те же этапы, что когда-то сумело пройти все человечество. Если младенцы обладают хорошим аналитическим слухом, это говорит о том, что тонкое различение музыкальной высоты на каком-то витке исторической эволюции было жизненно важно. Вполне возможно, что хороший звуковысотный слух стоял у истоков человеческой речи, тесно связанной с пением. Самые древние языки вполне могли быть тональными; не случайно древнейшие носители цивилизации на Зем-

ле — это китайцы, говорящие на одном из таких языков.

Дети в своих спонтанных музыкальных развлечениях разделяют музыку мелодическую, похожую на омузыкаленную речь, и музыку ритмическую, связанную с движением. Сами дети называют первый, речевой тип *chant*, а второй *song*. На это различие обратили внимание психологи Мурхэд и Понд (Moorhead and Pond). Рассказывая об их экспериментах, проведенных в 1942 году, Розамунд Шутер-Дайсон пишет: «*Chant* возникает из речи. Фактически, первые *chant* — это просто протяженная речь; ритм *chant* — это ритм речи, но он отличается от нее сильным акцентированием главного речевого слога. Второй же тип пения имеет определенный ритмический конструкт (*pattern*), на который слова вынуждены равняться. *Song* достаточно равнодушна к мелодии; она строго ритмична и близко связана с физическим движением; она повторяется, усиливаясь, и забирается все выше пока не достигает кульминации. *Chant* может начать один человек, но чаще *chant* поет группа»¹. Это описание подчеркивает различное отношение детей к ритмизованному движению (*song*) и омузыкаленной речи (*chant*). Не означает ли подобное различие филогенетический контраст между музыкой, опирающейся на чувство ритма, и музыкой, связанной с речью? Чувство ритма, ведущее за собой *song*, и аналитический слух, ведущий за собой *chant*, имеют разное происхождение, и потому дети ощущают *song* и *chant* как «разные музыки».

Аналитический слух — тонкий звукоразличительный инструмент, выражающий музыкальную мысль: он дифференцирует звуковой поток, разлагает его на микрочастицы-звуки, собирая их в осмысленное целое. Аналитический слух возник вместе с речью, или даже предшествовал ей, и он по праву делит с речью одни и те же способы звукоорганизации: ведь у аналитического слуха и речи во многом общая цель — создать осмысленное звуковое целое и обеспечить правильность его понимания. Исследователь исторического становления музыки и речи Майкл Линч (Lynch, Michael) пишет: «Музыка и речь параллельны в организации иерархичных структур, развернутых во времени. Эволюция понимания иерархичности у гоминидов создала предпосылки для музыкального развития. Так как музыка могла возникнуть раньше словесного языка, остается вероятным происхождение языка от музыки, которая была его коммуникативной предшественницей»². Соответствующие доказательства приведены в книге М.Арановского «Синтаксическая структура мелодии».

Shuter-Dyson, R.; Gabriel, C. (1981) *The Psychology of Musical Ability*. London, p. 109. Lynch, Michael P. (1996) *And what of human musicality?* Behavioral & Brain Sciences. 19, p. 796.

Серьезный шаг на пути иерархизации, то есть разделения единого потока на более крупные и более мелкие единицы — это разбивка на отдельные высказывания. Чувство ритма дробит временной поток в соответствии с логикой движения, аналитический же слух расчленяет его согласно логике течения мысли; две эти логики могут в ряде случаев не совпадать. Если возобладает логика ритма, звуковысотное начало в музыке вынуждено признать свою подчиненность и вписаться в предложенные ритмом двигательные фазы. Так часто происходит в древнейших жанрах традиционной музыки и в некоторых направлениях рок- и поп-музыки, например, *disco* или *heavy metal*. Когда возобладает логика мысли, то ритму, как в детской *chant*, придется сыграть «роль второго плана» и создать ритмический стержень для речевой интонации, отшлифованной аналитическим слухом. Такой логике чаще следуют академические жанры, джазовые блюзы и рок-баллады. Во всех видах музыки осмысленное движение — ритмическое начало, и движущаяся мысль — мелодическое начало, естественно дополняют друг друга, но один их элементов музыкальной речи, звуковысотный или ритмический, берет на себя роль ведущего.

Чувство завершенности, законченности мысли очень важно для аналитического слуха, формирующего музыкальное высказывание. В педагогической практике, проверяя аналитический слух, в качестве самого грубого критерия используют чувство завершенности музыкальной фразы. Психологи Эдвин Ханц, Келли Крейлик, Уильям Кананен и Кеннет Шварц (Hantz, Edwin; Kreilick, Kelley; Kananen, William; Swartz, Kenneth) решили проверить, тождественны ли в психологическом смысле чувство завершенности мелодии и чувство завершенности речевой фразы. Испытуемые слушали музыкальные темы с разными окончаниями: завершенным, незавершенным и шумовым. Нейропсихологические исследования показали, что испытуемые фиксировали завершение мелодии едва ли не кивком головы, измерения мозговых импульсов сопровождалось подтверждающим «пиком». Если же завершение так и не наступало, то чувство ожидания повисало в воздухе и «пик» оказывался урезанным, укороченным. Когда подобные операции проделали с речевыми предложениями, то «пики» были подобны музыкальным как в случае законченного предложения, так и в случае незаконченного, причем фиксировались эти «пики» в тех же областях мозга. Экспериментаторы сделали вывод о едином речемзыкальном механизме разделения звукового потока; синтаксис музыки, познаваемый аналитическим слухом, и синтаксис речи подлежат контролю со стороны одних

и тех же мозговых структур. Давно отмечено, что при потере речи — афазии — часто отмирают аналогичные музыкальные функции мозга, а при музыкальных нарушениях — амузии — часто страдают речевые функции. Несмотря на значительную специфичность музыки и речи у них много так называемых «разделенных», а лучше сказать «совместных» механизмов, регулирующих оба вида деятельности. На заре цивилизации словесная речь была музыкой, и хотя пути их разошлись, их внутренняя общность постоянно о себе напоминает.

СТРУКТУРА АНАЛИТИЧЕСКОГО СЛУХА

Музыкальную фактуру часто метафорически называют музыкальной тканью. Этим хотят подчеркнуть ее множественность, неоднородность ее слоев. Подобно ткани, у музыки есть «лицо» и «изнанка», то есть подчеркнутые, очевидные пласты и менее очевидные, скрытые. Какие-то мелодии, музыкальные линии и темы вынесены на первый план, их нельзя не заметить, а какие-то играют роль подчиненную, сопутствующую, их заметить нелегко. Подобно ткани музыка обнимает определенное пространство. Если музыкальное произведение представить завершенным, отзвучавшим, расположенным как бы в прошедшем времени, то его можно охватить единым взором, как последовательность уже состоявшихся звуковых событий: прозвучавших мелодий, переживших развитие музыкальных тем, сменивших друг друга аккордов и созвучий. Тогда музыка подобно ткани обретет двухмерность, горизонталь и вертикаль: всякое созвучие, аккорд, одновременно взятый комплекс звуков предстанут вертикальными, а всякая мелодия и другие совершившиеся друг за другом музыкальные события станут горизонтальными.

Подобно ткани музыка поначалу может показаться сплошной и нераздельной, и лишь при более внимательном вслушивании станет ясно, что она состоит из «музыкальных узлов» и «музыкальных нитей», в ней проступит множество звуковых элементов, линий и наслоений, как более самостоятельных, так и более подчиненных. Музыка имеет внутреннюю структуру, которая при желании может быть обнажена, услышана, понята до последнего звука, до мельчайшей паузы. Психологическим инструментом, позволяющим это сделать, как раз и является аналитический слух.

Структура аналитического слуха определяется структурой музыкальной ткани, возможными ракурсами ее рассмотрения, вернее,

«расслышания». И первым ракурсом, бесспорно, будет мелодический, и по старшинству, и по той роли, которую играет мелодический голос в большинстве музыкальных жанров и стилей от традиционной музыки до новейших неакадемических сочинений. Однозначно назвать мелодию душой музыки мешает лишь соперничество ритма: в некоторых музыкальных жанрах душа — она, а в некоторых — он. Но в нашем восприятии мелодия всегда доминирует; в поисках смыслового центра музыки человек всегда готов отдать предпочтение мелодии, потому что подпевание как двигатель музыкального сопереживания всегда стоит на первом месте. Даже если подпевать нечему, что сплошь и рядом случается, человек станет искусственно «мелодизировать» слышимую музыку, чтобы найти в ней основную линию, ведущий голос и главную мысль.

Мелодическая мысль — ближайшая родственница речевого высказывания. В традиционной музыке, в фольклоре ее невозможно оторгнуть от слова, от поэзии, с которой мелодия породнилась много тысячелетий тому назад. Аналитический слух, речевой по своему происхождению, обрел в мелодии свою ведущую опору: он развивался как слух речемелодический, в распевном произнесении стиха черпающий мелодию. Это чтение могло быть чрезвычайно экспрессивным как древние заклички, призывающие небесные силы, или монотонным и сосредоточенным, как чтение старинных молитв, но произнесение текста всегда оставалось мелодическим. Слово и музыка именно через мелодию ощущали свою неразрывность, и через нее же эту неразрывность впитывал аналитический слух. И в наше время, когда музыка прошла такой огромный путь и стала такой бесконечно разнообразной, для большинства людей понятия музыка и мелодия почти тождественны. Понятие «музыкальный слух» трактуется ими как слух мелодический — его наличие или отсутствие обнаруживается простейшим способом: может ли человек правильно петь знакомые мелодии.

Музыканты говорят о мелодическом слухе в том же ключе, только под мелодией понимают не только основную музыкальную мысль и не только ведущий голос, но все вообще горизонтальные нити музыкальной ткани. Все протяженные звуковые линии, тянущиеся по горизонтали, осознаются мелодическим слухом: будет ли это басовый голос, на который опирается музыкальная ткань, будет ли это голос срединный, менее заметный, все равно он образует линию, прорезающую музыкальную ткань по горизонтали. В многоголосной музыке мелодический слух ведет за собой сразу несколько мелодий и слышит их все одновременно и каждую в отдельности.

Но где бы ни располагалась мелодия, в каком бы голосе музыкальной ткани человек ни слышал ее, мелодический слух будет различать и всю мелодию как целое, и все ее мотивы и фразы, и все интервалы, «шаги» или «стежки», на которые они распадаются — аналитический слух в любых обстоятельствах будет расчленять музыкальное целое на части.

Некоторые музыкальные культуры монодийны, они не знают многоголосия — таковы многие традиционные культуры и некоторые культуры Востока. Европейская же музыка уже с XIII века склоняется к многозвучию, к многоплановости и многосоставности. На Востоке любят углубиться в предмет, уловить все его детали и изгибы, в Европе же предпочитают расширить границы предмета, поставить его в более масштабный контекст и рассмотреть с разных сторон. Поэтому в европейской музыке наряду с горизонтальным возникает вертикальное измерение, когда одновременно взятые звуки составляют созвучия и аккорды, а те, в свою очередь, вступают между собой в определенные отношения. Аспект аналитического слуха, осознающий отношения вертикально организованных единиц, называют гармоническим слухом.

Гармонический слух — двуликий Янус, одновременно просвечивающий вертикаль и соединяющий полученные созвучия в новую горизонтальную последовательность. Он знает, как и почему именно эти звуки оказались вместе в одном аккорде и что прозвучит, если хотя бы один звук исчезнет или будет заменен другим звуком. Гармонический слух также знает, каким образом эти созвучия составят некую последовательную цепь, образуя логичное музыкальное повествование. Пронизывать слухом вертикаль, делая прозрачным каждый аккорд, просвечивая его звуковой состав, и объединять эти созвучия во фразы и структуры по определенным правилам — такова функция гармонического слуха, тоже аналитического по своей природе, потому что слитное он делает расчлененным, скрытое явным: вне работы гармонического слуха музыка покажется бессмысленным собранием звуковых пятен и многозвучных клякс, логика соединения которых останется неясной. Поэтому гармонический слух не только гармонический, то есть осознающий многозвучие, гармонию, но и гармоничный, что означает упорядочивающий, разъясняющий звуковую логику, лежащую в основе музыкального потока.

Особый аспект аналитического слуха — это внутренний слух. Он помогает мысленно представить всю музыкальную ткань, когда она уже проявилась, открыла свои составные части и слои. Теперь надо все осознанное и понятное зафиксировать и запомнить, чтобы можно

было заново воспроизвести, оживить однажды услышанную музыку. Музыкальная память пользуется материалом, который ей предоставляет внутренний аналитический слух, поскольку непонятое и нерасчлененное нельзя запомнить: хаос не поддается сознательной фиксации. И запоминает человек любой материал не сразу и не вдруг, а чаще всего постепенно, то есть по необходимости, разлагая этот материал на элементы и слои, на этапы и разделы, которые шаг за шагом укладываются в памяти. Предварительным же этапом запоминания музыки всегда будет внутренний слух — завершающий компонент аналитического слуха, выполняющий роль негатива в фотографии, предпечатного просмотра в компьютерной печати: в образе внутреннего слуха уже есть вся музыка со всеми ее внутренними пропорциями и отношениями, она уже почти звучит, и внутреннему слуху остается лишь передать готовый музыкальный образ музыкальной памяти, которая воспроизведет услышанное произведение.

Работа аналитического слуха совершается от общего к частному, от синтеза к анализу. Сначала он воспринимает целое произведение, когда его разделы и фрагменты слиты воедино, когда неясен звуковой состав музыкальных элементов и созвучий. Анализ музыкальной ткани начнется с отнесения произведения к известной слушающему музыкальной системе, своду правил, которому подчиняется и звуковой состав, и правила образования созвучий, и правила их сочетания. Когда система, управляющая музыкальной тканью как целым, будет определена, аналитический слух как рентгеновским лучом просветит все «музыкальные внутренние» сочинения, услышит всю его структуру, весь его звуковой состав, все связи и сочленения: столь подробный анализ не всегда нужен и не всегда осуществляется на практике, но, тем не менее, именно к такой, фотографически точной и детализированной звуковой схеме стремится аналитический слух. Когда же внутреннему слуху станет понятна вся совокупность имеющихся музыкальных элементов и возможностей их сочетания, когда он сможет мысленно охватить их, то можно будет считать, что аналитический слух сделал максимум возможного: он подготовил музыкальный слух к синтезу; теперь из имеющихся элементов и звуковых сочетаний могут появиться новые элементы и новые сочетания. Вот почему без высокоразвитого аналитического слуха нельзя заниматься композицией: без разложения на части не может состояться новое воссоединение элементов и частей — без анализа не может быть и синтеза.

Предварительный обзор возможностей и функций аналитического слуха, предварительное перечисление его компонентов застав-

ляет думать, что столь многосоставная и сложная деятельность вряд ли доступна большинству людей. Речь пока не идет об очень хорошем аналитическом слухе, опираясь на который человек может стать профессиональным музыкантом: даже средняя степень овладения операционными механизмами аналитического слуха доступна далеко не всем. По поводу музыкального слуха иногда говорят, что в прежние времена, когда пели и играли больше, и не было возможности целиком перейти на пассивное потребление музыки в звукозаписи, людей с хорошим голосом и слухом тоже было гораздо больше. Отвечая на такие заявления, знаменитый певец крестьянского происхождения Сергей Лемешев говорил: «Почему же в то время так хорошо пели? Неужели все были талантливы, голосисты? Вернее, по-настоящему пели только те, кто имел голос и музыкальный слух. Если, например, с работы возвращалось человек сорок, то пели из них не более 20-25, а остальные молча благоговейно слушали, потому что не были наделены слухом. А если же порой кто-либо из них вдруг начинал подпевать, то рядом идущий обычно говорил: « Степа (или Гриша, Ваня) ну погоди, ведь ты же портишь песню. И Степа смущенно замолчал»¹.

Из этих слов выдающегося певца можно извлечь сразу две хорошие новости и одну плохую. Хорошо то, что общественный слух вряд ли становится хуже — согласно наблюдениям Лемешева и в былые времена дело обстояло далеко не блестяще. Хорошо и то, что людей, обладающих пассивным аналитическим слухом и способных отличить фальшивое пение от правильного, несколько больше, чем красиво и чисто поющих — Гришу и Ваню, которые «портят песню», кто-то всегда останавливает. Плохая же новость очень субъективна: людей, обладающих хорошим слухом, несколько меньше, чем хотелось бы. Спонтанный подсчет, проведенный Лемешевым, дает весьма верное начальное предположение: природных слухачей чуть более 50%, что вовсе не мало, а очень много.

Но профессиональным аналитическим слухом в отличие от слуха бытового, о котором рассказал Сергей Лемешев, обладает чрезвычайно малое число людей: правильно петь несложные мелодии — это одно, а осознавать всю совокупность сложных высотных структур во всей взаимосвязи составляющих их элементов — это уже совершенно другое. Очень хороший аналитический слух как более поздний компонент музыкального таланта по сравнению с интонаци-

¹ С.Лемешев. Из биографических записок Статьи, беседы, письма, воспоминания. М., 1987, с. 13.

онным слухом и чувством ритма, встречается еще реже, чем они. Что не удивительно, поскольку разумное начало в музыке, которым . заведует аналитический слух, это более высокая ступень развития музыкального интеллекта по сравнению со стихийными проявлениями древнейших компонентов музыкальности.

ЧУВСТВО МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫСОТЫ

Музыкальная высота — это чувственное отражение частоты звука. Массивные, объемные и тяжелые предметы звучат низко и тяжело. В определении звука сливаются и сам звук, и образ предмета, который его издает. Длинная и тяжелая струна колеблется медленно, частота ее колебаний может быть около 30 герц; большие литавры звучат низко и гулко: крупные и тяжелые предметы естественно тяготеют к земле, тянутся книзу, у них большой вес, и их «голос» по ассоциации вызывает ощущение фундаментальности и опорности, глубокое и масштабное чувство «низа», низкого звука. Предметы малого объема и массы, короткие струны, небольшие продольные трубки звучат легко и тонко, то есть высоко. Малый вес, полетность, хрупкий вид по ассоциации как бы тянут предмет вверх, и «голос» таких летучих предметов тоже кажется легким, устремленным к небу, то есть высоким. Здесь складывается своеобразная синестезия, когда разные модальности чувственно объединены: впечатления зрительные и тактильные, связанные с объемом и весом, по ассоциации перерастают во впечатления слуховые.

Чтобы низкочастотные звуки называть просто низкими и связывать их с землей, а высокочастотные называть просто высокими и связывать их с небом, есть еще одно очень веское основание: акустический, частотный состав звука. Если длинная низкая струна колеблется и вся целиком и всеми своими частями, каждая из которых тоже дает свой звук, то все эти звуки тоже попадают в наше слуховое поле, осознаются человеком. Слушатель воспринимает низкий звук вместе со многими призвуками, обертонами, и потому тембр низкого звука будет грубым, шероховатым, толстым, даже несколько грязным. Такие квазиосязательные ассоциации лишь усилят впечатление тяжести, низа. Если же колеблется короткая струна, и вся целиком и всеми своими частями, то обертона, которые она издает, слишком высоки для нашего слуха — большая часть этих частот человеком не осознается, отсекается от основного звука, и он в результате кажется облегченным, гладким, чистым и тонким. Здесь квазиосяза-

тельные ассоциации усиливают впечатление верха, невесомости, хрупкости звука. Так в главном музыкальном качестве звука, в его высотной определенности, сливаются осязательные, тактильные и зрительно-пространственные ассоциации.

Дети легко воспринимают связь музыкальной высоты с пространственными понятиями верха и низа. Психологи Кевин Дуркин и Джулия Таунсенд (Durkin, Kevin; Townsend, Julie) решили убедиться в наличии такой связи у детей шести лет. Дети выполняли мелодические задания, пели и слушали мелодии, и в одной из двух групп преподаватель напоминал детям о том, что мелодия умеет ходить вверх и вниз, он постоянно показывал, где и как мелодия делает соответствующие шаги, помогая детям пробудить свои звуко-пространственные ассоциации. В другой группе дети просто пели и слушали музыку. Когда же через некоторое время обе группы протестировали на чувство музыкальной высоты, то оказалось, что группа, где постоянно делался упор на звуко-пространственные ассоциации, сумела заметно улучшить свои слуховые показатели по сравнению с прошлым тестированием, проведенным до начала эксперимента. А в группе, где просто пели и слушали музыку, слух остался на прежних рубежах — никакого улучшения замечено не было. Результат еще раз подтвердил связь между слуховым ощущением музыкальной высоты и пространственными ассоциациями.

Звуко-пространственные ассоциации возникают и помимо аналитического слуха. Существование звуко-пространственных связей предопределено функцией слуха в природе: слух может действовать и в темноте, в самое опасное время суток, информируя человека о происходящих событиях. Человеку очень важно знать, откуда доносится пугающий его вой, где расположен тот ручей, звук которого так привлекает его — связь слуха и пространственных представлений в восприятии музыкальной высоты отражает более общие качества слухового восприятия. Группа из трех итальянских психологов, Риккардо Барбаротто, Эрминио Капитани и Марчелла Лайакона (Barbarotto, Riccardo; Capitani, Erminio; Laiacona, Marcella) расположили в темной комнате центральные и периферические колонки, из которых раздавались шумовые вспышки. В эксперименте участвовали музыканты, немусыканты и дирижеры, которые должны были определить, откуда слышится звук. Все, кроме дирижеров, смогли различить лишь один, центральный источник звука, и только дирижеры слышали, что звук доносится не только из центральных колонок, но также из периферических, и правильно указали, где же именно эти колонки были расположены. Психологи заключили, что

способность к звуко-пространственной ориентации так остро развита у дирижеров благодаря их опыту. Однако не менее вероятно и обратное предположение: лишь те музыканты могут стать дирижерами, у кого от природы есть объемное чувство звука, дающее возможность правильно определять, откуда какой звук поступает.

Нейропсихологи, исследующие музыкальный талант, постоянно обращают внимание на его связь с пространственным интеллектом. Эта связь отмечена во многих экспериментах, когда одаренные композиторы и люди, умеющие импровизировать и сочинять, показывают гораздо более высокие результаты на пространственные тесты, нежели люди мало-музыкальные или даже обладающие неплохим слухом, но творчески себя не проявляющие. Немецкие ученые во главе с Марианной Хасслер (Hassler, Marianne), исследующие связь пространственного интеллекта (spatial) и музыкальных способностей в течение многих лет, утверждают, что высокие музыкальные способности, включая развитый аналитический слух, неизбежно связаны с пониманием пространственности. Особенно глубокая связь такого рода замечена у одаренных музыкантов-мужчин и молодых людей по сравнению с одаренными музыкантами-женщинами.

Связь музыкальной деятельности и пространственных способностей проступает и у детей, занимающихся на клавишных инструментах — у них отмечают постоянный прогресс в выполнении пространственных тестов. Другие дети, не играющие на фортепиано, синтезаторах, ксилофонах или аккордеонах, имеют меньше шансов поднять свой пространственный интеллект. Экспериментаторы в один голос говорят о том, что в психологическом смысле слухо-пространственные связи, которые стимулируют занятия на клавишных, обостряют понимание пространственных отношений: дети-клавишники лучше своих товарищей выполняют задания на представление предметов в разрезе, на рисование фигур, в которые развернется сложенный лист бумаги, и вообще на любые пространственные действия, включая пространственные задания в рамках теста IQ.

Группа японских психологов под руководством Такэо Накады (Nakada) обнаружила, что чтение нот является специфической пространственной операцией: в нашем мозгу была найдена особая область в правом полушарии, ответственная за чтение музыкальных партитур. Ничем другим эта область мозга не занималась. Все данные говорят лишь о том, что привычные понятия «верха» и «низа», восхождения и нисхождение, падения, взлета и других определений музыкальной высоты вовсе не являются метафорами. Чувство му-

зыкальной высоты тесно увязано с пространственными ощущениями — через ощущение музыкальной высоты слуховой интеллект становится интеллектом зрительным. Так аналитический слух, инструмент звуковысотного восприятия, делает музыку пространственным видом искусства.

Чувство музыкальной высоты, на которое опирается аналитический слух, далеко не у всех людей совершенно. И трудности в осознании высоты звука имеют объективный, даже неизбежный характер, поскольку музыкальный звук слышится в единстве всех своих свойств и качеств. Звук «ля» первой октавы с частотой колебаний 440 герц можно сыграть громко или тихо, настойчиво или просительно, резко или мягко, а главное, его можно сыграть на виолончели, на трубе или на скрипке. Этот звук будет восприниматься по-разному, так как слышит его не только строгий аналитический слух, но и интонационный слух, отзывчивый на эмоциональный тонус произнесения. Интонационный слух вносит некоторую путаницу в наши слуховые впечатления, и благодаря его вмешательству любые тембровые и динамические отличия мешают понять, что это все тот же звук «ля», кто бы и как бы ни пытался его воспроизвести.

Живой или сложный звук — всегда единство разных звуковых качеств, но в лабораторных условиях исследователи искусственно снимают призвуки-обертоны, выделяя так называемые простые звуки, частоты определенной высоты. Простые звуки очень бесцветны и невыразительны, но испытываемые с завидным постоянством низкие простые звуки продолжают называть «темными» и «толстыми», а высокие звуки «светлыми» и «тонкими», хотя на самом деле эти звуки утратили связь с тембром и характером, и кроме обозначения числа герц приписать им нечего. Ощущение изменения высоты звука неизбежно тянет за собой изменение ощущения его тембра. Комментируя эту реакцию испытуемых, Борис Теплов пишет: «В опытах с простыми звуками мы имеем дело с вторичным фактом — перенесением в эти необычные условия тех категорий восприятия, которые вырабатывались на восприятии сложных звуков»¹. Отделить высоту от тембра и осознать ее как отдельное и автономное качество — это и означает обрести аналитический слух. И если интонационный слух воспринимает звук в целостном единстве всех его свойств, как бы «растворяя» высоту звука в его тембре, громкости и артикуляции, то аналитический слух, напротив, выделяет вы-

¹ Б.Теплов Психология музыкальных способностей. М., 1947, с.83.

соту звука как главное его свойство и работает только с ней.

Неизбежное родство и связь интонационного и аналитического слуха состоит в том, что второй выделяется из первого как филогенетически, так и онтогенетически: дети начинают осознавать высоту звука как отдельное его качество не сразу, и не всем детям это в принципе удается. В научном обиходе первой половины XX века под «музыкальным слухом» понимали то двуединство интонационного и аналитического слуха, то исключительно аналитический слух. «Если мы просмотрим определения понятия «музыкальный слух», дававшиеся различными авторами, - пишет Борис Теплов, - то обнаружим, что с интересующей нас сейчас точки зрения их можно разбить на две группы. В первую группу войдут такие определения, которые в понятие музыкального слуха наряду с звуковысотной стороной включают также и тембровые или динамические или и те и другие моменты (Крис, Гекер, Циген и др.) Другую группу образуют такие определения, которые не включают в музыкальный слух тембровую и динамическую стороны, понимая, следовательно, музыкальный слух только как слух звуковысотный (Римский-Корсаков, Варро и др.)»¹. Удобнее, конечно, развести понятия интонационного и аналитического слуха, чтобы в дальнейшем не смешивать те аспекты и стороны звучания, которые контролирует каждый из них.

Если сделать предположение о том, что мелодии могли бы состоять из одного повторяющегося звука, то аналитический слух в принципе не мог бы возникнуть, поскольку он рождается из сравнения звуков по высоте. Также и интонационный слух рождается из сравнения звуков по тембру, громкости и характеру звучания. Свет и тьма, тепло и холод, равно как и все остальные свойства материи, в том числе и звуковой, осознаются только в сравнении, когда мы чувствуем, как формируется шкала измерений этого качества. Высота звука открывается слуху лишь в звуковом движении, когда звуки или музыкальные тона пойдут в определенном направлении вслед за первым взятым звуком, будут выше или ниже его.

Процесс сравнения звуков друг с другом будет постоянным, пока мелодия не завершится, и высота их будет осознана только по отношению друг к другу: человек с хорошим слухом, даже не знающий нот, всегда скажет, что последний звук первой фразы песни «Подмосковные вечера» в точности тот же, что и первый, что одинаковы второй и четвертый звуки этой фразы, а следующий за ними пятый несколько выше. Если ту же песню вместо баса споет сопрано, а значит,

¹ Б.Теплов Психология музыкальных способностей. М., 1947, с.92.

все вообще звуки переместятся вверх, то все равно каждый, кто знает эту песню, непременно заметит, что это все те же «Подмосковные вечера». То есть высота звуков в реальном музицировании определяется не столько шкалой колебаний-герц, сколько звуковысотными соотношениями внутри песни или музыкальной пьесы. В вокальной практике довольно часто пользуются песнями и романсами, специально перенесенными вверх или вниз сообразно с возможностями разных голосов, но при этом никто не путает «Средь шумного бала» с «Сере надой Дон-Жуана», хотя их может петь и тенор и бас. ■

В становлении аналитического слуха, таким образом, встречаются два процесса: выделение высоты из тембра, и осознание музыкальной высоты в процессе звукового движения, в процессе сравнения звуков по высоте. В детском музыкальном развитии, онтогенезе, оба эти процесса происходят параллельно, хотя в тех или иных упражнениях может быть акцентирована та или другая сторона. В реальном же музицировании наиболее существенно непрерывное сопоставление по высоте разных звуков, оценка звуковысотных отношений музыкальных единиц, из которых складывается образ музыки в нашем сознании — аналитический слух в наиболее часто встречающейся форме, а вернее, почти всегда, выступает как так называемый относительный слух. Относительным слухом принято называть всякий аналитический слух, опирающийся на сравнение звуков по высоте. Лишь в редчайших случаях оценка высоты звука может обходиться без сравнения его по высоте с другими звуками, а путем фиксации и присвоения имени каждой частоте колебаний, каждому звуку в отдельности — такой аналитический слух называют абсолютным слухом.

Аналитический слух проявляется в умении различать тембр звука и его высоту и не путать их, даже если обстоятельства к тому побуждают. Испанский психолог Эммануэль Гарсиа (García, Emmanuel) попросил молодых музыкантов-любителей, играющих на духовых инструментах, продемонстрировать свой звуковысотный слух двумя способами. Первый способ состоял в излюбленном психологами сравнении «тот же или другой»: испытуемые слушали пары звуков — в некоторых случаях им предъявляли отличающиеся по высоте звуки, а в других случаях звуки были те же самые, но одну и ту же ноту играли валторна и труба. Вторым способом демонстрации аналитического слуха состоял в умении подстроиться на своем инструменте к данному звуку, повторить его. Испытуемые все время склонялись к тому, чтобы светлые и яркие тембры «выситься», а темные и плотные тембры «низить»: если на трубе они слышали звук «ля», то, повторяя его, им хотелось взять уже «си» или «до», то

есть более высокие звуки. А если то же «ля» они слышали на бас-кларнете, то повторяли они его уже как «ля бемоль» или «соль», то есть на слух этот густой звук казался ниже, чем был в действительности. То же и в упражнении на сравнение: звук трубы казался более высоким, чем звук валторны, просто потому, что он светлее и ярче. Подобные эксперименты лишь подтверждают ведущую роль в нашем восприятии интонационного слуха, контролирующего отклик на тембр. Смогут ли, однако, музыканты-профессионалы не ошибаться в такого рода экспериментах? Американец Марк Питт (Pitt, Mark) доказал, что смогут. Музыканты различали высоту и тембр уверенно и без ошибок.

Психологи Корнелия Ярбрук, Брант Каррик и Стивен Моррисон (Yarbrough, Cornelia; Karrick, Brant; Morrison, Steven J.) проверяли чувство музыкальной высоты у школьников, обучающихся игре на духовых инструментах. Первой группе школьников инструменты настроили выше, чем нужно, а второй — ниже, чем нужно. Испытуемые должны были исправить ошибку, о которой их предупредили в начале эксперимента, и настроить свои инструменты правильно. В обеих группах почти никому не удалось выполнить задание: «завышенная» группа несколько понизила настройку, но все-таки меньше чем нужно; «заниженная» группа, сколько ни подбиралась к нужному звуку, но так до него и не добралась — инструмент все равно «низил». Среди 197 участников нашлось лишь 6 счастливых обладателей хорошего аналитического слуха, у которых было высокодифференцированное чувство музыкальной высоты.

Такой результат неудивителен, поскольку при настройке испытуемые могли пользоваться только внутренним представлением нужной высоты — им неоткуда было взять ее в качестве образца и не с чем было сравнивать результат, кроме все того же внутреннего представления. Когда испытуемых попросили выполнить более легкое задание, повторяя на своем инструменте данный звук, то справиться с ним сумели уже 12 человек из тех же 197. Много это или мало? Скорее много, потому что точно попасть на нужный звук и правильно настроить инструмент могут обладатели лишь очень хорошего аналитического слуха, имеющие к тому же большой опыт такой работы. Даже из этого эксперимента понятно, что отбор музыкантов-профессионалов должен вестись из чрезвычайно ограниченного числа людей: один из важнейших компонентов музыкального таланта, аналитический слух, распространен очень мало.

АБСОЛЮТНЫЙ СЛУХ

Обладатели абсолютного слуха или, как их называют музыканты, абсолютники, вызывают у многих белую зависть. Обычные люди с хорошим относительным слухом узнают высоту звуков, сравнивая их: если не дать им эталон для сравнения, то они не смогут назвать данный звук, что без труда сможет сделать всякий абсолютник. Сущность этой способности до конца не раскрыта, и самая распространенная версия сводится к тому, что для обладателя абсолютного слуха каждый звук имеет такое же определенное лицо как тембр: так же легко как обычные люди узнают по голосу своих родных и знакомых, различая тембры, абсолютники «узнают в лицо» каждый отдельный звук. «Тембр выступает как свойство отдельного звука как такового, - пишет Борис Теплов, - а музыкальная высота как свойство, характеризующее звук по отношению к другим звукам. Эти положения имеют силу только для лиц, не имеющих абсолютного слуха. Абсолютный же слух в том, что музыкальная высота, так же как и тембр — свойство, характеризующее каждый отдельный звук как таковой. В этом сущность абсолютного слуха»¹.

Вполне вероятно, что абсолютный слух — своего рода «сверхтембровый» слух, когда различение тембров столь тонко, что затрагивает каждый отдельный звук, который всегда чуть-чуть тоньше и светлее соседнего звука, если он выше, и также еле заметно «темнее» соседнего звука, если ниже его. Группа американских психологов под руководством Гэрри Краммера (Crammer, Garry) экспериментировали с музыкантами-абсолютниками, музыкантами-неабсолютниками и немусыкантами. Испытуемых просили различать тембры разных инструментов. Все люди распознают тембры очень хорошо, так что неудивительно, что все испытуемые прекрасно справились с заданием. Но абсолютники отвечали гораздо увереннее и быстрее, чем их коллеги-музыканты или немусыканты. Значит, абсолютный слух включает в себя тембровый элемент или даже целиком, как полагают многие психологи, является сверхтонким ответвлением тембрового слуха. Некоторые самонаблюдения музыкантов поддерживают «тембровую версию» происхождения абсолютного слуха. Композитор Сергей Танеев вспоминал: «Нота до для меня имела совершенно особый характер звучания. Я узнавал ее так же быстро и свободно по этому определенному характеру ее звука, как мы сразу уз-

¹ Б. Теплов Психология музыкальных способностей. М., 1947, с.149.

наем в лицо знакомого человека. Нота ре уже имела как бы совершенно другую, тоже вполне определенную физиономию, по которой я ее ментально узнавал и называл. И так все остальные ноты»¹.

Вторая популярная версия по поводу природы абсолютного слуха акцентирует не момент тембрового ощущения, а момент суперпамяти на музыкальную высоту. Известно, что обычный человек может помнить высоту данного звука в течение полутора минут — через полторы минуты он может этот звук спеть или узнать среди других звуков. Память на музыкальную высоту у музыкантов прочнее — они могут воспроизвести звук и через восемь минут после того как его услышали. Абсолютники же помнят высоту звуков неограниченно долго. Психолог Даниэль Левитин (Levitin, Daniel) считает, что абсолютный слух — это просто долговременная память.

Версию сверхпамяти подкрепляют данные преподавателей игры на барочных инструментах, имеющих более низкую настройку, чем современные. Если в современной скрипке нота ля равна 440-444 герц, то барочная скрипка настраивается на ля, равное 415 герц. Студенты-абсолютники сначала испытывают дискомфорт, когда в нотах написано одно, но из-за более низкой настройки инструмента они слышат нечто иное. Но потом они осваиваются, и их абсолютный слух работает в двух режимах, «раздваивается». Теперь они мгновенно узнают и называют два ряда звуков: первый, старый, из расчета ля = 440 герц, а второй, новый, из расчета ля = 415 герц. То есть в новой настройке все звуки меняют имена, и звук, который теперь зовут «ми», раньше назывался «ре». Однако абсолютники не путаются, и, помня высоту каждого звука в обеих системах, остаются абсолютниками и в старинной и в современной музыке. Вместе с тем, нераздельность в любом звуке высоты и тембра не позволяет остановиться ни на одной из двух соперничающих версий. Вполне возможно помнить лицо и характер каждого звука как из-за его неповторимого тембра, так и благодаря фиксации в памяти высоты вместе с ее именем.

Абсолютный слух бывает активный и пассивный. Пассивный слух позволяет узнавать и называть высоту звука, но если такого абсолютника попросить «спойте ноту фа», то он вряд ли споеет ее мгновенно и безошибочно. Владелец активного абсолютного слуха сделает это без труда, не говоря уже о том, что легко узнает

¹ Цит. по С.Майкапар Годы учения. М-Л., 1938, с.103.

любой звук. В обсуждении природы активного абсолютного слуха и пассивного абсолютного слуха исследователи находят место как тембровой так и высотной версии его происхождения. Многие полагают, что пассивное узнавание звуков опирается на тембровый абсолютный слух, а возможность их активного воспроизведения — на высотный. Вопрос о природе абсолютного слуха пока остается открытым, но что бы ни запоминали абсолютники — тембр, высоту, или и то и другое, они встречаются чрезвычайно редко, абсолютным слухом обладает один из тысячи человек; вопрос же о природе их исключительной памяти на звуки достаточно частный, и исследователи не уделяют ему слишком большое внимание.

Музыканты-профессионалы во время обучения в музыкальных школах, училищах и консерваториях постоянно выполняют массу слуховых упражнений: они пишут музыкальные диктанты, поют по нотам, угадывают на слух аккордовые последовательности. Во время работы дирижера, хормейстера, певца и в самых разных видах музыкальной деятельности абсолютный слух многое облегчает и часто служит удобным подспорьем. Коллеги счастливых абсолютников порой задаются целью завладеть абсолютным слухом, выработать его, даже если от природы у них нет абсолютного слуха. Об успехе подобных попыток пишут с умеренным оптимизмом, поскольку так называемый пассивный абсолютный слух, особенно если речь идет о знакомых тембрах, можно создать искусственно. Желая добиться победы заставляют себя сосредоточиться на еле заметной разности тембра у звуков различной высоты: вот «до» первой октавы — увесистое, чуть густое, тягучее; вот «до-диез» — он уже чуть острее, как бы более нацеленный, компактный; «ре» — уверенное, посветлевшее, более плоское, чем «до»; «ми-бемоль» — матовый, белесый, перламутровый. И так в ходе многочасовых тренировок фанатики в конце концов вырабатывают вожаемый абсолютный слух и некоторое время пользуются им хотя бы в пассивной форме. Но стоит им прекратить тренировки, как завоеванный было абсолютный слух исчезает без следа — полученные с таким трудом навыки оказываются весьма эфемерными и непрочными.

Младенцы, которые и так склонны к проявлениям абсолютного слуха, могут обучиться ему даже в активной форме. Психологи Кессен, Левайн и Вендрич (Kessen, Levine and Wendrich) просили матерей трехмесячных младенцев внушить им особую любовь к ноте «фа» первой октавы. Эта нота удобна для детского голоса, и когда младенцы гукали на своей ноте, матери должны были всякий

раз напоминать им «фа», как бы подсказывать именно эту высоту звука. Через сорок дней занятий двадцать три младенца, участника эксперимента, дружно гукали исключительно на ноте «фа» — им удалось запомнить именно эту высоту и они уже не сбивались с нее. Через некоторое время, когда смысл этой особой любви к «фа» так и не прояснился, а матери перестали бесконечно напоминать именно эту ноту, младенцы перешли на свое обычное гуление. Так закончил свою короткую жизнь еле пробившийся абсолютный слух. Из многих подобных проб и ошибок как с младенцами так с взрослыми и детьми исследователи сделали предварительное заключение о невоспитуемости настоящего, прочного и не требующего дополнительной работы активного абсолютного слуха.

Причина всевозможных фиаско в попытках обрести абсолютный слух объясняется его генетическим происхождением, многократно подтвержденным. В докладе Американского Общества генетиков за 1997 год упоминаются результаты статистического исследования, проведенного с 600 абсолютниками. Вместе с ними исследовали их братьев и сестер и у 25% из них также обнаружили абсолютный слух. Когда подобные же замеры произвели у братьев и сестер профессиональных музыкантов без абсолютного слуха, то среди них оказался лишь 1% абсолютников. Так генетики подтвердили наследственное происхождение абсолютного слуха: среди родственников абсолютников в 25 раз больше обладателей абсолютного слуха, нежели среди родственников обычных музыкантов. Учитывая редкость абсолютного слуха, родственников немусыкантов не обследовали, не надеясь обнаружить среди них даже слабые намеки на абсолютный слух.

Нейропсихологи также полагают абсолютный слух качеством врожденным и генетическим обусловленным. Группа нейропсихологов под руководством Готфрида Шлауга (Schlaug, Gottfried) сосредоточилась на исследованиях левополушарного отдела *pianum temporale*, который чуть увеличен у всех людей по сравнению с соответствующим отделом правого полушария. Этот отдел заведует звукоразличением, в том числе и различением фонем, и как уже упоминалось, некоторое увеличение этого мозгового приспособления «человека говорящего» сформировалось еще у шимпанзе 8 миллионов лет назад. Однако при ближайшем рассмотрении оказалось, что у музыкантов-абсолютников *pianum temporale* еще больше, нежели у всех прочих *Homo sapiens*, и даже больше, чем у музыкантов-неабсолютников. «Результаты исследования показывают, - пишут авторы, - что выдающиеся музыкальные способнос-

ти ассоциируются с преувеличенной левополушарной асимметрией отделов мозга, обслуживающих музыкальные функции»¹. Публикация результатов исследования в престижном журнале Science подчеркивает тот большой интерес, который питает к изучению абсолютного слуха научное сообщество.

Гельмут Штейнмец (Steinmetz, Helmuth), один из нейропсихологов, проводивших предыдущее исследование, дополнил его своими результатами. Он замерил *planum temporale* у людей, испытывающих затруднения с различением языковых фонем. У больных с ограниченной способностью звуко различения *planum temporale* оказался даже меньше, чем у обычных людей: асимметрия *planum temporale* по сравнению с аналогичным отделом правого полушария, присущая всем людям, в данном случае почти отсутствовала. Музыканты же абсолютники имели *planum temporale* значительно больший, нежели кто бы то ни было. Автор сделал предположение, что вся работа по дифференциации речемусикального потока может быть отдана *planum temporale*, и абсолютный слух тогда может быть не только повышенной способностью к запоминанию музыкальной высоты, а более широкой способностью к сверхтонкому звуко различению, включая фонемы речи, тембры голосов и любые иные звуковые качества. Опыты по сверхбыстрому и точному распознаванию тембров у абсолютников подтверждают эту версию.

Судя по данным нейропсихологов и генетиков, абсолютный слух как сверхвысокая способность звуко различения и слуховой памяти не воспитывается и не вырабатывается, а даруется свыше. «Оставь надежду всяк сюда входящий!» следовало бы написать не на вратах ада, а в классе сольфеджио особо ретивых педагогов, которые увлекают легковверных учеников обещаниями развить у них абсолютный слух. Однако более важный вопрос состоит в другом: а нужен ли этот подарок судьбы музыканту, является ли абсолютный слух таким уж ценным качеством, без которого музыканту трудно обходиться? С тех пор как общественное внимание привлечено к абсолютному слуху, о нем собрано множество почти анекдотических историй, рассказывающих о невероятных слуховых возможностях человека. Но эти квазианекдоты не приближают абсолютный слух к музыке, а отдаляют от нее, усиливая сомнения в его полезности как сугубо музыкального качества, а не курьеза природы, имеющего весьма косвенное отношение к музыкальному искусству.

¹ Schlaug, Gottfried; Jaencke, Lutz; Huang, Yanxiong; Steinmetz, Helmuth (1995) In the evidence of structural brain asymmetry in musicians. Science, 267, p.699

Абсолютный слух работает в автоматическом режиме, фиксируя все что ни попадя. Зубной врач пианистки-абсолютницы мисс Сауэр отвлекал ее от неприятных ощущений, задавая вопросы о том, на какой ноте гудит бормашина. Так же как юный Моцарт, который умел называть какой звук издает бокал, наполненный водой, на какой ноте тикают часы и скрипят двери, мисс Сауэр различала высоту всех вообще звуков. Как-то во время разучивания пьесы она услышала непрошеное сопровождение в виде звука соседской газонокосилки, которая жужжала на ноте «соль». Отныне всякий раз, когда мисс Сауэр исполняла эту злосчастную пьесу, в ее сознании пробуждался звук газонокосилки на той же самой ноте, и концертная пьеса была бесповоротно загублена. Коллега мисс Сауэр преподобный сэр Фредерик Услей, профессор музыки Оксфордского университета, тоже обладал легендарным абсолютным слухом. В пять лет он говорил матери: «Подумать только, наш папа сморкается на «фа». В любом возрасте он мог определить, что гром гремит на «соль», а ветер дует на «ре». В восемь лет, слушая жарким летним днем знаменитую сольминорную симфонию Моцарта, юный сэр Фредерик утверждал, что на самом деле он слышит вовсе не соль минор, а ля-бемоль минор, расположенный на полтона выше. Оказалось, что мальчик прав: инструменты так нагрелись от жары, что их строй несколько повысился.

Сознательная и разумная природа аналитического слуха, его связь с осмысленной речью и крайний, едва ли не рефлекторный автоматизм слуха абсолютного заставляют думать об их различной природе. Многие говорят о древнейшем происхождении абсолютного слуха, еще более древнего, чем человеческая речь. Одни и те же мелодии люди поют и играют на разной высоте, одна и та же музыка сплошь и рядом звучит то выше то ниже. В музыкальном творчестве господствует относительный слух, для которого важна не абсолютная высота исполняемой музыки, а звуковые отношения. Не то у птиц: они поют свою «музыку» на одной и той же высоте, запоминая не столько птичьи мелодии, сколько абсолютную высоту входящих в них звуков. Эта совокупность звуков является для них знаком, сигналом, но не художественным посланием. Так же поступают и дельфины, издающие звуки определенной высоты, где каждая частота выступает в роли определенного знака-сигнала. Животные, вынужденные общаться на больших расстояниях, используют частоту звука как наиболее устойчивую его характеристику, не подверженную искажениям. С древнейших времен частота звуковых колебаний передавала информацию и в бурю, и в снег, и в дождь, прорезая леса

и океаны и преодолевая все звуковые помехи. У некоторых видов животных таким образом сформировался абсолютный слух, способный различать несколько употребительных частот и пользоваться ими.

Японский психолог Акихиро Изуми (Izumi, Akihiro) предъявлял звуки различной высоты, не объединенные никаким музыкальным смыслом, восьмимесячным младенцам и взрослым. Младенцы пытались запомнить их, ориентируясь на абсолютную высоту, взрослые же старались осмыслить звуки, превратить их в некое подобие мелодии, и запомнить как не самое удачное и красивое, но все-таки музыкальное высказывание. «В отличие от младенцев, - пишет автор, - взрослые слушатели полагались на ресурсы относительного слуха. Эти результаты указывают на сдвиг, который происходит от изначального фокусирования на абсолютном слухе к фактическому доминированию относительного слуха, который более полезен и для музыкальной и для речевой деятельности»¹.

Англичане Сарджент и Рош (Sergeant and Roche) просили детей от трех до шести лет запомнить мелодии, и качество запоминания измерялось несколькими параметрами: абсолютной высотой звуков, мелодическим контуром, точностью внутримелодических интервалов и правильностью опорных звуков в середине и в конце мелодии. Трехлетние испытуемые победили в точности воспроизведения абсолютной высоты; во всем же остальном они весьма отставали от детей более старшего возраста. Осмысленное восприятие мелодии с пониманием смысла мелодического контура, отражающего общий рисунок интонации, а также интервалов, этот рисунок уточняющих, складывается у детей как раз к шести годам. Этот результат подтверждают знатоки детской музыкальной психологии Кира Тарасова, Дэвид Харгривс (Hargreaves, David) и Хауэрд Гарднер (Gardner, Howard), который много экспериментировал с детским художественным восприятием, в том числе музыкальным.

Работы Сарджента проливают свет на многие явления, связанные с абсолютным слухом. Он утверждает, что едва ли не каждый человек мог стать абсолютником, если бы начал заниматься музыкой в раннем детстве. Проведенный им опрос полутора тысяч членов английского Общества музыкантов показывает, что есть определенная связь между временем начала музыкальных занятий и обладанием абсолютным слухом. Абсолютный слух отмирает из-за того, что одна и та же музыка, когда звучит в разных тональностях, вос-

¹ Izumi, A. (2000) Absolute pitch in infant auditory learning: evidence for developmental reorganization. *Journal of Acoustical Society of America*, 108, p.3077

принимается как практически та же самая; если бы это явление, которое музыканты называют «транспозиция», не существовало, то абсолютный слух мог бы сохраниться. Предположить подобное было бы, однако, полной фантазией — пение как основа музицирования не могло бы жить без исполнения одних и тех же мелодий то сопрано, то басом, то тенором. Все данные — и явление абсолютного слуха у животных (абсолютный слух музыканты иногда называют «собачьим»), и легкость, с которой младенцы воспринимают абсолютную высоту звуков — заставляют думать, что абсолютный слух вовсе не высшее достижение человеческого слуха, как иногда полагают, а напротив, слуховой рудимент, исчезающая тень эволюционного процесса, след слуховой стратегии наших далеких предков. В онтогенезе, в детском развитии, отражающем филогенез, развитие историческое, можно наглядно увидеть как абсолютный слух, едва наметившись, отмирает, не получив практического подкрепления: ни в музыке ни в речи он не является необходимым, и будучи невостребованным, этот рудимент спокойно отмирает как отпал когда-то у людей звериный хвост.

Музыкальное восприятие абсолютников во многом несовершенно, что несколько притупляет невольную зависть к ним со стороны коллег-музыкантов. Психолог Кениши Миязаки (Miyazaki, Ken'ichi) проверял, сумеют ли музыканты-абсолютники адекватно действовать в условиях расстроенной, нечистой звучности. Им нужно было сравнивать предъявляемые звуки с фальшиво звучащими эталонами. От этой фальши, от расстроенных звуков «до», «ми» и «фа-диез» абсолютники настолько растерялись, что ничего не смогли сказать. Музыканты же с относительным слухом работали как ни в чем не бывало; фальшь исходных эталонов они не слишком ощущали. Она не мешала им правильно определять расстояние между фальшивыми эталонами и остальными звуками. Музыкантам известно, что абсолютники часто пасуют в заданиях, где нужен относительный слух: они могут полагаться только на абсолютный слух, который хоть и очень удобен, но далеко не всемогущ.

Зато абсолютники берут реванш, когда нужно чисто настроить инструмент, точно фиксируя частоту колебаний. Музыкальные интервалы или расстояния между звуками, которые слышат люди с относительным слухом, имеют некую допустимую погрешность, внутри которой интервал останется собой, даже если один из звуков будет слегка повышен или понижен. Слуховой «измеритель» расстояния в рамках относительного слуха можно уподобить сан-

тиметру, для которого расстояние от одного до семи будет составлять шесть единиц, и если вместо одного представить один и три десятых или вместо семи шесть и восемь десятых, то для относительного слуха расстояние все равно будет около шести. Абсолютный же слух в подобных обстоятельствах ни с какой приблизительностью не примирится и ощутит любую погрешность, сколь бы ничтожной она ни была. Психологи Джейн и Уильям Зигель (Siegel, Jand and William) попросили музыкантов-неабсолютников найти фальшивые музыкальные интервалы, где некоторые звуки были чуть выше или ниже чем нужно, и испытуемые действовали в этой ситуации весьма неуверенно. В действительности 77% из предъявленных интервалов были фальшивыми, но музыканты-неабсолютники сумели найти только 37%, а остальные 40% ускользнули от их внимания. Их коллеги-абсолютники в этой ситуации оказались, естественно, в гораздо лучшем положении: любой абсолютник может расслышать даже незначительную фальшь, и внутренний эталон высоты звука никогда его не подводит.

Зная редкую способность абсолютников помнить высоту отдельных звуков, четверо психологов во главе с Эдвином Ханцем (Hantz, Edwin) надеялись еще раз утвердить их превосходство, построив задание на распознавании единичного предъявленного звука среди мешанины других звуков. «Вот он», — должны были сказать испытуемые, услышав нужный звук, в то время как множество ненужных звуков сбивали их с толку. Вопреки ожиданиям музыканты-неабсолютники и музыканты-абсолютники действовали одинаково хорошо. Так и должно было быть: если есть эталон для сравнения, музыкант-неабсолютник может отстать только в скорости реакции, поскольку минимальное время для сравнения ему все-таки нужно. Но когда это время не измеряется миллисекундами и эксперимент проходит в нормальном режиме, разница во времени реакции практически нивелируется, и обладатели хорошего относительного слуха ни в чем не уступают абсолютникам.

К числу преимуществ музыкантов-абсолютников часто относят так называемый «цветной слух», когда музыкальные тональности кажутся воспринимающему как бы окрашенными, цветными, стойко вызывают в памяти определенные цветовые ассоциации. Римский-Корсаков считал тональность ми-мажор «синей, сапфировой, блестящей, ночной, темнолазурной» благодаря подсказке коллег-композиторов. Глинка написал в этой тональности хор «Ложится в поле мрак ночной», а Мендельсон использовал эту тональность для увертюры «Сон в летнюю ночь» и для известного

«Ноктюрна». Как тут было избежать «ночных и темнолазурных» ассоциаций? Фа мажор Бетховен положил в основу «Пасторальной» симфонии, связанной с жизнью невинных пастухов и крестьян на лоне природы, и эта тональность в композиторском сообществе стала естественно тяготеть к зеленому. Ми-бемоль мажор Римский-Корсаков и Вагнер связали с водой — первый с «Океаном-морем синим», а второй с «Золотом Рейна», хотя Римский-Корсаков мог похвастаться абсолютным слухом, а Вагнер нет. Это еще больше укрепляет в мысли, что «цветной слух» — явление историческое и культурное, с абсолютным слухом не связанное. Скрябин тоже тяготел к цветным ассоциациям тональностей, но абсолютным слухом подобно Вагнеру не обладал.

Сравнение музыкантов-абсолютников с музыкантами-неабсолютниками подчеркивает их принципиальное равенство в главном: и те и другие слышат и фиксируют звуковые отношения и запоминают высоту звуков, но используют при этом разные стратегии — там где абсолютник не думает и не сравнивает, действуя мгновенно, там неабсолютник достигает того же с минимальными усилиями, но с тем же результатом. За исключением случаев, когда требуется с точностью до нескольких герц настроить инструмент или распознать фальшивое звучание. Так стоит ли завидовать абсолютникам, и как трактовать этот подарок природы, зная о его рудиментарном происхождении, а также о том, что некоторые великие композиторы, включая Чайковского и Вагнера со Скрябиным, обошлись без абсолютного слуха...

Само словосочетание «абсолютный слух» наводит на мысль о чем-то совершенном, наивысшем и недостижимом. Это название отражает общественный пиетет перед абсолютным слухом хотя бы по причине его очень малой распространенности. Сам факт обладания абсолютным слухом уже наводит на мысль о сверхвысокой музыкальности. Однако даже примерный обзор фактов и воззрений специалистов вынуждает от подобного пиетета отказаться. «Абсолютный слух - не панацея, - пишет мисс Сауэр, умеющая узнавать, на какой ноте жужжат бормашины и газонокосилки. — Он есть лишь то, что вы способны с ним сделать и как вы можете им воспользоваться. Одно автоматически не вытекает из другого».

Немного статистики звучат в тон этим охлаждающим тирадам. Если всего абсолютников в мире около 3%, среди студентов консерватории Европы и Америки уже 8%, то среди японских студентов-музыкантов абсолютников уже 70%, вероятно благодаря тому, что восточные языки генетически ближе тональным языкам, и слуховые

возможности азиатов вообще выше. Не оттого ли сложная классическая музыка Европы так быстро завоевала популярность на Дальнем Востоке, что слуховые ресурсы этих народов по сравнению с европейцами чрезвычайно велики? Им легко воспринимать глобальные звуковые конструкции сонат и симфоний, поскольку их слух очень совершенен. Однако процент выдающихся музыкантов среди азиатов отнюдь не больше, чем среди европейцев. Абсолютным слухом во всем мире обладают и вполне заурядные музыканты, и просто настройщики роялей, и даже люди, вовсе не любящие музыку и не интересующиеся ею подобно экспедитору военного бюро, описанному Стендалем. «Обладание абсолютным слухом ни в коей мере не делает вас хорошим музыкантом, - пишет один из абсолютников, профессор класса сольфеджио американского университета Де-Поль доктор Атовский. - Это не означает, что вы понимаете музыкальные отношения, это не свидетельствует о чувстве ритма, это просто означает, что у вас есть абсолютный слух. Многие люди думают, что это означает нечто гораздо большее»¹.

В то же время среди выдающихся музыкантов число абсолютников очень велико. На вершинах музыкального Олимпа на высоте Моцарта-Баха-Дебюсси и им подобных неабсолютный слух составляет большое исключение. То же можно сказать и о выдающихся исполнителях ранга Рихтера-Стерна-Ростроповича. В специальном исследовании о выдающихся виолончелистах отмечено, что 70% из них — абсолютники. Налицо некое несоответствие: с одной стороны, абсолютный слух и музыкальный талант явно связаны, и среди гениев музыки неабсолютник — такая же редкость как белый музыкант среди черных титанов джаза. Вместе с тем абсолютный слух не гарантирует даже сносных музыкальных способностей: обладание абсолютным слухом кроме стопроцентного удовольствия узнавать дверь родного дома по ее неповторимому скрипению, никаких иных удовольствий не обещает.

Даже поверхностный анализ слуховых возможностей великих может внести некоторую ясность в мифологию абсолютного слуха. «Когда мне было два с половиной года, - вспоминает композитор Сен-Сане, - я очутился перед маленьким фортепиано, которое не открывалось несколько лет. Вместо того чтобы стучать как попало, как это обыкновенно делают дети, я перебирал одну клавишу за другой и не отпускал ее, пока ее звук не замирал совершенно. Бабушка объяснила мне названия нот и пригласила настройщика, чтобы привес-

¹ Цит. по J.Davies (1978) *The Psychology of Music*. London, p.121.

ти фортепиано в порядок. Во время этой операции я был в соседней комнате и поразил всех тем, что называл ноты по мере того, как они звучали под рукой настройщика. Все эти подробности известны мне не с чужих слов, так как я сам их помню великолепно»¹.

В этом описании удивительно вовсе не то, что абсолютный слух проявился так рано — он всегда рано пробуждается; удивительно и не то, что ребенок так уверенно называл все звуки, лишь один раз услышав их — это и есть абсолютный слух. Удивительна рано проснувшаяся в ребенке любовь к музыке, когда он вслушивался в звуки с таким вниманием, с таким небывалым интересом, воспринимая фортепиано как своего собеседника, которого надо слушать, а не как игрушку, которую надо лупить, чтобы она отзывалась обиженным треньканьем. Композитор Дариус Мийо тоже вспоминает нечто подобное, когда он, малыш и коротышка, с трудом дотягиваясь до рояля, находил благозвучные интервалы терции и плакал от счастья, радуясь их красоте. В рассказе Сен-Санса поражает и глубина впечатления, произведенная этими пока неорганизованными звучаниями: эти впечатления были так сильны, что он помнил их и в зрелые годы. Для многих же обычных абсолютников гораздо ценнее и забавнее рассказывать, как они слышали звук своего мяча на звук «ля» и как они различают, что раньше ключи звякали менее чем на полтона ниже, чем звякают теперь. О таком абсолютнике по имени Карл рассказывает в своей книге Борис Теплов, но фамилию этого Карла благодарное человечество не сохранило.

Чрезвычайно характерен рассказ композитора Гуно, который как-то услышал жалобный крик торговки в интервале малой терции «до-ми бемоль». «О, эта женщина кричит на до, которое плачет!» — отозвался ребенок. Первым на крик торговки среагировал интонационный слух мальчика, который понял, что она кричит жалобно, что музыка плачет. Смысл сказанного, выраженный в музыкальной интонации, прочно слился в его сознании с нотами, этот смысл выражающими. Это и есть модель настоящего, высокого абсолютного слуха, который пробуждается как усиление всех музыкальных ресурсов сознания: интонационного слуха, чувства ритма и опирающегося на них аналитического слуха. Абсолютный слух рудиментарен в своем происхождении, это атавизм, но у одаренных музыкантов, с одной стороны, и у рядовых «настройщиков», с другой стороны, он сохраняется по разным причинам. Выдающиеся музыканты одарены в слуховом отношении далеко не только абсолютным

¹ Цит. по Б.Теплов Психология музыкальных способностей. М., 1947, с.136.

слухом: их общая высокая музыкальность, их чувствительность к осмысленности звука усиливает все звукоразличительные способности, и абсолютный слух в том числе. Он не отмирает в сознании выдающегося музыканта, потому что включается в контекст других слуховых данных, среди которых обязательно имеется прекрасный относительный слух: выдающийся музыкант одинаково свободно пользуется и абсолютным слухом и неабсолютным слухом, если есть в том необходимость. Высокоодаренные музыканты рекрутируются, как правило, из абсолютников «первого типа», которые и составляют на музыкальном Олимпе закономерное большинство.

Абсолютники «второго типа», которых условно можно назвать «настройщиками», по сути своей немзыкальны. Их абсолютный слух — всего лишь рудимент, сохранившийся в качестве курьеза природы. Иногда в семье музыкантов этот рудимент задерживается оттого, что ребенок перегружен звуковыми впечатлениями, его слуховой аппарат работает в усиленном режиме. Кроме того, дети музыкантов обладают наследственной склонностью к сохранению абсолютного слуха. Однако во всех подобных случаях тенденция к удержанию абсолютного слуха не идет изнутри сознания, изнутри пробуждающейся музыкальности, и в результате возникает мертвый абсолютный слух, который может подтолкнуть к выбору музыкальной профессии — признанный фетишизм словосочетания «абсолютный слух» сыграет здесь свою предательскую роль. Кажущаяся легкость овладения азами профессии заслонит от такого «псевдоталанта» горькую истину: природа одарила его вовсе не настоящим творческим даром, а лишь суррогатом в виде абсолютного слуха.

Даже если абсолютный слух и его сохранность вызваны внутренними причинами, и ребенок действительно наделен прекрасным интонационным слухом, хорошим чувством ритма и даже замечательным относительным слухом, все эти качества, вместе взятые, еще не означают, что музыкальный талант налицо. Эти свойства слуха — свойства операционные, позволяющие удачно расчленять музыкальную ткань, понимая, почему она сконструирована так, а не иначе. Но эти свойства слуха еще не означают, что абсолютник имеет хотя бы малую толику музыкальной фантазии, воображения и артистизма. Он еще весьма далек от требований, которые общество предъявляет к одаренным исполнителям и композиторам. К тому же в музыкальной профессии вполне можно обойтись и хорошим относительным слухом, что лишний раз предостерегает общество от излишних восторгов по поводу волшебных свойств абсолютного слуха. Его рудиментарное происхождение и принципиально не-

осознанный, рефлекторный характер еще раз подчеркивают, что понятие «абсолютный слух» — это очередной миф. Верить в него или нет — каждый выбирает сам.

ЧУВСТВО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНТЕРВАЛА

Музыкальная речь, подобно словесной, делится на высказывания; каждое из них — относительно законченная мысль. В музыке высказанные мысли окрашены определенным коммуникативным намерением, определенным отношением к сказанному и отношением к слушающему. В культурах древности не было чисто информационного или философского видов общения, где эмоционально-аффективная сторона отступала бы на второй план — общение древнейших людей было очень целенаправленным и прагматичным. С этой точки зрения музыкальное высказывание в его древнейших формах похоже на драматическую реплику, которая всегда обращена к слушателю и осуществляет определенное взаимодействие с ним: она доносит намерение говорящего до партнера и побуждает его к определенной ответной реакции. Не случайно искусство театра — старейший вид искусства, естественно выросший из ритуальных плясок и песнопений древности. «Живая драматическая реплика, — пишет историк театра В.Волькенштейн, — всегда выпытывание, выведывание, расследование, допрос; или уговаривание, увещевание; или просьба, вымогательство; или обольщение, соблазн, месть; или упрек, обвинение; или обида, оскорбление, вызов, нападение; или предостережение, совет; или защита, оправдание кого-нибудь и т.п. Либо она уклонение от нападения, обольщения и т.д., уклонение путем скрывания чего-либо, умолчания, отвода в другую сторону. Словом, драматическая реплика предполагает волевое усилие: она — словесный поступок»¹.

Коммуникативное намерение говорящего в музыке обнаруживается интонационным слухом, который фиксирует одно из внешних его проявлений — направленность мелодического движения, его кривую, созданную голосовыми подъемами и спадами. Если речь идет о «вызове, оскорблении и нападении», то это будет сильный речевой «жест» с ярко выраженной кульминацией, как бы разгоняющийся снизу вверх, восклицательный и утверждающий — такому высказыванию соответствует коммуникативный архетип призы-

¹ В.Волькенштейн *Драматургия*. М-Л., 1931, с.113.

ва. Если это будет «уговаривание, увещевание или просьба», то вероятен ниспадающий мелодический ход, где голос настойчиво и вместе с тем как бы сетуя на что-то, жалуясь кому-то, образует амфибрахические фразы с облегченным началом, глубоким вздохом и мягким завершением.

Чтобы отличить тип мелодического контура, обнимающий разнообразнейшие музыкальные реплики, достаточно ресурсов интонационного слуха: он легко фиксирует направление мелодического движения, его подъемы и спады, его петли и зигзаги. Однако на этой территории интонационный слух встречается с зарождающимся аналитическим слухом: восприятие обобщенное и целостное, присущее интонационному слуху, уже содержит в себе зерно более детального проникновения в прослушанное высказывание, более подробного выслушивания каждого сочленения, каждого звукового штриха и каждой звуковой точки. И так же как из синкретизиса тембра и высоты звука выделилось чувство музыкальной высоты, так же из синкретизиса музыкального контура и направленности движения выделяется чувство интервала, ощущение расстояния между двумя звуками — двумя точками — на целостной мелодической линии. Появление чувства интервала, различающего отдельные шаги на сплошной мелодической кривой, означает новый шаг в формировании аналитического слуха.

На ранних стадиях своего становления чувство интервала существует в рамках интонационного слуха, лишь обещая явиться на свет — таков процесс развития аналитического слуха как в филогенезе, в ходе развития человеческого рода, так и в онтогенезе, в ходе формирования отдельного человеческого существа. В этот период все высказывание мыслится как некий обобщенный «метаинтервал» со своим началом, кульминационной точкой и концом. Музыкальные стили, берущие свое начало в древнейших видах музицирования, такие как григорианское пение на Западе и знаменное пение в России, именно так и представляли себе всякое музыкальное высказывание: оно имело свою, отправную точку, свой центральный опорный тон и завершающий устой.

Чувство интервала, фиксирующее расстояние между двумя отдельными звуками — мелодическими точками — формировалось как психологический инструмент-маркер между началом движения и его центром и между центром движения и его завершением. Каждая из этих точек непременно была ниже или выше другой: чтобы преодолеть малое расстояние нужно было незначительное голосовое напряжение, а чтобы преодолеть большое расстояние, напряжение связок

становилось более явным — преодоление расстояния между звуковыми точками ощущалось как взятый интервал, переживаемый слухомоторным голосовым напряжением. Формирующееся чувство интервала опиралось также на чувство музыкальной высоты, чувство слухопространственного отношения между отмеченными точками мелодической кривой — интервал ощущался как широкий или тесный, он мог охватывать большое расстояние, требующее больших «голосовых затрат» или малое расстояние, таких «затрат» не требующее. Так в чувстве интервала сливались две его составляющие: слухомоторная, фиксирующая степень напряжения голосового шага, с одной стороны, и слухопространственная составляющая, опирающаяся на синестетическое, слухозрительное представление пройденного мелодического расстояния.

На начальных этапах становления музыкальных способностей и музыкального восприятия контур высказывания, обнимающая его мелодическая кривая, являются главным отличительным признаком, указывающим на то, что звучит именно эта, данная мелодия, а не какая-либо иная. В упражнениях на такого рода распознавание ведущим является аналитический слух, несмотря на то, что внутри-мелодические отношения звуков при этом ускользают от внимания испытуемого, не фиксируются им: вся мелодия мыслится как целостное высказывание, как своеобразный «метаинтервал» со своим началом, серединой и концом. Психологи Чанг и Трехуб (Chang and Trehub) доказали, что младенцы обладают способностью отличать мелодии друг от друга по мелодическому контуру, не запоминая абсолютную высоту звуков.

Пятимесячные испытуемые слушали шестизвучные мелодические фразы. В ходе эксперимента эти фразы исполняли то выше то ниже, то есть на разной абсолютной высоте (музыканты называют такого рода перенос транспозицией или транспонированием), но всякий раз это были те же самые фразы с тем же самым мелодическим контуром. Однако в некоторых случаях звуки, формирующие первоначальную фразу, перегруппировывали таким образом, чтобы менялся общий мелодический контур: взрослый слушатель сказал бы, что мелодия уже не та. Такого же мнения, как оказалось в результате, были и слушатели-младенцы, у которых уже начало формироваться чувство интервала.

Остроумна и в известном смысле уникальна технология этого эксперимента. У крохотных слушателей измеряли сердечный ритм: когда они слышат нечто новое, он у них обычно замедляется, они застывают в недоумении, стремясь осознать новое явление, осмыс-

лить новую информацию. Если же младенцы не усматривают вокруг себя ничего нового, то их сердечный ритм находится в норме. Слушая в ходе эксперимента транспонированные мелодии, где сохранялся первоначальный мелодический контур, где восхождение и нисхождение звуков оставалось прежним, младенцы продолжали спокойно наслаждаться звучанием — их сердечный ритм ни на что не реагировал. Но стоило изменить мелодический контур независимо от того, на первоначальной ли абсолютной высоте звучала музыка или эта «испорченная» мелодия перемещалась вверх или вниз, сердечный ритм младенцев сразу же замедлялся: внимание! мы встретились с новым объектом — таков был смысл сигнала, который слуховое восприятие посылало в мозг слушателей. «Младенцы реагировали, - заключили свой эксперимент авторы, - с помощью замедления сердечного ритма на новую мелодию, а не на транспозицию старой, показывая тем самым свою чувствительность к изменению музыкального контура»¹.

Американцы Даулинг и Фуджитани (Dowling and Fujitani), опираясь на близкую экспериментальную технологию, но уже со взрослыми слушателями-немузыкантами, попросили их проявить более высокоразвитое чувства интервала. Теперь испытуемым надо было не просто понять, имеют ли они дело с транспонированной старой мелодией или с новой мелодией, использующей похожие интервалы. Слушателям предъявляли три варианта мелодий: абсолютно те же, но транспонированные мелодии, то есть сохраняющие все без исключения внутримелодические отношения звуков; мелодии, сохраняющие общий контур мелодического движения, но внутри содержащие микроотклонения, скажем, первоначальный ход «ре-ми-соль» мог быть заменен на «ре-фа-соль» — похожий мотив, вписывающийся в тот же контур, но не вполне идентичный. И, наконец, вовсе не те мелодии, ломающие первоначальный контур.

Экспериментаторы не навязывали слушателям свои критерии старого и нового и не говорили им, какие изменения они должны оценивать как «та же мелодия», а какие как «уже другая мелодия». Подавляющее большинство испытуемых предпочли ориентироваться на мелодический контур как ведущий признак идентификации, на основании которого мелодия считается «той же, а не другой». То есть и у взрослых испытуемых чувство интервала чаще всего находится в том же состоянии, что у маленьких детей: слушателей

¹ Chang H. et Trehub S. (1977) Auditory processing of relational information by young infants. *Journal of experimental Child Psychology*, 4:324-331, p.330.

волнует лишь начало, середина и конец в их принципиальных высотных отношениях, и более мелкие колебания высотности внутри мелодии их уже не слишком занимают. В подобных же случаях музыканты-профессионалы не склонны квалифицировать мелодии с похожим контуром, но иными внутримелодическими отношениями как идентичные: их аналитический слух и чувство интервала гораздо более высоко развиты и воспринимают каждый внутримелодический шаг как значимый. Такие различия между профессионалами и рядовыми слушателями отмечали многие психологи, исследующие слуховые ресурсы немусыкантов.

Американский психолог Лайл Дэвидсон (Lyle Davidson) попросил взрослых-немусыкантов петь известную мелодию «Happy Birthday» и в ходе своего эксперимента понял, что у них превалирует чувство интервала как чувство мелодического контура, без внутренней дифференциации — испытуемые пели, лишь приблизительно соблюдая правильное направление мелодического движения, в результате чего автор заключил: «Понимание мелодии немусыкантами статично, это механическое запоминание без рефлексии, пересказ без понимания. Песня — музыкальный знак, формализованный и каноничный. Её понимают в целом, не как совокупность независимых фрагментов, вовлечённых в некие звуковые соотношения; как будто небольшие контурные комплексы заменяются относительно более крупными, хотя контекстно зависимыми, фразами и мелодиями»¹.

Собственное пение как активное действие предъясвляет к развитию слуха более высокие требования чем распознавание. Психолог Лонг (Long) просил школьников выполнить относительно несложное задание, отличая оригинальную мелодию от ее искаженной версии. В первом случае при сохранении общего мелодического контура внутримелодические отношения были изменены, а во втором наоборот, вся мелодия, полностью сохраненная и без искажений, просто транспонировалась вверх и вниз. Большинство испытуемых смогли отличить правильные мелодии от искаженных, то есть их чувство интервала распространялось дальше, чем фиксация мелодического контура в его наиболее обобщенном виде. Но, как свидетельствует Лонг, они не могли указать, где же именно, в каком месте, мелодию «поранили», они не смогли зафиксировать, какой именно мелодический фрагмент был искажен или, тем более, каково было это искажение.

Сохранение мелодического контура как представителя мелодии

¹ Davidson.L. (1994) Songsinging by Young and Old: a Developmental Approach to Music. In: Music Perception, ed.by Aiello R., Sloboda J. London-NY, p. 127.

и как ведущего признака для ее идентификации, распознавания — это уже большой эволюционный шаг на пути развития аналитического слуха и становления чувства интервала. В природе целостное высказывание прочно связано со своими чисто звуковыми свойствами, со своей абсолютной высотой: ни пространственный рисунок мелодии, ни напряжение-расслабление голосовых связок при ее произнесении не служат для дальнейшего формирования у птиц и других «поющих» животных чувства интервала. Главным признаком его отсутствия служит неумение транспонировать, переносить на другую высоту высказанные музыкальные мысли. Психологи Стюарт Хале и Сюзанна Пейдж (Hulse, Stewart; Page, Suzanne) специально изучали этот вопрос на примере пения скворца и заключили, что птицы заучивают звуковысотные конструкты (pitch patterns) на базе абсолютной высоты входящих в них тонов — они не знают транспозиции и у них нет чувства интервала.

У людей же чувство интервала — это знак слияния аффективно-смысловой направленности высказывания и его звуковой целостности, его интонационного профиля. Рождается чувство интервала, обнимая целые мелодии как единичные высказывания и не умея еще различить внутри них более мелкие смысловые единицы. Однако в ходе эволюции аналитического слуха чувство интервала все более дифференцируется, детализируется и может как в лупу «разглядывать» мельчайшие мелодические ходы и повороты, фиксируя каждый из них как микровысказывание. Так приобретает осмысленность и самостоятельность каждый мельчайший этап музыкальной мысли. Теперь он является и составной частью более крупной мысли, но и относительно самостоятельным душевным движением, микрофразой, которую утончившийся и обострившийся аналитический слух уже замечает и фиксирует. Свидетельством тому может быть известная техника заучивания музыкальных интервалов, где каждый из них — уже микромысль, микрошаг, микроусилие.

На клавиатуре рояля имеется всего двенадцать звуков; возможных расстояний между ними-пока все двенадцать звуков не будут исчерпаны одиннадцать. Музыкантам хорошо известны их имена; каждое имя — это определенное расстояние между звуками, своего рода микромелодия из двух тонов, имеющая свой характер. Он связан с обертоновыми отношениями между звуками; если у соседних звуков совпадающих обертонов очень мало, то этот интервал будет состоять из звуков-соперников, как бы стремящихся оттеснить друг друга, враждовать между собой. Если же таких общих обертонов очень много, то такие два звука будут стремиться слиться друг с

• [^]Музыкальные способности

другом, дать друг другу своеобразное эхо, отзвук, инобытие. Когда же общих обертонов и не много и не мало, возникает эффект совместного пения звуков, их согласного дуэта: они и не сливаются совершенно, но и не стремятся друг друга оттеснить. Так музыка создает своеобразный идеал отношений между всем сущим, где наилучшей является золотая середина: слишком большое сходство и слишком большие различия для гармонии и согласия одинаково губительны.

Октава — самый крупный интервал и похож на мелодическое эхо основного звука, на его повторение в другом регистре. Квинта — чувство простора, легкости преодоления мелодического шага, но и некоторой его пустоты, прозрачности — она похожа на знак сомнения, неустойчивости. Кварта боевита и задириста; терции и сексты, малые и большие, поют, согласно сливаясь; секунды и септимы, тоже малые и большие, наползают друг на друга и звучат резко, обостренно. Свое значение эти интервалы обрели внутри мелодий, особенно когда они стояли на самом заметном, первом месте. Потенциал значений интервалов, их пространственный и голосовой образ устоялся, кочуя из одной мелодии в другую, и теперь наилучшим методом распознавания мелодических интервалов и, соответственно, наилучшим способом формирования чувства интервала стало их пропевание для дальнейшего сравнения с популярными мелодическими образцами. Начало известной революционной песни «Интернационал» или начало гимна Советского Союза и нынешнего российского гимна — все это боевые кварты. Начало известного романса Глинки «Не искушай» — меланхолическая малая секста. Если услышать какой-либо интервал и повторить его голосом, то известная песня легко подскажет, какой же именно интервал поет человек.

Психолог Смит и трое его коллег еще раз подтвердили в своем эксперименте, опубликованном в журнале *Cognition* (Познание), мелодически осмысленную природу чувства интервала, которое формируется тогда, когда расстояние между звуками осмыслено и пережито в соответствии с известными мелодическими образцами. Первая группа испытуемых — младшеклассников распознавала интервалы с подсказкой: им объяснили, что предъявленные им интервалы они могут найти в известных американских песнях Greensleeves, Kumbayah и Here Comes the Bride. Сначала испытуемые повторяли голосом услышанные на фортепиано интервалы, а затем пытались назвать их, сравнивая с «песенными» образцами. Вторая же группа детей работала без подсказок: им показали абстрактные образцы интервалов, назвали их и попросили запомнить,

как звучит каждый интервал. Когда их попросили распознавать предъявленные интервалы, единственной почвой для сравнения были столь же абстрактные их звучания, которые им удалось или не удалось запомнить.

Исследователи отметили, что успехи первой группы, которой помогали знакомые песенные мелодии, и успехи второй группы были несравнимы: очень мало кому из детей, работавших в «абстрактной» группе, удалось распознать те же самые интервалы, которые «песенная» группа легко сумела назвать. Экспериментаторы заключили, что только осмысленное произнесение, включение в смысловой контекст может заметно стимулировать формирование чувства интервала — оно складывается в ходе осмысленного музыкально-речевого интонирования, и, будучи оторванным от осмысленной омузыкаленной речи, — а это и есть песня — чувство интервала не формируется и не функционирует. В стадии становления чувство интервала должно опираться на высказывание-интонирование, и лишь затем оно может дать аналитическому слуху своеобразные «конструкты» звуковых расстояний, интервальные patterns. Эти наблюдения еще раз подтверждают правоту взгляда на музыкальное искусство как искусство интонируемого смысла — вне смысла не может сложиться чувство интервала, один из ведущих компонентов аналитического слуха.

Смысло-звуковой путь — это путь формирования музыкальной способности, в данном случае чувства интервала; но зрелое ее бытие как основы музыкального восприятия и мышления подразумевает уже определенную степень абстрагирования, подразумевает определенную независимость понятия интервала. Так же и геометрические абстракции круга, квадрата, треугольника нуждаются на начальных стадиях своего формирования в предметном и визуальном подкреплении, и лишь затем они могут функционировать отдельно, как абстрактно-пространственные категории сознания. Компоненты наших интеллектуальных и чувственных способностей формируются прагматическим и смысловым образом, в жизнедеятельности и практике, в музыке — в осознании элементов и способов осмысленного общения посредством звука. В то же время в профессиональной деятельности такой прагматический подход недостаточен: здесь нужны абстрактные представления звуковых категорий, относительно независимые от своего первоначального аффективного наполнения, формализованные и обобщенные. Способность формировать такие категории служит основанием хорошего аналитического слуха; по отношению к чувству интервалов эта способность означает умение рас-

познавать интервалы без всяких мелодических подпорок, опираясь лишь на знание соответствующего конструкта-patterna.

Трое психологов во главе с Дэвидом Хауэрдом (Howard, David) разделили испытуемых на группы в соответствии с их музыкальными способностями. Это были взрослые испытуемые, которые уже успели эти способности проявить. Помимо их музыкальных достижений, критерием для распределения в группы были стандартные тесты на музыкальные данные: слух, чувство ритма, память на музыкальную высоту и т.д. От всех испытуемых требовалось выполнить два задания: в первом задании они должны были различать большие и малые терции — оба интервала благозвучны и певучи, расстояние между звуками в обоих случаях весьма невелико, но если их сыграть и спеть один за другим, то без высокоразвитого чувства интервалов вполне можно обойтись — такое задание редко кому покажется трудным. Во втором задании эти же самые большие и малые терции надо было не различать между собой, а использовать в качестве абстрактных patterns. Испытуемым предъявлялись в произвольном порядке большие и малые терции, которые они должны были правильно называть по имени. Примеров было довольно много, и без сформированного чувства интервалов, в том числе и на абстрактном уровне, произвести маркировку (labeling) больших и малых терций было очень трудно.

Наблюдалась заметная корреляция между музыкальными способностями испытуемых и качеством выполнения второго задания. То есть те, у кого чувство интервалов стало опорой для своеобразных музыкальных понятий, кто сумел на основе этих сложившихся понятий действовать в ситуации labeling, были наиболее музыкальны. Так экспериментаторы подтвердили связь, которая имеется между сформированным чувством интервала и музыкальными способностями. У истока этих способностей лежит чувство интервала как целостного мелодического контура. У наиболее музыкальных людей оно превращается в высокодифференцированное и детализированное категориальное осознание «музыкальных молекул», мелодических микродвижений, каждое из которых занимает определенное и различимое место среди себе подобных, являясь «первокирпичи-ком» музыкального высказывания.

ЛАДОВОЕ ЧУВСТВО

В глубокой древности, к которой относится рождение музыки и рождение речи, все народы выражались сходным образом. Угроза и мольба, вкрадчивые речи льстеца и настойчивая, жесткая речь вождя, успокаивающая колыбельная матери, и победные кличи солдата очень мало отличались у разных народов. Не случайно в книге Э.Алексеева «Ранне-фольклорное интонирование» как и в других подобных трудах по этномузыкальному знанию говорится лишь о типах музыкального высказывания, об их социальной и коммуникативной роли, но ничего не говорится о различии в их чисто музыкальном оформлении. На заре цивилизации слух человека откликался лишь на первоначальный смысл высказывания; если бы в те первобытные времена явился музыкальный летописец, который записал бы первые музыкальные проявления древнейшего человека, то он нашел бы в них очень мало специфического — предки греков и египтян, китайцев и индусов лишь формировали идею звука и звукоотношения на самых простых и грубых смысловых основаниях. Это было царство интонационного слуха, и даже первые признаки национальной идентичности ни в языковом, ни в социально-историческом, ни в культурном смысле еще не успели заявить о себе.

Пробуждение аналитического слуха началось с чувства музыкальной высоты и чувства интервала: интонационный слух, воспринимая звуковую ткань все более тонко, все более дифференцированно, порождал все более совершенные слуховые инструменты — теперь он мог разложить звук на тембр и высоту, а простейшую двузвучную интонацию представить как своеобразное микровысказывание — самостоятельный интервал. Чувство высоты и чувство интервала все отчетливее выделялись от интонационного слуха, превращаясь в фундамент следующей, более высокой ступени музыкального сознания — детализирующего и расчленяющего музыкальное целое аналитического слуха.

В совместном процессе рождения музыки и речи все более проявлялись разные «речевые манеры» разных народов: с течением времени все они стали жить в разных условиях, у всех сложился собственный быт и уклад, который по мере удаления от первобытного мира все более индивидуализировался. Отражая разность жизненного опыта народов, отражая разность человеческих типов с особым складом мышления и чувств, сотни тысяч лет тому назад начали формироваться национальные языки. Каждому из них была свойственна собственная гамма звуков и интонаций, рождающая мелодию

речи каждого народа: щебечущую как птица и переливчатую как вода мелодию китайской речи нельзя было спутать с мерно падающей и движущейся как колонна всадников мелодией языка римлян.

Музыка народа, породившая его язык и выразившая склад его души, имела свои характерные мелодические ходы, свои излюбленные мотивы. Эта музыка постоянно тяготела к одним и тем же интервалам и в то же время как будто избегала других; мелодии народов и рас, их песни и наигрыши настойчиво культивировали одни и те же напевы, фразы и обороты. Вместе с речью и языком народа складывалась его музыкальная речь: эти два типа речи, родственно связанные, весьма походили друг на друга. Народы Востока предпочитали витиеватые, вьющиеся змейкой мелодии — эти мелодии сами были как языки Востока, напоминающие тканые ковры и узорчатую вязь орнамента. Народы Запада предпочитали прямые и ясные линии, где звуковые опоры не ускользали и не вибрировали как на Востоке, а соотносились друг с другом на правах разнофункциональности и соподчинения. Разная логика мысли рождала разную логику языка и речи и разную логику звуковых связей, которые просвечивали сквозь музыку разных народов и рас.

Через многие тысячелетия вместе с типичным набором речевых фонем и правил их сочетания в слова и фразы сложились такие же типичные наборы или «реестры» музыкальных звуков и возможностей для их объединения: характерные и типические мелодические фразы в рамках одной музыкальной культуры, могут чрезвычайно редко встречаться в другой. Излюбленные музыкальные обороты и мелодии как всякий живой организм рождали главное свойство всякой системы — разнофункциональность. И так же как в живой природе движение стимулируется разностью давления, направляющего материю из области большего давления в область меньшего давления, так же как электрический ток направляется разностью положительного и отрицательного зарядов, поток звуков направляется понятиями музыкального устоя и неустоя, музыкальной опорности-неопорности. Понятия устоя и опоры в музыке аналогичны «речевой тонике», отмечающей концы фраз естественным падением голоса. Какие бы напевы и мелодии не были для каждого народа естественными и родными, все они, и на Востоке и на Западе, приводятся в движение разностью потенциалов мелодического напряжения между музыкальным устоем и музыкальным неустоем. Не так ли и сама речь, само высказывание начинается как поиск мысли, как процесс ее развертывания и приходит к своему финалу уже выраженным и завершенным, отчеканившим мысль в нужные

слова и фразы.

Каждый народ, выражая свои музыкальные мысли, формировал, нужный ему набор употребительных звуков и организовывал его, создавая звуки, к которым тяготеют остальные, и наоборот, звуки, которые сами нуждаются в опоре, стремятся к ней. Однако конкретная организация таких интонационных систем, порожденных особенностями музыкальной речи народа, этими же особенностями и направлялась. В иных звуковых системах неустой тяготел к устою очень жестко и определенно, в других мягко и несколько необязательно, вариативно; в некоторых звуковых системах было несколько устоев, спорящих между собой в процессе развертывания мелодии, в других же системах устой был один. Иногда устойчивый звук заявлен в самом начале, как это часто бывает в европейской музыке XVII-XIX веков, а иногда сама мелодия как в некоторых культурах Востока занимается поисками этого устоя путем саморазвертывания и самодвижения и утверждает его лишь к концу пути. Состав возможных звуков, включенных в мелодию, мог быть изначально задан и наоборот, мог складываться в ходе музыкального движения. Невозможно описать все множество звуковых организмов с их разнообразным звуковым составом, с правилами формирования устоев-неустоев и их отношений, которые породила музыка разных народов. Исторически сложившиеся звуковые системы, регламентирующие всю совокупность звукоотношений в рамках целых музыкальных культур, получили название ладов. Существуют и более частные лады, регламентирующие жизнь отдельных видов и жанров музыки.

Лады по своей роли в музыкальном искусстве подобны роли, которую играют в речи языковые группы или даже расовые «стволы языков». Склад музыкальных языков-ладов степных народов — казахов, монголов, киргизов и бурятов родственен, хотя и здесь национально-ладовые особенности могут присутствовать. Также родственны и лады Дальнего Востока и лады европейских музыкальных культур, где они выявляют своеобразие сдержанной и малозвучной музыкальной речи, например, эстонцев и финнов по контрасту с широко распевной и как бы не знающей берегов, «растекающейся» речью русских. Психологический же инструмент, с помощью которого ладовые системы присваиваются сознанием и с помощью которого аналитический слух познает алгоритмы, лежащие в их основе, называется ладовым чувством или чувством лада.

Русское слово «лад» близко понятию «согласие» или «мир, строй, гармоничная система отношений», а также склад, уклад, где в основе имеется в виду заведенный порядок, ранжир, закон и прави-

ло совместного существования разнородных вещей и элементов. В английском языке русскому понятию лада соответствует слово «Mode» — распорядок, образ действий, форма, а русскому понятию тональности или высотному положению лада в английском соответствует слово «Key» — «ключ», сущностное основание, соотношение, формирующее систему. Сложившееся чувство лада предполагает понимание законов, которым подчиняется система. По сравнению с чувством интервала, где в основе лежит отношение двух звуков, а также по сравнению с чувством музыкальной высоты, для которого также достаточно ощущение звукового движения, перехода на другую высоту, пусть даже и соседнюю, ладовое чувство лежит гораздо выше на эволюционной оси. Оно предполагает умение действовать внутри сложившейся системы и понимать ее алгоритмы.

Чувство интервала — это порождение отдельных высказываний; чувство лада — это порождение языковых отношений, регламентирующих неограниченную совокупность таких высказываний. То есть чувство лада по сравнению с чувством интервала являет собою следующую ступень в структуре аналитического слуха; эта ступень обозначает овладение музыкальным языком, сознающим себя в ряду других языков — в других «музыкальных языках» система звукоотношений складывается по-иному и по-иному управляется. В ладовом чувстве аналитический слух переходит от единичного к общему, от набора ранжированных элементов-интервалов к правилам их жизни внутри системы — с помощью ладового чувства аналитический слух овладевает музыкальной речью. Если с помощью чувства музыкальной высоты и чувства интервала человек освоил фонемы, слова и предложения музыкального языка, то с помощью ладового чувства *Ното musicus* заговорил — все его высказывания стали частью единого речевого потока, управляемого логикой музыкальной мысли.

Ладовое чувство опирается на знание стереотипов звуковых отношений, принятых в данном ладу. Когда человек приобретает большой опыт общения с мелодиями, принадлежащими какому-либо ладу, он начинает ощущать этот лад как своего рода «музыкальный родной язык». Ему становится известен звукоряд лада, вся совокупность составляющих его звуков; он начинает ощущать устойчивые звуки лада как центры тяготения, к которым стремятся остальные звуки, а неустойчивые звуки чувствовать как звуки незавершенные, устремленные к разрешению. В древнейших и простейших ладах система построена на минимальном представительстве каждой из ладовых ролей: лад здесь состоит из нескольких звуков,

среди которых устойчивым будет всего один, а оставшиеся звуки будут тяготеть к центральному примерно с одинаковой силой, между ними в этом отношении не будет особой дифференциации. Такой лад можно уподобить «авторитарному музыкальному правлению», где нет сложной системы сдержек и противовесов, где нет нескольких «центров власти» в виде нескольких устоев и где нет разделения функций между неустоями — все они перед лицом «единственного главного» звука слышатся как «неглавные». Ладовое чувство исторически формировалось именно в рамках таких простейших ладов.

Более сложные лады, к которым относится европейский мажор и минор, состоят из гораздо большего числа звуков — в мажоре и в миноре лишь формально семь ступеней, на самом же деле все неустойчивые ступени — II, IV, VI или VII могут быть повышены и понижены, и тогда звуков лада станет несколько больше. Устойчивые звуки делятся по степени устойчивости, сохраняя, однако, свои опорные функции, и всего их три; неустойчивые звуки по-разному тяготеют и к главному, центральному устою и к устоям соседним. Все это создает богатейшую систему возможностей, где каждый звук, каждая ступень лада обладает огромным потенциалом степеней тяготения и степеней опорности: функциональные отношения в таком ладу чрезвычайно богаты, и ладовое чувство, воспитанное таким ладом, отличается тончайшей дифференциацией звуковых ощущений — каждой ступени присуща ее собственная окраска звучания, определяемая ладовой функцией этого звука, его ролью в многообразной системе ладовых звукоотношений. Такой сложный лад в чем-то напоминает «демократическую систему музыкального правления» с несколькими центрами власти, с внутренней дифференциацией, как в рамках самих властных структур, так и в рамках структур управляемых. Случайно или нет, но лады «авторитарного» типа чаще встречаются на Востоке, а лады «демократического» наклона больше любимы на Западе...

Зная некую ладовую систему, слушатель получает уникальную возможность вступить в диалог со звуковой материей: не успеет музыкальный тон прозвучать, как слушатель уже внутренне отвечает ему, как бы продолжая его движение — он предслышит дальнейший ход музыкальной мысли, предвосхищает его, и, услышав реальный следующий звук, или подтверждает свои ожидания или обманывается в них. Так ладовое чувство многократно усиливает степень вовлеченности слушателя в процесс музыкального переживания, делает его соучастником музицирования, даже если реально он не поет и не играет. На механизме предслышания построено любое музыкальное

восприятие, поскольку 99% музыки, исполняемой в мире, написано в том или ином ладу. Даже музыка авангарда, отрицающая лад, вольно или невольно воспринимается в контексте ладового восприятия, для большинства слушателей единственно возможного.

Реален или нет диалог слушателей с музыкой, и не является ли он иллюзией? Иными словами, действительно ли ладовое чувство обращает музыкальное восприятие в диалог, где некоторые музыкальные события в высшей степени ожидаемы, а другие неожиданны. Многие музыкально-психологические эксперименты пытаются проверить явление предслышания; в их числе исследование французских психологов Марион Пино и Эммануэля Биганда (Pineau, Marion; Bigand, Emmanuel). Первая из предъявленных взрослым испытуемым-немузыкантам последовательностей заканчивалась на центральном устойчивом ладе, называемом тоникой. Вторая последовательность была сконструирована так, что ее окончание слышалось как неожиданно неустойчивое — слушатели скорее предположили бы услышать на этом месте тонику, но вместо нее звучал средне-неустойчивый аккорд субдоминанты. При замерах мозговых реакций на обе последовательности оказалось, что реакция мозга на ожидаемое окончание первой последовательности наступает быстрее, чем реакция на неожиданное окончание второй: в первом случае мозг испытуемых как бы торопит наступление ожидаемого события, чуть ли не ускоряя его (о роли ожидания в музыкальном восприятии писал музыковед А.Милка). Ладовое чувство действительно заставляет человека слышать музыку как систему в разной степени ожидаемых событий; это и другие подобные исследования лишь подтверждают, что лад и ладовое чувство принадлежат не теории музыки как таковой, а составляют реальность музыкального восприятия.

Деятельность ладового чувства объясняет, почему более простые мелодии лучше запоминаются: все звуковые отношения в них более предсказуемы, более ожидаемы, и человеку легче стать соучастником музицирования, когда он вполне понимает, как и почему каждый музыкальный звук оказался на своем месте. Психолог Марк Шмуклер (Schmuckler, Mark) подтвердил эти предположения, когда попросил студентов колледжа узнать недавно исполненные мелодии, часть из которых состояла из предсказуемых и ожидаемых звуковых последовательностей, а часть из неожиданных звуковых сочетаний. Мелодии первого типа запомнились гораздо лучше. Затем эти небольшие мелодии поместили внутрь других, более обширных мелодий, и в этих усложненных условиях мелодии с ожидаемыми и предсказуемыми мелодическими оборотами испытуемые находили

легко, а неожиданные мелодии, внутренняя логика которых не была понятна, в новом контексте совершенно растворились, и никто из испытуемых не указал на них как на знакомые.

Ладовое чувство как системный оператор музыкальных способностей, налаживающий всю совокупность взаимозависимостей между звуками, всю систем⁷ их функциональных отношений, определяет, как будут работать ниже лежащие слои аналитического слуха, чувство высоты и чувство интервала. Ладовое чувство способно поглотить чувство интервала, заместить и вытеснить его. Остроумный эксперимент проделал со своими гостями-музыкантами знаменитый пианист и композитор Ферручо Бузони. Он сыграл им хроматическую гамму, где звуки отстояли друг от друга не на полтона, как это обычно бывает, а всего на одну треть тона, и гости-музыканты даже не заметили, что гамма была насквозь фальшивая и состояла совсем не из тех интервалов, из которых нужно. Если бы в любом ладу какой-либо из полутонов был бы заменен одной третью тона, то фальшь была бы сразу обнаружена. В этом случае измененная ступень лада была бы совершенно на себя непохожа, она утратила бы присущую только ей степень тяготения, которую каждый музыкант ощущает как неповторимое лицо именно этой ступени. В хроматической же гамме все звуки равновелики и равнозначны, в этом искусственном ладу никаких ладовых функций нет. И гости Бузони были по-своему правы, когда не заметили никакого подвоха, поскольку хроматическая ладовая система как система отношений равнозначных звуков по сути своей одна и та же независимо от разделяющего эти звуки расстояния-интервала. Так Бузони показал своим гостям и миру всемогущество ладового чувства, растворяющего в себе и чувство интервала и чувство музыкальной высоты.

Ладовое чувство создает у человека определенную инерцию в восприятии музыкальной высоты, которую он вне лада уже не мыслит. Психологи Марк Перлман и Карол Крумхансл (Perlman, Marc; Krumhansl, Carol) предложили шести яванским и шести европейским музыкантам оценить насколько фальшивы, или правильны 36 мелодических интервалов. Европейцы ошибались в оценке высоты звуков исходя из типичных для Европы темперированных ладов, где настройка производится по полутонам; яванцы же ошибались совершенно иначе, «подтягивая» услышанные звуки к принятым в яванской музыке двум системам настройки *slendro* и *pelog*. И если европейские музыканты ошибались все одинаково, пытаясь представить звуки элементами темперированной системы, то яванцы ошибались по-разному: иным казалось, что звуки тяготеют к систе-

ме *slendro*, а другие считали, что они тяготеют к системе *pelog*. Никакой объективной оценки высоты звуков как таковых не произошло: большинство испытуемых упорно пытались услышать «родные лады» там, где совсем никаких ладов не было предусмотрено. Вот почему авангардная музыка Европы так радикальна для любого слушателя: расстаться с инерцией ладового чувства любому человеку чрезвычайно трудно. Согласно наблюдениям музыковеда Бориса Асафьева, музыкальное сообщество еще более консервативно, поскольку слуховая инерция усугубляется соответствующей системой образования, построенной на ладовом воспитании.

Ладовое чувство, если оно уже сложилось, способно наладить диалог слушателя и с незнакомыми ладами: наличие определенного звукоряда и наличие отношений устоя-неустоя, так или иначе знакомо всем. Психолог Гленн Шелленберг (Schellenberg, Glenn) просил взрослых-немузыкантов, часть из которых выросли в Китае, а часть в США, высказать свое суждение о том, насколько удачно предложенные им звуки вписывались в контекст исполняемых мелодий, насколько хорошо эти звуки продолжали мелодии. Независимо от музыкального опыта, белые американцы вполне хорошо продолжали китайские мелодии, а американцы китайского происхождения хорошо продолжали американские народные напевы. Автор доказал, что лад обладает столь высокой системностью, что грубые его нарушения человеческий слух не может принять: это то же самое, что французскую фразу кто-то взялся бы продолжить по-английски, а английскую — по-французски. Даже тот, кто ни тот, ни другой язык не знает, уже при первом знакомстве с их звучанием подобной ошибки никогда не совершит. Звуки и правила их сочетания, предусмотренные ладовой системой, подсознательно схватываются воспринимающим и явно неадекватных действий здесь быть не может — простые и пассивные проявления ладового чувства доступны едва ли не всем людям. Не потому ли традиционные культуры, основанные на простых, чаще всего «авторитарных» ладовых закономерностях, так легко вовлекают в музицирование всех членов племени — ладовое чувство по своей природе так же фундаментально как чувство языка, и нет человека, совершенно неспособного ощутить лад как основу музыкальной речи.

В то же время высокоразвитое ладовое чувство встречается не так часто и складывается не так скоро. Французский исследователь Ар-летт Зенатти (Zenatti, Arlette) проверила, насколько хорошо дети до 13 лет запоминают мелодии в привычных европейских ладах и мелодии вне лада или атональные мелодии. Испытуемые девочки гораздо

лучше ориентировались в ладово-организованных мелодиях: они уже успели сформировать ладовое чувство, которое мешало им воспринимать атональные музыкальные фразы. Испытуемые мальчики в целом выполняли задание хуже девочек, и мелодии в ладу не были для них легче, нежели мелодии атональные — их ладовое чувство еще не сформировалось и не создавало ладовую инерцию.

Комментируя свои результаты, автор эксперимента полагает, что мальчики, быть может, больше слушают современную атональную музыку или вообще меньше интересуются музыкальным искусством и не успевают сформировать достаточную ладовую инерцию. Подобное предположение вполне вероятно: мальчики действительно, особенно в детстве, меньше поют и меньше интересуются музыкой, чем девочки. Но почему? Поскольку онтогенез есть краткое повторение филогенеза, вполне возможно, что на протяжении тысячелетий женщины больше пели, будучи основными исполнителями множества ритуалов: свадьба, рождение и воспитание детей, похороны предков, домашние работы и календарные праздники всегда сопровождалась музицированием, основным действующим лицом которого была женщина. В силу этого ладовое чувство у девочек более генетически укоренено, в процессе онтогенеза девочки легче «вспоминают» свое музыкальное прошлое, и их ладовое чувство формируется раньше.

Другой французский психолог Имберти (Imberty) обращает внимание на слабость ладового чувства у детей. Они не могут распространить его на достаточно протяженные мелодические фрагменты; поющие дети плохо держат высотное положение лада, называемое тоналностью. Чувство ладового устоя, тоники, оказывается в их сознании слабым «магнитом», неспособным держать в порядке все пропеваемые звуки и руководить их отношениями. Хорошее же ладовое чувство характеризуется двумя главными параметрами: с одной стороны, прочностью, когда тоналность удерживается надолго — здесь возникает аналогия с чувством темпа, которое всегда дисциплинирует ход метрических долей. С другой стороны, хорошее ладовое чувство высокодифференцированно: каждая функция лада обладает собственной степенью тяготения к устью, которая распознается как характеристика именно этой ладовой функции и именно этой ступени.

ГАРМОНИЧЕСКИЙ СЛУХ

Самым поздним и сложным проявлением ладового чувства стал гармонический слух, который осознает целые созвучия и аккорды в их ладовой роли. Есть музыкальные культуры, которые обходятся

без гармонического слуха — они монодийны или одноголосны. Но европейский человек естественно тяготеет к многоголосию: если кто-то произнес «А», кто-то рядом должен одновременно произнести «В» или хотя бы «А1» — без разноголосицы мнений европейское сознание себя не представляет: европеец всегда предпочтет диалог монологу. Именно такое, одновременное взаиморасположение параллельных музыкальных высказываний контролирует гармонический слух. Гармонический слух объединяет звуки, превращает их в некое звуковое «пятно», «гештальт», который в дальнейшем оценивает по самому яркому критерию благозвучия-неблагозвучия — по степени консонантности или диссонантности.

Психолог Джоан Арутюнян (Haroutounian, Joanne) наблюдала за обезьянами *Macaca fuscata*, которые слушали два типа аккордовых последовательностей: первый тип строился на переходе от консонанса к диссонансу, то есть от более мягкого созвучия к более острому, активному; второй тип последовательностей, напротив, предполагал переход от диссонансов к консонансам, то есть от звучаний более резких к более благозвучным. Обезьяны по-разному реагировали на два разных типа аккордовых последовательностей, явно демонстрируя, что различают их. Движение от консонанса к диссонансу заставляло их шевелиться и реагировать — с древнейших времен диссонансная звучность, похожая на шорох или скрежет, побуждает к ответной реакции. Обратное движение от диссонанса к консонансу обезьяны часто игнорировали: зачем беспокоиться, если мягкие консонансы сигнализируют о мире и покое и не требуют какой-либо реакции. Автор акцентирует в своем исследовании не просто способность обезьян отличать шероховатые и резкие звучания от мягких и спокойных, но производить такого рода различение в условиях сложных музыкальных звучаний — здесь обезьяны явно демонстрируют зачатки гармонического слуха, еще раз подтверждая его происхождение от древнейшего интонационного слуха.

Гармонический слух человека отличается тем, что воспринимает музыкальные звуковые комплексы не только темброво, но еще и как созвучия, аккорды, обладающие определенной ладовой функцией. Здесь все созвучие практически играет ту же роль, что в мелодии принадлежит каждому ладово-осмысленному звуку. Если в последовательность аккордов, вписанную в определенный ладовый контекст и составляющую связную фразу, например, в европейской ладовой системе, неожиданно вставить совершенно чуждый аккорд, ладовую логику разрушающий, то слушатели хотя бы подсознательно не могут такое нарушение не заметить. В речи такую последовательность

слов можно уподобить правильно построенному предложению, в которое вдруг вводится грамматически неверный оборот.

Четверо американских психологов под руководством Стефана Келша (Stefan Koelsch) решили проверить, насколько чувствительными окажутся слушатели к нарушениям музыкальной грамматики. Они работали с испытуемыми-немузыкантами, мозг которых был подключен к соответствующим датчиками, регистрирующим их реакцию на нарушения правильной аккордовой последовательности. Эта последовательность, как и всякая ладовая конструкция, создавала у слушателей определенные ожидания, которые разрушались вторжением контекстуально чуждого аккорда. Подавляющее большинство испытуемых почувствовали нарушение контекста, и их мозг послал соответствующий электрический сигнал. «Это сложное «знание» нашего мозга, - заключили авторы, - вероятно, не требует особого опыта. Скорее, простое знакомство с западной тональной музыкой может быть достаточным, чтобы мозг извлек правила сочетания гармонических созвучий и автоматически распознавал бы аккорды, которые нужно услышать. Как бы там ни было, а мы все обладаем наследственной музыкальностью»¹.

Оптимизм авторов, однако, меркнет, если испытуемые должны действовать на уровне сознательных действий, обнаруживающих уровень развития их гармонического слуха. Здесь им гораздо труднее отличить адекватное использование аккордов от неадекватного, правильную гармонизацию, вполне возможную для данной мелодии, и гармонизации неправильную и фальшивую. Еще в тридцатые годы Борис Теплов проверял, насколько гармонический слух испытуемых созрел в ладовом отношении, и могут ли они отличить, насколько правильно предложенный аккомпанемент сопровождает мелодию и подходит ли ей это сопровождение. Из 47 испытуемых-подростков 27 успешно справились с заданием, а 20 совершенно его провалили, не сумев определить, что аккорды, которые экспериментатор пытался исполнить вместе с мелодией, совершенно ей не соответствовали.

Возможно, будь в распоряжении автора аппаратура, регистрирующая электрические импульсы, испытуемые-неудачники на подсознательном уровне зафиксировали бы все что нужно. Но ответы, которые они давали в обычном сознательном режиме, разочаровали автора: «Результаты этих опытов нередко расцениваются музыкантами как до крайности парадоксальные и даже маловероятные. Действительно, всякому, не только музыканту, но и просто человеку, сколь-

¹ Koelsch, S., Gunter, T., Friederici, A.D. and Schroeger, E. (2000). Brain indices of music processing: «Nonmusicians» are musical. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 12, 520.

ко-нибудь любящему музыку, трудно даже заставить себя прослушать до конца те варианты с фальшивой гармонизацией, о которых речь идет в этих опытах. И, однако, изложенные факты совершенно несомненны. Мало того, они находятся в полном соответствии с не раз отмечавшимися в музыкально-педагогической литературе наблюдениями, которые говорят о том, что гармонический слух в своем развитии может сильно отставать от мелодического слуха»¹.

Различия в опытах американцев на чувство гармонического контекста и в опытах Бориса Теплова расходятся. У американцев гармонический слух демонстрировали взрослые, а у Теплова подростки: поскольку гармонический слух является наиболее поздним компонентом аналитического слуха, у многих подростков он еще не устоялся, не сформирован до конца. Кроме того, выносить сознательные суждения испытуемым, конечно же, труднее, чем работать в бессознательном режиме, когда показания приборов, а не показания самих испытуемых являются для экспериментатора источником информации. Результаты обоих экспериментов говорят о том, что реакция гармонического слуха на ладовый контекст хоть и свойственна многим людям, но далеко не всем. И это несмотря на то, что чувство консонанса-диссонанса в такого рода заданиях должно весьма помогать испытуемым, поддерживая их ладовое чувство.

Трудности становления гармонического слуха лежат в самой его природе: гармонический слух должен как бы просвечивать музыкальную вертикаль, разлагать слитое в единый тембр созвучие на составные части и анализировать их. Такой слух должен быть высокодифференцированным и крайне аналитичным — ведь распознаванию ладовых функций отдельных звуков в рамках мелодии ничто не препятствует, каждый звук обнажен и не скрывает свою ладовую принадлежность. Гармонический же комплекс, аккорд или созвучие, отличаются некоторой диффузностью, нерасчлененностью, и звуковой состав такого комплекса расслышать гораздо труднее. Даже выдающиеся музыканты, например Иегуди Менухин, по его собственному свидетельству, не отличался блестящим гармоническим слухом. «Мой слух, весьма передовой, если речь идет о пении по нотам и прочих мелодических упражнениях, - вспоминал он, - был твердокаменно туп в номенклатуре гармонии»². Одноголосная скрипичная специальность не является здесь объяснением или своеобразным оправданием — этот пример говорит лишь о том, сколь высокой способностью является высокоразвитый гармонический слух

¹Б. Теплов Психология музыкальных способностей. М., 1947, с.203.

и как он редок. В связи с этим сетования психологов по поводу ошибок, которые совершает гармонический слух испытуемых, можно объяснить его очень поздним происхождением — слух европейца имеет дело с гармонией с XVI-XVII веков, что, конечно же, для его массового формирования совершенно недостаточно. Хорошим гармоническим слухом должны обладать единицы, что и наблюдается в реальности.

Активно экспериментирующие музыкальные психологи Даниэль Левитин и Урсула Белуджи из Стэнфордского университета попросили музыкантов и немусыкантов различать мелодии, которые отличались между собой или только по ритму, или только по мелодическому контуру или только в ладовом отношении — некоторые мелодии в последнем случае были в мажоре, а другие в миноре, но все остальные параметры были у них совпадающими. Несмотря на то, что испытуемые работали с мелодиями, мажор и минор для гармонического слуха являются как бы отправной точкой — основные аккордовые последовательности и созвучия имеют в мажоре и в миноре разный звуковой состав. И если бы нужно было в рамках ладового чувства найти самую близкую точку, где с ним смыкается гармонический слух, то этой точкой было бы различие мажора и минора. «Различие мажора и минора, - пишут авторы, - было трудно для всех, даже для музыкантов. Лад — это вероятно очень тонкое музыкальное измерение, несмотря на его постоянное употребление в музыкальной композиции и, несмотря на то, что люди часто называют минор «печальным», а мажор «радостным»¹.

Комментарий авторов не учитывает огромное влияние интонационного слуха на наши возможности судить о том, насколько та или иная музыка радостна или печальна: здесь имеет значение прежде всего темп и ритм, контур музыкального движения, его направленность, наконец, артикуляционные параметры исполнения, его динамические характеристики. Мажор и минор в этом отношении отнюдь не так важны, как принято думать, — многие эксперименты подтверждают это. Наоборот, различие мажора и минора — это одна из функций гармонического слуха, и неудивительно, что и все функции, в которых задействован гармонический слух, далеки от совершенства и являются «ахиллесовой пятой» даже у профессиональных музыкантов.

Экспериментальные данные о работе гармонического слуха подтверждают филогенетические основания его структуры: древ-

¹Levitin, Daniel T.; Bellugi, Ursula (1998) Perception of mode, rhythm and contour in unfamiliar melodies: Effects of age and experience. *Music Perception*, 15:367-389, p.388.

неишие параметры гармонического слуха, связанные с интонационным слухом и чувством тембра, у большинства людей хорошо отработаны и безупречны — консонирующие и диссонирующие аккорды и созвучия не путают даже обезьяны. Но стоит ступить на почву высокой дифференциации созвучий, необходимости их слухового «просвечивания» и понимания их как ладовых функций, гармонический слух коварно напоминает о своем позднем происхождении, и большинство людей, включая музыкантов, испытывают здесь значительные трудности. Пример Иегуди Менухина лишний раз подтверждает мультипликативную природу таланта — любой необходимый компонент, коль скоро он отличен от нуля, уже может занять свое место в структуре одаренности. Поздние же компоненты способностей наиболее уязвимы и редко кто может похвастаться, что наделен ими в высокой степени.

ВНУТРЕННИЙ СЛУХ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

Аналитический слух самым естественным образом проявляется в пении: человек, который может фиксировать высотные отношения звуков, может ощущать интервалы между ними и понимать ладовые закономерности, должен петь хорошо и правильно. На первый взгляд между правильным слышанием и правильным пением нет никаких промежуточных звеньев. Однако такое звено есть, и чтобы убедиться в этом, можно снова вспомнить о родстве музыки и речи. Слышать и понимать речь, как известно, несколько легче, чем говорить — всякое пассивное действие, в том числе и речевого характера, проще, чем действие активное. Говорит на языке лишь тот, кто представляет себе его устройство, чувствует правила связи языковых элементов между собой — в уме владеющего языком человека хранится обширная информация о языковых единицах, об их значении и о грамматических правилах их употребления.

Прежде чем что-либо произнести, человек всегда внутренне представляет себе фразу, которую он составил и хочет сказать вслух. Без такого внутреннего представления, пусть мгновенного и незаметного для самого говорящего, человеческая речь не существует. То же происходит и в музыке: всякому музыкальному произнесению, музыкальному «говорению» предшествует внутреннее представление о нем. Если мелодия прозвучала, значит на мгновение раньше она предстала в уме поющего или играющего — без такого внутреннего образа никакое музыкальное действие невозможно. Способность человека

представлять себе музыку в уме, слышать ее в своем воображении называется внутренним слухом.

Ладовое чувство помогает пережить и прочувствовать музыкальную мысль во всех ее деталях, ощутить все звуковые отношения в их взаимосвязи — но ладовое чувство страдает немотой, вся глубина его понимания и переживания направлена лишь на восприятие музыкальных мыслей, а не на их воссоздание и воспроизведение. Внутренний слух помогает выстроить в уме и удержать от распада те звуковые отношения, которые человек осознал с помощью ладового чувства; внутренний слух придает этим отношениям окончательную, устоявшуюся форму. Дифференцированное музыкальное восприятие с помощью внутреннего слуха переходит в представление — теперь сложившийся образ музыкального целого может зазвучать.

После прослушивания музыки человек, обладающий внутренним слухом, ясно ощущает, что она оставила след в его сознании. Этот след может быть и достаточно ярким, едва ли не копирующим звуковой оригинал, но в то же время он может быть и весьма слабым, смутным. Однако качество аналитического слуха определяется даже не столько степенью отчетливости слуховых «следов», сколько возможностью сознательно пробуждать эти следы, вызывать их в памяти.

«Внутренний слух мы должны, следовательно, определить не просто как «способность представлять себе музыкальные звуки», — пишет Борис Теплов, — а как способность произвольно оперировать музыкальными слуховыми представлениями. Различия между людьми по их способности к слуховому представлению очень велики. Но в большинстве случаев дело идет не о том, что тот или другой человек вообще не имеет слуховых представлений, а о том, что он не может произвольно вызывать их и оперировать ими»¹.

Правильное пение неоспоримо доказывает, что внутренний слух у человека есть. Категорическое неумение петь, нечистое и фальшивое пение столь же неоспоримо доказывает, что внутреннего слуха у человека нет. Оптимисты уверяют, что непоющие люди слышат, что поют неверно, но голос их не слушается. Исследователи-психологи отказываются верить в эти утешительные рассуждения — если человек не поет, значит его внутренний слух очень слаб и непрочен, и сигналы, которые от него получает голос, так призрачны и неразличимы, что опираться на такие «подсказки» нет никакой возможности. Тем, кто не поет, но хотел бы петь, скорее надо заняться «ремонтом» слуха, а не совершенствованием голоса: координации слуха и голоса как та-

¹Б.Теплов (1947) Психология музыкальных способностей. М., Педагогика, с.232.

ковой не существует — есть только внутренний слух, который эту координацию пробуждает и поддерживает. Внутренний слух отражает «боевую готовность» всех компонентов аналитического слуха, поскольку внутренний слух растворен и в чувстве высоты, и в чувстве интервала и в ладовом чувстве. Внутренний слух как цемент при постройке здания, как клей, скрепляющий страницы книги — без него аналитический слух распался бы и не смог работать. Понять и осмыслить до конца любое действие аналитического слуха без слуха внутреннего невозможно — всякое осознание, в том числе и осознание звуковых отношений, требует активного усвоения и повторения понятия: так ученик должен повторить заученный урок, чтобы убедиться в том, что материал действительно усвоен. Не случайно Борис Теплов называет внутренний слух репродуктивным компонентом музыкального слуха, акцентируя момент повторения отзвучавшего, его воспроизведения.

Внутренний слух подобен воздуху аналитического слуха: внутренним слухом «дышит» и к внутреннему слуху обращается каждый компонент аналитического слуха в своем развитии, и так же как воздух, внутренний слух не всегда заметен — его существование как бы само собой разумеется. Когда становится ясно, что существует музыкальное движение, в котором один звук непременно выше или ниже другого, это означает, что из тембра выделяется понятие музыкальной высоты — но пока человек не повторил голосом это движение, пока он активно не осознал его, можно считать, что чувство высоты еще не проснулось. Когда человек учится различать интервалы, он начинает понимать, что широкие интервалы отличаются от тесных, а шероховатые диссонансы от мягких консонансов, но пока его голосовые связки не прочувствовали различную степень напряжения при пении разных интервалов, человек еще не пережил их, не присвоил по-настоящему, а значит то чувство интервала, которое может лечь в основу хорошего аналитического слуха, еще не сложилось. Так же развивается и ладовое чувство: пока голос не поймет, сколько осталось до самого устойчивого звука и не пройдет это расстояние самостоятельно, ладовое чувство не сформируется — тяготение и разрешение звуков в их тончайших различиях без активного воспроизведения нельзя понять до конца.

Умение представлять про себя музыкальное звучание складывается в процессе реального музыкального восприятия, в процессе музыкального соучастия, активного включения, пусть и подсознательного, в процесс исполнения музыки. Во время слушания музыки внутренний слух подпевает, постоянно подстраивался к звучанию, пыта-

ется прожить и прочувствовать его, и в какой-то момент он может уже самостоятельно пройти обратный путь без всяких «подпорок» — звучание и внутреннее проживание его голосом стали нераздельны. Катализатором внутреннего слуха, таким образом, является своеобразная слуховая инициатива: тот, кто любит музыку и хочет быть к ней ближе, интуитивно вторит ей, стимулируя свой внутренний слух. Тот, кто слушает пассивно, поверхностно, свой внутренний слух не стимулирует, и он рискует так никогда и не проснуться. Появление внутреннего слуха свидетельствует о музыкальной активности, инициативности человека. Вот почему все музыкально одаренные люди обладают чрезвычайно развитым внутренним слухом — они создали его активностью своего музыкального восприятия, своим постоянным соучастием в исполнении.

Формирование внутреннего слуха, как стихийное, непроизвольное, так и сознательное, всегда происходит в диалоге между реальным звучанием и звучанием ментальным, внутренне представляемым. Подпевание, которое является механизмом, порождающим внутренний слух, сопровождает его и в дальнейшем. «Я могу вызвать ясный образ звука какого-нибудь инструмента или голоса, — пишет один из испытуемых Бориса Теплова, — только в том случае, если я помогаю своему воображению действительными движениями голосовых связок»¹. Поэтому помогать формированию внутреннего слуха можно путем чередования работы внутреннего слуха и слуха «внешнего»: допевать начатые мелодии, подстраивать к слышимому голосу инструмента свой поющий голос. Специалист в области развития слуха Эф-русси акцентирует врожденный характер внутреннего слуха, которому можно помочь в его становлении, но который нельзя создать из небытия. Она пишет: «Никакое упражнение не может развить не существовавшую ранее способность иметь живые представления; оно лишь может дать умение лучше использовать врожденную способность и предотвратить неизбежное без того подавление и атрофию этой способности»².

Внутренний слух музыканта постоянно в работе — что бы человек ни спел и ни сыграл, внутренний слух невольно откликается на услышанное, как бы повторяет его как внутреннее эхо. Психолог Стивен Финней (Finney, Steven) доказал, что если работе внутреннего слуха помешать, весь процесс музицирования неизбежно развалится. Группа испытуемых-музыкантов играла на «немой клавиатуре» — на-

¹ Б. Теплов Психология музыкальных способностей. М., 1947, с.256.

² Е.Эфрусси Музыкальное воспитание начинающих пианистов в руках педагога-пианиста. Сб. Музыканту-педагогу. М., 1939, с.222.

жимая на клавиши, испытуемые ничего не слышали, но, несмотря на это, продолжали играть, возмещая отсутствие звучания внутренним слухом. Другая группа музыкантов играла на клавиатуре «отстающей» — играя фрагмент, музыкант слышал не то, что он в данный момент исполняет, а то, что он играл несколько секунд тому назад. В голове складывалась полная какофония — внутренний слух музыканта «проигрывал» ему одно, но в реальности играющий слышал совершенно другое. Все испытуемые второй группы бросили играть: такой ужасный разлад внутреннего слуха и слуха реального был совершенно губителен для исполнения. Так автор подтвердил обязательное присутствие внутреннего слуха в процессе музицирования — без поддержки внутреннего слуха этот процесс не может существовать.

В то же время внутренний слух весьма несамостоятелен, он нуждается в помощи со стороны других составляющих процесса исполнения. Психолог Луиз Бентон (Banton, Louise) исследовала роль различных нарушений нормального чтения с листа: в обычных условиях пианист смотрит в ноты и контролирует результат, проверяя в какой степени сыгранная им звуковая последовательность соответствует той, которую он видит в нотной записи. Сначала испытуемых-пианистов лишили возможности слухового контроля: то, что они играли, нажимая на клавиши, не звучало, то есть это был все тот же случай «немой» клавиатуры. Как и в предыдущем эксперименте, снятие звука при чтении с листа не помешало им правильно играть; частично они восполняли неслышимую музыку внутренним слухом, частично контролировали себя визуально, глядя на клавиатуру, и исполнение оставалось вполне приемлемым.

Помеха противоположного характера, когда они использовали не «немую», а «слепую» клавиатуру, оказалась куда более болезненной. Пианисты прекрасно слышали все, что они играют, но видеть клавиатуру не могли, поскольку клавиши были от них закрыты. Количество ошибок резко возросло; контролировать исполнение исключительно слуховым способом оказалось для испытуемых непосильной задачей. Их внутренний слух мог работать только в союзе с визуальным мониторингом клавиатуры, в союзе со слухо-пространственными представлениями — вне такого союза внутренний слух не мог следить за правильностью их действий.

Зависимость внутреннего слуха от реальных слуховых впечатлений подтвердили эксперименты группы психологов под руководством Гейла Стволинского (Stwolinski, Gail). 59 студентов-музыкантов разделили на две группы: первая группа занималась чтением с листа музыкальной пьесы с использованием клавиатуры. Вторая группа

просто слушала ту же пьесу в звукозаписи. Впоследствии обе группы слушали эту пьесу в несколько искаженном виде, с привнесенными в исполнение ошибками. Испытуемые должны были найти ошибки и указать на них. Те, кто просто слушал музыку, легче и лучше справились с заданием, чем те, кто пытался самостоятельно познакомиться с музыкой, читая с листа. В чтении с листа, где большую роль играет внутренний слух, его несовершенство приводит к значительным ошибкам, и представление о музыке получается искаженным. Как же испытуемые, чье представление о музыке и так было неточным, могли обнаружить в ней ошибки? Этот эксперимент лишний раз подтвердил, что в музыке один раз услышать лучше, чем сто раз увидеть, потому что только люди с прекрасным внутренним слухом представляют себе звучание, глядя в ноты — все прочие испытуемые, чей внутренний слух далек от совершенства, не могут вполне полагаться на него: слух «внешний», реальный оказывается гораздо надежнее.

Эксперименты, исследующие роль внутреннего слуха в исполнении, показывают, что он является своего рода подспудным компонентом музицирования, скрыто участвующим в процессе исполнения. Но у большинства людей внутренний слух крайне слаб и несамостоятелен: ему все время нужно помогать — он опирается и на визуальные представления, и на поддержку со стороны реального звучания. Природа внутреннего слуха контекстуальна в высшей степени: он лишь часть, одна сторона, «подкладка» всякой музыкальной деятельности. Даже очень плохой внутренний слух в отличие от очень плохого чувства ритма или очень плохого ладового чувства отнюдь не фатален — есть вполне способные музыканты, чей внутренний слух далек от совершенства. Выражение «один в поле не воин» в высшей степени справедливо по отношению к работе внутреннего слуха, который подкрепляет работу аналитического слуха, активизирует ее. Заместить же слух внешний и реальный внутренний слух может лишь в редчайших случаях, которые говорят об очень высоких музыкальных способностях.

Работать над внутренним слухом принято в согласии с его природой — педагоги стремятся вписать его в контекст музыкальной деятельности, обращаться к нему, но не полагаться на него всецело. Психологи Энн Тайлер и Луиз Липман (Theiler, Anne; Lippman, Louise) предложили музыкантам учить пьесу то просто глядя в ноты, то чередуя изучение нотного текста с игрой, то бесконечно повторяя эту пьесу на инструменте. Результат показал, что наиболее эффективным оказалось изучение музыкального материала смешанным методом, когда внутренний слух (изучение нотного текста) работал поочеред-

но со слухом реальным (проигрыванием). Чистое проигрывание или чистое изучение нот давало меньший эффект. Значит, обращение к внутреннему слуху оказывается наиболее действенным, когда оно имеет частичный характер, включающий и другие, более простые способы знакомства с музыкой. Удивительно здесь не то, что внутренний слух не панацея — это как раз очевидно, учитывая его слабость и неразвитость у большинства людей. Удивительно то, что даже при этой слабости и неразвитости он все-таки нужен, он оказывает реальную помощь и работать в союзе с ним лучше, чем просто о нем забыть.

О хорошем внутреннем слухе профессионального уровня можно судить по его проявлениям. Правильное пение — это необходимый этап на пути становления внутреннего слуха; профессиональная же работа музыканта требует гораздо более высокого уровня его развития. Генрих Нейгауз чрезвычайно ценил чтение с листа, утверждая, что за некоторыми исключениями, по степени владения этим навыком можно судить о музыкальном даровании музыканта. На первый взгляд, утверждение далеко не очевидное: способность превращать зрительные впечатления от нотного текста в правильные движения пальцев еще ни о чем не говорит, и участие в этом процессе музыкального слуха скрыто от поверхностного взгляда. Обнажить связь между чтением с листа и слуховыми данными взялись три английских психолога, Эндрю Уотерс, Эллен Таунсенд и Джеффри Андервуд (Waters, Andrew; Townsend, Ellen; Underwood, Geoffrey). 30 пианистов прошли тестирование аналитического слуха: они соревновались в скорости называния нот (чувство музыкальной высоты и ладовое чувство), в назывании коротких аккордовых последовательностей (гармонический слух), различении музыкальных фрагментов по типу «тот же или другой» (аналитический слух в целом), а также в сравнении нотной записи и слышимой музыки (внутренний слух). По окончании тестирования те же испытуемые читали с листа, и их навыки в этом отношении были также оценены. Оказалось, что умение читать с листа как суммарный показатель музыкальных способностей ближе всего коррелирует с последним заданием, то есть с внутренним слухом. Чем активнее внутренний слух музыканта, тем лучше он читает с листа и тем выше его музыкальные способности.

Интересно в этом отношении исследование В.Авратинера, проведенное со студентами ГМПИ им.Гнесиных. Пианистам, прекрасно знающим наизусть свою программу вступительных экзаменов, он предложил записать ее, оставшись наедине с нотной бумагой, то есть со своим внутренним слухом. Здесь нельзя было помочь себе ни пальцевой моторикой, ни реальным звучанием и никакими иными вспо-

могательными средствами. Оказалось, что большинство студентов ничего записать не смогли, то есть их музыкальные представления носили преимущественно моторно-визуальный, моторно-пространственный характер — испытуемые помнили не столько музыку, сколько последовательность своих пальцевых движений на клавиатуре, которая была так прочно выработана, что даже не нуждалась в слуховом подкреплении. Как известно, большинство студентов-музыкантов — это люди с весьма средними музыкальными способностями. Внутренний слух — признак высоких способностей, и неудивительно, что слабость внутреннего слуха находится в полном соответствии со слабостью музыкальных способностей в целом.

Признаком высокоразвитого внутреннего слуха является поمه хоустойчивость в выполнении разнообразных музыкальных действий. В одном из ранее упомянутых экспериментов испытуемые не смогли играть, когда реальное звучание запаздывало по сравнению с ожидаемым и сбивало работу внутреннего слуха. Аналогичные результаты получили психологи Гейтс, Брэдшоу и Неттлтон (Gates, Bradshaw and Nettleton): их испытуемые даже пытались ускорить свое исполнение, чтобы «убежать» от звучания, которое им мешало. Психологи Уорд и Берне (Ward and Burns) экспериментировали с певцами-профессионалами и певцами-любителями: и те и другие во время пения гамм слышали в наушниках отвлекающий шум. И тем и другие этот шум, конечно же, мешал, но профессионалы, несмотря на это, удержались в рамках чистого пения, а любители начали сильно фальшивить и «съезжать» с нужной колеи. Экспериментаторы особо отметили чрезвычайные индивидуальные различия в уровне развития внутреннего слуха. Без специальных экспериментов эти несходства не ощущаются, поскольку и певцы-профессионалы и певцы-любители отличаются скорее качеством голоса и вокальной техникой, нежели слуховыми данными — и те и другие поют в целом правильно и чисто. И лишь особые процедуры обнажают глубинные контрасты в их музыкальных способностях, и, прежде всего, это касается внутреннего слуха.

Крупные музыкальные таланты отличаются выдающимся внутренним слухом, когда звучание в уме практически ничем не отличается от реального живого звучания. Благодаря гигантским ресурсам внутреннего слуха глухой Бетховен продолжал создавать музыкальные шедевры, которые он своим внутренним слухом представлял себе так же ясно, как другие слышат музыку наяву. Один из английских поклонников легендарного скрипача Николо Паганини невольно раскрыл секрет его музыкальной технологии, которая заключалась в фе-

номенальной активности внутреннего слуха артиста. В наши дни такого преданного поклонника Паганини назвали бы фанатом: в течение полугода он безотрывно ездил следом за маэстро, останавливаясь вместе с ним в одних и тех же отелях в соседних номерах. Любопытный англичанин желал проникнуть в святая святых артиста — понаблюдать за его самостоятельными занятиями. Но сколько он ни старался, застать маэстро за этим интимным делом все никак не удавалось: возникало впечатление, что чарующие звуки, которые издает его скрипка на концертах, никак и ничем не подготовлены — маэстро ничего не учил, и в его номере всегда царил тишина.

В один из дней удача улыбнулась отчаявшемуся поклоннику: прикинув к замочной скважине, он вдруг увидел, как Паганини поднес к плечу своего несравненного Гварнери. Ожидая насладиться концертом, который услышит только он один, любопытный поклонник замер от нетерпения. И вдруг он увидел, как маэстро слегка касается струн: он играл беззвучно, контролируя свое исполнение только внутренним слухом. Музыка звучала в голове Паганини и тогда, когда он не издавал ни одной ноты и таких «занятий» ему хватало, чтобы всегда быть в феноменальной творческой форме. Любопытный поклонник уехал ни с чем и впал в еще большее недоумение, чем в начале своего путешествия — о существовании внутреннего слуха этот страстный любитель музыки не подозревал.

Особенно развит внутренний слух композиторов; он является конечным выразителем и фиксатором их музыкальных идей. «Композитору необходим внутренний слух, - пишет классик российской музыки XX века Эдисон Денисов. - Чем он богаче, чем развитее, тем лучше для него самого и для его слушателей. Если бы его у меня не было, то я бы просто погиб. Вы только представьте себе те девять лет, что я прожил в консерваторских общежитиях: сначала в 15-местной комнате, потом на Дмитровке в семиместной, и уж только последний год или два в двухместной комнате вместе с композитором Флярковским. Ну и как в таких условиях писать музыку?»¹» Сочинения Денисова, композитора с прекрасным внутренним слухом, рождались в те годы в залах Ленинской библиотеки, где он сидел со своими партитурными листами. Кстати, у Эдисона Денисова, как у его коллег Чайковского, Вагнера и Скрябина, слух был идеальным и выдающимся, но не абсолютным — внутренний слух для музыканта представляет ценность многократно большую, чем абсолютный слух, который никак не гарантирует слух внутренний и вообще ни в коей мере с ним

¹Д.Шульгин Признание Эдисона Денисова. М., 1998, с.15.

не связан.

Внутренний слух, способность к слуховому представлению является необходимой опорой для развития музыкальной памяти. Она определяется степенью прочности звуковых следов, которые хранит внутренний слух. Качество же и точность слуховых представлений, уровень их соответствия оригиналу — это зона ответственности внутреннего слуха. У некоторых людей внутренний слух отличается живостью и яркостью слуховых образов, но память при этом может быть весьма средней — слуховые образы быстро стираются и угасают. У других же, наоборот, внутренний слух может быть несовершенен и хранимые им следы звучания смутны и неясны, но остаются эти следы надолго. Музыкальная память как способность сохранять в сознании образы прослушанной музыки и произвольно воспроизводить их распадается на два компонента: способность к запечатлению следов звучания (внутренний слух) и способность к их сохранению (собственно память).

Как и во многих других случаях, связанных с процессами музыкального восприятия и творчества, пусковым механизмом музыкальной памяти будет все тот же интонационный слух. Человек помнит то, что любит, он склонен сохранять в памяти то, что интересует и занимает его, и если он испытывает к музыке неподдельный интерес, его музыкальная память получает дополнительный шанс: интонационный слух как мотивационное ядро музыкальных способностей стимулирует музыкальную память, является ее катализатором. Он как почва, из которой растут все музыкальные качества человека; глубокую связь с интонационным слухом имеют разнообразные компоненты аналитического слуха и чувство ритма, так как все они в некоторой степени производны от него — они уточняют и детализируют обобщенный образ музыки, созданный интонационным слухом.

Любовь к музыке, музыкальная мотивация, которую поддерживает хороший интонационный слух, стимулирует появление внутреннего слуха, усиливая слушательское соучастие в музицировании; эта же любовь к музыке заставляет человека возвращаться к своим музыкальным впечатлениям, вновь возбуждать их, что способствует развитию музыкальной памяти. Любовь к музыке через своего представителя в нашей психике — интонационный слух — так или иначе порождает многие музыкальные способности, повышая шансы и усиливая вероятность их появления и развития. Запоминает тот, кто хочет запомнить: это утверждение одинаково справедливо и по отношению

к музыке и по отношению к любой другой деятельности.

Известно, что выдающиеся музыканты чаще всего обладают вы-

■ Музыкальные способности

дающейся музыкальной памятью. Она возникает как следствие постоянного музицирования в уме, как следствие чрезвычайной активности внутреннего слуха. Моцарт, чья музыкальная память на протяжении столетий остается легендарной, каждое мгновение своей жизни посвящал музыке. Из-за этого он был рассеянным и несветским, из-за этого на званых обедах он постоянно чертил что-то на салфетке, не обращая внимания на окружающих: его внутренний слух был погружен в гигантскую работу по созданию и сохранению музыки, которую рождало его воображение. Память его была столь совершенна, что он годами не записывал свои сочинения: он всегда имел множество неотложных обязательств и не мог занести на бумагу даже то, что уже было готово. Отец Леопольд, весьма одаренный музыкант, изумлялся этой способности своего сына, и как бы не доверяя ей, постоянно напоминал ему о необходимости записывать свою музыку. Столь феноменальная память как по качеству и точности музыкальных образов, так и по длительности их сохранения, внушала священный ужас даже родному отцу. Большого напряжения, связанного с такой интенсивной работой музыкальной памяти, уже было достаточно, чтобы свести человека в могилу, даже если бы яд и тяжелая болезнь не подстерегали его.

Широко известен случай, когда четырнадцатилетний Моцарт во время итальянского турне с одного прослушивания запомнил таинственное *Miserere* композитора Аллегри. Это было многоголосное хоровое сочинение, которое один из монастырей города Болоньи хранил как талисман. Никому не позволялось переписывать ноты *Miserere* или выносить их за пределы храма. Юный Моцарт, присутствуя на службе, запомнил *Miserere* и впоследствии записал его по памяти. Леопольд Моцарт, сопровождавший мальчика в поездке, с некоторым страхом сообщил домой о чудесном приобретении, но не рискнул доверить его почте — лишь по возвращении в Зальцбург записанная Моцартом музыка стала известна, и эта история превратилась в легенду. Поразительна здесь не только музыкальная память юного маэстро, но и умение проникать в музыкальные стили, совершенно чуждые ему самому: легкая, изящная и светская манера моцартовского письма далеко ушла от тяжеловесной возвышенности и бесконечных контрапунктов Аллегри. Ирония истории заключается в том, что само имя Аллегри и его слава могли бы исчезнуть, если бы Моцарт своей феноменальной музыкальной памятью не увековечил их.

Помимо качества и точности музыкальной памяти, которые зависят от внутреннего слуха, помимо длительности сохранения музыкальных образов, уровень развития музыкальной памяти определяет-

ся также и ее объемом. Запомнить на всю жизнь и точно воспроизводить несколько любимых мелодий — это одно, а запомнить и играть на память целые партитуры — совершенно другое. Очень хорошая память характеризуется не только тем, что человек помнит знакомую музыку точно и долго, но также и тем, что он помнит много музыки. Есть музыканты и любители, которые играют на память или насвистывают целые оперы; многие из них хранят в уме музыкальные библиотеки и могут произвольно проигрывать в уме квартеты и симфонии по своему выбору.

Простые смертные, однако, не страдают избыточной музыкальной памятью и часто не в состоянии вспомнить даже знакомую мелодию. И здесь пассивные ресурсы человеческого сознания гораздо значительнее активных. Справедливость этого утверждения доказал психолог Пейнирчиоглу (Peynircioglu, Badir). Он попросил студентов колледжа просмотреть список названий песен и вспомнить их мелодии. Если они не могли это сделать, их спрашивали, нет ли у них ощущения, что они эту мелодию слышали и помнят, но просто не могут воспроизвести — «скрытые» воспоминания экспериментаторы также фиксировали, учитывая различия в их силе. Экспериментатор назвал их «чувством знания» (feeling of knowing), имея в виду, что в сознании испытуемых возникало ощущение «где-то когда-то слышал, кажется, помню», но результат воспоминаний не материализовался в форме пропетой мелодии. Во второй части эксперимента испытуемые слушали мелодии, внесенные в первоначальный список, и от них требовалось эти мелодии узнать. «Хотя испытуемые и не могли вспомнить некоторые мелодии в первой части эксперимента, — пишет автор,

- их чувство знания предсказало способность узнать музыку, когда они ее услышали; чем больше было чувство знания, тем лучше рас познавание. Эти результаты показывают, что чувство знания — надежный источник информации о якобы забытой музыке, подчеркивая тот факт, что значительная часть музыкальной памяти прямо не доступна для нашего сознания»¹.

Музыкальная память просыпается очень рано; британский психолог Питер Хеппер (Peter Hepper) из Королевского университета в Белфасте обратил на пользу науке фанатичную привязанность некоторых будущих матерей к мыльному сериалу «Neighbours» (Соседи)

— этот сериал в течение 1993 года смотрела вся Англия. Десятки раз слушали ожидающие ребенка женщины одну и ту же заглавную мелодию фильма, и вместе с ними ее слушали еще не рожденные младен-

¹Peynircioglu B. (1998) Name or hum that tune: Feeling of knowing for music. *Memory & Cognition*, 26:1131-1137, p.1137.

цы. Когда они явились на свет, им предложили прослушать ту же мелодию, чтобы проверить, зафиксировала ли что-либо их музыкальная память. Методом проверки было наблюдение за их сердечными биениями: радостно встречая знакомую музыку, сердце младенцев начинало учащенно биться. Если же им предъявляли другие мелодии, или даже ту же самую, но пущенную в обратном направлении, от конца к началу, младенцы хранили ледяное спокойствие. Так автор доказал, что музыкальная память рождается в буквальном смысле слова раньше, чем сам человек.

Но рождается она уже в готовом виде; превратить среднюю память в память выдающуюся путем упорных тренировок вряд ли возможно. Феноменальная музыкальная память самим фактом своего существования это доказывает. В ее основе лежит, конечно же, выдающийся внутренний слух, так как именно его работу музыкальная память удерживает и сохраняет. Пианистка Марина Баринова, ученица легендарного Иосифа Гофмана, вспоминает: «Гофман обладал феноменальной памятью. Он учил многие фортепианные пьесы без инструмента, только глядя в ноты и запоминая все с такой быстротой и точностью, которые казались непостижимыми»¹. Запоминание музыки исключительно по нотной записи, то есть только внутренним слухом, лишней раз доказывает глубокую связь, которая существует между ним и музыкальной памятью: если прекрасный внутренний слух и может в ряде случаев сочетаться со средней памятью, то обратный случай вряд ли возможен — исключительная музыкальная память подразумевает исключительный внутренний слух.

Вызывающий изумление случай поведал Иегуди Менухин о своем учителе, скрипаче и композиторе Джордже Энеску. Дело было в Париже в тридцатые годы. К Энеску явился Морис Равель вместе с нотным издателем Дюраном; в руках у них была партитура только что написанной Равелем сонаты для скрипки и фортепиано. Придирчивый Дюран всякий раз заставлял Равеля проигрывать вновь написанные сочинения, как если бы тот был начинающим композитором и качество его произведений нуждалось в дополнительной проверке. Вот и теперь он попросил Равеля вместе с Энеску исполнить новую сонату. После ее окончания его энтузиазм зашел так далеко, что он захотел вновь прослушать этот шедевр, но, дабы усилить удовольствие, вздумал следить по нотам, которые были в единственном рукописном экземпляре. Равель и Энеску еще раз, «на бис» наизусть исполнили сонату, которую Энеску за полчаса до того увидел впервые в жизни.

¹М.Баринова Воспоминания о Гофмане и Бузони — М., 1964, с.72.

Соната была только что написана, поэтому ни Дюран, ни присутствовавший при этом юный Менухин не могли заподозрить никакого подвоха: полчаса сложнейшей музыки Джордже Энеску запомнил с одного проигрывания.

«Энеску знал наизусть, - пишет в своих воспоминаниях Иегуди Менухин, - 58 или 60 томов собрания сочинений Баха, подаренных ему королевой Марией еще в консерваторские годы. Я помню день, когда он сидел за стареньким фортепиано и, постукивая, ворча и насвистывая некоторые голоса, воспроизвел Тристана и Изольду более драматично, нежели оперная труппа — без партитуры, поскольку весь Вагнер был также у него в памяти»¹. Столь выдающаяся память демонстрирует обострившиеся до крайности возможности аналитического слуха: воспринимающий слышит все звуки и созвучия, входящие в исполняемое сочинение; ему совершенно ясна логика их сочленения — слушая один мотив или фрагмент, он как бы предслышит следующий за ним мотив и фрагмент. Вся музыкальная форма хранится в его памяти в сокращенном, свернутом виде и раскрывается с той же неизбежностью, с какой генетический код прорастает во взрослый организм. Чрезвычайно развитая музыкальная память указывает на чрезвычайную системность, обобщенность музыкального восприятия.

Прекрасный аналитический слух является одной из неизбежных предпосылок выдающейся памяти, равно как и прекрасный внутренний слух. Однако та исключительная системность и обобщенность восприятия, на которую опирается феноменальная музыкальная память, уже выходит за пределы собственно слуха и стоит на границе слух-мышление. Эта системность, будучи вершиной развития аналитического слуха, является одновременно и началом музыкально-творческого мышления. Тот, для кого развертывание музыкальной мысли логично и понятно, может не только следить за ее развитием, в некоторой степени предвосхищая, предчувствуя его, но и фиксировать весь ход музыкальных событий, удерживая их в памяти. Выдающаяся память означает выдающееся понимание законов, из которых рождается музыкальный организм.

Музыкальная память — это интегративное качество музыкальности, ее суммарный показатель. Даже внутренний слух, входящий в ее структуру, уже интегративен: он включает в себя хороший аналитический слух и большую музыкальную мотивацию, без которой внутренний слух не может возникнуть. Средняя музыкальная память опира-

¹ Memihin, Y. (1979) Unfinished journey. London, p. 37

ется на средний внутренний слух — она не является ни особенно точной, ни особенно надежной и не распространяется на большие объемы музыкальной информации. Как только память становится выдающейся, она уже требует иного уровня анализа и понимания музыкального материала, то есть она возникает не сама по себе, а пользуется другими качествами музыкального сознания и мышления, будучи свидетельством их присутствия, их следствием и продолжением. Понимание здесь первично, а память вторична — именно такова память одаренных музыкантов.

Исключение составляет лишь память больных людей, так называемых идиотов-савантов (*idiot-savants*), что в переводе с французского означает «ученые-идиоты». Они обладают феноменальной музыкальной памятью и бессознательно запоминают огромные музыкальные полотна. Однако здесь работает другой механизм, где вместо высокоструктурированного и проникающего в музыкальные алгоритмы восприятия действует фотографическое копирование — память *idiot-savants* действует как живой магнитофон, использующий принципиально иную стратегию запоминания. Путь *idiot-savants* недоступен никому: он — тупик природы, ее курьез, психологический синкретизм без анализа и синтеза. В отличие от памяти *idiots-savants* выдающаяся музыкальная память музыканта — это интегративное свойство музыкальных способностей, своеобразная вершина горы; подъем на нее включает много этапов, и как показатель достигнутого, как его знак, этот подъем венчает блестящая музыкальная память.

АНАЛИТИЧЕСКИЙ СЛУХ В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТАЛАНТА

В музыкальной культуре существует традиция: всякий, кто претендует на звание музыканта-профессионала, должен продемонстрировать хороший аналитический слух. Это требование неизбежно в народной музыке, в джазе и в некоторых направлениях рок- и поп-музыки: там музыкант-исполнитель часто берет на себя роль композитора — невозможно сочинять, не понимая какие музыкальные элементы есть в распоряжении артиста и как он может их компоновать. Среди музыкантов бытует выражение «снять» звучание с пластинки или диска: это значит, что музыкант должен уметь записать нотами или просто повторить ту музыку, которую услышал. Любому композитору нужен новый синтез принятого набора возможностей, или как минимум способность точно копировать, а в дальнейшем и варьировать

имеющиеся образцы. То же и в академической музыкальной культуре, где каждый музыкант в услужении феодала должен был уметь сочинять и при необходимости занять место капельмейстера.

Традиция проверки музыкального слуха подкреплялась обилием певческих музыкальных специальностей — во всех музыкальных культурах от фольклора до европейской классики певцы ни в коем случае не должны фальшивить. Руководители хоров и вокальных ансамблей должны тонко ощущать любую фальшь и уметь ее исправить. Чувство музыкальной высоты необходимо музыкантам, вынужденным чисто настраивать струнные и духовые инструменты; Однако какой уровень развития аналитического слуха нужен музыкантам-исполнителям? Так ли уж он велик и нет ли здесь существенных различий между разными музыкальными специальностями? Понятно, что у дирижера, контролирующего чистоту и правильность игры сотни людей, слух должен быть намного лучше, чем у рядового оркестранта. Педагоги всегда стремились оценить вероятность успеха своих учеников, им хотелось заранее определить тех, кто бесспорно заслуживает их усилий и терпения. Для этого на протяжении столетий выработывались процедуры проверки слуха, которые учитывали лишь его аналитический аспект: интонационному слуху, в ведении которого находятся все неотнотуемые свойства звука, то есть по сути дела, весь арсенал исполнительских средств, уделялось гораздо меньше внимания. Несколько в тени оказывалось и чувство ритма, но аналитический слух контролировался всесторонне и подробно. В XX веке лидером музыкального тестирования стал американский психолог Карл Сишор (Seashore, Carl), который в разных тестах проверял степень дифференцированности музыкального восприятия.

Испытуемые по принципу «тот же или другой» сравнивали отдельные звуки, краткие мотивы и аккордовые сочетания. Дети, которые могли расслышать, какая по счету нота изменена, при повторном предъявлении трехзвучного аккорда считались более музыкальными, нежели дети, которые этого расслышать не могли. Тесты Сишора содержали иногда по 30-40 примеров; они были крайне утомительны и далеки от живой музыки; несмотря на их психологическую проработанность (их валидность и надежность были очень профессионально рассчитаны и учтены), сишоровские тесты уже в 30-е годы вызвали разочарование многих музыкантов.

Американский психолог Тейлор (Taylor) сравнивал результаты сишоровских тестов и музыкальные успехи испытуемых во время учебы в музыкальном колледже и позднее, когда они успели проявиться как музыканты-профессионалы. Оценки за сишоровские те-

сты и оценки студентов колледжа по музыкальному диктанту и пению с листа коррелировали очень вяло; тесты не предсказывали ни умение анализировать и разлагать на элементы музыкальную ткань, которые требовались в музыкальном диктанте, ни уровень развития внутреннего слуха, который проявлялся в пении. Корреляция с успехами на профессиональном поприще оказалась тоже не впечатляющей. Причина столь низкой корреляции состояла в том, что Сишор останавливался на уровне чувства музыкальной высоты и чувства интервала — его испытуемые слушали не музыку и не музыкальные элементы, а отдельные звуки. Даже уровень ладового чувства был для его тестов слишком высок, и неудивительно, что реальное музицирование предъявляло к аналитическому слуху гораздо более высокие требования, чем «точечные» сишоровские тесты.

По стопам Сишора, улучшая его методику, шли многие исследователи. Они по-разному варьировали упражнения на различение и запоминание звуковых элементов, но результаты их усилий по-прежнему разочаровывали. В 1998 году появилась обобщающая статья в ведущем музыкально-педагогическом издании *Journal of Research in Music Education*. Авторы статьи Джойс Громко и Эллисон Пурмэн (Gromko, Joyce; Poorman, Allison) озаглавили свой анализ тестов на музыкальные способности весьма красноречиво: «Почему тесты на музыкальные способности провалились? И что нам по этому поводу делать?» «Несмотря на десятилетия исследований, - писали авторы, - и хотя бы умеренную доказательность валидности таких тестов (особенно по части оценки механико-акустических факторов), объективная оценка музыкальных способностей не является частью процедур, участвующих в предсказании музыкальной карьеры»¹. Вывод этих авторов, как и многих других, сводится к тому, что тестовые процедуры «с водой выплескивают ребенка»: разлагая музыку на элементы, они теряют из виду саму музыку, ее живой контекст.

Исследуя сишоровские методы, психологи Станков и Хорн (Stankov and Horn) пришли к тому, что в основе аналитического слуха лежит одна базовая операция — различение звуковых структур. Психологи Серджент и Тэтчер (Sergeant and Thatcher) несколько отошли от механико-акустических процедур и мертвых звуковых конструкторов. Они работали индивидуально с 75 детьми 10-11 лет и проверяли их слух вполне традиционными методами: дети выучивали мелодические фразы и должны были узнать те фразы, что они выучили, среди множества других. Так испытуемые демонстрировали

¹Gromko, J., Poorman, A. (1998) Why has musical aptitude assessment fallen flat? And what can we do about it? *Journal of Research in Music Education*, 46, p. 173.

свою музыкальную память и умение сличать актуальное звучание со своими слуховыми представлениями. Полученные результаты оказались весьма любопытны: эти музыкально-аналитические операции стойко коррелировали с оценками коэффициента интеллекта — наилучший слух был у детей, чей общий интеллект был выше. В другом эксперименте авторам удалось пролить свет на свои прежние результаты — суммарная оценка тестов на музыкальные способности показывала прямо пропорциональную зависимость с вербальной частью тестов на IQ. Этот эксперимент еще раз подтвердил глубокую психологическую связь аналитического слуха с вербальными способностями — именно такую задачу ставит перед испытуемыми вербальная секция IQ. Однако предсказать будущие музыкальные успехи с помощью подобных тестов пока никому не удалось.

Многие исследователи и практики видят неэффективность слуховых тестов не в том, что они неверно построены, а в том, что сам аналитический слух далеко не исчерпывает понятие музыкальных способностей. Критические стрелы в адрес чрезмерных поклонников «измерения» слуха собрал вместе выдающийся преподаватель игры на скрипке Борис Струве. Он писал: «Вся сложная психологическая сторона с ее ведущей идейно-эмоциональной концепцией — центральная сторона исполнительского дарования, в большинстве случаев не подлежит даже попытке выявления у испытуемого. Из общей картины учета выпадают, таким образом, важнейшие музыкально-исполнительские данные, как, например, способности воспринимать и понимать музыкальную фразу, активность музыкального выражения, предпосылки исполнительско-творческой инициативности... Педагогический опыт приводит к заключению, что отсутствие четкого, хорошего музыкального слуха отнюдь не является признаком немusicalности, особенно у детей. Встречается также и сочетание так называемого абсолютного музыкального слуха с весьма средними художественно-исполнительскими данными, а иногда даже почти с полным отсутствием таких данных»¹.

Необходимое присутствие аналитического слуха в структуре музыкального таланта, не подвергается сомнению — люди, которым «медведь на ухо наступил», вероятно, не должны стремиться стать музыкантами. Другое дело, что аналитический слух в данном случае не гарантия успеха и не талисман от неудач. Согласно мультипликативной модели таланта, вполне достаточно, чтобы аналитический слух не был равен нулю, чтобы он находился на некотором приемле-

¹Б.Струве Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. М., 1952, с.28.

мом уровне, не будучи при этом блестящим и выдающимся. Аналитический слух составляет средний, операционный компонент музыкальных способностей. Ниже его на филогенетической оси расположен интонационный слух, от которого «отделяются» некоторые составляющие аналитического слуха. Если представить ситуацию, когда аналитический слух весьма хорош, а интонационный слух плох, то этот внеэмоциональный, мертвый аналитический слух, отрезанный от корней музыкальной мотивации, вряд ли может быть опорой музыкального таланта. Как показал эксперимент на интонационный слух, у подавляющего большинства концертирующих музыкантов интонационный слух развит в высокой степени; проверять аналитический слух, не контролируя при этом интонационный, не имеет особого смысла — «засушенный» аналитический слух не приведет музыканта к вершинам карьеры.

По своему происхождению аналитический слух частично связан с интонационным, активное отношение к музыке и любовь к ней положительно сказываются на развитии аналитического слуха, особенно внутреннего слуха и музыкальной памяти. Интонационный и аналитический слух психологически родственны, и можно надеяться, что люди с прекрасным аналитическим слухом вырастают как раз из тех 12% детей, которые наделены качественным интонационным слухом и «страдают» любовью к музыке. В этом случае у человека формируется аналитический слух высокого уровня, как раз такой, каким обладали солисты-музыканты и меломаны: у тех и у других почти всегда наряду с интонационным имеется прекрасный аналитический слух. Собственные эксперименты автора обнаружили среди студентов консерватории 67% людей с хорошим интонационным слухом: их аналитический слух также весьма неплох, коль скоро они выдержали консерваторские вступительные экзамены. Все эти данные говорят о том, что расхождение между хорошим интонационным слухом и хорошим аналитическим среди музыкантов почти не наблюдается, и они действительно вербуются естественным филогенетическим способом: среди 12% обладателей хорошего интонационного слуха музыкантами становятся те, кто одновременно обладает и достаточным аналитическим слухом.

Аналитический слух высокого уровня может возникнуть и на базе весьма среднего интонационного слуха, но, как уже говорилось, без мотивации и глубоких психологических корней музыкальности, которые дает интонационный слух, такой аналитический слух бесполезен. Если же, наоборот, при очень хорошем интонационном слухе и таком же хорошем чувстве ритма аналитический слух весьма слаб, то

это не фатально. Ведь не всякий музыкант сочиняет и играет соло на сцене: есть еще музыкальные критики, музыкальные педагоги, музыкальные редакторы — существуют музыкальные специальности, где энтузиазм, тонкое понимание музыки и любовь к ней вполне могут дать человеку все необходимое для профессионального развития, даже если его аналитический слух находится лишь на минимально приемлемом уровне. Тем более что даже прекрасный музыкальный слух, и интонационный, и аналитический, и внутренний, и даже прочная музыкальная память еще недостаточны для творческих успехов в музыке.

Композитору и исполнителю необходим целый комплекс свойств и качеств, не входящих в структуру аналитического слуха. Это компоненты таланта, лежащие выше аналитического слуха и еще более поздние по своему происхождению: весь комплекс дарований, обеспечивающий композиторское творчество, включая музыкальную фантазию, музыкальное воображение и способность создавать новые музыкальные мысли, не относится к аналитическому слуху и не обеспечивается им. В «Жизненных правилах для музыканта» Роберт Шуман высказал свой идеал: услышать впервые незнакомое сочинение (вероятно, крупное) и тут же представить его себе в виде партитуры. Шуман описал высшую стадию работы аналитического слуха: все музыкальные элементы угаданы, ясны и правильно расположены. Они прочно сохранены музыкальной памятью. Если такие мечты высказывает композитор Шуман, то и в самом деле желать больше нечего — все остальное, включая музыкальный гений, у Шумана есть. Но человеку мало одаренному даже такой великолепный слух счастья не принесет. Тот, кто владеет аналитическим слухом, овладел музыкальным языком. Однако так же как в словесной речи свободно владеющий языком еще не поэт, так и в музыке обладатель блестящего аналитического слуха еще не композитор. Этому мнению придерживается один из авторитетнейших музыкальных психологов Мария Мантуржевска: «Высокий уровень специфических музыкальных способностей — это проявление одного из условий для развития музыканта-профессионала, но ни в коем случае не достаточное условие для музыкальной деятельности высокого уровня. Не стоит видеть в особо высоком уровне проявления этих способностей индикатор музыкального дарования»¹, i ■

¹Manturzewska, M. (1994) Les facteurs psychologiques dans le développement musical et l'évolution des musiciens professionnels. Zenatti, A. (Ed.) Psychologie de la musique (pp.258-290) Paris, Presse Universitaires de France, p.271.

В структуре других, немзыкальных талантов, тоже есть способность, аналогичная аналитическому слуху; в каждом деле, в земледелии, в юриспруденции, в дипломатии, в компьютерных науках и в других сферах деятельности всегда есть свой язык. Везде существует система значимых элементов микроуровня и порядок их связей; везде, как и в словесном языке и в музыке есть некие последовательности этих «знаков», кодирующие «сообщения» на своем «языке». Если заострить внимание на языковом аспекте любой деятельности, то можно подойти и к сумме особых психологических свойств и качеств, обеспечивающих освоение «языка», владение им в конкретной деятельности. Разложение на компоненты этого комплексного «языкового дарования» будет диктовать сам состав «языка» и, прежде всего, порядок происхождения его свойств.

Вполне возможно, что также как и аналитический слух, «языковая способность» в других сферах деятельности будет по своему происхождению связана с фундаментальной способностью, с мотивационным ядром этой деятельности. И также как в музыкальной деятельности, аналог аналитического слуха в других областях должен представлять собой операционный компонент таланта, благодаря которому осуществляется связь элементов в квазиязыковые структуры — «аналитический слух» так же как и в музыке должен превращать эти связи в алгоритмы составления «высказываний» на микроуровне и руководить их восприятием и расшифровкой. Аналитический слух должен читать эти «послания» как осмысленные и предсказуемые, он должен ожидать одних «событий» и не ожидать других — благодаря «аналитическому слуху» должен быть налажен «диалог» между отправителем и получателем «языковых посланий».

Подводя краткий итог рассказу об аналитическом слухе, можно вернуться к нескольким основным положениям:

1. Аналитический слух происходит из интонационного слуха, детализируя и уточняя нарисованную им картину звуковысотного движения — аналитический слух рождается из чувства тембра и направленности движения, из ощущения музыкального «верха и низа», связанного с чувством регистра; он осознает высоту отдельных звуков и оценивает высотное расстояние между ними — так складывается чувство музыкальной высоты и чувство интервала;
3. Аналитический слух формирует ладовые системы, построенные на устойчивых звуковысотных отношениях со-

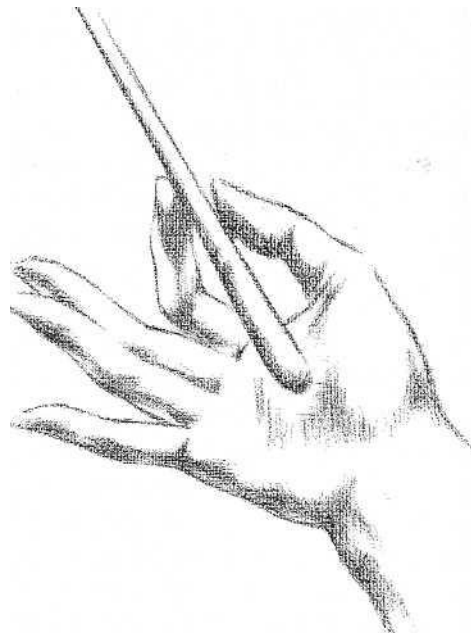
подчиненности и иерархичности. Ладовое чувство порождает эмоциональное переживание функции каждого звука в рамках лада и эффект «предслышания», превращающий музыкальное восприятие в диалогический процесс;

4. Абсолютный слух определяет высоту звука как таковую по памяти, без сравнения ее с высотой других звуков. Абсолютный слух вне сочетания с высокоразвитым относительным слухом не является признаком высоких музыкальных способностей;
5. Аналитический слух является операционным центром музыкального таланта, ответственным за освоение музыкального языка, однако для функционирования музыкального таланта достаточен не слишком высокий уровень развития аналитического слуха при условии, что интонационный слух и чувство ритма высоко развиты; в этом случае человеку не будут доступны некоторые музыкальные специальности, требующие чрезвычайно развитого аналитического слуха, например, профессия дирижера, звукорежиссера или хормейстера.
6. Аналитический слух не определяет и не контролирует музыкально-творческие компоненты таланта; уровень развития аналитического слуха и масштаб музыкального таланта не являются прямо пропорциональными величинами.





**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТА-
ЛАНТ**



Музыка традиционных культур кажется дарованной свыше, как будто бы она возникла сама собою: музыка сопровождает важные события — сельские работы, встречу весны и лета, свадьбы и похороны, и неизвестно, кто придумал эту музыку, кто создал все эти плачи, заклички и праздничные хороводы. Запевалы хора говорят, что слышали эти песни от своих бабушек, те ссылаются на более дальних предков, иные вспоминают, как услышали эти песни от соседей или от певцов-странников. Анонимность авторов традиционных песен — это не сокрытие и не потеря авторского имени, а результат древнейшей технологии творчества, когда музыка рождается в процессе коллективной импровизации: именно так сочиняют племена, которые и сейчас живут родовым строем. К таким же выводам приводит и наблюдение за творчеством детей. Знаток музыкального онтогенеза, автор монографии о детской музыкальности Дэвид Харгривс (Hargreaves, David) смоделировал ситуацию этнографического музицирования с десятью детьми 8 лет. Наблюдая за ними в течение 5 месяцев, автор сформулировал главные черты их музыкальной практики: «(1) объективация, то есть коллективное создание образа пьесы, в создании которого участвуют все; (2) вдумчивость, то есть осознание вовлеченности каждого в процесс музыкального мышления; (3) разделенные намерения, то есть чувство, когда каждый и слушает и может быть услышанным, когда музыка становится формой всеобщего действия и общения»¹.

Музыка древности рождалась в процессе коллективных импровизаций, и лучшие образцы искусства, созданного этим коллективным творцом, задерживались в общей памяти и сохранялись для по-

¹ Hargreaves, D. (1999) Children's conception and practice of musical improvisation. *Psychology of Music*, 27:205-207, p.205.

томков. С древнейших времен общество воспринимает музыку как свой коллективный портрет, как выражение общезначимых ценностей, и воображаемым героем музыки, от лица которого она повествует, становится человек-современник. Связь человека и общества получила в музыке свое наивысшее воплощение, творец и слушатель сошлись в одном лице — они в душе каждого музицирующего и каждого воспринимающего музыку. Коллективный композитор находит свое наивысшее признание, когда слушатель ощущает себя соавтором и принимает его музыку как свою.

Чувство общности и слиянности всех со всеми, которое несет искусство музыки, является ее неотъемлемым, сущностным свойством, и чем откровеннее это чувство выражается, тем популярнее тот род музыки, который это чувство осуществляет и поддерживает. Таковы все неклассические виды музыки, включая джаз, рок, поп-музыку, а также все молодежные направления, которые есть и могут быть — техно, гранж, рэп, рэйд и бесконечные прочие «музыки», где коллективное бессознательное и музыка отражают и продолжают друг друга в стремлении слиться нераздельно. Популярность рок- и поп-музыки связана с тем, что в процессе исполнения публика ощущает себя частью коллективного процесса композиции-импровизации, она допущена в святая святых, она становится соучастником происходящего так же, как были соучастниками все, кто наблюдал коллективные музыкальные ритуалы древности. В современном слушателе рок-концертов просыпаются его древнейшие музыкальные корни, он чувствует исполняемую музыку как выражение собственного сиюминутного состояния, как проявления его души, которая без этого осталась бы немой и непонятой. Он стал частью коллектива, а коллектив — его частью, добровольно принятой им как собственное сокровенное «я».

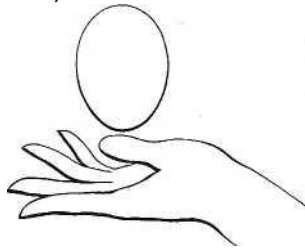
Мик Джаггер, лидер группы Rolling Stones, вспоминает: «Я прихожу в студию с мотивом-наживкой, и чем он меньше, тем лучше. Вместо того чтобы говорить каждому, что он должен делать, я даю этот импульс ребятам и смотрю, что выйдет. Ни у кого нет никаких предвзятых представлений; все, что у них есть — это желание двигаться вперед. Кит Ричарде — это просто живое стремление двигаться вперед. Есть песни, которые начинаются с моего ритмического толчка, но его подхватывают другие и песня превращается в нечто такое, что я и не представлял. Если я играю вместе с ними, это помогает даже больше. Вот почему их записи звучат как усилия группы, объединенной общим чувством»¹.

В процессе коллективной импровизации, рождающей му-

¹ Rolling Stones in their own words (1985) London, p.31

зыку, один подает исходную идею-импульс, другой ее подхватывает и развивает, третий украшает и завершает, придавая общим мыслям законченную форму. В этом сложном процессе у каждого есть своя роль: нужно отобрать из всего арсенала возможностей ту единственную, которая соответствует настроению данной минуты; нужно найти этой мысли адекватное продолжение, соответствующее ее природе, чтобы каждый следующий шаг был неизбежным продолжением шага предыдущего; нужно иногда возвращаться к уже сказанному и находить для этих возвратов наилучшее время и место — бесконечная новизна не удерживается в памяти и делает пьесу бесформенной; нужно иногда делать остановки, приводить мысль к временному завершению и затем начинать сначала. Нужно также сохранять внутреннее единство процесса музицирования, не упускать из виду его исходный эмоциональный импульс, его идею, и при этом постоянно стремиться вперед — эту функцию «держателя основного ключа» в группе Rolling Stones выполнял гитарист Кит Ричардс, а роль генератора идей брал на себя Мик Джаггер. Если же все эти роли исполняет один человек, то рождается тот, кого общество может с полным правом назвать композитором.

Композитор появляется на весьма позднем этапе музыкального развития человечества, на пост-традиционном этапе, когда накопился достаточный материал для «сольной импровизации», когда намечены многие возможности развития исходных музыкальных идей и когда стало ясно, как можно придать стихийному музыкальному потоку контролируемую и логически обоснованную форму. Композитор — это тот, кто прошел музыкальную школу прошлого и готов взять на себя роль оракула и выразителя внутреннего «я» целого поколения. Он владеет всем доступным арсеналом музыкальных средств, он знает, как его современники представляют себе процесс перемен, каким они мыслят себе развитие и его возможный итог, и каким представляется им мироздание в целом. Тот, кто готов написать музыкальным языком духовное послание современности, становится композитором.



АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ СЛУХ

Композиторское творчество может показаться воплощением свободы: любую тему автор-композитор может вызвать из небытия, он может придать ей желаемую форму, он может придумать для нее продолжение, какое пожелает, и, наконец, когда захочет, он может завершить развитие. В отличие от архитектора композитор не связан практичностью своего замысла, в

его музыкальном «дворце» никто не будет жить; в отличие от художника, он не связан идеей правдоподобия — его картина ни на кого и ни на что не должна быть похожа; в отличие от поэта он не связан заданным значением слов и правилами языковой грамматики. И в то же время композитор еще более несвободен, нежели любой из его собратьев-творцов. Всю свою логику музыкальное произведение черпает в себе самом — оно не обладает прямым и явным сходством с реальным миром; степень его внутренней связности, органичность его формы определяют его качество.

Слушатель, воспринимающий музыку как свое собственное создание, должен быть в состоянии следить за мыслью композитора и соглашаться с ней: он должен присвоить эту мысль и на каждом ее этапе за нею следовать, то ожидая, то не ожидая услышать тот или иной ее поворот. Наконец, он должен быть в состоянии узнать произведение как знакомое, когда вновь услышит его. Чтобы музыка стала средством общения, композитор должен следить за органичностью развития и законченностью формы, чтобы все последующее естественно вытекало из предыдущего, и все вместе составляло связное и

логичное музыкальное повествование. «Из песни слова не выкинешь», - говорят в народе, как будто подчеркивая главное свойство всякого художественного создания — органичность. Такое сочинение можно уподобить растению, проросшему из зерна, или живому организму, развившемуся из зародыша: так же как в неповторимой комбинации генов заложен «проект» целого организма, так и музыкальное сочинение с неизбежностью развертывается из композиторского замысла, воплощает композиторскую идею.

Анализируя музыкальные сочинения, выдающийся скрипач Ие-гуди Менухин нашел для себя наилучший метод анализа, когда он мог понять, почему именно такие, а не другие мотивы оказались именно на этом, а не на другом месте, и как шаг за шагом из первоначальной идеи выросло именно это, а не другое сочинение. «Как биохимик, обнаруживающий, что каждая человеческая клетка несет отпечаток всего организма, которому принадлежит, я должен был установить, почему именно эти, а не другие ноты принадлежат этой сонате. Мог ли я теперь удовлетвориться обычным музыкальным анализом, который говорит об экспозиции, разработке, репризе и коде и всевозможных модуляциях в тех или иных тональностях... Такая информация так же бесполезна как описание человека, который весит столько-то, имеет темные волосы и карие глаза; сам человек ускользает от этих категорий. Композитор же прокладывает свой путь сквозь всю симфонию к последнему триумфальному такту только для того, чтобы убедиться, насколько выбор каждого шага на этом пути был неизбежен. Неизбежность вовсе не лишает композитора его лавров, потому что только интуиция может открыть ему саму эту неизбежность и отвести от него все прочие ноты, и только он мог выносить и создать те, которые он в действительности создал»¹.

Требование внутренней связности, органичности продолжения вынуждает композитора внимательно следить за соседними фразами и созвучиями; если он произнес некое «А» и поставил рядом некое «В», то уже для следующего «С» возникло множество ограничений — оно не может упасть как снег на голову, как если бы до него ничего не было сказано. «С» может быть вариантом «А», вариантом «В», оно может быть их синтезом, оно может также представлять собой контраст к ним, но именно к ним, а не каким-то другим возможным «А» и «В». Все части и этапы музыкального высказывания должны составить некое органическое единство возможностей и их воплощений, каждый следующий ход музыкальной мысли должен вытекать из

¹ Menuhin, Y. (1979) *Unfinished journey*. London, p.27.

прошлых и прокладывает дорогу будущим.

Чисто умозрительным путем научиться «складывать музыку», как ребенок складывает конструктор, невозможно. Можно выучить типичные способы связи музыкальных элементов в тех или иных стилях, можно заучить солидный набор самих этих элементов, но все многообразие их сочетаний, построенных на органичности связей прошедшего и будущего, на единстве замысла, пронизывающего все эти сочетания, выучить нельзя. На этом уровне музыкальной структуры, надграмматическом по своей природе, начинает работать архитектурный слух. Он выступает в роли помощника в создании прекрасного музыкального творения, не допускает появления в нем внутренне нелогичных музыкальных шагов. Он — контролер музыкального качества и создатель музыкальной красоты, выполняющий функцию оператора целостности текста.

Архитектурный слух следит за связностью развития и пропорциональностью частей музыкальной формы, он создает музыкальную гармонию, следя за соразмерностью частей и целого, скрепляя их внутреннее единство. Само название «архитектурный слух» говорит о некоторой его математичности. Одним из первых словосочетание «архитектурный слух» использовал НАРим-ский-Корсаков в своих музыкально-педагогических трудах восьмидесятых годов XIX века. Автор утверждал, что архитектурным слухом наделен всякий достойный упоминания композитор. Изучая талант Глинки, Б.Асафьев писал: «Развитие слуха абсолютно и слух внутреннего ведет к образованию способности, которую следует назвать архитектурным слухом и чувством музыкальной логики. Это — способность слышать голосоведение и чувствовать соотношение аккордов между собою, тональное и ритмическое; способность, вследствие которой музыкант инстинктивно чувствует законы безусловной красоты и логической связи последовательностей, осмысливающихся и освещающихся ходом мелодии, т.е. музыкальной речи»¹.

Эрой господства архитектурного слуха в музыке была эпоха Возрождения, когда в процессе сочинения разум шел рука об руку с интуицией, даже несколько опережая ее. В XVIII—XIX веках с их разросшимися формами и поисками органичности развития роль архитектурного слуха тоже весьма велика. Еще более возрастает эта роль в XX веке: многие композиторские техники прошедшего столетия построены на рационалистическом «выращивании» всего материала из исходного ядра. Это особенно характерно для представите-

¹ Асафьев, Б. Слух Глинки. Избранные труды, т.1 - М., 1952, с.294.

лей додекафонной техники начала XX века. Один из ее великих последователей композитор Антон Веберн говорил: «Из одной главной мысли развивать все последующие — вот самая прочная связь!»¹

В работе композиторов «рационалистического направления» стремление вырастить всю музыкальную ткань из одного ядра носило сознательный характер. «Рационалист» Сергей Танеев, большой поклонник мастеров Возрождения, высказывался вполне определенно: «При сочинении я не обращаю внимания на то, найдет ли себе применение в моей работе та или иная комбинация музыкальной мысли, заботясь только о том, чтобы во всех направлениях исчерпать те музыкальные выводы, которые из данных мыслей могут получиться»². Композиторы более интуитивного склада делали то же самое совершенно бессознательно, как, например, Густав Малер: «Я начинаю то с середины, то с начала, а иногда и с конца, потом все остальное приходит, складывается вокруг, пока не получится законченное целое»³. Оба они говорили о работе архитектурного слуха, который следит за внутренней связью целого и частей, направляя развитие таким образом, чтобы эта связь всегда проступала на поверхности, но ни в коем случае не была примитивной и назойливой.

У человека, наделенного архитектурным слухом, у того, кто понимает соразмерность частей и целого в музыке, эстетическое чувство сигнализирует, готово ли оно принять плоды композиторской фантазии. Работа архитектурного слуха, которую человек ощущает как непрерывный контроль на уровне «да» и «нет», «красиво» и «некрасиво», постоянно направляет процесс композиторского творчества. Без активного архитектурного слуха и эстетического чувства процесс композиции превратился бы в пустое «музыкальное извращение», которое некому было бы сформировать и превратить в осмысленное целое. Архитектурный слух является создателем музыкально прекрасного; благодаря его работе музыка из информационной системы языкового типа превращается в искусство, а человек — в композитора, чьи прекрасные творения способны его пережить.

¹ Веберн, А. (1975) Лекции о музыке. Письма. М., Музыка, с. 13.

² Памяти С. Танеева. (1947) Сб. статей. М., Композитор, с. 181.

³ Малер, Г. (1964) Письма, документы. М., Музыка, с. 233.

КАК РАБОТАЕТ АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ СЛУХ

Композитору приходит на ум некая идея, смутный образ, который он хотел бы воплотить в звуках. Он много ищет, пробует, делает наброски, иногда ему кажется, что замысел его уже готов к воплощению. И если бы он удовлетворился первой же мыслью, что пришла ему на ум, если бы радостно и без критических размышлений схватился бы за все, что подсовывает его неустанно работающая фантазия, то он стал бы музыкальным графоманом: потоком выливался бы из-под его пера «музыкальный мусор»; - Такому композитору неведомы творческие муки, бессонные ночи и поиски идеала, поскольку он не знает, к чему же нужно стремиться и где «проживает» этот самый недостижимый идеал музыкально прекрасного.

У таланта же «на выходе» музыкальных проб и попыток стоит как строгий Цербер архитектурный слух. Ему известна исходная идея, от которой отталкивается композитор; он ощущает заложенные в ней звуковые связи и отношения, и теперь он должен проследить, чтобы работа не отклонялась от намеченного курса, чтобы все найденные музыкальные обороты и фрагменты нанизывались бы на избранную линию музыкального развития, становились ее органической частью. Архитектурный слух строг; эстетическое чувство часто вынуждено отправлять «в корзину» плоды композиторской работы, и автору приходится продолжать поиски, которые из-за требовательности собственного эстетического чувства могут его совершенно измучить. Племянник выдающегося композитора Николая Метнера вспоминает: «Он занимался буквально с утра и до вечера с огромным упорством и настойчивостью. Он часами мучительно искал такого выражения своей идеи, которое бы его удовлетворило. Он признавался мне, что у него при сочинении бывает такое чувство, как будто он должен запечатлеть то, что где-то уже существует, ему же нужно только снять все лишнее, выявить подлинную сущность этой музыки в предельном приближении к тому идеальному образу, который он ощущает. Это было для него всякий раз трудным и мучительным процессом»¹.

Архитектурный слух, выстраивая безупречную цепочку взаимно соответствующих музыкальных фрагментов, образующих целостный текст, постоянно занят процессом нелегкого выбора. Если среди предложенного материала он не находит ничего нужного и

¹ Метнер, Н. (1981) Статьи, материалы, воспоминания М., «Советский композитор», с.37.

привлекательного, он повторяет «запрос», и воображение вынуждено вновь и вновь обращаться к своим «запасам», вновь и вновь изобретать, комбинировать и строить, чтобы опять представить на свой «высший суд» плоды творческих усилий (именно об этом «высшем суде» одаренного поэта и говорит Пушкин; его эстетическое чувство судит вернее и строже самого придирчивого критика). Поставляя все новые и новые комбинации музыкальных элементов, постоянно пытаюсь найти соответствие между требованиями замысла и возможностями, имеющимися, как говорил Б.Асафьев, в «интонационном словаре эпохи», музыкальная фантазия композитора старается максимально приблизиться к идеалу красоты. Таков же творческий процесс и вне музыки и даже вне искусства. В книге «Математическое творчество» крупный математик Анри Пуанкаре писал: «Творить — это означает не создавать бесполезные комбинации, а создавать полезные, которых ничтожное меньшинство. Творить — это уметь распознавать, уметь выбирать. Способность выбора наилучшей или, более того, единственно полезной комбинации, всегда связана с творческой волей и является одним из существенных признаков одаренности»¹.

Работа архитектурного слуха, действующего посредством эстетического чувства и обнаруживающего себя в нем, непременно включает эстетическую мотивацию, которая держит перед мысленным взором творца идеал красоты, не давая ему угаснуть, потускнеть — идеал угадывается как соответствующее друг другу и целому отношение элементов, предощущаемое творцом. Эстетическое чувство созерцает это идеальное состояние как покой, гармонию, «пригнанность» всех составных частей друг к другу. Если гармония почему-либо еще не достигнута, эстетическое чувство не успокаивается. Эстетическая мотивация является фундаментальным компонентом архитектурного слуха. Эстетическая мотивация заставляла героя «Снежной королевы» Андерсена мальчика Кая бесконечно перекладывать ледяные кубики, стараясь сложить идеальной красоты узор. Но у бессердечного мальчика, скорее всего, не работал необходимый компонент «архитектонического слуха» — эстетический контролер, который может «приложить» найденный кусок к имеющейся картине и проверить, годится ли он. Кай часами возился со своими льдинками, так и не находя ответа.

Технология работы архитектурного слуха математизирована, поскольку опирается на известную в логическом мышлении практику перебора вариантов. Эстетический контролер рассматри-

¹ Пуанкаре, А. (1910) Математическое творчество. Юрьев, с.16-17.

вает предложенный музыкальной фантазией готовый результат, и, в зависимости от оценки его эстетического качества, принимает или отвергает его. Весь этот процесс происходит, как правило, совершенно бессознательно — на бессознательный характер музыкального мышления указывает музыковед М.Арановский. Желая объяснить технологию работы эстетического контролера, Игорь Стравинский любил ссылаться на своего друга-математика Морса, который очень верно определял на каком основании и каким образом из бесконечной череды вариантов композитор выбирает единственно нужный: «Математика является результатом действия таинственных сил, - говорил он, - которых никто не понимает и в которых важную роль играет бессознательное постижение красоты. Из бесконечности решений математик выбирает одно за его красоту, а затем низводит на землю»¹.

Эстетическая мотивация как бесконечно ощущаемое стремление к идеалу, составляет эмоциональный компонент архитектурного слуха. В ней есть нечто от гораздо более примитивного, но сходного по эмоциональному «призыву» чувства ладового тяготения: не находя разрешения, звук повисает и вся фраза не может завершиться. Эстетический контролер — операционно-практический и логизированный компонент архитектурного слуха. Он подставляет музыкальные «значения» в музыкальное «выражение», где искомый элемент уже должен быть, где ему заготовлено место, и проверяет, тот ли это элемент, который необходим, или, увы, поиски придется продолжить. Совместное действие обоих компонентов, эстетической мотивации и эстетического контролера, приводит в действие архитектурный слух и осуществляет его работу. Это придает двойственный, эмоционально-рациональный характер деятельности архитектурного слуха.

Если архитектурный слух не встроен в контекст композиторской деятельности и эстетическое чувство работает в пассивном режиме, то рациональный компонент выходит на первый план: эстетическая идея, придающая гармоничность данной последовательности, уже угадана и прочувствована, и архитектурный слух контролирует, насколько итоговый «продукт» ей соответствует. Он анализирует музыкальное целое и определяет, насколько оно соответствует заключенной в нем же самой гармонии. Польский психолог Анджей Сековский (Sekowski, Andrzej) разделил школьников на две группы в соответствии с их музыкальными успехами. Те, кто был музыкально

¹ Стравинский, И. (1971) Диалоги. Л., с.233.

успешен, выделялись согласно его данным, вовсе не высоким уровнем традиционных музыкальных способностей (слухом, чувством ритма и т.д.), а точностью эстетических оценок музыки, тонким ощущением ее красоты. Сама же способность к таким оценкам гораздо сильнее коррелировала с общим уровнем интеллекта и интеллектуальными достижениями членов группы, нежели с их базовыми музыкальными способностями. Продолжая опрашивать учителей и знакомиться с успехами школьников в разных областях, автор увидел, что способность составить верное суждение о музыкальной ценности соответствует общей творческой активности участников эксперимента, их творческому потенциалу в целом. «Этот результат говорит о том, - пишет автор, - что музыкальный вкус определяется не только уровнем эстетической чувствительности, но также уровнем интеллектуального развития и факторами, связанными с творческой активностью, требующей, в свою очередь, особой предрасположенности»¹. Так автор пришел к мысли о комплексном, эмоционально-рациональном характере музыкально-эстетического чувства, включающего в себя работу интеллекта и творческую составляющую.

Некоторый рационализм и логизированность эстетического чувства подтвердил и эксперимент американского психолога Клиффорда Мэдсена (Madsen, Clifford). Он хотел установить с помощью компьютерной фиксации остановок слушательского внимания, существует ли психо-эмоциональное соответствие между возбуждением-расслаблением, ощущаемым в музыке, с одной стороны, и ее красотой-уродством, с другой стороны. Взрослые испытуемые-немузыканты слушали большой двадцатиминутный фрагмент из I действия «Богемы» Пуччини и отмечали наиболее волнующие, «духподъемные» и трогательные моменты музыки и наиболее эстетически совершенные моменты. В ряде случаев испытуемые не называли волнующие моменты прекрасными, а прекрасные — волнующими: эмоциональный и эстетический подход к музыкальному искусству не совпали, доказывая, что восприятие музыкальной красоты совершенно автономно и не зависит от ее эмоциональных качеств — между этими двумя измерительными шкалами нет строгого соответствия.

Основную нагрузку в распознавании эмоциональной выразительности музыкального сообщения берет на себя интонационный слух; музыкальную красоту прежде всего ощущает архитектурный слух. Самый нижний, нерасчлененно-целостный слой музыкального восприятия и самый верхний, интеллектуальный его слой

¹ Sekowski, A. (1988) Personality predictors of music achievement. Polish Psychological Bulletin, 19:131-137, p.131.

в каждом акте восприятия работают совместно. И тот и другой поддерживают диалог человека с музыкой; интонационный слух поддерживает простейший обмен коммуникативными сигналами, архитектурный слух рождает диалог эстетического порядка, где эстетическое чувство или одобряет или отвергает услышанный музыкальный «продукт». Композиторы часто сетуют на неспособность рядовых слушателей охватывать оба эти уровня музыкального произведения: «Относительно немного людей способны воспринимать музыку с чисто музыкальной точки зрения, — пишет композитор Арнольд Шенберг. — Интеллектуальное удовольствие, рожденное красотой структуры, может быть равносильно удовольствию, производимому эмоциональными качествами»¹. Эффект соучастия в общении, который создает интонационный слух, в идеале должен подкрепляться эффектом соучастия в музыкальном мышлении, которое создает архитектурный слух. Однако этот идеал достижим столь же редко, как и многие прочие.

Важнейший момент в работе архитектурного слуха — это его опора на пространственные представления. Будучи оператором целостности текста, архитектурный слух единым взором охватывает все состоявшиеся музыкальные события, сопоставляя их друг с другом. Он находит ведущую идею, скрепляющую это музыкальное «сооружение», он видит музыкальную форму как пространственный объект со своими пропорциями и закономерностями структуры. Эти закономерности не относятся к отдельным звукам и мельчайшим мотивам, они не относятся к правилам языкового уровня — все эти простейшие музыкальные связи на уровне сочленения отдельных звуков и рядом стоящих созвучий контролирует аналитический слух. В отличие от него, архитектурный слух распоряжается более крупными блоками, каждый из которых представляет собой индивидуально сформированную единицу музыкальной речи; она принадлежит исключительно этому высказыванию и выполняет собственную роль в его структуре.

Охватывать мысленным взором большие музыкальные пространства и оценивать красоту музыкальных форм, понятную лишь при таком широком обзоре, могут далеко не все слушатели. Как отмечают многие музыковеды и психологи, большая часть аудитории слушает фрагментарно, отрывочно, не пытаясь представить все сочинение как целое. Психологи Рут Бриттин и Дебора Шелдон (Brittin, Ruth; Sheldon, Deborah) предложили ста студентам-немузыкантам оценить 12

¹ Schoenberg, A. (1949) *Style and idea*, NY, p.97.

фрагментов европейской классической музыки в стиле барокко, романтизма и XX века. Эти же сочинения оценивали и студенты-музыканты. Оценка фиксировалась в двух режимах: во время слушания музыки и после слушания музыки. Студенты-немузыканты весьма различно оценивали прослушанный материал в обоих режимах: после прослушивания они мгновенно охладели к музыке, которая во время звучания им нравилась. Студенты-музыканты, напротив, продолжали придерживаться той оценки, которую они дали во время слушания: отзвучавшая музыка сохраняла в их глазах свою прежнюю привлекательность и получала в «пост-слуховой» фазе такие же высокие оценки. Комментируя этот эксперимент, нельзя не вспомнить асафьевские понятия «формы-процесса», где каждый момент переживается в сопоставлении лишь с соседними моментами, и «формы-кристалла», где вся форма предстает слушателю как законченное целое. Архитектонический слух контролирует форму-кристалл, и музыканты, чей архитектурный слух более совершенен, способны воспринимать форму-кристалл и реагировать на ее красоту. Немузыканты меньше приспособлены к такому слышанию, их архитектурный слух после прослушивания практически не включается, и услышанная музыка рассыпается на отдельные фрагменты, не вызывающие эстетической реакции.

Работа архитектурного слуха требует значительной иерархичности музыкального восприятия, когда мелкие звуковые единицы объединяются в более крупные, и эти крупные музыкальные блоки и части формы, вступая в определенные отношения между собой, остаются в сознании воспринимающего как бы «прозрачными»: отдельные звуки и мотивы, их составляющие, осознаются и фиксируются — архитектурный слух работает вместе с аналитическим, и обе слушательские стратегии органично сочетаются между собой. Психологи согласны в том, что охват целостной музыкальной мысли осуществляется правым, пространственным полушарием, в то время как разложение этой мысли на мелкие «корпускулы» и отдельные звуки выполняет левое полушарие, -которому принадлежит восприятие музыкальной высоты. Хороший архитектурный слух предполагает, что левое и правое полушарие действуют согласованно, и ни одно из них не подавляет другое. На практике способность существовать как бы «в двух режимах» встречается достаточно редко и требует хорошего внутреннего слуха и музыкальной памяти.

Психологи Лусинда де Витт и Артур Сэмюэл (DeWitt, Luanda; Samuel, Arthur) проверили, насколько испытуемые способны работать на уровне целостной музыкальной мысли и в то же время на

уровне ее мельчайших «молекул». Взрослым испытуемым были предъявлены знакомые мелодии, которые искажали по-разному: в некоторых случаях экспериментаторы «портили» целые фразы, заменяя и искажая их, а в других случаях ограничивались мелкими «ранениями» на уровне отдельных звуков и аккордов. Второй вид искажений испытуемые легко поправляли, ориентируясь на свои музыкально-языковые представления — ладовое чувство и чувство ритма подсказывали им, как нужно действовать. В искажениях первого типа, когда пострадали осмысленные фрагменты целого, испытуемые оказались беспомощны, несмотря на то, что мелодии они, казалось бы, знали, и им ничего не стоило восстановить их по памяти. Экспериментаторы отметили, что без поддержки архитектурного слуха, который ощущает взаимное расположение единиц высказывания как осмысленное и даже неизбежное, музыкальная память отказывается работать: неправильный вариант стирает из памяти следы правильного, и восстановить его исходя из музыкально-языковых, музыкально-грамматических закономерностей испытуемые уже не могут.

Аналогичный эксперимент провели психологи под руководством Ирен Дельеж (Deliege, Irene), которые работали с 10 музыкантами и 10 немусыкантами. Испытуемые должны были собрать заново только что исполненную мелодию, рассыпанную на фрагменты. В другом задании от них требовалось поправить ошибки в мелодии, связанные с неверным употреблением музыкально-грамматических правил. Здесь также второе задание показалось обеим группам испытуемых гораздо легче первого; замену неверно взятых звуков многие произвели успешно. Однако знакомую мелодию, которую они услышали в разобранном виде, большинству испытуемых, как музыкантов так и немусыкантов, так и не удалось собрать заново. Они потеряли логику музыкальной мысли, им не было понятно соотношение частей внутри мелодии: их архитектурный слух оказался слишком слаб для предложенной ему работы, и эстетическое чувство испытуемых молчало — они не смогли правильно оценить качество тех проб и подстановок, которые сами же предпринимали.

Скандалом в рамках музыкально-психологического сообщества стал эксперимент М.Карно и В.Конечного с сорока двумя студентами-музыкантами Калифорнийского университета. Они слушали знаменитую I часть симфонии Моцарта соль минор в девяти вариантах, где последовательность чередования крупных фрагментов была нарушена — некоторые экспериментальные примеры начинались с середины, затем переходили на конец, и в завершение «искаженной версии» возвращались к началу. Вся логика моцартовского изложения в

восьми случаях из девяти была грубо нарушена, и лишь один, оригинальный авторский вариант прятался среди искаженных, ожидая наивысшей оценки испытуемых. Но такой оценки не последовало: испытуемые в равной степени положительно реагировали на все варианты, не отдавая предпочтения авторскому. Их архитектурный слух не охватил всю предъявленную структуру как целое, и нарушения музыкальной логики не были ими замечены. Авторы комментировали свои результаты с чувством разочарования из-за ограниченности слуховых ресурсов общества: «Можно заключить, что многие заявления сидящих в кресле музыковедов о роли структуры в музыкальном произведении могут быть оспорены эмпирическими исследованиями. Музыкальная структура является средством музыкальной композиции, а не компонентом реального восприятия»¹.

Многочисленные эксперименты зафиксировали слабость архитектурного слуха у большинства людей, не ощущающих нелогичность музыкального развития и несоответствие частей музыкальному целому. Музыканты со средними способностями, к которым принадлежат студенты университетов и консерваторий, не составляют здесь исключения, еще раз подтверждая, насколько высокий уровень музыкальной одаренности представляет собой архитектурный слух и эстетическое чувство. Они формируют первую ступень музыкально-творческого дара, поскольку определяют художественное качество творческой продукции композитора: неспособность к эстетической оценке сочинения автоматически говорит об отсутствии композиторского дарования. Даже оценивая музыкальный результат, созданный другими, почти все люди испытывают значительные затруднения. Не случайно великий философ Кант уделил такое большое внимание эстетическому чувству как чувству, лежащему на границе с разумом: книгу об эстетическом чувстве он назвал «Критика способности суждения». Пространственный охват музыкального целого, необходимость держать в уме как целое, так и соотношение составляющих его частей, которая обеспечивается совместной работой правого и левого полушарий мозга — все это предъявляет очень высокие требования к архитектурному слуху. Удовлетворить их может только музыкант, обладающий признаками композиторской одаренности.

¹Karno, Michael; Konecni, Vladimir (1992) The effect of structural interventions in the First Movement of Mozart's symphony in G minor of Aesthetic Preference. *Music Perception*, 10, p.72.

АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ СЛУХ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО КОМПОЗИТОРА

Архитектонический слух улавливает закономерности строения музыкальной формы на всех ее уровнях. Если эта форма прекрасна, то эстетическое чувство воспринимает ее как своего рода закон, где все именно таково каким должно быть. Композитор Антон Веберн с энтузиазмом сообщает в одном из писем, что у древних греков «закон» и «мелодия» обозначались одним и тем же словом «номос», подчеркивая высшую закономерность, в ней заключенную. Архитектонический слух получил свое имя от искусства архитектуры, где красота и математическая рассчитанность пропорций идут рука об руку. Прекрасная музыкальная и архитектурная форма всегда чрезвычайно точны, и малейшее отступление от авторского замысла было бы для них губительным. Архитектор Альберти утверждал, что в хорошем здании «единство всех частей соблюдает закон таким образом, что невозможно ничего убавить, прибавить или изменить как только к худшему»¹. Аналогично ощущает музыкальное совершенство эстетическое чувство композитора. Сергей Рахманинов делился своими впечатлениями от музыки Шопена: «Наслаждение — проиграть его совершенные пассажи. Каждая нота в его сочинениях кажется как раз на том месте, где она должна произвести самый тонкий эффект, все на своем месте. Ничего нельзя ни прибавить, ни убавить»².

Архитектонический слух композитора, если нарушается логика музыкальной формы, реагирует так же остро как обладатель абсолютного слуха реагирует на фальшивую ноту. Сохранилась история о том, как Себастьян Бах был приглашен на обед в один важный дом. Кто-то из гостей играл на clavire, но, увидев входящего Баха, бросил игру и закончил пьесу весьма неуклюже. Бах не мог стерпеть такое пренебрежение музыкальной красотой: никому не поклонившись, он поспешил к claviru, придумал собственное заключение, которое достойно завершало музыкальную мысль, и лишь доиграв до конца, раскланялся с гостями. Музыка была ему дороже элементарных приличий. Примерно так же реагировал студент Леонард Бернштейн, когда сквозь открытое окно услышал, как горе-пианист продирается сквозь лабиринты некоего романтического опуса. Бернштейн сразу выстроил в уме, что должно было звучать вместо музыкальной бессмыслицы, терзавшей его слух. Юный музыкант сиганул в открытое окно. За фортепиа-

¹ Цит. по Borsi, N. (1977) *Modern architects*. Chicago University Press, p.240.

² Рахманинов, С. Литературное наследие, т.1. Воспоминания, статьи, интервью, письма. М., 1978, с.92.

но сидела девица, которую будущий маэстро бесцеремонно оттолкнул и продолжил играть с того места, где она совершенно запуталась. «Вот как это должно звучать», — сообщил он оторопевшей девушке и сразу же испарился.

Композиторский дар часто заявляет о себе через обостренное эстетическое чувство. Будущий гений еще ничего не успел создать, он еще ничем не отмечен, но способность его музыкального суждения отличается чрезвычайной тонкостью и остротой. Во всякую эпоху на музыкальной сцене подвизается много авторов, и было бы наивно думать, что на концертной эстраде и в оперном театре звучат одни шедевры. Тем не менее, Петр Чайковский, пианист-дилетант и студент училища правоведения, сразу же отличал высококлассную музыку от модных поделок. «Музыка «Дон Жуана», - вспоминал он, - была первой музыкой, произведшей на меня потрясающее впечатление. Она возбудила во мне святой восторг, принесший впоследствии плоды. Через нее я проник в тот мир художественной красоты, где витают только величайшие гении. Тем, что я посвятил свою жизнь музыке, я обязан Моцарту. Он дал первый толчок моим музыкальным силам, он заставил меня полюбить музыку больше всего на свете»¹. Юный офицер Модест Мусоргский также сразу встал на сторону музыкальных шедевров, того же «Дон Жуана» и творений Глинки и Даргомыжского, и пытался разубедить своих товарищей, которые слепо поклонялись модной в то время итальянской опере.

Обострить эстетическое чувство будущего музыканта и способствовать его развитию — такой видел свою педагогическую цель прекрасный пианист-педагог Карл Майер, учитель Глинки. Вспоминая годы учения, композитор особенно ценил воспитание музыкального вкуса, которым его учитель настойчиво и последовательно занимался. Замечания в игре, требования хорошего исполнительского стиля были чем-то само собой разумеющимся, но разъяснения, касающиеся художественного качества, Глинка прежде всего ставил в заслугу своему первому руководителю: «Майер более других содействовал развитию моего музыкального таланта. Он не ограничивался тем только, что требуя от меня отчетливого и непринужденного исполнения, восставал решительно против изысканного и утонченного выражения в игре, но также, по возможности соображаясь с тогдашними моими понятиями, объяснял мне естественно и без педантизма достоинство пьес, отличая классические от хороших, а сии последние — от плохих»².

¹Цит. по Чайковский, Модест Жизнь П.И.Чайковского.М. — Лейпциг, 1903, с.82. ²Глинка, М. О музыке и музыкантах. М., 1954, с.16-17.

Опыт слушания хорошей музыки — необходимое условие пробуждения композиторского таланта: спящий архитектурный слух и эстетическое чувство не позволяют композитору сочинять, без опыта восприятия музыкальной красоты эстетическое чувство композитора не может стать контролером творческого процесса. Архитектурный слух должен сначала обучиться воспринимать музыку как закономерное единство и через эстетическое чувство отмечать высшую целостность и совершенство музыкальной формы. В своих воспоминаниях Н.А.Римский-Корсаков жаловался на чрезвычайную скудость своих детских впечатлений: «Тихвинский бальный оркестр состоял долгое время из скрипки, на которой выпиливал польки и кадрили некий Николай, и бубна, в который артистически бил Кузьма, маляр по профессии и большой пьяница. По части вокальной музыки я слышал только одну тихвинскую барышню — Баранову, певшую романс «Что ты спишь, мужичок»; затем кроме пения моего отца оставалась духовная музыка, т.е. пение в женском и мужском монастыре. В женском монастыре пели неважно, а в мужском, сколько помню, порядочно. Музыку я мог полюбить настоящим образом только в Петербурге, где я впервые услышал настоящую музыку настоящим образом исполняемую»¹.

Из этого и подобных признаний композиторов можно заключить, что шедевры коллег нужны композитору не просто как некая полезная музыкальная информация, а как эмоциональный толчок, как психологический катализатор его собственного творчества. Зрелое эстетическое чувство может сложиться лишь в опыте слушания хорошей музыки, и уже сформировавшись, оно позволяет композитору творить самостоятельно. Русские композиторы XIX века, дети дворянской усадьбы, Мусоргский, Глинка, Чайковский и Римский-Корсаков принадлежат к так называемым «late bloomers», «поздним цветам» — их дар раскрывается, когда авторам уже далеко за 20 лет, что по европейским меркам чрезвычайно поздно. Все четверо в детстве не имели возможности слышать музыкальные шедевры, их эстетическое чувство в ранние годы не находило почвы для становления и роста, и потому они поздно начали сочинять и так же поздно достигли творческой зрелости — запоздалое начало неизбежно замедлило процесс развития их гения.

Архитектурный слух легко находит принципы связи музыкальных элементов между собой, он может предсказать, что за чем последует в том или ином стиле, каковы в нем тематические зерна и

— Римский-Корсаков, Н.А. *Летопись моей музыкальной*

жизни. М., 1982, с.14 236

типичные способы их развития — так же как аналитический слух осваивает лады и простейшие звукоотношения, так и архитектурный слух осваивает музыкальные стили. Они предстают перед ним целостными системами, своеобразными диалектами музыкального языка со своей музыкальной лексикой и своими синтаксическими правилами. Обладатель хорошего архитектурного слуха не только отличает музыкальные «почерки» друг от друга, но и умеет практически их освоить. Способность понимать чужую музыкальную речь как свою, полностью познавая ее внутренние алгоритмы, ощущая связи звукоэлементов в рамках стиля как закономерные и предсказуемые, свойственна всем одаренным музыкантам.

Высокоразвитый архитектурный слух композитора может существовать в рамках музыкальной системы, весьма отдаленной от его собственных пристрастий. Брат композитора Карла Вебера, руководитель оркестра берлинской оперы, был весьма удивлен, когда Джакомо Мейербер, чье дарование тяготело исключительно к опере, поразил его мастерски написанной восьмиголосной фугой. Мейербер легко освоил все контрапунктические ухищрения, которые тогда были основой композиторского образования: он мог подражать разным музыкальным стилям, жить и писать в предписанных ими рамках — такое умение составляет особую «специальность» архитектурного слуха и наивысшее его выражение. С такого подражания, копирования неизбежно начинается всякое композиторское творчество. Архитектурный слух композитора тяготеет к «вписыванию» себя в определенные стилевые рамки; ему хочется освоиться «в чужом музыкальном доме» раньше, чем он сумеет построить свой.

Архитектурный слух композитора активен; он не просто разгадывает алгоритмы музыкальных стилей, но и воссоздает их. Так же активно и эстетическое чувство одаренного музыканта. Композиторы-педагоги славятся тем, что сразу улавливают нарушение музыкальной логики в ученических заданиях и умеют указать именно на то место, где это нарушение допущено. Более слабое эстетическое чувство в аналогичной ситуации может лишь ощутить некое «неудобство», отсутствие должной гармонии, но сразу провести «спасательные работы» оно не может. Начинаящий композитор Эммануэле Муцио брал уроки у Джузеппе Верди, и эти уроки длились пятнадцать минут. «Наши уроки так коротки, - вспоминал он, - потому что маэстро видит с первого взгляда, есть ли у меня ошибки; если что-то не так, он указывает, как мне их исправить, и этого достаточно. Затем несколько слов о завтрашнем уроке, пять минут игры — и урок окончен. Разве этого мало? За такие четверть часа я

достиг той степени прогресса, какой не достигал ни с кем другим. Все, что делает маэстро, всегда оборачивается к лучшему»¹. Подобные примеры говорят о быстроте и точности эстетических суждений композитора, недоступных менее одаренным музыкантам.

Эстетическое чувство композитора бывает и провидческим: сквозь единый музыкальный поток оно различает фрагменты, подчиненные, по существу, разным стилевым алгоритмам, и делает из этих различий соответствующие выводы. Семнадцатилетний композитор и критик Густав Ларош своим высокоразвитым эстетическим чувством сумел предугадать в музыке начинающего П.И.Чайковского признаки его будущего гения: «Я вижу в вас самую великую или лучше сказать — единственную надежду нашей музыкальной будущности, - писал он Чайковскому. - Вы отлично знаете, что я не лъщу: я никогда не колебался высказать вам, что ваши «Римляне в Колизее» — жалкая пошлость, что ваша «Гроза» — музей анти-музыкальных курьезов. Впрочем, все, что вы сделали, не исключая «Характерных танцев» и сцены из «Бориса Годунова», я считаю только работой школьника, подготовительной и экспериментальной, если можно так выразиться. Ваши творения начнутся, может быть, только через пять лет: но эти, зрелые, классические, превзойдут все, что мы имели после Глинки»².

Вершиной эстетического чувства композитора является его способность судить о собственных сочинениях и верно оценивать их художественные достоинства. Собственно, в этом и состоит главная «контрольная» функция эстетического чувства в творческом процессе. Оно не щадит авторского самолюбия и никогда не преувеличивает достоинства музыки, которую призвано оценить. Композитор Даргомыжский под влиянием квартетных собраний в своем доме, где звучали квартеты Бетховена, взялся было за квартет. «Написал три части, - вспоминает он, - а спустя месяца два они мне показались так плохи, что я потерял охоту дописывать четвертую»³. В то же время, создав шедевр, композитор знает об этом: его эстетическое чувство никогда не обманывает его. Классик американского регтайма Скотт Джоплин, создав свой мировой хит «Кленовый лист», сразу же громко заявил о рождении шедевра своему другу Артуру Маршаллу. Столь верное эстетическое суждение помогло Джоплину бороться за этот шлягер в полной уверенности, что именно он принесет ему славу и деньги. Он нашел издателя Джона Старка уже после того, как но-

¹ Walker, E. (1982) *The Man Verdi*. The University of Chicago Press, p.38. Чайковский, Модест (1903) *Жизнь П.И.Чайковского*. М.-Лейпциг, с.205. Цит. по Пекелис, М. (1966) *Даргомыжский*. М., Музыка, т.1, с.141.

вый шедевр был отвергнут двумя другими издателями. Но Джоппин не сдавался: зная о чудесных свойствах «Кленового листа», по дороге к Старку он захватил с собой семилетнего мальчика, который на глазах у издателя, пока звучал регтайм, все время пританцовывал и корчил рожи. Этот «аргумент» убедил Старка, чье эстетическое чувство молчало, поскольку одаренным музыкантом он не был. Он поверил мальчику, поверил Джоппину, и оба они разбогатели. Если бы эстетическое чувство автора не было таким громким и уверенным, то, как знать, удачно ли сложилась бы судьба «Кленового листа»...

Триумфатором ощутил себя молодой рок-композитор Пол Маккартни после создания своего шедевра «Yesterday». «Я люблю эту песню, - вспоминает он, - не только потому, что она принесла мне успех, но потому что это одна из моих самых инстинктивных песен. Однажды утром я выкатился из постели, рядом с кроватью стояло фортепиано, и, выкатившись из постели, я поймал мелодию. Я так гордился ею, я чувствовал, что она вполне оригинальна, она ничего не копирует, и это была большая мелодия, все в ней было и ничего не повторялось. Надо мной смеялись из-за нее. Помню, как Джордж говорил: «Фу-ты-ну-ты, он все время говорит о «Yesterday» как будто он Бетховен или что-нибудь такое». Но это она, клянусь, это самая законченная вещь, которую я когда-либо написал. Когда стараешься сочинить песню, бывает, что попадаешь в яблочко, там вся суть, там все. Это как яйцо, которое снесли, и в нем нет ни трещинки, ни изъяна»¹. В его описании слышна эйфория эстетического чувства, достигшего совершенства: это безошибочное чувство творца было первым, кто сообщил автору о создании шедевра на все времена.

В отличие от неуверенного и несовершенного архитектурного слуха у большинства людей, слух композитора алгоритмичен, он умеет схватывать «стилевые формулы» и разворачивать их в целые произведения; эстетическое чувство композитора безупречно, оно отличается активностью и быстроедействием и всегда способно правильно оценить и свои и чужие сочинения. Столь совершенный оператор целостности текста и контролер качества принадлежит только талантам и стоит у основания композиторской одаренности. Архитектонический слух отбирает и фильтрует музыкальный материал, он строит, следуя определенным законам, и проверяет качество постройки — архитектурный слух и эстетическое чувство находятся у истоков музыкального творчества и у основания музыкального таланта

¹ Paul McCartney in his own words. The Putnam Publishing Group, NY, 1983, 112 p., p.19.

ТЕСТИРОВАНИЕ АРХИТЕКТОНИЧЕСКОГО СЛУХА

Архитектонический слух всегда остро реагирует на нарушение целостности текста: форма-кристалл уже сложилась, у нее есть свои несущие конструкции, свои закономерности структуры, своя логика развития. Покушение на форму-кристалл, нарушение входящих в нее элементов эстетическое чувство не может не заметить — невозможно без ущерба для внутренней гармонии музыкальной мысли, которая вполне сложилась и приняла законченный облик, что-либо в ней изменить. Зная это, английский музыкальный психолог Генри Винг (Wing, Henry) еще в сороковые годы XX века начал широко применять тесты на «оценку музыки» или «music appreciation». Он полагал, что эстетическое чувство, которое испытываемые должны продемонстрировать в его тестах, будет наилучшим показателем их музыкальной одаренности. Введение в обиход новых тестов было своеобразным ответом сишоровским методам, когда «точечное» распознавание звуков и созвучий подменяло собой музыку, и было малоэффективным прогностическим средством.

Винг пользовался подлинными примерами из музыкальной классики и искажал их разными способами. Практически, скандальный эксперимент с калифорнийскими студентами, которые слушали Моцарта с перепутанными разделами формы — это эксперимент «винговского типа». Испытуемые Винга должны были сделать свой эстетический выбор и принять или отвергнуть предлагаемые экспериментатором варианты. Формулировка Винга традиционно была такой: «какой музыкальный фрагмент Вам больше нравится?» Если испытуемый предпочитал искаженные Вингом варианты хорала Баха, то его тестовые баллы были низкими. Если вкус испытуемого и вкус автора-композитора не расходились, то испытуемый получал высокие баллы.

Коллеги-психологи предполагали, что ахиллесова пята методики Винга — это риск, который несет предварительное знакомство с тестовым материалом. Вполне возможно, что профессиональные музыканты и любители музыки хорошо знакомы с баховскими хоралами, и те, кто лучше знают их, получают в тесте неоспоримое преимущество. Каково же было их удивление, когда оказалось, что степень знакомства с материалом не влияет на результаты теста. В одном из исследований Винга до 45% испытуемых были знакомы с материалом, но это не повлияло на качество выполнения задания. Эти результаты были впервые полнены в 1948 году и через два десятилетия постоянных исследований не изменились. Если испытуе-

мыи многократно слышал ту или иную музыку, это вовсе не означает, что он хорошо ее помнит. Кроме того, искаженные варианты обладают предательским свойством стирать из памяти следы оригинала и замещать их собою: испытуемому начинает казаться, что именно этот, искаженный вариант он всегда знал и помнил. Здесь имеет решающее значение характер искажений, которые делал Винг: они не нарушали музыкальную грамматику, не приносили фальшивые ноты — все музыкально-языковые закономерности оставались в норме, и аналитический слух был вполне удовлетворен. Экспериментатор нарушал музыкальную логику и красоту целого, что гораздо менее явно и обнаруживается только испытуемыми с активным и высокоразвитым архитектурным слухом.

Тесты Винга по сравнению с упражнениями, тестирующими аналитический слух, обладали гораздо большей предсказующей силой. Эти тесты предсказывали, кто из испытуемых продолжит музыкальные занятия — только 2% «винговских чемпионов» расставались с музыкой. Как бы исследователь ни делил группы испытуемых, на высокую и низкую, на высокую, низкую и среднюю, тесты на «музыкальную оценку» неизменно коррелировали с музыкальными успехами участников экспериментов. Винг полагал, что музыкальный талант — врожденное свойство, и здесь он был вполне солидарен с Си-шором. Но в отличие от него он считал, что врожденными являются не звукоразличительные данные сами по себе, а данные гораздо более высокого порядка — архитектурный слух, музыкальный вкус и эстетическое чувство.

Оценки за тесты Винга кроме музыкальных успехов и любви к музыке не коррелировали ни с чем: ни с социальным статусом семьи, ни с музыкальным опытом испытуемых, ни с интенсивностью их музыкальных занятий. Некоторые обладатели тонкого музыкального вкуса совсем не занимались музыкой, другие занимались очень мало, одни были в начале своего музыкального пути, другие по каким-либо причинам прерывали свое музыкальное обучение, однако никакие обстоятельства, не могли повлиять на выполнение винговских тестов. Эстетическое чувство оставалось устойчивым индикатором качества музыкального восприятия, не зависящим ни от каких внешних обстоятельств. Такое «снятие опыта» говорит об очень высоком качестве теста, который измеряет только то, что призван измерить — музыкально-эстетическое чувство, от которого прямо зависят музыкальные успехи испытуемых. Вместе с тем к концу карьеры Винга большая часть его тестов оставалась весьма «демократической»: например, студенты-музыканты одного из ве-

дущих музыкальных вузов Америки, Rochester School of Music в Нью-Йорке, находили тесты Винга слишком легкими — они подходили скорее для любителей, нежели для профессионалов.

Серия экспериментов, проведенных в Москве в конце восьмидесятых годов автором этих строк, была в некоторой степени близка методике Винга: в основе тестовых упражнений лежало искажение оригинальных мелодий композиторов-классиков. В то же время в методику были введены существенные коррективы: участникам эксперимента предъявлялись «раненые» мелодии, разрушенные в соответствии с математической теорией помех. Были использованы все возможные нарушения целого: пропуск элементов сообщения (в данном случае отдельных звуков или коротких мотивов), изменение порядка их расположения или замена элементов сообщения на другие, неверные. Испытуемые должны были исправить эти нарушения и восстановить авторскую мысль. В отличие от тестов Винга эти тесты были нацелены на оценку профессиональной музыкальной одаренности. Поэтому методика эксперимента опиралась на самостоятельную письменную работу с нотным текстом. Такая работа была ближе к композиторской и представляла для испытуемых большую трудность, нежели выражение музыкальных предпочтений по поводу фрагментов, которые в тестах Винга им просто проигрывали.

Чтобы усилить творческую направленность теста, был избран самый неуловимый, наименее формализованный музыкальный материал — мелодия. С одной стороны, мелодия уже есть целостная музыкальная мысль, с другой стороны, ее внутренние законы не подчиняются никаким предустановленным правилам — можно представить себе бесконечное количество мелодий, удовлетворяющих музыкально-грамматическим требованиям. При этом некоторые из них будут прекрасны, а другие безобразны. Композитор Ра-мо писал: «Мелодия обладает не меньшей силой в области выразительного, чем гармония, но почти невозможно дать определенные правила в этой области, где хороший вкус имеет большее значение чем все остальное»¹. В работе с мелодией испытуемые вынуждены полагаться на интуицию, то есть демонстрировать свой талант и вкус, а не познания в теории музыки.

Все тестовые примеры были взяты из романтической музыки XIX века, из музыки Вагнера, Верди, Беллини и Чайковского, причем из музыки вокальной. Один пример из пяти относился к музыке барокко — это была первая тема вступления к арии баса из орато-

¹ Рамо, Ж-Ф. Трактат о гармонии. Сб. Материалы и документы по истории музыки, т.2. М., 1934, с.267

рии Генделя «Мессия». Работа с вокальными мелодиями в знакомом стиле должна была представлять для учащихся-музыкантов, которые участвовали в эксперименте, вполне разрешимую задачу — все их образование было в основном построено именно на этом стиле, и никто из испытуемых не обладал в этом отношении никакими преимуществами. В качестве основы музыкальной мысли в каждой мелодии избиралось существенное, формирующее эту мелодию отношение тонов. Музыковед М.Арановский называет несущие конструкции мелодического целого «слоем основы» в отличие от опевающих и дополняющих мысль элементов, которые он называет «слоем орнаментации». Из мелодий, предложенных испытуемым, изымались два-три опорных звука или небольших мотива, входящих в «слой основы», но так, что следы «слоя основы» оставались нетронутыми в других местах — этот слой интуитивно можно было восстановить, восполнив сделанные «разрушения». Такими были две из пяти предложенных задач.

В третьей задаче вместо изъятых тонов экспериментатор поставил неверные звуки, которые разрушали мелодическую логику. Вопрос ставился так: «Спойте данную мелодию. Найдите в ней звуки, которые искажают мелодическую мысль, и исправьте их». Четвертая и пятая задачи опирались на изменение порядка следования элементов — частей темы. Требовалось правильно собрать разрозненные фрагменты в одной задаче, а в другой задаче найти, куда вставить изъятый из мелодии такт. Здесь испытуемые должны были проявить понимание логики музыкального развития, найти начало, середину и конец. В эксперименте участвовали три группы студентов-музыкантов: студенты музыкального вуза, музыкального училища и специальной музыкальной школы. В первой группе средний возраст испытуемых — 22 года, во второй — 18 лет, в третьей — 14 лет.

о Результат показал, что тестовая оценка испытуемых в чрезвычайно высокой степени коррелирует с экспертными оценками педагогов, знающими своих учеников не менее трех лет. Группа испытуемых с оценками ниже 50 баллов оказалась слабой, педагоги охарактеризовали этих учащихся как безынициативных, плохо выполняющих учебные требования и неспособных к творчеству. От 50 до 75 баллов получили средние ученики, которые демонстрировали хорошие музыкальные данные, но при этом весьма нуждались в подсказке учителя, постоянно оглядывались на его указания и зависели от них. И лишь группа, получившая свыше 75 баллов, состояла из ярких, талантливых студентов, способных самостоятельно решать сложные творческие задачи. Этот тест был успешно апробирован на

вступительных экзаменах в музыкальный вуз. На Международном конкурсе гитаристов с помощью этого теста, выполненного до конкурса, была предсказана вся лидирующая группа — те, кто наиболее успешно проявил себя в тесте, оказались и наиболее успешными конкурсантами, получившими призовые места на конкурсе.

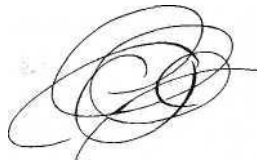
Работа испытуемых с тестами на архитектурный слух еще раз подтвердила необходимость высокоразвитого эстетического чувства для успешной музыкальной деятельности: лишь тот, кто обладает архитектурным слухом, для кого музыкальная форма закономерна и принципы ее строения ясны, может заниматься музыкальным творчеством. Еще одним результатом эксперимента был вывод о неэффективности существующей системы профессионального отбора. И в школе и в училище и в вузе процент одаренных студентов не возрастает: на всех трех ступенях образования 50% учащихся — это средние студенты, 25% — студенты слабые и 25% — студенты сильные. Малоспособные учащиеся даже при значительном конкурсе, который существовал в те годы, тем не менее проникали в музыкальные учебные заведения — система отбора, включающая прежде всего исполнение заученной программы, не обладала достаточными средствами, чтобы отсеивать наиболее слабых студентов и привлекать наиболее сильных.

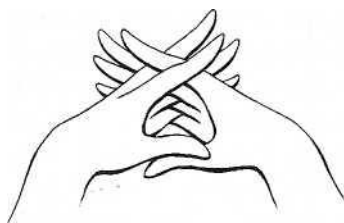
Идеальной системой профотбора в музыкальном искусстве могла бы быть система, построенная на филогенетическом принципе, где учащиеся, обладающие более высокими и редкими дарованиями, постепенно вербовались бы среди учащихся, обладающих более фундаментальными и распространенными среди людей способностями. Если бы тестирование интонационного слуха было массовым, учащиеся музыкальных школ, будущие меломаны и музыканты-любители, составили бы многочисленную и прочную основу для дальнейшего отбора музыкантов-профессионалов. Среди них естественным путем проявились бы обладатели наилучшего чувства ритма и аналитического слуха — эти данные не прошли бы незамеченными в ходе музыкального обучения. При этом внутренне мотивированные дети, склонные полюбить музыку и не расставаться с ней, были бы сохранены для музыкального искусства независимо от их будущего профессионального выбора.

На пороге профессиональной карьеры желательно наряду с исполнением давно выученной программы и упражнениями по сольфеджио ввести тесты на архитектурный слух. Они показали бы уровень развития архитектурного слуха будущего музыканта, степень активности и тонкости его музыкального вкуса и эстетичес-

■ *архитектонический слух*

кого чувства. Как показали вступительные экзамены в вуз 1992 года, тестовая оценка большинства поступающих лучше всего коррелировала с их оценкой по фортепиано — наиболее одаренные музыканты оказались обладателями наилучшего архитектурного слуха. При жесточайшей конкуренции, которая существует в музыкальном искусстве, будущему профессионалу никогда не мешает лишний раз проверить себя. Конечно, тест, даже весьма совершенный, не претендует на роль оракула и не раздает приговоры, но каждый учащийся мог бы рассматривать тестовый балл хотя бы в качестве совета психолога — этот совет мог бы оказаться весьма полезным для музыканта, желающего объективно оценить перспективы своей будущей карьеры.





ОДАРЕННОСТЬ КОМПОЗИТОРА

КОМПОЗИТОР В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

О древнейших времен до XVIII века понятие «музыкант» и понятие «композитор» образованные европейцы воспринимали как синонимы: теснейшее единство сочинения музыки и ее исполнения было самоочевидно на протяжении тысячелетий. С древнейших времен до эпохи Моцарта и Бетховена невозможно было представить искусного клавириста или скрипача, который не мог бы написать сопровождение к оперной арии, сочинить хор для мессы или праздничные куплеты ко дню рождения вельможи.

В языческих ритуалах древности музыка была их частью, их душой и сердцевиной, она настолько сливалась с происходящим, что порой становилась незаметной: закличка весны, праздник урожая, рождественские колядки потеряли бы все свое очарование, если бы музыка не одухотворяла их, но традиционная культура, транслирующая из века в век одни и те же ценности, предпочитала анонимность композитора — произведение было важнее автора, песня скрывала лицо своего создателя. Даже в образе легендарного Орфея артист-певец заслоняет собой артиста-композитора — музыка, где коллективное начало заведомо превалирует над личностным, вынужденно оставила в тени композитора и отдала первые роли исполнителю-певцу. В традиционной культуре роли композитора и исполнителя тоже сливались: шлифовать и варьировать песни предков не уставали никогда — мелодическое зерно «бросал» один, подхватывал другой, продолжал третий, и в ходе коллективной импровизации рождался новый песенный шедевр. И в народной музыке и

в музыке академической сочинитель и артист-музыкант воспринимались как одно и то же лицо: музыкант был и тем и другим в зависимости от ситуации и общественного заказа.

Массовая культура XX века, близкая музыке древности и ведущая свой род от народного балагана и уличных карнавалов, уделяет фигуре композитора минимальное внимание. Никто не знает автора хитов Мадонны, никто не интересуется, кто писал музыку для Эдит Пиаф и Ива Монтана — поп-музыка, которая является частью танцевально-мимического шоу, неразрывно связана с контекстом. Она — часть легенды артиста, созданной видео-клипами и газетными интервью; поп-музыка сливается с текстами песен, с образом певца, с его пластикой и мимикой, с его сценическим имиджем — такая музыка не напрашивается на самостоятельную роль и автор ее остается анонимным. Да и сама эта музыка варьирует один и тот же набор напевов, не претендующих на оригинальность и так же выражающих «дух племени», как выражали его традиционные песнопения древности. Музыка кино и театра тоже нередко остается не услышанной: она принадлежит зрелищу, которое сопровождает, и композитор видит особую честь в том, чтобы не мешать режиссеру, не вмешиваться в повествование и не отвлекать от актерской игры. Подобно музыке древнейших ритуалов, киномузыка сливается с экраном, становится инобытием фильма, его частью — этот вид музыкального восприятия по праву господствует в общественном сознании, поскольку дублирует генетически укорененные привычки человечества. Обществу трудно осознать само существование композитора, создающего все музыкальные богатства: композитор-аноним, растворенный в музыкально-зрелищном контексте, воспринимается наиболее естественно и с наибольшим психологическим комфортом.

В академических жанрах современной музыкальной культуры позиции артиста-исполнителя также более прочны, чем позиции автора музыки. Публика ходит на исполнителей — дирижеров, пианистов, скрипачей — чье лицо привычно смотрит с афиши, чей образ сопровождает телезрителя и читателя газет. Лишь профессионалы ставят композитора на подобающее ему место на музыкальном Олимпе, не забывая, однако, заботиться в первую очередь об образовании музыкантов-исполнителей: музыкальное образование сегодня в отличие от прошлых веков — это образование преподавателя музыки, музыкального критика, оркестранта, которые ни в малейшей степени не являются композиторами и не владеют композиторским ремеслом. Язык современной академической музыки, обращенной к узкому кругу знатоков, усугубляет одиночество композитора.

тора в современной культуре — большинство слушателей не имеет представления о современной музыкальной классике; легко называя любимых актеров, писателей и даже художников, любимых композиторов среди своих современников назвали бы немногие, и менее всего способны их назвать поклонники популярных музыкальных жанров.

Период расцвета композиторства и привлечения общественного внимания к фигуре сочинителя музыки связан с четырьмя столетиями в истории Европы: с XVII по XX век культура европейского индивидуализма создала оазис музыкальной классики. Композиторство стало альфой и омегой музыкальной культуры; ведущая роль композитора вышла на первый план, и теперь уже не может быть забыта независимо от исторических судеб музыкального искусства. Но даже в эти благословенные времена главенство композитора старались не признавать. Исполнители не стеснялись высказывать свои суждения об исполняемой музыке и по возможности пытались корректировать ее. Сохранилась история о композиторе Рамо, оперу которого «Ипполит и Арисия» оркестранты и дирижер сочли слишком трудной. В пылу спора с автором музыки дирижер в запальчивости бросил ему под ноги свою дирижерскую палочку, в ту пору гораздо менее деликатную, чем сегодня. Рамо отшвырнул ее обратно в оркестр и гордо произнес: «В этом храме музыки архитектор — это я. А Вы — только смотритель за каменщиками».

Положение композитора всегда было незавидным. Он вынужден был рассчитывать на милость знаменитых артистов-виртуозов, готовых исполнить его сочинения и сделать их популярными. Доходы виртуозов всегда были очень высокими: оперные примадонны, знаменитые дирижеры, пианисты и скрипачи и в наши дни могут похвастаться значительными гонорарами, которые приносит их звездный статус. Композиторы же, пользующиеся заслуженной известностью, и раньше и теперь зависят от благотворительности. Триумвират благотворителей во главе с эрцгерцогом австрийским Рудольфом содержал гения музыки Бетховена; Чайковский в лучший период своего творчества жил на средства Надежды фон Мекк, а Вагнер полагался на щедрость Людвига Баварского. Дебюсси поправил свои дела женитьбой на богачке Эмме Бардак, а отец музыкального романтизма Франц Шуберт, которого никто не поддерживал, умер в полной нищете.

Пренебрежение к фигуре композитора привело к тому, что в исследовании психологии одаренности его талант никогда не стоял на первом месте — экспериментальная психология музыки собрала о

композиторстве неизмеримо меньше данных, нежели об особенностях слуха младенцев и даже о пении обезьян. Между тем «архитектор», о котором так мудро напомнил Рамо, рассчитал и построил всю созданную в мире музыку; порождающая способность его музыкального воображения, его творческая сила — главная ценность всей музыкальной культуры, изучать которую возможно лишь опираясь на признания самих творцов-музыкантов. Их самонаблюдения, мемуары и письма до сих пор остаются основным источником наших знаний о Композиторе, который сам о себе рассказывает и сам себя комментирует. Научное исследование психологии композиторского творчества еще впереди, и свидетельства Композитора о себе самом неизбежно будут для них отправной точкой.

МУЗЫКА СВОЯ И ЧУЖАЯ: КОМПОЗИТОР В РОЛИ СЛУШАТЕЛЯ

Композитор — идеальный слушатель. Он чуток и отзывчив, он чрезвычайно ценит музыкальные впечатлениями гоняется за ними, они необходимы ему как воздух и нет для него ничего более сильного и запоминающегося, чем увлекающая его музыка. «На прошедшей неделе я слышал «Ифигению в Авлиде», - пишет Глинка из берлинского путешествия домой в Россию. - Боже мой! Что это такое на сцене! Мадам Кестер (Ифигения) и мадам Вагнер (Клитемнестра) — были как певички и актрисы бесподобны; я просто рыдал от глубокого восторга»¹. Многие сцены оперы он описывает как душевраздирающие, призывая в свидетели восторг всего зала, как будто его собственного восхищения недостаточно, чтобы убедить адресата. Когда он говорит о бетховенском «Эгмонте», он обращается к фрагменту «Смерть Клерхен»: «Она произвела на меня глубокое впечатление, в конце пьесы я схватил себя за руку, мне показалось от перемены движения валторн, что и у меня остановились пульсы»².

Композитор реагирует на музыку всей своей физиологией, чего не скажешь о большинстве слушателей и даже музыкантов. Он дышит, дрожит и рыдает с нею в такт. Его музыкальная чувствительность как бы продолжает чувствительность его слухового восприятия в целом: Антон Веберн любил чтение вслух и воспринимал читаемое вслух с особой интенсивностью. Игорь Стравинский всю жизнь пре-

¹ Глинка, М. (1954) О музыке и музыкантах. М., Музыка, с.62. ² Глинка, М. (1954) О музыке и музыкантах. М., Музыка, с.70.

красно помнил звуки Петербурга, которые волновали его в детстве — стук копыт, крики разносчиков, церковные звоны и даже звуки первых телефонов, которые он имитировал во вводных тактах второго акта оперы «Соловей». Густав Малер имел особую чувствительность к звукам природы, от которых не умел отключаться — шум воды, шелест листьев, голоса птиц никогда не были для него фоном и всегда находились в поле сознания. Один из его друзей вспоминал, как «...в Штейнбахе-на-Бреннере его чуть не привел в отчаяние неустанно кукарекавший петух, крик которого выделялся какой-то своеобразной модуляцией»¹.

С ранних лет композитор общается посредством музыки. Он смешит его товарищей, он пользуется ею вместо речи, он обращается к родным, требуя отклика на свои сочинения и спрашивая их мнение. Такая музыкальная и звуковая реактивность и общительность, столь тонкая чувствительность к звукам вообще и способность так сильно откликаться на исполнительские средства музыки говорят лишь об одном: фундаментом композиторской одаренности является все тот же интонационный слух. У композитора он отличается небывалой чуткостью; звук для него всегда значим, и потому он не может отвлекаться от звучания. Развитый интонационный слух всегда активно реагирует на звучание, которое по своей природе жаждет ответа. Первый, кто готов отозваться, это композитор-слушатель.

Слух композитора мотивирован от самых корней музыкальности, когда звук еще не был музыкой, а был только звуковым сигналом. Связь композиторского таланта и ненотируемых свойств звука, подвластных интонационному слуху, демонстрирует современная техника композиции, которая охотно обращается к тембру и звуко-про-странственным фактурным ассоциациям. Даже вне звуковысотности они обладают для композитора собственным значением. Интонационный слух композитора столь активен, что готов с помощью синестезии, с помощью связей с визуальными, пространственными, тактильно-моторными ощущениями, превратить музыку в животрепещущую повесть. Не потому ли так велика жажда Композитора исполнить написанную им музыку — здесь важно не только авторское самолюбие, но и ясное понимание того, что незвучащая музыка мертва, музыка для Композитора всегда звучит, она несводима ни к каким нотным знакам. Такой взгляд не музыкальное искусство внушает автору его высокоразвитый интонационный слух. Он играет значительную роль в качестве мотивационного компонента композиторского

¹ Малер, Г. (1964) Письма, документы. М., Музыка, с.474.

таланта — с него начинается тяга Композитора к общению посредством звука.

Слушательская непосредственность сочетается у Композитора с высоко развитым архитектурным слухом. Он легко схватывает музыкальную логику любого стиля, легко разгадывает его алгоритмы. Ему понятна связь первоначального композиционного импульса и всего дальнейшего развития. В этом смысле каждый Композитор — скрытый конструктивист, его восприятие очень упорядоченно. «Что бы ни происходило в музыкальной пьесе, - пишет Арнольд Шенберг, - это бесконечное переформулирование базовой идеи. Или, другими словами, в музыкальной пьесе нет ничего, что не проистекало бы из темы, не отталкивалось от нее и не могло бы быть сведено к ней»¹. Композитор может свести все кажущееся многообразие внешних форм музыки, все изобилие музыкальных сочинений к базовым принципам, на основании которых эти сочинения созданы. В неклассических стилях, где господствуют одни и те же образцы, Композитор особенно остро ощущает композиционное однообразие всего, что он слышит: все его впечатления представляются ему вариациями одной и той же, уже надоевшей ему, исходной идеи. «К сожалению, - говорил Мик Джаггер, - рок-н-ролл до сих пор существует в прежних формах. Несмотря на все перепасовки и преобразования он очень ограничен, и его способность развлекать тоже весьма ограничена. Все, что происходит сегодня, я уже слышал раньше хотя бы дважды»².

Сочетание чувствительного интонационного слуха, стоящего у истоков музицирования, и архитектурного слуха, представляющего собой его вершину, отличает восприятие Композитора от восприятия большинства людей. Это неизменное сочетание еще раз наталкивает на мысль, что высшие этажи музыкальности опираются на низшие ее этажи, и наиболее одаренные музыканты — это те немногие, кто прошел весь путь полностью от фундамента музыкальности — интонационного слуха — через чувство ритма и аналитический слух, и поднялся до архитектурного слуха, а в случае Композитора, не просто до архитектурного слуха, но и до музыкально-творческого дара.

Желание сочинять просыпается у Композитора очень рано, и часто при весьма неподходящих обстоятельствах: вместо того, чтобы быть прилежным учеником и радовать родителей аккуратным исполнением заданных пьес, будущий Композитор начинает экспе-

¹Schoenberg, A. (1949) *Style and idea*. NY, p.102.

²Rolling Stones in their own words (1985) London, p.130.

риментировать. Четырех лет от роду автор нашумевших мюзиклов Эндрю Ллойд Уэббер научился играть на скрипке и фортепиано, и чужую музыку, которую разучивал, незаметно превращал в свою. То он приделывал к ней другое окончание, то менял что-то в середине, и, в конце концов, утомившись повторением одной и той же чужой мелодии, заменял ее несколькими своими. Его мать Джин, учительница фортепианной игры и поклонница классиков, не была в восторге оттого, что ее отпрыск «похлопывает по плечу» чуть ли не самого Моцарта, но смирилась. Ее муж, пианист и органист Уильям Уэббер, как и их маленький сын, отличался «музыкальной всеядностью»: его волновала до слез и ария Тоски из оперы Пуччини и сентиментальный шлягер «Тот чудесный вечер». Юный Эндрю явно предпочитал шансонетки сонатам, и уже в 9 лет был автором первого мюзикла «Игрушки в театре».

Композитор не может повторять не преображая. Он идеальный слушатель, сочувствующий и восторженный, но его архитектурный слух настолько быстро схватывает музыкальные мысли, что возвращаться к ним вновь и вновь он совершенно не в состоянии. Большинство людей мурлыкает все ту же «Катюшу» на протяжении десятилетий; Композитор же не может удовлетвориться «музыкальной жвачкой» — однажды усвоенная музыкальная мысль надоедает ему, и он жаждет новых музыкальных впечатлений. Чужая музыка кажется Композитору материалом для собственного творчества, она будит его воображение, он начинает различать в ней новые возможности, незамеченные автором. «Когда мне показывают сочинения, чтобы я подверг их критике, - рассказывал Игорь Стравинский, - я могу сказать только одно: я написал бы их совсем по-другому. Что бы ни возбуждало мой интерес, что бы я ни любил, я хотел бы все переделать на свой лад (может быть я описываю редкую форму клептомании)?»¹

Активность композиторского слуха, позиция «соавтора», которую он занимает, слушая чужие сочинения, происходит оттого, что его ненаписанная музыка живет в нем постоянно: она ищет выхода, и Композитору приходится примерять на себя роль сочинителя даже тогда, когда сочинять он еще не умеет. Легендой стала история о пятилетнем Петичке Чайковском, который постоянно слышал в голове музыку. Его внутренний слух все время работал, он все время что-то воображал. «Как-то в доме был праздник с музыкой, но к концу вечера Петичка устал и ушел к себе наверх. Через некоторое время Фанни застала его в слезах: «О! Эта музыка! Избавьте меня от нее,

¹ Стравинский, И. (1971) Диалоги. Л.,

она у меня здесь, здесь, она не дает мне покоя»¹. Впоследствии Чайковский говорил, что начал сочинять сразу же как узнал музыку — из слушателя он тут же превратился в Композитора, и, по его собственному признанию, звуки преследовали его постоянно, где бы он ни был и что бы ни делал.

Сочинение музыки никогда не внушает Композитору робости, поскольку в уме он уже давно, чуть ли не с пеленок, занимается поисками интересных ему звуко сочетаний. Заявил же четырехлетний Моцарт, ползая по полу и заляпав кляксами нотный лист, что он сочиняет концерт для клавира: ограничиться чем-нибудь более скромным вроде менуэта или арии начинающий автор уже не мог. Вспоминая о своем детстве, классик XX века Артур Онеггер пишет: «Вначале я был самоучкой. Усвоив некоторые основы, я сразу принялся за читку бет-ховенских сонат, которые помогли мне познакомиться поближе с принципами ладотональной гармонии. В результате у меня вполне естественно возникла мысль, что мне также следует писать сонаты. Затем я заставлял свою бедную мать разбирать за роялем жалкие плоды моего рвения. Затем мне показалось слишком мало сочинять одни сонаты. Я решил, что пора приняться за оперы. В ту пору, когда мне было еще нелегко разбираться в различных ключах, у меня уже имелись две оперы и притом — законченные»².

Возможность самостоятельно освоить принципы композиции говорит о высокоразвитом архитектоническом слухе Композитора, слуховая впечатлительность — об интонационном слухе, сам факт сочинения и постоянное звучание «в голове» свидетельствуют о внутреннем слухе. Все эти необходимые компоненты таланта встречаются и у других людей: Композитору они обеспечивают возможность выражать свои музыкальные мысли, они составляют его операционный аппарат. Собственно композиторским психологическим свойством является лишь необыкновенная творческая потребность: она заставляет Композитора слышать чужую музыку как материал для своей, она не признает слишком трудных задач и нерешаемых проблем. Композитор хочет выразить в музыке свои мысли и впечатления: все, что он видит и чувствует, хочет стать именно музыкой, а не живописью, не пластическим образом и не словом. Музыкально-творческая потребность представляет собой пусковой механизм музыкального таланта, его мотивационное ядро — все высокоразвитые музыкальные способности помогают ей проявиться, но сама она — самостоятельное психологическое свойство, стоящее

¹ Чайковский, Модест (1903) Жизнь П.И. Чайковского, М.-Лейпциг, с.19

² Онеггер, А. (1963) Я - композитор! М., с.27.

у истоков творческого дара Композитора. И проявляется музыкально-творческая потребность еще тогда, когда Композитор — это всего лишь слушатель, ученик, пытающийся заглянуть в будущее.

КОМПОЗИТОР - ИНТОНАЦИОННЫЙ ГЕРОЙ СТИЛЯ

В обществе существует опасение, что все книги уже написаны, все пьесы поставлены и вся музыка сочинена. Однако, несмотря на постоянные сетования по поводу чрезмерного изобилия творческой продукции, она вновь и вновь является на свет. В традиционных культурах это всегда один и тот же круг тем и все тот же круговорот средств — рассказ о рождении и смерти, о выделении человека из природы и возврате в нее, о неизменном образе жизни земледельца, который сопровождают календарные, трудовые и свадебные песни. В этой прочной как сама земля жизни социальные роли малочисленны и понятны — мать, жена, тоскующая невеста, добрый молодец, герой-защитник или богатырь-работник: в любой ситуации и роли это всегда человек, с величественной монотонностью исполняющий свой долг продолжения и поддержания Бытия.

Но стоит человеку продвинуться по пути цивилизации, как число этих ролей и связанных с ними взглядов на мир астрономически возрастает. Нации и государства, эпохи и поколения создают каждое свою культуру — миропонимание людей становится таким многообразным, как будто они движутся по разным орбитам, разбегающимся в разные стороны. Культура останавливает уходящие мгновения, и, как говорил писатель Андрей Битов, творчество помогает людям «прервать молчание». Каждая эпоха и народ жаждут оставить себя в истории, быть услышанными и понятыми, и доверяют эту миссию потомкам Орфея и Аполлона: пером и кистью, словом и звуком они пишут повесть поколения, рисуя его портрет. Он отпечатывается в созданной музыке, в написанных романах и стихах, в пьесах и фильмах, спасаясь от грозящего небытия.

В искусстве всегда слышен голос Автора, понятна его социальная роль и видно его духовное лицо. В поэзии Пушкина слышен голос сына Просвещения, певца свободы и тонкого знатока людей — русский дворянский тип европейского либерала; в живописи Буше и Фрагонара виден аристократ-сибарит, утонченный жизнелюб и эстет предреволюционной эпохи, который лелеял свое призрачное счастье на пороге гильотины и смуты. Сквозь всякий вид

творчества, жанр искусства и вид письма всегда проглядывает создавший его исторический тип человека. В музыке обобщенный тип человека, представляющего свой народ и свое поколение, музыковед В.Медушевский назвал интонационным героем стиля. Его глазами музыка смотрит на мир и его голосом она говорит; она передает его мысли, выражает его чувства, и каждый автор выбирает себе собственного интонационного героя в галерее социальных типов современности. В григорианском пении слышен голос католического монаха, мистика и философа; в музыке Чайковского изливает душу русский интеллигент пореформенной эпохи — он болеет за всех и вся, ищет ответы на вечные вопросы и тщетно пытается удержаться от встречи с Фатумом, который вот-вот достигнет его. В музыке Губайдулиной слушатель встречается с эзотериком и человеком галактического мышления конца XX века — этот герой слышит ветра и камни, ему понятен язык планет и смысл временного хода: герой Губайдулиной похож на бога Кришну, все познавшего и вкусившего гармоничный покой нирваны.

Музыка — идейный мир, — говорил музыковед Борис Асафьев, и наиболее ценны в ней «лучи мысли». Чтобы собрать эти лучи, Композитор в начале пути пытается проникнуть в музыкальный язык своего интонационного героя, освоить привычные для него музыкальные обороты. Многие композиторы в деле накопления интонационного материала полагаются на свой опыт и не нуждаются в учителях: Музыка — их главный учитель, из всего многообразия звучащего они останавливаются именно на том, что наиболее близко их герою. Как правило, композитор относится к тому же социальному слою и той же среде, от лица которой он хочет говорить в своей музыке. Творцы рок- и поп-музыки редко принадлежат по своему рождению к высокообразованным слоям общества, а те, кто пишут симфонии, так же редко принадлежат к сословию ремесленников и земледельцев.

Композитор ищет интонационного героя, близкого себе по рождению и воспитанию: эта особенность проявилась наиболее остро в XX веке, когда Композитор имеет крайне широкий выбор — он может писать академическую музыку, может стать хит-мейкером в популярных жанрах, может переключиться на рок или на мюзиклы. Сын петербургского дворника Василий Соловьев-Седой с детства играл на лестницах в своем подъезде незамысловатую музыку мещан и торговцев; его талант не стремился к консерваторскому образованию — для создания жемчужин городской лирики, «Подмосковных вечеров» и «Вечера на рейде», столь серьезное

образование могло быть даже обузой, и Соловьев-Седой так и ограничился музыкальным техникумом. Дочь донецкого шахтера Александра Пахмутова закончила Центральную музыкальную школу и Московскую консерваторию, но в ее будущих песенных шедеврах следы ее академической подготовки почти не просматриваются. Интонационным героем ее стиля были лихие комсомолки и правильные девушки из народной среды: они работали на кухнях и ткацких фабриках, мечтая о белозубом монтажнике. Их задорный говорок подсказывал Пахмутовой напевы ее песен «По Ангаре» и «Девчата», которые принесли автору заслуженную славу.

То же и Раймонд Паулс, крупный эстрадный композитор: всю молодость он провел ресторанным тапером, несмотря на то, что его исполнение Рахманинова и Бетховена неизменно потрясало профессоров Рижской консерватории, где он учился. Раймонд мог, но не хотел быть классическим музыкантом, хотя к этому его всячески побуждал отец. Отцу юного таланта, сыну латышского крестьянина, казалось, что карьера классического пианиста более завидна и почетна, чем судьба сочинителя модных куплетов. Молодого Раймонда, однако, фокстрот, чарльстон и твист привлекали куда больше чем Гендель и Бах. Филармонический зал в глазах будущего хитмейкера всегда проигрывал ресторанным подмосткам, и Раймонд остался там, где был его интонационный герой — простой парень и стилиста с повадками провинциального сердцеда. Подобные случаи Раймонда Паулса говорят лишь о том, из каких генетических глубин звучит речь Композитора, как сильно укоренен в его сознании образ интонационного героя, в выборе которого не может быть ничего искусственного и случайного. Душа Композитора полностью слита с душой человека, чей образ стоит у истоков его творчества, и никакое образование и внешние воздействия не могут ослабить эту генетическую связь. Композитор легко отличает в музыкальном потоке современности голос своего героя и спешит на его зов, руководствуясь исключительно своей творческой интуицией.

«У меня никогда не было настоящих учителей, - вспоминает венский классик Йозеф Гайдн. - Я всегда начинал с практической стороны дела в пении и игре на инструментах, а потом и в композиции. Я слушал больше, нежели изучал, но слышал я наилучшую музыку во всех формах, какую только можно было услышать в мое время, и вся она была в Вене. О, как много! Я слушал внимательно и старался обернуть себе на пользу все, что производило на меня наибольшее впечатление. Так понемногу мои познания и мои спо-

способности расширились»¹. В детстве Гайдн узнал музыку церковных месс, которые он пел в соборе Св.Стефана, он слышал оперу во время визитов во дворцы вельмож, он знал раннюю симфоническую музыку, которую играли дворцовые капеллы. Но прежде всего он обратил внимание на музыку венской улицы, на музыку светского досуга — простодушные народные напевы и галантные менуэты, чувствительные арии и праздничные серенады, которыми венцы улаждали свой слух в часы отдыха, были центром музыкальных интересов Гайдна. Его архитектурный слух обладал способностью отбирать нужные музыкальные элементы и сохранять их в памяти. Интонационный герой стиля как музыкальный магнит притягивал к себе необходимые музыкальные средства, подготавливая Гайдна к его будущей работе. ■

В годы становления композиторского таланта его архитектурный слух занимается выбором музыкальной среды. Здесь нужно социальное чутье и способность к направленному отбору: среди музыкальной разноголосицы, многожанровости и многостильности Композитор останавливается только на тех образцах, которые могут выразить внутренний мир его интонационного героя. Здесь композитору помогает своеобразный «музыкальный компас», который встроен в аппарат его архитектурного слуха и не позволяет отклоняться от избранного курса. Одаренные слушатели-некомпозиторы такого рода избирательностью не обладают: они менее критичны в выборе музыкального материала, их музыкальный вкус более универсален. Слух Композитора — не просто высокоразвитый архитектурный слух, но слух социальный и исторический. Он обладает особой чувствительностью к происхождению музыкальных языков и диалектов и умеет различать в готовых сочинениях их стилевые и жанровые истоки.

Юный Скотт Джоуплин, классик регтайма, к концу XIX века сварил «коктейль» из бытовой музыки черных американцев, из песен гражданской войны, менестрельных шоу и песен рабов на плантациях. Его музыкальной пищей в Сент-Луисе, где он подрабатывал пианистом на вечер, были модные песни 50-х-60-х годов. Даже их названия многое говорят об образе жизни джоуплиновского интонационного героя: «Арканзасский путешественник», «Я никогда не напьюсь у барной стойки», «Где друзья моей юности», «О! те золотые тапочки», «Цветок с материнской могилы», «Возьми меня в Старую Вирджинию». Его герой работал матросом на кораблях, что возили

¹ Цит. по Geiringer, Karl (1982) Joseph Haydn. NY, p.21.



по Миссисипи хлопок, муку и уголь. Он танцевал кадрили и вальсы под аккомпанемент скрипки и банджо в те вечера, когда корабль заходил в порт, и мечтал когда-нибудь построить свою «хижину дяди Тома». Талант Джоплина услышал в известных ему музыкальных источниках сентиментальную ностальгию по домашнему теплу, щеголеватую браваду и горький юмор своего героя — подобная творческая наблюдательность отличает восприятие Композитора от восприятия других людей.

Избирательный слух Композитора, везде выслеживающий своего интонационного героя, чрезвычайно надежен. Он работает быстро и эффективно в любых условиях. В отличие от способностей, направленных на получение знаний и овладение навыками, творческая и продуцирующая природа таланта в меньшей степени требует педагогической поддержки и помощи. Хороший руководитель может сделать очень многое для человека способного и стремящегося к знанию — здесь педагог доводит до возможного максимума заложенный в человеке потенциал. Талант же часто действует на свой страх и риск и не ищет ни в ком опоры. Слышима им музыка и есть его главный учитель и творческий стимул, и дополнительные учителя и стимулы ему не слишком нужны.

Число самоучек среди композиторов огромно. Комментируя эту тягу таланта к самостоятельности, исследователь творчества Даргомыжского Михаил Пекелис пишет: «Как часто бывало с талантливыми музыкантами, изучение теоретических правил происходило тогда, когда основные закономерности были уже познаны практическим путем, в результате наблюдений над литературой, собственных сочинительских опытов, интуитивным слуховым «впитыванием». В этих случаях то или иное теоретическое положение представляется давно известным, а сами занятия лишь организацией, приведением в систему знакомых правил»¹. Школой Даргомыжского была музыка Глинки, культура русского романса, а главное, любимый им театр и французская опера, которая довела до совершенства искусство речитатива, искусство омузыкаленной речи. Герой Даргомыжского искал остроты и характерности и находил ее: никакой учитель не мог бы указать ему на те источники, которые впоследствии составили неповторимое целое его стиля. Слуховые пристрастия интонационного героя стиля живут исключительно в сознании самого композитора, и только ему одному дано распознать их.

Образ жизни музыкантского сословия учитывает эту особен-

¹ М.Пекелис, М. (1966) А.С.Даргомыжский, т.1 М., Музыка, с.182.

ность роста Композитора, и всевозможных «композиторских университетов» всегда достаточно: существуют кружки единомышленников, подобные собраниям «Могучей кучки», где композиторы музицируют и обмениваются музыкальными новостями. Есть дружеская информация коллег, которые передают друг другу ноты и записи; есть и прямой показ, который «учитель на час» осуществляет прямо на глазах ученика. Такой метод обучения популярен в джазе. Дюк Эллингтон вспоминал о своих годах учения в Вашингтоне: «В те далекие дни, если Вы были постоянным слушателем и шатались повсюду как я, все столичные пианисты были для Вас открыты. Вы спрашиваете одного из них: «Приятель, а как это ты сделал то, что только что сыграл?» И он остановится на том самом месте и сыграет все сначала, пока я буду смотреть на него и слушать его разъяснения»¹. Никакого другого руководства у великого джазмена не было.

Связь композитора со своим интонационным героем придает его архитектурному слуху особые качества: крайнюю избирательность и крайнюю самостоятельность. Эти признаки творческой одаренности Композитора не свойственны развитому архитектурному слуху любителей музыки и музыкантов других профессий; он — добровольный рупор интонационного героя стиля, голос которого звучит лишь благодаря творческой воле Композитора.

«ВОЛК ВОЛКУ КОМПОЗИТОР»

Композитор — слушатель сочувствующий и впечатлительный, но и чрезвычайно требовательный. Он не просто принимает к сведению услышанное, ограничиваясь смутным одобрением или порицанием, — он активно соучаствует в музыке, которую исполняют в его присутствии. Он улавливает ее стилевые алгоритмы, он проникает в ее секреты, мысленно разбивает ее на части как ребенок разбирает конструктор: Композитору всегда любопытно, как именно сделана музыка и что у нее внутри. «Композиторы чаще всего слышат музыку не свою как свою, - писал музыковед Борис Асафьев, - исходя из своих привычек, и если таковые не сходятся с «встречным планом» слушаемого произведения — оно для них едва ли не враждебный объект, в котором надлежит усваивать лишь интересное для своей кухни. Исключения — не редкость, но «эгоизм» в композиторском слушании все-таки является довлеющим нюансом»².

¹Ellington, D. (1973) Music is my mistress. NY, p.28.

²Асафьев, Б. (1952) Слух Глинки. Избр. труды, т.1 - М., Музыка, с.266.

Пристрастное отношение Композитора к чужой музыке связано с творческим типом слышания, который он практикует: Композитор слушает, сочиняя. Он проникает в авторский замысел, он следует за изгибами музыкальной мысли, наслаждаясь ее красотой. Однако все эти слушательские радости ждут Композитора только в тех редких случаях, когда он полностью принимает музыку, которую слушает, когда под этой музыкой он готов был бы подписаться — ему близок ее строй и тон ее речи, ему кажется логичным избранный автором способ развития, он согласен с принципами построения формы сочинения, и если бы и мог что-то предложить или улучшить (такое искушение у Композитора всегда есть), то это была бы лишь та малость, от которой мысли автора заиграли бы еще ярче.

В отличие от большинства слушателей, Композитор делит коллег, как ныне живущих, так и умерших, на музыкальных друзей и музыкальных врагов. Здесь он абсолютно непримирим и не знает компромиссов. Любитель музыки слушает, чтобы подчиниться музыке, чтобы через нее войти в другое духовное пространство и тем самым расширить свое собственное. Композитор же слушает, чтобы подчинить музыку себе и ощутить свою власть над нею. «Слияние душ» между музыкой и Композитором может произойти лишь в том случае, если интонационный герой этой музыки ему близок, если их соединяет общее понимание жизненных целей и идеалов. Достаточно только взглянуть на «карту музыкальных пристрастий» любого Композитора, чтобы убедиться в этом.

Шостакович любит Бетховена, потому что оба они ненавидят тиранов и верят, что люди, осознавшие свое достоинство, способны их сломить. И Шостакович и Бетховен анализируют в своей музыке ход Истории, они исследуют причины совершающихся событий, они прослеживают их логику и знают, что Сзъба народов — дело рук их самих. В этом они оба хотят убедить своих слушателей. Интонационный герой и того и другого стиля — это герой в прямом смысле слова, свидетель мировых катастроф и их участник. Форма Шостаковича скроена по бетховенскому образцу: она драматична и действенна, в ней есть сюжет, который как историческая драма, проходит перед мысленным взором автора. Шостакович и Бетховен ненавидят красоту, они могут быть резкими и грубыми; назвать белое белым, а черное черным — заветное желание обоих. Бетховен часто позволяет себе это, Шостакович же использует «эзопов язык», иносказания и гротеск; однако гражданский пафос и политический темперамент обоих Композиторов водит их рукою, пишущей нотные знаки так же, как армейское знамя ведет в атаку солдат.

Шостакович не любит музыку Дебюсси. Она ему кажется искусственной и манерной; герой Дебюсси, смакующий восходы и закаты, вдыхающий «ароматы и звуки, реющие в вечернем воздухе» и не замечающий пушек, наставленных в лоб Европы, не кажется Шостаковичу искренним и достойным внимания. Музыка галантного века, музыка Гайдна и Моцарта Шостаковичу абсолютно чужда: мотивы оперы-буффа, ухаживания и серенады, ужимки и беготня его ничуть не вдохновляют. Совершенные пропорции и острота мысли, юмор и наблюдательность старых венских классиков живут в какой-то другой реальности, о которой перед лицом ГУЛАГа говорить уже нельзя. Композитор Шостакович не пользуется ни интонациями, ни композиционными находками своих «нелюбимых» авторов, оставляя все их достижения вне поля своего внимания, и щедро пользуется и языком и приемами композиции авторов любимых — общее содержание и общий пафос не могут не вызвать и некоторую общность музыкального языка и общность в построении формы. ^ Чувства Композитора по поводу музыки коллег так сильны, что сдерживать их он совершенно не в состоянии: никакие приличия не мешают ему высказывать все, что он считает нужным. Выражение «волк волку композитор», парафраз известного латинского выражения «человек человеку волк», передал автору этих строк композитор Вячеслав Артемов. Факт вражды между разными лагерями и авторами, существующий в музыке, для него так же привычен как снег зимой. Особенно большую враждебность вызывают Композиторы, стоящие на переломе эпох и при этом не лишённые хулиганских замашек: они как бы нарочно «вызывают огонь на себя», их интонационный герой и музыка откровенно провокационны. Таков молодой Сергей Прокофьев, грубый скиф и варвар на фоне русского символизма, акмеизма и прочих утонченностей. Его консерваторским учителем был Анатолий Лядов, тонкий колорист и акварелист звука. Прокофьевские жесткости он не одобрял и не скрывал этого, хотя был милейшим и добрейшим человеком. «Лядову своих сочинений не показываю, - писал Прокофьев, - так как за них он, вероятно, выгнал бы меня из класса. Лядов крепко стоит за старую спокойную музыку и дороже всего ценит хорошее голосоведение да логичность последовательности. А новую музыку с интересными гармониями он ругает на чем свет стоит. Мои последние вещи как раз туда принадлежат, так что я предпочитаю уж лучше совсем не показывать»¹.

Не жаловал Прокофьева и Александр Скрябин. Скрябин говорил

¹ Цит. по Нестьев, Й. (1973) Жизнь Сергея Прокофьева. М., Музыка, с.45.

о Прокофьеве так: «Какая грязь... Притом, какой же это минимум творчества! Самое печальное тут, что эта музыка действительно что-то отражает очень удачно, но это «что-то» ужасно. Вот уж где настоящая "материализация звука"¹. Скрябин проговорился: Композитору не нравятся не чуждые звукосочетания, а «ужасное что-то», которое сквозь них проглядывает — тот интонационный герой и то понимание реальности, которое он несет. И само собой, не нравятся те средства, которые этот герой использует. За псевдотехническими спорами композиторов о звуковых красотах и композиционных техниках на самом деле стоят причины идейного порядка.

На рубеже XIX-XX веков в искусстве было особенно много художественных направлений и идейных платформ; вражда между лагерями принимала иногда весьма острый характер, причем пристрастность Композитора не щадила даже тени давно умерших авторов, и разговоры композиторов о музыке могли напомнить стороннему наблюдателю перепалку поссорившихся родственников. «Все испортил этот зверь Глюк, - заявлял Дебюсси. - До чего он надоедлив, до чего педантичен, до чего напыщен: его успех кажется мне непостижимым»². Пианистке Маргарите Лонг, которая приходила поиграть вместе с ним, он признавался: «Я, конечно, очень не люблю концерты Моцарта, но все же не так сильно как концерты Бетховена»³. Ясность и определенность классической мысли и пафосность речи Бетховена и Глюка раздражали импрессиониста Дебюсси, они казались ему безвкусными и неуместными, недостойными истинного аристократа, скорее созерцающего действительность, нежели живущего в ней.

В своей нелюбви к собратьям и коллегам Композитор часто впадает в крайнюю необъективность. При этом он не знает благодарности и не помнит сделанных ему одолжений. Порывистый и горячий Роберт Шуман, который был влиятельным музыкальным журналистом, с величайшим энтузиазмом приветствовал явление в музыке Фредерика Шопена. Совершенно искренне Шуман провозгласил: «Шапки долой, господа! Перед Вами гений». Эта фраза авторитетного критика была для никому не известного Шопена знаком европейского признания, приветственная статья Шумана весьма помогла ему в его дальнейшей карьере. Но мир музыки Шумана, угловатый, несимметричный и насыщенный фантастикой, мир Жан-Поля и Гоф-

¹ Цит. по Нестьев, И. (1973) Жизнь Сергея Прокофьева. М., Музыка, с.93.

² Цит. по Рыцарев, С. (1984) Кристоф Виллибальд Глюк. М., Музыка, с.1

³ Цит. по Лонг, М. (1978) За роялем с Дебюсси. М., Музыка, с.31

мана, был так чужд аполлонической натуре Шопена, что тот не скрывал неприязни к нему. Ученики Шопена вспоминали: «В силу какого-то странного внутреннего художественного антагонизма Шопен не любил сочинений Шумана. «Карнавал» — это вовсе не музыка», — говорил он¹. На самом же деле этот антагонизм был враждой разных интонационных героев стиля, и потому в этой неприязни не было ничего странного — признать чуждую своему герою музыку казалось Композитору едва ли не предательством собственных идеалов.

Однако было бы величайшим преувеличением видеть в Композиторе брюзгу и въедливого критика, который жаждет обрушить свои ядовитые стрелы на ни в чем не повинного коллегу. Никто не раскроет свои объятия новому таланту с той же широтой, с какой это сделает Композитор: «О, этот Набукко! Прекрасно! Чудесно! Восхитительно!» - упивался Доницетти новым творением молодого Верди. «Моя очередь пользоваться любовью публики прошла, - трогательно признавался он. - Пусть другой займет мое место. Миру нужно нечто свежее. Нам ведь кто-то уступил дорогу, когда мы были молоды. Теперь пришел наш черед. И тем более я счастлив уступить ее такому таланту как Верди. Если даже его успех не будет столь велик, как хотелось бы его почитателям, это не помешает добрейшему Верди в конце концов занять одно из самых почетных мест в ряду композиторов»². Два мастера бельканто, два итальянца легко объединились перед лицом немецкой музыки, одинаково чуждой им обоим. Любовь и уважение Доницетти и Верди были взаимны: Композиторы, исповедующие одни и те же идеалы, так же горячо поддерживают друг друга, как поносят друг друга Композиторы, чьи взгляды на жизнь и искусство во многом противоположны.

Композитор, язвительный и несправедливый по отношению к чуждым интонационным героям, становится ласков и восторжен как влюбленный школьник, когда выражает свою любовь к музыке коллеги. Эту музыку он любит беззаветно, он не видит в ней никаких изъянов — его пронизательность и строгое эстетическое чувство умалкают. Так же как беспощадна ненависть Композитора к музыке одних, так же беспредельна его любовь и восхищение музыкой других. «Глинка — музыкальный герой моего детства, - признается Стравинский. - Он всегда был и остается для меня безу-

¹ Цит. по Милыптейн, Я. (1967) *Советы Шопена пианистам*, М., Музыка, с.111.

² Цит. по Walker, E. (1982) *The Man Verdi*. The University of Chicago Press, p.33.

пречным. В нем — истоки всей русской музыки»¹. Баха Стравинский называет «прекрасным, мудрым, незаменимым». Чайковский, поклонник моцартовской музыки, часто повторял: «Я люблю в Моцарте все, как мы любим все в человеке, которого любим действительно». В своих постоянных кумирах Стравинского восхищает безупречная красота формы, стройность и естественность развития, к которым он всегда готов был стремиться. Кумир Стравинского Глинка обожал венских классиков Гайдна и Моцарта за ту же чистоту и законченность стиля, за которую его самого почитал Стравинский. «И я не отрубил себе эту руку, — говорил Глинка о сочинениях Гайдна и Моцарта, — которая после таких великих созданий осмелилась писать ноты»².

Самым же главным в любви и нелюбви Композитора к чужой музыке был сверхидеальный характер этой любви и ненависти. Эти чувства были исключительно эстетическими и философскими, и менее всего Композитор был склонен переходить на личности. Директор Санкт-Петербургской консерватории Александр Глазунов крайне не любил музыку одного начинающего композитора, однако между ним и Максимом Горьким, который назначал голодным артистам спецпайки, состоялся такой диалог: «Он — композитор, он принес мне свои опусы, - начал Глазунов рассказ о мальчишке-музыканте. Нравится? - спросил Горький. Отвратительно! - ответил Глазунов. - Это первая музыка, которую я не слышу, читая партитуру. - Почему пришли? - последовал вопрос. - Мне не нравится, но дело не в этом, время принадлежит этому мальчику, а не мне. Мне не нравится: что ж, очень жаль... Но это будет музыка, надо устроить академический паек. - Записываю, - отозвался Горький. - Так сколько лет? - Пятнадцатый, - ответил Глазунов. - Фамилия? - Шостакович»³. Подобные случаи говорят только о том, что придирки и пристрастия Композитора тускнеют перед его искренней любовью к Музыке. Композитор всегда отличает прекрасную музыку от никчемной, глубокую от поверхностной, и никакие субъективные пристрастия не заставят его считать Сальери Моцартом, а Моцарта обратить в Сальери. Музыка превыше всего, и только она владеет душой Композитора, а вражда коллег между собой только подтверждает известную русскую поговорку: «Милые бранятся — только тешатся».

¹ Стравинский, И. (1971) Диалоги. Л., Музыка, с.29.

² Глинка, М. (1954) О музыке и музыкантах. М., Музыка, с.64.

³ Цит. по Seroff, V. (1943) Dmitri Shostakovich: The Life and Background of a Soviet Composer. NY, p.80.

ТВОРЧЕСКИЕ СПОСОБНОСТИ КОМПОЗИТОРА

Композитор с юных лет, а иногда и с детства, чувствует себя будущим сочинителем музыки. Его ненаписанные творения уже живут в нем, его музыкально-творческая потребность ищет выхода: он хочет общаться с миром посредством звуков. Музыкально-творческая потребность — это активная форма интонационного слуха. Она побуждает человека не только общаться с помощью звука — активный интонационный слух обогащен и усложнен всей операционной системой музыкальных способностей. Он интегрировал в себя и чувство ритма, и аналитический слух и слух внутренний: сохранив свой мотивационный потенциал и стремление к музыкальному общению, интонационный слух прошел сквозь горнило всех музыкальных способностей, и обогащенный ими, превратился в музыкально-творческую потребность. Ее обладатель не просто хочет, но и может общаться с помощью музыки, он ощущает язык музыки как родной язык и испытывает желание говорить на нем. Содержание его музыкальной речи выбирает не он сам: это повесть поколения, живая летопись его мыслей и чувств, которую дано запечатлеть Композитору. Потребность «прервать молчание» побуждает его вести рассказ «о времени и о себе». Музыкально-творческая потребность составляет мотивационное ядро музыкально-творческой деятельности и влечет Композитора к творчеству.

«Печальна и величественна судьба художника, - пишет Лист. - Не он избирает свое призвание, но призвание избирает его и неудержимо влечет его вперед. Он чувствует себя как бы добычей некоего не имеющего названия недуга; неведомая сила заставляет выражать в словах, звуках, красках идеал, который живет в нем».¹ Музыкально-творческая потребность играет роль «недуга», побуждающего Композитора передать в звуках живущий в нем идеал. Этот идеал ему внушает интонационный герой стиля, собрат Композитора по судьбе, его современник и его духовное «я». Повинуясь потребно-

¹ Лист, Ф. (1959) Избранные статьи. М., с.72.

стям и вкусам своего героя, Композитор выбирает звуковую среду для своих будущих произведений, он овладевает теми жанрами и стилями музыки, которые его интонационный герой считает своими: из множества впечатлений, окружающих Композитора, он выбирает и закрепляет только те, что способны воплотить и оживить в звуках внутренний мир его героя и стать музыкальными штрихами к его портрету. Архитектонический слух Композитора позволяет ему проникнуть в тайны музыкальной формы, познать секреты ее красоты и целостности. Высокоразвитое эстетическое чувство стоит на страже всего, что может быть им написано, и готово к работе.

Однако всех этих прекрасных качеств еще недостаточно, чтобы Композитор мог явиться миру. Чуткость души, тонкое понимание человека-современника и отождествление себя с ним — это тот самый дар *intrapersonal*, о котором говорил Хауэрд Гарднер: видение жизни и мира глазами героя-современника свойственно всем творцам-художникам, и Композитор здесь не исключение. Высокоразвитый интонационный слух, конечно же, присущ Композитору, но он роднит его с самым искренним, но при этом совершенно малоодаренным почитателем его таланта. Композитор обладает прекрасным чувством ритма и аналитическим слухом — без них музыкальная ткань была бы для него нерасчленимым звуковым пятном, и ни о каком творчестве он и помыслить не мог бы: он бы не знал, чем он располагает для творческой работы и какие законы обращают звуковой хаос в упорядоченный музыкальный язык. Это понимание приносит Композитору прекрасный аналитический слух, который сочетается с отличным внутренним слухом, нередко даже феноменальным и выдающимся. Музыкальная память Композитора отличается точностью и прочностью; ему не составляет труда запомнить то, что привлекает его внимание и кажется полезным. Однако и эти весьма высокие способности свойственны многим музыкантам, не являющимся композиторами — на этом уровне способностей в той или иной степени находятся все профессиональные музыканты, в том числе и не слишком одаренные.

Музыкально-творческая потребность, мотивационное ядро дарования Композитора, побуждает его к творчеству, архитектурный слух и эстетическое чувство готовы оценить его плоды, но если Композитор не продуцирует музыкальные высказывания и тексты, то никакие прекрасные качества не сделают его сочинителем музыки. Эстетическое чувство может отобрать материал и оценить его, но из чего? Кто будет поставщиком этого материала, какая способность его создаст? Эту магическую способность музыкального изобретения можно назвать креативной, продуктивной или творческой: суть ее со-

стоит в том, что композитор постоянно производит музыку в своем воображении. Вагнер говорил, что он сочиняет с той же неизбежностью, с которой корова дает молоко. Фантазия французского классика Камилла Сен-Санса по его собственному мнению рождала музыкальные идеи подобно яблоне, производящей яблоки. Музыка приходит к Композитору сама, он не знает тайны ее появления, однако его собственные свидетельства могут пролить свет и на более частные свойства и качества, из которых состоит музыкально-продуктивная способность — способность, присущая Композитору в отличие от других одаренных музыкантов.

СПОСОБНОСТЬ К ВАРИАНТНОМУ КОПИРОВАНИЮ

Музыкально-продуктивная способность отталкивается от возможностей архитектурного слуха: будущий Композитор, усваивая стилиевые алгоритмы своих коллег, копирует манеру их письма — он импровизирует в стилях. При этом его музыкально-продуктивная способность изобретает музыкальные элементы и строит композиционные блоки по известному образцу. Девятилетний Сергей Рахманинов любил подшучивать над гостями особым образом. Он объявлял им, что сейчас исполнит Бетховена или Шопена. Серьезно и с достоинством маленький пианист играл нечто в их духе, им самим сочиненное, но делал он это настолько мастерски, что никто не мог заподозрить обман, и когда он наконец открывался, все были в полном восторге. Способность импровизировать в известных стилях даже опытные преподаватели принимают за творческий дар Композитора. Этой способностью поражал друг Скрябина и будущий математик Леонид Сабанеев, который вспоминал: «Один раз пришел к нам Танеев, питавший ко мне нежные чувства и между прочим признававший во мне «необычайные» по его выражению композиторские дарования. Это убеждение питалось в Сергее Ивановиче тем фактом, что я виртуозно умел в то время писать «под Моцарта». Я искренне увлекался Моцартом, и отчасти не без влияния самого Танеева, для которого Моцарт тоже был священным именем, изучил его манеру и его композиции настолько, что почти до болезненности остро чувствовал каждое отступление от этого ясного и светлого стиля (автору было тогда 13 лет)»¹.

Другие авторы, в отличие от откровенного копииста Сабанеева, делали самостоятельные творческие попытки, но и они выглядели так же подражательно. Классик русской музыки Николай Римский-

¹ Сабанеев, Л. (1925) Воспоминания о Скрябине, М., с.81.

Корсаков так вспоминает себя четырнадцатилетнего: «В этот год (1858/59) я пробовал что-то сочинять, частью в голове, частью на фортепиано, но ничего у меня не выходило; все это были какие-то отрывки и неясные мечтания... Схватывая кое-какие осколки от иггранных мною глинкаинских, бетховенских и шумановских сочинений, я стряпал со значительным трудом нечто жидкое и элементарное»¹. Свидетели первых композиторских опытов Скотта Джоплина также подчеркивают их крайнюю несамостоятельность; исследователь его творчества Питер Гэммонд (Gammond, Peter) пишет: «Ранние песни Джоплина «Ее портрет» и «Скажи мне «да» могли быть написаны любой сентиментальной барышней-сочинителем викторианской эпохи и не обнаруживают никаких признаков гениальности»². Независимо от направленности таланта, его первые шаги опираются на «музыкальные костыли» — начинающий Композитор выглядит плагиатором, более или менее умело складывающим чужие мысли.

С филогенетических позиций такой порядок развития музыкально-продуктивной способности естествен и неизбежен. Генетически она формировалась в рамках традиционной музыкальной культуры, в рамках фольклора, где самостоятельное творчество не поощрялось и не поддерживалось. Композитором был уже тот, кто умел хорошо копировать имеющиеся образцы. Традиционные композиторы благодаря высокоразвитому архитектурному слуху и музыкально-продуктивной способности выполняли качественные варианты копии тех стилей, внутри которых они росли. Им достаточно было иметь большой набор образцов этого стиля, и они уже могли раскрыть его алгоритм. Ранее появление способности вариантного копирования у детей-композиторов, ее онтогенетическая первичность говорит об ее глубоких филогенетических корнях: развитие детского композиторского таланта указывает на те фазы, которые талант композитора прошел на пути филогенеза. Еще ранее на филогенетической оси лежит простое копирование — все члены рода, обладающие музыкальными способностями, подражали поющим и копировали музыкальные образцы, полученные от предков. Копирование и фиксация имеющихся напевов — самая ранняя музыкальная способность, самый первый этап музыкально-художественной практики.

Склонность к прямому и вариантному копированию, способность к подражанию формируется очень рано; поэтому в психологическом смысле она отличается чрезвычайной глубиной залегания. Родившись первой, эта способность первой же и проявляется. Сго-

¹ Римский-Корсаков, Н.А. (1982) *Летопись моей музыкальной жизни*. М., Музыка, с 21

² Gammond, P. (1975) *Scott Joplin and the Ragtime Era*. London. Abacus, p.213.

способность к подражанию и копированию парадоксальным образом лежат в основании одаренности Композитора: без них его музыкально-продуктивная способность, без усталости создающая комбинации музыкальных элементов, не могла бы сформироваться. «Плагиат» возникает в композиторском творчестве совершенно спонтанно и невольно. Выдающийся гитарист и композитор современности Эрик Клэптон попал в неприятную ситуацию, когда едва не украл сочинения своего коллеги, опубликовав чужие мелодии под своим именем и под другим названием. «Это были оригинальные песни Скотта Бойера «Пожалуйста, будь со мной» и «Дай мне силу», которые он по неосторожности себе приписал, скорее по умолчанию, нежели в силу какой-либо нечистоплотности»¹, - пишет биограф Эрика Клэптона Джон Пиджен.

Опасность невольного копирования вечно подстерегала и Пола Маккартни; когда он рассказывал о своем творческом процессе актеру Дастину Хоффману, он заметил: «Ты не знаешь, откуда оно является, ты просто делаешь это! Откуда ты берешь все свои характеры? Они просто живут в тебе. То же и со мной. Я беру свои песни прям[^] из воздуха. Возьму пару аккордов, и они подскажут мне мелодию. Если я раньше эту мелодию не слышал, я ее забираю и записываю»². Тем самым классик поп-музыки Пол Маккартни признается, что чужие мысли приходят ему в голову так же легко как свои, и надо еще подумать, чтобы отличить их друг от друга. Его новые мелодии появляются методом вариантного копирования, но иногда в памяти всплывает нечто забытое и присвоенное, как бы ставшее своим — слуховое поле Композитора так велико, что он черпает из своей «музыкальной копилки» не помня, как те или иные идеи туда попали. Эти чужие идеи его архитектурный слух полностью понял и освоил, они стали частью его музыкальной пищи, которая уже «переварена», и его музыкально-продуктивная способность представляет их на его суд.

Копирование лежит у основания психологического механизма творчества, и потому те или иные его формы — отражение высшей естественности и психологической неизбежности творческого процесса. Хрестоматийным стал пример Бетховена, который поставил в качестве первой темы своей Третьей фортепианной сонаты начало генделевской оратории «Самсон». Интонационный герой Бетховена признает генделевский стиль как один из любимых «музыкальных диалектов»: плакатность и жесткость генделевского языка, четкость

¹Pidgeon, John (1985) Eric Clapton. Vermilion, London, p.27

²Paul McCartney in his own words (1983) The Putnam Publishing Group, p. 101.

и маршеобразность его ритмов вполне устраивают Бетховена — его зрелый стиль формировался под прямым влиянием музыки Генделя. Неудивительно, что глубоко запрятанная стадия изучения образцов и их присвоения, когда Бетховен изучал, играл и переписывал сочинения Генделя, осталась в его памяти, и в какой-то момент воображение Бетховена выдало присвоенную им чужую тему. Правда, условия ее исполнения у Бетховена, фактурное оформление, темп и тональность несколько иные.

Заимствование чужого стиля как целого, чужой манеры письма как знака, иногда встречается не как «спонтанный плагиат», но и как особый творческий прием: к нему часто прибегают композиторы, пишущие для театра и кино по заказу — в этом случае «музыку заказывает» в буквальном смысле тот, кто платит, то есть режиссер. Композитор же должен владеть техникой вариантного копирования стилей настолько хорошо, чтобы по необходимости воспользоваться едва ли не любым из них. Эдисон Денисов любил писать заказную музыку за роялем, чтобы сверять написанное «в стилях» со своими воспоминаниями о них; когда же он сочинял «от себя», то рояль, контролирующей его фантазию, был ему не нужен, и сверять, верно ли он скопировал, было уже ни к чему. «Когда я пишу то, что считаю сам необходимым, - вспоминал он, - то все это у меня выстраивается как естественный результат подчинения каким-то внутренне услышанным идеям, то есть здесь я только сам, здесь только мое, и я все это прекрасно слышу без всяких инструментов. И совсем другое дело в кино или в театре. Здесь я часто должен, как говорит Альфред Шнитке, надевать чужую, непривычную для меня маску»¹.

На ранних этапах формирования музыкально-творческого дара Композитор опирается на «мягкий плагиат» — он создает варианты копии чужой музыки. Тем не менее, у него есть потребность обрести свой голос, найти свое неповторимое музыкальное лицо. С одной стороны, он хочет быть современным, отражать в своем творчестве сегодняшний день музыки, а значит, он готов усваивать чужие мысли; с другой стороны, Композитор желает быть самим собой, он хочет преобразить исходный материал таким образом, чтобы каждый сказал: «Да, это Композитор NN». Однако стать собой «с нуля» невозможно. Психологические исследования доказали, что невозможно сформировать новые законы, не преодолевая прежнюю инерцию и не пересматривая ранее установленные законы.

Психолог Гордон (Gordon) провел эксперимент с группой му-

Шульгин, Д. (1992) Признание Эдисона Денисова. М., Композитор, с.15

зыкальных и немзыкальных испытуемых. И той и другой группе экспериментатор предъявил мелодии, которые они должны были усвоить, а затем попросил воспроизвести их в естественном движении «вперед» и в неестественном движении «назад». Он обратил особое внимание на то, что музыкальные испытуемые ощущали заметный дискомфорт, когда им нужно было сломать сложившуюся инерцию и исполнить мелодии «задом наперед». Немзыкальные же испытуемые реагировали на эту просьбу как ни в чем не бывало: прежняя инерция у них не сложилась, и преодолеть им было нечего. Однако музыкальные испытуемые в результате научились петь мелодии «задним ходом», они преодолели ранее сложившиеся стереотипы. Немзыкальные же испытуемые даже «вперед», что, казалось бы, было совсем просто, пели мелодии гораздо хуже, чем музыкальные испытуемые пели «назад». Немзыкальность связана с неспособностью улавливать какие-либо правила и формировать навыки на их основе. Аналогично обстоит дело и в композиции, подчиненной тем же психологическим закономерностям: тот, кто не освоил уже известный стиль, не сможет построить и новый стиль. Новое может явиться только из недр старого, как его преобразование и преодоление. Стадия копирования — неизбежный этап в формировании собственного композиторского стиля. Собратья композитора по цеху — мастера изобразительного искусства, художники и скульпторы, не устают копировать. Через создание копий они продвигаются к овладению единством стиля, к практическому постижению этого единства.

Особенность этой стадии формирования музыкально-творческого дара состоит в эклектичности, отсутствии эстетической целостности тех опусов, которые являются из-под пера начинающего автора. Он копирует то одно то другое, его внимание привлекает интересный гармонический оборот у одного коллеги, красивый переход между частями у другого, где-то его внимание остановила пластичная мелодия в духе NN, а где-то он в плену способов развития, заимствованных у NNN. Как справедливо заметил Николай Римский-Корсаков, «все это обрывки и неясные мечтания». Такой музыкой пробавлялся и начинающий Чайковский: банальные мысли, тривиальные мелодии и неряшливость развития проглядывали повсюду. Он увлекался ложно-патетическим патриотизмом национальной оперы, где-то его брал в плен слезливый романс или надрывная цыганщина. С трудом в этом потоке подражательного «мусора» разглядел проницательный Ларош проблески будущего гения.

Однако хзала плагиату. Великий Бах, будучи подростком, едва

не потерял зрение, изучая и переписывая концерты модного молодого композитора Антонио Вивальди. Если бы Бах этого не делал, он не стал бы Бахом, и мир бы не узнал его «Бранденбургские концерты», написанные по вивальдиевскому образцу.

Одаренность Композитора первоначально проявляется как умение выполнять варианты копии известных стилей. Один из существенных компонентов этой способности — изобилие мыслей, возникающих в уме Композитора — признак созревшей музыкально-продуктивной способности. Его близкие и он сам рассказывают, что творческий процесс и в самом деле напоминает состояние «коровы, бесперебойно дающей молоко». Самопроизвольно и в огромном количестве Композитору являются разнообразные идеи, мотивы, темы, музыкальные обороты. Сестра жены Моцарта Софи вспоминала как с самого утра, еще до умывания, Моцарт бил пяткой об пятку, рассеянно глядя впереди себя — музыкальные мысли уже рождались в его воображении. Несмотря на веселость и крайнюю приветливость, Моцарт всегда оставался задумчив: его музыкальная фантазия никогда не знала покоя. Столь же непрерывная работа совершается в сознании каждого одаренного Композитора. Она нужна для того, чтобы на суд его эстетического чувства поступало как можно больше материала.

Музыкально-продуктивная способность, изобретающая музыкальные мысли по образцу уже имеющихся, выполняющая разнообразные варианты-копии, не может не произвести удачные и эстетически совершенные варианты — таков закон больших чисел. Если Композитор будет работать недостаточно, то среди, созданного может и не найтись то самое, единственное, чего подсознательно жаждет его эстетическое чувство. Вот почему Чайковский любил повторять, что вдохновение — капризная гостья, которая не любит посещать ленивых. Ленивый ум не может произвести на свет то бесчисленное количество музыкальных проб, которое нужно для дальнейшего отбора. Психологи поступают совершенно верно, когда в тестах на креативность настаивают на большом количестве появляющихся в уме человека идей, считая подобную продуктивность признаком творческой одаренности. То же и в музыке: без лавины всплывающих в уме творца вариантов трудно надеяться на то, что среди них окажутся удачные.

Изобилие вариантных копий в рамках имеющейся стилевой модели — вот признак профессиональной композиторской фантазии, знак присутствия музыкально-творческого дара, находящегося в стадии становления. Отец-основатель оперетты Жак Оффенбах уже

подростком демонстрировал именно такую ошарашивающую продуктивность. Журнал *La Danse* (Танец), рекламируя подростка-вундеркида, писал: «Месье Оффенбах регулярно сочиняет по три вальса после завтрака, мазурку после обеда и между завтраком и обедом еще четыре галопа. Этот юный вундеркинд просил нам сообщить, что он недавно потерял платок, на котором выгравирован манускрипт одного из вальсов. Достойное вознаграждение нашедшему»¹.

Когда множество вариантных копий в рамках принятых алгоритмов и образцов являются в уме Композитора — здесь есть и тематические зерна, и варианты развивающегося материала, и удачные гармонические обороты — то наступает весьма ответственный этап, когда инициатива передается «контролеру качества» — эстетическому чувству. Архитектонический слух Композитора должен окинуть мысленным взором имеющееся изобилие и отобрать то лучшее, что создала его фантазия. «Когда сочиняешь, - признавался Шопен, - все кажется хорошим — иначе ничего бы не писалось. Только позже начинаешь размышлять и или отбрасываешь или принимаешь»². Здесь Шопен подчеркивает известный автоматизм в накоплении материала, говорит о некоторой лавинообразности, «некритичности» той фазы творческого процесса, где материал создается. Сразу получить удачный вариант никогда не удастся. Мик Джаггер говорит о том, что хорошая мелодия, сингл (single) не приходит на ум легко, и так же как классик Шопен, мастер рок-музыки при первом явлении посещающих его мыслей склонен преувеличивать их ценность. «Есть очень мало людей, - пишет он, - которые могут просто так сесть и написать сингл. У меня никогда не получалось. И у Кита тоже. Я тут попробовал вчера вечером прикинуть кое-что, мне показалось, что получится сингл. Я был преисполнен большого энтузиазма на его счет, но потом я просто забыл о нем»³. Типичный цикл композиторской работы — проба, надежда, отказ — повторяющийся бесчисленное число раз.

По мере накопления опыта наступает момент, когда количество удачных мыслей, продуктивных идей развития, интересных музыкальных элементов, порожденных фантазией Композитора, достигает своеобразной «критической массы». Вдруг, сочиняя очередной опус и по привычке считая его очередной пробой пера, очередной копией, составленной из более или менее удачных эскизов и набро-

¹Alain Decaux (1958) *Offenbach, Roi de Second Empire*. Paris, p.31.

²Цит. по Милыптеин, Я. (1967) *Советы Шопена пианистам*, М., Музыка, с. 106.

³*Rolling Stones in their own words* (1985) London, Omnibus Press, p.127.

сков, Композитор замечает, что все его сочинение уже не подражательно. Вот это начало из числа им же самим придуманных удачных музыкальных импульсов, вот тот интересный оборот принадлежит ему же — в ходе работы над песнями N ему понравился придуманный им вариант припева, и он сразу интуитивно взял его на заметку. Продолжая свою мысль, Композитор лишь несколько изменил порядок привычных разработочных ходов, но в этом новом виде они заиграли совершенно по-новому. Его нынешняя оригинальная кульминация ему тоже нравится, и введена она очень органично и хорошо — она как раз пришла ему на ум, когда он давно разрабатывал фугу NN, и теперь легла на место как влитая, а кода его нынешней пьесы похожа на концертные заключения NNN, которыми он уже давно пользуется.

Композитор может и не помнить, откуда на самом деле явились удовлетворяющие его теперь элементы, он может не сознавать, каким образом его фантазия произвела их на свет и как они, будто по мановению волшебной палочки, слились друг с другом, составив совершенную музыкальную мысль. Но теперь это уже его собственная мысль, он скопировал не чей-то известный образец и не состряпал некое неуклюжее «попурри» из чужих находок — его опыт уже так велик и число его собственных удач так значительно, что он скопировал практически самого себя. Все элементы, входящие теперь в его опус, принадлежат самому Композитору: они возникали то тут то там в процессе его работы, и творческий замысел, который жил в его душе и требовал воплощения, наконец, узнал себя в новом творении молодого маэстро. Композитор мог подумать, что это все та же вариантная копия, очередной набор известных штампов, слегка обновленных его рукой. Но вдруг этот набор нестройных подражаний всему на свете, этот «гадкий утенок» обратился в «прекрасного лебедя» его собственного индивидуального стиля. Это значит, что пройдена первая фаза стиливой трансформации: из бесчисленного набора заимствованных элементов, из их пересечений и наложений, из разных возможностей их продолжения и развития выкристаллизовался новый алгоритм, новая стиливая модель, состоящая из созданных самим Композитором элементов и их сочленений. Эту вариантную копию он выполнил с самого себя.

Первая фаза трансформации — результат совместной деятельности музыкально-продуктивной способности, которая неустанно создавала легион разнообразных копий и звуковых комбинаций, и строгого эстетического чувства, которое трудилось, доставая из груды «музыкального хлама» «жемчужные зерна» уникальной компо-

зиторской фантазии. Об этом процессе в своих «Дневниках» рассказывает Сергей Прокофьев: «Автор разбивается на две половины, на изобретателя и критика. Первый быстро, один за другим, подает музыкальные обрывки мыслей; среди них толпой идут рефлекторные мысли, и затерявшись в этой толпе, оригинальные. Он как бы сыпет золотиносный песок, в котором среди массы песку иногда попадает ценный материал. Автор-критик моментально оценивает поданные отрывки и бракует, бракует без конца. Но как только он заметит намек на что-нибудь оригинальное, свежее, красивое, он как крючок хватается за этот намек и останавливается на нем. ...Теперь его можно записать и даже отложить на день или на месяц. Слиток найден и спрятан, будем искать другие, а когда наберется их несколько, примемся ковать звенья для целой цепи».¹

Первая фаза трансформации исходного материала — создание двух «родителей»: созидающей музыкально-продуктивной способности и контролирующего ее эстетического чувства. Архитектонический слух в нужный момент строит на базе их совместной работы новый стилевой алгоритм. Иногда весь этот процесс занимает не так уж много времени: от рождения первых вариантных копий до кристаллизации собственного стиля проходит всего год или два. Порой его появление занимает более десяти лет. Это чаще всего зависит от степени близости исходного материала и результата, который хочет услышать Композитор. Короткий и прямой путь ведет от первой вариантной копии до первого образца собственного стиля в поп-музыке и в рамках состоявшихся зрелых стилей, например, в стиле Моцарта, который не слишком удаляется от образцов музыки галантного века. Труднее всего этот путь у композиторов-новаторов, прокладывающих новые пути: там период проб и ошибок затягивается надолго, и ранние образцы авторского стиля являются достаточно поздно. Один из самых радикальных новаторов в истории музыки Клаудио Монтеверди полностью обрел себя в сорок лет в своей первой опере «Орфей». До этого он выполнял вариантные копии жанра мадригала, выплавляя свою манеру письма из разнообразных элементов и находок композиторов-современников.

Поп-музыка, чрезвычайно консервативная, предполагает значительную близость авторских стилей и исходного набора стилевых алгоритмов. Николо Паганини, скрипач-виртуоз и первая звезда шоу-бизнеса, сочинял в естественной для поп-музыки своего времени им-

¹ С. Прокофьев. (2003) Дневники. М., Классика-XXI, с.308.

провизационной манере, брэнча на гитаре и перебирая в голове знакомые мотивы, подсказанные итальянской улицей. «Он был сыном шумного итальянского квартала, - писал исследователь его творчества Де Курси, - и перенес эту атмосферу в свою музыку. Темы, которые он оставлял созревать в себе и которые впоследствии изливались из него, были духовно близки простым и непринужденно льющимся мелодиям итальянской души. Как они, темы Паганини были чисты, естественны, сладкозвучны и искрометны. Их можно было тут же выгравировать в памяти каждого, кто услышит их. Мы не находим никаких предварительных набросков, никаких переделок и возвратов, никаких эскизов. Все записывалось с налета, с пылу и с жару. Он видел свою цель в развитии своего дара, этого чудесного мастерства, которым боги наградили его»¹.

Это был дар вариантного копирования и быстрого отбора наилучших вариантов для создания собственного стиля. Скопировать то лучшее, что за годы его практики пришло ему в голову, и сформировать новую, но достаточно близкую исходной стилевую модель, для Паганини не составило труда. В поп-музыке обретение себя совершается быстро и безболезненно. Этот творческий метод можно назвать вариантным: он психологически тяготеет к традиционной музыке и генетически наиболее органичен. Артур Онеггер описывает именно этот метод, когда пишет: «Какие-либо гармонии, мелодические линии, модуляции, ритмы, употребленные Пьеро не порождают ни малейшего отклика. Но вот их чуть ли не дословно воспроизводит Поль, и благодаря иной манере, с которой он их преподносит, получается, что те же элементы вдруг превращаются в приметы своеобразия его индивидуальности, делаются проявлениями именно его дарования»². Клод Дебюсси вторит своему коллеге: «Откуда берется очарование, которое неожиданно выступает в знакомых аккордах, проходящих сквозь всю музыку, если не благодаря тому же отведению им места в звучании, выучиться которому нельзя, поскольку оно нигде не записано видимым образом?»³ Так выглядит первая фаза трансформации в музыке, недалеко ушедшей от исходного материала. Так выглядела музыка Моцарта, пока он нравился современникам и не стал еще тем великим Моцартом, который восхищал знатоков и отпугивал невежд.

Психологически поп-музыка сильно тяготеет к «мягкому плагиату». Всю ее можно представить как своеобразный «метатекст», ко-

¹ Courcy, G. de (1957) Paganini, the Genoese. Norman, University of Oklahoma Press, p.53.

² Онеггер, А. (1963) Я - композитор! М., Музыка, с.41.

³ Дебюсси, К. (1964) Статьи, рецензии, беседы. М.-Л., с.164.

торый растаскивается на части разными сочинителями — все они откусывают от одного и того же пирога. «Нет в музыке лучшего примера всеобщего стремления текстов слиться в один общий Текст, как массово-развлекательные жанры, - пишет музыковед М.Арановский. - Эти тексты не просто тяготеют друг к другу, нередко они неразличимы как клонированные особи. В подобных случаях редко приходится говорить о феномене произведения, поскольку индивидуальное начало вообще не входит в эстетическую программу таких жанров. По сути своей они — лишь обыденные формы коммуникации, то есть, прежде всего, высказывания, тексты»¹.

Случаи вариантного копирования, иногда рискованно близкие исходному образцу, в поп-музыке более чем естественны. Композитор Микаэл Таривердиев, сочиняя лейтмотив к фильму «Семнадцать мгновений весны», невольно вступил в зону вариантного копирования другого шлягера — «Истории любви» композитора Ричарда Клайдермана. Обе темы пронизаны мягкой грустью, меланхоличны и сентиментальны; неудивительно, что они используют похожие мелодические обороты. Однако мелодия Таривердиева лежит как раз на границе вариантного копирования и первой фазы трансформации: используя общий для всей поп-музыки материал, Таривердиев заостряет ностальгическую ноту, присущую подобным темам, за счет переакцентировки опорных тонов — вместо клайдерманово-го «покачивания» получается таривердиевское «повисание», своеобразное облегченное *lamento*, поп-вариант русской тоски. «Мягкий плагиат» как способ работы композиторского таланта отнюдь не исключает творческой индивидуальности.

Свой стиль многие композиторы видят как результат трансформации предшествующих стилей: они знают свою модель, знают, что именно они предприняли в работе над ней, дабы она раскрыла свой потенциал и зазвучала по-новому. Группу Led Zeppelin, мгновенно ставшую популярной в 70-е годы, недруги обвиняли в «черном пиаре», в использовании нечистоплотной рекламы и манипулировании публикой. Сами же артисты объясняют свой успех тем, что воспользовались чужой стилиевой моделью и удачно трансформировали ее — этот путь к успеху известен в музыкальном искусстве, в поп-музыке же он вообще является основным. «Единственно кто имел похожие музыкальные взгляды в наше время, это группа Cream, - писал лидер Led Zeppelin Джон Пейдж. - Но я постоянно чувствовал, что их импровизированные пассажи катятся как-то по инерции, все

¹Арановский, М. (1998) Музыкальный текст. Структура и свойства. М., с.31.

продолжаются, продолжают. Мы же внесли больше света и тени в эти спонтанные фрагменты, а также чувство драматизма. Если и есть ключ к тому, что мы сделали, то он именно в этом»¹.

Крупные таланты и даже гении, давно преодолевшие стадию становления, нет-нет и возвращаются к «мягкому плагиату»; как будто не выдержав творческого напряжения, возникающего из-за постоянной работы эстетического чувства, творческая фантазия автора перестает слушать его, и «музыкальный мусор» ранних стадий творчества течет без помех. Так возникают неудачные сочинения гениев. Копируя плохие образцы, Бетховен создал их вариант в своей увертюре-шлягере «Битва при Виттории»; безвкусные и пошлые мысли временами проскальзывают в музыке Чайковского, то же случается и с Верди. Наиболее часто такие «отказы» эстетического чувства и возврат к вариантному копированию переживают композиторы, чей талант и даже гений не чужд идеологии поп-музыки, ее наивной открытости и бытовизма. И Чайковский и Верди именно таковы. У строгого эстета Дебюсси таких промахов нет, как нет их у отшельника Гуго Вольфа или у философичного Баха. Только Гайдн и Моцарт сумели, оставаясь «музыкальными демократами», никогда не впадать в дурновкусие. Не потому ли, что поп-музыка, к которой они обращались, уже прошла сквозь горнило академической традиции XVIII века и досталась им «в очищенном виде»...

После первой стадии стилевой трансформации, знаменующей появление индивидуальной авторской манеры, та же психологическая схема продолжает работать. Если Композитор движется дальше по пути индивидуальной эволюции, если новое содержание его музыки требует дальнейшего обновления средств, автор приступает ко второй стадии трансформации, где психологические инструменты его таланта действуют в прежнем режиме. Он осваивает найденный им стиль, выполняя множество его копий; в ходе этого процесса не дремлет и эстетическое чувство — отбор наиболее оригинальных мыслей, наиболее удачных творческих находок идет своим чередом. «Критическая масса» нового, непохожего на прежний материала, вновь накапливается — она уже грозит взорвать раннюю стилевую модель, явившуюся в результате первой фазы трансформации. Наконец, Композитор копирует не себя прежнего, а уже себя нового, он теперь опирается только на свои новые идеи, новые тематические образцы, новые способы развития, порождая другую стилевую модель, завершающую вторую фазу трансформации. Над ней работали

¹ Led Zeppelin in their own words (1981) London, Omnibus

те же компоненты его таланта, что и раньше: музыкально-творческая потребность, которая стимулировала появление новых замыслов и целей, музыкально-продуктивная способность, без устали выдающая копии музыкальных элементов и комбинаций, и архитектурный слух, берущий на себя отбор наиболее удачных идей и завершающий построение нового стиливого алгоритма.

Есть композиторы, переживающие на своем пути три-четыре фазы трансформации; это происходит с теми, чей интонационный герой развивается, чьи взгляды на мир претерпевают радикальную эволюцию — таков герой Бетховена, герой Чайковского. Встречаются композиторы, чей стиль складывается однажды и навсегда — таков Бах, чье религиозное мировоззрение и возвышенный строй мысли в течение жизни не менялись — эпоха барокко не стремилась к духовной эволюции. Более динамичный Гендель во второй половине жизни пришел к своему «второму стилю»; его интонационный герой изменился, для выражения его духовного строя автор нашел новые средства, обратился к новым стиливым истокам.

Однако ни творческое постоянство, ни склонность к стиливым трансформациям, ни жанр и вид музыки, в котором работает Композитор, не меняют природы его таланта. Талант музыкального сочинителя всегда опирается на музыкально-творческую потребность, музыкально-продуктивную способность и архитектурный слух, включающий в себя эстетическое чувство: талант предполагает их умение «слышать» друг друга и работать согласованно. В этом отношении талант Бетховена не более высок, чем талант Россини: у них разные творческие интересы, разные интонационные герои, можно говорить и о разном уровне духовности этих людей. Но духовная мощь и сила мысли — свойства Личности, не являющиеся компонентами таланта. С этой точки зрения композитор Паганини, в чьей музыке нарисован портрет жизнелюбивого итальянца, которого не мучают вечные вопросы бытия, и композитор Моцарт, его старший современник, узревший в музыке Бога, равно одарены.

Талант запечатлевает в своих сочинениях определенную культурную реальность, и сила таланта связана с тем, насколько убедительно и ярко ему удалось эту реальность выразить и насколько эстетически совершенным оказался результат. В этом отношении классик поп-музыки Пол Маккартни не уступает своему современнику авангардисту Пьеру Булезу: каждый из них правдиво и глубоко отразил внутренний мир своего интонационного героя и воссоздал ауру чувства и мысли, его окружающую; каждому из композиторов принадлежат образцы музыкальной красоты в своем жанре. Как

это ни парадоксально, но не различия в уровне музыкальной одаренности порождают столь разную музыку, а различия в философских установках, которые композиторы себе избрали. Эти вопросы уже не относятся к психологии таланта, не определяют структуру его компонентов и способы их взаимодействия — эти вопросы относятся к существованию разных культурных слоев и установок, к компетенции философии, богословия, герменевтики, культурологии, социологии и других областей гуманитарного знания, выходящих за пределы психологических проблем.

НЕЙРОПСИХОЛОГИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО ТАЛАНТА И ТВОРЧЕСКОЕ ВДОХНОВЕНИЕ

Творческий замысел рождается в зоне «трех I» — Inspiration, Intuition, Imagination — там обитают вдохновение, интуиция и воображение. «Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки? — вопрошает Дебюсси. - Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки. Оно несет в себе собственную гармонию, и какие бы усилия к этому ни приложить, никогда не удастся найти гармонии ни более точной, ни более искренней. Только таким образом сердце, предназначенное для музыки, совершает самые прекрасные открытия»¹. Антон Веберн, чьи творческие импульсы далеки от созерцания природы, высказывается в том же духе: «Скажи, как ты сочинишь? - спрашивает А.Веберн своего коллегу А.Берга. - У меня дело обстоит так: я до тех пор ношу в себе какое-нибудь переживание, пока оно не становится музыкой — музыкой, совершенно определенным образом связанной с этим переживанием. Иногда вплоть до деталей. Причем переживание становится музыкой не один раз»². Композитор хочет обратить свои жизненные впечатления в музыку, и особенностью его восприятия является своеобразная «близость музыкального порога» ко всему, что трогает и интересует его. То, что для других предстает как видимое, сказанное, прочитанное, понятное, для Композитора всегда готово стать слышимым. Так просыпается музыкально-творческая потребность Композитора, которая порождает его замысел.

¹Дебюсси, К. (1964) Статьи, рецензии, беседы. М.-Л., с. 192.

²Веберн, А. (1975) Лекции о музыке. Письма. М., Музыка, с. 39.

Возникновение творческого замысла — наиболее таинственная часть творческого процесса. Уже на этой стадии работы Композитор слышит все произведение как будто целиком, одномоментно охватывая его, «...теперь я обзираю его духовно одним взглядом как прекрасную картину или красивого человека, - писал Моцарт, - и слышу его в воображении вовсе не одно за другим, как это будет звучать потом, а как бы все сразу. Вот это пиршество! Все это найти и сделать — это протекает у меня как в прекрасном глубоком сне; но самое лучшее — выслушивать это все сразу». Композитор Карл Вебер высказывался в том же духе: «Внутренний слух обладает удивительной способностью схватывать и охватывать целые музыкальные построения... Этот слух позволяет одновременно слышать целые периоды, даже целые пьесы»¹. И Вебер и Моцарт говорят о возможностях архитектурного слуха, который включается в работу уже в начальной стадии замысла и создает так называемый общий образ произведения. Этот целостный образ музыковед М.Арановский называет «проективное целое». В нем запечатлены пространственные контуры будущего сочинения, его пропорции, в нем присутствуют интонационные зерна, главные звукоотношения — все это предстает взору Композитора как бы в свернутом виде, как план, как схема, где детали и подробности еще не прорисованы.

Архитектурный слух подхватывает новорожденный замысел и превращает его в определенный план будущего сочинения, формирует его слухо-пространственный образ. На первоначальной стадии замысла он привлекает ресурсы интонационного слуха, который ощущает общий эмоциональный тонус высказывания, общую направленность музыкального движения; затем архитектурный слух рисует пространственную картину будущего произведения — как говорил пианист Ковач, он видит «пьесу в целом как своего рода расчлененную архитектуру, а части ее — слухомоторно». В первоначальном обобщенном образе проступают контуры главных звукоотношений — если речь идет о мелодии, то первым возникает «слой основы», где в зашифрованном виде являются ее опорные тона; в первоначальном образе произведения, по мнению музыковеда М.Арановского, присутствует его стили-жанровая модель, которая фокусирует и направляет творческое внимание Композитора — он сосредоточен на определенном наборе тем, способов развития, формообразующих принципов: из этого набора его воображение будет черпать свои композиционные идеи.

¹ Цит. по Теплов, Б. Психология музыкальных способностей, М., 1947, с.244.

Архитектонический слух дает возможность «музыкального обзора», когда все будущее сочинение, по выражению Моцарта, предстает перед ним в виде «зримой идеи». Архитектонический слух выступает «музыкальным архиватором», который сокращает музыкальные подробности, сохраняя в виде пространственного образа основные звукоотношения и пропорции музыкальной формы. Рассказывая о возникновении музыкального замысла, Артур Онеггер вспоминает: «Сначала стараюсь представить себе общую схему и характер всего симфонического произведения в целом. Это выглядит примерно так, словно среди необычайно плотного тумана передо мною постепенно начинают вырисовываться очертания какого-то подобия дворца. Порой луч солнца внезапно освещает одно крыло, и окруженное еще лесами, оно становится тогда моей моделью. Затем подходит время сообщить все наблюдения такого рода, и я устремляюсь на поиск своих средств для постройки. В моих черновиках появляются заметки»¹.

Сравнение процесса сочинения со строительством психологически очень верно: первой рождается музыкально-творческая потребность, превращающая всякое впечатление в музыкальный импульс, в толчок для музыкальной фантазии; затем архитектурный слух создает проект будущей постройки. Так формируется «музыкальный заказ» — Композитор сознает, чего он хочет, и что он ожидает получить в результате работы. Этот «заказ» благодаря своей квазипространственной и одномоментной психологической природе располагается в правом полушарии мозга. Вот почему художественная одаренность традиционно приписывается правому полушарию — в нем рождается и формируется творческий замысел, без которого никакое соиздание невозможно, и туда же, в правое полушарие, для «сверки» с первоначальным замыслом впоследствии направляется готовое сочинение. После того как план будущего произведения готов, центр творческой деятельности перемещается в левое комбинационное полушарие — оно занимается собственно «строительством», располагая для этого всеми необходимыми возможностями.

Музыкально-продуктивная способность как постоянное «производство» и комбинирование музыкальных мыслей принадлежит левому полушарию — оно придумывает, изобретает, сопоставляет, выстраивая структурно оформленные цепочки музыкальных элементов. Языковое левое полушарие специализируется на линейных последовательностях знаков, и без его работы не может появиться какое-либо высказывание. Левое полушарие Композитора находится в

¹ Онеггер, А. (1963) Я - композитор! М.,

процессе неустанный поиска и постоянной комбинационной деятельности. Эстетическое чувство контролирует ее результаты и выделяет лучшие находки, создавая, таким образом, ресурсную базу музыкального творчества. Вот как этот процесс обмена между правым и левым полушарием описал А.Онеггер: «Сочиняя музыку, становишься подобным человеку, который пытается поставить лестницу, не надеясь прислонить ее к стене. Строительные леса отсутствуют: равновесие воздвигаемого здания достигается лишь благодаря чуду — чутью к требованиям внутренней логики и врожденному чувству пропорций. Мне приходится быть одновременно и строителем и сторонним наблюдателем за тем, как подвигается моя работа: я и выполняю и я же ее обсуждаю. Когда какое-либо неожиданное препятствие заставляет меня вдруг остановиться, я покидаю мой рабочий стол, усаживаюсь в кресло слушателя и вопрошаю сам себя: «Чего еще пожелать, чтобы ощутить если не дуновение гения, то хотя бы удачу? Чему, согласно логике вещей, здесь надлежало бы быть, чтобы внушить мне чувство полного удовлетворения? И я принимаюсь за поиски устраивающего меня продолжения. Я не ишу его в банальных формулах, которые дано предвидеть каждому, но, напротив, в элементах новизны, в том, что способно усилить интерес»¹.

Постоянные поиски музыкальных идей утомляют Композитора: между замыслом, созданным проектом и найденными «строительными кирпичиками» осуществляется постоянный обмен информацией, и многое из предложенного левополушарной музыкально-продуктивной способностью впоследствии отвергается правополушарным эстетическим чувством. Композитор естественно склоняется к всякого рода повторам, поскольку с психологической стороны только техника копирования не требует особых усилий: для всего остального материал, собранный левым полушарием, нужно «послать на утверждение» в другое полушарие мозга, и в случае «отказа» продолжить поиски. «Многие упрекают меня в лени, - жалуется Глинка. - Пусть эти господа займут мое место на время, тогда убедятся, что с постоянным нервным расстройством и с тем строгим воззрением на искусство, которое всегда мною руководствовало, нельзя много писать. Те ничтожные романсы сами собой вылились в минуту вдохновения, но часто они стоят мне тяжких усилий — не повторяться так трудно как вы и вообразить не можете — я решил с нынешнего года прекратить фабрику русских романсов»².

¹ Онеггер, А. (1963) Я — композитор! М., с.89.

² Глинка, М. (1954) О музыке и музыкантах. М., с.54.

Нежелание повторяться, страх банальности постоянно тяготеет над Композитором — романтик Берлиоз, который не был пианистом, радовался, что из-за этого уменьшается риск заимствования чужих общих мест: «Я не могу не благодарить судьбу, - пишет Берлиоз, - которая поставила меня перед необходимостью творить свободно и в тишине и избавила меня от тирании привычных движений пальцев по клавиатуре, столь опасных для мысли, и от обольщения звучностью вульгарных вещей, всегда способной подействовать на композитора»¹.

Путем строгого отбора и творческой самодисциплины, путем неустанной работы левому полушарию удается собрать достаточную ресурсную базу, достаточный «строительный материал» для будущего сочинения. Теперь здесь же, в левом полушарии, из него создаются некие комбинации. Процесс комбинирования постоянно сверяется с планом, хранящимся в правом полушарии — между ними идет постоянный «обмен мнениями», приводящий к взаимной корректировке. Едва ли не все композиторы признают, что этот комбинационный процесс, нанизывающий и сочленяющий между собой музыкальные элементы согласно определенной логике, по сути своей является математическим. «Я всегда признаю, что математика в композиции должна играть большую роль, - говорил Александр Скрябин. - У меня бывает иногда целое вычисление при сочинении, вычисление формы»². «Логика музыканта, она очень во многом напоминает и логику математика»³, - пишет Эдисон Денисов. И Артур Онеггер, композитор далекий от увлечений авангардом, тоже поддерживает своих коллег: «Часто именуют архитектуру застывшей музыкой, - заметил он, - но я скорей сказал бы о другом: сама музыка — геометрия, движущаяся во времени»⁴.

Все эти квазиматематические действия выполняет музыкально-продуктивная способность комбинационного порядка, расположенная в левом полушарии, и если в его работе наступает сбой, то нарушается и весь композиционный процесс. Композиторский талант может существовать лишь как единство всех компонентов, расположенных в обоих полушариях мозга. Нейропсихологи часто обращаются к болезни Мориса Равеля, который в последние годы жизни страдал тяжелым речевым расстройством — афазией, и нарушениями двигательного аппарата — апраксией. Он говорил, что у него ни-

•Берлиоз, Г. (1962) Мемуары. М., Музыка, с.39. Цит. по Сабанеев, Л. (1925) Воспоминания о Скрябине, М., с. 105. Шульгин, Д. (1992) Признание Эдисона Денисова. М., Композитор, с.39. Онеггер, А. (1979) О музыкальном искусстве. Л., с.139.

когда не было столько мыслей, сколько в это время, но занести их на бумагу он не мог — его большое левое полушарие не составляло комбинации музыкальных элементов, и творческий замысел, правопо-лушарный образ будущей музыки, вынужден был оставаться немым.

Апраксией и аграфией страдал также и Бетховен. У него были постоянные проблемы с «тремя R» — «Reading, Writing and Arithmetic» (английское произношение этих слов везде требует звука R), чтением, письмом и арифметикой, что говорит о дефиците левополушарных функций. Его неуклюжесть стала легендой. Еда проливалась и высыпалась, тарелки бились, стаканы выскальзывали на пол всегда, когда Бетховен прикасался к ним. Между тем нейropsychологи высказывают уверенность в том, что левополушарные функции были необходимы ему в композиторской работе. «Мы должны признать, - пишет нейropsychолог Джозеф Биркин (Birkin, Joseph), что более узко одаренное и специально сфокусированное левое полушарие играло свою роль в организации и развитии бетховенского творческого продукта. Мы знаем сегодня, что с опытом все большее число музыкальных данных «мигрирует» из правого в левое полушарие. Творческая одаренность — это комбинация вдохновения, изобретения и общения. Если так,, то логично признать, что два последних ингредиента составляют вложение левого полушария художника»¹. Несмотря на дефицит левополушарных функций, Бетховен блестяще выполнял свою композиторскую работу: этот и подобные случаи ученые трактуют как свидетельство замещения одного полушария другим — в данном случае здоровое правое полушарие берет на себя функции больного левого. Как предполагают нейropsychологи, у многих одаренных музыкантов, в том числе и у Бетховена, сами эти функции в «музыкальном мозге» склонны к взаимопроникновению — функции мозговых полушарий талантливых музыкантов локализованы более подвижно, вариативно, чем у других людей. По мнению психолога Гаде (Gaede) и его коллег, чрезвычайно позитивную роль в музыкальном развитии человека играет возможность произвольного переключения между обобщенно-пространственной стратегией правого полушария и аналитико-комбинационной стратегией левого. Отсутствие музыкального таланта проявляется, как он считает, в слишком жесткой стратегии каждого из полушарий и в неумении этими стратегиями управлять. "

Нейropsychологические исследования отмечают: «Аномальная доминантность» ассоциируется с более симметричным мозгом, как

¹Birkin, J. (1984) The Musical Brain. Psychological Research. 31, p.244.

^/Музыкальный талант

с анатомической, так и с функциональной точки зрения, когда языковые функции меньше смещены в левое полушарие, а визуально-пространственные функции не так строго связаны с правым полушарием. Разные формы одаренности, в том числе и музыкальной, ассоциируются с более двусторонним, симметричным видом мозговой организации, когда правое полушарие принимает участие в заданиях, традиционно закрепленных за левым полушарием»¹. Треть подобных «аномалий» падает на левшей: их мозг более сбалансирован, в нем функции обоих полушарий как бы «смазаны», мене ярко выражены. Исследования нейропсихолога Марианны Хасслер (Hassler, Marianne) и ее коллег описывают разнообразные эксперименты, подтверждающие связь леворукости с музыкальной одаренностью. Английские психологи Джон Эгглтон, Роберт Кентридж и Джейм Гуд (Aggleton, John; Kentridge, Robert; Good, James) провели статистическое исследование с музыкантами ведущих оркестров и композиторами: процент левшей среди них был больше чем среди населения в целом.

Композиторская одаренность постоянно опирается на диалог мозговых полушарий: правополушарный архитектурный слух и эстетическое чувство композитора интенсивно взаимодействуют с левополушарной музыкально-продуктивной способностью, создающей новые комбинации музыкальных элементов. Талант композитора в наибольшей степени предполагает гибкие переключения между лево- и правополушарными функциями. Известны случаи, когда в силу наработанности этих связей музыканты могли продолжать творческую деятельность, несмотря на поражение одного из полушарий. Композитор Василий Шебалин, страдавший афазией и расстройством левополушарных функций, продолжал сочинять, талант Альфреда Шнитке не слишком пострадал в результате поражения мозга — музыкальная деятельность в целом и композиторская, в частности, предполагает именно такой, гибкий и мультифункциональный, режим работы мозга.

Встреча творческого замысла, выработанного правым полушарием, и совокупности музыкально-технических ресурсов, которые поставляет левое полушарие, не всегда бывает радостной. Иногда они не понимают друг друга, и замысел остается невоплощенным. Так погибли многие идеи, и одна из них — «Казацкая симфония» Глинки. Вспоминая о ней, он писал: «Ежели я строг к другим, то еще строже к самому себе. Вот тому образчик: в Париже я написал 1-ю часть Алле-

¹Shuter-Dyson, R., Gabriel, C. (1981) *The Psychology of Musical Ability*,

гро и начало 2-ой части «Казацкой симфонии» — я не мог продолжать второй части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что развитие Аллегро было начато на немецкий лад, между тем как общий характер пьесы был малороссийский. Я бросил партитуру»¹. Это сочинение пало жертвой глинкинского желания сочетать несочетаемое: народно-песенный материал и симфоническое развитие, которое вынужденно дробит и корежит его, искусственно создавая суетливость, материалу несвойственную. В данном случае ошибку совершил «архитектор», его задание было заведомо невыполнимо, и сколько бы ни старалось левое полушарие, на эту задачу ему было бы невозможно накопить необходимый материал.

Если же архитектурный слух правильно наметил основные контуры сочинения и его главную мысль, и если при этом имеющиеся «строительные материалы» были именно те, которые нужны и не пришлось искать их долго и собирать отовсюду, то наступает момент творческого вдохновения. Правое и левое полушарие работают согласованно как никогда, едва ли не обгоняя друг друга: на каждый запрос правополушарной «музыкально-архитектурной мастерской» поступает мгновенный ответ левополушарного «строительного отдела». Сразу же находится и исходная идея, и способ ее дальнейшего продвижения, и форма целого сочинения. Тогда Композитору кажется, что произведение продиктовано свыше, что он чуть ли не всю жизнь ждал этого момента. В творческой биографии Композитора таких счастливых мгновений может быть немало. Чайковский за три месяца создал во Флоренции свою «Пиковую даму», и причины такой удачи далеки от какой-либо мистики.

Обе составляющие композиторской работы были готовы к этому шедевру. Его архитектурный слух имел опыт планирования музыкально-драматических полотен, где в центре внимания был конфликт человека и Фатума — на эту волну всегда была настроена музыкально-творческая потребность автора. Его музыкально-продуктивная способность, поставляющая темы, мелодические линии, гармонические комплексы и обороты в данном случае могло не затрудняться: эстетически совершенные образцы нужного жанрового наклона он отбирал всю жизнь, и для «Пиковой дамы» воображение производило их с невероятной легкостью — ничего не надо было искать, все как бы само собой всплывало в его уме. Весь его опыт Композитора предвосхищал появление именно этого замысла, шлифуя его на других примерах; именно эти стилевые средства вызревали во

¹ Глинка, М. (1954) О музыке и музыкантах. М., с.54.

множестве других его произведений. Право- и левополушарная части его таланта работали без усилий, опираясь на сделанное ранее, и момент вдохновения, момент слияния замысла и воплощения не мог не наступить.

Если же Композитор не работает, все больше проясняя свои замыслы и сверяя их со своими истинными намерениями, и если при этом он не накапливает в огромном количестве нужные ему музыкальные элементы, то архитектурный слух может сформулировать «заказ» неточно и неверно, а музыкально-продуктивная способность может не найти достаточного количества мыслей, из которых Композитор мог бы выбирать. Вот почему момент озарения наступает только после длительной работы — об этом говорят все исследователи творчества. Нужно некоторое время потрудиться именно на этот замысел, направить свое воображение в ту сторону, куда он указывает, и накапливать как можно большее количество разнообразных проб, ошибок и новых проб. Композитор Артур Онеггер так описал свои творческие муки: «Обычно я просматриваю свои тетради для заметок в надежде обнаружить в них какой-нибудь мелодический или ритмический рисунок или пригодные к употреблению сочетания аккордов. Затем, дав время созреть какой-либо мелодии, прикидываю мысленно все то, что из нее можно извлечь. И сколько тут бывает разочарований! Требуется немало мужества, чтобы начинать все сызнова по три, по четыре, по пять раз... Как-то, отвечая на одну анкету, я определил талант таким образом: «Мужество начинать все сызнова»¹.

Есть композиторы, которые как будто никогда не призывают вдохновение — оно всегда под рукой. К ним относится Моцарт: его гений производит едва ли не магическое впечатление изобилием и легкостью рожденных им шедевров. Однако вряд ли в столь высокой творческой продуктивности Моцарта или в подобной же творческой продуктивности Баха есть что-либо загадочное. Левополушарная часть их творческого процесса была сильно облегчена тем, что им не приходилось изобретать нужные комбинации музыкальных элементов, призывая на помощь разнородные источники. Их материал в стилевом отношении был уже завершен и «сверстан»: они пришли в момент полной зрелости стиля — Бах застал на вершине стиль европейского барокко, Моцарт — стиль европейского классицизма. Они использовали уже имеющуюся элементную базу почти в готовом виде, лишь слегка шлифуя ее прикосновением сво-

¹ Онеггер, А. (1963) Я - композитор! М., с.101.

его гения — на каждый замысел средства всплывали в воображении сами собой, создавая условия для постоянного вдохновения. Другим же их коллегам эту элементную базу приходилось создавать самим, и они писали с гораздо большим трудом. Бетховен, стоя у истоков музыки нового XIX века, должен был «привести к общему знаменателю» музыку французской революции и современную французскую оперу, музыку Гайдна и Моцарта, музыку Генделя и Глюка — он сам выковал свой стиль, к нему ничего не пришло в готовом виде, поэтому неудивительно, что вдохновение Бетховена было более скупым и редким, чем вдохновение Моцарта. Вполне возможно, что число шедевров в музыке Моцарта больше — ему было легче их создавать.

Творческая одаренность Композитора по своему психологическому содержанию соприкасается с другими видами одаренности. Особенно близко она подходит к одаренности математической и вербальной. Во всех трех видах деятельности налицо комбинирование элементов, результат которого должен отвечать определенному эстетическому замыслу. Аналогии архитектурного слуха, создающего план будущего произведения — стихотворения, статьи, математического рассуждения и т.д. — должны присутствовать в структуре логико-математической и вербальной одаренности. Естественно предположить, что в этих структурах имеется и психологический аналог музыкально-продуктивной способности, в изобилии изобретающей необходимые для творчества элементы и их сочетания. Должен быть также и «пункт контроля» созданной «продукции» — эстетическое чувство. Комплексная, право-левополушарная природа таланта во всех сферах деятельности тоже должна быть одна и та же, и везде творческое вдохновение должно быть знаком согласованной работы обоих мозговых полушарий, знаком высшего соответствия исходного замысла и избранных для его воплощения средств.

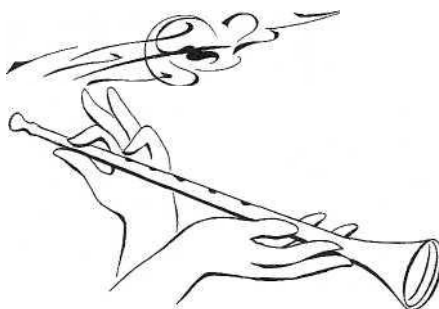
ВЫВОДЫ:

Теперь можно подвести краткий итог раздела о творческой одаренности композитора, структура которой состоит из трех основных компонентов:

1. У истоков композиторского дарования стоит музыкально-творческая потребность. Она находится на границе духовно-культурного содержания, которое хочет выразить композитор, и музыкальной формы, в которую это содержание должно обратиться. Музыкально-творческая потребность стимулирует появление симультанного образа будущего сочинения — мультимодального слухо-моторного и слухо-

пространственного конструкта, являющегося зародышем сочинения и пусковым механизмом работы над ним. Музыкально-творческая потребность формирует музыкально-творческий замысел и является мотивационным ядром композиторского таланта.

2. Левополушарным компонентом композиторского дарования является музыкально-продуктивная способность. Она создает все необходимые для творчества музыкальные элементы и способы их сочленения; она комбинирует музыкальные структуры разных иерархических уровней в более крупные блоки, создавая широкую элементную базу. Музыкально-продуктивная способность постоянно «производит» музыкальные мысли разных структурных уровней и их комбинации, создавая для архитектурного слуха достаточный выбор нужных, полезных для каждого случая творческих возможностей. Музыкально-продуктивная способность является «строителем» музыкального сочинения, в руках которого находится весь необходимый для его создания материал.
3. Архитектонический слух контролирует внутреннюю логику развития музыкальной мысли, интуитивно ощущает соответствие частей и целого, их взаимную обусловленность. Психологическим индикатором архитектурного слуха, заявляющим о его присутствии в структуре музыкального таланта, является эстетическое чувство. Архитектонический слух опирается на слухо-пространственные ассоциации и имеет правополушарную природу: он является «архитектором» будущего сочинения, контролирующим все фазы его создания.



ОДАРЕННОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЯ

КОМПОЗИТОРСКИЙ ТАЛАНТ ИСПОЛНИТЕЛЯ

Музыкант-исполнитель — профессия молодая. Еще двести лет назад трудно было представить музыканта, который посвятил себя целиком исполнению чужих сочинений. Однако за последние два столетия музыкальное искусство Европы стало крайне сложным и разнообразным: оно включает в себя множество музыкальных культур, течений и направлений — старинная музыка, классическая музыка XVIII-XX веков, авангард и поставангард, опера и камерная музыка, рок-музыка, множество молодежных музыкальных направлений, джаз, этника и многое другое. Каждая из этих культур обладает огромным арсеналом исполнительских средств и техник, которые постоянно усложняются: сегодняшние подростки, ученики музы-

кальных школ, справляются с репертуаром, который раньше исполняли зрелые артисты. В джаз-банде двадцатых-тридцатых годов мог играть клерк, отдыхающий после работы; в современный джаз — оркестр Уинтона Марсалиса — детей готовят чуть ли не с первых классов школы. Если симфонию Моцарта мог исполнить ансамбль любителей, то симфонию Малера, многократно более сложную и масштабную, может исполнить только профессиональный оркестр. Музыка перестала быть только частью жизни — частью духовных ритуалов, городских праздников или сельского быта. Она стала самостоятельной областью культуры, обладающей собственной инфраструктурой — концертными залами, учебными заведениями и прессой.

Еще в XIX веке в обществе господствовал взгляд на музыку как

на вид любительского отдыха, каждая европейская столица могла похвастаться сотней домов, где очень мило музицировали, украшая свой досуг стройным звучанием квартетов Брамса или четырехручных сонат Шуберта. На протяжении XX столетия взгляды на музыку коренным образом изменились. Современное общество суперпрофессионалов, узких, но непревзойденных специалистов в своей области, требует от музыкантов такой отточенности и совершенства исполнения, такой безупречности и красоты звучания, которых не может достичь даже очень одаренный любитель. Музыка стала крупной сферой бизнеса, коммерческим предприятием, где за внимание публики соперничают сотни солистов, оркестров, музыкальных коллективов и групп. В век профессионалов пути исполнителя и композитора должны были неизбежно разойтись.

Образ композитора в сознании общества — это образ человека, целиком посвятившего себя искусству, служителя муз, душа которого живет в мире звуков, владеет этим таинственным миром, умея обратить звуковой хаос в осмысленное послание. Вдали от мирской суеты творит Композитор музыкальную летопись, призванную запечатлеть Время. Образ исполнителя в сознании общества — это образ человека, владеющего не столько музыкой, сколько своим инструментом или голосом. Он умеет эффектно донести музыкальные мысли, созданные другими, он обладает сценическим обаянием, он непревзойденный мастер в подаче звука, а также в подаче Музыки — артист-исполнитель создает ее имидж в глазах общества, к Исполнителю в первую очередь приковано внимание телевидения и газет.

На первый взгляд, талант Композитора и Исполнителя должны быть весьма различны — различна их роль в музыкальной культуре, различны средства, которыми они распоряжаются, чтобы реализовать себя. Однако в отличие от жизни общественной, человеческая природа, а значит и природа таланта не меняется так стремительно: напротив, талант в своей структуре чрезвычайно консервативен, отражая филогенетический путь становления человеческого рода на протяжении тысячелетий. Все это время Композитор и Исполнитель существовали в одном лице; и тот и другой — это лучший из импровизаторов, творящий музыку в присутствии публики и воодушевляющий ее своим искусством. Талант Композитора и Исполнителя вырос из одного корня, он на протяжении тысячелетий был единым целым и поэтому неизбежно включает одни и те же главные компоненты: лишь вес и доля каждого из них в структуре таланта Композитора и Исполнителя различны.

Композитор — король Музыки, архитектор музыкального здания; его музыкальный талант столь всеобъемлющ, что включает в себя исполнительское дарование. В истории не так уж много композиторов, чей исполнительский талант не был бы замечен. Если композитор пишет для фортепиано как Шопен или Лист — это уникальный пианист-виртуоз; если его интересы лежат в области оркестра — это часто выдающийся дирижер как Густав Малер или Рихард Штраус. Легендарны исполнительские дарования великих композиторов-скрипачей Корелли, Вивальди и Паганини. Композиторов-органистов Баха, Генделя, Сезара Франка и Оливье Мессиана, виртуозов на клавире и фортепиано Моцарта и Бетховена знал при их жизни весь музыкальный мир. Выдающимися пианистами были Дмитрий Шостакович и Сергей Прокофьев; прекрасным джазовым пианистом был Джордж Гершвин. В эстрадной музыке композиторы тоже, как правило, являются незаурядными артистами-исполнителями: композитор Элтон Джон — прекрасный пианист и певец, композиторы Пол Маккартни и Джон Леннон — незаурядные исполнители на гитаре и певцы-солисты.

Композиторы, как правило, отказываются от артистической карьеры, чтобы сосредоточиться на сочинении музыки, однако среди них нет ни одного, кто не способен стать солистом-исполнителем. Друзья композитора Арно Бабаджаняна часто говорили знакомым пианистам: «Радуйтесь, что Арно сочиняет и не хочет играть на сцене; если бы он вдруг решил сменить профессию, вам всем пришлось бы сдать обратно свои лауреатские значки». Единственное исключение среди композиторов составляют те, кто в детстве не учился играть на инструменте, как, например, Арам Хачатурян, приступивший к музыкальному образованию в 19 лет. Или Эдисон Денисов, который пришел в музыкальную школу в 16 лет. Русские классики XIX века, не прошедшие настоящую профессиональную школу исполнительского мастерства, играли великолепно: невозможно представить лучших певцов и концертмейстеров-аккомпаниаторов чем Глинка и Мусоргский, который в качестве пианиста с большим успехом гастролировал по России вместе с певицей Дарьей Леоновой. Талант Композитора — высшая ступень музыкальности, и только нежелание посвятить свое время необходимым для исполнителя техническим занятиям удерживает Композитора от того, чтобы занять первые места на музыкальной эстраде. «Но может ли быть композитор со средними музыкальными способностями? - вопрошает Николай Римский-Корсаков. И тут же отвечает: «Положительно не может. Музыкальные способности композитора

последней руки, в смысле будущего значения его в истории искусства, должны возвышаться над уровнем средних способностей. Самые незначительные композиторы Запада были крупные музыкальные таланты... Без крупного музыкального таланта композитор есть абсурд»¹.

Справедлива ли «обратная теорема»? Можно ли утверждать, что всякий крупный музыкальный талант — непременно композитор? Да, можно утверждать, даже если основное занятие таланта — музыкальное исполнительство. И тогда этот исполнитель уже не средний. При наличии технической оснащенности музыканта-исполнителя композиторская сила музыкального воображения, композиторский полет музыкальной фантазии, строжайшее эстетическое чувство, великолепный архитектурный слух — все эти свойства композиторской одаренности поднимают Исполнителя над уровнем его заурядных коллег. Талант такого Исполнителя филогенетически укоренен, он питается от естественных корней человеческой музыкальности, которая возникла и осознала себя как музыкальность Композитора, слитая нераздельно с исполнительским мастерством. Выдающийся музыкант именно таков, каким обрисовал его директор Санкт-Петербургской консерватории Римский-Корсаков, опытный педагог и знаток разнообразных проявлений таланта: всякий музыкальный талант — это непременно хотя бы небольшой талант композитора плюс крупное исполнительское дарование. Эту формулу исполнительской одаренности никому не удалось опровергнуть.

Композитор отличается высокоразвитым интонационным слухом; всякий звук значим для него, его слух чрезвычайно чуток. Музыкант-исполнитель тоже таков. Группа французских психологов во главе с Кристофом Мишейлем (Michéyl, Christophe) исследовала реакцию музыкантов и нем музыкантов на громкие звуки и затухающие звуки — их заглушал подаваемый одновременно шум. Оказалось, что музыканты не обладают «звуковой защитой», которой оснащены обычные люди: если нем музыкантам очень громкий звук кажется всегда несколько тише, чем он есть в действительности — слух обычного человека смягчает звуки, подсознательно отгораживается от них — то музыканты слышат звук таким, каков он есть. В памяти Композитора звук сохраняется надолго: Стравинский всю жизнь помнил звук петербургского телефона, поразивший его в детстве. Музыканты-исполнители тоже легко выделяют звук из шума и удерживают его в памяти: музыканты в отличие от других участни-

¹ Римский-Корсаков. Н. (1911) Музыкальные статьи и заметки. Спб., с.77-78.

ков эксперимента расслышали звук определенной высоты сквозь шум и сумели запомнить его. Обычные испытуемые, когда звук был «закрыт» помехами и быстро затухал, гораздо легче его забыли. Так психологи доказали, что слух музыканта даже безотносительно к музыке — слух более открытый и более чувствительный, и в этом смысле он не отличается от слуха Композитора. У выдающихся дирижеров чувствительность к разным градациям громкости очень велика. В своих дирижерских заповедях дирижер и композитор Рихард Штраус писал: «Если тебе кажется, что медь звучит недостаточно сильно, приглуши ее еще на два градуса»; «Не упускай из виду валторны и деревянных: если ты их слышишь, значит они играют слишком громко»; «Всегда аккомпанируй певцу так, чтобы он мог петь без всяких усилий»¹. Эти замечания маэстро говорят о том, что у исполнителя, особенно у дирижера, слух повышенно чувствителен.

Композитор воспринимает звуки природы, уличные шумы как материал для творчества: шум воды, шелест леса, пение птиц в его воображении легко превращаются в музыку. Исполнитель тоже обладает образностью слухового восприятия, когда звуки внешнего мира привлекают его внимание, приобретая особую красоту и значимость. Выдающийся певец Сергей Лемешев, вспоминая звуки крестьянских телег, писал: «Каждое колесо такой коляски обязательно пронзительно скрипело, и скрипело по-своему, со своей «мелодией» и в своей «тональности». Езды до поля было примерно верста, а то и две. Дорога неровная, ухабистая. А нас с такими колясками набиралось примерно до десяти, а это, значит, скрипело сорок колес, то есть сорок народных «музыкальных инструментов». Можно себе представить, какие мы закатывали «симфонии!»². Для Лемешева как для будущего Исполнителя, звуки природы были потенциально музыкальны, уже будучи зрелым артистом, он помнил эти звуковые впечатления своего детства — его восприятие было вполне композиторским по сути, когда звук был наполнен красотой и смыслом и впоследствии служил источником воспоминаний и ярких впечатлений...

Исполнитель, так же как и Композитор, слышит образно: тембр звучания, его особая артикуляция — это уже характер, настроение или даже изображение героя. Герберт фон Караян вспоминает с восторгом, как молодой виолончелист Мстислав Ростропович хотел нарисовать музыкальный «портрет» дон-кихотовского Росинанта со

¹Штраус, Р. (1975) Размышления и воспоминания. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.7, М., С.24-98. с.35.

²Лемешев, С. (1987) Из биографических записок, статьи, беседы, письма, воспоминания о С.Я.Лемешеве, М., с.15.

всей правдивостью, и его интонационный слух избрал для этого особый, кряхтящий и скрежещущий, преувеличенно некрасивый звук. «Роетрович был великолепен, - вспоминает Караян. - Когда мы начали репетировать и пришли к первому вступлению виолончели, он вступил ужасным ворчливым звуком. Я был так удивлен, что остановил оркестр и подошел к нему. Я сказал: «Слава, у Вас все в порядке?» Он взглянул на меня и сказал: «Да, но видите ли, я еду на такой старой-престарой кляче!» Вот было здорово!»¹.

Исполнитель так же как Композитор нуждается в обилии музыкальных впечатлений; он складывает их в свою слуховую «копилку» и следит, чтобы она все время пополнялась. Музыкальная потребность Исполнителя так же активна и прочна как музыкальная потребность Композитора: не потому ли, что Исполнитель психологически ощущает себя Композитором, и язык музыки воспринимает как родной? «Я с детства ощущал музыку как свою стихию, для которой я был рожден, где я как у себя дома - признается дирижер Бруно Вальтер, - и поскольку музыку можно назвать языком, это мой язык, он понятен мне, я говорю на нем. Среди всех сомнений в себе, при зачастую мучительных последствиях моих поисков самопознания, мне давало утешение и уверенность то, что был «полюс покоя в потоке явлений», что нерушимая связь с музыкой оказалась сокровенной сущностью моего бытия»².

Воспринимая музыку как свой духовный «хлеб», как материю своей жизни, Исполнитель охотно и надолго погружается в нее и никогда от музыки не устает. Музыка в его жизни, так же как и в жизни Композитора, никогда не бывает слишком много. «Я не тороплюсь, чтобы сделать все как надо, - вспоминает Элвис Пресли. - Даже не могу объяснить, но все начинается со слушания и снова слушания. Потом все понемногу сужается. Я слушаю часами, слушаю неделями. И когда я выбираю песню, которая мне по душе, я назначаю запись. Мы с ребятами собираемся поздно вечером и заканчиваем мы только в середине следующего дня, который у нас называется утро»³. Так же как Композитору нужно набрать критическую массу музыкальных впечатлений, чтобы творить, Исполнитель, будучи психологическим «родственником» Композитора, тоже нуждается в огромном количестве музыки. Композиторская природа таланта толкает Исполнителя к поглощению музыкальных впечатлений в гипертрофированном количестве.

¹ Conversations with Karajan (1990) Oxford.

² Вальтер, Б. (1969) Тема с вариациями. М., Музыка, с.22.

³ Elvis in his own words (1977) London, New York. Omnibus Press, p.83.

Хорошие исполнители обладают высокоразвитым архитектурным слухом: их чувство музыкального целого заставляет остро ощущать степень уместности каждого музыкального шага, каждого поворота музыкальной мысли. Психолог Бруно Репп (Repp, Bruno) попросил 10 пианистов исполнить с листа незнакомую пьесу. Несмотря на отсутствие репетиций, большинство ошибок, сделанных испытуемыми, были вполне контекстуально приемлемы и не разрушали гармоническую ткань. Другие восемь пианистов, которые прекрасно знали экспериментальный материал, должны были обнаружить сделанные их коллегами ошибки, но общими усилиями они отметили лишь 38% из них. Концертная аудитория, судя по экспериментам, проведенным ранее, обнаруживает еще меньшую часть сделанных артистами промахов: как заключил экспериментатор, все они контекстуально оправданы и не затрагивают суть и зерно музыкальной мысли, или, как говорил музыковед М.Арановский, «слой основы». Ошибки исполнителей касаются в основном слоя орнаментации и затрагивают звуки, которые без особого ущерба для целого можно заменить или пропустить.

Восприятие слушателей направлено не на чистоту и безошибочность исполнения, таково же и восприятие музыкантов — они судят об игре коллег и о своей собственной по степени убедительности и красоте динамического профиля, артикуляции и фразировки. Музыканты слышат музыку интонационным слухом, и так же формируется их собственное исполнение. Как-то виолончелист Григорий Пятигорский пожаловался Пабло Казальсу на свою неточную и нечистую игру на одном из вечеров. Казальс уверял его, что расстраиваться из-за этих мелких недочетов не стоит. Естественно, у такого выдающегося артиста как Григорий Пятигорский, эти недочеты хорошо вписывались в музыкальный контекст и не были заметны. «Оставим это для невежд и тупиц, - сказал с досадой Пабло Казальс, - которые судят, лишь подсчитывая ошибки. Я могу быть благодарным, и вы также, даже за одну ноту, за одну замечательную фразу»¹.

Архитектонический слух и эстетическое чувство исполнителей позволяют судить, насколько красиво или некрасиво звучит каждый фрагмент музыки, насколько гармонично расположены составляющие его звуки. Специалист по музыке Игоря Стравинского, первый исполнитель многих его сочинений, дирижер Эрнест Ан-серме перед премьерой «Симфонии духовых» усмотрел в партиту-

¹ Пятигорский, Г. (1970) Виолончелист. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.5, М., «Музыка». С.127-215, с. 148.

ре не совсем удачный звук «ре» и отправил автору телеграмму, настаивая, что по всей музыкальной логике здесь должен быть «ре-диез». Стравинский заупрямился: зная свою педантичность и аккуратность, он не мог представить, что допустил ошибку или не совсем удачно выразил свою мысль. Однако в день концерта пришла телеграмма: автор признал правоту дирижера и велел исправить нужное место на «ре-диез». Подобные случаи говорят о том, что Исполнитель выслушивает и проживает произведение до мельчайшего звука, выверяя и стараясь прочувствовать предложенную Композитором музыкальную логику.¹ Также как и сам автор, Исполнитель чувствует, на чем эта логика основана и не пропускает нарушений.

Логика формы, и музыкальной формы в том числе, построена на разной значимости моментов структуры, на придании им разного веса в формировании целого. Психолог Джон Слобода (Sloboda, John) изучал экспериментальные данные о чтении с листа. Он обратил внимание на то, что более квалифицированные музыканты, еще не начав играть, при просмотре глазами нотного текста, уже знают, насколько важен тот или иной момент, та или иная фигура, и чем в случае необходимости можно пожертвовать. В умении слышать музыку, обращая внимание на разную значимость музыкальных фрагментов и элементов текста, проявляется качество архитектурного слуха музыканта. «Изучать партитуру по дирижерски — это знать, что, как и кем надо дирижировать и что именно надо контролировать в каждый момент, - пишет дирижер Кирилл Кондрашин. - Я думаю, это можно определить как дирижерскую стереоскопию: вы смотрите в партитуру и перед вами предстает различная степень соотношения материала по его значимости...»¹.

Исполнение одаренного музыканта в отличие от музыканта-ремесленника или неопытного ученика никогда не производит впечатление заученности: оно всегда свежо и убедительно, как если бы это сочинение только теперь возникло в уме артиста и предстало перед публикой. Психологический корень исполнительства и композиторства — импровизация, и исполнение будет ярким и впечатляющим, если импровизационность в нем сохранится, если она останется его психологическим вектором, направляющим все действия артиста. «Исполнитель проходит в обратном направлении путь композитора, который, создавая свою музыку, дал ей живой смысл до того, как он ее записал или в то время как записывал, - писал вы-

¹ Кондрашин, К. (1976) Мир дирижера. Л., с.23.

дающийся дирижер Вильгельм Фуртвенглер. - Таким образом, сердце, сущность этой музыки — это импровизация, которую композитор старался как мог запечатлеть»¹.

Психологические эксперименты доказывают, что импровизационность, спонтанность отличают исполнение более одаренных музыкантов по сравнению с менее одаренными. Психолог Каролина Палмер (Palmer, Caroline) хронометрировала исполнение концертирующих пианистов по сравнению с исполнением той же пьесы студентами-музыкантами. У зрелых артистов наблюдалось такое явление как «мелодическое опережение» (melody lead), когда мелодия на 20-50 миллисекунд опережала остальные голоса фактуры. Студенты же играли «нота в ноту»: мелодия в их сознании не возникала раньше, чем другие голоса, они мысленно не сочиняли ее, обволакивая аккомпанирующими линиями и подголосками, и потому в исполнении студентов мелодия легко вписывалась в рамки механического счета, в то время как у больших артистов рождалась импровизационная неровность ритма, так называемая агогика, вызванная импровизационным ощущением музыки.

Бруно Репп (Repp, Bruno) попросил студентов-музыкантов и пианистов-экспертов сыграть технически несложную, но музыкально очень тонкую и насыщенную пьесу «Грезы» Шумана. Все детали произнесения и все музыкальные нюансы были записаны на пленку и проанализированы в акустической лаборатории Йельского университета. Неспециалист склонен был предположить, что исполнители-профессионалы более стабильны и надежны чем студенты. Реальность не подтвердила эти, казалось бы, естественные ожидания. Студенты продемонстрировали чудеса стабильности: они играли ровно и без ошибок, и исполнение одного студента очень мало отличалось от исполнения другого. Ни один из них не воссоздавал музыку в момент исполнения, а напротив, качественно «выдавал» ранее заученный материал. Пианисты-эксперты играли непредсказуемо и спонтанно, ни один из них не был похож на другого — все ускорения-замедления, педализация и другие исполнительские средства применялись каждым из них по-своему. Они меняли трактовку в зависимости от настроения — они импровизировали. Студенты же с надежностью автомата демонстрировали приобретенные навыки, и акустические замеры зафиксировали неизменность всех звуковых характеристик от одного проигрывания к другому.

В более раннем исследовании этот же экспериментатор установил, что студенты-музыканты и в пассивном, слушательском вари-

¹ Furtwaengler, W. (1953) Entretiens sur la musique - Paris, p.102.

анте предпочитают исполнение предсказуемое и механическое, а исполнение артистическое и индивидуальное воспринимают гораздо хуже. Автор провел эксперимент на предпочтение (preference), предлагая испытуемым выбрать наиболее нравящиеся ими варианты исполнения шумановских «Грез». Студенческой аудитории больше понравились варианты, которые синтезировал компьютер в качестве среднеарифметических из многих вполне обычных проигрываний. Коммерческие записи артистов пользовались в группе студентов-музыкантов гораздо меньшим успехом — они казались слишком индивидуальными, менее привычными и мало напоминали тот вариант исполнения, который студенты заучили и приняли как свой собственный. Этот и подобные эксперименты психологов доказывают, что одаренность связана со склонностью к соавторству с композитором. Всякая заученность, механистичность, повторность является признаком усредненности и отсутствия у исполнителя духа импровизации, из которой выросло композиторство и само искусство музыки.

Одаренный исполнитель заново проходит путь композитора, как бы сочиняя исполняемое произведение, каждый раз воссоздавая его. Выдающимся исполнителям свойственно проходить все этапы творческого процесса/включая одновременный охват произведения как целого. «И сегодня, когда Вы пришли, - рассказывал Пабло Казальс своему биографу, - я был занят изучением одного из речитативов Баха. Я работаю над ним уже несколько недель, сначала за роялем, затем на виолончели. Полное интуитивное восприятие этого произведения приходит не сразу; я предчувствую, что овладею им именно так как мне того хочется, но пока мне еще не удалось охватить его во всей полноте»¹. Исполнитель проходит путь Композитора от конца к началу, от целого произведения, ясного во всех деталях, к смутному образу целого, из которого это произведение когда-то возникло. Если этот путь останется непройденным, то произведение не будет рождаться заново в каждом акте исполнения, музыка, в конце концов, окаменеет и станет механической копией самой себя.

Артист, следуя дорогой Композитора, снова компокует форму, сопоставляет все детали, прослушивает их отношения между собой, как если бы он заново подбирал их, как если бы это его музыкально-продуктивная способность породила все эти музыкальные элементы, которые затем его архитектурный слух организовал в музыкальное целое. По поводу того же баховского речитатива Пабло Казальс вспоминал: «Кто-то из моей семьи говорил мне по поводу это-

¹ Корредор, Х. (1960) Беседы с Пабло Казальсом. Л., с.258.

го речитатива: «И как это у тебя хватает терпения? - Я ему ответил: «А что в этом удивительного... Так трудно найти желаемую форму для всех звуков, для их соотношения между собою и со всем целым! Сколько нужно приложить труда, чтобы все это стало на место!»¹. Именно этой имитацией творческого процесса занимается Исполнитель, работая над произведением, а не бездумными техническими упражнениями, которые выдающиеся артисты считали недостойной тратой времени. Ум и слух, познавшие сочинение во всех внутренних связях его частей и элементов, сделают ощущение произведения столь органичным, что никакая техническая работа уже не понадобится.

Во время исполнения Артист перевоплощается в Композитора; в некоторые особые моменты это подсознательное перевоплощение становится сознательным. Так было когда Леонард Берн-стайн играл в день смерти Гершвина, умершего в 37 лет, любимые сочинения своего любимого автора. «Я подошел к фортепиано и сыграл аккорд, чтобы подать знак внимания всей аудитории, - вспоминает Леонард Берн-стайн. - Я сообщил им, что Гершвин умер, и я сыграю им одну из его вещей и не хочу слышать никаких аплодисментов. Я сыграл прелюд №2, и была абсолютная тишина — тяжелая тишина. В этот раз я впервые почувствовал силу музыки. Когда я поднялся, я ощутил себя Гершвином, не то чтобы я был на небесах, но я был Гершвином и я сам сочинил эту музыку»².

Композиторская способность Исполнителя так сильна, что он не просто импровизирует на сцене, ощущая себя создателем музыки, но вольно или невольно позволяет себе этого создателя замещать. Как правило, невольно, потому что память иногда предательски подводит артиста, и он забывает нотный текст. Исполнитель средних способностей при таких обстоятельствах склонен впасть в панику, но большие артисты шутя справляются с такими моментами: их проникновение в исполняемое сочинение так органично и они так прочно схватили его внутреннюю логику, что могут продолжать, но так, что публика ни о чем не догадывается. «В Гамбурге играл ре минорную сюиту Баха, - рассказывает виолончелист Григорий Пятигорский, - и забыл все кроме первой ноты «ре». Это была очень длинная прелюдия, но, в конце концов, я добрался до заключительного аккорда. Взглянув в зал, я увидел профессора Якоба Закома и его учеников-виолончелистов, с недоумением уставившихся в ноты. «Как занятно! - сказал Заком после концерта.

¹ Коппедор, Х. (1960) Беседы с Пабло Казальсом. Л., е.259.

² Bernstein, L. (1982) Findings. NY, p.47.

- Я не знаю этой редакции прелюдии. Очень интересно. Хотелось бы взглянуть на нее»¹. Юный Александр Скрябин как-то на сцене забыл баховский Гавот, и тут же заново придумал его. Молодой Антон Рубинштейн, забыв от волнения «Дуэт» Мендельсона, пересочинил его прямо на сцене. Профессор Барт, его тогдашний педагог, произнес: «Чертов парень! Ты негодяй, но гениальный! Я никогда, даже на том свете, не сумел бы выкинуть такой фокус!»². Восторг профессора говорит лишь о том, что такое глубокое проникновение в архитектуру оригинала под силу только крупным талантам; если слияние с Композитором не происходит, то этот Исполнитель лишен главного зерна одаренности — композиторской жилки, без которой его игра навсегда останется схематичной и безжизненной.

Выдающиеся исполнители проходят в своем становлении те же творческие фазы, что их коллеги-композиторы. Исполнители умеют выполнять варианты копии известных стилей, их «мягкий плагиат» очень качественно сделан и может ввести в заблуждение даже профессионалов. Одну из таких историй поведал великий скрипач Фриц Крейслер, который в начале XX века поразил Европу появлением целой вереницы изящнейших музыкальных безделушек, якобы написанных давно умершими авторами. «Я нашел эти пьесы в старинном монастыре на юге Франции, - поведал Крейслер в 1909 году корреспонденту газеты «Нью-Йорк Тайме». - Я обладаю 53 подобными манускриптами. Пять из них не представляют какой-либо ценности. Сорок восемь — шедевры. Среди них пьесы, многие из которых позднее стали популярными — «Менуэт» Порпоры, «Песня Людовика XIII» и «Павана» Куперена и «Андантино» падре Мартини. Естественно, что они были написаны не для скрипки. Я обработал некоторые из них для моего инструмента и внес несколько небольших изменений в мелодии, модернизировал аккомпанемент, немного изменил размеры, но стремился сохранить нетронутым самый дух оригиналов. 19 из этих 48 пьес вошли в программы моих концертных выступлений, и никто кроме меня их не исполнял»³.

После этого сенсационного заявления кумира музыкальной эстрады в газетах стали появляться рецензии, где критики писали: «Отвратительные новомодные пьески Крейслера не идут ни в какое сравнение с благородными пьесами старых мастеров, которые звучат в его же концертах». Или «Вальс» Ланнера, который неподражаемо

¹ Пятигорский, Г. (1970) Виолончелист. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 5, М., Музыка, с.39.

² Цит. по Баренбойм Л.А. (1957) А.Рубинштейн, М., с. 51.

³ Цит. по Ямпольский, И. (1975) Ф.Крейслер М., с.41.

исполняет скрипач Ф.Крейслер, конечно же, гораздо изящнее собственных сочинений маэстро». Впоследствии жена Крейсlera призналась, что все эти рассказы о таинственных монастырских находках были чистейшим вымыслом, и очаровательные пьесы в стиле старых мастеров были написаны самим Крейслером. Как и многие выдающиеся исполнители, он отлично умел стилизовать, и хотя его собственный композиторский почерк не был отмечен гениальным полетом фантазии, Фриц Крейслер обладал полноценным композиторским даром.

Композитор, сочиняя музыку, слышит ее внутренним слухом почти как наяву. У него есть собственное представление о том, как эта музыка должна звучать. Исполнитель может слышать ее несколько иначе — весь звуковой облик пьесы благодаря тембру, динамике, артикуляции и акцентам, которые использует Исполнитель, способен производить иное впечатление по сравнению с композиторским замыслом и по сравнению с исполнением коллег. Композитор как автор музыки слышит ее слухом своей эпохи: известно, что в прошлые века музыка звучала в целом несколько медленнее, сдержаннее и деликатнее. В XVIII веке представление о музыке как об услаждении слуха и отдохновении сердца влияло на исполнительский стиль, принятый в то время — он в значительной степени был таким же галантным как сама музыка. В XX веке в музыке «галантного века» увидели другое: остроумие, неумную энергию и строгую логику. Чтобы подчеркнуть эти качества понадобились другие исполнительские средства: современный исполнительский стиль и стиль каждого музыканта-исполнителя склонен выделять в музыке одно и скрадывать другое, меняя ее смысловые акценты и общий характер звучания.

Возможности интонационного слуха, воздействующего на нелитературные свойства звука, поистине беспредельны: тембровые нюансы, темпы, артикуляция и акцентуация, ритмическая агогика, которыми распоряжается интонационный слух, преобразуют звучание, преобразуют смысл музыкально произнесенного текста, и каждое исполнение может отличаться от другого исполнения как отличаются два разных спектакля, поставленных по одной и той же пьесе. Сюжет и текст пьесы останутся прежними, но разные мизансцены, разное понимание сценического пространства, разная актерская интонация и пластика могут совершенно по-разному интерпретировать пьесу, по-разному осмыслить и преподнести ее. Так же и музыкант-исполнитель, меняя реальный звуковой образ одних и тех же сочинений, порой делает их неузнаваемыми.

Композиторское, авторское представление о собственной музыке не всегда бывает идеальным: идеальное исполнение вряд ли возможно представить, потому что музыка всегда звучит здесь и сейчас, она не может не меняться в зависимости от вкусов и привычек эпохи и страны, она не может не поддаваться настроению данной минуты, не может не отразить атмосферу этого мгновения, этого зала и этой аудитории. Импровизационная природа музыки всегда требует некоторой вариантности исполнения, и музыкант-исполнитель может лучше и точнее чем сам Композитор учесть все обстоятельства, которые должны повлиять на звучание. На одной из репетиций «Болеро» Равеля дирижер Артуро Тосканини взял более быстрый темп, чем обычно. Равель сделал ему замечание. Казалось бы, воля автора должна быть для дирижера законом. Ничуть не бывало. Тосканини ответил: «Вы ничего не понимаете в своей музыке. Это единственный способ заставить ее слушать». На концерте Равель сдался со словами: «Так разрешается только Вам!»¹. Тосканини убедил Равеля его же собственной музыкой — некоторое ожесточение, которое Тосканини внес в исполнение, идеально соответствовало напряженной, предгрозовой атмосфере 30-х годов. Композитор, услышав свой опус по-новому, понял, что сегодня именно такое исполнение будет наиболее убедительным и свежим.

Будучи соавтором Композитора, присваивая и проживая его музыку как свою собственную, Исполнитель очень пристрастен к своему исполнению. Он убежден, что именно он дает этой музыке ее истинную жизнь, ее истинное звучание. Здесь Исполнитель так же обидчив и придирчив, как Композитор, нетерпимый к своим музыкальным недругам. Рахманинов как-то поспорил со своим родственником и выдающимся пианистом Зилоти о ля бемоль мажорном этюде Шопена. Зилоти, как казалось Рахманинову, необоснованно придерживал отдельные мелодические ноты, которые совсем не нужно было придерживать. «Я ему говорю, - рассказывает Рахманинов в одном из писем, - слушай, тут этого нет. - А он отвечает: - Я так понимаю. - Я ему говорю: Ну, так шюжо понимаешь?»² Дело едва не дошло до нешуточной ссоры, потому что Исполнителю так же дорого его понимание музыки как Композитору¹ дорог его опус. И для Композитора и для Исполнителя музыка, которую он слышит в своем воображении — это его создание, он готов защищать его от любых посягательств; и здесь не так уж важно, что именно сочинил каждый

¹Тосканини, А. (1974) Искусство Тосканини. Л., с.69.

²Рахманинов, С. (1964) Литературное наследие. Письма, воспоминания, интервью. Т.1, М., с. 114.

из «авторов» — определенные высотные и ритмические фигуры, следующие в определенном порядке или их определенное звуковое оформление. И Композитор, и Исполнитель ощущают произведение своим созданием и не могут относиться к плодам своей фантазии легко и равнодушно.

К исполнительскому сословию выражение «волк волку композитор» применимо ничуть не меньше чем к композиторскому. В известной степени «волк волку исполнитель», потому что композиторская природа таланта музыканта-исполнителя заставляет его очень пристрастно воспринимать свою игру, считать ее своим вторым «я» так же, как композитор считает своим вторым «я» свои сочинения. Для Исполнителя прожитая и присвоенная им музыка звучит так и только так как он ее слышит, и другие исполнения и другие трактовки этой музыки кажутся ему неверными, плохо передающими ее смысл. Молодой Константин Игумнов, впервые оказавшийся в Москве в консерваторские годы, окунулся в концертную жизнь второй российской столицы; здесь он впервые обнаружил, что существуют другие пианисты и другое отношение к его любимым произведениям. Чужие трактовки он воспринял с тем же неодобрением с каким воспринимает Композитор музыку, противоположную его художественным установкам. «Мне казалось, что я великолепно играю, - вспоминает Игумнов. - Какие у меня могли быть тогда художественные планы? Мое исполнение мне нравилось. Я считал, будто делаю все более или менее близко к тому, что нужно. Пьесы моего репертуара в исполнении других пианистов мною ощущались совсем иными, чужими, непохожими на то, какими они были в моей интерпретации. В них вносилось нечто непривычное, и это другое — например, при первой встрече с Танеевым — не очень нравилось»¹.

Композиторская природа таланта Исполнителя обнаруживает себя через особую избирательность, свойственную ему в подборе репертуара. Если бы Исполнитель, пользуясь приобретенным техническим мастерством, просто играл чужую музыку, не соучаствуя в ней, ему в равной мере удавались бы многие стили. Но он не просто воспроизводит музыку, он ее сочиняет, воссоздает, и потому он может «сочинить» заново лишь то, во что верит, что является для него таким же близким каким оно было для самого Композитора — иначе Исполнитель играет неубедительно, без той силы внушения, которая приходит к нему как соавтору произносимой музыки. Исполнители-универсалы чрезвычайно редки: в современном исполнительстве,

¹ Цит. по Теплов, Б. (1998) Психология и психофизиология индивидуальных различий. М.-Воронеж, с.124.

нацеленном на своеобразный перфекционизм, где нет места никакой неряшливости, недодуманное™ и недоделанности, репертуарная «локализация» музыкантов-исполнителей возрастает еще более. Великий Гленн Гульд велик только в Бахе и в классике, Вальтер Ги-зекинг и Альфред Корто прославились исполнением Дебюсси, Владимир Софроницкий любил музыку Скрябина. Эти исполнители как выдающиеся артисты исполняли и другую музыку на достаточно высоком уровне, но стали соавторами лишь для своих любимых композиторов, и публика не могла это не заметить. Генетика композиторства, его интимная связь с миром чувств и логикой мышления своего народа сказывается и в том, что подлинное соавторство возникает, как правило, между Исполнителем и его национальными гениями — их музыку он может присвоить, она понятна ему, и он готов со всей искренностью и подлинностью ее проживать и воссоздавать. Никто не дирижирует итальянской оперой лучше итальянских дирижеров, никто не играет немецкие симфонии лучше немцев, Скрябина и Чайковского лучше русских, а Дебюсси и Равеля лучше французов. Так психологическое соавторство Исполнителя получает еще одно косвенное подтверждение.

Так же как Композитор приветствует близких себе по идеологии авторов, так и Исполнитель превозносит тех коллег, чья исполнительская манера ему близка. Поклонник Стравинского дирижер Эрнест Ансерме очень любил резкую, эффектную и красочную манеру исполнения, которая так идет музыке Стравинского, особенно раннего его периода. Те же черты он воспеваает в исполнении услышанного им в 1919 году в Лондоне молодого кларнетиста и джазмена Сиднея Бише: «Его оркестр поражает богатством изобретения, силой акцентов и дерзостью новизны и оригинальности. Они обрели собственный стиль, сжатый, грубый и резкий, с короткими безжалостными окончаниями как во Втором Бранденбургском концерте Баха. Я хотел бы провозгласить имя этого гениального артиста: что касается меня, то я никогда не забуду его. Его зовут Сидней Бише»¹.

Архитектонический слух Исполнителя распространяется не только на музыкальные структуры, давая ему возможность стилизовать чужую музыку, сочиняя «под NN». И так же как Композитор начинает свой путь с копирования известных образцов, Исполнитель занимается тем же самым по отношению к своим коллегам-исполнителям, которых он избрал своими кумирами. Джазовый саксофонист Чарли Паркер ориентировался на исполнение выдающегося артиста

¹ Chilton, J. (1987) Sidney Bechet, the Wizzard of Jazz. London, p. 133.

Лестера Янга. Свидетель творческого роста Чарли Паркера Гин Рэ-мей (Ramey, Gene) вспоминал: «Он знал: наизусть все соло Лестера Янга. Он звучал почти совершенно так же как Лестер Янг, играющий на альт-саксофоне, но уже с прибавлением чего-то другого, своего собственного, которое уже начало проступать наружу»¹.

Исполнитель так же как Композитор обладает даром музыкального обобщения, он умеет выделять «стилевые алгоритмы» своих коллег и использовать их. У исполнителя эти алгоритмы систематизируют не только высотно-ритмические структуры, составляющие «тело» музыки, но и присущее этим структурам звуковое оформление: интонационный слух Исполнителя обобщает и приводит в систему всю совокупность звуковых акцентов, пауз, ускорений и замедлений, нюансов фразировки, свойственных мастерам исполнительского искусства, которых он взял за образец. Он обладает особой восприимчивостью к исполнительским стилям и умеет копировать их. Исследователь творчества гитариста Эрика Клэптона Джон Пи-джен (Pidgeon, John) пишет: «Вокруг было много гитаристов, но именно Эрику удалось добиться того же огня, той же атаки и такого же типа скользящей, текучей фразировки какая была у Би-Би Кинга и Фредди Кинга. Это был его выигрыш: он мог все это воспроизвести. У него получалось, потому что он был блюзовым музыкантом, но были и другие, которые пытались подражать Фредди Кингу и Би-Би Кингу, но у них не было необходимых для этого технических возможностей. А у Эрика были»². Под технической оснащенностью здесь нужно понимать не только виртуозные возможности, но и восприятие композиторского типа, когда слушающий перевоплощается в играющего, присваивая его способ мышления, проникая в мир его стиля, а не пытаясь, как это делают другие, воспроизвести отдельные характерные моменты игры.

Композиторская природа таланта дает Исполнителю возможность быть самоучкой. Исполнитель усваивает музыкальную логику играемых произведений, полностью погружается в них, и они сами ведут начинающего музыканта за собой, подсказывая ему, что и как надо играть. Константин Игумнов вырос в маленьком городке Лебеядни Тамбовской губернии. Настоящих учителей у него не было, слушать было некого: местная пианистка Варвара Ивановна Пи-рожкова выше любительского уровня не поднималась. «Я никого почти не слышал, - вспоминал Игумнов о своем детстве. - Дядя умер

¹ Цит. по Russell, Ross (1972) Bird lives! London, p.93.

² Pidgeon, J. (1985) Eric Clapton. Vermilion, London, p.37.

рано, Варвара Ивановна... Не думаю, чтобы она играла лучше, чем я. Так что слушать я мог главным образом только себя»¹. В 14 лет он уже переиграл все сонаты Бетховена, а с 11 лет начал сочинять и импровизировать. Эта склонность к сочинительству и была ядром и опорой его музыкального таланта. Приехав в Москву, он поступил к известному педагогу Сергею Звереву, который сначала ужаснулся его технической неуклюжести, но за полгода привел юного пианиста в порядок и тот поступил в Московскую консерваторию. Таким же самоучкой был и «пианист века», Святослав Рихтер: он начинал свой путь в Одессе, успел побывать тапером в кино-театрах, переиграл по клавирам всю оперную музыку, но никаким вундеркиндом не был и никакого квалифицированного руководства не имел — лишь в юности он попал в Московскую консерваторию в класс Генриха Нейгауза.

Самоучками были почти все выдающиеся джазовые музыканты: трубаач Луи Армстронг немного учился у Кинга Оливера, Чарли Паркер ориентировался на Лестера Янга, Сидней Бише на Луи Нельсона. Их исполнительскому росту равно как и композиторскому никто не помогал; все сделали личные наблюдения, случайные советы, а главное, жизнь в музыкальной среде, полное в нее погружение. Будущие артисты доверились Музыке: их ум был поглощен ею, они впитывали все лучшие музыкальные впечатления, они подражали достойным примерам, и благодаря композиторскому дарованию их обучение всегда было активным, оно включало собственные попытки сочинительства, свои импровизации, которые заставляли их слух следовать за музыкальной мыслью, помогали улавливать ее логику, ощущать ее красоту. Исполнители и позднее, в расцвете своей карьеры не оставляли композиторских попыток, но большей частью писали «в стол», для себя, повинувшись своей музыкально-творческой потребности. Для сохранения исполнительского тонуса, живости и непосредственности музыкального звучания этих попыток было достаточно. Как всякий, даже самый незначительный Композитор, сочиняющий исполнитель самим фактом сочинения музыки подтверждал масштаб своего музыкального таланта.

Наблюдения за музыкантами-исполнителями, их воспоминания о своем творчестве подкрепляют идею композиторской природы музыкальной одаренности. По-существу, Исполнитель обладает теми же качествами, что и Композитор, но проявляются эти свойст-

¹Цит. по Тешгов, Б. (1998) Психология и физиология индивидуальных различий. М.Воронеж, с. 118.

ва в меньшей степени, не так последовательно и масштабно. Подобно Композитору Исполнитель обладает сверхвысокой слуховой чувствительностью, его интонационный слух способен находить звуковые аналогии для впечатлений и образов действительности, осмысленно трактовать все, что он слышит. Исполнитель подобно Композитору обладает высококоразвитым архитектурным слухом, он усваивает стилевые модели и иногда может писать «в стилях», используя известные алгоритмы. Подобно восприятию Композитора, восприятие Исполнителя обладает повышенной избирательностью — он способен интерпретировать удачно лишь то, что он может заново «пересочинить», воссоздать — механическое воспроизведение большим артистам не свойственно. В творчестве Исполнителя всегда присутствует психологически наиболее существенное для музыканта импровизационное начало: хорошее исполнение всегда в той или иной степени спонтанно и неожиданно — и композиция и исполнительство вырастают из одного и того же импровизационного корня. Во время обучения Исполнитель, как и Композитор, склонен копировать образцы, которые он считает удачными; Исполнитель может самостоятельно ориентироваться в мире музыки и достигать значительных успехов, не пользуясь систематическим руководством педагога. Наконец, выдающиеся Исполнители сочиняют — композиция сопровождает их на протяжении их музыкальной жизни. Но, обладая безупречным вкусом, они не публикуют свои сочинения, находя их не слишком оригинальными. Композиторского дарования Исполнителя не хватает на то, чтобы создать собственный композиторский стиль, но его вполне достаточно, чтобы Исполнитель мог идти вслед за Композитором, превращаясь в его соавтора. Как говорил выдающийся пианист Альфред Корто: «Исполнять — значит воссоздавать в себе произведение, которое играешь»!¹.

ВИРТУОЗНАЯ ОДАРЕННОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЯ

Каждый слушатель находит в музыке разные привлекательные стороны и любит ее по-своему: одному она нужна как незримый собеседник, которого он выбирает в соответствии со своим настроением, другому она дорога как путь к духовному общению, как постижение высших истин; третьему музыка нравится как своеобразный «звуковой наркотик», который расслабляет и успокаивает. Некоторые слу-

¹ Корто, А. (1965) О фортепианном искусстве. М., с.34.

шатели видят в музыке высшее эстетическое совершенство, ощущают ее скрытую гармонию, для кого-то она — оазис сердечности, сочувствия и доброты, которых ему не хватает в действительной жизни или приятный фон, активизирующий умственную работу. Но что бы ни привлекало слушателей к музыке, всем и всегда нравится «спортивная» сторона музыкального искусства, ее эстрадность, виртуозность, демонстрация умения артиста-исполнителя играть стремительно и ровно. Скорость, с которой руки пианиста бегут по клавишам во время исполнения какого-нибудь виртуозного этюда, сравнима со скоростью автомобиля, несущегося по трассе — эта скорость измеряется десятками километров в час. Техническая сторона исполнения всегда была наиболее доступна аудитории, посредством виртуозной игры можно привлечь в концертные залы тысячи поклонников, в том числе и маломузыкальных.

Быстрая и мощная игра — это музыкальный аттракцион, привлекательность которого как привлекательность спорта никогда не увядает: слушая игру артиста-виртуоза, каждый готов восхищаться его мастерством и отдать должное искусству музыки, которое поднимает возможности человека на такую недостижимую высоту. Насколько же совершенный аппарат должен быть встроен в мозг виртуоза, чтобы он мог одновременно контролировать такое множество мелких движений, координировать их между собой: когда в левой руке пианиста грохочут громopodobные октавы, в правой могут звучать волшебные трели или журчать элегантные гаммы. Если левая рука виолончелиста выполняет на грифе пируэты высшего пилотажа, его правая рука может одновременно рвать струны с силой, достойной борца-тяжеловеса. Виртуозная игра — публичное сражение с инструментом, из которого артист всегда выходит победителем. Даже музыканты-профессионалы не устают удивляться виртуозному мастерству коллег. Дирижер Леопольд Стоковский считал, что в губах и руках артиста-виртуоза находится своего рода «местный мозг», направляющий его движения — обычный человеческий мозг, как ему казалось, не может справиться со столь тонкой работой.

Секрет виртуозности триста лет назад раскрыл великий Бах. В ответ на восхищение поклонников его органной игрой он ответил: «Дело всего-навсего в том, чтобы в нужное время попадать на нужные клавиши». Остроумие этого замечания состоит в его абсолютной правдивости: труднейшую задачу Бах свел к ее существу — действовать точно в быстром темпе. Некоторые люди вполне могут играть, не промахиваясь и попадая на нужные клавиши, но делать это быстро

они не могут. Другие могут быстро шевелить пальцами, но при этом их движения грешат неточностями и в игре возникают досадные «кляксы». Совмещение двух этих достоинств составляет зерно виртуозности, и состоит оно по сути дела в слаженной работе правого и левого полушария мозга. Левое полушарие следит за ритмичностью движений, в нем локализовано чувство ритма, которое фиксирует отклонения от нужного темпа и нарушение нужной ровности в последовательности исполняемых звуков. Правое полушарие наблюдает за тем, куда попадают руки виртуоза, на какое место клавиатуры или грифа ложится каждый палец. Телесно-моторная сторона игры, заключенная в ритмическом, рисунке и темпе, должна координироваться с визуально-пространственными ее компонентами. Если моторно-пространственные связи осуществляются без помех, то предпосылки для виртуозной игры уже существуют.

Главное же состоит в том, что весь этот процесс направляется слухом музыканта: как бы совершенны ни были его двигательные возможности, сколь бы гибкими и ловкими ни казались его руки, сколь бы хорошим ни был его глазомер и точным пространственное ощущение инструмента, они ничем не помогут артисту, если слух и музыкальное воображение не будут руководить его игрой. Виртуозность определяется той властью, которую имеет музыка над человеком, степенью настроенности на музыку всего организма артиста. Если интонационный слух рисует вдохновляющий образ звучания и движения в целом, если чувство ритма превращает этот образ в определенный ритмический рисунок, побуждающий к определенной мускульно-моторной реакции, и если этот двигательный импульс рождает свой точный пространственный эквивалент на грифе или на клавиатуре, то акт виртуозной игры состоится. Он будет результатом совместного действия эмоционального, мускульно-моторного и пространственного образа музыки в сознании играющего, результатом овладения всеми чувственными компонентами музыкального высказывания. Музыка создаст «танец» рук и пальцев, который будет ее моторно-пространственным аналогом.

Виртуозность, как правило, сопутствует музыкальной одаренности, всякий раз подтверждая, что «центр управления» быстрой и точной игрой находится в сознании музыканта, и никакого «местного мозга» в его пальцах нет. Одаренные музыканты без труда овладевают несколькими инструментами: они могут это сделать потому, что слуховой образ музыки, вся сложная звуковая конструкция может превращаться в разные пространственные аналоги. Музыкант «слышит руками»: на рояле его движения будут более широкими,

размашистыми, на скрипке более мелкими, но на любом инструменте пропорциональные отношения этих движений будут некой копией пропорциональных отношений между звуками — более широкие расстояния между звуками будут порождать и более широкие двигательные «шаги». Такого рода слухо-моторное «копирование» пьесы на инструменте позволит музыканту сыграть одну и ту же музыку на разных инструментах, в разных пространственных условиях. Какой бы инструмент он ни взял, он будет чувствовать, что воспроизводит одни и те же звуковые отношения.

Маленький Александр Скрябин, который впоследствии особенно отличался силой музыкально-пространственных и геометрических ассоциаций, уже в детстве играл на многих инструментах. «Саша был всегда очень доволен, - вспоминает его тетя, которая воспитывала его, - когда ему дарили детские музыкальные инструменты, у него была шарманка и много разных дудочек. В 6 лет мы провожали на вокзал дядю на русско-турецкую войну. Оркестр заиграл веселую кадрили «Вьюшки». Возвратившись домой, Саша сейчас же бросился к роялю и сразу сыграл самую веселую последнюю фигуру кадрили «Вьюшки», потом взял свою скрипку и точно так же без всякого затруднения сыграл то же самое»¹. Его слухо-пространственные представления были гибкими и точными: он мог ассоциировать исполняемые музыкальные интервалы с разными пространственными условиями — и клавиатура рояля и скрипичный гриф были для него одинаково удобны, что говорит о легкости возникновения разных слухо-пространственных эквивалентов. Эта легкость является необходимым условием виртуозной одаренности. Может быть, благодаря своей одаренности Александр Скрябин очень мало времени посвящал занятиям за фортепиано, всегда сохраняя прекрасную пианистическую форму.

Джазовый кларнетист и саксофонист Сидней Бише овладел самостоятельно всеми кларнетами сразу. Каждый из кларнетов обладает своим расположением клапанов, и эти клапаны по-разному связаны с извлекаемыми звуками. Обычные музыканты могут за всю жизнь освоить два кларнета, in A и in B — таковы классические кларнеты, употребительные в симфонической литературе. Многие годы нужны кларнетистам, чтобы освоить саксофон, хотя устройство этих инструментов и техника игры на них имеет много общего. Сидней Бише справлялся с разными кларнетами по мановению волшебной палочки. Как-то он за одну ночь, когда надо было выручить друга, осво-

¹ Летопись жизни и творчества Скрябина. (1985) М., с.13.

ил новый инструмент, С-саксофон, на котором он раньше не играл. Он играл на всех саксофонах, которые были известны; его любимым был малоупотребительный сопрано-саксофон. Он играл также на корнете, разновидности трубы. Земляк Сиднея Бише и уроженец Нового Орлеана Луи Армстронг вспоминал, что участие Бише в уличном параде заставляло весь оркестр звучать мощно и пронзительно: этот характерный звук остался у Бише на всю жизнь и приводил в ужас любого звукорежиссера любой студии мира.

Как многие джазмены, Сидней Бише был самоучкой. «Я научился играть, копируя «Большой глаз» Луи Нельсона, - рассказывал Сидней Бише. - Он первым дал мне урок игры на кларнете. После того как я узнал от него некоторые начальные моменты, все остальное я должен был освоить сам. Вот так и должен поступать каждый»¹. «Он мог взять кларнет Ми-бемоль и сразу сесть в оркестр, — рассказывали друзья артиста. — Он не знал, в какой тональности мы играем, но потеряться он никак не мог. Это правда. Никогда не видел ничего подобного. Если даже клапаны на кларнете не отвечали, он все равно находил выход и играл все. Это был великий человек»².

Слухо-пространственная ориентация и отыскание пространственных эквивалентов звуковых структур давались Сиднею Бише с такой легкостью, что он осваивал новые инструменты так же быстро как полиглот осваивает новые языки: все они были для него вариантами уже известного музыкально-пространственного кода. Нот он не знал до конца своих дней и играл только по слуху. Он охватывал музыкальный рисунок как единое целое и так же переносил его на «поле инструмента». Чувство слухо-пространственных пропорциональных отношений никогда не обманывало его — он был редчайшим природным виртуозом. Многие музыканты-самоучки, не обладая композиторским талантом и артистической одаренностью Сиднея Бише, тем не менее одарены чувством слухо-пространственной эквивалентности — это чувство является «побочным продуктом» архитектурного слуха: иные из таких умельцев самостоятельно осваивают практически любой инструмент, и так же как Сидней Бише, нот они не знают. В российских деревнях много таких лихих гармонистов, жалейщиков и балалаечников — они прекрасно играют на всех народных инструментах.

Слухо-пространственные ассоциации нужны виртуозу, «чтобы попасть куда следует». Но чтобы движения были оптимальными,

¹ Chilton, John (1987) Sidney Bechet The Wizzard of Jazz. London, p. 12. ² Там же, с.14-15

удобными и быстрыми, нужна слухо-моторная координация. Пальцы должны чрезвычайно быстро и правильно отвечать на приказ, поступающий из слуховых отделов мозга. Скорость такого ответа зависит от живости интонационного слуха и чувства ритма: если звук изначально проникнут движением в сознании музыканта, если звук живет, дышит и «глагольно заряжен» — он бежит, летит, катится, прыгает — то артисту легко запечатлеть это движение, физически выразить его. Ведущая роль слуха в возникновении слухо-моторных связей приводит к тому, что эти связи легко образуются — музыка сама содержит в себе оптимальные движения, ее выражающие, они зашифрованы в ее интонационном облике, в ее ритмическом рисунке. Если двигательное переживание музыки, ее пластический образ в сознании играющего достаточно ярки и рельефны, то руки слушаются приказа беспрекословно. Однако возникшие «наработки» никогда не бывают настолько однозначными, чтобы их нельзя было разрушить, изменить. Виртуозу часто приходится менять двигательную стратегию на лучшую, более удобную, которую он находит в результате занятий, и процесс этот должен протекать легко и быстро: когда из слухового центра поступает другой приказ, руки выполняют его так же покорно и точно, как они выполнили первый.

Естественная виртуозность имеет музыкально-пластическое происхождение, но существует и другая, псевдовиртуозность: она наработана долгими часами занятий, заполненных бесконечными повторениями технически трудных мест. В этой ситуации «центр управления» игрой не находится в слуховых отделах мозга и руки работают механически. Такому горе-виртуозу очень трудно поменять разученные движения — ведь они возникли не как реакция на приказ слуха и не зависят от этих приказов. Тогда мучительное переучивание может ни к чему не привести: потеряв раз усвоенную последовательность движений, неодаренный артист не может сменить ее на новую, более удачную — руки, идущие «на автомате», очень консервативны. То же происходит и в спорте: если в ходе тренировок спортсмен должен изменить двигательную стратегию, то он сможет легко это сделать, опираясь на зрительное воображение — он мысленно «увидит», как нужно по-иному организовать свои движения, и тело повинуется этому новому образу. Если же двигательные наработки происходят механически, их очень трудно изменить, и такой спортсмен и такой музыкант оказываются очень негибкими в своем «виртуозном» развитии.

Музыкальность движений, их изначальная настроенность на слуховые образы, позволила многим исключительно одаренным ар-

тистам мгновенно исправить недостатки своей исполнительской техники. Слухо-моторная гибкость, когда путь от музыкального звучания к двигательному эквиваленту короткий и прямой, спасает артистов от многочасовых изнурительных занятий за инструментом. Юный Константин Игумнов при первом появлении у Сергея Зверева и поразил и огорчил его: «Если он так будет играть, - говорил Зверев, - ничего из этого не выйдет, никакой техники не разовьется. Его надо немного упорядочить. Если его сейчас можно слушать, то лишь благодаря способностям; а если бы не способности, то с такой постановкой рук и манерой играть было бы нечто совсем невозможное». Начали с игры на столе, чтобы пальцы, подымаясь, оставались свободными: стучали два раза в день по полчаса. Затем 2 этюда Черни в медленном движении, гаммы, и уже перешли к сочинениям Бетховена и Вебера. Все шло очень быстро и заняло три месяца — с начала октября 1887 года до святков»¹. В том же году пятнадцатилетний Константин Игумнов поступил в старшие классы Московской консерватории.

Случай быстрого исправления юного Игумнова доказывает лишь то, что постановка рук, как и весь виртуозный процесс, «слухозависима». Как говорил выдающийся пианист Вальтер Гизекинг «Натренированный и безупречно контролирующий слух почти автоматически подает нервам и мускулам импульсы, заставляющие пальцы играть правильно»². О том же говорил знаменитый пианист, профессор Парижской консерватории Мармонтель, под руководством которого Визе и Дебюсси учились играть на фортепиано: «Пальцы подобны лошадкам, которые сами возвращаются в конюшню!»³ Неуклюжий и неотесанный в обыденной жизни Бетховен был выдающимся виртуозом: его тело слушалось только приказов из «слухового центра» — никакие другие приказы не имели над ним власти. Музыкальная впечатлительность, чуткость интонационного слуха и чувства ритма ведут исполнителя к тому, что гаммы он воспринимает как музыкальные фразы, взбирающиеся вверх или катящиеся вниз; иногда одаренные артисты совсем не могут играть бессмысленные упражнения, зато в виртуозной музыке они демонстрируют блестящие успехи.

В большинстве исполнительских профессий чисто физические, спортивные качества артиста не имеют значения. Гленну Гульду его

¹ Цит. по Теплов, Б. (1998) Психология и физиология индивидуальных различий. М.-Воронеж, с.121.

² Гизекинг, В. (1975) Так я стал пианистом. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.7, М., Музыка, с.226.

³ Цит. по Лонг, М. (1981) За роялем с Габриэлем Форте. Исполнительское искусство за рубежом стран, вып.9, М., с.36.

ограниченность в движениях не мешала играть, как не мешала она и великой виолончелистке Жаклин Дюпре, которая многие годы болела рассеянным склерозом. До последних дней выступал прекрасный скрипач Олег Каган. Физическая слабость очень мало связана со слабостью музыкальной. Это еще раз доказывает, насколько виртуозность не является результатом физической крепости и ловкости, а целиком принадлежит слуху и музыкально-художественному чувству артиста — среди музыкантов-виртуозов есть люди крайне неспортивные, полные, их движения элегантны и оптимальны только как движения музыкальные. Может быть, лишь дирижерская профессия составляет исключение из правила. «Условие нашей профессии — совершенная свобода владения жестами, совершенная независимость движения рук и врожденный дар выразительности жеста, — писал Эрнест Ансерме. — Был у меня друг, который обладал всем, что требуется дирижеру, но не мог поднять вверх руку, не наклонив тотчас же грудь, в связи с чем оркестранты никогда не знали, которому из этих двух движений надо следовать. Этот недостаток владения моторикой сразу же поставил под удар его карьеру. Напротив, итальянцы, которые, как известно, говорят руками, прирожденные дирижеры, по крайней мере в отношении жестов»¹. Однако в Италии выдающихся дирижеров не больше, чем в других странах — физическая предрасположенность к исполнительству облегчает овладение виртуозным мастерством лишь на фоне высокой музыкальности.

Виртуозная одаренность, в том числе и дирижерская, это следствие моторно-пластической насыщенности музыкального восприятия. Она — двигательное инобытие музыкальности, поэтому почти не встречаются случаи, когда большой музыкальный талант обделен виртуозными способностями. Ссылка на «плохие руки» почти никогда не бывает убедительна: «плохие руки» — следствие «плохих ушей» и «плохой головы». Такого мнения придерживались многие выдающиеся педагоги-музыканты, которые не желали заниматься виртуозным развитием маломузыкальных учеников. Связь беглости и музыкальных качеств молодых музыкантов была для них очевидна, и поэтому они требовали, чтобы виртуозность присутствовала у них с самого начала как свидетельство их музыкального таланта. Причем, не таланта в целом, а лишь его моторно-пластического компонента, без которого, однако, дальнейшее развитие музыканта протекает со значительными трудностями. «Заурядные технические недочеты у своих питомцев он совершенно

¹ Ансерме, Э. (1976) Беседы о музыке. Л., с. 100.

не переносил, - вспоминает один из учеников выдающегося пианиста Артура Шнабеля. - Например, ученику, плохо игравшему трели, тут же говорилось: «Тысячи людей в мире могут прекрасно играть трели, а вы собираетесь стать пианистом, не умея этого»¹.

Паганини был столь же категоричен: «Скрипач, который не может по первому требованию, чисто и ясно произвести сто звуков в секунду, должен отказаться от всяких мыслей о музыкальной профессии — он ничего не получит от той революции, которую я произвел в музыкальном мире»². Сам Паганини был идеальным примером ошеломляющей и чистейшей виртуозности, которая не имела ничего общего с многочасовыми упражнениями на инструменте. Его виртуозность часто обходилась лишь ресурсами внутреннего слуха — по свидетельству очевидцев, в некоторых гастрольных поездках маэстро не прикасался к инструменту. Музыка и движение, слухо-пространственные и слухо-моторные связи были в его воображении так сильны, что не нуждались в постоянном подкреплении.

Музыка порождает в сознании воспринимающего свой моторно-двигательный «портрет». Если человек виртуозно одарен, то тембр звука, характер его взятия, его артикуляция самопроизвольно рожают у музыканта именно те движения, которые нужны, чтобы получить именно этот звук. Если педагог показывает лишь звуковой результат, не объясняя, как же именно его следует добиваться, одаренный ученик обладает способностью «учиться у звучания». Преподаватели маленького Иегуди Менухина Энкер и Персингер не слишком помогали будущему виртуозу, предоставив все его несравненному таланту. «Чтобы обучить меня вибрато Энкер кричал «Вибрато! Вибрато! - вспоминал Менухин уже в зрелые годы. - И никогда не было никакого намека на то, как же нужно это сделать. Я с удовольствием бы послушался его, если бы мог. И вот, когда я уже покинул Энкера и мне было шесть или семь лет, в один прекрасный день мои мускулы отгадали загадку. С помощью таких вспышек озарения, когда решение было столь же таинственно сколь и сама проблема, и, оставляя человека в том же недоумении что и раньше, большинство скрипачей обучаются своему ремеслу. Не более чем когда-то Зигмунд Энкер, Персингер мог отрыть мне тайны скрипичной игры. Он показывал, я имитировал, продвигаясь к успеху через слух, а не сознательными путями. Как

¹ Шнабель, А. (1967) *Моя жизнь и музыка. Исп. искусство зарубежных стран*, вып. 3., с.84 ³ Courcy, G. de (1957) *Paganini, the Genoese*. Norman. University of Oklahoma Press, Vol.1, p.115

музыкант он дал мне понимание музыки, а как педагог он одарил меня преданным вниманием, на которое, как я заметил впоследствии, не все педагоги были способны»¹. Многие виртуозы постигали секреты звукоизвлечения на своем инструменте, получая их из рук самой музыки. «Открытость музыке была сама по себе бесценна, - пишет Росс Рассел, биограф Чарли Паркера. - Внутренний слух Чарли впитывал звуки и настроение джаза Канзас-сити. Если он и не знал, как нужно сыграть ту или иную ноту, он знал, как она должна звучать. Одиноким и вопрошающим дух Чарли был насыщен до самой глубины негритянским» блюзовым стилем, на котором, собственно, и было построено исполнение на саксофоне в Канзас-сити»².

В певческом искусстве интуитивное умение «настроиться на звук» и получить его мышечный эквивалент особенно важно. Ничто так не свидетельствует о таланте вокалиста, как склонность к звуковой имитации, даже к пародированию. Это говорит об остроте слухо-моторных связей, когда слуховое ощущение и слуховой приказ порождают точный отклик мышц гортани и голосовых связок. Хорошим пародистом был легендарный тенор Марио Ланца. «Он был искренним энтузиастом вокала, - вспоминает один из друзей. - У нас были страстные ночные дискуссии по поводу достоинств тех или иных мастеров. Он потрясающе ловко распознавал голоса и имитировал их»³. Марио научился петь, сутками слушая пластинки Энрико Карузо, в день смерти которого он родился. Инстинкт виртуоза подсказывал юному Марио правильные голосовые движения, которые порождало тонкое ощущение голосового тембра и артикуляции. Единство аффективного, моторного и пространственного ощущения звука в рамках интонационного слуха психологически облегчало взаимопереходы между этими составляющими — слышимый звук с его тембродинамическими характеристиками переливался в движение мышц и связок, порождающее именно этот звук. Таково музыкальное восприятие певца-виртуоза, который может научиться вокальному искусству.

Чтобы играть виртуозно, чтобы руки и голос могли следовать за слухом и ничто им не мешало, нужна полная естественность в положении всего тела и всех мышц. Педагог не может «привязать» мышцы ученика к его слуху, он не может наделить его музыкальное воображение способностью к моторно-пластическим ассоциациям,

¹ Menuhin, Y. (1978) Unfinished journey. London, p.33

² Russel, Ross (1972) Bird lives! London, p.63.

³ Callinicos, Const. (1960) The Mario Lanza story. R.Robinson, NY, p.121.

но он все-таки может помочь ученику принять такое положение рук и корпуса, которое не мешало бы работать его слуху и воображению. Пабло Казальсу пришлось самому быть своим педагогом, который привел весь исполнительский аппарат в нужное состояние — педагоги в начале XX века пользовались устаревшей классической методикой, когда всё механическое и похожее на автомат означало «лучшее». «Мне же было вполне очевидно, - вспоминает Казальс, - что если тебя учат играть рукой, сведенной от напряжения, а локти при этом крепко прижимаются к бокам, то это и неестественно и ужасно неудобно. А ведь именно так учили в те времена играть на виолончели — мало того, пока мы разучивали вещи, нам полагалось держать под мышкой правой руки книгу! Я решил, что все это глупо»¹ Результатом возмущения Казальса-подростка стала новая, свободная манера игры, которой он с тех пор следовал.

К такой же свободе стремились и другие выдающиеся музыканты. Артур Шнабель писал: «При моей манере игры руки всегда расслаблены, движения округленные, разнообразные и свободные. И все тело во время исполнения должно быть таким же свободным, как и сама музыка. Музыка — цепь непрерывных изменений. Если в процессе игры не будет изменяться положение нашего тела, а руки останутся стандартно неподвижными, играть окажется крайне трудно. Вот почему подобная техника требует огромной тренировки. Десять часов в день»². Необходимость многочасовых упражнений возникает от неправильного положения корпуса и рук: если обрести естественность и свободу движений, изнурительные «сидения» не будут нужны как не были они нужны многим выдающимся музыкантам. По свидетельству М.Бариновой, которая занималась у Иосифа Гофмана и Ферручо Бузони, они терпеть не могли «упражняться». «Неужели в жизни нет более дельного употребления времени, более полезного занятия чем «упражняться»? Слово «упражняться» он произносил с тем же легким оттенком иронии, как и Бузони, когда тот говорил о необходимости «повторно проигрывать на фортепиано». И тому и другому жаль было времени на работу, которая не могла удовлетворить ни умственно, ни морально»³.

Шопен, как и многие великие композиторы, был вынужден да-

¹ Казальс, П. (1977) Радости и печали. Размышления Пабло Казальса, поведенные Альберту Кану. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.8, М., с.231-278, с.243. р.115

² Шнабель, А. (1967) Моя жизнь и музыка. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.3, с.63-192, с.145.

³ Баринова, М. (1961) Воспоминания о И.Гофмане и Ф.Бузони. Л., с.31.

вать уроки и имел много учеников. Он заботился о том, чтобы их техника была максимально органична. Для этого он нарушал многие стереотипы музыкальной педагогики. Например, он не следовал негласному установлению начинать постановку руки пианиста с гаммы до мажор, расположенной на белых клавишах. Удобство руки требовало, чтобы длинные пальцы были на черных клавишах, поэтому Шопен начинал с гамм ми мажор и си мажор, где естественное строение руки помогало игре. «Больше чем все другие боялся он оглупления учеников, - вспоминает его бывшая ученица. - Когда он как-то услышал от меня, что я упражняюсь по шесть часов, то очень разгневался и запретил заниматься более чем по три часа»¹. Как великий музыкант Шопен знал, что виртуозность приходит не от количества часов, проведенных за инструментом, а от правильного положения рук и тела, и, прежде всего, от качества слухо-моторной координации, когда слух и воображение ведут за собой движения пальцев и рук музыканта.

Технология психологических экспериментов, изучающих виртуозное мастерство и виртуозную одаренность, по необходимости должна быть весьма непростой. Для лучшего понимания музыкальной виртуозности нужно было бы исследовать ее как часть музыкального творчества. Однако наиболее значительная часть музыкально-психологических экспериментов относится к когнитивной психологии музыки, которая занимается восприятием музыкальной высоты, музыкального времени и базовых высотно-ритмических элементов. При этом изучение реального музицирования отодвигается на второй план. В девяностые годы некоторые психологи выражали недовольство таким искусственным, «парниковым» выведением результатов. Но нацеленность на музыкально-творческую деятельность пока не стала господствующей — наука только приступает к исследованию музыкального исполнительства и музыкальной композиции. Тем не менее существуют немногочисленные нейропсихологические данные, которые появились в результате сравнения музыкантов и немужыкантов. Например, центр управления пальцами левой руки у скрипачей, как обнаружила группа психологов под руководством Томаса Элберта (Elbert, Thomas), расширен в их головном мозге по сравнению с аналогичным мозговым центром, управляющим движениями левой руки у немужыкантов.

Развитие рук у музыкантов более равномерно чем у немужыкантов — они одинаково хорошо выполняют двигательные тесты обеими ру-

¹Цит. по Мильштейн, Я. (1967) Советы Шопена пианистам. М., с.105.

ками, в то время как у немусыкантов-правшей преимущество правой руки весьма значительно. Эти данные получили психологи Вайк и Ассо (Wyke and Asso) в семидесятые годы. Во всех подобных экспериментах нет сведений о том, является ли обнаруженное отличие между музыкантами и немусыкантами природным или приобретенным: появились ли эти особые свойства в результате музыкальной деятельности, или напротив, музыкальной деятельностью склонны заниматься люди, природно к этой деятельности предрасположенные... Но даже имеющиеся не слишком обширные данные о психофизиологии виртуозной одаренности говорят о ее нейробиологической укорененности, свидетельствуют о том, что игра на инструменте — это не просто навык или умение внешнего порядка. Этот навык и это умение психологически настолько значимы, что способны изменить даже мозговые параметры человека.

Виртуозность артиста-исполнителя, как и любая другая загадка таланта, не может быть разгадана до конца. Виртуозная одаренность — часть музыкального таланта, одно из его проявлений, а не отдельное психофизиологическое свойство. Виртуозность — следствие особого качества слышания музыки, особой вовлеченности в нее и остроты слухо-пространственных и слухо-моторных ассоциаций. Опыт крупных музыкантов говорит только об одном: быстрая и точная игра — результат образности и яркости музыкальных представлений, результат двигательного переживания музыки. Развитие интонационного слуха и чувства ритма, развитие слухо-пространственных ассоциаций — наилучший путь на музыкальный Олимп. Многочасовое «выстукивание» и «выдалбливание» ведет не к высотам музыкальной виртуозности, а к нервному и физическому истощению. Доведенный до абсурда принцип «повторение — мать учения» слишком наивен, прост и малоэффективен для музыканта, игра которого должна производить праздничное впечатление ровностью, блеском и красотой звучания. Такую игру во времена Шопена называли «а перле» — «жемчужная» игра.

АРТИСТИЧЕСКАЯ ОДАРЕННОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЯ

Музыка, танец и драматическое искусство в глубокой древности были нераздельны. Они составляли синкретическое единство, где звук, движение и пластика тела дополняли и порождали друг друга. Древние ритуалы наполняли магическим смыслом все происходящее: мистическое чувство слияния с высшими силами растворялось в музыке, драматическом действии и танце. Центром всеобщего внимания

на этой древнейшей «сцене» были жрецы и шаманы, наделенные даром познания мировых тайн, а вместе с ними и те, кто своим пением и жестами пытался донести послание людей до божества. Их роль была в высшей степени серьезна и значима — певцы, танцоры и заклинатели духов считались людьми исключительными, награжденными особым даром прозрения и общения с богами. Филогенезис или историческое происхождение артистической деятельности связано с религиозными ритуалами языческой эры, и потому до сих пор так глубоко, серьезно и с оттенком фетишизма общество воспринимает образ артиста.

Генетика человеческого рода, усвоив на протяжении тысячелетий определенное отношение к артисту, продолжает транслировать его в силу естественного биологического консерватизма. И раньше и теперь те, кто находится на сцене, даруют людям чувство приобщенности к высшему духовному началу, и независимо от того, понимают ли это люди, составляющие публику, они подчиняются власти артиста так же как подчинялись ей их далекие предки на заре цивилизации. Поддерживать духовный огонь — почетная миссия, и человек, который отмечен артистическим талантом, легче становится кумиром толпы, чем человек, наделенный властью. Духовная власть признается наиболее значимой, и она по традиции принадлежит в человеческом обществе артистическому сословию. Вожди и правители часто бывают любимы народом настолько, насколько убедителен и силен их артистический талант, насколько умело они могут вписаться в тот образ, с которым ассоциирует себя коллективное бессознательное.

Сценические искусства много раз на протяжении XX века грозили исчезнуть. По прогнозам скептиков, кино и телевидение должны были похоронить искусство театра; живое музицирование в концертных залах могло увянуть под натиском звукозаписи, телевидения и радио. Однако генетическая память человечества хранит потребность прямого контакта артиста и публики. Никакой экран не может заменить магическое единство сцены и зала, и сценические искусства так же вечны как вечна память человеческого рода, хранящая филогенетические следы происхождения театра, музыки и хореографии. Так же как древний шаман и заклинатель, Артист, выходящий на сцену, должен одержать зримую победу над залом и над самим собой. Сцена как ринг, сцена как арена борьбы — это символ того духовного пространства, где в глубокой древности совершалось схождение всех мировых сил: богов, человека, бросающего им вызов, и соплеменников, внимающих этому сражению и ставших свидетелями тайного родства между человеком и Вселенной.

Сценические искусства — модель жизни, в них есть азарт и опасность. Так же как и в самой действительности, в сценических искусствах нет «второй попытки», там нет «черновиков». В отличие от литературы, кино, изобразительного искусства, где художник творит тщательно и постепенно, сценические искусства спонтанны и импровизационны: как солдат на поле битвы, как альпинист, покоряющий вершину, и просто как человек, проживающий свою единственную жизнь, Артист не имеет права на ошибку — он работает без страховки, его искусство не приемлет исправлений и неточностей. Артист вынужден создавать свои шедевры здесь и сейчас: от этого у публики возникает чувство избранности — она присутствует при уникальном событии, которое никогда и нигде не повторится в точности так же как это видят именно сейчас именно эти люди.

Артист, чувствуя груз ответственности перед своим искусством, перед своим талантом и перед публикой, впадает в тот же священный трепет, в который впадали древние избранники богов. Риск оступиться и допустить погрешность в совершаемом им ритуале духовного единения и тогда и теперь очень велик; вдохновение должно посетить его именно сейчас, практически «по заказу». Если в искусстве создания стихотворения, живописного холста или симфонии между художественным запросом, между образом будущего произведения и его реальным явлением может пройти значительное время, то в сценическом искусстве художественный замысел и его воплощение сосуществуют одновременно, а работа, предшествующая воплощению замысла, располагается в прошлом, в процессе репетиций. Это смещение времени с точки зрения психологии творческого процесса противоестественно, оно усиливает психологическую напряженность артистической деятельности, ее эмоциональный накал.

Усилием воли Артист бессознательно переносит прошлое в настоящее; все, что наработано им ранее, все его самые удачные находки и лучшие варианты музыкального звучания, лучшие варианты пластического решения должны сойтись в сегодняшнем акте исполнения. Полное обретение творческого замысла, инсайт, озарение должны посетить Артиста при большом стечении публики, и произойдет ли это в действительности зависит от двух обстоятельств: от степени подготовленности Артиста и от его артистической мотивации. Донести до публики смысл музыкального послания сможет лишь тот, кто жаждет сделать это, чья духовная природа настроена на публичную самоотдачу. Это и есть артистический талант, который в психологическом смысле один и тот же для актеров, танцовщиков и музыкантов.

Музыкант воссоздает на эстраде исполняемое сочинение. Сумеет

ли он воссоздать тот лучший вариант исполнения, который он мыслит как окончательный на данный момент? Здесь есть тот же риск, который есть у сочинителя, которому его воображение порой «подсовывает» плохие копии с плохих оригиналов. Так и артисту могут «подвернуться под руку» не лучшие из его находок; если он недостаточно готовился, если его решение не созрело и он не наработал достаточно количества исполнительских возможностей, чтобы эстетическое чувство могло сделать свой выбор, на сцене его может ожидать провал. Он сыграет нечто бледное, банальное и невыразительное. Если же Исполнитель уверен в своей интерпретации, если она готова и многократно продумана, его может ждать противоположная опасность: исполнение грозит утратить непосредственность и импровизационную свежесть, оно может оказаться неубедительным. Риск заученности и затверженности подстерегает Артиста так же как риск непродуманности и неготовности сочинения, еще недостаточно присвоенного.

Боязнь выступить ниже своих возможностей, которые никто не знает лучше самого Артиста, заставляет его волноваться. Это волнение на всех языках обозначено особым словом, не совпадающим с обыкновенным страхом: ни страх смерти на поле брани, ни страх спортивной травмы, ни страх провала на экзамене не обозначаются этим словом или словосочетанием — Lampenfieber по-немецки, trac по-французски и stage fright по-английски. Французское «trac» наиболее психологично: оно означает постоянную тревогу, вызванную обстоятельствами, человеку неподвластными, в этом слове есть некоторый оттенок форс-мажорности. Немецкое слово Lampenfieber говорит о том, что это страх публичности, буквально «страх лампы», страх освещенности, страх привлечения внимания. Английское stage fright и русское «эстрадное волнение» — это синонимы, которые никак не трактуют описываемое состояние, лишь констатируя его отличие от прочих страхов и волнений.

«Что касается меня, только слово «пытка» может передать то, что я чувствую перед концертом, - признавался виолончелист Григорий Пятигорский. - Я знаю, что на эстраде стоит и ждет меня обыкновенный стул, который превратится в электрический, и что, несмотря на смертельный страх, я все же усядусь и буду выглядеть собранным и готовым для публичной казни». Нервозность вызывает и страх забыть нотный текст, и новизна сочинения, если это премьера, и беспокойство по поводу акустики и новой аудитории, а также сомнения по поводу инструмента, который почему-то может оказаться не в порядке. Погода может оказаться слишком сухой или слишком сырой, и, в конце концов, заключает Григорий Пятигорский перечисление своих стра-

хов, «самое худшее — сознание, что ты недостаточно подготовился и терзаешься раскаянием».¹

Все страхи, которые испытывает артист, могут быть разбиты здравомыслящим человеком в несколько минут: ничего не стоит доказать Артисту¹, что погода сегодня не лучше и не хуже чем всегда, что исполняемое сочинение прекрасно ему известно, что его инструмент в полном порядке, что публика как всегда благожелательна, и подготовка к концерту проведена блестяще. Человеку стороннему сразу же становится очевиден абсолютно предвзятый и иррациональный характер эстрадного волнения, не объяснимого никакими объективными причинами. Всеобщий характер этого страха, который в равной мере испытывают утонченные классические музыканты и более «грубые» рок-певцы, говорит об отсутствии его прямой связи с нервной системой, о гораздо большей глубине его залегания. «Знаете, прямо перед выходом на сцену, - рассказывают Rolling Stones, - все немножко нервничают, но мы все слишком заняты: мы настраиваем инструменты, выпиваем и вообще подкрепляемся. Но некоторые ребята вроде Боуи или Лу Рида — лучше на них не смотреть, потому что они каменеют. Все вокруг трясется и выглядят параноиками. Никакого веселья нет. Это все равно, что наблюдать камеру пыток. Вы никогда ничего подобного не видели»².

Иррациональное происхождение эстрадного волнения подтверждается тем, что лечится оно исключительно гипнозом, проникающим в глубины бессознательного. Психолог Гэрри Стэнтон (Stanton, Harry) разделил студентов консерватории на две группы. Каждый участник эксперимента предварительно прошел тестирование на эстрадное волнение. Первая группа еженедельно проходила трехчасовые сеансы гипнотерапии с расслаблением, включающей дыхательные упражнения и визуальные образы. Вторая группа получала обычные сеансы психотерапии, где врачи воздействовали на сознание испытуемых, пытаясь внушить им мысль о полной бессмысленности и неадекватности эстрадного волнения. Через полгода обе группы снова прошли тестирование на эстрадное волнение. Значительное улучшение показали лишь участники первой группы, подтверждая полное бессилие обычных психотерапевтических методов по сравнению с гипнозом. К сожалению, психолог ничего не сообщил о самом главном: как облегчение сценических мук сказалось на качестве исполнения, и, соответственно, нужны ли были такие сеансы вообще.

Интересные данные об эстрадном волнении, проливающие свет на

¹Пятигорский, Г. (1970) Виолончелист. Исполнительское искусство зарубежных стран, Вып. 5, М., Музыка, с.127-215, с.149.

²Rolling Stones in their own words. (1977) London, p.46.

его происхождение, получили нидерландские ученые Иоханнес фон Кеменад, Мартен ван Сон и Николетт ван Хееш (van Kemenade, Johannes; van Son, Maarten; van Heesch, Nicolette). Они исследовали 155 профессиональных оркестрантов лучших нидерландских коллективов. Некоторые из них говорили о столь значительном эстрадном волнении, что оно воздействовало на их профессиональную и личную жизнь. Особо тревожные испытуемые начинали волноваться за несколько недель или даже месяцев перед ответственным выступлением. На первый взгляд, эти данные выглядят весьма преувеличенными: ведь оркестрант в отличие от дирижера вовсе не отмечен всеобщим вниманием. Напротив, он находится «в тени», однако, тем не менее, испытывает весьма значительное эстрадное волнение. Значит, немецкое слово *Lampenfieber* вводит в заблуждение, и эстрадное волнение не связано со страхом публичности как таковой.

Не сам факт публичности, а необходимость публично исполнить чрезвычайно важную миссию беспокоит Артиста, заставляя терзаться необоснованными страхами. Страх артиста — отражение древнего страха перед божественным началом, в диалоге с которым он — лишь одна из сторон. Высшие силы, которые он должен вызвать на общение с людьми, могут отвернуться от него и не выказать своей благосклонности. Страх Артиста сродни страху жреца перед богами, страху человека перед древним Скифом, стерегущим мировые тайны и не желающим их открыть. Связь сценической деятельности с языческими ритуалами древности сказывается в священном ужасе, который испытывает Артист перед выходом на сцену — он, смертный человек, будет на равных говорить с божеством, а публика будет судить, достоин ли он возложенной на него миссии. Этот страх имеет филогенетическое происхождение и не связан со степенью религиозности Артиста, который может быть полнейшим атеистом и при этом подсознательно ощущать себя Прометеем, несущим людям священный огонь.

Эстрадное волнение знакомо только зрелым умам, вышедшим из состояния детской невинности; тот, кто знает о существовании высших сил и чувствует их присутствие в своей жизни, робеет перед ними. Немногие счастливицы, не понимающие своей мистической роли и не сознающие ее смысла, не знают эстрадного волнения. Увы, до поры до времени. Пианист Гленн Гульд, одна из самых великих жертв сильнейшего эстрадного волнения, признавался: «Я не был особенно серьезен до 10 или 11 лет, когда я уже начал работать, имея в виду профессиональную карьеру. Моя музыка была чем-то, о чем я мог сидеть и мечтать, когда мне надоедали школьные учителя, а они мне всегда надоедали; музыка была также прекрасным бегством от моих школьных

товарищей, с которыми я никогда не находил ничего общего. Вот такая была игра. В те дни я благословенно не сознавал: свою ответственность. Хотелось бы вновь почувствовать себя таким. Теперь я достигаю того же самого с помощью транквилизаторов»¹. В конце концов, Гленн Гульд решил избавиться от однократности попытки достичь совершенства, которая преследует концертного исполнителя, и стал работать только в студии звукозаписи. Вероятно, его чувство артистической ответственности, быть может, в силу религиозной предрасположенности, было острее, чем у других артистов, и выдерживать постоянное эстрадное волнение он не мог.

Молодой Артур Шнабель тоже не знал эстрадного волнения: несмотря на раннюю зрелость ума и чувств, свойственную многим вундеркиндам, он сохранил едва ли не до 20 лет характерный для них же психологический инфантилизм. «В ту пору я был бесстыдно ленив и готовил свои концертные программы, так сказать, в последний момент. Но даже почти весь день концерта я проводил за игрой в бильярд, потом бежал домой, поспешно переодевался, глотал несколько чашек крепкого черного кофе, прибывал в зал чуточку позже публики и «нырял» в музыку. Это была непростительная беззаботность. И теперь я вспоминаю о ней, раскаиваясь и содрогаюсь»². У юного пианиста не было чувства артистической ответственности, одного из катализаторов эстрадного волнения, отсюда и само волнение отступало и не мучило его. Впоследствии его посетило и то и другое: ответственность и страх провала сопутствуют друг другу, если же это ответственность перед высшими силами, то и страх возрастает едва ли не до небес.

Сознание своей миссии посредника возвышает Артиста в собственных глазах: он преисполняется гордостью и готов ни о чем больше не слышать и ни во что не вмешиваться, кроме своего призвания: «Я заинтересован не в технике игры на гитаре, а в людях и в том, что музыка способна сделать с ними, - говорил Эрик Клэптон. - Я очень тщеславен и думаю, что обладаю властью; моя гитара — это медиум для выражения этой власти. Мне не нужно, чтобы люди говорили мне, насколько я хорош, я и сам это знаю. Все это не имеет отношения к человеку, взявшему в руки гитару и желающему себя выразить»³. Выдающийся гитарист хотел подчеркнуть, что его самовыражение имеет под собою иную, высшую цель, весьма похожую на ту, что сформулировал когда-то Пушкин в стихотворении «Пророк»: «Восстань, пророк, и

¹ Payzant, G. (1984) Glenn Gould. Music and Mind. Toronto, p. 11.

² Шнабель. А. (1967) Моя жизнь и музыка. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.3, М., Музыка, с.87.

³ Pidgeon, John (1985) Eric Clapton, Vermilion, London, p. 39.

виждь и внемли, исполнись волею моей, и, обходя моря и земли, глаголом жги сердца людей».

Понимание своей высокой миссии заставляет Артиста искать встречи с публикой, стремиться к ней. Он мечтает об этих встречах и не может представить себя вне общения с аудиторией, к которому призван. «Сколько я давала воображаемых концертов! - вспоминает пианистка Маргарита Лонг. - Помню, как часами играла для несуществующей публики. Иллюзия была столь полной, что я испытывала окрыленную радость»¹. Сила эстрадного волнения, которое Артист переживает как знак своей ответственности перед собственной миссией, должна перейти в энергию высшей сосредоточенности на своем задании. Знатоки уверяли, что легендарный дирижер Артуро Тосканини всегда был столь сосредоточен, что не шелохнулся бы, если бы над ним обвалился потолок, и продолжал бы дирижировать. «Каждый профессионал знает, что самое главное, когда ты вышел на сцену еще до того, как спета или сыграна хоть одна нота — максимально сконцентрироваться, - писал выдающийся пианист и аккомпаниатор многих выдающихся певцов Джералд Мур. - Все мысли, не относящиеся к исполняемому произведению, надо выкинуть из головы. Музыкант должен передать послание — вот его непосредственная задача. Зачастую разница между большим художником и исполнителем среднего уровня состоит в том, что последнему требуется гораздо больше времени, чтобы достичь пика формы, — он не умеет быстро концентрироваться. Умение концентрироваться — вот альфа и омега исполнительства»². Проповедь, которую Артист ждет от самого себя, требует высшей сосредоточенности всех его духовных сил.

Артист священнодействует на сцене, и его функция посредника придает ему некоторое психологическое сходство с высшими религиозными деятелями — Христом, Буддой, Магометом, которые несли людям высшее знание, испытывая священный трепет перед важностью своей великой миссии, и дабы исполнить ее, были готовы к жертве ради людей. Эстрадное волнение — знак избранности и готовности Артиста к этой великой жертве. «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон», - писал Пушкин, открывая психологическую реальность творческого процесса. Жанр артистического творчества в психологическом смысле совершенно безразличен: кафешантанный певец или артист мюзик-холла чувствует себя столь же призванным как симфонический дирижер или актер-трагик в роли Гамлета. Психоло-

¹Лонг, М. (1981) За роялем с Габриэлем Форте. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.9. М., С.15-38, с.19.

²Мур, Дж. (1987) Певец и аккомпаниатор. М., Музыка, с.41.

гическое состояние Артиста генетически укоренено в нем с древнейших времен и не корректируется в зависимости от сиюминутных жанровых интересов.

Артист любит свою публику той же преданной любовью, на которую были способны открыватели великих истин и отцы мировых религий. Эта потребность в любви живет в нем в гораздо более высокой степени, нежели в каждом из нас, «Вы меня любите?» - не уставал повторять маленький Моцарт, обращаясь к родителям и к сестре Наннерль. Это не было обычное кокетство ребенка, но уже предчувствие своей артистической судьбы. Мать Чарли Паркера вспоминала о своем сыне: «Он был самым привязчивым ребенком, какого только можно себе вообразить. Двухлетний Чарли по много раз в день звал меня из соседней комнаты: «Мама, ты здесь? Мама, я люблю тебя!»¹. Уже будучи взрослым, Элвис Пресли отличался необыкновенной чувствительностью и коллекционировал плюшевых мишек, *Teddy Bears*, которые в англо-саксонской культуре служат символом любви и домашних привязанностей.

Любовь Артиста к публике, отдающего ей все силы и живущего ради нее, нуждается в ответной любви. Страх не получить ее, опасность быть отвергнутым публикой терзает Артиста, усиливая его эстрадное волнение. Не любя публику, Артист не мог бы взойти на сцену как на Голгофу — акт самобичевания, который представляет собой публичное священнодействие Артиста, не мог бы состояться без этой великой любви. Единственным лекарством от эстрадного волнения — спутника каждого выхода на сцену — единственным спасением от него, позволяющим Артисту овладеть собой в первые же минуты после выхода, является ответная любовь зала, которую он должен почувствовать. «Был шестимесячный период, когда мы не могли давать концерты в Англии, - вспоминает Мик Джаггер о лучших годах карьеры *Rolling Stones*. - Мы не могли исполнить больше трех или четырех песен за вечер. Хаос. Приезжала полиция, люди падали в обморок. Мы выходили на сцену, а в зале творилось нечто, похожее на Крымскую битву. Люди задыхались, что-то болталось перед глазами, девицы визжали, медсестры металась между каретами скорой помощи. Обо всем судили по силе визга по мере того как исполнялись наши хиты. Знаете, этот странный звук, который издают тысячи девиц, когда их ничто не сдерживает. Они уже не могли слышать музыку, мы не могли слышать сами себя, и обо всем этом пришлось забыть»². Лишь с точки зрения посетителя академических концертов рассказ Мика Джаггера яв-

¹Russell, Ross (1972) *Bird lives!* London, p. 109.

²*Rolling Stones in their own words* (1977) London, Omnibus Press, p.23.

ляет собой нечто дикое, выходящее за грань цивилизованности. Напротив, этот акт раскрепощения артистов и публики, их высшее единение напоминает состояние экстаза, в котором находились языческие жрецы в момент контакта с небесными силами. Высшей наградой для них было достигнутое публикой особое состояние души, когда разум выходит из-под контроля и стихийная энергия Природы вырывается наружу. Вновь дать людям ощущение всеобщности — одна из целей Артиста, и когда публика начинает чувствовать, что эта цель достигнута, когда публика благодарит Артиста за то, что его усилиями люди смогли выйти за грань повседневного бытия, Артист может считать свою миссию исполненной. Любовь публики — это сигнал, что его усилия попали в точку и разбудили в людях такие силы, о существовании которых они сами могли не подозревать.

В интервью «Общей газете» пианистка Полина Осетинская описывала это состояние духовного единения с залом, наступающее как награда за эстрадное волнение: «Я каждый раз перед выходом на сцену так горестно хожу, что те, кто меня в этот момент видят, просто пугаются. Я обхватываю голову руками и кричу: «Почему я не домохозяйка?» Правда, когда я на сцену уже вышла, то я понимаю, что, наверное, не надо мне идти в домохозяйки, мне и на сцене хорошо. Жизнь на сцене — это самое истинное, самое искреннее и самое правдивое существование из всех, которые когда-либо бывают в жизни. В этот момент, во-первых, обмениваешься большим энергетическим валом с людьми, которые сидят в зале. И с композитором, и с богом, и с роялем, и сама с собой. И когда эти все энергии стекаются в одной точке, то есть в тебе, это совершенно волшебное ощущение. Потом, конечно, это еще вопрос власти в некотором смысле: ты заставляешь людей, которые сидят в зале, тебя слушать. Я не видела в своей жизни людей, которые в полной мере почувствовав это состояние владения умами, сумели бы от него отказаться. Сценическое чувство захватывает как наркотик, даже, может быть, наркотик еще более сильный. Дело не в славе, а в особой власти, которая тебе дана и которую ты можешь применить во благо»¹.

В рок-музыке психологическое переживание взаимной любви Артиста и публики совершенно то же. Артист как будто питается энергией, поступающей из зала, он преобразует ее в энергию своего искусства, чтобы снова возратить её публике. Солист группы Led Zeppelin Роберт Планта вспоминает: «Без публики, которая возвращает наши вибрации, я бы не смог ничего сделать. Я бы не мог раскрепоститься.

¹ Кирнарская, Д. «Полюшка, Поля...» «Общая газета», 9 августа 2001 г. 16 с.

Когда мы на сцене и видим эти тысячи лиц, все как будто выливается из меня. Открыть свое сознание, чтобы оно было свободным, это, значит, открыть новое измерение, которое публика возвращает нам. По моему, успех группы во многом зависит от этого. Ведь я — человек шоу-бизнеса, играю ли я на гитаре, на рояле, занимаюсь актерской игрой, пою или танцую. Я выбрал рок-н-ролл как свою сценическую карьеру. Если бы я родился в 1915 году, я стал бы джазовым барабанщиком или певцом в джаз-банде или актером. У меня на сцене странное чувство. Я ощущаю всю энергию, идущую из зала. От этого на меня находит страшная сила как будто я готов разбить микрофон или что-нибудь такое. На сцене я не такой как в обычной жизни»¹.

Артист ощущает на сцене полную реализацию своих творческих сил, полную востребованность и нужность людям — в этом ощущении силы, власти и максимальной реализованности он может «утопить» свое эстрадное волнение, преобразить его в творческую энергию и придать ему новое качество. Страх остаться непонятым для Артиста фатален: Артист, которого публика не приняла и не полюбила, не получит подтверждение своей состоявшейся миссии, посвященной людям. Пока это подтверждение не пришло, Артист похож на несчастного влюбленного, терзаемого страхом безответности. «Нельзя играть со страхом, - пишет Маргарита Лонг, - надо играть, несмотря на него. Правда, такого рода страх похож на любовные страдания, его скоро забывают»².

Любя публику, Артист желает узнать ее, слиться с нею и понять ее сокровенные стремления. Когда Артист ощущает себя частью публики, он увереннее чувствует себя на сцене. Элвис Пресли гордился тем, что был в душе таким же парнем, как и те, кто слушает его: он любил сравнивать себя с таксистом и водителем автобуса. Это и был его интонационный герой, и без духовного единения с ним он не мог бы выступать. Сидней Бише в 16 лет покинул отчий дом добропорядочных буржуа, чтобы раствориться в толпе нью-орлеанских поклонников джаза. Он играл везде, где мог: в заведениях с сомнительной репутацией, где вместо пивных кружек подавали бумажные стаканчики, дабы избежать потасовок среди публики. Названия этих учреждений культурного досуга о многом говорят: «Кладбищенский дворик», «Крысиная нора», «Дыра в стене». Юный саксофонист играл на пикниках, где в выходные дни веселились грузчики нью-орлеанского порта, он участвовал в похоронных процессиях и ездил в рекламных вагончиках,

¹Led Zeppelin in their own words (1981) Omnibus Press, London, p.67. ² Лонг, М. (1981) За роялем с Габриэлем Форе. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.9. М., С. 15-38, с.37.

которые извещали о танцевальных вечерах, боксерских матчах и зазывали посетить кабинет очередного дантиста. Сидней Бише впоследствии признавался, что не жалел об этой школе, которая позволила ему лучше узнать своих слушателей.

Фриц Крейслер искал внимания аудитории там, где она любила бывать — в дорогих кафе и ресторанах Вены, завсегдатаем которых он был. Композиторские и артистические стремления скрипача-виртуоза были наиболее близки поп-музыке сентиментально-мещанского направления, его аудитория была буржуазна и тяготела к необременительному комфорту сладких трелей и переливов. В своем желании быть ближе к аудитории, Фриц Крейслер едва не погубил свою карьеру: как и многие артисты эстрады, он чрезмерно увлекался атмосферой роскошного досуга, которую сам же создавал в своих произведениях, и если бы не заботы его жены-американки, великий скрипач мог погибнуть в объятиях зеленого змия. Подобно своим коллегам-артистам, он чрезвычайно ценил моменты общения с публикой. Он писал: «Когда у тебя в крови виртуозность, наслаждение выйти на эстраду окупает все страдания. Можно было бы играть бесплатно. Что я говорю? Можно было бы платить за подобную привилегию»¹.

Постоянное эстрадное волнение — психологическое топливо артистической деятельности и одновременно тяжкий крест Артиста. Изнуренный постоянным напряжением, он иногда проявляет склонность к «антисоциальным антидепрессантам». В среде рок-музыкантов встречаются крайние средства избавления от артистических страданий — дебоши, оргии и пристрастие к наркотикам; в более цивилизованной среде театральных актеров принят алкоголь. В сообществе классических музыкантов и то и другое распространено гораздо меньше, но тоже встречается как реакция на постоянное эстрадное волнение — источник непрекращающегося стресса, к которому приходится привыкать как к неизбежному спутнику творчества.

Психолог Марк Шаллер (Schaller, Mark) обнаружил, что артистический успех и слава усиливают в Артисте страсть к саморазрушению. Чем выше взбирается он на вершину славы, тем опаснее оттуда упасть. Страх потерять любовь аудитории превращается в навязчивый кошмар, который Артист пытается преодолеть с помощью пристрастия к алкоголю и наркотикам. Знаменитый лидер группы «Нирвана» Курт Кобейн (Kurt Cobain) не выдержал бремя славы, сопряженное со страхом забвения и отверженности, и ужас воображаемой потери был так силен, что он покончил с собой. Самоубийство — крайнее выражение

¹ Цит. по Ямпольский, И. (1975) Ф.Крейслер

невыносимости эстрадного волнения, которое может перерасти в навязчивую фобию навсегда лишиться любви публики. Подобные случаи чрезвычайно редки, они говорят о нарушении психологического баланса между творческим напряжением и эйфорией взаимной любви, которую испытывает Артист, ощущая отдачу публики, ее увлечение и сочувствие. Однако исключение лишь подтверждает правило: без контакта с публикой, без постоянной уверенности в ее любви Артист не может жить, и отказаться от сценической деятельности, к которой он предназначен своим талантом, он также не может. Жизнь Артиста протекает между тяжестью эстрадного волнения и невыносимостью самой мысли никогда больше не испытать его, лишившись возможности выйти на сцену.

Талант Артиста и талант творца во многом связаны. Когда Борис Пастернак писал: «Цель творчества — самоотдача», он имел в виду всякое творчество — поэтическое, музыкальное, научное и любое другое. Желание донести послание, которое люди должны принять от художника, воодушевляет его, заставляет преодолевать любые преграды, мешающие ему быть услышанным. В психологическом отношении Композитор, создатель музыкального послания, весьма близок Артисту-исполнителю, который принял это послание как свое собственное и готов передать людям. Талант Композитора и талант Исполнителя имеют одни и те же филогенетические корни: и тот и другой в глубокой древности были участниками и вдохновителями коллективной музыкальной импровизации, и тот и другой видят свою цель в том, чтобы общаться с аудиторией с помощью музыки. Поэтому подавляющее большинство Композиторов обладают исполнительским талантом, и если их судьба складывается так, что они не могут ограничиться композицией, то подобно Сергею Рахманинову, композиторы становятся выдающимися артистами-виртуозами.

Однако для понимания существа артистической одаренности важнее не правило, а исключение. Например, судьба одаренного композитора Анатолия Лядова, который с исключительным мастерством музицировал для друзей, поражая их легкостью и изяществом исполнительского стиля. Но играть для публики он не мог и не хотел. В особенности он не хотел и не мог быть дирижером, что для него как симфонического композитора было бы весьма желательно. «При исполнении музыки перед публикой дирижер, как и каждый артист, должен быть в силах победить инерцию этой тысячеголовой гидры, приковать к исполняемой музыке внимание этой загадочной толпы, - вспоминал один из современников. - И для такого воздействия на публику Лядов не имел данных в своем характере уже просто потому, что мнением

этой публики не интересовался и в концерте совершенно не чувствовал ее дыхания за своей спиной, не чувствовал психической с нею связи»¹. Анатолий Лядов был чрезвычайно одарен музыкально, но мало одарен артистически. Артистический талант помимо ощущения своей миссии художественного посланника предполагает еще любовь к публике и желание непосредственного общения с ней. Этот второй компонент артистической одаренности у Лядова отсутствовал, закрывая для него карьеру пианиста-виртуоза или дирижера.

Неартистичные люди часто не испытывают эстрадного волнения, потому что не стремятся завоевать любовь публики и не боятся быть отвергнутыми ею. Но гораздо чаще встречаются случаи, когда неартистичные люди невероятно взволнованы мыслью о предстоящем выступлении, и страх провала терзает их едва ли не больше чем высокоодаренных виртуозов. Таких людей не спасает любовь к музыке, которая отвлекает одаренного музыканта от страха и помогает сосредоточиться на своих музыкальных задачах; их не спасают признаки успеха, «флюиды» зала, которые должны поддержать и воодушевить артиста. Неодаренный музыкант может думать только о своей персоне, о том, как он ужасно выглядит и как он неминуемо должен все испортить. Известен случай с зятем Марка Твена, пианистом Осипом Габриловичем, которому во время концерта показалось, что в заднем ряду его слушает сам Бюзони. От страха не понравиться прославленному маэстро молодой пианист «сыграл под рояль» весь концерт, и когда оказалось, что никакого Бюзони на концерте не было, неудачливый артист мог винить только себя. Неумное самолюбие и тщеславие сыграли с ним злую шутку: самолюбие иногда «притворяется» эстрадным волнением, будучи на самом деле глубоко противоположным настоящему сценическому переживанию. Если эстрадное волнение рождается от повышенного чувства ответственности и любви к публике, то самолюбие происходит из более низменных источников, абсолютно чуждых искусству и творчеству. Тот, кто хочет быть Артистом, но на самом деле терзается лишь жадной любовью к успеху и боится не удовлетворить собственные амбиции, никогда не уживается на Парнасе: храм муз отторгает таких псевдожрецов и не пускает их в число своих служителей.

Психологи Эдгар Куне, Луиз Монтелло и Джон Перец (Coons, Edgar; Montello, Louise; Perez, John) работали с группой студентов-пианистов. За неделю до экзамена у них замерили уровень гормона *salivary immunoglobulin*. Этот гормон в пониженном количестве отражает депрессивное состояние организма, в повышенном количестве он сви-

¹ А.К.Лядов (1916) Жизнь, портрет, творчество. Петроград, с.25.

детельствует о духовном подъеме, и образуется этот гормон как реакция на стресс — поэтому его часто называют «стрессовым гормоном». Для каждого организма уровень salivary immunoglobulin в спокойном состоянии различен, и повышение/понижение фиксируется по сравнению с этим средним, естественным для испытуемого уровнем. Помимо гормональных замеров все испытуемые прошли тест на уровень уверенности в себе и чувства востребованности. Через два часа после экзамена у всех испытуемых замерили уровень стрессового гормона: у испытуемых, которые были уверены в себе и ощущали себя востребованными, этот уровень оказался повышенным, и они испытывали подъем и окрыленность. У испытуемых, которые были неуверенны в себе и ощущали себя невостребованными, уровень гормона был понижен, и они ощущали уныние и усталость.

Полученные результаты можно трактовать как свидетельство разного психологического содержания экзаменационного стресса: то, что субъективно переживается всеми испытуемыми как эстрадное волнение, на самом деле имеет различное происхождение и имеет разный психологический смысл. Уверенные и востребованные студенты-музыканты переживают настоящее эстрадное волнение: их уверенность и чувство востребованности свидетельствуют об осознании своей артистической одаренности — опыт прошлых выступлений позволяет им с оптимизмом смотреть на свои перспективы, и волнуются они как настоящие артисты, которых волнение окрыляет и вдохновляет. Студенты слабые и неуверенные знают свои ограниченные возможности по прошлым выступлениям и ничего хорошего от себя не ждут: их волнение — это не эстрадное волнение Артиста, желающего исполнить возложенную на него миссию и заслужить любовь публики. Волнение слабого студента в психологическом смысле означает страх провала: так боится экзамена по физике не знающий законов Ньютона, так боится экзамена по математике не выучивший теорему Пифагора — с эстрадным волнением эти страхи нерадивых учеников не имеют ничего общего, хотя субъективно они подобно настоящему эстрадному волнению переживаются как тревога и беспокойство. Разные результаты замеров стрессового гормона доказывают различную физиологию и психологию волнения, его различный смысл у студентов с разным уровнем музыкальной одаренности.

Группа психологов из Словении под руководством Денниса Драйна (Dennis Drauna) работали со 104 студентами-музыкантами Люблянской музыкальной Академии. Исследователи выясняли зависимость между уровнем эстрадного волнения и внутренними и внешними критериями успешности публичных выступлений молодых музы-

кантов. Эстрадное волнение, о котором сообщали сами испытуемые, выступало в роли независимой переменной. Прочие параметры исследовались на предмет зависимости, степени связанности с ней. Экспериментаторы опросили студентов, которые высоко оценили свое выступление и остались им довольны: корреляция между эстрадным волнением и позитивной внутренней оценкой была высокой — так же как в предыдущем эксперименте волнение вдохновляло уверенных и успешных студентов, и те, кто положительно оценили свое выступление, всегда были перед ним сильно взволнованы. Артистический успех и эстрадное волнение всегда сопутствуют друг другу, и в данном случае никакого исключения отмечено не было.

Однако когда экспериментаторы пытались выяснить, ведет ли эстрадное волнение к объективно отмеченным результатам — музыкальным премиям, лауреатским званиям и т.д. — такой прямой корреляции уже не было. В статистическую выборку вошли данные всех студентов, которые сильно волновались перед публичными выступлениями. Некоторые из них переживали чисто экзаменационный стресс, но так как психологи пользовались их собственными показаниями, то получилось, что волновались почти все, а награды получали немногие. То есть никакой корреляции между волнением и объективными музыкальными успехами не было. Выводы психологов подтвердили: само по себе волнение не предвещает успеха и не ведет к нему. Важно не субъективное переживание беспокойства, а его истинный психологический смысл, который становится ясен только на сцене. По всеобщему признанию музыкантов-практиков степень эстрадного волнения служит надежным признаком артистической одаренности: оно является естественным индикатором музыкального таланта. «Можно выдвинуть гипотезу о том, что существует некий оптимальный уровень волнения, обеспечивающий наивысшую активизацию интеллектуальных и энергетических ресурсов человека, — пишет психолог Мария Ман-туржевска. — Этот оптимальный уровень у разных людей различен. Все, что его превышает, уменьшает способность человека эффективно действовать. Если же уровень волнения слишком слаб, то он скорее говорит о низком уровне притязаний и пониженной потребности в самореализации. Уровень волнения различен у одаренных студентов и у студентов менее блестящих. Талантливые студенты испытывают волнение, которое мобилизует их и усиливает отдачу. На средних студентов волнение оказывает совершенно противоположное действие»¹. Причиной же упомянутых различий является разное психологическое

¹ Manturzewska, M. (1994) Les facteurs psychologiques dans le développement musical et révolution des musiciens professionnels. Dans: *Psychologie de la musique*, ed. Zenatti, A., p.274.

содержание той тревоги и беспокойства, которую испытывает человек: одаренный музыкант переживает эстрадное волнение, бездарный — экзаменационный стресс и муки самолюбия, боящегося очередного свидетельства собственной несостоятельности.

Эстрадное волнение — это своеобразный санитар концертной эстрады. Оно не пускает на сцену людей, к ней не приспособленных и не одаренных. Здесь эстрадное волнение играет свою «разъясняющую» роль: оно останавливает человека, желающего славы, но не имеющего внутренних ресурсов для ее завоевания. Однако наибольшую опасность для искусства представляет не тот, кто слишком сильно волнуется, и терзаемый неудовлетворенным самолюбием, вынужден покинуть сцену. Хуже всего тип так называемых самовлюбленных честолюбцев. Эти люди не знают настоящего эстрадного волнения, поскольку неартистичны. Они не страдают также муками самолюбия, поскольку нимало не сомневаются в своих несравненных достоинствах — их самоуверенность происходит от полной глухоты эстетического чувства и неспособности к какой-либо самооценке. Если на сцену не летят гнилые помидоры как крайняя форма публичного неодобрения, эти псевдоартисты вполне удовлетворены и ледяное молчание готовы принять за успех. Обладая недюжинной энергией и самоуверенностью, бездарные честолюбцы способны добиться многого, и единственная возможность остановить их — дать слово публике, которая может все расставить по местам и освободить искусство от услуг неискренних служителей муз.

На протяжении столетий публика с успехом выполняла свою роль «санитара сценических искусств». В глубокой древности публика была равноправным участником массовых ритуалов, в рамках которых формировались театр, музыка и хореография. Она была конечной целью художественного высказывания, его адресатом и судьей. Соучастие публики в рождении произведения придало ей особый статус: она ни в коем случае не сторонний наблюдатель художественной жизни — публика выступает как партнер Артиста в процессе воссоздания сочинения, к ней обращены его усилия и она же вознаграждает его. Некомпетентным и художественно неразвитым может быть отдельный человек, но, становясь членом магического сообщества концертного зала, этот человек преображается. Все члены аудитории во время концерта или спектакля обмениваются невидимыми токами, они интуитивно настраиваются на волну друг друга и воспринимают незримые «послания» лидеров зала, которых никто не выбирал, но роль которых молчаливо признается аудиторией. Тот, кто может судить о происходящем, судит о нем и заражает своим отношением партнеров по художе-

ственному процессу. Публика, собравшаяся в театре или в концертном зале — это особая психологическая общность, коллективная личность, воодушевленная сознанием своей роли сотворца и адресата искусства. И она, как правило, не ошибается.

Публика иногда неспособна понять новое слово в искусстве. Однако невозможно винить одну лишь публику в провале «Кармен» или «Травиаты». Потомкам не дано ощутить атмосферу того вечера, степень уместности примененных артистами средств, степень их готовности к исполнению нового сочинения. Не прошло и нескольких спектаклей как провал обратился в триумф. Так не было ли вины артистов и менеджмента в том, что публику не удалось убедить? Невозможно переоценить роль публики, которая на протяжении столетий контролирует сценическую жизнь. Публику нельзя ни обмануть, ни подкупить: ее можно только увлечь и захватить в плен. В последние сто лет, приняв законы вежливости, публика добровольно лишилась права судить об искусстве: ниже вялых аплодисментов реакция современной аудитории не опускается. Вероятно, дальнейшее развитие культуры вернет публике ее изначальную роль: без публики, которая казнит и милует, сцена существовать не может. История искусства последнего столетия говорит о том, что внешний «пропуск на сцену» в виде мнения аудитории так же необходим, как и «пропуск» внутренний, роль которого в театре, музыке и хореографии играет эстрадное волнение, неизбежный спутник артистической одаренности.

МУЖЕСТВО КАЖДЫЙ ДЕНЬ: ТВОРЧЕСКИЙ ДАР И БОЛЬШАЯ КАРЬЕРА

Артисты кажутся со стороны мимозными созданиями. Они должны обладать особой чуткостью — там, где другие улавливают лишь общее содержание, общее направление движения мысли, Артист прозревает целую Вселенную чувств и идей. Он воспринимает искусство более детализировано и тонко, чем другие; он чрезвычайно отзывчив и впечатлителен — у него как у Глинки от захватившей его музыки может остановиться пульс. «Над вымыслом слезами обольюсь», — признавался Пушкин, не стесняясь этого. Эта чувствительность и ранимость — знак дара *intra-personal*, знак присутствия интраличностного интеллекта как его называет Хауэрд Гарднер. Это значит, что Художник, Композитор, Актер и другие служители муз — природные психологи. Любовь к публике неизбежно сочетается в душе Артиста с любо-

вью к человеку, с пониманием его слабостей, с сочувствием его проблемам. Без глубокой гуманности и философского сострадания человеку никакой артистический талант невозможен.

Всякий Артист в психологическом смысле похож на чувствительную мембрану, вибрирующую от малейшего прикосновения. Однако реальность его сценического бытия предъявляет к нему иные, прямо противоположные требования. На сцене он должен быть едва ли не богом: все должно удаваться ему, он должен быть образцом мастерства и вдохновения. Но в каждый конкретный момент нашей суетной жизни Артист может быть к этому совсем не расположен: в этом его отличие от Художника-сочинителя, который сам выбирает время встречи со своей Музой. Для артиста законом является концертный график, прозаический и неумолимый. Ни за день, ни за час до концерта отменить его нельзя: этой крайней мерой можно пользоваться лишь в порядке величайшего исключения. Только звезды, не боящиеся испортить уже состоявшуюся карьеру, могут изредка позволить себе подобное. В тот день, когда Артист должен предстать перед публикой в полном блеске своего таланта, у него может заболеть зуб, в его квартире может погаснуть свет, ему могут сообщить о том, что фестиваль, на который он мечтал поехать, не пригласил его. Наконец, прямо на концерте может порваться струна, неопытный дирижер со страху может взять такой сумасшедший темп, к которому пианист или певец окажется не готов, но исправить что-либо будет уже невозможно. Можно также забыть нотный текст, что случается очень редко, но как дамоклов меч висит над каждым музыкантом, выходящим на сцену. Вспоминая все эти и подобные напасти пианист Джералд Мур писал: «Каждый исполнитель, когда играет, должен себя чувствовать как полководец на поле сражения. Могут произойти всякие неожиданности, и он всегда должен найти средства, чтобы их парализовать»¹.

Хрупкая женщина и одаренная пианистка Маргарита Лонг увлеклась корридой. Публичный концерт казался ей таким же испытанием воли и мужества как бой быков. Как-то ей пришлось играть концерт Шопена на рояле со сломанной педалью, что многократно умножило все трудности этого виртуозного сочинения. «Чтобы владеть публикой, - говорила Маргарита Лонг, - нужно, прежде всего, владеть собой. В сущности, это вопрос самоукрощения. Надо уметь сохранять хладнокровие и ясность рассудка. Повторяю еще раз: «Не падать духом — вот в чем была моя опора в жизни»². Под этим девизом подпи-

¹ Мур, Дж. (1987) Певец и аккомпаниатор. М., Музыка, с. 169.

² Лонг, М. (1981) За роялем с Габриэлем Форте. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.9, М., с.29.

сался бы любой концертирующий артист: жизнь гастролера приучила его воспринимать неприятные неожиданности как норму и встречать их во всеоружии.

Как-то в день концерта в Голландии виолончелист Григорий Пятигорский пошел на каток, упал и сломал палец. У него не было времени идти к врачу, и невозможно было выяснить, что же случилось. «Во время концерта большой палец правой руки, красный и распухший, едва мог удерживать смычок, - вспоминал артист. - Я зажал смычок в кулак и так довел до завершения первую часть концерта Дворжака. Мы начали Адажио. Боль стала невыносимой, и еще до окончания этой красивой части у меня слезы покатились из глаз. После столь трогательного исполнения многие плакали вместе со мной. Это был триумф, и отзвуки его доходили до меня еще долго после того, как доктор снял гипс с моего пальца»¹.

Готовность к неожиданностям, способность найти выход из любой неблагоприятной ситуации, связана с особенностями артистического таланта. С одной стороны, музыкант целиком отдается исполняемому сочинению, он творит как бы импровизируя. В то же время Артист обладает редким даром в любой момент взглянуть на себя со стороны: в минуту увлечения его рассудок остается холодным и ясным, продолжая контролировать каждое его движение, каждый жест. Корреспондент одной из газет спросил Элвиса Пресли: «Когда вы качаетесь и пошатываетесь во время пения, это что, ваша невольная реакция на истерию аудитории?» На что получил ответ: «Что? Невольная? Я всегда отчетливо сознаю все, что делаю, но просто я так чувствую и именно так себя веду»².

В ходе творческого процесса один и тот же человек изобретает и сочиняет, придумывая все новые комбинации элементов, а его второе «я» оценивает предложенную «продукцию» в соответствии с замыслом. Так же и во время исполнения одна часть сознания Артиста со всей непосредственностью растворяется в творчестве, а другая часть его сознания контролирует этот процесс и способна корректировать

А

то, что происходит на сцене. Действие и наблюдение, созидание и кон-

Щ

троль происходят одновременно — мало кто из людей обладает подобным «двойным зрением». Артист приспособлен к этому, потому что он тоже творец, сочинитель, создатель того, что ему нужно теперь исполнить, а творческий процесс естественно построен на одновременной способности к созиданию и способности к контролю. Две эти способ-

¹ Пятигорский, Г. (1970) Виолончелист. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 5, М., с.153.

² Elvis in his own words (1972) London, p.27.

ности предполагают особую собранность и мобильность ума, без которой творческий акт не может состояться. Идя вслед за Композитором, или будучи Композитором сам, как это бывает в рок-музыке, Исполнитель становится «двухголовым», приобретает двойное зрение, предрасполагающее к хладнокровию и самоконтролю особого рода. Они — инобытие творческой одаренности Артиста, ее обратная сторона, по-

этому трудно встретить талантливую музыканта, не способного полностью владеть собой во время концерта. Творческий склад ума влечет за собой особый склад характера, как бы выковывает и тренирует его, необходимо превращая человека тонкого и чувствительного в человека сильного и находчивого, способного встретить во всеоружии любую неожиданность.

Творческая карьера музыканта, и Композитора и Исполнителя, связана с множеством превратностей. Ему нужна огромная уверенность в своем призвании, стойкость в несчастьях и творческий оптимизм, который вновь и вновь побуждает его добиваться успеха и признания. Психологические истоки подобного оптимизма лежат в природе творчества: Композитору и Исполнителю часто приходится отказываться от пришедших в голову мыслей, поскольку они не проходят контроль эстетического чувства. Артур Онеггер определил талант как «мужество начинать все сначала». В творчестве всегда необходимо продолжать поиски наилучшего решения, эта необходимость — естественная составная часть творческого процесса, без которого он не может существовать. Композитор и Исполнитель приучаются к постоянному поиску, природа творчества не дает им «почивать на лаврах», удовлетворяясь уже известным, и, выстраивая свою карьеру, они невольно переносят свои творческие привычки в область жизненного поведения: искать, отказываться от неудачных решений в пользу удачных, продолжая идти вперед.

Трудности, которые Артист встречает на своем пути, часто связаны с творческой конкуренцией. Артисту приходится постоянно быть на пике формы, обновляя свою творческую палитру. Если кто-то из коллег оказывается более находчивым, более инициативным в поис-

новых артистических ресурсов, талант воспримет удачу коллеги как стимул и урок. Именно так относился к успеху молодого певца Буке король довоенной французской эстрады Морис Шевалье. «Я перестал нравиться публике, о трех сезонах, на которые меня пригласили, не могло быть и речи; двух оказалось более чем достаточно. Удар был очень тяжелым, но думаю, очень полезным. Я понял как чувствителен барометр успеха. Взлет Буко был так неожидан! Пришлось заняться анализом; то, что Буко шел вперед, а я скатывался назад, было бес-

спорно. Но почему? Да потому, что в последний год, играя в «Фоли-Бержер», я не выступал в концертах, не ездил в турне, не искал новых песен, не разнообразил приемов. А Буко? Что же, теперь, после его сокрушительного успеха, я должен убираться? Ну, это мы еще посмотрим!»¹. Шевалье понял, что он лишь на некоторое время потерял темп, и теперь ему предстоит делать то же, что он делал всегда — искать новые решения и новые пути. Для таланта нет ничего более естественного: он всегда в силу психологической предрасположенности готов к творческой конкуренции, а значит и к большой карьере.

Пушкинский принцип «Ты сам свой высший суд» для одаренного Композитора и Артиста всегда актуален. Как часто приходится ему встречать непонимание и бороться с ним, убеждая публику в своей правоте. Эта уверенность в себе и убежденность в своей правоте тоже являются следствием творческой одаренности. В творчестве Композитору и Артисту приходится отказываться от влияний: лишь преодолевая их, он обретает свой голос и свое лицо. Талант влечет Художника собственной дорогой; на этом пути он отказывается от подражания, от вариантного копирования, созидавая свою манеру письма и свой исполнительский стиль. Ему приходится утверждать себя в борьбе с инерцией собственного мышления; он готов идти против всех — в том или ином смысле он делает это в своем творчестве, и если возникает необходимость поступать так же в борьбе за успех и признание, талант будет сражаться до конца. Многие одаренные музыканты должны были бросить вызов косности и инертности публики, и редко кто из них отступил — творчество учило их другим нормам поведения, которых они продолжали придерживаться и в жизни.

Великий Гендель подошел к своим наилучшим достижениям в зрелые годы, когда он приступил к созданию ораторий. Редкие любители музыки, ценители высокого искусства, понимали его стремления и поддерживали его. К счастью, среди них оказался человек, обладающий властью: сам король Британии Георг II был истинным меломаном и поклонником генделевского творчества. Он назначал исполнение его ораторий вопреки неприятию и шиканью придворных, предпочитавших итальянскую оперу. В гордом одиночестве под сводами Собора сидел король, слушая гигантские генделевские полотна. Над ним подшучивали. Как-то лорд Честерфильд приехал в оперный театр Ковент-Гарден и спросил одного вельможу: «Отчего Вы не слушаете ораторию, разве сегодня ее не дают?» «Да нет, - ответил вельможа, - я полагаю, что она уже и началась, но, чтобы не помешать королю в его уединении, я

¹Шевалье, М. (1977) Мой путь и мои песни. М., с.60

уехал еще прежде начала»¹. Несмотря на подобные выпады, прекрасно ему известные, Гендель продолжал идти своим путем и добился признания. Публика оценила его новшества, прониклась величием его идей, и он при жизни превратился в живого классика для всех англичан. Не прошло и сорока лет после его смерти, как чуть ли не вся нация собиралась на огромные генделевские фестивали, которые стали прообразом музыкальных фестивалей современности.

Композитор и Артист вынуждены жить, не зная отдыха. Их воображение постоянно занято изобретением: они могут творить лишь в том случае, если вариантов для творческого выбора у них очень много. В противном случае вдохновение не посетит их — творческий замысел, не найдя соответствующих комбинаций музыкальных элементов и разных вариантов исполнения не сможет найти единственно лучший и может угаснуть невоплощенным. Поэтому ум Композитора и Исполнителя похож на без усталости работающую фабрику, занятую производством новых звуковых комбинаций и оттенков звучания. Музыкант должен проявлять огромное терпение, начинать сначала, ждать, продолжать работать, пока удача не улыбнется ему. Терпение и упорство — часть творческого дара Композитора и Исполнителя; без них он не мог бы ничего создать.

Те же качества нужны и для большой артистической карьеры: признание приходит лишь к тому, кто не знает усталости и готов выращивать свой успех как терпеливый садовник выращивает капризное растение. Мир искусства не терпит хрупких и самолюбивых; он отторгает их, давая дорогу тем, кто может отринуть неудачу и продолжать работать как ни в чем не бывало. Подобная стойкость особенно нужна в условиях, когда писать или играть приходится очень много, чтобы, как говорят артисты, «не выйти из обоймы» и не дать заказчику обратиться к другим исполнителям. Художник вынужден согласиться, что в условиях потогонной системы (именно такова, например, система шоу-бизнеса и поп-музыки), он не может создавать одни шедевры. Он готов примириться с этим и, ворча и сетуя на судьбу, борясь с отчаянием и усталостью, снова включиться в работу.

Так и поступил Верди, который после успеха «Набукко» и «Ломбардцев» столкнулся с рядом неудач. Он еще не был зрелым мастером, его стиль еще не сложился, и ему пришлось принять умеренный успех или даже фиаско своих опер «Два Фоскари» и «Альзира». 5 ноября 1845 он писал в письме к другу: «Спасибо за новости об «Альзире», но больше благодарю за память о вашем друге, осужденном бесконечно

¹ Цит. по Кушенов-Дмитревский (1831) Лирический музей. Спб., с.222.

царапать ноты. Господи, спаси от них уши добрых христиан! Как я проживаю, физически и морально? Физически со мной все в порядке, но голова моя пуста, всегда пуста и будет пуста пока я не расстанусь со своим ремеслом, которое я ненавижу. А потом? Не стоит обманывать себя. Все так и будет, ибо счастье создано не для меня»¹. Излив душу близкому другу, Верди приступил к новому этапу своей карьеры: уже через несколько лет его ждала триада шедевров, сделавших его великим — «Риголетто», «Травиата» и «Трубадур». Они были наградой за терпение и победу над отчаянием, которые выпадают на долю каждого Артиста.

Творческий труд требует определенных психологических свойств, которые складываются в недрах творческого процесса: повышенная самокритичность, готовность встретить неудачу «с открытым забралом»; «мужество начинать все сначала», готовность к постоянному поиску, а также смелость, уверенность в своей правоте и бесконечное терпение. Традиционно считается, что эти бойцовские качества не свойственны хрупким и артистичным творческим натурам — однако такое мнение не соответствует действительности. Творческие личности идеально приспособлены к борьбе за признание и успех: не случайно большинство крупных талантов в конце концов добиваются славы и оказываются на вершине карьерной лестницы. Таланты становятся звездами не в силу особого везения или сторонней помощи — такова природа их личности, сложившейся в недрах творчества.

Исключения связаны со спецификой интонационного героя стиля, которого избрали себе некоторые одаренные творцы: робкий юноша-поэт и скиталец Шуберта или преисполненный отчаяния и неверия герой Вольфа склоняют своих создателей к образу жизни, несовместимому с большой карьерой. Однако подобные исключения лишь подтверждают правило: большинство талантов могут добиться славы и признания. Если бы это было не так, и творческий дар превращал человека в отшельника, мир был бы крайне беден гениями и одаренными людьми. К счастью, таланты не упускают свой шанс: к этому их побуждает характер бойца и стратега, которым они обладают.

СТРЕСС КАК СПУТНИК ТВОРЧЕСТВА

Выражение «муки творчества» часто применяют к артистам и художникам. Вся их жизнь — сплошной поиск без гарантии результата. Художник пускается в путь, никогда не будучи уверенным, что достигнет цели. Он приступает к новому сочинению, но не знает, верен

¹ Цит. по Walker, F.(1982) The Man Verdi. The University of Chicago

ли его замысел и не содержит ли он какую-нибудь ошибку, как, например, был изначально ошибочен замысел «Казацкой симфонии» Глинки. Сколько незавершенных набросков, эскизов, идей разбросано на пути Художника: часть из них были несвоевременны оттого, что общество и публика были к ним не готовы; другие оказались не ко времени потому, что талант Артиста еще недостаточно созрел; иные оказались архитектурно не выстроены, и задуманный план не мог стать руководством к действию.

Каждый творческий шаг сопряжен с наработкой вариантов и выбором лучшего: вечный творческий маятник «идея-отказ-идея-отказ» крайне мучителен. Его безостановочная работа создает психологический стресс — риск творческой неудачи подстерегает Художника на каждом этапе; постоянная неуверенность в успехе и ее преодоление требуют больших затрат энергии и незаурядной воли. Стороннему наблюдателю может показаться, что у творческих людей дурной, тяжелый характер — они находятся в постоянном напряжении, и светская любезность редко входит в число их достоинств. Племянник композитора Николая Метнера, наблюдавший своего дядю в момент сочинения, вспоминал: «Я своими глазами увидел вот этого самого родного и близкого, всегда по-детски светлого дядю Колю, строившего такие смешные и вместе с тем симпатичные рожи, увидел его, говоря словами Пушкина, диким и суровым, полным «и звуков и смятенья», таким неприветливым в своей суровой сосредоточенности и поэтому таким чужим. Я не мог разобраться, как совместить два лика одного и того же человека»¹.

Художник работает, чтобы выразить себя и свое время. Однако все, к чему он стремится, невозможно ни потрогать, ни измерить, ни увидеть. Он хочет достичь совершенства и красоты, но никто не взялся бы определить, что они такое. Он желает добиться понимания и признания, но они тоже непрочно и в любой момент грозят испариться. Художник постоянно сталкивается с тем, что его жизненные установки и цели не совпадают с целями большинства людей, жаждущих покоя, порядка и благополучия. Ради чего, зачем отказывается Художник от всего, чего желают другие, и устремляется вслед за химерами - вдохновением, творчеством, созданием шедевров?... Невысказанный конфликт между Художником и его ближними усиливает стресс, под давлением которого протекает его жизнь. Как только на горизонте Художника забрезжит богатство, он видит в нем средство, уменьшающее неопределенность его существования. «Я буду миллио-

¹ Метнер, Н. (1981) Статьи, материалы, воспоминания М., Советский композитор, с.67.

нером, миллионером! - писал Верди в одном из писем. - По крайней мере, это нечто определенное, а не какие-то мифические понятия вроде «славы», «почета», «известности» и т.д.»⁴.

По всеобщему признанию, творчество — главный двигатель прогресса и единственное оправдание существования человека на земле. Однако общество вовсе не одержимо жаждой прогресса и новизны. В психологическом смысле оно скорее «рутиноцентрично»: знаток человеческой психологии Генри Форд, гений бизнеса и основатель автомобильной империи, утверждал, что обычный человек ничего так не боится как необходимости задуматься и что-либо изменить. В каждый данный момент своего существования общество, социальная группа и отдельный человек находят некую «точку гармонизации» — баланс сил, интересов и возможностей, который позволяет не нарушать привычный ход вещей, поддерживая status quo.

Творец, Изобретатель, Художник и Артист одержимы жаждой перемен. Предлагая продукты своего творчества, они вторгаются в заведенный порядок вещей и всем мешают. Если в научных открытиях общество может увидеть для себя некие перспективы, как правило, весьма отдаленные, то открытия художественные не кажутся людям насущной потребностью. Художник часто чувствует себя непрошеным гостем, вынужденным подолгу дожидаться в передней пока его наконец пригласят. Моцарт, ищущий работу в Париже 1778 года, столкнулся с этой ситуацией в буквальном смысле: когда он получал аудиенцию, напомаженные аристократы продолжали болтать, рисовать, вышивать, рассказывать анекдоты, и его музыка была нужна не больше чем щебетание канарейки в клетке. С огромным трудом удалось ему защитить свое право на творчество — десять лет такой «свободы» свели его в могилу. И хотя его имя было известно повсюду в Европе, хотя он был кумиром всех любителей музыки, он продолжал испытывать нужду в средствах — имя и слава и тогда и теперь не приравнивались к достатку и материальному благополучию.

Немногие Художники могли обеспечить себя своим творческим трудом: большинство из этих счастливых работали в развлекательных жанрах или служили украшению власти. Тот, кто не делал ни то, ни другое был обречен на жестокую борьбу за возможность заниматься своим делом. Эта борьба многократно умножает стресс, который несет в себе и сам творческий процесс, и конфликт с обществом. Невозможность сочетать творчество и добывание средств к жизни убивает Художника — список гениев и крупных талантов, погибших или без-

⁴ Цит. по Walker, F.(1982) The Man Berdi. The University of Chicago Press, p.193.

временно ушедших в борьбе за существование занял бы целый том. Шуберт, Мусоргский и Гуго Вольф могли бы возглавить перечень музыкантов, не выдержавших этой борьбы.

Организм Артиста защищается от стресса с помощью лени. По временам он хочет ничего не делать, забыть обо всем и выйти из игры. Он стремится забыть об источниках вечного беспокойства и психологического давления: ему уже не нужно ни собственное творчество, ни борьба за него. «Я думаю, все музыканты ленивы, - говорит гитарист Эрик Клэптон, - и это одно из наших больших достоинств. Я должен заставить себя подумать о том, что если я не пойду и не буду играть, все пойдет к чертям. Потому что играть — это не всё. У тебя есть личная жизнь, у тебя есть дом и женщина, есть люди, которые зависят от тебя. Ты не можешь просто развалиться и лежать, тебе нужно сказать себе, что ты уже на грани банкротства, чтобы заставить себя наконец вылезти и начать вкалывать. Если бы не это, ты бы просто расселся, растолстел и послал все подальше»¹.

Помимо лени, представляющей собой защитную реакцию организма, он постоянно капризничает и «ломается». Причиной и катализатором этих болезней служит нервный стресс, сопровождающий жизнь Артиста: творческие поиски, эстрадное волнение, раздоры с близкими и дальними, не понимающими его устремлений. От постоянного напряжения организм отказывается работать и отвечает сбоями и болезнями. Вынужденный постоянно быть в отличной физической форме Артист на самом деле никогда не может утверждать, что достиг ее. «Я за всю жизнь всего четыре раза пел здоровым», - признавался солист Большого театра Сергей Мигай. Балерина Екатерина Максимова говорит, что у балерины всегда что-нибудь болит: то руки, то нога, то спина, то все сразу. Постоянное нездоровье — результат непрекращающегося нервного стресса — Артист ощущает как естественный фон своей жизни.

Творческий стресс и усиливающие его условия жизни Артиста вызывают желание не просто отдохнуть и отвлечься, но и сбросить тяжкий груз ответственности перед своим талантом, перед публикой, перед своими несозданными творениями. Он хочет раствориться в толпе, стать одним из многих, желающих лишь благополучия, комфорта и отдыха у семейного очага. Бремя таланта становится иногда столь невыносимо, что Артист мечтает не играть, не сочинять, не выступать, не вести жизнь гастролера-скитальца. Однажды три гения, скрипачи Леопольд Ауэр и Генрик Венявский, а вместе с ними пиани-

¹ Цит. по John Pidgeon (1985) Eric Clapton. Vermilion, London, p.108.

нист Николай Рубинштейн оказались в Баден-Бадене. Музыканты решили попытать счастья в казино. Оттого ли, что они были новичками, но им начало крупно везти. Глава «предприятия» Николай Рубинштейн был окрылен: теперь они смогут бросить концерты навсегда — они будут богаты и счастливы, они будут наслаждаться покоем. Все концерты были отменены. Однако Фортуна отвернулась от музыкантского трио, Николай Рубинштейн, главный казначей и игрок, проигрался в пух. Так бесславно кончилась попытка расстаться с самим собой, которую иногда предпринимает Артист, измученный постоянным стрессом.

4

Творчество и положение Художника в обществе подвергают его постоянным нервным нагрузкам. Они являются не только необходимым спутником творческой жизни, но также и ее питательной средой, своеобразным условием появления на свет Художника и Артиста. Психологи обратили внимание на то, что одаренные люди в детском возрасте гораздо чаще сталкиваются с нервными стрессами, нежели простые смертные. «Уровень частоты родительских смертей среди творцов, - пишет психолог Элен Винер, - более чем в три раза превышает соответствующий среднестатистический уровень, который находится в районе 6-8% населения. Столь же часто теряют родителей лишь правонарушители и депрессивно-суицидные пациенты психиатрических клиник»¹.

Детство гениальных людей часто отягощено стрессами, не связанными с сиротством. Их родители нередко относятся к числу повышено аффективных, эмоционально неустойчивых людей. Отец Бетховена страдал алкоголизмом и был крайне неуравновешен; отец Паганини избивал сына и был с ним ненормально жесток — заботливые и любящие родители в семье гениев составляют скорее исключение, чем правило, и знаменитые впоследствии люди не считают свое детство оазисом приятных воспоминаний. Паганини выписал в свой дневник цитату из размышлений выдающегося итальянского поэта Лео-парди: «Самый красивый и благословенный период жизни человека, детство, настолько отягощен тысячей беспокойств, страхов и трудов, что взрослый человек даже посреди несчастий, вызванных разочарованиями и рутинной жизни или омертвлением воображения все равно не согласился бы вернуться в детство, если бы ему пришлось вновь пережить то же, что он пережил тогда»². Многие великие люди готовы были бы подписаться под этим признанием своего собрата-поэта.

Статистика самоубийств подтверждает склонность Художника и

¹Winner, E. (1996) Gifted Children. NY, Basic Books, p.299.

²Courcy, G. de (1957) Paganini, the Genoese. Norman, Vol.1, p.25.

Артиста к уходу от стресса наиболее радикальным образом. Психолог Стивен Стэк (Stack, Steven) специально исследовал эту проблему. Автор пишет: «Стандартный федеральный перечень художественных специальностей включает писателей, музыкантов, композиторов, актеров, режиссеров, художников, скульпторов, мастеров прикладного искусства, графиков и танцоров. Анализ данных по самоубийствам был ограничен возрастом с 21 до 64 лет. Техника логистической регрессии указывает на то, что для человека творческой профессии риск покончить с собой возрастает на 112% по сравнению с человеком нетворческой профессии»¹. Прокомментировать этот результат как пример дилеммы «курицы и яйца» можно было бы следующим образом: творцы в два раза больше склонны к самоубийству, нежели обычные люди. Однако является ли эта склонность реакцией на их жизнь, переполненную стрессами сверх всякой меры, или же склонность стать творцом чаще проявляется у людей неуравновешенных и не лишенных психотизма? Пока оба предположения можно принять как вероятные, поскольку наука не дает ответа на этот вопрос.

Ясно одно: творчество и стресс связаны и психологически и социально. Если обычный человек избегает отрицательных эмоций и тяжелых переживаний, то человека творческого сама природа как будто влечет к ним. Рассуждая на эту тему, психологи иногда сами пугаются собственных предположений: многие из них высказывают мысль о том, что стрессовое детство способствует рождению таланта — заласканный и избалованный ребенок с гораздо меньшей вероятностью становится творцом как в науке так и в искусстве нежели ребенок гонимый и постоянно сталкивающийся с эмоциональными проблемами. Эти проблемы и горестные чувства как будто возбуждают творческую энергию, провоцируют работу воображения.

Для подобных выводов существуют вполне естественные нейробиологические основания. Известно, что наши три «I» — Inspiration, Intuition, Imagination или Вдохновение, Интуиция и Воображение, локализованы в правом полушарии. Там зарождается творческий замысел, там пробуждается творческий импульс и творческая мотивация. Правое полушарие обобщает, синтезирует и воспринимает мир чрезвычайно целостно. Оно не умеет рассуждать и разлагать на части, зато оно рождает образы. Все это не имело бы прямого отношения к психотизму, стрессам и отрицательным эмоциям, если бы не одно «но». Переживание горя и стресса, недовольство и

¹ Stack, Steven (1997) Suicide among artists. *Journal of Social Psychology*, p.129.

раздражение, и прочие нерадостные эмоции локализованы также в правом полушарии.

Правое полушарие древнее, первозданнее, чем логизированное и ясное левое. Первобытный человек, затерянный среди дикой природы, имел гораздо больше поводов огорчаться, нежели радоваться. Он был все время одержим страхом, древнейшим и неприятнейшим из чувств, он постоянно сталкивался с потерями и катастрофами — его эмоциональная доминанта была исполнена печали. Когда человек стал более разумным, его мышление стало источником положительных эмоций, с мышлением связана способность человека рассчитывать и предугадывать ход событий и адекватно отвечать на них. Разум и левое полушарие приняли на себя приятную обязанность радовать человека. Больные с поврежденным левым полушарием очень угрюмы, а больные с поврежденным правым полушарием глупо веселы.

Стресс вызывает сильные отрицательные эмоции, которые неизбежно стимулируют художественное правое полушарие. Обращаясь к отрицательным переживаниям, человек будит в себе дремлющие силы воображения и фантазии: все, в чем чувствует себя сильным правое полушарие, активизируется в результате воздействия негативного эмоционального фона. Опечаленный и встревоженный человек невольно «встряхивает» свое правое полушарие, возбуждает его. Оно же, будучи в возбужденном и активном состоянии, начинает продуцировать творческую энергию, начинает порождать мотивацию к творчеству и стимулировать образы фантазии. Не обращаясь к правому полушарию, невозможно запустить творческий процесс, и самый действенный способ сделать это — вызвать стресс, создать всплеск отрицательных эмоций.

Стимуляция правого полушария с помощью негативных переживаний — один из эффективных путей создания психологических предпосылок творчества. Обратная закономерность тоже справедлива: люди, творчески одаренные, а значит люди с высокоразвитым правым полушарием, с повышенной активностью его функций одновременно и автоматически тяготеют к отрицательным эмоциям. Они скорее склонны печалиться, чем радоваться; они легко ранимы, их легко огорчить. Однако, будучи художниками, они, в отличие от большинства людей, подсознательно не боятся этих состояний. Они даже призывают их, напрашиваются на них, зная, что для творчества эти состояния очень благотворны. Верно заметил Григорий Пятигорский, создавший со сломанным пальцем и в состоянии ужасной боли свой исполнительский шедевр: «Странная профессия».

Можно быть физически и духовно в прекрасной форме — и сделать ничтожно мало для собственного удовлетворения. В то же время, будучи больным, в неблагоприятных обстоятельствах иногда даешь наилучшее»¹.

«Что без страданий жизнь поэта и что без бури океан?» — вопрошал поэт-романтик. Однако это не значит, что тяготение к страданию или тем более искусственное возбуждение правого полушария с помощью стрессовых состояний может сделать каждого творческой личностью. Роль такого возбуждения — сопутствующая роль: слишком сложна многокомпонентная структура таланта, слишком много свойств и качеств требуется для творческой деятельности, чтобы общая активизация правого полушария могла иметь решающее значение. Талант вполне может работать и без погружения в состояние горя и страдания: стресс ни в коем случае не является обязательным условием творчества, но лишь одним из его катализаторов, который лишь при прочих равных условиях может служить его пусковым механизмом.

Неодаренный человек, обуреваемый негативными эмоциями, не станет талантом как не станет талантливым ребенок лишь благодаря тому, что он живет в обстановке постоянного стресса: людей, испытывающих давление обстоятельств и эмоциональный дискомфорт, многократно больше чем людей одаренных, и никакой причинно-следственной или прямо пропорциональной зависимости между стрессом и талантом нет. В то же время у ребенка одаренного страдание влечет за собой раннюю зрелость души и тем самым стимулирует его творческий рост. Одаренный ребенок и подросток сталкивается с противодействием людей и обстоятельств главным образом тогда, когда он имеет определенные намерения и пытается их реализовать. Так многие музыкальные таланты «вызывали огонь на себя», когда вопреки желанию родителей стремились стать музыкантами: их детство, подростковый возраст и ранняя юность проходили в обстановке постоянного стресса. Такова судьба Шумана, Берлиоза, Мусоргского, Чайковского, Сиднея Бише, Дюка Эллингтона и многих других. Жизнь вундеркиндов — Моцарта, Бетховена, Паганини и им подобных, эксплуатируемых самолюбивыми отцами, не менее тяжела.

Творчество Артиста связано с постоянным эстрадным волнением, которое не дает поживать на лаврах. Однако только эстрадного волнения недостаточно, чтобы дать исполнительскому творчеству нужный импульс: человек, чей «орган страдания» не тренируется, рискует

¹ Пятигорский, Г. (1970) Виолончелист. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.5, М., Музыка, с.127-215. с. 153.

впасть в эмоциональную апатию, преисполнившись губительным для Артиста состоянием благодушия. «У некоторых внутренняя жизнь катится столь гладко, - писал Константин Игумнов о таких исполнителях, - что под конец их уже вообще ничего не волнует. И тогда возникает опасность, что и в их музыкальном исполнении не найдется содержания. К сожалению, такое персональное благополучие, нивелирующее все переживания, встречается у исполнителей нередко»¹.

История искусства и культуры говорит о том, что наиболее благополучные страны, чья жизнь лишена трагизма, обделены талантами. В противоположность этому страны, история которых исполнена противоречий и катастроф, богаты одаренными личностями. Также и времена переломов, трагические эпохи, создающие напряженную атмосферу в обществе, рожают много талантов. Это происходит благодаря значительному духовному содержанию, которое несут в себе трагические эпохи, психологически стимулирующие творческую энергию людей. На вопрос автора этих строк «Почему в России так много музыкальных талантов?» Иегуди Менухин ответил кратко и просто: «Потому что они очень много страдали».

ИТОГИ:

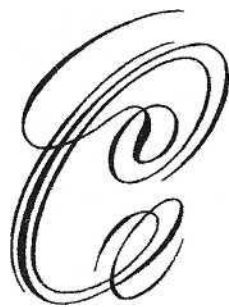
Подводя краткий итог рассказу об одаренности Исполнителя, можно отметить некоторые основополагающие свойства и качества, ему присущие:

1. Талант Исполнителя филогенетически связан с талантом Композитора: они имеют общее происхождение и восходят к истокам музыкального искусства в виде коллективной импровизации. Несмотря на внешние различия в деятельности, сущность одаренности Исполнителя состоит в способности стать соавтором Композитора, воссоздавая на сцене исполняемое сочинение.
2. Virtuозная одаренность Исполнителя есть продолжение его интонационного слуха и чувства ритма. Она сводится к живости и остроте слухо-пространственных и слухо-моторных связей. Virtuозные проблемы — это проблемы синестезии, легкости перехода из слуховой в другие модальности: фактор количественной наработки моторных навыков не является наиболее эффективным средством развития virtuозности.
3. Артистическая одаренность Исполнителя роднит его с деятелями всех сценических искусств: музыкант-исполнитель так же одарен артистически как драматический актер или тан-

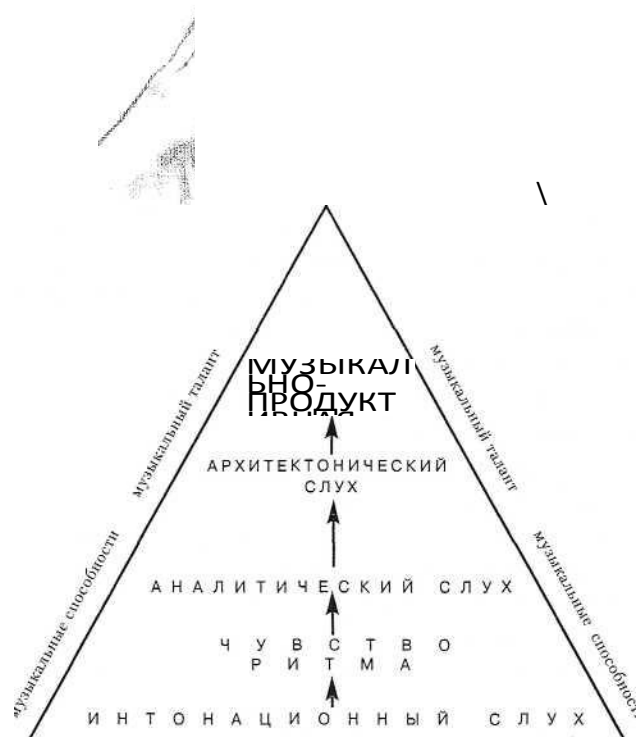
¹ Цит. по Б.Теллов (1998) Психология и физиология индивидуальных различий. М.-Воронеж, с.147

цовщик. Талант Артиста опирается на древнейшее ощущение себя жрецом и посланником, призванным передать важное сообщение: артистизм — это чувство ответственности перед своей миссией и чувство любви к публике, ради которой эта миссия осуществляется. Эстрадное волнение — индикатор артистического таланта, прямое его порождение.

4. Талант Артиста связан с особой твердостью духа, мужеством - и терпением. В процессе творчества выковываются те же самые качества личности, которые позволяют человеку достичь вершин карьеры. Поэтому крупные таланты, не сумевшие заявить о себе, составляют исключение. Большой талант влечет человека к большой карьере.



СТРУКТУРА МУЗЫКАЛЬНОГО ТАЛАНТА



Структура музыкальной одаренности отражает путь развития, который прошла музыка на всем протяжении человеческой истории. Вместе с музыкальной деятельностью и в ее недрах складывался и формировался музыкальный талант.

Первым появился интонационный слух, отражающий аффективные и коммуникативные свойства звука. За ним последовало чувство ритма — оно осознавало музыкальное движение, формируя музыкальное время. Интонационный слух и чувство ритма послужили основанием для дальнейшего развития музыкальности древнейшего человека: опираясь на ощущение тембра и качества произнесения звука, а также на осмысление музыкального движения, его акцентности и структурированности, сложился аналитический слух. Он был следующей ступенью на пути развития музыкального таланта: эта ступень означала овладение музыкальным языком с помощью осознания устойчивых звуковысотных структур-patterns, мотивов и мелодических оборотов, ладовых закономерностей — этот процесс имел речевое происхождение и складывался одновременно с вербальным языком, используя фонологические, лексические и синтаксические механизмы языкового мышления.

Комплекс музыкальных способностей опирался на мотивацион-

ное ядро в виде интонационного слуха, составляющего центр музыкальности человека, фундамент его способности расшифровывать содержание музыкального послания и откликаться на него. Операционный аппарат музыкальных способностей, позволяющий составлять звуковые гештальты, высотно-ритмические структуры состоял из чувства ритма и аналитического слуха. Вершиной операционных механизмов музыкальных способностей стал внутренний слух. Он обозначал способность мысленно представлять организованные последовательности высотно-ритмических структур — музыкальные высказывания.

Музыкальная память сохраняла их и обеспечивала их воспроизведение. С помощью комплекса музыкальных способностей, интонационного и аналитического слуха и чувства ритма, человек мог усваивать разнообразные музыкальные закономерности и овладевать музыкальным языком — понимать, запоминать и воспроизводить музыкальные высказывания.

Следующей ступенью развития музыкального таланта стал архитектурный слух. С него начинается этап активного овладения музыкальной речью, знаменующий переход от способностей к одаренности, от впитывания, усвоения и воспроизведения усвоенного к продуктивной музыкальной деятельности. Архитектурный слух подразумевает понимание стилевых и жанровых закономерностей музыкальной речи, овладение навыками построения музыкального текста. От общезыковых правил образования музыкальных структур, от уровня музыкальной фонологии, лексики и синтаксиса, находящихся в ведении аналитического слуха, архитектурный слух подводит музыкальное мышление к осознанию индивидуально-речевых особенностей текстов и групп текстов.

Индикатором сформированности архитектурного слуха является эстетическое чувство, обладающее пониманием целостности текста, его красоты и внутренней соразмерности. Архитектурный слух позволяет человеку подойти к первой фазе музыкального творчества, к вариантно-му копированию стиле-жанровых образцов на основе усвоения музыкально-стилевых алгоритмов — закономерностей связи музыкальных элементов и блоков.

Музыкально-продуктивная способность — это вторая составляющая музыкального таланта, второй компонент композиторской одаренности человека. Она составляет комбинационное ядро музыкальной одаренности, продуцирующее и изобретающее множество новых музыкальных элементов и структур. Музыкально-продуктивная способность — это генеративный центр композиционного

процесса, на основе деятельности которого архитектурный слух выстраивает новое музыкальное целое, совершая отбор полезных и необходимых комбинаций и отказываясь от неудачных и неуместных. Одаренность композитора подразумевает согласованную работу музыкально-продуктивной способности левополушарного происхождения и архитектурного слуха правополушарного происхождения.

Комплекс музыкального таланта является высшей стадией развития музыкальности: он не является очередной ступенью развития способностей, но напротив, представляет собой качественный скачок в уровне музыкального мышления. Музыкальный талант как особый комплекс психологических свойств и качеств не формируется путем тренировки из музыкальных способностей: его появление отделено от способностей многими этапами развития человеческого мозга. Эти этапы не могут быть преодолены и пройдены в течение одной человеческой жизни, если талант не дан человеку как врожденное дарование.

Модель музыкального таланта, его структура может быть отправной точкой для исследования других видов одаренности - в каждом из них есть аналоги тех функций, которые выполняют в рамках музыкального таланта его психологические составляющие. Аналог интонационного слуха — это фундамент одаренности. Его следует искать в глубинах прошлого, когда зарождался тот или иной вид деятельности. Тогда смысл этой деятельности, ее роль в выживании человеческого рода были яснее чем теперь, и сущность этой деятельности была более явной. Аналог интонационного слуха — это мотивационная составляющая любого вида одаренности, ее смысловой стержень, на который нанизывается второй структурный компонент способностей, аналогичный по функции чувству ритма. Расчленение и объединение пространственно-временных процессов, их группировка присущи всем видам деятельности: оператор гештальтирования, дробления и суммирования процессов, составляющих основное содержание деятельности, находятся под началом аналога «чувства ритма».

Аналог аналитического слуха в рамках модели разных видов одаренности — это «чувство языка», языковая способность, заведующая лексикой и грамматикой данного вида деятельности; всякая способность пользуется определенной языковой системой, и жизнь внутри этой системы, ее иерархия организуется с помощью аналога аналитического слуха — системного оператора данного вида одаренности. За ним следует аналог архитектурного слуха, ко-

торый заведует «стилеобразованием» в рамках данной деятельности. Он контролирует алгоритмы, с помощью которых можно выполнить копии готовых объектов, созданных в результате деятельности. Аналог архитектурного слуха — компонент всякого таланта: в отличие от способностей, заведующих первичной организацией материала, организацией «фактуры» деятельности, архитектурный слух распоряжается ею целостностью на уровне создаваемых «текстов».

Аналог музыкально-продуктивной способности — это поставщик готовых «строительных блоков» для данного вида деятельности. Он может создавать элементы, из которых строятся готовые объекты, он может их варьировать, создавать новые «блоки» и компоновать готовые структуры. Качество этих структур будет оценивать эстетическое чувство, опирающееся на ресурсы «архитектурного слуха» и являющееся его составной частью.

На крайних полюсах модели одаренности располагаются ее мотивационное ядро, аналог интонационного слуха, и «реализатор» побуждения к деятельности, аналог музыкально-продуктивной способности. Между ними находятся три структурных «оператора», ведущих процесс деятельности от мотивации к реализации: гештальт или пространственно-временной оператор, системный (языковой) оператор и оператор целостности текста. Содержательное наполнение этой примерной модели возможно лишь в рамках определенной деятельности, и музыкальная деятельность и музыкальный талант дают пример такого наполнения.

Филогенетическая модель музыкального таланта подразумевает следующие основные положения:

1. Нижележащие слои модели имеют более древнее происхождение, чем вышележащие слои, которые формировались и прорастали из нижележащих слоев на протяжении сотен тысяч лет. Психологические свойства и качества, относящиеся к нижележащим слоям способностей и одаренности, складывались дольше, они прочнее укоренены в генетической памяти человечества, и людей, обладающих этими свойствами больше, чем людей, обладающих вышележащими и более поздними по времени психологическими свойствами и качествами.
2. По мере восхождения по филогенетической модели число обладателей каждым из вышележащих компонентов по сравнению с числом обладателей нижележащих компонентов неу-

ктонно уменьшается. Для полноценного функционирования таланта необходима вся полнота обладания его структурными компонентами. Люди, обладающие вышележащими компонентами таланта, должны вербоваться из числа людей, обладающих нижележащими компонентами таланта. В противном случае талант утратит свою структурную целостность, его качество и уровень неизбежно пострадают.

3. Филогенетическая модель музыкального таланта — это модель идеального таланта, представляющая собой теоретический конструкт. На практике для функционирования всей структуры музыкальной одаренности достаточно, чтобы каждый из присутствующих компонентов был не равен нулю, то есть находился на минимально приемлемом уровне.

Ш

Лишь выдающиеся композиторы и исполнители обладают всеми включенными в модель компонентами, каждый из которых высоко развит. Остальные музыканты-профессионалы и музыканты-любители в подобной полноте не нуждаются. Их способности и одаренность определяются спецификой деятельности, которой они должны заниматься: талант музыканта-педагога будет отличаться от таланта музыканта-критика или музыканта-редактора, и в успешности их деятельности полнота и качество их музыкального таланта не будут иметь решающего значения.

5. Воспитание музыкального таланта должно учитывать его филогенетическую структуру. Порядок появления его компонентов в филогенезе должен лечь в основу методических принципов музыкальной педагогики. Нижележащим компонентам одаренности следует уделять внимание раньше, чем вышележащим компонентам: соблюдение такого порядка облегчит овладение музыкальными навыками и сделает музыкальное обучение более эффективным.





**ВОСПИТАНИЕ
МУЗЫКАНТА**



МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТАЛАНТ И НАСЛЕДСТВЕННОСТЬ

ЯБЛОКО ОТ ЯБЛОНИ?..

Можно ли воспитать музыкальный талант? Являются ли музыкальные способности продуктом культуры и воспитания или человек с ними рождается? На подобные вопросы вряд ли можно предложить однозначные ответы, однако ясно, что музыкальные способности имеют более непосредственное отношение к биологии и генетике, чем способности юриста или бухгалтера: музыка появилась гораздо раньше, чем многие другие человеческие занятия, ее освоение происходит спонтанно и произвольно в процессе музицирования и не нуждается в специальных образовательных институтах.

Многие психологи и часть общества полагают, что первые годы жизни определяют дальнейшее развитие таланта и само его существование. В раннем детстве можно дать толчок природной одаренности человека: если речь идет о музыкальном таланте, ребенка должна окружать стимулирующая музыкальная среда — он должен слушать много музыки, слышать, как музицируют родители, друзья и знакомые и по мере сил подключаться к ним. Его слух и чувство ритма должны впитывать музыкальные впечатления и становиться все более совершенными. Условия музыкального развития ребенка в ранние годы определяют его музыкальное будущее — таково распространенное убеждение. Справедливо ли оно? Насколько музыкальная среда, которую обеспечивают любящие музыку родители, способствует становлению музыкального таланта? И верно ли распространенное мнение о том, что «яблоко от яблони недалеко падает», и музыкальные дети растут в музыкальной семье? Некоторые

психологи специально изучали эту проблему, исследуя соотношение «музыкальная семья — музыкальный ребенок», выясняя характер этой связи.

«Музыкальный талант: врожденный или приобретенный? Восприятие учеников, учителей и родителей». Так назвали свою статью психологи под руководством Джоэля Вапника (Warnick, Joel). Они хотели ответить на вопрос, который играет в музыкальной педагогике роль основного: что важнее всего в становлении музыканта — природная одаренность, поддержка родителей или хороший педагог. Они интервьюировали 260 одаренных студентов-музыкантов, чьи успехи были всем очевидны — этих юных талантов пригласили на специальные летние курсы для одаренных подростков. В опросе участвовали их родные и преподаватели, и каждый участник должен был высказать свое мнение: кто или что повлияло в наибольшей степени на становление юного музыканта? Сами одаренные подростки не отказали себе в удовольствии приписать свои успехи собственному таланту и труду: учителя и родители, по их мнению, не сыграли здесь решающей роли. Родители, напротив, были твердо уверены, что если бы не их поддержка, то не видать бы их детям лауреатских званий и всевозможных наград. Ни о каких особых дарованиях своих детей родители не вспоминали. Преподаватели в один голос со своими питомцами отдали должное их таланту и труду, не забыв при этом упомянуть свою самоотверженную работу. Все участники эксперимента поставили в один ряд высокий результат и собственные усилия, посчитав, что другие «стороны» внесли гораздо меньший вклад в общее дело. Помимо естественной человеческой слабости считать удачу плодом собственных усилий, а неудачи — результатом неблагоприятных обстоятельств, этот эксперимент еще раз обнаружил множественность «центров влияния» на творческие успехи молодого музыканта.

Составители многочисленных анкет и опросников часто предпринимали попытки среди множества факторов обнаружить главный. Психологи пытались предсказать степень музыкальности ребенка, если известен уровень музыкальности родителей. Пресловутая дилемма «курицы и яйца» неизбежно присутствовала в такого рода попытках: родители немusикальных детей, как правило, были немusикальны, и было неясно, оттого ли дети не любят музыку, что имели мало возможности слышать ее дома, или эти дети немusикальны оттого, что их родители музыкально не одарены и передали свою антимusикальность по наследству. В музыкальных семьях происходило то же самое — дети родителей, которые любили петь и играть на музыкальных инструментах, тоже активно интересова-

лись музыкой. Эти данные получила Розамунд Шутер, исследуя английских школьников. «Можно было бы сказать, - пишет она, - что родители, которые занимались музыкой и продолжали музицировать были как раз те, кто обладал талантом и передал его своим детям. В то же самое время можно предположить, что музицирование родителей внесло свой вклад в повышение музыкального уровня ребенка и что родители, которые сами когда-то занимались музыкой, с большей вероятностью решили бы, что такие занятия необходимы их детям»¹.

Психолог Джон Шелтон (Shelton, John) подобно Розамунд Шутер провел статистическое исследование английских школьников, разделенных на две группы: музыкальные и немусикальные. Немусикальные дети на 91,6% происходят из немусикальных семей. Эти данные можно трактовать двояко: или эти дети немусикальны оттого, что немусикальна среда, в которой они росли, а может быть, они лишены музыкальных способностей потому, что этих способностей лишены их родители и свою «тугоухость» они получили по наследству. Ситуация с музыкальными детьми не столь однозначна. 16,6% музыкальных детей происходят из музыкальных же семей; 61,1% музыкальных детей происходят из среднемусикальных семей, а 22,2% музыкальных детей происходят из откровенно немусикальных семей. Этот последний факт вопреки поверхностному взгляду говорит о наследственном происхождении одаренности: ребенку из крайне немусикальной семьи можно стать музыкальным лишь благодаря природным склонностям, которые влекут его к музыке — в данном случае среда и окружение не могут стимулировать его музыкальное развитие. 61,1% музыкальных детей тоже не имели возможности «купаться в музыке» в раннем детстве — среднемусикальные родители разве что не отвращают от музыки, но и не привлекают к ней и не стимулируют музыкальные интересы ребенка. Все эти данные свидетельствуют о том, что музыкальная среда не является условием становления музыкального таланта — музыкальные дети чаще всего не нуждаются в стимулирующей музыкальной среде и растут в среднемусикальных или совсем немусикальных семьях. Полученные результаты весьма активно борются с общепринятыми предрассудками, доказывая, что научный и бытовой взгляд, наука и здравый смысл не всегда идут рука об руку. Здравый смысл скорее склонял бы человека к мнению, что яблоко от яблони в очередной раз упадет недалеко, и музыкальные

¹ Shuter-Dyson, R; Gabriel, C. (1981) *The Psychology of Musical Ability*. London, p.202.

дети должны иметь музыкальных родителей, что неверно. Этот же здравый смысл подсказывает, что вряд ли музыкальные дети рождаются

1

от немusикальных родителей. Опять неверно — 22,2% музыкальных детей происходят из немusикальных семей. Но обратная «теорема» верна почти стопроцентно: крайне немusикальный человек происходит из крайне немusикальной семьи.

Результаты исследования Шелтона косвенным образом подтверждают эксперименты знатока детской музыкальной психологии Х.Муга. (Moog, H.) Он исследовал музыкальную реактивность и музыкальное поведение детей трех лет, которые росли в несравнимых по уровню музыкального развития семьях. В классическом труде «Музыкальный опыт детей дошкольного возраста» он писал: «Среда не оказала никакого существенного влияния на испытуемых: выполнение наших тестов не отличалось у детей, лишенных музыкальных впечатлений, и у детей, наиболее продвинутых в этом отношении. Активность и качество музыкальной реакции у детей, слушавших музыку с утра до вечера, и у детей, чьи музыкальные впечатления были в высшей степени скупы, по-существу, совпали»¹. Подобные эксперименты заставляют по-новому взглянуть на роль семейного окружения в формировании музыкальности ребенка, и, быть может, вопреки распространенному мнению, не считать его решающим фактором.

Американский психолог Д. Сосняк (Sosniak, D.) работала с высокоодаренными молодыми пианистами, начинающими сольную карьеру, а также с их родителями. Все музыканты происходили из среднемusикальных семей, где к музыке относились с благожелательным равнодушием. Родители стали активно интересоваться музыкой лишь после того как ребенок приступил к систематическим занятиям: раньше их интерес не выходил за пределы обычного слушательского любопытства. Однако у них не было ни малейшего желания поощрять музыкальные занятия ребенка, и если бы не учитель, то юное дарование осталось бы без всякой поддержки. Эти данные вполне согласуются с полученными ранее Розамунд Шутер и Джоном Шелтоном: 61% музыкальных детей происходят из среднемusикальных семей и 22% — из маломusикальных. То есть 83% детей, любящих музыку и проявляющих к ней большой интерес, делают это по собственной инициативе, можно сказать, по зову сердца и вопреки мнению родителей.

Родителям непонятно тяготение детей к музыке, которую они

¹ Moog, H. (1976) The Musical Experience of the Pre-School Child. Trans. C Clarke. London: Schott, p.49.

считают блажью. Иногда они готовы поощрять интерес детей к музыке, но когда речь заходит о музыкальной карьере, родители не видят в этом особых перспектив: здесь ребенок выступает в роли гонимого Художника, а родители принимают сторону Общества, ищущего во всем «презренной пользы». Вопреки расхожему мнению, большинство юных музыкантов идет против воли родителей, выбирая музыкальную карьеру¹, и родители не то чтобы не заставляют их посвящать себя музыке, а весьма часто активно этому препятствуют: исследование Д.Сосняк и уже упомянутый опрос Джоэля Вапника красноречиво об этом свидетельствуют.

Психологи Джон Слобода и Майкл Хау (Sloboda, John; Howe, Michael) провели исследование в школе для музыкально одаренных детей. Часть из них — их психологи обозначили как группу А, — были высоко одарены и могли похвастаться победами на музыкальных конкурсах и сольными выступлениями. Другая часть — их экспериментаторы обозначили как группу В — были отнесены к разряду среднеодаренных учеников: их успехи были вполне удовлетворительны, однако ничего необычного в их достижениях не было. Различия между стилем поведения и личностными качествами учащихся обеих групп проявились как различия между высоко и среднеодаренными людьми. Дети из группы А меньше времени посвящали занятиям на своем основном инструменте, чем дети из группы В, их большие достижения стоили им меньших усилий чем средние достижения стоили их товарищам. Как говорил Лист, «гений сразу читает слово, которое другие разбирают по складам». Эта закономерность справедлива и по отношению к талантам, когда их сравнивают с малоодаренными людьми.

Учащиеся группы А интересовались многим и времени у них хватало на многое: они увлекались игрой на нескольких инструментах, они много читали, посещали театры и выставки, общались с друзьями. Учащиеся группы В были более целеустремленны и фанатичны: играли лишь на своем основном инструменте, посвящая ему все силы без остатка, не имели никаких посторонних интересов и вели более замкнутый образ жизни. Эти результаты согласуются с данными многих психологов, которые заметили чрезвычайную широту и открытость одаренных людей, их интерес к вопросам и предметам, не касающимся ни их непосредственно ни даже дела, которому они себя посвятили. Талант характеризует живое любопытство к жизни и культуре: он обладает многоканальностью мышления и восприятия, позволяющими ему впитывать и перерабатывать самую разнообразную информацию, впоследствии аккумулируя ее также и в

своем деле, включая ее в свою творческую орбиту... Человек малоспособный, напротив, вынужден отдавать всего себя избранной профессии и оплачивать свой, по-существу, неверный выбор весьма дорогой ценой. Его профессиональные достижения, несмотря на значительные усилия, все равно не слишком радуют его самого и окружающих — от этих усилий область творчества, которой он себя посвятил, ничего не выигрывает. Сам же он теряет все: друзей, свободное время, возможность счастливой полноценной жизни, отданных в жертву *idee fixe*, мифу, фетишу, который не принесет ему в дальнейшем ни творческого удовлетворения, ни большой карьеры.

Результаты этого эксперимента совпадают с ранее полученными результатами: учащиеся группы А происходят из среднемузыкальных семей, а учащиеся группы В из семей более музыкальных, где родители — музыканты-профессионалы. Однако крайне насыщенная музыкой среда, активная вовлеченность родителей в музыкальные занятия детей, богатые музыкальные впечатления с самого детства не оказали решающего влияния на формирование таланта учащихся из группы В — несмотря на столь радужные возможности развития, они не смогли использовать их и остались на весьма среднем уровне. Их сверстники из группы А, не имея этих возможностей, тем не менее, создали их для себя сами своим интересом и любовью к музыке: отсутствие активной «музыкальной стимуляции» в детские годы не помешало им проявлять значительную музыкальную одаренность во время обучения в школе.

В этих обстоятельствах можно предположить, что своими успехами одаренные ученики обязаны своим педагогам, которые оказались более квалифицированными и настойчивыми, чем их коллеги. Дело однако в том, что в школах для музыкально одаренных детей как в Англии так и в России преподают профессора чрезвычайно высокой квалификации — это артисты-исполнители и опытейшие мастера, чья репутация не вызывает никаких сомнений. В классе одного и того же профессора рядом учатся дети как из группы А, так и из группы В: этот факт говорит о том, что влияние педагога не является решающим — если бы это было не так, то все ученики одних педагогов принадлежали бы к группе А, а других педагогов — к группе В.

Исследования происхождения музыкальных детей свидетельствуют о том, что условия воспитания и среда не оказывают решающего влияния на появление музыкальной одаренности. Педагог тоже не может претендовать на исключительную роль в становлении музыкального таланта. Естественно возникает вопрос о его происхождении: если не среда, если не условия раннего становления таланта

и не квалифицированные педагогические усилия, то какие обстоятельства влияют на его появление? Не естественно ли предположить, что человек рождается талантливым, что талант — это дар, данный человеку самой природой...

ВРОЖДЕННЫЙ ХАРАКТЕР МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ

Природное и биологическое происхождение музыкальных способностей принято доказывать, ссылаясь на докультурные свидетельства музыкальности человека. Если бы музыкальность формировалась в процессе жизни, а не была бы изначально задана, то ни животные, ни младенцы не проявляли бы никаких признаков музыкальных способностей. Однако дело обстоит противоположным образом: «музицируют» птицы, «музицируют» дельфины и некоторые виды обезьян — в мозгу шимпанзе и макак находят специальные области мозга, ответственные за музыкальные функции. Младенцы обнаруживают весьма высокую музыкальность, различая мелодии и запоминая даже те из них, которые слышали до рождения.

Музицирование как род занятий распространено у всех народов, всех рас и всех культур: жизнь при родовом строе, ранняя стадия цивилизации неизменно связана с музыкой, и с ней же связана самая высокая из известных на сегодня стадий — представители информационной эры производят и поглощают музыку с той же жадностью, с какой это делали их далекие предки. Потребность в музыке и способность к музицированию не исчезает ни при каких обстоятельствах; в эпохи войны и в эпохи мира музыка звучит в любой точке, в которой существуют люди, хотя условия их существования, различия в их культурных и ценностных установках могут быть очень велики. Но музыки эти культурные контрасты не касаются — она меняет свой облик, но остается с людьми, что говорит о глубокой генетической укорененности музицирования, о незыблемости его природных корней.

В течение миллионов лет музыка формировала мозг человека. За разными отделами мозга закрепились разные музыкальные функции. Правое полушарие ведаёт процессами музыкального синтеза, музыкальной целостности, левое — процессами музыкального анализа, разложения музыки на элементы; левое полушарие связано с музыкальным движением и ритмом, правое — со слухо-пространственными ассоциациями. В мозгу человека сформировался

специальный отдел — auditory cortex, который обрабатывает исключительно музыкальную информацию, опирающуюся на разновысотные звуковые сигналы. В левом полушарии есть специальный отдел planum temporale, который увеличен у людей с абсолютным слухом, а у юных скрипачей пальцы их левой руки, если они начали учиться музыке до 7 лет, имеют в мозгу особое «посольство» — связь между мозгом и пальцами у них более прочная и определенная. Данные нейробиологии, антропологии и этнографии, сведения о раннем развитии младенцев не оставляют сомнений в том, что музыка — природный феномен, имеющий докультурный характер, и никакое искусственное воздействие не нужно, чтобы человек начал проявляться как Homo musicus.

Многие статьи, опубликованные в научной периодике, говорят о способности младенцев различать высоту звуков, фиксировать тонкие различия в звуковом составе мелодий, имеющих одинаковый мелодический контур, о способности слушателей в возрасте до полугода помнить мелодии, слышанные до рождения. Теме младенческой музыкальной компетентности, превышающей ожидания, посвящают свои неопубликованные диссертационные исследования молодые психологи. Б.Сатт (Satt, B.) и Р.Полверини-Рей (Polverinin-Rey, R.) из Калифорнийской школы профессиональной психологии установили, что младенцы уже в первые месяцы жизни проявляют определенный консерватизм и лучше засыпают под ту колыбельную, которую мать напевала еще до их рождения. Психолог Д. Шоу (Shaw, D.) сообщает, что мать и младенец лучше понимают друг друга, если до рождения ребенка мать посещала музыкальные занятия. Эти и другие данные утверждают научное сообщество во мнении, что человек рождается, наделенный определенным музыкальным потенциалом.

Психологи М.Балабан, Л.Андерсон и А.Вишневецки (Balaban M.T., Anderson, L.M., & Wisniewski, A.B.) решили выяснить, насколько рано просыпается нейробиологическая музыкальная специализация. Известно, что взрослые люди воспринимают музыкальный контур правополушарно, пространственно, а если тот же самый мотив повторить на другой высоте, операцию сравнения проведет левое полушарие. Ученые предложили восьмимесячным младенцам проделать и то и другое; их реакция фиксировалась с помощью поворота головы в сторону светящейся игрушки. Оказалось, что у младенцев уже сложились «музыкальные специальности» мозговых полушарий, которые работают у них так же как у взрослых. Авторы сделали вывод о том, что базовые музыкальные

функции мозга являются врожденными, и в начале жизненного пути человека они уже даны в готовом виде. Группа психологов под руководством Майкла Линча (Lynch, Michael) обнаружила, что младенцы разного происхождения слышат фальшивые звуки как в родных для себя ладах, так и в чужих: белые дети различали фальшивую настройку в яванском ладу *relog*, а индонезийские дети слышали погрешности в настройке европейского мажора и минора. Взрослые испытуемые выполняли аналогичное задание гораздо хуже: культурный консерватизм ограничил их слуховые ресурсы, «свое» и «чужое», в отличие от младенцев, были для них далеко не равнозначны. Исследователи с радостью сделали политкорректный вывод о том, что природа предназначила человека к восприятию всех музыкальных культур без предубеждения — лишь дальнейшее воспитание сужает наш музыкальный горизонт.

Специалисты не перестают изумляться слуховым возможностям слушателей-младенцев: Д.Шамберлен (Chamberlain, D.B.) наблюдал как они определяют тождество мелодий, прозвучавших в совершенно разном темпе, как они замечают ритмические обороты, разрушающие мелодию. Он утверждает, что стратегии восприятия музыки и обработки музыкальной информации, свойственные взрослым, присутствуют уже в младенческом возрасте. Это явление ученые называют перцептивной компетенцией, которой Сандра Трегуб, Гленн Шелленберг и Дэвид Хилл (Trehub, Sandra; Schellenberg, E. Glenn; Hill, David S.) посвятили специальное исследование. «На основании имеющихся данных, - пишут авторы, - можно заключить, что младенцы, дети и взрослые воспринимают новые мелодии принципиально одинаковым образом. Удивительно, но драматические различия в способности к обработке информации и различия в совокупном опыте между младенчеством и взрослым возрастом не подкрепляются качественным разрывом в обработке музыкальной информации, а лишь сопровождаются небольшими количественными изменениями»¹. Взрослые слушатели, по-существу, реализуют в течение жизни те слуховые ресурсы, которые были даны им при рождении.

Значительность врожденных слуховых ресурсов человека подтвердил эксперимент, проведенный под руководством Дженни Шафран (Saffran, J.R.). Ученые работали с семимесячными младенца-

¹ Trehub, Sandra; Schellenberg, E. Glenn; Hill, David S. (1997) The origins of music perception and cognition: A developmental perspective. Deliege, Irene (Ed); Sloboda, John (Ed); et al. Perception and cognition of music, (pp. 103-128). Hove, England UK: Psychology Press/Erlbaum (UK) Taylor & Francis. 461 pp., p. 103.

■ *Скопистаиие музыканта*

ми, которые слушали десятиминутный фрагмент из моцартовской клавирной сонаты в течение двух недель ежедневно. После двухнедельного перерыва вся группа испытуемых в сопровождении мам прибыла в лабораторию, где маленьким слушателям был предъявлен уже известный им фрагмент, а также в качестве контрольного материала новый фрагмент из другой моцартовской сонаты. Несмотря на столь долгий перерыв, младенцы узнали знакомую музыку. Более того, они сумели отличить начало знакомого фрагмента от его середины, выказывая предпочтение началу. Психологи были поражены дифференцированностью и прочностью младенческой памяти, которая далеко не у всех сохраняется в дальнейшем: эксперименты с детьми, вышедшими из младенческого возраста, скорее разочаровывают, чем вызывают оптимизм по поводу наших слуховых возможностей.

Способность детей детсадовского возраста различать изменения, появляющиеся в вариациях на данную тему, не отличаются от аналогичных способностей учащихся второго и четвертого классов школы. Винсент Канторский и Грегори Де Нардо (Kantorski, Vincent J; DeNardo, Gregory) убедились в этом, предлагая детям послушать Вариации Моцарта на тему *Ah, vous dirai-je, Maman*. Младшие школьники опередили детсадовских детей только тогда, когда через пять секунд после начала четвертой вариации они сумели заметить мажоро-минорный контраст между этой вариацией и основной темой: идея «мажор-минор» складывается достаточно поздно и является не природной, а приобретенной в процессе вхождения в европейскую музыкальную культуру — здесь несколько лишних лет музыкального опыта много значат. Однако в целом авторы были даже несколько удивлены, что в столь чувствительном возрасте музыкальный опыт не оказал решающего влияния на слуховые возможности испытуемых: «Доля детей, зарегистрировавших изменения на первой, третьей и пятой секунде любой из вариаций была одна и та же во всех возрастных группах»¹, - заключили они. Процент «слушачей» в разных возрастных группах не увеличивается, что говорит о природном происхождении перцептивной компетентности — такой вывод можно сделать из представленных авторами результатов.

Значительные различия между детьми в умении петь, повторять музыкальные фигуры и запоминать их замечают многие авторы. Об этом писала российский исследователь детской музыкаль-

¹ Kantorski, Vincent J; DeNardo, Gregory F. (1996) An assessment of children's discrimination of change when listening to a theme and variations form. *Psychomusicology*. 15:69-77.

ности К.Тарасова, это же в разных экспериментальных работах утверждают и другие психологи. Уже упоминавшиеся Чанг и Трехуб (Chang et Trehub), доказали, что пятимесячные младенцы воспринимают мелодии с одинаковым контуром и при этом разные по звуковому составу как различные. Маленькие слушатели заслуживают аплодисментов: не все взрослые способны отличать те же самые параметры. Но психологи не преминули заметить, что столь блестящие результаты показала лишь половина испытуемых. Вполне возможно, через десять лет из этой половины «младенцев-слушачей» сформируются дети, которые смогут правильно петь и запоминать известные мелодии, а те, кто этого сделать не смогут, будут принадлежать ко второй половине, которая и в пять месяцев не блистала выдающимися слуховыми данными. Худшие музыкальные успехи одних младенцев по сравнению с другими никак нельзя объяснить разностью в опыте и воспитании, что еще раз подчеркивает врожденный характер их музыкальности.

Психолог П.Ной (Noy, P.) заметил, что высокомузыкальные дети уже в младенчестве испытывают повышенный интерес к звучаниям: в этом они похожи на выдающихся композиторов и исполнителей, которые, скорее всего, вербуются именно из этих детей. Автор подчеркивает, что слух — это главный канал общения между матерью и ребенком, и дети особенно чувствительны к нюансам общения имеют тенденцию стать особо музыкальными. Их интонационный слух, испытывающий любопытство к звукам и слуховой коммуникации, уже содержит тенденцию к превращению в высокоразвитые музыкальные способности, а может быть, и талант. Как считает автор, музыкальность этих детей проявляется так рано благодаря тому, что она — врожденное свойство.

Наиболее убедительны как доказательство врожденности музыкальных способностей опыты с близнецами, слуховые возможности которых идентичны. Билли Томпсон и Сьюзан Эндрюс (Thompson, Billie M.; Andrews, Susan R.) попросили 136 монозиготных пар близнецов и 148 дизиготных пар близнецов в возрасте от 18 до 74 лет ответить, содержат ли популярные мелодии неверные ноты. Оба члена каждой пары близнецов выросли в одной и той же семье, и влияние среды в данном случае было одинаковым. Однако монозиготные пары показали гораздо большее сходство в ответах. Оценив результаты обеих групп, исследователи заключили, что влияние наследственности на уровень слухового развития можно оценить как близкий к 80%. Они подчеркнули, что испытуемые не демонстрировали «эффект общего воспитания» («no effect of shared

environment»)¹. Это было подтверждено с помощью особой статистической техники генетического моделирования, использованной авторами.

Исследования абсолютного слуха со всей очевидностью свидетельствуют о его врожденном происхождении. Уже упоминалось об известном докладе перед членами Американского генетического общества, в котором приводились обследования 600 абсолютников. 25% их братьев и сестер также обладали абсолютным слухом, в то время как среди музыкантов-неабсолютников лишь 1% их сестер и братьев обладает абсолютным слухом. Гены играют решающую роль в развитии абсолютного слуха — таков был вердикт собравшихся ученых. Генетическое происхождение неабсолютного слуха тоже имеет научное подтверждение, хоть и не такое веское как с абсолютным слухом. Такого рода эксперименты всегда содержат некоторую погрешность, поскольку экспериментатор может исследовать только тех детей и родителей, которые согласились участвовать в его работе. Эксперименты на родственниках показывают, что чем ближе родство испытуемых, тем вероятнее и теснее сходство в уровне их слуховых данных. Неродственники не демонстрируют какой-либо связи, в то время как близнецы показывают очень близкую связь. Отмеченная тенденция подтверждает версию о наследственном механизме передачи

музыкальных способностей, об их генетическом, врожденном происхождении.

■?

РОД КАК НОСИТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ТАЛАНТА

В извечном споре Nature vs Nurture, Природа или Воспитание, чаша весов явно склоняется в сторону Nature, в сторону Природы. Многие статистические исследования подтвердили, что среда и условия становления таланта в раннем детстве не ведут к его дальнейшему расцвету: благоприятные условия формирования не делают детей профессиональных музыкантов или детей из музыкальных семей более одаренными. Вместе с тем музыкальный талант имеет врожденное происхождение: на это указывают эксперименты с младенцами, абсолютниками и близнецами. Возникает некоторое противоречие. С одной стороны, музыкальный талант имеет врожденное происхождение и не формируется даже в первые, наиболее чувствительные к внешним воздействиям годы. С другой стороны, он прямо не наследу-

¹ Thompson, Billie M.; Andrews, Susan R. (2000) Genetic correlates of musical pitch recognition in humans. Integrative Physiological & Behavioral Science, 35:174-188, p.186.

ется: музыкальные дети часто имеют среднемузыкальных или даже мало-музыкальных родителей. В то же время абсолютная немзыкальность наследуется стопроцентно — крайне немзыкальные дети происходят из крайне немзыкальных семей.

Все эти на первый взгляд противоречивые данные вполне согласуются с наследственным происхождением музыкальности. Факт наследования полной немзыкальности в этом отношении выглядит достаточно весомо: отсутствие наследственного признака наследуется в 100% случаев, и если родители здоровы и у них нет наследственных заболеваний, то можно с уверенностью утверждать, что их дети также будут здоровы и не будут иметь наследственных заболеваний. То же и с музыкальностью — ее отсутствие уверенно передается по наследству и передается непосредственно от родителей.

Механизм прямого наследования присутствующих признаков, в том числе и заболеваний, генетически проявляется с гораздо меньшей вероятностью. Если один из родителей болен, то его заболевание может лишь в 50% случаев перейти к следующему поколению. То же и талант: если один из родителей одарен, то его одаренность лишь в половине случаев передается детям. Но если второй из родителей при этом совсем не одарен или одарен очень мало, то вероятность получения одаренности «в подарок» от родителей значительно уменьшится. Вот почему высшие слои общества с таким неприятием относятся к мезальянсам или неравным бракам: чтобы сохранить «голубую кровь» и выработанные веками способности, нужно стремиться вступить в брак с себе подобными. Снижение интеллектуального и культурного уровня у второго родителя уменьшит вероятность наследования этих признаков детьми «неравной» пары.

Все данные приводят к главному выводу: музыкальность наследуется, но часто наследуется не от родителей. Кто же тогда является ее носителем? Чтобы изучить этот вопрос Л. Гедда (Gedda, L.) провел исследование с хористами Сикстинской капеллы в Риме. Это были мальчики от 11 до 15 лет, наделенные прекрасным слухом и музыкальной памятью. Он собрал максимальное число их родственников — братьев, сестер, дядей, тетей, двоюродных братьев и сестер и т.д. — и проверил их слуховые данные. В качестве контрольной группы он взял для сравнения аналогичную группу мальчиков того же возраста, не проходивших никаких процедур отбора по слуховым параметрам. Родственники второй группы мальчиков также участвовали в эксперименте. Не было сомнения в том, что сами «сикстинские мальчики» получают более высокие баллы по музыкальным тестам, чем контрольная группа их сверстников. Ни та, ни другая груп-

па родственников не состояла из профессиональных музыкантов. Однако группа родственников «сикстинских» мальчиков резко превзошла по своим слуховым данным группу родственников «несикстинских» мальчиков. Здесь нелишне вспомнить, что аналогичные эксперименты непосредственно с родителями музыкальных детей всегда показывали гораздо более вялую зависимость, из чего исследователь заключил, что носителем музыкальности служит не семья, из которой происходит музыкальный ребенок, а весь его род.

Генри Винг (Wing, Henry) также много экспериментировал в поисках носителя наследственной музыкальности. Он собрал информацию о количестве музыкальных инструментов в домах музыкальных детей. Обнаружилась прямая зависимость музыкальности детей от количества имеющихся в семье инструментов: если в доме были и фортепиано и гитара, то это указывало на более значительную вероятность появления музыкального ребенка, чем если бы в доме было только фортепиано или только гитара. Когда исследователь выяснил происхождение инструментов, то оказалось, что они в основном получены от активно музицировавших родственников, частью умерших, частью уехавших. И даже если родители не играли на них, инструменты все равно оставались в доме как памятные подарки. Их большое число — в некоторых семьях были и три, и четыре разных инструмента — говорили о значительных музыкальных способностях рода, о его совокупной музыкальности. Такая музыкальность со значительной вероятностью обнаруживалась у детей независимо от непосредственной музыкальности родителей. Эта закономерность тем более показательна, что в качестве независимой переменной Винг избрал не просто слуховые данные детей, а их архитектурный слух, эстетическое чувство и музыкальный вкус, которые он проверял в своих тестах.

Чтобы прояснить связь музыкальной одаренности человека и одаренности его рода, можно условно разделить музыкальные таланты на несколько групп по степени проявленности и силе их музыкального таланта. Первую группу составят профессиональные музыканты. Информация о них имеется в уже приведенных экспериментах, касающихся и «сикстинских» мальчиков, и учащихся школы для одаренных детей, и начинающих концертирующих пианистов. Приведенные эксперименты свидетельствуют о некой «растекающейся» одаренности в роду музыкальных детей, которые станут музыкантами-профессионалами. Свою музыкальность они получили от своих родственников, скорее всего от тех самых, о которых упоминает Винг — от музыкантов-любителей, от родственни-

ков-меломанов.

Ученые-генетики, наблюдая за проявлениями одаренности, высказали мысль о том, что род имеет некую незримую задачу — рождение гения. Он появляется на свет как реализация предназначения рода, его всечеловеческой роли. Одаренность накапливается в роду, она расширяется и углубляется пока, в конце концов, этот род не дает человечеству гениальную личность. Эту мысль высказал выдающийся российский генетик Николай Дубинин, и его идеи подтверждаются примерами из биографий выдающихся музыкантов. Путь рода к появлению гения связан со все более значительной концентрацией одаренности. Чем ближе рождение гения, тем выше становится концентрация в роду одаренных музыкантов, и сама эта одаренность становится более заметной. Если же речь идет о великих композиторах, счет которых в истории ведется на немногие десятки, концентрация и глубина музыкальности рода становится всепоглощающей. Их биографии говорят уже не только о музыкальности семьи или о музыкальности рода в целом, но о необычайной распространенности музыкального таланта среди членов рода, захватывающей уже не только семью гения, но и семьи его родственников. Здесь нелишне отметить, что данные о родственниках выдающихся музыкантов за исключением их родителей чрезвычайно скупы. В отличие от биографий гениальных композиторов биографии выдающихся исполнителей изучены не так подробно, и сведения о музыкальности их родственников помимо родителей обычно отсутствуют. Имеющиеся данные указывают на одну очевидную тенденцию: перед рождением выдающегося исполнителя музыкальность перемещается в семью.

Выдающийся дирижер Артуро Тосканини вырос в семье портного из города Пармы. Это была музицирующая семья, в доме постоянно пели, а отец, несмотря на профессию ремесленника, был завзятым меломаном и театралом, постоянным зрителем местного оперного театра «Реджо». Своего ребенка он, не колеблясь, отдал в Королевскую музыкальную школу, где маленький Артуро начал учиться игре на виолончели. Материальные соображения тоже сыграли свою роль: семья портного жила бедно, а лучшие ученики школы с 9 лет получали стипендию. Юный Тосканини учился хорошо, и уже с 13 лет начал подрабатывать в оркестрах Пармы.

Другой выдающийся дирижер Герберт фон Караян был сыном преуспевающего венского врача. Брат отца и дядя Караяна был крупным инженером, очень любящим музыку. В семье она звучала постоянно, брат Вольфганг учился играть на фортепиано, и маленький Герберт прятался за ширмой во время его уроков и знал все его

пьесы наизусть. Практичные родители не жаждали учить музыке второго сына, полагая, что одного Вольфганга, носившего имя Моцарта, достаточно. Но Герберт одолел родителей и настоял на том, чтобы и ему разрешили заниматься музыкой. Пришлось отцу уступить, и как показало дальнейшее, он был прав. В таких случаях англичане говорят «the Rest is History»: дальнейшее — История.

Семья скрипача Фрица Крейсlera была чрезвычайно музыкальна. Его отец, как и отец Караяна, был известным врачом. В доме часто собирались любители квартетной игры, и отец Крейсlera принимал активное участие в этих собраниях. Маленький Фриц играл в скрипача с трех лет: сигарная коробка изображала скрипку, а шнурки от ботинок играли роль смычка. Очень скоро он стал подыгрывать участникам домашних квартетов на детской скрипочке, и уже в 7 лет Фриц стал студентом Венской консерватории, а в 10 лет окончил ее с золотой медалью. Вспоминая свое детство, звезда скрипичной музыки Фриц Крейслер вспоминал: «Быть может, я стал профессиональным музыкантом именно потому, что отец бессознательно хотел увидеть во мне неосуществленные мечты стать скрипачом»¹. Такова же история Давида Ойстраха, отец которого любил музыку, но музыкантом не был. «Сколько бы я ни перебирал в своей памяти, не могу вспомнить себя в детстве без скрипки, - вспоминал Ойстрах впоследствии. - Мне было три с половиной года, когда отец принес в дом игрушечную скрипочку, «играя» на которой я очень охотно воображал себя уличным музыкантом — печальная профессия, широко распространенная в те годы в Одессе. Эта игра в уличного скрипача так увлекала меня, что когда уже в пятилетнем возрасте я получил, наконец, в руки настоящую скрипку-восьмушку и начал учиться музыке, это занятие целиком поглотило меня»².

Одаренные отцы с нереализованными музыкальными талантами составляют некое «мини-правило» среди выдающихся музыкантов-исполнителей и некоторых композиторов. Отец Пола Маккартни был участником любительского джаз-оркестра и бросил свое увлечение игрой на трубе из-за проблем с зубами. В память о своей несостоявшейся любви отец подарил Полу на день рождения новую трубу. Но тот не захотел на ней играть, потому что его мечтой было пение, а сочетать пение и игру на трубе было никак невозможно. Юный Пол Маккартни обменял трубу на гитару, которую торжественно принес домой. Отец смирился с музыкальной самостоятельностью сына и

¹ Ямпольский, И. (1975) Фриц Крейслер. М., с.37.

² Ойстрах Д. (1978) Мой путь. Воспоминания, статьи, интервью, письма. М., с.131.

продолжал поощрять его музыкальные занятия. Так же поощрял свою одаренную дочь отец Александры Пахмутовой. Он был рабочим на электростанции, очень любил музыку и самостоятельно выучился бегло играть — вальсы Шопена, сонаты Бетховена, классические симфонии. Николай Пахмутов демонстрировал склад души высокоодаренного человека, будучи не только прекрасным пианистом, но и художником-акварелистом, а также мастером фото и радио.

О музыкальных способностях матерей выдающихся музыкантов известно немного. Тем не менее, несколько характерных примеров дошли до потомков. Среди них история семьи одного из лучших теноров XX века Марио Ланца. Отец играл в этой музыкальной семье «первую скрипку». Его звали Антонио Кокоцца, он работал мелким клерком и увлекался игрой на французском рожке. Вернувшись с полей Первой мировой, он зашел в магазин в Филадельфии, где за прилавком стояла очаровательная дочь бакалейщика Мария Ланца. Впоследствии их сын, обожающий мать, прославил ее имя. В доме хозяина магазина Сальваторе Ланца было фортепиано, и юная Мария была безумно поглощена любовью к музыке и пению. Она мечтала о карьере певицы, но ей суждено было стать матерью великого певца. В семье целыми днями звучала музыка, потому что инвалид войны Антонио Кокоцца был фанатично предан ей и бесконечно слушал оперы. К этому занятию он приучил и своего сына Марио, который утверждал, что научился петь, подражая пластинкам Кару-зо. Жизнь Николо Паганини развивалась по тому же сценарию, когда его отец-грузчик при первой же возможности стал учителем пения и торговцем мандолинами, а своих сыновей муштровал нещадно, чтобы они осуществили мечту отца стать музыкантом. Часто встречающееся страстное увлечение любительским музицированием среди родителей выдающихся музыкантов заставляет думать о том, что они вербуются из отмеченных психологами 16, 6% музыкальных детей, чьи родители тоже проявляют признаки высокой музыкальности.

Так же загадочно появление музыкального таланта у выдающегося пианиста Артура Рубинштейна, который пережил райские часы, проводя время наедине с роялем в гостиной их зажиточного дома. «То ли в шутку то ли всерьез я выучил названия нот, и стоя спиной к роялю мог называть звуки аккордов, даже самых диссонантных, - вспоминал он впоследствии. - Это стало моей забавой играть с клавиатурой, и вскоре я научился играть сначала одной рукой, а потом и двумя любую мелодию, которую слышал. Все это, конечно, не ускользнуло от внимания моей семьи, где должен признать-

ся, никто из родственников, включая дедушек и бабушек, дядей и тетей не имел никакого музыкального таланта. Когда мне исполнилось три с половиной года, мое пристрастие стало столь очевидно, что родителям пришлось подумать всерьез о моем таланте и что-то предпринять»¹.

Подобные случаи встречаются и среди великих композиторов: например, в роду Глюка не удалось обнаружить следы музыкальной одаренности. О них исследователь музыкального таланта Розамунд Шутер-Дайсон говорит как о «неуловимом наследственном факторе» (the untraceable hereditary factor), который привел к появлению выдающегося музыканта. Биографии, похожие на биографию Глюка или Артура Рубинштейна — это те самые исключения, которые подтверждают правило. Генетические закономерности выступают в виде тенденций и вероятностей, но не абсолютных законов. Если бы перед наукой вместо выдающихся музыкантов были мушки-дрозофилы, которые размножаются с огромной скоростью, то можно было бы найти этот «неуловимый фактор» или сделать обоснованные предположения на его счет. Но когда речь идет о людях большей частью умерших, генеалогией которых никто специально не занимался, совершенно неудивительно, что следы музыкальной одаренности рода Глюков или рода Рубинштейнов теряются в глубине веков.

Изучение генеалогии великих композиторов говорит о том, что их предки обладают более серьезным творческим потенциалом по сравнению с предками выдающихся исполнителей. Если у выдающихся исполнителей их родители очень любят музыку и охотно слушают ее, а некоторые даже немного музицируют, то предки великих композиторов уже не просто преданы музыке и проявляют к ней значительный интерес — они прекрасно играют и обладают способностью к импровизации, то есть они уже в некоторой степени являются композиторами. Некоторые родственники великих композиторов — профессиональные музыканты, в ряде случаев это отцы будущих гениев. Биография Франсуа Куперена, гения французской музыки рубежа XVII-XVIII веков, чрезвычайно показательный пример.

Прадед семьи Матюрен Куперен был деревенским юристом. Его сын Шарль Куперен избрал торговое поприще, но при этом активно музицировал, играя на органе. Три его сына Луи, Франсуа и Шарль стали профессиональными музыкантами. Старшего брата Луи услышал известный мэтр музыки Жак де Шамбоньер и увез его ко двору, сделав придворным органистом. Вместе с Луи в Париж пере-

¹ Rubinstein, A. (1979) *The years of my youth*. NY, p.1 13.

брался и младший из братьев Шарль, у которого в 1668 году родился сын — великий Франсуа Куперен. Средний из трех братьев, дядя великого композитора, в честь которого назвали маленького Франсуа, давал уроки игры на клавесине; он отличался веселым нравом и артистическим темпераментом настоящего француза. «Это был маленький седой человек, который обожал хорошее вино, - вспоминали о нем современники. - Он охотно продлевал уроки, когда перед ним на крышку клавесина ставили графинчик с куском хлеба, и урок продолжался столько, сколько графинчик обновлялся»¹. Биография Куперена говорит о расширении «музыкального поля» вокруг него: теперь это уже не только отец, который любит музыку, но отец — музыкант-профессионал. Два брата отца также музыканты-профессионалы, и один из них, Луи Куперен — выдающийся композитор. Концентрация музыкальной одаренности среди родственников великого композитора Франсуа Куперена огромна и значительно превышает аналогичную концентрацию в роду выдающихся исполнителей.

Семья русского композитора конца XIX века Анатолия Лядова тоже музыкальная по всем направлениям. Отец Константин был дирижером императорских театров, его брат — виолончелистом императорского балета. Третий брат отца Михаил был пианистом, еще один брат Александр — дирижером, сестра Анна прекрасно играла на фортепиано, брат Владимир был хористом императорской оперы, а сестра Елена — хористкой оперы итальянской. Дочь Александра Вера Лядова, двоюродная сестра композитора, стала знаменитой опереточной певицей. Подобную концентрацию музыкальной одаренности в семье можно считать исключительной. Вполне возможно, если бы, например, у отца Моцарта Леопольда было бы столько же братьев и сестер сколько у Константина Лядова, все Моцарты-старшие стали бы профессиональными музыкантами. Но история не знает сослагательного наклонения, и что было бы «если бы» нам узнать не дано. Однако семейная история Лядовых весьма показательна: она говорит о чрезвычайной силе и широте наследственной музыкальной одаренности в роду выдающихся композиторов. Ничего подобного история выдающихся исполнителей не обнаруживает, ограничиваясь в большинстве случаев лишь отцом-меломаном.

Род композитора Сергея Рахманинова стоит в ряду подобных же примеров. Его дядя Аркадий Рахманинов был композитором-дилетантом: его перу принадлежат 150 музыкальных опусов, романсов и фортепианных пьес. Отец композитора Василий был прекрасным пи-

¹ А.Тессьер (1926) Couperin. Henri Laurens. Paris, p. 29.

анистом-любителем, который вдобавок умел импровизировать. Двоюродным братом великого Сергея Рахманинова был выдающийся пианист Александр Зилоти, сын тетки композитора Юлии Аркадьевны. Сестра Сергея Рахманинова Елена в 17 лет была принята в труппу Большого театра, но, к сожалению, вскоре умерла. В роду Рахманиновых заметен не просто «ген высокой музыкальности», но «ген композиторского таланта». Можно предположить, что более высокая музыкальная одаренность наследственно происходит от более высокой одаренности предыдущего поколения предков, нежели одаренность средняя, не связанная с композиторским дарованием. Одаренность старшего поколения рода отразилась и в младшем поколении: отец Василий и дядя Аркадий передали свой талант по наследству не только великому композитору Сергею Рахманинову, но также и его двоюродному брату Александру и его сестре Елене.

Очень музыкален род композитора Жака Оффенбаха. Его отец, профессиональный музыкант давал уроки игры на флейте, гитаре и скрипке, а также уроки пения. Столь большая музыкальная разносторонность свидетельствует о значительном таланте. В родном городе Оффенбахов Кельне славилось семейное трио, в котором выступал молодой Жак Оффенбах, его брат Юлиус и его сестра Иза-бель. В семье композитора Жоржа Бизе чрезвычайно музыкальна линия его матери: два ее брата были прекрасными профессиональными певцами — старший Камилл был первым тенором в Реймсе, младший Франсуа стал выдающимся учителем пения, а сама Эми Дельсарт, мать композитора, слыла превосходной пианисткой. Отец Жоржа Бизе Адольф, по профессии парикмахер, был от музыки без ума и подвизался на ниве вокальной педагогики, хотя был всего лишь страстным меломаном и музыкальным талантом, судя по всему, не обладал.

У великого Шостаковича мать была профессиональной пианисткой, выпускницей Санкт-Петербургской консерватории, а отец очень мило пел; мать Александра Скрябина подавала большие надежды как концертующая пианистка, но рано умерла. Автор мюзиклов Эндрю Ллойд Уэббер имел обоих родителей-музыкантов, отец композитора Эдисона Денисова хоть и не был музыкантом, но импровизировал и играл по слуху, а мать просто обожала музыку. В некоторых случаях, если речь идет о людях знатных и небедных, трудно установить доподлинно уровень музыкальности их рода: например, большинство русских дворян не работали, и их музыкальность вынужденно оставалась в любительских рамках. Чайковский вспоминал: «По рассказам отца и матери дядя мой с отцовской сто-

роны Павел Петрович обладал огромными музыкальными способностями и прекрасно и бегло играл по слуху не зная нот целые увертюры и другие пьесы»¹. Подобную музыкальность можно назвать исключительной, далеко выходящей за пределы обычной любви к музыке образованного меломана.

Выдающиеся исполнители, как правило, не происходят из столь всеобъемлюще музыкальных семей и ген композиторства в их семьях не замечен. Подобная ситуация, может быть, объясняется тем, что в семье, где мало детей, широта одаренности рода может не проявляться, но лишь потенциально, латентно присутствовать. В пользу такого предположения говорят примеры многодетных музыкальных семей. Одна из них — семья выдающегося скрипача Жака Тибо. Его отец был первым скрипачом оперного оркестра. Два его брата, прекрасные пианисты, возглавили консерватории — Альфонс учредил консерваторию в Буэнос-Айресе, а Жозеф стал директором консерватории своего родного города Бордо. Рано умерший брат Ипполит был выдающимся скрипачом, а брат Франсис — прекрасным виолончелистом и директором консерватории в городе Оране. Лишь два брата из семи братьев Тибо не выказывали никаких музыкальных дарований.

Некоторые психологи, настаивая на наследственном происхождении музыкального таланта, доходят до курьезов. Исследователь наследственных механизмов передачи таланта Л. Мджоэн (Mjoen, L.), опубликовавший в двадцатые годы, не поверил, что пианистка с мировым именем происходила из семьи совсем немusикальных родителей. Он предпринял дополнительные усилия по исследованию ее родословной, и ему удалось-таки доказать, что она была незаконной дочерью известного музыканта. Вряд ли его усилия имеют под собой научные основания: передача по наследству высокой музыкальности, как уже говорилось, является лишь устойчивой тенденцией, но не абсолютным законом. К числу тенденций наследования музыкальной одаренности можно отнести еще одну только что упомянутую закономерность: чем выше одаренность музыканта, тем шире и глубже предшествовавшая его рождению музыкальность его рода.

Обычные профессиональные музыканты обнаруживают в своем роду «точечную музыкальность», проявляющуюся спорадически и не слишком высокого качества. Выдающиеся исполнители «сужают» круг музыкальности до членов своей семьи — их отцы часто музыкально одарены, но музыкантами стать не смогли по тем или иным причинам, и видят осуществление своей мечты в успешной му-

¹ Чайковский, М. (1913) Жизнь П.И.Чайковского. М-Лейпциг, с.41.

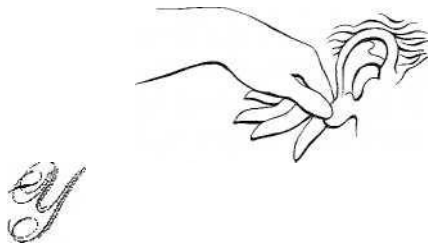
■ ^Воспитание музыканта

зыкальной карьере сыновей. Род великих композиторов, прежде чем подойти к рождению гения, как бы «репетирует», и среди его предков имеются признаки не просто музыкальной одаренности, но полноценного композиторского таланта.

Музыкальность рода выдающегося музыканта, как правило, очень широка и захватывает не только его самого, его родителей и других родственников предшествующего поколения, но также братьев и сестер великого музыканта. Известны случаи братьев Бахов, сыновей Иоганна Себастьяна Баха Филиппа-Эмануэля, Иоганна Кристиана и Вильгельма Фридемана -^все трое были выдающимися композиторами. Сестра Феликса Мендельсона Фанни была выдающейся пианисткой так же как сестра Моцарта Наннерль; брат Гайдна Михаэль был тоже выдающимся музыкантом и прекрасным композитором. Многодетность способствует не только выживанию рода, но и выживанию заключенного в роду таланта. Вольфганг Амадей Моцарт был седьмым ребенком в семье: грустно думать о том, что потеряло бы человечество, если бы Анна и Леопольд Моцарты ограничились меньшим количеством детей...

Изучение биографических материалов свидетельствует о врожденности и наследственности музыкального таланта. Быть может, поклонников теории воспитания гения из ничего, закономерности, выявленные наукой, огорчают, но такова Истина. Утешительно в ней лишь то, что каждый человек стоит на незримой «линии гениальности»: рождением и воспитанием своих детей он приближает момент появления гения, запрограммированного как вершина его рода, как его оправдание и цель. Развитие таланта, данного природой, и поиск пары, способной генетически усилить его, происходит по подсказке самой судьбы: только она знает о всплеске гениальности, к которому сами того не зная, устремлены ищущие друг друга люди.





УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК

МОЖНО ЛИ РАЗВИТЬ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ?..

Всякое новое умение, освоение новой области знаний естественно связано с усилиями. Педагоги и учащиеся стремятся объективно оценить вложенные усилия: какова отдача от занятий, достоин ли результат тех затрат, которых он стоил, и чего можно добиться, в каком направлении продвигнуться, затрачивая время и энергию. Здравый смысл подсказывает, что целенаправленные занятия еще никому не мешали, напротив, они приближали человека к конечной цели. Но всегда ли возможно добиться желаемого и не похожи ли иногда усилия юных музыкантов на движение к приближающемуся горизонту, который кажется почти рядом, но на самом деле так же далек, как и в начале пути? Или может быть, есть волшебные методики, музыкальные «палочки-выручалочки»: уцепившись за них, всякий может превратиться из музыкального карлика в музыкального великана, многократно умножив свои музыкальные ресурсы...

Найти ответы на подобные вопросы с помощью психологических экспериментов нелегко: слишком индивидуальны условия обучения каждого начинающего музыканта, слишком различны способности каждого ученика, его сильные и слабые стороны, слишком различны методы педагогического воздействия и педагогический талант учителя. Кроме того, эксперименты, исследующие эффективность занятий не могут быть однократными, что в психологии наиболее сложно — эти эксперименты должны быть, как говорят ученые, лонгитюдными или продленными, систематическими, включающими многолетние наблюдения. Таких лонгитюдных исследований, требующих больших затрат времени и средств, значительно меньше чем исследований разового характера. Сопоставляя

свои наблюдения с научными данными, музыкальное сообщество может лучше рассчитать «направление главного удара», лучше оценить психологический потенциал тех или иных методов, которые применяются в музыкальной педагогике...

Многие ученики музыкальных школ хотели бы улучшить свои слуховые данные. Психологи, изучающие развитие слуха, исследуют влияние методик развития слуха в условиях максимально приближенных к естественному музицированию. Результаты экспериментов говорят о том, как, каким образом эти методики воздействуют на слуховые возможности детей. Учитель музыки Джоанна Рутковская (Rutkowski, Joanne) изучала воздействие самого естественного из имеющихся методов — пения. Она хотела найти зависимость между занятиями пением и корневой способностью аналитического слуха — чувством музыкальной высоты. Естественно предположить, что систематические занятия пением должны были обострить чувство музыкальной высоты испытуемых.

14 воспитанников детского сада прошли тестирование на чувство музыкальной высоты до начала эксперимента. После этого в течение года дети играли в музыкальные игры и распевали песни. В дополнение к обычным музыкальным занятиям с каждым из детей педагог несколько раз в неделю занимался пением. В эксперименте в качестве контрольной участвовала еще одна группа детей из того же детского сада. Они были лишены индивидуальных занятий, а также специальных занятий пением в малых группах — во всем остальном они получали то же самое, что учащиеся экспериментальной группы, распевая песни и играя в музыкальные игры. В конце года оказалось, что дети экспериментальной группы обогнали контрольную только по части голосовых навыков: но ни в той ни в другой группе чувство музыкальной высоты не сдвинулось с места — оказалось, что систематические занятия пением не влияют на чувство музыкальной высоты и не улучшают его.

Учитель музыки Мартин Беверли (Beverly, Martin) изучал эффективность жестовых, слоговых и буквенных ассоциаций в развитии слуха. Ученики первого класса запоминали и пели короткие мотивы в течение 17 недель в начале каждого урока музыки по 9 минут три раза в неделю. В эксперименте участвовали три группы: первая выполняла задание в обычном режиме, вторая подключала к пению жесты рук, а третья вдобавок следила за собственным пением по карточкам с буквенными обозначениями звуков. В течение следующих 17 недель все три группы подкрепляли свое пение зрительными впечатлениями тех же мотивов, написанных нотами на доске. Когда все

учащиеся прошли разнообразные слуховые тесты, оказалось, что ни один из методов не обладал преимуществом — ассоциации мотивов с жестами, буквами или нотным рисунком не улучшили слуховые показатели детей, и каждый остался на том же уровне слуховых возможностей что и раньше.

На фоне изоциренной и методически разнообразной практики аззвятия слуха во многих странах эти эксперименты выглядят до-зтаточно наивно. Речь в них идет о непрофессиональных методиках аззвятия слуха, применяемых в детских садах и младших классах лколы. Усиление музыкального воздействия, хоть и систематического, на полчаса в неделю как в последнем эксперименте не может здть весомых результатов. По мнению многих педагогов процесс аззвятия слуха длителен, он требует больших усилий, и добиться успеха «малой кровью» здесь нельзя. Методы Джоанны Рутковской эолее естественны и рассчитаны на больший срок, но содержание теветческих занятий, методика, применяемая педагогом, тоже могли жазаться не самыми действенными, отсюда и результат был ниже)жидаемого.

Вместе с тем, если к каждому отдельному эксперименту всегда ложно предъявить какие-либо методические претензии, убеждает сало количество таких исследований и давность их проведения. Любое 13 описанных исследований стоит в ряду подобных и ни одно из них ie противоречит ранее или позднее проведенным опытам такого рода, [отя все они проводились в разных странах и в разных условиях, с >азными детьми и разными педагогами. Приведенные эксперименты проводились в США в середине девяностых годов; аналогичный экс-геримент, проведенный в Англии в начале семидесятых, дал те же ре-ультаты. Р. Пайпер и Д.Шумейкер (Piper, R. and Shoemaker, D.) со-»бщают, что 90 двадцатиминутных уроков три раза в неделю по спе-(иально разработанной музыкальной программе не улучшили слухо-1ые показатели детей дошкольного возраста.

Другой известный исследователь музыкальных способностей I. Гордон (Gordon, E.) два года работал с группой учащихся, кото-ible и за это длительное время не продемонстрировали радикально-о возрастания слуховых ресурсов. Автор свидетельствует, что неко-орое улучшение тестовых баллов показали все испытуемые, но за-'егистрированные сдвиги совпадали с коэффициентом надежности амого теста. Это означает, что улучшение вписывалось в допусти-[ую погрешность и тем самым нивелировалось. Особенно важно то, то ни один из испытуемых через два года занятий не смог занять ругую позицию в списке, передвинувшись вперед и обойдя своих

товарищей, чьи слуховые данные изначально были лучше; но и назад никто также не сдвинулся, что говорит о чрезвычайной стабильности слуховых способностей человека.

Каковы бы ни были результаты, полученные авторами, они подкрепляют известный скептицизм по поводу возможностей воздействия на аналитический слух. Эксперименты подобного рода — своеобразный сигнал, напоминающий о консерватизме слуха, который не улучшается от простой тренировки. Авторы напоминают музыкальному сообществу, что в ходе музицирования, в ходе музыкальных игр, пения и подкрепления его жестовыми и зрительными ассоциациями слуховые возможности существенно не возрастают. И если для получения эффекта нужно заниматься очень интенсивно, то адекватны ли полученному эффекту временные затраты и необходимы ли они? А если для получения результата нужен суперпрофессионал и знаток особых методов воздействия на слух, то насколько необходимо «тащить за уши» человека со средними слуховыми данными, и возрастет ли от подобного воздействия его общая музыкальность и музыкальная отзывчивость?

Профессиональные способы тренировки слуха тоже не всегда действительны. В этом убедились психологи Джерард Фогарти, Луиза Бартсворт и Филип Джиринг (Fogarty, Gerard J.; Buttsworth, Louise M., Gearing, Philip J.). Они работали с 87 студентами-музыкантами от 17 до 50 лет, исследуя насколько изменяется под воздействием занятий по сольфеджио, способность правильно интонировать мелодии. Для большей точности результатов они взяли учащих, играющих на разных инструментах, чтобы проверить, не влияет ли избранный инструмент на развитие слуховых способностей. Все испытуемые трижды выполняли тесты на интонирование в течение учебного года. «Повторные анализы не обнаружили улучшения в выполнении тестов студентами во всех трех попытках, а также какую-либо разницу между студентами, играющими на различных инструментах, - заключили авторы. - Результаты говорят о том, что тесты на интонирование измеряют способность, которая не поддается существенной модификации под воздействием обучения и примерно одна и та же по всем инструментальным группам»¹. Речь идет о внутреннем слухе и ладовом чувстве, от которых зависит чистота интонации. Экспериментаторы не обнаруживают заметного прогресса этой способности в ходе занятий по сольфеджио или «aural training» как его называют в Англии.

Особенно консервативна музыкальная память, которая явля-

¹ Fogarty, Gerard; Buttsworth, Louise; Gearing, Philip (1996) Assessing intonation skills in a tertiary music training programme. *Psychology of Music*. 24, p. 169.

ется отражением и продолжением внутреннего слуха человека. Психолог Горбулевич (Horbulewicz) проверил музыкальную память у 473 детей, поступающих в музыкальную школу. Через несколько лет, повторно протестировав своих испытуемых, он заключил, что музыкальные занятия не являются решающим фактором в развитии музыкальной памяти, и темп ее роста под воздействием этих занятий не активизируется. Он также особо подчеркнул то же самое обстоятельство, на которое обратил внимание Е.Гордон: через десять лет обучения по одной и той же программе между испытуемыми сохраняются значительные индивидуальные различия. Первые остаются первыми, а последние последними. Розамунд Шутер-Дайсон и Клайв Гэбриэл (Shuter-Dyson, Rosamund; Gabriel, Clive), комментируя проверки музыкальной памяти у более опытных и менее опытных музыкантов, проведенные С.Гаде (Gaede, S.E.) и его коллегами, пишут: «Особенный интерес для музыкальной педагогики представляет вывод о том, что музыкальный опыт не влияет на результат, что справедливо как для опытных, так и для неопытных музыкантов. Это свидетельствует о том, что аспекты музыкальных способностей, использованные в эксперименте, в значительной степени нетренируемы»¹.

В отличие от экзаменов и других контрольных испытаний, известных каждому ученику и педагогу, психологические тесты проверяют не так называемые «ЗУНы» — знания, умения и навыки — а способности, то есть психологические инструменты, с помощью которых овладевают знаниями, умениями и навыками. Если знания и навыки очевидно возрастают и усложняются в процессе деятельности, то способности остаются на прежнем уровне — об этом свидетельствуют результаты психологических исследований. Крупный российский психолог Сергей Рубинштейн говорил о том, что способности определяются качеством процессов анализа и синтеза и генерализации отношений: способности — это операционный аппарат человеческого сознания, помогающий ему⁷ системно воспринимать информацию, анализировать ее и строить нужные алгоритмы действий. Способности как психологическая операционная система, как психологический инструментальный сознанию не равны приобретенным с их помощью умениям — они лишь объясняют скорость и качество овладения этими умениями, объясняют различия, существующие в этом отношении между людьми. Способности определяют стратегию деятельности человека и методы обработки информации, которые он применяет.

Вполне возможно овладевать все более сложными навыками,

Shuter-Dyson, R.; Gabriel, C. (1981) *The Psychology of Musical Ability*. London: p.264

воспитание музыканта

пользуясь не вполне адекватной стратегией деятельности. Каждый преподаватель сольфеджио знает как некоторые учащиеся, обладая хорошим ладовым чувством, пишут довольно трудные диктанты, быстро-быстро записывая их ноту за нотой. При этом в сознании учащихся не складывается целостная картина музыкального фрагмента, они не помнят его, структура и отношения музыкальных элементов, его составляющих, остается неосознанной. Однако результат налицо: с хорошим ладовым чувством, но плохим гармоническим слухом и плохой музыкальной памятью можно писать трудные диктанты. Свидетельствует ли в этом случае написание более сложных диктантов о развитии слуха и памяти? Нет, не свидетельствует. Стратегия работы с материалом остается прежней, новое качество процессов анализа и синтеза, новый уровень работы с музыкальной информацией не достигается. Аналогична практика угадывания аккордовых последовательностей, когда ученик подменяет гармонический слух мелодическим: он слышит в основном басовый голос, и путем выбора из ограниченного числа возможностей, правильно называет аккорды. Никакого гармонического слуха он при этом не демонстрирует: видимость овладения сложным навыком есть, но развития способности нет. Увеличение объема знаний учащихся, усложнение навыков, которыми они владеют, вовсе не свидетельствует о развитии их слуховых данных — результаты психологического тестирования еще раз об этом напоминают.

Методы работы с информацией, которыми располагает имеющаяся способность, в какой-то момент становятся несостоятельными. Например, в случае с написанием диктанта исполнение его в более быстром темпе или усложнение гармонической ткани приведут к тому, что «точечная» стратегия восприятия уже не поможет: для выполнения более сложного задания понадобится иная стратегия, качественно иные процессы анализа и синтеза, которые имеющаяся способность предложить не может. И тогда достигается так называемый «потолок»: человек не может выполнять более трудные задания, несмотря ни на какие усилия — его способности не обеспечивают стратегию деятельности, которая нужна для этих заданий.

Многие психологи говорят о том, что они замечают некий порог, за пределами которого дальнейший тренинг не дает улучшений. Изменение методики занятий может в этом случае дать некоторый результат, но, как правило, временный, неустойчивый и в известном смысле мнимый. Вот почему даже самые упорные учащиеся не становятся Моцартами — систематические занятия дают приращение навыков и знаний, но они не дают качественного роста способное-

тей, которые заложены в человеке от природы. Использование старой стратегии может долго сохранять свою эффективность, но этот процесс не вечен: срыв наступит, и лекарством от подобных срывов может быть лишь реалистичная оценка способностей своих учеников. Отсутствие превосходства в способностях между более опытными и менее опытными людьми, между более образованными и менее образованными видно на примере сравнения музыкантов и нем музыкантов. Многие исследователи отмечают, что музыканты превосходят нем музыкантов лишь тогда, когда им предлагают для работы знакомые музыкальные контексты, знакомые условия. Борис Теплов, ссылаясь на эксперименты коллег, писал: «Музыкально образован-

ные лица превосходят лиц, не занимавшихся музыкой, в смысле звуковысотной чувствительности главным образом в пределах малой и первой октав, т.е. в зоне, по преимуществу употребительной в музыке; в более низком и более высоком регистре различие звуковысотной чувствительности у этих двух категорий лиц незначительно»¹.

Слух музыкантов чувствует себя особенно неуверенно, когда психологи предлагают им упражнения с атональной музыкой. Здесь навыки, полученные во время обучения и относящиеся обычно к музыке прошлых веков, не помогают им, и музыканты ошибаются так же как совсем неопытные в музыке люди. Это касается профессиональных музыкантов со средним слуховыми данными, каковых большинство. Музыканты же с исключительно хорошим слухом справляются со слуховыми упражнениями в атональном контексте так же успешно, как и в тональном. Различия, замеченные психологами в работе испытуемых с разными музыкальными системами, говорят лишь о том, что превосходство профессионалов порой связано не с превосходством способностей, а с большим накоплением знаний, умений и навыков. Малейшее отступление от привычных заданий сразу же обнажает эту до поры до времени скрытую истину. В течение жизни человека происходит раскрытие и проявление его способностей и одаренности, их реализация, но не развитие и не качественный рост: музыкальные способности большинства взрослых людей вполне сопоставимы со способностями детей. На это обратили внимание многие исследователи музыкального восприятия, отмечая его фрагментарность, точечность, тембро-фактурную ориентированность и чрезмерную обобщенность — все эти качества взрослые проявляют наряду с детьми. Достаточно вспомнить уже приведенный эксперимент Лайла Дэвидсона (Davidson, Lyle), кото-

¹ Теплов, Б. (1947) Психология музыкальных способностей. М., с.101.

рый просил взрослых испытуемых изобрести способ нотации для записи песни «Happy Birthday». Взрослые испытуемые по уровню слухового развития и музыкального мышления нисколько не опережали восьмилетних детей.

Ограниченность слуховых ресурсов общества подтверждают его музыкальные вкусы. Общество явно оказывает предпочтение простой музыке перед сложной: широкое распространение рок- и поп-музыки по сравнению с классической объясняется, прежде всего, социально-культурными причинами. Интонационный герой этих видов музыки, если отвлечься от некоторых «высоких» жанров рока, имеет низкое социальное происхождение, его внутренний мир обозрим и однозначен — большинство слушателей не принадлежит к мыслящему и образованному сословию, и потому им ближе тот социальный тип, от лица которого рок- и поп-музыка общаются с аудиторией. Но дело не только в этом. Рок- и поп-музыка близки древнейшим музыкальным корням, в них жива атмосфера коллективной импровизации и коллективного экстаза, которая дала жизнь музыкальному искусству в глубокой древности. Эти виды музыки глубоко природны в своей изначальной сути: их структура, их музыкальное строение соответствуют ограниченности слуховых ресурсов большинства людей. Для восприятия огромного массива сочинений популярных жанров не нужен изощренный аналитический слух и хорошая музыкальная память — любители этих видов музыки не нуждаются в высоких музыкальных способностях. Рок- и поп-фанаты, конечно, вполне могут обладать этими способностями, но в данном случае они не являются необходимыми.

Филогенетическая концепция становления таланта объясняет, почему слуховые возможности большинства людей достаточно скромны. Слишком консервативны природные процессы, к которым относится генетическое развитие человеческого рода, слишком медленно совершается биологическая эволюция. Способности же и одаренность — в большей мере природный и психологический, а не социально-культурный феномен. Прошли долгие тысячелетия прежде чем из недр интонационного слуха явилось чувство ритма, а затем и аналитический слух. Это был процесс, который включал в себя многие этапы развития человеческого мозга, развития человеческого сознания и речи. Превосходный слух и память, которыми обладают немногие из нас — это подарок природы, результат огромного пути, пройденного человечеством.

Каждый новый этап в развитии способностей означает следующий шаг на пути эволюции человеческого рода, и отдельному чело-

веку не дано преодолеть его в течение краткого периода обучения. Неудивительно, что вершин слуховой эволюции достигли далеко не все. Но *homo sapiens* как биологический вид не развивается так скоро, и большинство представителей человеческого рода находятся на том же уровне слухового развития, на котором находились наши далекие предки. Относительно широко распространены лишь те возможности нашей психики и нашей музыкальности, которые возникли раньше других, в данном случае это интонационный слух и чувство ритма. Более поздние способности распространены гораздо меньше, и сколько бы ни старался человек, ему не удастся преодолеть одним прыжком или даже длительными усилиями те рубежи, которые исторически заняли необозримо долгий период времени.

Филогенетический подход лишь подтверждает известные из практики и психологических экспериментов истины: способности не развиваются, а проявляются и реализуются в деятельности. Возрастают лишь полученные с их помощью знания, умения и навыки, возрастает технологическая оснащенность человека, объем информации, которой он владеет. Наиболее эффективным способом развития способностей может быть лишь повторение филогенетического пути эволюции, повторение этапов развития слуха и музыкального мышления, которые преодолело человечество. Ученик будет двигаться от осознания выразительности звука, от проникновения в характер и смысл музыкальной коммуникации к секретам музыкального движения, к освоению языка тела через ритм, через организацию музыкального времени. Радикальное улучшение слуха, обогащение его возможностей будет связано со своеобразной «филогенетической театрализацией» процесса обучения, как если бы ученик заново прожил огромный эволюционный этап становления лада, образования музыкальной морфологии, лексики и синтаксиса, как если бы вместе с первобытным человеком ученик создал музыку и ее язык. Иные методы, основанные на механическом повторении знакомых музыкальных элементов, как показывает практика, малоэффективны. Они лечат симптомы, а не болезнь, пытаются через приращение навыка, через освоение алгоритма качественно изменить способности. Труд, повторяющий труд человеческого рода, прошедшего нелегкий путь слухового становления, может помочь человеку перейти на следующую эволюционную ступень в развитии слуха — иных путей, вероятно, нет.

Существует и еще одна возможность на самых ранних этапах становления слуха удерживать его природный потенциал, который проявляется у младенцев. Некоторые из них показывают достаточ-

но высокий уровень слухового развития, который в дальнейшем нивелируется. Психологи заметили, что высокая музыкальность и сопутствующий ей хороший слух начинаются с повышенного внимания ребенка к звучанию в целом, к его выразительным возможностям. Музыкально одаренный ребенок хочет общаться посредством звука, этот способ общения кажется ему самым желанным и естественным. Согласно наблюдениям психологов, музыкально одаренные дети начинают петь раньше, чем говорить, повторяя филогенетический путь развития слуха и речи. Естественный путь развития хорошего слуха связан с тем, что ребенок осознает выразительные возможности звука, они понятны ему, и, желая их использовать, его слуховой потенциал остается на высоком уровне. В основе сохранения этих ресурсов лежит связанная с интонационным слухом мотивация, музыкальная потребность маленького человека, которую он уже успел почувствовать.

Ключ к музыкальному развитию ребенка, к музыкальному развитию ученика лежит в росте его музыкальной мотивации, его любви к музыке и понимании ее возможностей. Этот путь наиболее естествен и филогенетически оправдан. Так двигалось человечество, вначале определяя цель движения, его воображаемый результат, а затем находя возможности воплотить его в реальность и достигнуть желанной цели. Так же развиваются и способности. Их фундамент и основа — мотивация. Поддерживая музыкальную мотивацию, делая ее все более осмысленной, можно пробудить слуховые резервы человека — они сами раскроются, следуя за осознанной человеком потребностью. Нельзя не повторить вслед за Борисом Асафьевым: «...музыка — идейный мир, и в ней ценно как то, что звучит, так и то, что образуется вокруг звучания: лучи мысли, причиной которых она является»¹. Фокусировать эти лучи, обращая их в звук — наилучший путь развития музыкальных способностей, наилучший катализатор их естественного роста.

УСТАНОВКА НА УСПЕХ

Каждому начинающему музыканту? хотелось бы, чтобы Фортуна ему улыбнулась, и признаки ее благоволения всем знакомы. Конечно, необходимо природное музыкальное дарование — без него никакие благоприятные обстоятельства не делают погоды. Хорошо

¹ Асафьев, Б. (1926) *De musica*, Спб., с.33.

бы начать раньше, лет в пять-шесть, когда ум открыт, и восприимчивость ученика превосходит все мыслимые пределы. Было бы замечательно, если бы родители начинающего музыканта понимали и поддерживали его, при этом не перегибая палку и не превращая дом ученика «в музыкальную казарму». Чрезвычайно желательно сразу же и навсегда обзавестись великолепным педагогом, который стал бы ученику вторым отцом или второй матерью. Очень хорошо, если ученик сможет демонстрировать свои достижения публике, соблюдая при этом разумную меру и не превращаясь в концертирующего вундеркинда. Эти пожелания равно подходят и тем, кто впоследствии захочет стать музыкантом и тем, кто бз^дет музыкантом-любителем. Но на самом деле эти идеальные условия судьба не посылает почти никому, реальность оказывается куда более сурова, и человеку приходится находить в себе самом ту точку опоры, которая позволит продолжать путь и не сбиваться с курса. На психологическом языке эта психологическая точка опоры называется установкой.

Теорию установки создал выдающийся грузинский психолог Д.Узнадзе. Эта теория обращает внимание человека на внутренние слагаемые успеха, на его собственное отношение к деятельности, поскольку внешние условия не всегда в нашей власти. Меняйтесь сами, меняйте себя и свое отношение к делу, и вероятность успеха значительно возрастет — таково невысказанное послание теории установки. «Установка, как это не раз было отмечено, является не переживанием частного характера или же каким-либо определенным моторным актом субъекта, - пишет Д. Узнадзе. - Она является специфической модификацией субъекта как такового, т.е. как целого, и поэтому не имело бы смысла представить ее в виде интеллектуального или другого какого-либо психического процесса. Зато она выражает *целостную готовность субъекта к определенной активности*. Поэтому нельзя сказать, что установка во всех случаях обозначает понятие одного и того же содержания. Без сомнения, установка и активность, в которой она реализуется, существенно связаны друг с другом, и понятно, что в каждом отдельном случае мы говорим об установке той или иной активности»¹.

В данном случае речь идет о музыкально-творческой активности и музыкально-творческой установке. Человек формирует в себе определенный взгляд на все, что касается музыки и музыкального творчества, он готов трактовать свою музыкальную деятельность и окружающие ее обстоятельства в определенном ключе. Его отноше-

¹ Узнадзе, Д. (1997) Теория установки. М-Воронеж, с.441.

ние к своей работе музыканта, ко всей совокупности входящих в нее действий и человеческих связей предопределяет его творческое развитие и дальнейшие успехи. Установка, как и все, что относится к миру психического, часто интуитивна и произвольна, она не формируется искусственно: в ней отражается и характер одаренности музыканта, ее сильные и слабые стороны, и черты его человеческого «я», его культурные и социальные ориентиры и особенности семейного воспитания. Музыкально-творческая установка — это весь человек, душа которого настроена на музыкальную волну; она направляет музыканта в его движении к успеху и сама является одним из главных его слагаемых.

Учащийся-музыкант, осваивающий основы игры на инструменте, и гений музыки несопоставимы по масштабу своей одаренности и в то же время между ними есть много общего: и тот и другой имеют некоторую музыкально-творческую установку, некоторую невысказанную психологическую доминанту, которая помогает им в работе. Психологические проблемы, касающиеся общего дела, объединяют людей весьма несходных, и эта общность позволяет каждому ученику независимо от его будущей карьеры и музыкальных целей познакомиться с опытом выдающихся музыкантов и почерпнуть из него нечто для себя полезное — узнать о том, какова была музыкально-творческая установка крупных музыкальных талантов и попробовать настроить себя на соответствующий лад. Установка в отличие от уровня одаренности — это то, на что человек может сознательно воздействовать: чувствовать и понимать контекст своей деятельности хотя бы в некоторой степени так же как выдающиеся музыканты — это значит быть ближе к успеху, это значит формировать его своим отношением к делу и своими мыслями.

Все выдающиеся музыканты невероятно увлечены музыкой. Эта огромная любовь и преданность искусству составляет часть их таланта, и что особенно важно, стоит у его истоков. Желание говорить на языке музыки, общаться с людьми с помощью музыкальных форм Композитор и Исполнитель ощущают как непреодолимое влечение к своему искусству. «Любовь должна быть отправной точкой, - пишет выдающийся пианист Артур Шнабель, - любовь к музыке. Это одно из самых твердых моих убеждений: любовь всегда дает некоторое знание, тогда как знание очень редко порождает что-либо подобное любви»¹. Весь образ жизни пианиста был подчинен этой любви и вытекал из нее: его музыкальные занятия во многом

¹ Шнабель, А. (1967) Моя жизнь и музыка. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.,3, с. 140.

состояли из слушания музыки и «погони» за ней.

Главным моментом дня было вовремя занять очередь в кассу венской оперы; касса открывалась в три часа, и стоять нужно было до самого семичасового спектакля. Эти часы юному Шнабелю скрашивала болтовня с Арнольдом Шенбергом, который частенько занимал очередь вместе с ним. Помимо слушания музыки будущий пианист любил поговорить о ней со знающими людьми; к счастью, он имел возможность гулять в окрестностях Вены вместе с Брамсом. Несмотря на то, что Брамс говорил о музыке совсем немного и в основном интересовался вопросом «не голоден ли ребенок», их совместными прогулками юный Шнабель никогда не мог бы пожертвовать, и в результате после Брамса, после оперы, после двухчасового ожидания урока у маэстро Лешетицкого, который назначал урок в десять часов утра, а начинал в двенадцать, будущая звезда концертной эстрады имела только три часа в день для самостоятельных занятий. Ему хватало этих часов, потому что они покоились на солидном основании слушания музыки и размышлений о ней, которые в свою очередь вытекали из безумного увлечения музыкальным искусством.

«Сколько голов, столько умов, и сколько сердец, столько родов любви», - говорил Лев Толстой не о музыке и не об искусстве, а о любви людей друг к другу. Однако и другие виды любви, включая любовь к музыке, проявляются весьма индивидуально, и образ жизни музыканта определяется, в конечном счете, тем, какую именно музыку он избирает главным предметом своей страсти и какого поведения эта музыка требует. Выдающийся скрипач Пабло Сарасате посвятил себя виртуозным жанрам; он был артистом эстрады в лучшем смысле этого слова, и слышавшие его никогда не могли бы представить, что на свете существует такая чистота, ясность, ровность и беглость игры и такое безупречное скольжение смычки, если бы не познакомились с уникальным талантом Сарасате. Его называли гением едва ли не каждый, кто слышал его. На все восторги он отвечал: «Гений! Тридцать семь лет я занимаюсь по 14 часов в день, а теперь они называют меня гением!». Если бы Сарасате любил другую музыку, он мог бы ограничиться менее продолжительными занятиями, но его кумир — ошеломляющая виртуозность требовала именно такого режима работы. Виртуозная музыка в некоторой степени похожа на идеально работающую машину, такой же машиной становился и исполнитель, посвятивший себя ей. Его творческая установка была «машиноподобна», и гениальность Сарасате состояла в том, что он хотел и мог заниматься столько, сколько требовала его любовь к технике скрипичной игры. Для исполнителя другого на-

правления столь всеобъемлющая, уникальная виртуозность не была бы насущной необходимостью. Именно этой совершенной технике он отдал все свои артистические усилия, и не жалел о том, что они были столь велики; так истинный влюбленный никогда не жалеет о принесенных во имя любви жертвах.

Константин Игумнов и Александр Скрябин в годы своей молодости были модными пианистами салонного направления. Их привлекала музыка яркая, блестящая и вместе с тем интимная и изысканная. Оба они чрезвычайно чтили Шопена, его мягкую, поющую и проникновенную интонацию. Этот «внутренний аристократизм, внутренняя свобода» могли явиться только как следствие соответствующего образа жизни, который молодые пианисты себе избрали. Он и создавал ту творческую установку, которая была для них наиболее оптимальной. «Вообще я занимался далеко не регулярно, - вспоминал Константин Игумнов. - Сначала всякие школьные дела мешали занятиям, а позже велся иногда «рассеянный образ жизни», особенно когда попал в меценатские художественные круги; тут я и в свет выезжал и цилиндр носил. Много было всяких приглашений, день расходился неизвестно куда, ложился поздно»¹. Александр Скрябин отличался еще большей светской активностью и был любимцем московских салонов. По признанию Игумнова, он в соответствии с наставлениями Шопена своим ученикам, занимался по три часа, что с точки зрения эстрадного виртуоза непозволительно мало. Но ни Скрябин, ни Игумнов не были эстрадными виртуозами как не был им и сам Шопен. Музыканту салонно-светского направления нужна спонтанность игры, ее незаученность, антимеханистичность, даже некоторая небрежность. Музыкально-творческая установка артиста порождает определенный режим занятий; она же, в свою очередь, зависит от вида и жанра музыки, которому артист себя посвящает.

Первым требованием формирования музыкально-творческой установки будет настройка на определенный артистический образ. Любовь к музыке определенного рода — это выбор артиста, его визитная карточка. Молодой артист как будто репетирует роль, которую он в дальнейшем будет играть; интонационный герой его стиля «руководит» этими «репетициями», формируя его музыкально-творческую установку. Требования интонационного героя исполняются в первую очередь: если он крайне дисциплинирован и работает как часы, если он ориентирован на вычисляемые и очевидные параметры

¹ Цит. по Теплов, Б. (1998) Психология и психофизиология индивидуальных различий. М.-Воронеж, с. 131.

деятельности, такие как чистота и беглость, отсутствие каких-либо шероховатостей и технический блеск, то артист формирует соответствующую творческую установку и ограждает себя от каких-либо посторонних воздействий и интересов. Если интонационный герой, напротив, чрезвычайно раскован, капризен и непредсказуем, то таков же и артист — в этом случае музыкально-творческая установка влечет его к светскому образу жизни, и его творчество легко вписывается в этот образ жизни, потому что и эмоционально, и социально, и психологически его творчество является частью этого образа жизни, соответствует ему.

В эпоху Ренессанса фигура Композитора и вообще творца была несколько иной, чем в последующие столетия. Работать в искусстве означало прежде всего быть мастером, знатоком принятых композиционных приемов и их наилучшего употребления. Ум композитора в XV—XVI веках был похож на ум строителя, ум архитектора и инженера, который вычисляет свою постройку с величайшим вниманием и точностью. Успех зависел от изощренности математизированного ума автора, от его хитроумного умения компоновать голоса и мотивы, складывая пропорциональную и гармоничную музыкальную постройку. Композитор Палестрина по своему образу жизни и отношению к делу был человеком своей эпохи, то есть человеком прагматичным и деятельным. Строгая дисциплина и самоорганизация были частью его установки и в жизни и в искусстве: они сочетались, дополняя друг друга.

Жизнь и искусство Палестрины были частью одного и того же образа — образа человека, созидающего действительность. «Трудно представить творца мессы Папы Марчелло, занятого производством вина и его продажей в баррелях, - пишет исследователь творчества Палестрины Генри Коутс, - занятого постройкой и продажей недвижимости и сдачей ее внаем. Так же трудно подумать о том, что часть дня он был занят в своем магазине, торгуя мехами, в то время как другую часть дня тратил на создание такой редкой красоты как Месса Ассумпта. И все-таки он делал все это»¹. Музыкально-творческая установка Палестрины включала отношение к себе как созидателю и деятелю, эта установка, будучи целостной как и любая установка, определяла и его образ жизни и тип организации его музыкальных занятий, растворенных в разного рода обязанностях.

Наблюдая образ жизни и режим творческой работы выдающихся

¹ Coates, Henry (1964) Palestrina. London, p.15.

музыкантов, ученик может усвоить их главные принципы: любовь к музыке, интерес к ней и стремление прежде всего удовлетворять именно этот интерес, а не выполнять определенные дисциплинарные требования, а также рождение музыкально-творческой установки из этой же самой любви, из собственных музыкальных предпочтений, которые влекут человека к определенному образу жизни и режиму занятий. Правильно избранный образ жизни и режим занятий сами приведут музыканта к успеху: его музыкально-творческая установка будет работать на него. Поэтому музыканту как и всякому человеку нужно «познать себя», сформировать на основе понятого им образа естественную систему требований к себе и оценки сделанного, и опираясь на них, идти вверх, к новым творческим вершинам. Непременно окажется, что здесь нет никакой унификации: то, что полезно и хорошо для одного артиста, вредно и излишне для другого. Внутренняя установка, образ и смысл избранной музыкальной деятельности в избранном жанре поведут за собой музыканта, желающего выразить в своем творчестве себя и свое время.

Музыкально-творческая установка выдающихся музыкантов как комплекс неосознанных ожиданий и стремлений, как совокупность невысказанных требований к себе и подсознательно сформированных целей содержит одну очень важную черту: чрезвычайную уверенность в своих силах. Выдающиеся музыканты верят в то, что «невозможное возможно», и оно действительно становится возможным. «Я верил, что я способен совершать в музыке чудеса, - писал Иегуди Менухин. - То, что только время создает умение и понимание, это был факт, который моя вера с легкостью игнорировала. Если я начинал сегодня учить сочинение, завтра я должен был знать его. Я был уверен в этом, и без сомнения, эта уверенность в том, что ничего невозможного вообще не существует, делала недостижимое достижимым»¹.

Смутный образ будущей музыки живет в сознании Композитора и Исполнителя, заставляя их приближать час своего воображаемого триумфа: он еще не наступил, еще нет никаких видимых признаков его приближения, но внутренний образ будущих творческих побед уже воодушевляет артиста и облегчает его повседневную работу. Так юноша-Гайдн, выброшенный на венскую улицу, ничего еще не создавший и ничем не отличившийся, был уверен, что станет сочинять музыку: он не умел сочинять и никогда не занимался сочинительством, он играл на клавире и скрипке сносно, но не блестяще, он был таким же, как-

¹ Menuhin, Y. (1978) *Unfinished Journey*. London, p.31.

ми были сотни юношей, из-за ломающегося голоса вынужденные оставить церковные хоры. Но он твердо верил в свою звезду, и она возшла. Эта вера помогла ему преодолеть годы нищеты и безвестности, она помогла ему преодолеть рутину жизни в поместье Эстергази и тяготы своих мелких обязанностей. В семнадцать лет безработный певчий знал, что станет великим композитором, и он стал им.

Чрезвычайная вера в себя, присущая всем гениям, побуждает их как к невероятному трудолюбию, так и к невероятной лени. Крайне трудолюбив был Бах: проповедь и молитва, хвала Господу и оплакивание греховности мира, которым он себя посвятил, требовали вдумчивости и неспешности, эти темы нужно было разворачивать подробно и тщательно — творческая задача Баха исключала легкомыслие и небрежность. Он знал, что труды его не напрасны, он был уверен в том, что сказанное им слово будет услышано: его вера в свои творческие силы порождала гигантскую энергию и огромную волю к работе. Убежденность в необходимости своей работы, в ее непреходящей ценности заставляет творца выдерживать то нечеловеческое напряжение, к которому он себя принуждает. «Установка на гениальность», свойственная творцу, помогает ему справиться с собственной слабостью и усталостью.

Полной противоположностью великого Баха был Джоакино Россини, жуир и сибарит, поклонник жизненных наслаждений. То, что нужно было сделать, он откладывал насколько возможно, но тем не менее все было сделано в срок и сделано блистательно. Для сочинения оперы начинающему композитору давали 6 недель. Месяц он наслаждался жизнью, используя полученный аванс. В течение двух недель он писал ежедневно по одному дуэту и арии, успевая закончить работу в срок и сдать ее с некоторыми ошибками и помарками, за которые его всегда упрекали. Музыка Россини носила отпечаток непосредственности и щедрости его фантазии: подолгу отделявая свои сочинения, он, быть может, не сумел бы добиться подобного эффекта... Его вера в себя помогала ему не поддаваться панике, когда наступал «момент расплаты», и он работал так же спокойно и уверенно как если бы у него не было никаких обязательств. «Установка на гениальность» Россини была уверенностью композитора, работающего в жанре поп-музыки — современная ему опера в значительной степени принадлежала этому виду музыки. Слуховые запасы Россини, его знание современного оперного стиля были столь велики, что он в любой момент мог мобилизовать к работе свою «музыкальную кладовую». Пока он ленился, он пополнял ее, слушая музыку в тавернах и на улице, на карнавалах и в театре. Ему

не нужно было «грызть гранит», чтобы выполнить уникальные по красоте варианты копии современного оперного стиля, и легкомыслие Россини опиралось на прочный фундамент самопознания: он был уверен в действенности своего композиционного метода, и каждый раз доказывал его правильность своими творческими результатами.

В музыкальном сообществе господствует взгляд на решающую роль первого педагога. Если юному дарованию с самого начала не слишком повезло, и невезение продлилось еще несколько лет, то многие готовы вычеркнуть это дарование из списка потенциальных звезд. Подобный фатализм неверен: биографии выдающихся музыкантов говорят об их установке на самостоятельное развитие, и роль педагога, пусть даже и первого, вовсе не так велика, как принято думать. Юный Николо Паганини начал учиться на мандолине не достигнув шести лет. Его первым учителем был отец, бывший портовый грузчик. Скрипку будущий гений увидел только в 7 лет, первый профессиональный учитель у него появился лишь через два года. Он был оркестровым скрипачом и не слишком усердствовал на ниве музыкальной педагогики. За три последующих года Паганини сменил двух наставников. О втором из них, знаменитом профессоре Джакомо Коста, его легендарный ученик вспоминал: «Я с благодарностью думаю об усердии и заботах старого доброго Кос-ты, которому однако я не доставил особого удовольствия, потому что его принципы казались мне неестественными, и я не собирался принимать его технику ведения смычка»¹. Большие таланты строптивы, у них есть собственный взгляд на искусство, и они готовы переделать «под себя» известные приемы игры на инструменте. Будущие звезды очень критичны, ничего не принимают на веру, и потому склонны часто менять педагогов или вовсе отказываться от них. Одаренные музыканты не боятся остаться наедине с музыкой — их музыкально-творческая установка предполагает самостоятельное с ней общение — и в отличие от средних учеников, они готовы удовлетвориться минимальными подсказками, потому что способны мгновенно схватить суть и двинуться дальше.

Образование одаренного музыканта часто беспорядочно и тяготеет к постоянной смене преподавателей, систем обучения и учебных дисциплин. Средний музыкант учится по типовому проекту и подчиняется системе, отшлифованной на протяжении столетий; в противоположность этому, талант ищет возможности, которые со-

¹Courcy de, G. (1957) Paganini, the Genoese. Norman, University of Oklahoma Press. Vol.1, p.33.

ответствуют именно его запросам — образование таланта так же индивидуально, как и он сам. Особенно это касается композиторов, которые организуют для себя не столько школьное музыкальное образование, сколько процесс знакомства с музыкой. Их биография может быть опровержением всех расхожих истин, связанных с обучением музыканта-профессионала.

Первый учитель многих гениев вместо того чтобы заложить основы мастерства, как это полагается в музыкальной педагогике, только портил ребенка, не обращая внимания на его явно незаурядные способности. Такова была Луиза Вольгеборн, которая дала первые уроки музыки шестилетнему Александру Даргомыжскому и потому оставила свое имя в истории. Она была ласкова с мальчиком, нисколько не заботясь о его музыкальном развитии. Таков же был мистер Гольдфарб, дирижер военного оркестра, который взялся учить Джорджа Гершвина и дошел с ним до «Увертюры к Вильгельму Теллю» Россини. Найденный впоследствии Гершвином прекрасный педагог Чарльз Гамбитцер собирался убить мистера Гольдфарба за то, что он сотворил с Джорджи, и вопреки традиции «Вильгельма Телля», угрожал сделать это «без яблока у него на голове!»

Возраст с 8 до 14 лет считается решающим в судьбе музыканта: если это время не удастся стать профессионалом, то вероятность творческих успехов становится совсем призрачной. Эта истина справедлива для всех учащихся кроме крупных талантов. История Александра Даргомыжского подтверждает это. В 8 лет будущий композитор встретил некоего Адриана Данилевского, который рвал все опусы мальчика и отваживал его от сочинительства, потому что сам был неудачливым композитором и терзался комплексом артистической неудовлетворенности. Оставив его, Александр пробовал учиться на скрипке у скрипача из оркестра Юшкова. Наконец в 15 лет Александр нашел Шоберлехнера, посредственного композитора, у которого он надеялся почерпнуть основы композиторского ремесла, и вероятно, тщетно. «Все сочинения его не удовлетворяют вполне ни публики, ни знатоков, - писал впоследствии Даргомыжский о своем наставнике. - Для первых он темен, для вторых он посредствен. Г.Т.То-берлехнер приносит жертвы двум кумирам, и ни один из них не исполняет его желаний. Он гоняется за двумя зайцами, и, может быть, ни одного не поймает»¹. Позанимавшись у Шоберлехнера два года, Даргомыжский сменил его на преподавателя вокала и теории музыки Цейбиха, актера и певца немецкой труппы в Петербурге.

¹ Пит. по М.Пекелис (1966) А.С.Даргомыжский, т.1. М., Музыка, с.124.

Установка на творческую самостоятельность, которой отличаются все выдающиеся музыканты, заставляла Александра Даргомыжского постоянно стремиться к идеалу, и не найдя его, бескомпромиссно устремляться дальше. Все поиски будущего оперного композитора были связаны с его еще не вполне осознанным намерением писать для театра; для этого ему нужно было немного играть на фортепиано, немного на скрипке, чтобы понимать хотя бы азы оркестровой игры. Ему также нужно было иметь некоторое представление о композиции в целом и о вокальной композиции в особенности. Все эти знания он частично получил у своих не слишком хороших учителей. Однако главным содержанием его детства и ранней юности были не уроки музыки у посредственных педагогов, а театральные впечатления и бесконечные розыгрыши, басни и эпиграммы, которые читали на семейных вечерах в большой семье Даргомыжских. Эти вечера воспитывали в нем вкус к сатире, юмору и театральной декламации. Александр любил и часто слушал французскую оперу, которая славилась интересом к омузыкаленному слову — театральная музыка и музыкальный театр формировали слух и талант будущего мастера.

Некоторые выдающиеся музыканты подобно Александру Даргомыжскому имели посредственных учителей, другие подобно Листу или Игумнову провели свое детство наедине с музыкой, на короткое время встретили настоящего наставника, который мгновенно привел в порядок юный талант. Есть примеры артистов, которым довелось сразу встретить настоящего друга и учителя: Шнабель встретил Лешетицкого, Ойстрах встретил Столярского, Рахманинов встретил Зверева. Но как бы ни сложилась их судьба, всеми одаренными музыкантами руководила установка на творческую независимость. О каждом из них можно было сказать словами Розена Чеера, гарвардского профессора композиции, о его ученике Леонарде Бернштейне: «Его практически нечему было учить. Он все знал благодаря инстинкту»¹. Дар учиться у музыки отличает истинный талант — это еще раз подтверждают слова Фрица Крейсlera: «Я убежден — то, что я слышал Иоахима и Рубинштейна, было величайшим событием в моей жизни, имевшим для меня неизмеримо большее значение, чем все годы моего учения в консерватории»².

Музыкально-творческая установка выдающихся музыкантов отличается своими особенностями, путь формирования крупного таланта и обычного профессионала во многом несравним. Однако

¹Peysner, J. (1987) Bernstein. NY, p. 53.

²Ямпольский, И. (1975) Ф.Крейслер. М., с. 15.

опыт гениев может быть своеобразным вектором, точкой отсчета, которая будет способствовать правильной психологической ориентировке учащегося-музыканта, его правильному психологическому настрою. Оглядываясь на опыт гениев, студент-музыкант должен создать свою музыкально-творческую установку. Настроиваясь на этот лад, учащийся-музыкант сможет подняться над собою, довести до максимума свой творческий потенциал. Как и все великие музыканты, ученик любого уровня одаренности будет любить музыку, искренне увлекаться ею; искать себя и свои музыкальные интересы, вести образ жизни, соответствующий избранному артистическому имиджу; верить в свою звезду и предчувствовать свои будущие успехи; учиться самому, искать разные возможности образования и обучения, ориентируясь на себя и свои творческие потребности.

УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ :'

Учитель музыки — очень важная фигура в биографии музыканта. И чем дальше музыкант от гения, тем всеохватнее и существеннее роль педагога. Сколько людей с удовольствием музицируют и наслаждаются музыкой всю жизнь лишь благодаря педагогическому таланту своего учителя музыки; и сколько людей лишены этого удовольствия лишь потому, что учитель музыки оказался недостаточно чутким, недостаточно квалифицированным и недостаточно заинтересованным. Многие выдающиеся таланты примеряли на себя благородную роль учителя музыки, и опыт выдающихся педагогов также как опыт выдающихся учеников, содержит много полезного. Учителя музыки могут избрать этот опыт как пример для подражания, ученики — как эталон для поиска идеального учителя, которого они в конце концов могут обрести.

Альфа и омега учительства — любовь к ученику и понимание трудностей, которые он переживает. Учитель как полководец, ведущий к победе, которая еще далека, вынужден психологически приближать ее, не давать отчаиваться и поддерживать веру в конечный результат. Было бы прекрасно сделать каждое упражнение осмысленным и интересным, но это не всегда получается, и учителю приходится одухотворять все скучные и тягостные моменты обучения. Здесь учитель работает едва ли не как психотерапевт, потому что заучивание правильного положения руки на клавиатуре или на грифе, поиск оптимальных движений кисти и пальцев, приспособление приемов игры на инструменте к руке ученика требует аккуратности

и терпения, которые есть не у всякого взрослого, не говоря уже о ребенке. Желая поделиться своим опытом с коллегами, выдающийся пианист и педагог Альфред Корто писал: «Не забывать, что музыкальное упражнение, его сложные правила, трудность первых контактов с инструментом, лишенных музыкального удовольствия, могут казаться начинающим совершенно бесполезными, если не заботиться о напоминании далеких результатов и не оживлять хорошим настроением, привлекательными примерами либо сравнениями, доступными юным умам, абстрактное упражнение, каковым является изучение начал музыки...»¹

Однако сколько бы педагог ни старался, ученику всегда хочется побегать во дворе или поиграть с кошкой, и даже минимум усилий, которые от него требуются, он не всегда склонен вложить в свои музыкальные занятия. Здесь педагогу опять потребуется незаурядный талант психолога: придется распознать, оттого ли дитя ленится, что на него возложены непосильные задачи, и его способности явно отстают от нужного уровня, или это обычное детское желание безграничной свободы, которой с годами у него становится все больше. Желание личной свободы у мальчиков обычно активней чем у девочек: слово «надо» для девочки звучит достаточно убедительно, если его произносят учителя или родители. Мальчик, наоборот, принуждение и насилие любого рода переносят весьма болезненно.

Как показали эксперименты на интонационный слух, склонных к музыке мальчиков ровно столько же, сколько склонных к музыке девочек. Однако заставить мальчика учиться музыке многократно труднее: и в силу социальных привычек — музыка не входит в число традиционных мужских увлечений — и в силу объективных трудностей обучения. Мальчик, которому неинтересно и трудно учиться, скорее бросит занятие, которое его тяготит, нежели девочка. Если отвлечься от обожающих музыку крупных талантов, а подумать о будущих меломанах и музыкантах-любителях, то к ним иногда приходится принять меры принуждения. Такт и мудрость служат здесь единственным ограничителем действий педагога и родителей ученика. Выдающийся учитель многих дирижеров Илья Мусин пытался вначале заниматься на скрипке, затем перешел на фортепиано. Вспоминая эти годы, он писал: «Первые шаги моей «пианистической деятельности» не казались мне намного слаще того, что я испытал, занимаясь на скрипке. Вначале перебирание

¹ Корто, А. (1965) О фортепианном искусстве. М., с.83.

пальцами клавиш казалось мне столь же бессмысленным. Я пришел в замешательство, когда обнаружилось, что каждой рукой надо играть разные ноты. То, что я не бросил это занятие наподобие игры на скрипке — это заслуга моего отца. Каждый день, приходя с работы, он сажал меня за инструмент и заставлял заниматься ровно час. Как мучительно длился этот час! Но отец был неумолим. И я теперь низко кланяюсь ему, благодарю за то, что он заставил меня преодолеть первые невзгоды»¹.

В этот ответственный момент, когда ученик сталкивается с первыми трудностями, педагогу приходится мобилизовать все свое мастерство, все свое воображение, свою способность изобретать ассоциации между музыкой и внешним миром, придумывать сравнения между музыкой и жизнью ребенка, между музыкой и его любимыми сказками, песнями и фильмами, чтобы не засушить свой предмет, не превратить его в череду нудных упражнений, где нужно ловко перебирать пальцами с непонятной ребенку целью. Здесь всегда есть возможность двигаться медленно, не спешить, и при этом следить, чтобы ученику не было слишком трудно или слишком скучно. О поведении педагога в первые годы занятий Альфред Корто пишет: «Поощрять, а не разочаровывать. Никогда не позволять играть скверную музыку. В большей мере прививать любовь к музыке нежели к фортепиано»².

Строгость — самый чувствительный инструмент педагогики. Не умея найти ключ к душе ученика, не умея заинтересовать его музыкальными занятиями в соответствии с его способностями, многие педагоги превращаются в музыкальных Церберов, и, зная за педагогическим сословием этот грех, ученики начинают воспринимать таких «маэстро» как норму. Психолог Ролан Перссон (Persson, Roland) провел исследование среди студентов-органистов. Ученый с помощью анкетирования исследовал отношение студентов к своему учителю. Исследователь подчеркивает, что их педагог не имел специального педагогического образования, что, по мнению психолога, ограничивало его возможности. Образ музыканта-педагога в общественном сознании оказался не слишком привлекательным: «Первые результаты говорят о присутствии в европейской классической музыке определенных ожиданий по поводу поведения педагога — студенты воспринимают грубое и нетактичное обращение педагога как нечто позитивное и необходимое. Роль маэстро оказы-

¹ Мусин, И. (1995) Уроки жизни. Спб., с.7.

² Корто, А. (1965) О фортепианном искусстве. М., с.87.

вается ориентированной на продукт, а не на человека. Это говорит о том, что не слишком самоуверенным и независимым студентам приходится не сладко под таким руководством»¹

Авторитарный метод преподавания — знак педагогического бессилия, неумения воздействовать на ученика более «демократическими» методами, а главное, неумение привить ему такую любовь к музыке, которая сделала бы желания педагога его собственными, стимулировала бы стремление ученика достичь совершенства. Критикуя педагогов-диктаторов, Иегуди Менухин писал: «Музыка была для меня очень живой, она была необходимым средством выражения, и я подозреваю, что бесконечные часы работы над скучным материалом могли бы скорее притупить мою интерпретацию нежели придать ей дополнительный блеск. Я успел убедиться как очень жесткие методы преподавания музыки, которые превратились в России в узаконенную систему, могут выхолостить индивидуальную выразительность в анонимную виртуозность, и только самые негибкие могут пережить такое обращение, не утратив свою человеческую личность и свою музыкальность»².

В упреках выдающегося музыканта есть значительная доля истины. Оставляя за скобками индивидуальность каждого педагога, его собственный стиль общения с учениками и его собственную методику, нельзя не заметить, что в специальных музыкальных школах России сложилась именно та система, о которой пишет Менухин. Успех любой ценой, виртуозность на гора, не ребенок, а музыкальная машина, которую, по выражению одного «доброжелателя», можно включить в штепсельную розетку, и эта машина будет играть. Высочайший уровень трудности исполняемых сочинений и их вполне профессиональный вид достигаются за счет жестокой муштры и многочасовых, изнуряющих ребенка занятий. Здесь задача педагога не столько в том, чтобы помогать и поддерживать ученика, сколько в том, чтобы уметь оказать нужное психологическое давление и заставить выполнить непосильные для ребенка требования. Первыми союзниками и проводниками в жизнь этой суперамбициозной политики становятся родители, которые верят, что именно их чадо будет продолжать дело Ойстраха и Стерна, а не переворачивать ноты на девятом пульте, обиженно зевая при взгляде на очередного маэстро.

В этом микромире есть свои критерии успеха и свои награды:

¹ Persson, Roland S. (1996) Studying with a musical maestro: A case study of commonsense teaching in artistic training. *Creativity Research Journal*. 9:33-46, p.46. ² Menuhun, Y. (1978) *Unfinished journey*. London, p.67.

поездки на конкурсы, выступления на концертах, престижные премии и стипендии. Там есть свои призрачные цели: блестящая международная карьера, восторженные рецензии и запредельные гонорары, слава и успех... Лишь очень немногие выходят на эти рубежи, и к ним относятся чаще всего те, кто не нуждается в «спортивно-педагогическом стиле» занятий, а мог бы добиться высочайших результатов своим увлечением музыкой и талантом. Остальные «псевдосолисты» пали жертвой, как теперь сказали бы, недобросовестной рекламы со стороны педагогов. Детей и родителей убедили, что дело не в уровне одаренности, а в усердии; они поверили, что гигантское терпение способно творить чудеса и двигать горы. Однако через много лет большинство прошедших эту «школу» убедились в том, что самоотречение привело к односторонности развития — ребенок, который «шпарит» этюды Листа, не читая «Евгения Онегина» и не знает, почему Архимед кричал «Эврика!» Установка на профессиональную карьеру, принятая в школах для одаренных детей, испортила не одну жизнь: человек, не способный к такой карьере и не обладающий талантом, был принужден тянуться изо всех сил, чтобы соответствовать принятым в школе критериям успеха. Детям не дали альтернативы — из них должны были вылупиться одинаково крепкие и хорошо подготовленные музыкальные «профи», способные пробиться через сито консерваторских экзаменов. Если кого-то отчисляли из школы, это была почти катастрофа — не знающему математики и не слишком грамотному музыкальному «солдатику» была открыта дорога только в музыкальное училище, к судьбе среднего музыканта, которая в его глазах уже изрядно потускнела.

Методы педагогического воздействия, принятые в специальных музыкальных школах, перенимают и рядовые преподаватели музыкальных школ. Их профессиональный престиж зависит от числа лауреатских наград, полученных их питомцами, от очевидных и легко измеряемых показателей побед на конкурсах и поступлений в профессиональные учебные заведения. Учитель музыки готов гордиться именно такими успехами. На самом же деле критерий его мастерства только один — процент оставшихся в его классе учеников по отношению к числу поступивших. Это все. Увлечь музыкой, удержать и развить интерес юного человека, побудить его отдать музыке предпочтение перед спортом, иностранными языками, рисованием и прочими увлечениями... Одни увлечения вовсе не исключают другие, но мастер музыкальной педагогики может сделать так, чтобы музыка в числе добровольных занятий подростка, а затем и юноши, всегда занимала почетное место. Дать обществу еще одного слуша-

теля и меломана — других задач учитель музыки перед собой не ставил. В былые времена все преподаватели игры на инструментах и пения, включая самых великих и знаменитых, преподавали искусство музыки в семье, где единственной целью было общекультурное развитие ребенка — без музыки воспитание образованного члена общества, интеллигента или аристократа, считалось неполноценным.

Однобокое развитие, когда ученик стремится играть все более сложные произведения из «взрослого» репертуара, грозит погубить его музыкальность: человек, проводящий все свободное время за инструментом и потому ограниченный в своем культурном кругозоре, мало читающий и мало знающий, и музыкантом будет весьма средним. Ведь музыкант играет не пальцами, а головой, душой, всей совокупностью своей личности, всей широтой своего понимания жизни и искусства. Музыкант не может существовать, посвящая музыке все свое время. Ему нужно жить, встречаться с друзьями, бывать в театре; наконец, ему необходимо бездельничать и гулять: невозможно превратиться в одаренного исполнителя или композитора, сидя в музыкальной клетке.

Искусство не требует жертв — такова истина, и твердить о необходимости поступить ради искусства многими жизненными радостями не более чем лицемерие. Напротив, искусство не терпит никаких ограничений человеческой свободы, и, понимая это, одаренные учителя музыки никогда не принуждают своих учеников заниматься слишком много. Воспитатель двух пианистов-гениев, братьев Антона и Николая Рубинштейнов петербургский учитель музыки Виллуан писал: «Малолетним ученикам достаточно упражняться сначала час. Более взрослым должно упражняться вообще музыкой не более полутора или двух, а дошедшим до полного развития физических сил не превышать трехчасового упражнения с 10-минутным отдыхом между каждым часом. Этот способ употреблял я с двумя Рубинштейнами и употребляю до сих пор с успехом»¹.

Выдающиеся педагоги всегда отдавали предпочтение музыке перед техникой; хотя одно без другого невозможно, они акцентировали внимание ученика на выразительных задачах. За нотами учитель видел мысль, содержание, образ; он стремился помочь ученику почувствовать этот образ и передать его. Педагогическая мудрость здесь состоит в понимании природы музыкальной виртуозности, которая гораздо легче и естественнее рождается из недр музыки, из ее смысла и сути и не может быть достигнута никакими механически-

¹ Цит. по Баренбойм, Л. (1957) А. Рубинштейн М., Музыка, с.29.

ми упражнениями. Помочь ученику понять произведение означало помочь сыграть его. Первым педагогом, который по-настоящему увлек музыкой юного Менухина, был выдающийся скрипач и композитор Джордже Энеску. Вспоминая его уроки, Менухин писал: «Что я получил от него путем вдохновляющего примера, это были ноты, трансформированные в живое послание. Музыкальные фразы получали форму и значение, структура музыки становилась живой. Я был готов воспринять ее. Музыка и раньше не была для меня мертвой, это был напор и страсть, но я не знал, что она имеет такую ясную и живую форму»¹.

В музыкальном сообществе давно известно, что прекрасный музыкант и прекрасный учитель музыки — это не всегда одно и то же лицо. Есть одаренные музыканты и одновременно одаренные педагоги. Есть талантливые учителя музыки, и особенно вокала, которые не выступали на сцене и не были звездами концертной эстрады, но они владеют секретом воспитания звезд, доказывая своим примером, что талант композитора и артиста-исполнителя — это одно, а талант музыкального педагога — другое. У педагога и артиста разные психологические установки, их влекут разные цели, объект их воздействия тоже разный — человек и будущий музыкант не похож на аудиторию концертного зала, и воздействие своей игрой на публику и воздействие своим пониманием музыкального искусства на отдельного человека тоже не тождественны. Общение *tete-a-tete*, что буквально означает «голова к голове», предполагает особый энергетический обмен, создание совместного духовного пространства, которое педагог создает для себя, для музыки и для ученика.

Все, кому довелось знать выдающихся педагогов-музыкантов, говорят об ауре, заряженном пространстве, вихре, который увлекает всякого, попавшего под его влияние. «Метода Лешетицкого не существовало, - вспоминал Артур Шнабель своего прекрасного учителя. - Его преподавание — нечто гораздо большее чем метод. Это был поток, стремившийся высвободить скрытую в учащемся артистическую энергию. Ученику давали задачу, а не рецепты»². «Он обучал своих учеников просто вдохновляя их, - вспоминает Леонард Бернстайн выдающегося дирижера и своего учителя, которого он узнал уже будучи взрослым, Сергея Кусевицкого. - Он преподавал посредством чувства, инстинкта и эмоции. Даже механиче-

¹Menuhin, Y. (1978) *Unfinished journey*. London, p.71

²Шнабель, А. (1967) *Моя жизнь и музыка, Исполнительское искусство зарубежных стран*, вып.3, М., с.133

ское отбивание такта превращалось в эмоциональный опыт, а не опыт механический»¹.

Для одаренных учеников одаренный педагог — благо, он для них знающий и опытный друг, с которым можно поделиться своими творческими проблемами и получить ответы на многие вопросы скорее, чем эти ответы пришли бы к ученику сами. Для тех, кто просто любит музыку и хочет быть преданным ей, такой одаренный педагог — проводник и наставник, который объясняет скрытое и обнажает тайное. Есть лишь одна категория учеников, для которых «слишком хороший педагог» даже опасен. Это среднеодаренные ученики, которых талантливый учитель музыки поднимает над их собственными возможностями: он вдохновляет и поддерживает их, приумножая их скромный творческий потенциал своей преданностью музыке и своей энергией. С этим педагогом и только с ним, чувствуя его ободряющее присутствие, ученики творят чудеса, потому что именно он пробуждает в учениках искренний интерес к музыке и желание стать музыкантами. Но стоит этим средним ученикам оказаться наедине с собой и со своими скромными способностями, как чудо разрушается на глазах. История педагогики и исполнительства знает примеры, когда ученик, показывающий блестящие результаты со своим педагогом, перейдя к другому педагогу чувствует себя как отнятый от груди младенец.

Магия человеческого общения, магия психологического сплава человек-музыка-человек вряд ли может быть до конца разгадана. Талант учителя музыки похож на сфинкса причудливой смесью в нем музыкального и педагогического начал. И то и другое необходимо; взаимопроникновение и взаимодействие понимания музыки и человеческой заразительности, передающей это понимание другим, составляет этот редкий дар. Всякий ученик, планирующий для себя музыкальную карьеру, должен на время расставаться со своим любимым учителем для своего же блага, иначе он рискует совершить ошибку, многократно преувеличивая свои творческие возможности. Ученику, демонстрирующему блестящие результаты и имеющему превосходного педагога, нужно себя проверить: может быть, это не сама музыка, а «человеко-музыка», созданная талантом педагога, вводит ученика в заблуждение, заставляя его считать себя музыкантом... Настоящий музыкальный талант независим: он и его педагог никогда не напоминают сямских близнецов, жизнь которых с разлукой должна прекратиться. Напротив, все выдающиеся музыканты

¹Bernstein, L. (1982) Findings. NY, p. 186

стремились скорее выйти на самостоятельную дорогу, и если у юного музыканта нет такого желания, тут есть о чем беспокоиться... Зато все остальные ученики, не рассчитывающие на профессиональную карьеру, могут благодарить судьбу за то, что учитель музыки открыл для них новые горизонты — если бы не эта счастливая встреча, вся их жизнь могла бы быть другой, менее радостной и вдохновляющей.

Перед учителем музыки всегда стоит нелегкая задача правильно оценить способности ученика. Учителю лучше всех известно насколько тяжок хлеб артиста, насколько велика должна быть преданность своему искусству и насколько должен быть велик талант, чтобы стать профессиональным музыкантом. О педагогической ответственности писал выдающийся трубач и учитель музыки Тимофей Докшицер: «Нельзя создать артиста из человека, не одаренного природой. Нельзя научить тому, что дается свыше, от рождения человека. Человек без творческой инициативы держится на опеке педагога как на ходулях: отними у него ходули, перестань подсказывать и подталкивать — и он неизбежно рухнет, потеряет высоту. Тут надо испробовать все, и если все безуспешно, следует сказать честно и прямо: «Брось, не трать зря время, это не твое занятие. Пока молод, переключайся на другое дело». На это не всегда легко решиться, но учитель, готовящий человека к жизни, несущий ответственность за его будущее, обязан так поступить. Притом сделать это своевременно, не тратя на поиски 5-8 лет пустого труда»¹.

Радикальные заявления со стороны учителя музыки нужны только тогда, когда ученик настаивает на профессиональной карьере — во всех прочих случаях ничего кроме пользы музыкальные занятия принести не могут и продолжать их надо до тех пор, пока они интересны ученику и способны его увлечь. Согласно научным данным, приступить к музыкальным занятиям тоже никогда не поздно, и нет большего предрассудка, чем полагать, будто бы несвоевременное начало фатально для музыкального развития человека. Музыкальное дарование может раскрыться в любом возрасте: известны случаи, когда концертирующими исполнителями становились люди, начавшие свой путь в подростковом возрасте или даже в ранней юности. Композиторы вообще традиционно относятся к так называемым *late bloomers*, поздним цветам. Не опоздали развить свой музыкальный талант композиторы Эдисон Денисов, который начал учиться в 16 лет и композитор Арам Хачатурян: он побил все рекор-

¹ Докшицер, Т. (1995) Из записных книжек трубача. М., с.61.

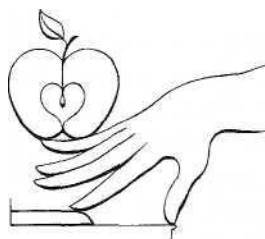
■-Sz/описание музыканта

ды, начав заниматься в 19 лет.

Американские поборники лозунга «музыка для всех и всегда» часто вспоминают случай, специально организованный, чтобы этот лозунг подтвердить. Музыкант и педагог доктор Рой Эрнст был деканом факультета музыкального образования в уважаемом музыкальном учебном заведении — Истмэнской музыкальной школе (Eastman School of Music) в Рочестере, штат Нью-Йорк. Он собрал джазовый оркестр из стариков в возрасте от 60 до 85 лет. Ни один из них до этого музыкой не занимался. Результат превзошел все ожидания: через год оркестр начал концертровать.

Раннее проявление музыкального таланта составляет скорее исключение: большая часть одаренных музыкантов проявили себя после 12 лет, когда человек начинает формироваться как личность и осознавать свою неповторимость. Музыка, как и всякое искусство — это проявление духовных сил человека; как известно, самосознание и духовная зрелость приходят отнюдь не в детстве, и процесс раскрытия музыкального таланта лишь подтверждает эту общеизвестную истину. Одаренные учителя музыки знают эту закономерность; они прививают ученику любовь и понимание музыки, облегчают вхождение в музыкальный мир, поддерживают его. До поры до времени они не ожидают от ученика чудес, зная, что чудеса, если они запланированы природой, состоятся не раньше чем ученик станет практически взрослым человеком, не раньше чем его физиология и психология перешагнут рубеж полового созревания и перестанут быть детскими. Тогда он обретет творческую самостоятельность и собственный голос, которые до того никому не были заметны.

По-другому развиваются только вундеркинды. Это отдельная история, отдельная судьба, без которой всякий рассказ о воспитании музыканта остался бы неполным.



ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОГО ВУНДЕРКИНДА

СУДЬБА ВУНДЕРКИНДА

Вундеркинд — это маленький виртуоз, на которого нельзя смотреть без изумления. Он еще ходит пешком под стол, но очень уверенно играет на скрипке, на рояле или на каком-нибудь другом инструменте. Когда их сверстники играют в куклы или гоняют мяч, вундеркинды уже работают концертными артистами. Они выступают с концертами, им аплодируют, о них пишут в газетах, а родители вундеркиндов получают за их выступления немалые гонорары. Педагоги вундеркиндов гордятся ими; чудо-детям, именно так буквально переводится слово «вундеркинд», прочат великое будущее. Многие, слышавшие вундеркиндов, уверяют, что захватывающим артистизмом и техническим совершенством игра детей-музыкантов превосходит игру взрослых. Другие более скептически настроены и готовы все восторги поделить хотя бы на два: половину отнести на счет действительного мастерства чудо-ребенка, а другую половину — на счет розового платяца и коротких штанишек: будь ребенок не так мал, удивляться было бы и вовсе нечему.

Вундеркинда первыми замечают родители. Если в доме звучит музыка и кто-то из домашних играет на инструменте, то вундеркинд непременно окажется рядом. Он будет приставать к играющему, пытаться перехватить инициативу, и родные с удивлением заметят как малыш легко справляется с заданием, которое учитель музыки дал его

*Юсууһ
танне музы-
канта "~\J*

старшему брату или сестре. Так был замечен талант многих вундеркиндов: Артур Шнабель сразу сыграл произведения, которые разучивали его сестры, хотя никто до этого не показывал ему ни одной ноты; Герберт фон Караян усвоил без посторонней помощи репертуар своего старшего брата, а карапуз Фриц Крейслер подыгрывал на маленькой скрипочке участникам, домашнего квартета. Вундеркинд хочет и может музицировать, и тут же подтверждает это своей игрой; ему не надо помогать, его не надо наталкивать на мысль попробовать себя в музыке. Если музыка звучит, вундеркинд воспримет это как руководство к действию и начнет сразу же играть по слуху. Его гигантские слуховые возможности, изумительная точность и прочность его музыкальной памяти удивят всех окружающих, а если среди них окажется музыкант, он сразу поймет, что перед ним чудо-ребенок, музыкальный вундеркинд.

В психологическом сообществе сложилось убеждение, что идеальная среда для вундеркинда — это соединение поддержки и помощи в семье с высокой требовательностью и большими надеждами. Идеальный портрет семьи, где растет вундеркинд, в целом создан правильно, но этот портрет не учитывает мотивы родительского рвения и маниакальной вовлеченности родителей в развитие юного таланта. Часто отец юного дарования жаждет удовлетворить свои амбиции, а порой и свои несбывшиеся надежды на славу и большую карьеру. «Пусть хотя бы он», — думает отец о своем подающем надежды сыне... Таков классический отец вундеркинда Леопольд Моцарт: одаренный скрипач, композитор и педагог, он не сделал блестящую карьеру — его амбиции и мечты превышали заложенный в нем творческий потенциал. Увидев у себя в руках это маленькое сокровище, отец начал психологически отождествлять себя с ним, лишая мальчика права жить и быть самим собой. Отец считал Вольфганга едва ли не принадлежащей ему вещью, которой он распоряжается по своему усмотрению. Так он привык думать и поступать, когда Вольфганг был маленьким, и впоследствии не захотел избавиться от потребительского отношения к сыну. Забота родителей о развитии таланта ребенка очень часто небескорыстна.

Леопольд Моцарт — не исключение, а правило. Детство вундеркиндов, которые впоследствии стали гениями, далеко не всегда радужно и исполнено родительской ласки. Родители вундеркиндов едва ли не соревнуются в жесткости и требовательности к своим одаренным детям: отец Паганини бил ребенка и морил его голодом, заставляя целыми днями играть на скрипке. Отец Бетховена, скрипач средней руки, возмечтал вырастить из своего сына второго Мо-

царта и воспитывал сына розгами и грубыми попреками. Фридрих Вик жестоко эксплуатировал свою одаренную дочь, пианистку-вундеркинда Клару; он готов был скорее умереть, чем увидеть ее женой Шумана. Только суд освободил девушку от опеки отца, мечтавшего жить на заработанные ею средства. Почивать на лаврах Вольфганга мечтал и Леопольд Моцарт; невозможность осуществить задуманное заставила его лишиться наследства своего гениального сына. Однако, невзирая на внешние условия, вундеркинды выживали и продолжали творить — это говорит о природном происхождении их таланта, о врожденном характере их способностей, которые не нуждаются ни в особом родительском попечении, ни в раннем концертном опыте.

Однако не все вундеркинды пали жертвой родительских амбиций. Адам Лист любил своего сына, искренне восхищался его талантом, и, желая показать его миру, устраивал ему концерты. Когда понадобилось, Адам привез мальчика к Карлу Черни, который практически спас его от «артистической гибели». Родители Артура Шнабеля, Артура Рубинштейна и многих других не пытались извлечь выгоду из ранней одаренности ребенка, нанимали ему хороших учителей и давали свободно развиваться.

Вундеркинд становится известен благодаря своей концертной деятельности. Лет в 7-8 он начинает выступать и ведет жизнь взрослого артиста. Иегуди Менухин дебютировал в Карнеги-холле в 7 лет, и с тех пор совмещал учебу и «работу». Антон Рубинштейн начал выступать в столь же нежном возрасте, и, по его собственному выражению, с 11 лет «уже был сам своим учителем». Некоторые вундеркинды не вели регулярную концертную деятельность, но несомненно могли ее вести. Таков юный Модест Мусоргский. Его талант был замечен в 5 лет, в 7 лет он уже играл сложные пьесы Листа. Одаренному мальчику взяли известного в Петербурге педагога Антона Герке, в 9 лет ребенок выступил публично с концертом Фильда, а в 12 лет имел огромный успех в благотворительном концерте у статс-дамы Рюминой. Растроганный Герке подарил мальчику сонату Бетховена As-dur, хотя обычно был строг и своих учеников не баловал. Если бы не воззрения дворянской среды, из которой происходил Модест Мусоргский, он вполне мог бы начать концерттировать, но его мать и мысли такой допустить не могла. Другие же дети играли на сцене, работая на свое будущее имя и благополучие своей семьи. До возрастного перелома и перехода во взрослое состояние им это было нетрудно: детский артистизм и отсутствие эстрадного волнения делали свое дело. «Являлся я на эс-

традах всюду и всегда в том возрасте без малейшей робости, — вспоминает Антон Рубинштейн. - Я просто смотрел на мои концерты как на игрушку, как на забаву, то есть относился к ним как ребенок, которым и был»¹.

Отношения вундеркинд — педагог не похожи на связь с педагогом других будущих артистов. «Обучаемость» вундеркинда столь феноменальна, его способность схватывать все на лету настолько превосходит все мыслимые пределы, что педагогу стоит лишь намекнуть на правильный прием, показать или рассказать, как нужно делать то или иное, и вундеркинд идеѳвперед семимильными шагами, не нуждаясь в дальнейших разъяснениях. Вот почему многие вундеркинды, «испорченные» несколькими годами самостоятельных занятий, так легко выбирались из кризиса, вызванного беспорядочностью их образования, и становились на правильную дорогу. «Ребенок выглядел слабым и бледным и во время игры качался на стуле точно пьяный, так что мне казалось, что он вот-вот свалится на пол, - вспоминал Карл Черни первое впечатление от знакомства с одиннадцатилетним Ференцем Листом. - Игра его также была совершенно неправильна, нечиста и сбивчива. Об аппликатуре он не имел ни малейшего представления и совсем произвольно бросал свои пальцы на клавиши. Но, несмотря на это, я был изумлен талантом, которым был одарен от природы ребенок... Когда я по желанию отца дал ему тему для импровизации, то еще больше убедился в его удивительных способностях: без всякого знания гармонии он вложил в свою импровизацию какой-то гениальный смысл. Он очень скоро разучивал каждую пьесу и так привык к игре экспромтом, что вскоре самые труднейшие пьесы мог играть с листа как будто бы он их разучивал довольно продолжительное время»².

Пример юного Листа весьма красноречив: ошибки, которые для обычного музыканта были бы фатальными, для Листа органично вписались в начальный этап его артистической биографии. Он выступал, он чувствовал публику, и это было важнее правильной аппликатуры и верной постановки руки. Со свойственной вундеркинду восприимчивостью он легко переучивался. Так же легко исправился и вундеркинд Игумнов, когда попал в руки Сергея Зверева. Через полгода он был уже студентом консерватории, за которым не водилось никаких технических грехов. Эта супервосприимчивость позволяет вундеркиндам обходиться практически без педагогов. Полтора

¹ Рубинштейн, А. (1889) Автобиографические заметки. Спб., с.11

² Цит. по Мильштейн, Я. (1999) Ференц Лист. М., с.36

года занимался Лист с Черни, четыре года проучился Рубинштейн у Виллуана прежде чем стать европейской знаменитостью в И лет. Паганини учился беспорядочно и у разных педагогов; квалификация некоторых из них, особенно на начальном этапе его образования, была весьма сомнительна. Тринадцатилетний Паганини по настоянию мецената Ди Negro приехал в Парму, чтобы учиться у первого тамошнего скрипача маэстро Алессандро Роллы. Тот отослал мальчика, считая, что ничему научить его не может — юный виртуоз уже все знал и все умел. То, на что обычному музыканту нужны годы, вундеркинд усваивает за месяцы. Скорость обработки и усвоения информации, у музыкальных вундеркиндов — музыкальной, у математических вундеркиндов — математической, доходит до невероятной степени.

Блистательное начало карьеры вундеркинда заставляет ждать столь же блистательного продолжения. Его ожидают все родители начинающих виртуозов, однако, статистика, собранная учеными, говорит лишь о 10% успехе бывших вундеркиндов в их дальнейшем творческом развитии. Эту цифру привел американский исследователь Николай Слонимский. Выдающийся виолончелист современности и бывший вундеркинд Йо-йо-ма оказался еще большим пессимистом и остановился на цифре 2%. Быть может, он в сердцах преувеличил: слишком велико количество разбитых судеб, которые наблюдает на своем пути взрослый виртуоз. Очень малому числу детей, подававших надежды, суждено их оправдать. Всякая статистика в некоторой степени относительна, но надпись на вратах ада «оставь надежду всяк сюда входящий» в значительной степени относится к вундеркиндам, задумавшим покорить музыкальный Олимп — слишком мала вероятность успеха для каждого, вступающего на путь артистической карьеры в возрасте Моцарта.

Маленький скрипач, скрипка которого едва ли не больше его самого, маленький пианист, ножки которого не достают до педалей, выглядит чрезвычайно привлекательно и трогательно. Поэтому мода на вундеркиндов, связанная с особым вниманием и любопытством общества к детям и детству, держится уже триста лет. Однако самим вундеркиндам эта мода не несет ничего хорошего: большая часть из них становятся ее жертвой. «Из более чем семидесяти музыкальных вундеркиндов, которые цвели в Сан-Франциско в 1920-е -30-е годы, -пишет психолог Эллен Виннер, - только шесть, включая Иегуди Ме-нухина и Леона Флейшера, стали известными солистами. Мы не знаем, что случилось с остальными; вероятно, некоторые из них стали оркестрантами или учителями музыки, а другие вовсе бросили свои

музыкальные занятия. Миф о том, что вундеркиндов ждет блестящее будущее укрепляется тем, что многие знаменитости уже в детстве демонстрировали исключительные способности. Мы забываем о том, что это не подразумевает обратного — что выдающиеся дети обязательно становятся взрослыми творцами. Большая часть дарований так и не достигает полного развития. Многие одаренные дети сгорают. Самая большая трудность состоит в том, чтобы установить связь между детской одаренностью и творческими достижениями взрослого: у нас так мало сведений о многих одаренных детях, которые остановились в своем развитии»¹.

Остановка в развитии, о которой пишет Эллен Виннер, далеко не безоблачна для эмоционального равновесия и самочувствия бывшего вундеркинда. Не оправдав надежд педагогов и родителей и «сойдя с дистанции», он чувствует себя никчемным и пустым. Его судьба — нередко судьба трагическая. Зная это, Дебюсси писал в одной из рецензий: «Пти Блё» сообщил нам недавно о существовании чудо-ребенка, которого он несколько преждевременно называет новым Моцартом. Я желаю оному Пьеру Шаньону оказаться тем, кто укажет нам путь, но я хотел бы для него самого меньшей популярности»². Увы, Дебюсси не ошибся. Сегодня имя этого очередного «Моцарта» никому ничего не говорит.

Блестящее начало и бесславный конец короткой карьеры большинства вундеркиндов ставит перед психологией весьма трудную задачу: найти ответ на вопрос: почему «сгорают» вундеркинды? Виной ли тому недостаточное педагогическое вмешательство или напротив, вмешательство чрезмерное? Виноваты ли амбициозные родители, которые суперэксплуатацией вконец измучили ребенка и лишили его всяких стимулов к дальнейшему росту? Или может быть, в самой природе вундеркинда есть некие изъяны, которые предопределяют его скорый конец? Все, что можно сделать, это еще раз обратиться к известным фактам, к наблюдениям педагогов и родственников вундеркиндов. Можно также вспомнить биографические данные людей, которым удалось стать выдающимися творцами, и сравнить их с историей жизни людей, которые так и не достигли вершин артистической карьеры. Отличия вундеркиндов истинных, которые, как говорят американцы, *made it*, «сделали это», от так называемых «псевдовундеркиндов», которые так и остались «гениями в коротких штанишках», могут направить исследовательскую мысль в нужное русло.

¹Winner, E. (1996) *Gifted children*. NY, Basic Books, p.279.

²Дебюсси, К. (1964) Статьи, рецензии. М., с. 113.

НЕТВОРЧЕСКАЯ ОДАРЕННОСТЬ ВУНДЕРКИНДА

Самые простые версии краха вундеркинда придется сразу отбросить. Вину чересчур амбициозных родителей доказать не удастся: отец Паганини и отец Моцарта побивают все возможные рекорды как тираны и эксплуататоры, но их дети-вундеркинды прославили имя семьи и не думали «сгорать». Их талант был так велик, что желания отца совпадали с их собственными, и никакая жестокость и никакие понукания не могли отвлечь их от музыки. Недостаток родительского давления тоже не может быть причиной краха вундеркинда: в буржуазной семье Артура Шнабеля и Артура Рубинштейна, где на музыкальную карьеру сына поглядывали искоса и не думали форсировать ее, выросли выдающиеся пианисты — отсутствие концертного опыта в детские годы не остановило их движение к творческим вершинам. Какая бы ни была обстановка в семье, слишком «горячая» или слишком «холодная», вундеркинду все равно. От этого может зависеть разве что психологический комфорт ребенка и сладость или горечь его детских воспоминаний — творческий результат от обстановки в семье зависит очень мало.

Качество педагогического воздействия тоже не выглядит как решающий фактор в судьбе юного гения. Преподаватель вундеркинда может быть очень хорошим как Лешетицкий у Шнабеля; он может быть также весьма неважным — Артур Рубинштейн не любил говорить о своих педагогах и считал, что они чрезвычайно мало ему дали. Вундеркинд может с юных лет пользоваться советами большого мастера и точно так же он может быть самоучкой. Ни то ни другое не гарантирует успех и не спасает от поражения. Кто бы и как бы ни занимался с вундеркингом, этот «кто-то» не может вытянуть для ребенка выигрышный билет и в то же время не может загубить его карьеру. Отсутствие блестящих учителей не помешало Менухину стать мировым виртуозом. Два его детских педагога — Энкер и Персингер — не заслуживали имени «маэстро» и были обычными преподавателями скрипичной игры. В то же время прекрасные педагогический музыканты могут вспомнить несколько вундеркиндов, «сошедших с дистанции». Ван Клиберн, который учился у прекрасного педагога Розины Левиной, не стал мировым виртуозом, его первый триумф стал последним, и прекрасная профессиональная подготовка его не уберегла.

Психологи склоняются к тому, что причины краха вундеркиндов внутреннего свойства. Они коренятся в особом характере мышления, достоинства которого в определенный момент превращаются

в тормоз. «Вундеркиндизм» — это гипертрофированная детскость восприятия, чрезвычайная его «обучаемость» и системность. Все дети прекрасно схватывают структурные принципы готовых систем: это прежде всего родной язык или несколько языков, которые звучат в доме. Правила языка, правила сочетания его элементов дети понимают как некоторое системное пространство, законы которого обладают единством и стройностью. Им не нужно объяснять эти законы — они извлекают их сами. Дети шутя осваивают компьютер: в одном из беднейших уголков Индии ученые поставили компьютер, подключенный к Интернету. Через месяц все неграмотные соседские дети были идеальными компьютерными пользователями и всю «гуляли» по всемирной паутине. И это при том, что их никто ничему не обучал. Точно так же дети удивляют взрослых, играя в Кубик Рубика: им ничего не стоит привести в нужное состояние все эти разноцветные плоскости, над которыми их родители могут часами ломать голову.

Дети — прирожденные системщики, и это помогает им становиться вундеркиндами. У вундеркиндов эта детская особенность развита до чрезвычайной степени. Каждый вундеркинд избирает себе удобную элементную базу: для одного это музыкальные структуры, для другого — визуальные элементы, для третьего — узоры из ниток, которые он умеет натягивать на пальцы. Вундеркинд легко строит в своем сознании правила сочетания фигур, нотных знаков, слов, фраз и любых иных конструктивных единиц. Эллиен Виннер рассказывает о вундеркинде Стивене, который обладал изумительной способностью строить системы абстрактных условных знаков, к чему бы они ни относились. Как и всякий талант вундеркинда, талант Стивена выражался там, где не нужен никакой жизненный опыт. «Стивен начал читать в трехлетнем возрасте, когда его никто ничему не учил, - рассказывает Эллиен Виннер. - В три года он уже писал и к четырем годам понимал курсив. Он рисовал сложные карты и диаграммы, но не питал никакого интереса к рисованию в цвете путем наблюдения. К восьми годам он овладел книгами по компьютерному программированию и начал писать программы на многих компьютерных языках. Он увлекался иностранными языками и разными видами алфавитов. Его развлечением было изобретать новые алфавиты. Когда он играл в шахматы, ему было гораздо интереснее записывать шахматные ходы, чем двигать фигуры, и в музыке он тоже предпочитал звучанию игры с музыкальной нотацией»¹.

Vinner, E. (1996) Gifted children. NY, Basic Books, p.91

Пристрастие вундеркинда к квазиязыковым манипуляциям распространяется на достаточно узкую область. Некоторые вундеркинды любят строить системы визуальных изображений, подстраивая визуальные элементы друг к другу⁷ и запоминая их типичные сочетания; музыкальные вундеркинды способны запоминать типичные сочленения музыкальных структур и строить их варианты. Поэтому музыкальные вундеркинды способны импровизировать в знакомых стилях. Конек вундеркинда — копирование, к которому в конечном счете сводятся его феноменальные способности. Детская способность к копированию, способность детей к раскрытию системных алгоритмов достигает у вундеркинда исключительной степени. Память на сочетаемость разноуровневых элементов, на которой строится всякая языковая способность, составляет фундамент способностей вундеркинда. Если для обычного ребенка понять и воспроизвести музыкальную конструкцию — большая проблема, то в сознании вундеркинда эта конструкция всплывает сама собой. Что, к чему и как приспособлено и присоединено вундеркинду вполне понятно. Никакие манипуляции, перестановки и трансформации внутри знакомой структуры не могут его озадачить.

Исключительная способность к системному мышлению и феноменальная память — первые признаки «вундеркиндизма», которые отмечают близкие. Широко известен психологам и педагогам пример венгерского мальчика Эрвина Нерегаца, которого наблюдал психолог Ревеш и о котором он в 1925 году выпустил небольшую книгу на немецком языке. Отец мальчика был певцом Будапештской оперы. В возрасте до года Эрвин подпевал отцу; на втором году он мог правильно петь его репертуар, а в три года он уже мог играть все, что слышал. Позднее он с четырех проигрываний запоминал и повторял сонаты Бетховена. Несмотря на все эти блестящие успехи, дебют Эрвина в США не имел никакого продолжения: он оказался типичным «псевдовундеркиндом», не оправдавшим возложенных на него надежд. Его дальнейшая судьба не вызвала никакого интереса, и трагедия Эрвина .Нерегаца как и многих ему подобных в литературе не обсуждается.

Если бы память вундеркиндов была чистой памятью, подобной магнитофону, они не могли бы импровизировать в знакомых стилях и строить попури. Все это Эрвин и другие вундеркинды делают прекрасно, разлагая на элементы известные им конструкции и создавая из них новые конструкции по тем же правилам. Зная это, Шуман отказался как-либо комментировать вполне грамотные сочинения юного Антона Рубинштейна: «Первая работа даровитого

мальчика, - писал он, - это работа пианиста-виртуоза, уже покрытого громкой славой. Обладает ли он и выдающимся творческим дарованием, решить по лежащему перед нами первому произведению ни в положительном, ни в отрицательном смысле невозможно»¹. Юный Рубинштейн выполнил копию современного романтического стиля, и по этой копии Шуман не мог определить, имеется ли у мальчика композиторское воображение, которое отличает вундеркинда от начинающего композитора.

Чрезвычайной способностью к копированию обладают дети-исполнители. Русская пианистка Баринава, ученица Иосифа Гофмана и автор воспоминаний о нем, сохранила эту способность и в ранней юности. «Незадолго до окончания моих занятий, - рассказывает она, - когда Гофман должен был летом 1905 года уехать в Америку, я учила фа-диез минорный полонез Шопена. Когда я пришла на урок, Гофман проиграл его мне. Желая услышать критику моего исполнения полонеза, я попросила разрешения его повторить. Прослушав, Гофман заявил, что не будет больше ничего мне играть, так как я точно копирую его исполнение»². То же, что и Баринава, делают вундеркинды. Они копируют исполнение педагога, они, если нужно, копируют исполнение, которое слышат на пластинках. При их потрясающих слуховых возможностях в этом нет ничего странного: они запоминают малейшие нюансы чужой игры и воспроизводят их. Способность детей к передразниванию, копированию и подражанию достигает у вундеркиндов чрезвычайных высот. Можно предположить, что и Ван Клиберн находился под сильным воздействием своего педагога Розины Левиной, чью одухотворенно-русскую манеру игры он с успехом перенял... Некоторые взрослые в силу свойственного большинству вундеркиндов инфантилизма сохраняют свои исключительные способности и в ранней юности, что лишь несколько отдалает неизбежный крах их карьеры.

Исследователи, которые размышляли о вундеркиндах, заметили их «ахиллесову пятау». Вундеркинды — не композиторы ни в малейшей степени. Выполнение вариантных копий знакомых стилей ничего здесь не меняет — вундеркинды импровизируют в известной манере, но не создают свою собственную. Их творчество до крайности трафаретно. Говоря о созревании композиторского слуха, Борис Асафьев писал: «Чаще всего между 4-6-ю годами в детстве у будущих творчески сильных музыкантов начинает проявляться особая активизация слуха в бессознательном пока вылавливании из всего

¹ Цит. по Рубинштейн, А. (1889) Автобиографические заметки. Спб., с. 24. ² Баринава, М. (1961) Воспоминания о Гофмане и Бузони. Л., с.39

слышимого полезных для музыкальной памяти (уже не пассивной, ибо вскоре из сохраненного запаса уже что-то на свой лад и способ воспроизводится) «ингредиентов». Тут надо строго различать всякого рода «вундеркиндство» от весьма редких случаев способностей к композиторскому отбору и переработке слуховых впечатлений»¹. Композитор — это во многом антипод вундеркинда и его способа мышления. Если вундеркинд усваивает и копирует чужое, то композитор создает свое. Эти две способности психологически весьма различны: вот почему большинство композиторов не были вундеркиндами. Копирование как генеральная стратегия им глубоко чуждо.

Юный Шостакович не был вундеркиндом. Он умел импровизировать в манере, похожей на самую разную музыку, которую он слышал вокруг себя. Это же самое умел делать и вполне средний музыкант Бруни, у которого мальчик учился. Блеском фортепианной техники Шостакович не потрясал, поэтому известный виртуоз Александр Зилоти сказал, прослушав его: «Карьеры себе мальчик не сделает. Музыкальных способностей нет. Но, конечно, если у него охота, что ж... Пусть учится»². В ответ на эти слова Шостакович-подросток проплакал всю ночь. Однако другой «эксперт», казалось бы, менее квалифицированный чем музыкант Зилоти, заметил в юном Шостаковиче совсем другое. «Встретил у своих друзей очень молодого человека, почти мальчика, - вспоминал писатель Исаак Бабель, - и сразу, с первого взгляда почувствовал в нем личность необыкновенную, чем-то отмеченную, наделенную особым, возвышенным даром»³. Бабель разглядел тот духовный источник, из которого рождается всякое творчество, в том числе и музыкальное — из этого источника вырос композитор Шостакович, которому не нужно было быть вундеркиндом.

Композиторство — высшая ступень музыкального таланта. Выдающиеся исполнители, даже если они были вундеркиндами, наделены композиторским даром хотя бы в некоторой степени. В их игре в подростковом возрасте уже ощущается значительная творческая самостоятельность, в ней слышится собственное музыкальное содержание, которое не является копией игры других исполнителей. Вундеркинды-неудачники этой самостоятельности лишены, у них есть феноменальные музыкальные способности, но нет музыкального таланта, нет творческого потенциала, и то, что умиляло в ребенке, в юноше уже не может быть предметом восхищения. Когда говорят о крахе

¹ Асафьев, Б. (1952) Слух Глинки. Избранные труды, т.1. М., с. 231.

² Мейер.К. (1998) Шостакович. Спб., Композитор. 551 с, с.22.

³ Там же.

вундеркиндов, подсознательно имеют в виду потерю каких-то качеств, которые у них были раньше. Однако никаких потерь нет. По мере взросления вундеркинды могут лишиться только артистической непосредственности и идеального владения собой на сцене, которое есть у очень многих детей. Больше им нечего терять. То, что поражает в ребенке, в юноше уже не вызывает ни малейшей реакции. Он играет сверхсложные сочинения взрослого репертуара? Но после 14 лет этот факт кроме пожатия плеч уже ничего не вызывает. Он помнит огромное число разных произведений? После 14 лет на это скажут: «Ну и что?» Он исполняет труднейшие виртуозные этюды, сонаты и прочие «фигуры высшего пилотажа»? «Любой и каждый все это исполняет», - прозвучит в ответ, если речь идет о не о ребенке, а о подростке. Вундеркинд легко исчерпывает потенциал общественного внимания, и если в нем не чувствуется творческая индивидуальность, если его исполнение не увлекает, карьеру такого ребенка можно считать несостоявшейся.

Заразительность артиста-исполнителя, его способность «взять зал» связана не столько с качествами его способностей — аналитического слуха, чувства ритма и даже архитектурного слуха — сколько с качествами его творческой одаренности. Она же, в свою очередь, немислима без активной творческой мотивации, являющейся ее составной частью. Подобно юноше Шостаковичу, выдающийся Исполнитель чувствует в себе значительное духовное содержание, которое он хочет передать. Вундеркинд снимает лишь поверхность сочинения, его внешние структуры, но не проникает в структуры внутренние. Способность к воспроизведению и копированию, свойственная вундеркиндам, не создает творческую мотивацию и не перерастает в нее. В своем понимании музыки вундеркинд не доходит до смысловых пластов исполняемого сочинения, и у него не возникает желания этот смысл выразить.

Если нет творческой мотивации, то нет и творческого замысла, без которого в свою очередь, не может появиться никакой творческий результат. Мотивационная недостаточность вундеркиндов была подтверждена нами в ходе эксперимента на интонационный слух, проведенного в США в 1998 году: в числе испытуемых было пятнадцать детей-вундеркиндов, лауреатов международных детских конкурсов. Те из них, кто обладал плохим интонационным слухом, а значит и ослабленной мотивацией к музыкальному общению, через несколько лет перестали когонибо поражать своей игрой, и профессиональными музыкантами они не стали. Другие же одаренные дети, с хорошим интонационным слухом, напротив, впоследствии расцве-

|
?

**

■

1

1

4 л

ли, и качество их игры стало еще интереснее. Музыкальность дала им возможность творчески себя проявить, в то время как псевдовундеркинды не стремились к самовыражению и вряд ли понимали, что это значит.

Структура способностей вундеркиндов, из которых «вынут» мотивационный блок, обрекает их карьеру на увядание. Их судьба говорит о том, что даже феноменальные способности не перерастают в талант, и никакие усилия педагогов, родителей и самого вундеркинда не могут превратить одно в другое.

ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО

В музыкальном сообществе принято весьма небрежно обращаться со словом «вундеркинд». В школах для одаренных детей подвиги вундеркиндов — нечто ожидаемое и желанное, и при малейших признаках способностей, превосходящих средний уровень, педагоги и родители щедро присваивают ученику звание вундеркинда. При этом его достижения могут заключаться лишь в том, что в 7-9 лет он играет произведения «взрослого» репертуара и выучил несколько трудных этюдов. В психологическом и социальном смысле такие дети отнюдь не вундеркинды, и ничего чудесного в их исполнении нет. Масла в огонь добавил учитель музыки и пианист Мартинсен, который перечень блестящих музыкальных способностей — прекрасный музыкальный слух, память и виртуозные данные — назвал «вундеркинд-комплекс». Однако можно обладать всеми этими способностями, но вундеркиндом не быть: уровень очень способных детей и вундеркиндов в этом отношении несопоставим.

Вундеркинды, независимо от их будущей судьбы и масштаба их дарования, показывают феноменальные, изумительные достижения. Если просто способные дети учат «взрослые» произведения в течение нескольких недель или месяцев, занимаясь достаточно упорно, то вундеркинды то же самое осваивают и запоминают в течение нескольких дней, а иногда и часов. Скорость переработки информации, отличающая вундеркиндов, несравнима ни с чем. Дети-вундеркинды имеют огромный репертуар, похожий на репертуар взрослых артистов. Все, что они когда-либо выучили, не забывается и не теряется, не нуждаясь в повторениях. То, что способные дети делают быстро, вундеркинды делают мгновенно; то, что способному ребенку дается легко, но не без усилий, вундеркиндю достается играючи, шутя. Результат работы способного ребенка обнадеживает, результат

работы вундеркинда потрясает. В течение одного-двух десятилетий в большом городе могут явиться десятки вундеркиндов, но многие сотни очень способных детей.

Уникальные способности вундеркиндов сравнимы лишь с аналогичными способностями так называемых *idiots-savants* или савантов. Они отличаются в тех же областях, в которых замечены дети-вундеркинды: рисование и живопись, математика и музыка. Музыкальные саванты поражают исключительными слуховыми данными: они «просвечивают» сочинение насквозь и копируют его без помарок. Они могут составлять из известных произведений попури и даже импровизировать в знакомых стилях. В отличие от вундеркиндов, саванты страдают тяжелейшим дефицитом умственных способностей: они не обладают какой-либо логикой и не говорят — они не общаются с внешним миром и не способны к абстрактному мышлению. Их IQ находится на чрезвычайно низком уровне. Саванты больны аутизмом; эта болезнь замыкает человека в узко очерченный круг его собственных представлений и не дает из этого круга вырваться. Больной аутизмом, как и многие психически нездоровые люди, не подозревает о своей болезни и принимает свою жизнь такой какая она есть. Классического аутиста сыграл актер Дастин Хоффман в фильме «Человек дождя». Его герой был эмоционально неадекватен и социально отчужден. Он жил в мире стереотипов: ел всегда одинаковое число рыбных палочек, спал всегда у окна и всегда повторял тексты из фильма, который запомнил в детстве.

Психологи Робин Янг и Том Нетлбек (Young, Robyn; Nettelbeck, Tom) исследовали двенадцатилетнего мальчика, страдающего аутизмом. Больному TR, которого наблюдали психологи, была свойственна необыкновенная способность к концентрации, прекрасная память и огромная скорость усвоения информации. Как и все саванты, испытуемый TR очень плохо говорил и не мог логически мыслить даже на простейшем уровне. Его музыкальные способности были великолепны: подобно всем савантам он обладал абсолютным слухом и мог с одного проигрывания воспроизводить большие музыкальные фрагменты. «Способность TR запоминать и воспроизводить музыку в диатонической и двенадцатитоновой системах зависела от степени знакомства испытуемого с использованным набором музыкальных структур, - пишут авторы. - TR демонстрировал умение импровизировать и сочинять, ограниченное его приверженностью известным правилам»¹.

Музыкальные способности савантов психологически связаны с другими редкими способностями, которые они демонстрируют. Наблюдая привычки и пристрастия савантов, ученые подходят все бли-

же к разгадке когнитивной стратегии, которую они применяют: поведение савантов может пролить свет на методы обработки информации, в том числе и музыкальной, которые они используют. Автор большой монографии о детской одаренности Эллен Виннер изучила многих савантов-рисоватычиков. Они обладали удивительной способностью к реализму на бумаге. Когда другие дети рисовали каракули и условные изображения, дети-саванты с невероятной скрупулезностью, с предельным вниманием ко всем деталям предмета, передавали на своих рисунках все подробности, которые видели. Они рисовали чаще всего по памяти, но детальность и степень сходства от этого нисколько не страдали. «Эти рисунки говорят о типе памяти, в которой не соучаствуют концептуальность и понимание, - пишет Эллен Виннер. - Это память, похожая на магнитофон: она не требует усилий и не включает в себя мышление. Можно предположить, что именно такая непонимающая память приводит к невероятно реалистичному изображению. В конечном счете, саванты могут рисовать сложные объекты с такой точностью, потому что, глядя на предмет, они видят наложение форм и линий, а не трехмерный объект»². Автор считает, что саванты пользуются элементарной стратегией, когда объект появляется из «подшивания» лоскутов-фрагментов, каждый из которых воспринимается сугубо формально.

Таким же формализмом отличается свойственный савантам абсолютный слух. Исследователь абсолютного слуха и его нейропсихологических координат Оливер Сакс (Sacks, Oliver) пишет: «Ранние проявления абсолютного слуха, его относительная изоляция от концептуальных, вербальных и даже общемузыкальных данных и удивительно частое обладание абсолютным слухом у больных синдромом Уильяма и аутизмом говорит о том, что абсолютный слух может быть талантом савантистского происхождения»³. Левополушарный отдел *planum temporale* увеличен у всех абсолютников, включая савантов; этот же отдел мозга заведует речевыми проявлениями, однако, несмотря на гипертрофированный *planum temporale*, саванты, как и другие аутисты, страдают речевым расстройством — вербальным языком они практически не владеют. Интересный эксперимент, проведенный в Институте биомедицинских исследований Университета Глазго в Великобритании, может пролить свет на обнаруженное противоречие:

¹Young, Robyn L; Nettelbeck, T. (1995) The abilities of a musical savant and his family. *Journal of Autism & Developmental Disorders*, 25:231-248, p.231.

²Winner, E. (1996) *Gifted children*. NY, Basic Books, p.127.

³Sacks, O. (1995) Musical ability. *Science*, 268:621, p.621

высокоразвитое левое полушарие и *planum temporale* плохо согласуются с речевым дефицитом, от которого страдают все саванты.

Группа ученых под руководством Пэт Монаган (Monaghan, Pat) четыре года наблюдала за ребенком-аутистом С, проявляющим исключительные музыкальные способности. В отличие от многих других савантов, он не страдал умственным дефицитом и вполне мог логически мыслить. Но его социальные навыки сильно отставали от нормы; его коммуникативные проблемы были столь велики, что все его поведение врачи сочли стопроцентно аутичным — у ребенка была явно нарушена связь с внешним миром..Мальчик обладал абсолютным слухом; как и все саванты, он запоминал и играл по слуху знакомую музыку. «У него были исключительные аналитические способности в области музыки, - замечают авторы. - Его метод обработки музыкальной информации построен на том, что он фокусируется на локальных, а не глобальных, на частных, а не общих аспектах музыкального материала. Он является примером исключительных способностей в отсутствие музыкального таланта»¹.

Авторы заметили чрезвычайно важную черту способностей савантов, которая согласуется с данными других исследователей: полное обесмысливание их на первый взгляд уникальной деятельности. Их операционные способности, манипулирующие музыкальными элементами и запоминающие музыкальные структуры, не имеют ничего общего с талантом как потребностью и способностью сообщить некоторое художественное содержание. Воспроизведение музыки и любого иного материала происходит сугубо формально, механически, путем нанизывания друг на друга разрозненных элементов. Эти элементы складываются в некое целое лишь в сознании воспринимающих. Для самого же саванта целое существует только как сумма, как совокупность расположенных в определенном порядке «кирпичиков» — он видит «кирпичики», но не видит «здание». Савант не понимает категорию смысла, его деятельность ни на что не направлена и ничем не обусловлена. Вот почему он не говорит и не общается: ему нечего сообщить людям и нечего от них ждать.

Испытуемый С. владел языком, доказывая тем самым, что отсутствие речевых навыков не является принципиальной характеристикой аутизма, несмотря на его большую распространенность среди больных. Отсутствие у них речи скорее всего обусловлено не операционным, а смысловым дефицитом. Аутист не общается не столько

¹Monaghan, Pat; Metcalfe, Neil B.; Ruxton, Graeme D. (1998) A pseudo-savant: A case of exceptional musical splinter skills. *Nature* 394(6692), p. 434.

(г'ш!)

*і музыкального вун-
деркинда*

потому что не способен общаться, сколько потому, что не хочет общаться, и здесь чрезвычайно развитый *planum temporale*, которому подведомственны абсолютный слух и речевые функции, ничего не меняет. Аутист и савант не имеет мотивации к общению, он не испытывает в нем потребности. «Мягкий» аутизм, описанный учеными из Глазго, подчеркивает сущность всех видов аутизма — крайний эмоциональный и смысловой дефицит, повреждение центров коммуникации и общения, а не операциональных компонентов языковой способности. Речевая функция не работает, потому что молчит ее пусковой механизм — потребность в общении.

У вундеркиндов, вернее у подавляющего большинства из них, которые не станут выдающимися артистами, замечен тот же самый дефицит. В подростковом возрасте, когда детская способность к копированию ослабевает, они уже не зажигают аудиторию, потому что у них нет порыва к общению с публикой — их игра бессодержательна, хотя может быть виртуозной и «гладкой». В то же время их манипулятивные способности, легкость оперирования с музыкальными элементами, которую они демонстрируют, очень похожа на аналогичную деятельность савантов.

Психологическую близость вундеркиндов и савантов отмечает и Эллен Виннер: «Несмотря на различия, которые существуют между савантами и вундеркиндами в искусстве и музыке, способности савантов достаточно близки способностям вундеркиндов...»¹. Психологическое сходство между савантами и вундеркиндами обращает на себя внимание многих ученых: аналогичны проявления их способностей, сходны стратегии работы с материалом «от частного к общему», которые они применяют, и, наконец, слишком напоминают друг друга их недостатки эмоционально-коммуникативного свойства. Испытуемый С, с которым работали ученые из Глазго, вплотную подходит к вундеркиндам, оставаясь савантом. Он психически почти нормален за исключением «коммуникативного провала», который он демонстрирует. Проблемы вундеркиндов, которые не сумели выполнить тест на интонационный слух, не так очевидны и не так обострены, как проблемы С, но лежат в той же плоскости — в плоскости общения.

В марте 1996 года перед сообществом музыкальных психологов на конференции в Кембридже предстал савант, слепой мальчик П. 14 лет. Его игра вызывала изумление на фоне полного отсутствия у него умственных способностей. Его исполнение было чрезвычайно бледно, бессмысленно и невыразительно, что свидетельствовало о полном

¹ Winner, E. (1996) *Gifted children*. NY, Basic Books, p.115.

отсутствии у него интонационного слуха. Не случайно в отличие от вундеркиндов саванты не концертируют — игру савантов никто не станет слушать. У вундеркиндов эмоционально-коммуникативный дефицит исполнения обычно не проявляется: они достаточно точно копируют игру других артистов и своих педагогов. Но их поведение и весь их облик нередко напоминают поведение и облик детей-аутистов. Часто у вундеркиндов замечают чрезмерную замкнутость на своих занятиях, отсутствие интереса к общению со сверстниками и родными. Эту погруженность в себя принято приписывать типичной замкнутости гения. Однако настоящие гении, и Моцарт может быть хрестоматийным примером, отнюдь не замкнуты. Они любят людей и открыты им. Углубленность в себя детей-вундеркиндов, даже отрешенность, замеченная у некоторых из них, может быть свидетельством очень слабых проявлений аутизма. Дети-вундеркинды здоровы, но слабые признаки аутизма говорят о нейropsychологической предрасположенности к аутизму, проявляющемуся в характерном профиле их способностей — непременный абсолютный слух, гипертрофированная память и поэлементное структурирование в сочетании с малой контактностью. Известны случаи, когда «сгоревшие» вундеркинды проявляли явные признаки аутизма и психических расстройств вплоть до попыток самоубийства. Дальнейшие исследования могут подтвердить или опровергнуть эту версию о близости психологического происхождения феноменальных способностей вундеркинда и аналогичных способностей аутистов-савантов.

Редчайшие, «истинные» вундеркинды, которым удалось удержаться на уровне своих детских успехов и даже превзойти их, совершенно не похожи на вундеркиндов «ложных». Прекрасный учитель музыки из Санкт-Петербурга Марина Вольф, воспитатель многих прекрасных пианистов, говорит: «Вундеркинд — это раннее проявление интенсивной духовной жизни». То, что для ложного вундеркинда занимает последнее место в его занятиях — художественное послание, образ, стремление к общению посредством музыки — у вундеркинда истинного выходит на первый план.

Дети-вундеркинды, и Моцарт может быть их историческим «главой» — проявляют повышенную потребность в любви; она просыпается рано, и эта исключительная потребность в общении и понимании не оставляет их всю жизнь. Однако этого мало: дети-вундеркинды поражают всех кто их знает небывалой зрелостью души, необыкновенной мудростью и тонкостью ума. Рассказывая сыну о его звездном детстве, Леопольд Моцарт вспоминал: «Как ребенок и мальчик ты был скорее серьезен, чем ребячлив, и когда ты сидел за клавиром и

был погружен в музыку, никто не смел даже шелохнуться. Выражение твоего лица было так торжественно, что, наблюдая ранний расцвет твоего таланта и твое всегда серьезное и вдумчивое маленькое личико, многие пронзительные люди из разных стран с грустью сомневались, суждена ли тебе долгая жизнь»¹.

Вундеркинды, которым суждено оставить след в истории, обладают сразу двумя психологическими характеристиками, которые в некоторой степени исключают друг друга. Им свойственна гипертрофированная детская восприимчивость, необыкновенная способность усваивать музыкальные системы и управляющие ими законы — не хуже «ложных» вундеркиндов и савантов вундеркинды «истинные» запоминают и исполняют музыку. У них рано проявляется склонность к сочинительству — знак музыкального таланта. В их детских сочинениях как в сочинениях юного Сережи Прокофьева уже проглядывает их творческое «я»: пьесы для фортепиано, которые написал 10-летний Прокофьев, уже носят отпечаток резкости и характерной театральности, свойственной ему впоследствии. В этой неуклюжей и непрофессиональной музыке уже слышится «прокофьевская нота».

Дети-вундеркинды самостоятельны как взрослые. Трехлетний Сидней Бише упрямо стоял на улице, слушая какой-нибудь проходящий оркестрик, и родители не могли загнать его домой. Такое же упрямство он проявлял, когда ему не давали играть на кларнете. Он воровал инструмент старшего брата и играл на нем пока этот кларнет не был официально подарен маленькому упряму на Рождество. Сидней Бише любил наблюдать воочию как музицируют взрослые. Он все время находил для себя возможности то сбежать в цирк и слушать музыку там, то «приклеиться» к настоящим кларнетистам — общаться с ними было для него высшим блаженством. Маленький Сидней Бише занимался кларнетом сам и уже в 8 лет стал законченным виртуозом. Этот вундеркинд обладал всеми чертами взрослого артиста: маниакальной привязанностью к музыке, большой потребностью в музыкальном общении и редкой даже для взрослого твердостью характера и пониманием цели.

Артур Шнабель в детстве постоянно тянулся к обществу старших. С младенчества и вплоть до 30 лет он предпочитал дружить с людьми, которые годились ему в отцы. Его закадычным приятелем был Брамс, который мог бы быть его дедушкой. Взрослые признавали недетский интеллектуальный и духовный уровень маленького Артура: на светских вечерах, когда детей его возраста уже укладывали

¹ Bryben, C. (1938) *Anatomy of genius*. Clynsdale, p.91.

спать, его оставляли со старшими в качестве равноправного собеседника. Другие дети обижались на него за эти исключительные привилегии, и свою первую пощечину юный Шнабель получил от одного из гостивших в доме детей, когда все дети после мороженого отправились в кроватку, а Артур как ни в чем не бывало продолжал изображать светского льва. Исполнение талантливого вундеркинда поистине уникально: никто, слышавший его, не может его забыть. Оно несет в себе чистоту и открытость детства, полную самоотдачу, и в то же время оно так же мудро и осмысленно как игра взрослого артиста. Вундеркинд живет сразу в двух мирах — в мире детства и в мире взрослых людей, и как будто собирает «мед» со всех цветов: оставаясь ребенком, непосредственным и отчасти наивным, он в то же время напоминает пророка глубиной понимания жизни и даром прозрения. Таким был скрипач-вундеркинд Жак Тибо. Может быть, ранняя смерть матери, когда мальчику было два года, способствовала его взрослению. Учиться на скрипке он начал только в 9 лет после смерти брата Ипполита, исключительно одаренного скрипача. В 11 лет Жак начал выступать с концертами. Слышавший его выдающийся виртуоз Эжен Изаи сказал его отцу: «Ты знаешь, что я говорю правду — твой сын играет лучше меня».

Наука не знает причин столь ранней зрелости души, которую проявляют вундеркинды. Это поистине чудо природы, чудо настоящее и необъяснимое: взрослый в образе ребенка. Нейропсихологические наблюдения могут пролить свет на способы обработки информации, которые применяют вундеркинды, но объяснить их феноменальный духовный рост, в одночасье превращающий детей во взрослых, наука пока не может. Самым убедительным на сегодня остается уже упомянутое объяснение Зубина Меты: «Она этому научилась в прошлой жизни!» Альтернативные объяснения пока не появились.

Предсказать расцвет или закат дарования вундеркинда чрезвычайно трудно: наука пока находится в стадии накопления материалов об этих чудо-детях, на уровне формирования гипотез. К их числу относится уже высказанная гипотеза о некотором психологическом сходстве вундеркиндов-неудачников и савантов, о близких параметрах деятельности, им присущих. Частью этой гипотезы является и та исключительная роль, которую играет в развитии юного дарования мотивационное ядро таланта: страдая «коммуникативным дефицитом», имея слабый интонационный слух и невыраженную музыкально-творческую потребность, многие вундеркинды перестают проявлять себя как одаренные музыканты.

Музыкальные педагоги Ларри Скрипп и Лайл Дэвидсон (Scripp,

сі" еномен музикального вундеркинда

Larry; Davidson, Lyle) провели статистическое исследование, результаты которого подтвердили врожденный характер как успехов так и неудач вундеркиндов в их дальнейшей карьере. «Ни раннее обнаружение признаков музыкальности, ни интенсивные занятия с раннего возраста, - заключили авторы, - не гарантируют гладкий переход из детства на более поздние уровни развития»¹. В своем исследовании авторы отметили вторичную роль внешних воздействий на развитие способностей вундеркинда, однако собственной версии по поводу причин их расцвета и заката они не предложили.

Эллен Виннер, выдвигая свою гипотезу, воздерживается от поспешных выводов, однако отмечает коренное отличие вундеркиндов «истинных» от вундеркиндов «ложных»: «Готовность этих детей поддерживать состояние вовлеченности в дело имеет более выраженную предсказующую силу, чем способности, поддержка в семье или другие личностные факторы»². Она обращает внимание на ведущую роль мотивации, или как любят говорить англичане и американцы, «драйва» во всяком творчестве, в том числе и в творчестве вундеркинда. Сравнение триумфа одних вундеркиндов и падения других говорит практически о том же: духовное, культурное и эмоциональное наполнение таланта, потенциал любви и мысли, который движет талантом, может поднять его к высотам славы и карьеры. Все остальное общество отвергает, убеждая каждого в правоте Станислава Лема, который говорил: «Человеку нужен только человек». Способности, которые не служат взаимопониманию и сближению людей, оказываются невостребованными, и никакие музыкальные трюки «ложных» вундеркиндов, сколь бы они ни были изощренными, эту истину не отменяют.

¹Scripp, Larry; Davidson, Lyle (1994) Giftedness and professional training: The impact of music reading skills on musical development of conservatory students. Subotnik, Rena Faye (Ed); Arnold, Karen D. (Ed); et al. Beyond Terman: Contemporary longitudinal studies of giftedness and talent. Creativity research, (pp. 186-211). Norwood. NJ, USA: p.209.

²Winner, E. (1996) Gifted children. NY, Basic Books, p.29.

HOMO MUSICUS



HOMO MUSICUS

Человеческий род привык торжественно и по-латыни называть себя Homo Sapiens, Человек Разумный. Этим названием он выделяет себя из немыслящей природы и делает себя ее властелином. Однако Sapiens человек стал довольно поздно, и так же поздно появилась наука — свидетельство полного развития его умственных сил. Искусство и музыка старше науки и старше мышления: в искусстве человек выражает свое отношение к природе и жизни, в искусстве мысль растворена в чувстве и слита с ним нераздельно — искусство как творческое самовыражение человека и способ его взаимодействия с миром возникло раньше абстрактного мышления и раньше науки. А это значит, что человеческий мозг формировался сначала в рамках художества — песен, плясок и ритуалов; он формировался тогда, когда человек покрывал стены пещер магическими рисунками, мозг формировался тогда, когда человек слагал стихи и пел песни, и только потом, через многие тысячелетия этот же самый мозг вычислил ход планет, проник в тайны вещества и познал законы эволюции живой природы.

Homo Musicus, Человек Музыкальный, слушающий музыку, сочиняющий и исполняющий ее, старше чем Homo Sapiens. Человек музицировал еще тогда, когда он не умел измерять и вычислять, и понятие числа только брезжило в его уме; он музицировал тогда, когда он не мог для каждого события в природе — дождя, засухи и града — найти его причину. Он музицировал и тогда, когда он не умел еще обрабатывать землю и не умел строить суда, пересекающие моря. Музыка уже в глубочайшей древности была средоточием чувств и мыслей человека, Музыка помогала ему

общаться с ближними, она участвовала в открытии Слова, потому что явилась раньше его. Еще

не было математической науки, но в музыкальном ритме сущность пропорций, симметрии и отношения единиц времени уже открылись человеку; еще не было геометрии, но в мелодиях, которые пел человек, уже было представление о существовании верха и низа, о разных «точках пространства», которые обозначали разные по высоте звуки. Древнейший человек мыслит с помощью музыки еще до того, как открыл абстрактное мышление и научился пользоваться понятиями. Умственные навыки человека на протяжении тысячелетий складывались в рамках искусства Музыки с тем, чтобы потом отделиться от нее.

Цивилизация признала выдающуюся роль музыки в становлении человеческого мозга. Древние греки говорили о гармонии небесных сфер, считая, что в космосе звучит музыка и выражает его законы: не понимая и не зная музыку, нельзя понять и природу. Древние китайцы считали музыку формулой мира, уподобляя отношения звуков отношению любых величин, вещей и предметов. В европейском средневековье музыка наряду с геометрией и астрономией входила в число наук. Музыка человечество никогда не отделяло от мышления, считая ее частью мышления и в некоторой степени его источником. Мышление и мыслительные операции — сравнение, установление отношений, анализ и синтез, разложение на части и объединение в целое — органично присутствуют в музыке, и вполне возможно, эти умственные навыки из музыки перешли в царство абстрактной мысли, перекидывая психологический мост между миром искусства и миром науки, между миром эмоционально-чувственного мышления и мышления абстрактно-логического.

Музыка и Мысль нераздельны: вторая явилась из первой, формировалась в ее недрах на протяжении всего процесса филогенеза, и человек, желающий сформировать свое мышление природным образом, желающий вернуться к психологическим истокам мышления и дать ему прорасти естественно, неизбежно должен обратиться к музыке. Он должен стать *Homo Musicus* для того, чтобы в будущем превратиться в *Homo Sapiens*: таков процесс эволюции человеческого мозга, и нет ничего правильней, чем в воспитании своих умственных сил припасть к музыкальному истоку. Мыслить в музыке и отталкиваться от музыки легче, чем без нее; научиться мыслить в звуках и затем перенести свое умение на другие сферы — это психологически органично, поскольку опирается на естественный ход эволюции. Так формировался человеческий род, и так же может формироваться мышление каждого отдельного человека, сознающего себя продуктом эволюции человеческого рода и продолжателем его традиций.

МУЗЫКА И ШКОЛЬНАЯ НАУКА

На протяжении столетий в развитии европейской культуры «музыкальный акцент» продолжал существовать и активно участвовать в процессе образования: в университетах средневековой Европы и в университетах эпохи Возрождения музыку изучали наряду с другими, более «полезными» науками. Перелом произошел в XVIII веке, когда божественное отступило перед земным, духовное перед практическим, и человек стал думать о «презренной пользе» гораздо больше, чем о формировании самого себя. Усилия вкладывались в знания, умения и навыки, а развитие способностей и умножение умственных сил считались второстепенным делом.

В индустриальную и пост-индустриальную эру общество стало свидетелем небывалого расцвета науки, и объясняло этот расцвет правильной, «прагматической» постановкой образования. При этом общество забыло самое главное: человеческий мозг эволюционирует медленно, и таланты, которые мы наблюдаем сегодня и наблюдали вчера, есть плод генетического развития, которое совершалось в течение многих столетий. Это означает лишь то, что расцвет научного мышления и умственной одаренности можно приписать системе образования предшествующих столетий, в недрах которой формировалась природа мышления современного человека — в гораздо большей степени его умственные ресурсы проистекают из генетически накопленного мыслительного багажа, нежели из того непосредственного процесса образования, в рамках которого он сложился.

Во второй половине XX века наряду с гигантскими успехами науки и промышленности общество столкнулось с некоторой «механизацией» мышления, с его формализацией. В современном обществе возобладала «исполнительская», а не творческая тенденция по отношению к человеку. Он воспринимается как субъект, действующий по инструкции и умеющий выполнять ограниченный набор операций, но этот набор он выполняет очень хорошо поскольку «натаскан» на его выполнение. Отношение к себе как к функции возобладало среди молодежи, значительная часть которой утратила вкус к творчеству и творческому самовыражению, предпочитая усваивать положенные инструкции, не тратить себя на творческое напряжение и расширять насколько возможно свой досуг. В отдаленной перспективе подобная философия может привести к вырождению и утрате человеческим родом своего творческого потенциала: человек, не мыслящий себя как самостоятельную духовно-

творческую единицу, перестает продуцировать идеи, перестает быть двигателем культурного и цивилизационного роста. «Общество потребления» опасно чрезмерно механическим подходом к человеку, грозящим выхолостить его творческий потенциал.

На рубеже третьего тысячелетия во многих странах педагогическое сообщество осознало ограниченность и опасность механической функциональности в понимании человека и его общественной роли. В последние годы педагогическое сообщество развитых стран пытается пересмотреть философские основы образования, оно обращает свой взор к традициям, когда образование не мыслилось вне искусства и широко включало его и как предмет и как метод обучения. Искусство питало человеческую одаренность на заре истории, оно продолжало питать ее и потом, когда изучение наук и изучение искусств в нерасторжимом единстве составляли содержание образования. Теперь, когда образование из-за своего чрезмерного прагматизма грозит поставить под угрозу будущее Таланта, будущее творческих сил человечества, самые дальновидные представители педагогического сообщества делают ставку на искусство и в первую очередь Музыка, которая должна умножить умственные силы уче-

ников и помочь им в преодолении трудностей обучения.

В авангарде нового педагогического движения встал Универси-

тет Чикаго. Группа профессоров педагогического факультета университета изучала академическую успеваемость 25000 учащихся в течение 10 лет с 1992 по 2002 год. Эти дети учились по расширен-

ной программе (арт-программе), широко включающей искусство и музыку: такие программы были включены в разряд обязательных во многих экспериментальных школах Америки, директора которых понимают выдающуюся роль искусства в развитии интеллекта учащихся и в освоении необходимых жизненных навыков. Программа называлась CAPE, Chicago Arts Partnership in Education

или Чикагская Программа Партнерства Искусства и Образования.

Особое внимание исследователи обратили на успехи детей из семей с низкими социально-экономическими показателями. В качестве контрольной группы выступали дети из других школ, не

принимающих участия в эксперименте. В результате исследования оказалось, что дети экспериментальной группы гораздо лучше успевали по всем школьным предметам и гораздо лучше выполняли положенные тесты чем дети из контрольной группы. Они обгоняли своих сверстников и по математике и по качеству усвоения навыков чтения: особенно это касалось учеников шестых классов, то есть детей, вступающих в подростковый возраст, чье мышление на-

чинает вставать на взрослые рельсы. Особо отличились высокими темпами роста академических достижений и тестовых баллов дети из семей с низкими социально-экономическими показателями — для них занятия искусством оказались даже более благотворными, чем для их более благополучных сверстников. Свои данные ученые-педагоги Джеймс Катерелл, Ричард Шапло и Джон Иванага (Caterell, James; Chapleau, Richard; Iwanaga, John) опубликовали в педагогической прессе.

Чрезвычайную эффективность музыки в качестве стимулятора школьной успеваемости и академической компетентности подтверждает исследование Марии Мантуржевской (Manturzevska, Maria), выполненное с польскими музыкантами. Некоторые представители общности, не связанные близко с музыкой, полагают, будто бы музыканты в силу больших затрат времени на профессиональную подготовку не имеют базовых знаний и в интеллектуальном смысле уступают представителям других профессий. Ничуть не бывало: внимательное изучение биографий выдающихся музыкантов современной Польши и тестирование молодых польских музыкантов подтвердило их прекрасное умение пользоваться языком и высокоразвитую способность логически мыслить. Два столпа школьного обучения — владение языком и математические навыки — оказались у музыкантов на большей высоте, нежели у представителей других профессий.

Интересен опыт выдающегося музыкального педагога Шинуцу Сузуки. Он практикует раннее начало занятий на скрипке и активно вовлекает родителей в процесс музыкального обучения: мамы соучаствуют в музыкальных занятиях ребенка, они помогают ему и контролируют его, заменяя учителя музыки дома. Сузуки, вероятно, рассчитывал таким образом создать питомник музыкальных талантов. На самом же деле занятия по его системе способствовали умственному развитию его учеников гораздо больше, чем развитию их музыкальных данных. Французский психолог Мария Се-рафин (Serafine, Maria) работала с группой из 34 детей одиннадцати лет, уже закончивших обучение по системе Сузуки. Их память была прочнее, чем память их сверстников, они лучше понимали сущность иерархических отношений, лучше осознавали деление пространственных и других структур на уровни и умели оперировать различными иерархизированными структурами. Г.Орсмонд и Л.Миллер (Orsmond, G. and Miller, L.) исследовали группу из 58 детей 3-6 лет: половина группы обучалась по системе Сузуки, а другая половина не занималась музыкой совсем. Уже через четыре ме-

сяца занятий «группа Сузуки» обогнала своих сверстников по уровню развития визуально-моторных навыков.

Разнообразные исследования, выполненные в разных странах, показывают благотворное влияние музыки на интеллектуальный рост детей. Эффективность музыкального воздействия на человека, особенно в повышенно восприимчивом детском возрасте, объясняется той интимной связью, которая на протяжении всего процесса эволюции человека установилась между музыкальным искусством и мозгом. Они формировались совместно, музыкальные и немusикальные функции расположены в одних и тех же отделах мозга, и потому невозможно затронуть и активизировать музыкальные функции мозга, не затронув при этом и другие его функции. Музыка стимулирует мозговую деятельность в целом, так как музыкальные функции очень широко расположены в мозгу и обнимают все его зоны — музыкальные занятия оптимизируют работу мозга, и это не может не сказаться на лучшем выполнении самой разнообразной умственной работы. Музыкальные функции расположены и в правом и в левом полушарии; слушание музыки, ее сочинение и исполнение требуют постоянного обмена информацией между полушариями, их чередования и взаимодействия в музыкальном восприятии и творчестве. Первое, что отмечают исследователи, говоря об оптимизации работы мозга с помощью музыки, это большая согласованность работы мозговых полушарий. Другие виды деятельности не дают такой же согласованности и параллелизма обоих полушарий, что говорит о гармонизирующем воздействии музыки на мозговую деятельность, об усилении взаимодействия между мозговыми структурами под влиянием музыки и музицирования.

Музыка реорганизует мозговые функции: к этому выводу первыми пришли российские ученые под руководством Т. Н. Маляренко (Malarenko, T.N.). Один час в день в течение полугода четырехлетние дети слушали классическую музыку. Дети контрольной группы занимались обычными детсадовскими делами и музыку не слушали. После тестирования мозга детей с помощью электроэнцефалографа оказалось, что у «музыкальной» группы мозговой альфа-ритм разных участков мозговой коры стал более согласованным и, как пишут исследователи, более «связным, последовательным» («coherent»). Часть ученых считает, что результат говорит о большей «кооперации» между отделами мозга, другие же полагают, что этот результат свидетельствует о более расслабленной, лишенной напряжения работе мозговых механизмов. Ученые подчеркивают, что эти изменения произошли без всякого активного вовлечения

детей в музицирование, просто оттого, что музыка звучала рядом. Это говорит об огромной силе музыкального воздействия, о действительной «интимной связи» между искусством музыки и мозгом человека...

У музыкантов меньше выражена асимметрия мозговых полушарий, в процессе мозговой деятельности полушария мозга легче подменяют друг друга и передают друг другу различные функции. Эту закономерность выявил эксперимент, который провели немецкие ученые Лютц Янке, Готфрид Шлауг и Хельмут Штейнмец (Jaencke, Lutz; Schlaug, Gottfried; Steinmetz, Helmuth). Они работали с двумя группами испытуемых, одна из которых состояла из музыкантов-правшей, а другая из немусыкантов-левшей. У музыкантов обнаружилось меньшее превосходство правой руки над левой; поскольку правой рукой управляет левое полушарие, а левой рукой — правое, ученые трактовали свои результаты как свидетельство меньшей мозговой специализации, как демонстрацию большего равноправия мозговых полушарий у музыкантов по сравнению с немусыкантами. Те же ученые зафиксировали, что у музыкантов увеличен отдел мозга *corpus callosum*, отвечающий за моторные навыки и их связь с поступающей в мозг информацией от органов чувств. У музыкантов связь зрения, слуха и движения гораздо активнее, чем у немусыкантов: музыкант скорее среагирует на визуальный или звуковой сигнал, чем немусыкант. Эта закономерность ярко выражена у тех, кто, даже не будучи профессионалом, начал заниматься музыкой до 7 лет.

Школьная наука во многом полагается на аналитические навыки: школьнику нужно разложить преподносимый материал на составные части, работать над каждой частью (правилом, законом, наблюдаемым отношением, фрагментом текста) отдельно, и, в конце концов, сформировать целостную картину изучаемого процесса. Аналитические навыки необходимы и при изучении языка, когда нужно усваивать структуру слов и предложений, и при изучении математики, когда нужно знать, из чего состоят и как строятся те или иные формулы. Музыка весьма помогает формированию аналитических мыслительных навыков, поскольку она иерархична: даже небольшие мотивы и фразы можно представить как совокупность еще более мелких субмотивов и интервалов. Занимаясь музыкой, человек привыкает мыслить иерархично: в его сознании складываются правила образования иерархических структур, он знает, как более мелкие единицы объединяются в более крупные, а те становятся частью еще более крупных частей музыкального це-

лого. Многие исследователи отмечают большую роль аналитического левого полушария в развитом музыкальном восприятии: активизация левого полушария в процессе музыкальных занятий способствует усвоению аналитических навыков, прежде всего в изучении точных наук.

Ванесса Сламлинг и Джон Маннинг (Sluming, Vanessa; Manning, John) из Ливерпульского университета изучали стиль самостоятельной работы старшеклассников. Этот стиль включал разную мотивацию учебной работы, внутреннюю или внешнюю, умение или неумение работать в одиночестве, способность или неспособность сосредоточиться в шумном окружении, а также восприятие самих себя как учеников, полагающихся на самодисциплину или нуждающихся в руководстве извне. Школьники, которые занимались музыкой, показали себя более самостоятельными, не нуждающимися ни в посторонних стимулах, ни в посторонней помощи. Именно таков стиль работы музыканта: он занимается один, ему не к кому обратиться за поддержкой, и он должен проводить несколько часов в день за инструментом ни с кем не общаясь и не испытывая внешнего давления. Музыканты и бывшие музыканты — более волевые и сосредоточенные ученики, и эти их черты столь широко известны, что научные данные могут только подтвердить общераспространенные характеристики музыкальных детей.

Проект, основанный на активном внедрении искусства в образование, провели ученые и педагоги Джудит Бертон, Роберт Хорowitz и Халь Абелес (Burton, Judith; Horowitz, Robert; Abeles, Hal) из исследовательского центра образовательных программ Колумбийского университета в Нью-Йорке. Центром их программы были систематические музыкальные занятия для всех детей. В проекте участвовали 2046 учеников средних классов 12 американских школ. Оценивая результаты проекта, ученые сосредоточились на развитии личности детей и росте их интеллектуальных возможностей, и как следствие, на повышении их школьной успеваемости. Экспериментаторы заметили, что эти дети стали творчески мыслить: они предлагали множество решений для каждой проблемы, их решения были более оригинальны и они не щадили времени и сил на поиски наилучшего варианта. Участники арт-программы лучше умели выражать свои мысли, не боялись риска, лучше умели обобщать разнообразную информацию и взаимодействовать с учителями и товарищами. Учителя школ — участниц арт-программы — отметили, что дети стали более уверены в себе, они не сомневались в качестве своих навыков в чтении, математике и общих академических дис-

циплинах. Авторы исследования сделали заключение: «Узко сфокусированная программа, в которой нет предметов искусства или им уделяется недостаточное внимание, где участие искусства ограничено и проявляется спорадически, оказывают негативный эффект на развитие когнитивной компетентности и мыслительных навыков, а также на развитие личности и ее отношения к жизни в целом»¹.

Все исследования сходятся в главном: музыка стимулирует работу мозга; стоя у истоков человеческого интеллекта, музыка не может не помочь его работе, поскольку навыки мышления в процессе эволюции складывались как практические. Абстрактное мышление и научные способы познания мира выросли из недр конкретного и чувственного мышления, из мышления художественного. Среди всех видов искусств музыка наиболее абстрактна и структурирована; занимаясь музыкой, легче развить мыслительные навыки, которые понадобятся для занятий любой умственной работой. Музыка улучшает показатели ученика по всем предметам сразу, способствуя лучшей самодисциплине ученика. Родители, понимающие роль музыки в детском развитии, будут иметь больше поводов гордиться своим ребенком, чем родители, считающие музыкальные занятия праздными и бесперспективными. Музыка — лучший педагог, который меняет способы мышления, а не преподносит готовые знания; она учит мыслить — мозг, воспитанный музыкой, сам сможет взять все, что ему нужно. У музыкального ученика не может быть проблем с успеваемостью — эту истину подтверждают многолетние наблюдения психологов и педагогов.

МУЗЫКА И ТАЛАНТЫ ЦЕЗАРЯ

Древнеримский полководец Юлий Цезарь прославился тем, что умел делать несколько дел одновременно. Подражателей у Цезаря всегда было множество, потому что искушение объять необъятное у человека всегда велико: он хочет одновременно смотреть футбол, подглядывать в учебник, готовясь к завтрашнему экзамену, и болтать по телефону с приятелем. Для некоторых стремление сохранить и упрочить многоканальность восприятия и «расщепление» внимания — это не каприз и не следствие рассеянности, а жиз-

¹ Burton, Judith; Horowitz, Robert and Abeles, Hal (2001) Learning In and Through the Arts. Columbia University Press, p.31.

ненная необходимость. Есть множество профессий, где нужно реагировать на одновременные показания многих приборов, где нужно мгновенно аккумулировать информацию из разных источников и тут же принимать решение. Получение сигнала, его анализ и ответная реакция во многих случаях происходят одновременно; нажимая кнопки в ответ на предыдущий сигнал, диспетчеры и операторы сложных пультов часто вынуждены принимать следующий сигнал, который тоже требует очень быстрой реакции. Умение делать несколько дел одновременно необходимо во многих профессиях: это и водитель автомобиля, и пилот самолета, и авиадиспетчер, и синхронный переводчик...

Чтобы уметь мыслить многоканально, анализировать разные источники информации, принимать адекватные решения и осуществлять их, нужно, прежде всего, не напрягаться. В специализированном издании «Журнал спортивной медицины» было опубликовано исследование воздействия музыки на бегунов. 25 молодых здоровых спортсменов тренировались под музыку и без нее. После тренировки у них замерили содержание лактаты в крови: лактата вырабатывается организмом как результат мышечного напряжения. Оказалось, что во время тренировки под музыку содержание лактаты в крови спортсменов уменьшилось; это говорит о способности музыки снимать мышечное напряжение, уменьшать его. Аналогичные результаты в другой экспериментальной ситуации получили немецкие нейропсихологи под руководством Тимо Крингса (Krings, Timo).

По просьбе экспериментаторов группа пианистов и группа немусыкантов выполняли одинаковые пальцевые движения. И те и другие справились с заданием хорошо, однако измерения мозгового кровотока показали, что немусыканты напрягались при выполнении задания больше чем музыканты: успех достался немусыкантам физиологически «дороже» чем музыкантам. Исследователи трактовали свой результат как подтверждение большей эффективности мозговой деятельности пианистов — контроль над сложными движениями дается им легче и требует меньших затрат энергии. Успехи Цезаря в этих обстоятельствах буквально ждут за поворотом: затрачивая на каждый участок работы меньше сил, музыкант оставляет часть энергии в запасе и может расходовать ее на другие задания. А если еще иметь в виду, что музыкант всю жизнь испытывает благотворное влияние музыки, снимающее мышечное напряжение, он тем более может следить сразу за несколькими процессами — ведь он уравновешен, его мышцы привыкли чувствовать себя

расслабленно и комфортно, и его организм готов к разнообразным нагрузкам...

Помимо спокойствия и умения экономно расходовать запасы энергии, Цезарю требуется внимание и сосредоточенность, ему нужна цепкость восприятия, способного сохранять следы промелькнувших впечатлений для дальнейшего анализа. Нейропсихологи заметили, что следы отзвучавших звуковых раздражителей музыканты сохраняют в течение 7.84 секунды, а немусыканты в течение 1.42 секунды. Дело не только в том, что музыканты дольше хранят в памяти звуковые впечатления: их слуховая чувствительность создает тенденцию к сохранению чувственных следов вообще — музыканты во многих случаях оказываются более внимательными и памятьливыми по сравнению с другими, поскольку привычка музыкантов «прислушиваться» и чутко откликаться на внешние впечатления становится для них «второй натурой».

Главный тест на звание Цезаря — это, конечно же, чтение с листа. Ничто не сравнится с ним по обилию одновременно выполняемых действий: играющий должен смотреть в ноты, несколько заглядывая вперед, чтобы знать, что ему предстоит делать в ближайшее время. Одновременно его руки играют то, что глаза музыканта зафиксировали как приказ к исполнению некоторое время назад. Взгляд читающего с листа, таким образом, работает в двух режимах, сочетая прошлое и будущее. Он должен успеть осознать играемые им структуры, потому что ему приходится восполнять то, что он недоглядел или неизбежно упустил, собственными «соображениями» и вставками. Движение глазами взад-вперед — постоянный спутник читающего с листа, и этот процесс, как утверждают исследователи, совершается 5-6 раз в секунду на фоне сложнейших физических действий, которые музыкант одновременно контролирует и координирует...

Группа психологов под руководством Франсеза Труитта (Tru-itt, Frances) работала с 8 пианистами, читающими с листа. Ученые выясняли влияние на этот процесс более высокой квалификации. Критериями в выполнении задания выступали временной разрыв между взглядом в ноты и движением рук, а также время, на протяжении которого испытуемый смотрит в ноты перед игрой. Более квалифицированные пианисты смотрят дальше, охватывают взглядом более протяженные фрагменты текста и дольше хранят их в памяти. Для всего этого им нужны более короткие взгляды на нотный текст, чем неквалифицированным пианистам. Выводы экспериментаторов сводились к тому, что квалифицированные пианисты уме-

ют максимально эффективно и концентрированно использовать время: они получают максимум информации в кратчайший срок и могут успешно сочетать режим непосредственного действия и режим планирования.

Читка с листа — один из показателей музыкальных способностей, и крупные таланты всегда обладают в этом отношении феноменальным мастерством. Быстро пройтись взглядом по большой вертикали партитуры и сразу перевести взгляд на следующую вертикаль, не теряя осмысленность и связность в восприятии прочитанных музыкальных структур, может далеко не каждый одаренный музыкант. Здесь действительно нужны таланты Цезаря... Некоторые гении слегка кокетничают своим умением читать партитуры, и об одном таком случае вспомнил Глинка, слушавший в Париже игру Листа: «Мазурки Шопена, его ноктюрны и этюды, вообще всю блестящую и модную музыку он сыграл очень мило, но с превычурными оттенками. Потом Лист сыграл с листа несколько номеров «Руслана» с собственноручной, никому еще неизвестной моей партитуры, сохранив все ноты к всеобщему удивлению»¹. Объем информации, переработанной Листом, если еще вспомнить о «разобранном» им почерке Глинки, ни с чем не сравним — из этого испытания Лист вышел победителем!

Читающий с листа очень быстро, едва ли не подсознательно, сегментирует текст, делит его на фрагменты, тем самым обозначая «точки»¹ своего продвижения. Четверо французских психологов под руководством Дж. Лекануэ (Lecanuet, J.P.), которые работали с группой из 60 пианистов, детьми и взрослыми, заключили, что именно в этом состоит секрет хорошего чтения с листа. «Квалификация и опыт, - писали они, - ведут к лучшему предвосхищению событий и лучшему качеству планирования. Между способностью к планированию и умением работать в условиях временного дефицита существует соотношение позитивной зависимости, которое говорит о близком родстве этих двух когнитивных индикаторов и о том, что они происходят из процесса сегментации во время игры. Исследование временной последовательности действий может обнажить лежащие в глубине способности к планированию, - которые подкрепляют многие сложные навыки»².

Способность музыкантов правильно планировать свои действия обнаружил Т.Гриффитс (Griffiths, T.) из Медицинской Школы

¹ Глинка, М. (1954) О музыке и музыкантах. М, с.75.

² Lecanuet, J.P.; Graniere-Deferre, C; Jacquet, A.-Y.; DeCasper, A.J. (2000) Developmental Psychobiology, 36:29-39, p.29.

Ньюкасла, Он сосредоточился на весьма несложном задании, когда 18 музыкантов и 18 нем музыкантов должны были выстукивать метрические доли, сопровождая фрагменты из классической музыки. Музыканты в отличие от нем музыкантов действовали аккуратнее, меньше сбивались, а главное, могли действовать на разных уровнях музыкальной структуры: они могли стучать и реже, сопровождая только целые фразы и предложения, и чаще, попадая на каждый такт или на каждую долю. Нем музыкантам подобная иерархизация была не слишком понятна. Автор сделал вывод о том, что музыканты могут мысленно организовать события на большем временном протяжении и более полно представлять себе иерархию этих событий. Свои результаты он опубликовал в престижном журнале «Brain» («Мозг») в октябре 2000 года.

Цезаристские наклонности музыкантов чрезвычайно полезны в многих видах деятельности. Все, что мы делаем, в известном смысле представляет собой организацию разнородных событий, действий и дел. Английское слово «deadline», в буквальном переводе «смертельная черта», обозначает требование современных работодателей к чрезвычайной четкости и своевременности выполнения порученных заданий. Играя на инструменте и читая с листа, музыкант находится в условиях «deadline», измеряемом долями секунды, и в этих условиях он должен смотреть в ноты, осмысленно воспринимать новую информацию, оглядываться на пройденное и планировать дальнейшее — ему ли не быть после этого подобным Цезарю?

МУЗЫКА И ОБЩЕНИЕ

Музыка и речь с древнейших времен идут рука об руку. Они имеют общую функцию — общение. Музыка и речь осуществляют в звуковой форме интеллектуальный и эмоциональный обмен между людьми, способствуя взаимопониманию. С помощью музыки и речи человек узнает о настроениях других людей, о том, как они видят те или иные события и жизнь в целом, и этот взгляд может не совпадать с его собственным. Правильная трактовка отношения «свое»-«чужое» — это один из самых важных социальных навыков, который человек приобретает в процессе общения. И музыка весьма способствует совершенствованию этого навыка. Музыка многообразна: нет такой социальной группы, такого исторического периода и такого народа, которые не создали бы свою музыку, отличную

от музыки других социальных групп, других исторических периодов и других народов. Музыкант и человек, занимающийся музыкой, привыкает к многообразию воззрений, чувств, социальных манер и способов их звукового проявления — он знает, что иные «музыки» монотонны и неспешны, другие многословны и порывисты, некоторые «музыки» просты и незамысловаты, другие чрезвычайно изощренны и глубокомысленны. Музыкант живет среди насыщенных разными смыслами звуковых миров, воспринимая их многообразие как норму, поэтому отношение «свое-чужое» для него менее драматично и чревато конфликтами, чем для других людей. Ведь «чужое» он воспринимает не умозрительно, а непосредственно чувственно, и подчас начинает считать его «своим», потому что «чужое» убеждает, захватывает и увлекает...

Изучая музыкальные предпочтения и вкусы разных социальных групп, психологи выяснили, что музыкально образованные люди тяготеют к плюрализму. Автор социального исследования о музыкальных вкусах Бентани Брайсон (Bryson, Benthany) пишет: «Политическая толерантность ассоциируется с музыкальной толерантностью. Широкое знакомство с музыкальными жанрами связано с образованием, и культурная толерантность представляет собой мультикультурный капитал, который неравномерно распределен среди населения и разных социальных групп»¹. Люди, обладающие высокой музыкальной культурой, легче принимают «чужое» и не склонны отталкивать и отрицать его. Они и в политике и в социальной жизни чаще придерживаются либеральных воззрений. К таким же выводам пришли четверо американских психологов под руководством Дональда Фуччи (Fucci, Donald), которые работали с рок-фанатами, любителями раннего джаза и поклонниками музыкальной классики. Последняя группа в силу большего разнообразия классической музыки и большей ее сложности терпимо отнеслась и к року и к джазу, в то время как рок- и джаз-фаны оказались более избирательны и строги, предпочитая только свою музыку. Авторы заключили, что большой музыкальный кругозор облегчает общение и взаимопонимание между разными слоями общества: одним из кирпичиков прочного социального мира может быть широкое и всеобщее музыкальное образование, психологически сближающее людей и обращающее «чужое» в «свое».

Психологи утверждают, что основой социальной адаптации яв-

¹ Bryson, Benthany (1996) «Anything but heavy metal»: Symbolic exclusion and musical dislikes. *American Psychological Review*, 61:884-899, p.897.

ляются два психологических свойства: умение находить альтернативные решения и видеть последствия своих действий. Люди, обладающие этими свойствами, обладают талантом руководителя и администратора. Появлению этих социально ценных качеств весьма способствуют музыкальные занятия. Джейн Кассиди и Карен Дит-ти (Cassidy, Jane; Ditty, Karen) из Госуниверситета Луизианы тестировали на социальную адаптивность занимающихся и не занимающихся музыкой детей, и обнаружили, что первые гораздо более социально гибки чем вторые: музыкальные дети не успокаиваются на одном решении и ищут иные возможности, если первое решение не привело к успеху, и благодаря более живому воображению, свойственному музыкантам, они легче представляют себе, а что же на самом деле будет в результате. Зная это, они воздерживаются от радикальных действий гораздо легче, чем их сверстники.

Особо убедительны выводы Мартина Гардинера (Gardiner, Martin), который исследовал лиц, состоящих на учете в полиции штата Род-Айленд. Исследуя данные о многих тысячах жителей штата в самом криминогенном возрасте до 30 лет, ученый сопоставил приводы в полицию с участием подростков в музыкальной деятельности. Вывод Гардинера прост: между этими двумя обстоятельствами существует четкая обратно пропорциональная зависимость — чем больше и активнее подросток занимается музыкой, тем менее вероятны его трения с законом. Лиц, умеющих играть с листа по нотам, в полиции вообще не знали, настолько они были чисты в криминальном отношении. Наиболее интересна в этом исследовании своеобразная «восходящая кривая музыкальности»: обычное музыкальное образование лишь уменьшает вероятность анти-социального поведения, музыкальное образование, включающее самостоятельное музицирование, уменьшает эту вероятность очень сильно, а овладение сложными музыкальными навыками напрочь исключает всякий криминальный опыт. Есть о чем задуматься руководителям образовательных структур всех стран...

Привычка слушать другого и понимать его, которую воспитывает музыка, делает музыкантов мягче и терпимее. При этом их волевые качества несколько не страдают — к такому выводу пришли австралийские ученые Луиз Бартсворт и Глен Смит (Buttsworth, Louise; Smith, Glen A.), Они тестировали на личностные свойства 255 профессиональных музыкантов и обнаружили у них необычное сочетание психологических качеств: с одной стороны, музыканты по сравнению с немусыкантами демонстрируют большую чувствительность и проницательность; с другой стороны, они несколько

более эмоционально стабильны, чем немусыканты. Это редкое сочетание чувствительности и пронизательности с внутренним спокойствием делает музыкантов едва ли не потенциальными разведчиками и способствует их чрезвычайной социальной адаптивности — они многое видят и многое чувствуют, но их труднее вывести из себя и они меньше подвержены паническим настроениям...

МУЗЫКА И СЛОВО

Единство музыки и речи признано всеми учеными: известно, что они восходят к общим корням и имеют общее происхождение — текст словесный и текст музыкальный воспринимается как осмысленное сообщение, облеченное в определенную форму. И музыка и речь состоят из звуков-фонем, объединенных в «слова-знаки», которые в свою очередь формируют законченные высказывания; их структура опирается на линейные последовательности элементов, организованных в соответствии с правилами. Музыковеды довольно долго воспринимали выражения «музыкальный язык» и «музыкальная речь» метафорически, хотя близость музыки и речи, сходство их иерархической структуры и способов функционирования наталкивало на мысль о реальном и действительном, а не образно-аналоговом характере этой близости. Еще в конце 60-х годов музыковед Е.Назайкинский писал: «Рассмотрение связей музыки и речи показывает также, что не частности, не копирование музыкой отдельных речевых оборотов, а общие закономерности объединяют музыкальное и речевое восприятие. Именно здесь следует искать взаимосвязи музыки и речи, и именно здесь они гораздо значительней и многообразнее, чем это можно было предполагать»¹.

Нейропсихологические исследования последнего времени не оставили сомнения в том, что музыка и речь — психологические родственники. Ими руководят одни и те же или рядом расположенные отделы мозга; если в мозгу больного поражены отделы, ответственные за речь, то в половине случаев у него будут поражены аналогичные музыкальные функции — афазия, потеря речи, и амузия, потеря способности к восприятию музыки и музицированию, очень часто похожи друг на друга. Если больной не может читать слова, он не может читать и нотные тексты, если он не помнит знакомые мелодии, то он не помнит и знакомые стихи — нейропсихологи по-

¹ Назайкинский, Е. (1967) Речевой опыт и музыкальное восприятие. Эстетика пееа очерки. М., Музыка, вып.2. с.245-283, с.282.

стоянно отмечают сходство музыкальных и речевых расстройств у одних и тех же больных. Другая половина случаев афазии, когда речевые расстройства не сопровождаются амузией и наоборот, случаи амузии не сопровождаются афазией, говорит об относительной автономности музыкальных и речевых функций, каждая из которых имеет в мозгу собственную локализацию.

Совпадение или несовпадение речевых и музыкальных расстройств зависит от области мозга, ответственной за эти расстройства. В самом авторитетном в мире журнале *Science* (Наука) за июль 1992 года было опубликовано специальное исследование, посвященное этому вопросу. Группа из четырех психологов, Дж.Серд-жент, Е.Цук, С.Терриа и Б.МакДоналд (Sergent, J; Zuck, E.; Terriah, S.; MacDonald B.) работали с профессиональными пианистами; они изучали отделы мозга, помогающие читать ноты и воплощать нотный текст на клавиатуре. Оказалось, что отделы мозга, участвующие в процессе музицирования, были расположены по соседству с отделами мозга, отвечающими за аналогичные вербальные операции. Если больному «повезет», и пораженная часть мозга будет локальна, то одна из функций, речевая или музыкальная, у него сохранится; если «не повезет» и поражение окажется шире, то оно захватит и музыкальный и речевой отделы, ответственные за аналогичные операции, и такой больной будет страдать как афазией так и амузией. Статистика заболеваний показывает, что «везение» и «невезение» распределены равномерно: половина больных теряет обе функции, а половина сохраняет одну из них, и это исследование объяснило, почему так происходит.

Теперь известно, что музыка и речь — нейropsychологические «соседи». Вероятно, возникнув раньше, музыкальные отделы мозга с развитием речи вынуждены были потесниться и уступить вербальным отделам часть своей мозговой «территории»; при этом родственные отношения «соседей» и обмен информации между ними сохраняются на протяжении многих тысяч лет, образуя в мозгу единое речемзыкальное пространство. Его основы заложило пение; музыка приняла в себя и вырастила в своих недрах словесную речь, первая речь была еще речемюзыкой, где аффективная и сообщающая функции были слиты. В известном смысле переход от *Homo Musicus* к *Homo Sapiens* совершился в рамках речемюзыки, и отделение второго от первого ознаменовалось появлением независимой словесной речи, рождением вербального языка. Пение — наиболее фундаментальное свидетельство речемюзыкальной близости и ее средоточие, и потому пение до сих пор помогает развитию речи.

Психологи постоянно подчеркивают благотворное влияние пения на детское развитие, прежде всего речевое. Р.Шутер-Дайсон и К.Гэбриэл (Shuter-Dyson, R.; Gabriel, C), обобщая множество исследований о влиянии интенсивных певческих занятий на развитие детской речи, особо отмечали успехи младенцев, вовлеченных в певческую практику. Они быстрее заговорили, и речь их была сложнее, они сразу же приступили к составлению предложений из трех слов, в то время как другие младенцы подошли к этому этапу лишь через несколько месяцев. М.Кальмар (Kaltmar, M.) сообщает об аналогичных опытах с трехлетними детьми, которые занимались пением по системе Кодаи. Эксперимент длился три года; результат показал несравнимо более значительные успехи экспериментальной группы по сравнению с контрольной в вербальном развитии.

Группа канадских нейропсихологов Вилли Штейнке, Лола Кадди и Лорна Якобсон (Steinke, Willi; Cuddy, Lola L.; Jakobson, Lorna S.) уточнили полученные данные. Они работали с музыкантом-любителем, страдающим амузией с полным сохранением речевых функций. Больной не узнавал знакомые инструментальные мелодии, например, увертюру к «Севильскому цирюльнику» или Сороковую Моцарта. Но если ему играли музыку знакомой песни, он сразу же вспоминал ее название и текст: сохранившиеся в памяти слова песни помогали больному вспомнить мелодию, слово «вытягивало» за собой музыку. Музыка и текст песни достаточно автономны, чтобы текст мог выжить в памяти больного, когда музыка угасла, но в то же время мелодия и стихи достаточно связаны, чтобы одно могло потянуть за собой другое. Если выживут стихи, то выживет и музыка. Песня — продукт особо прочного, «двойного залегания» в человеческом мозгу: ее текстовые и музыкальные компоненты и связаны и в то же время относительно независимы.

Канадский эксперимент показал, как сохраненное слово возродило к жизни музыку. Проведенный много ранее, в середине восьмидесятых опыт Даниэля Жакома (Jacome, Daniel) показал более интересный для музыкантов обратный процесс. Больной жесточайшей афазией, немусыкант, но любитель музыки, занялся самолечением: ему не помогали никакие средства, его речь была полностью поражена, но он начал инстинктивно насвистывать знакомую музыку. Так он лечился более двух лет, и, в конце концов, речь вернулась к нему; врачи оценили это едва ли не как чудо. Музыка возродила речь и еще раз подтвердила свою роль в качестве возбудителя речи, ее непосредственного стимулятора. Эту свою функцию музыка продемонстрировала и в других условиях, когда отстающие в навы-

ках чтения дети догоняли своих товарищей с помощью музыкальных упражнений. Группа ученых под руководством И.Гурвица (Hurwitz,I.) занималась с плохо читающими детьми-дислексиками, испытывающими затруднения в освоении речи и чтении. В результате музыкальных занятий навыки чтения в экспериментальной группе по сравнению с контрольной выровнялись и подошли к уровню нормальных детей, не страдающих никакими речевыми расстройствами. Здесь, как и в опытах с больными афазией, музыка «вылечила» детей, вернула развитие их речи в нормальное русло.

Верным признаком вербальных способностей служит память на слова. О ее развитии мечтают миллионы людей, изучающих иностранные языки. Психологические эксперименты показывают, что один из путей развития такой памяти — систематические занятия музыкой. В 1998 году независимо друг от друга американские и китайские ученые выполнили один и тот же эксперимент, предлагая студенткам колледжа запомнить батарею слов. Одна группа студенток состояла из девушек, до 12 лет занимавшихся музыкой; другая группа испытуемых такого опыта не имела. «Музыкальная» группа по качеству запоминания слов значительно обошла «немузыкальную», хотя со времени интенсивных музыкальных занятий прошло уже около 10 лет... Этот результат был опубликован китайскими учеными в престижном журнале «Природа» (Nature).

Не случайно многие писатели и поэты были музыкально одаренными людьми. Писатель и драматург Бомарше — один из интереснейших исполнителей XVIII века, которого часто приглашали в королевский дворец поиграть на арфе; Лев Толстой был знатоком и любителем музыки, в доме у него всегда бывали музыканты. Писатели Стендаль и Ромен Роллан обладали талантом и познаниями, которым позавидовали бы музыканты-профессионалы: труды о музыке и написанные этими писателями биографии выдающихся композиторов остаются непревзойденными до сих пор. Томас Манн был одним из наиболее музыкально образованных людей первой половины XX века; его роман «Доктор Фаустус», созданный под влиянием дружбы с Арнольдом Шенбергом и Теодором Адорно, говорит о музыке и психологии ее творцов больше чем десятки научных трудов. Прекрасным композитором, одним из первых романтиков был писатель Э.Т. Гофман, автор оперы «Ундина»; у истоков французской комической оперы стоял философ, писатель и композитор-дилетант Жан-Жак Руссо, автор оперы «Деревенский колдун», ставшей музыкальным «хитом» середины XVIII

века. Вероятно, интимная связь музыки и слова на уровне интонирования объясняет близость музыкального и вербального талантов — композиторы пытаются писать стихи, сочиняя романсы на собственные тексты, а поэты и писатели музицируют и слушают музыку...

В третьем тысячелетии связь музыки и речи на мозговом уровне — неоспоримый факт. Эта связь объясняет многократно замеченную «помощь», которую оказывает музыка и в изучении языка, и в освоении навыков чтения, и в излечении речевых расстройств. Homo Musicus в качестве оратора и слушателя имеет значительные преимущества, потому что он владеет смысловым ключом речи, — осмысленным интонированием, которое он чувствует и понимает более детально чем немусыкант. Поэтому музыкант и музыкальный ребенок лучше читает, раньше приобщается к речи и эффективнее использует ее. Вначале был Звук, от которого отделилось Слово — таков ход эволюции, в соответствии с которым человек воспринимает речь и распоряжается своими вербальными способностями.

МУЗЫКА И МАТЕМАТИКА

Музыка математична, а математика музыкальна. И там и тут господствует идея числа и отношения. Нет такой области музыки, где числа не выступали бы конечным способом описания происходящего: в ладах есть определенное число ступеней, которые характеризуются определенными зависимостями и пропорциональными отношениями; ритм делит время на единицы и устанавливает между ними числовые связи; музыкальная форма основана на идее сходства и различия, тождества и контраста, которые восходят к понятиям множества, симметрии и формируют квазигеометрические музыкальные понятия. К тому же музыка процессуальна, а математика берется описать самые разнообразные процессы в абстрактных категориях — категория производности и непродности, на которых построено все музыкальное формообразование, крайне математична. В математике красота и гармония ведут за собой творческую мысль так же как в музыке. В математике только то верно, что прекрасно.

Пространственная интуиция и категория движения играют огромную роль в математическом творчестве. Исследователи музыкальной коммуникации Р.Кендалл и Э.Картеретт (Kendall, R.; Carterette, Ed.) пишут: «Математики говорят, что они оперируют

не символами, но неопределенными метасимволическими ментальными формами и моторными ощущениями»¹. Не похожи ли эти «ментальные формы и моторные ощущения» на «глубинные структуры» музыкального творчества, на симультанные мультимодальные образы, от которых отталкивается фантазия композитора? Композиторы часто признаются, что их метод немногим отличается от математического... О том же пишет выдающийся дирижер Эрнест Ансерме: «Между музыкой и математикой существует безусловный параллелизм. И та и другая представляют собой действие в воображении, освобождающее нас от случайностей практической жизни»². Он подчеркнул абстрактный, не имеющий прямых и реальных аналогов характер музыкальной и математической материи, ее обобщенность. Многие выдающиеся музыканты блистали математической одаренностью: только что упомянутый Эрнест Ансерме — профессиональный математик и лучший исполнитель Стравинского, Леонид Сабанеев — выпускник математического факультета Московского университета, прекрасный пианист, композитор и друг Скрябина... Композитор Эдисон Денисов преподавал математику в Томском университете. Выдающийся виолончелист К.Давыдов закончил физико-математический факультет, и как вспоминают современники, имел «блистательные способности к чистой и прикладной математике: в квартире его долго сохранялась модель железнодорожного моста, им изобретенного и, по словам специалистов, вполне достойного внимания»³.

В грандиозном исследовании 25000 американских школьников, занимающихся по арт-программам, было особо отмечено, что дети, учившиеся музыке, с большей вероятностью показывали в математических тестах высшие баллы, чем дети, музыке не учившиеся. Для детей из так называемых «неблагополучных семей» прогресс в математических тестах был особенно заметен: среди занимающихся музыкой восьмиклассников 21% имели высокие математические баллы по сравнению с 11% не занимающихся — Музыкальные дети оказались в математическом отношении на 10% лучше немusикальных. В десятом классе разрыв увеличился: уже 33% неблагополучных детей, занимающихся музыкой, показали высокие

¹ Kendall, R.; Carterette, Ed. (1990) *The Communication of Musical Expression*. Music Perception. 8:129-164, p.137.

² Ансерме, Э. (1961) *Беседы о музыке*. М-Л., с.22.

³ Гинзбург, Л. (1950) К.Ю.Давыдов, М-Л., сб.

математические результаты, а среди не занимающихся музыкой детей из таких же семей хороших математиков было только 16% — через два года занятий разрыв составил 17%. Выдающийся исследователь таланта и одаренности Стэнли Стейнберг (Steinberg, Stanley) из Йельского университета опубликовал аналогичные результаты: ученики восьмого класса, которые занимались игрой на музыкальных инструментах, показали себя гораздо лучшими математиками, чем остальные ученики. Особенно отличились пианисты, которые выиграли по тестовым баллам конкурс по математике.

Совпадение музыкальной и математической одаренности сделало эту тему предметом внимания психологов. Первым возникло предположение о совпадении слуховых данных музыкантов и математиков: музыкальный слух в значительной степени аналитичен, и он мог быть одной из причин музыкальности математиков и математических способностей музыкантов. Опыты трех психологов У.Стейнке, Л.Кадди и Р.Холдена (Steinke, W.R.; Cuddy, L.L.; Holden, R.R.) опровергли эту версию. Они работали со ста испытуемыми с хорошим слухом, которые не показали никакого превосходства над другими испытуемыми по части абстрактного мышления и математических способностей. Музыкальный слух сам по себе не был компонентом математического мышления и не коррелирован с ним.

Сущность психологических связей между музыкальными и математическими способностями стала яснее, когда ученые обратили внимание на повышенно абстрактный характер восприятия музыкантов. Российский психолог Е.Артемяева работала с различными группами студентов, которые описывали видимый мир с помощью разнообразных категорий. Автор пишет: «Особенно отличается от других группа студентов музыкального училища. Здесь, в отличие от остальных, количество геометрических и предметных признаков превосходит количество непосредственно-чувственных и оценочно-эмоциональных признаков»¹. Привыкнув замечать пропорционально-симметричные квазипространственные отношения внутри музыкальной формы, привыкнув охватывать в своем сознании разнообразные иерархически соподчиненные структуры, не имеющие явных предметных аналогов, музыканты переносят навыки пространственно-геометрического восприятия на реальную действительность. Выводы российского психолога совпали с мнением американских коллег. Они экспериментировали со студентами-музыкан-

¹ Артемяева, Е. (1980) Психология субъективной семантики. М., 184 с, с.62.

тами и студентами-биологами, которые слушали музыку. После этого у музыкальной и биологической групп замерыли уровень кортизола в крови, возрастание которого говорит о том, что слушатели заняты абстрактными размышлениями, а уменьшение — о большей чувственной конкретности и эмоциональности восприятия. У студентов-музыкантов уровень кортизола повысился, а у биологов понизился. Из этого экспериментаторы сделали вывод о чрезвычайно абстрагированном восприятии музыкантов.

Огромный эксперимент по выявлению зон ответственности отделов мозга за те или иные музыкальные функции предприняла международная группа из восьми психологов под руководством Эрве Плателя (Platel, Herve). Испытуемыми были шесть французов, молодых мужчин-немузыкантов, слушающих музыку и музыкальные элементы — небольшие мелодии, ритмические фигуры и звуковые последовательности. Музыкальное восприятие на ней-ропсихологическом уровне оказалось весьма аналитичным: обработкой музыкальной информации занимались отделы мозга, традиционно отвечающие за логические операции. Этот эксперимент произвел большое впечатление на психологическое сообщество; его результаты были опубликованы в престижном журнале «Мозг» (Brain) в феврале 1997 года.

В середине восьмидесятых годов крупные немецкие специалисты в нейропсихологии музыки Марианна Хасслер и Нильс Бирба-умер (Hassler, Marianne; Birbaumer, Niels) зарегистрировали весьма необычный результат у мальчиков-музыкантов по сравнению с мальчиками-немузыкантами подросткового и юношеского возраста. У испытуемых-музыкантов традиционно принадлежащие правому полушарию пространственные операции были несколько смещены в левое полушарие, вероятно, из-за особого аналитического «крена». Немужчины и девочки-музыканты воспринимали пространственные процессы правополушарно. Эти различия можно трактовать как подтверждение особой природы пространственных представлений у музыкантов-мужчин: не теряя связь с образным правым полушарием, их пространственные представления приобретают некоторую аналитичность за счет смещения в левое полушарие. Не является ли это особым признаком музыкального таланта: подавляющее большинство выдающихся композиторов — мужчины, в то время как большинство профессиональных музыкантов — женщины: может быть, распространенность композиторского таланта у мужчин связана со спецификой их пространственного мышления... В исследовании 1992 года, в котором участвовали 117

взрослых музыкантов и 120 музыкантов-подростков, Марианна Хасслер отметила общее превосходство музыкантов по сравнению с немусыкантами в качестве пространственного мышления: пространственные тесты музыканты выполняли значительно лучше. Эти выводы были сделаны на основании восьмилетнего наблюдения над всеми испытуемыми.

Данные современной нейропсихологии подчеркивают повышенную аналитичность восприятия и высокое качество пространственных операций «музыкального мозга». Это объясняет частое совпадение музыкальной и математической одаренности у одних и тех же людей. Когда Мария Мантуржевска (Manturzewska, Maria) в одном из своих исследований сравнила математические успехи лучших и худших студентов-музыкантов, то результаты первых были многократно выше результатов вторых: самые одаренные музыканты оказались и самыми одаренными математиками. Еще одним практическим доказательством близости музыкальных и математических склонностей является любопытный факт, который сообщает П.Верной (Vernon, P.) в диссертации на звание доктора философии Кембриджского университета: в 1927-28 году 60% профессоров-физиков и математиков Оксфордского университета были одновременно членами университетского музыкального клуба, и только 15% всех остальных профессоров посещали тот же самый клуб. Одаренным математикам музыка была нужна гораздо больше, чем всем остальным вместе взятым...

Наблюдения, взятые из опыта, наука полностью подтверждает: музыкальные и математические операции родственны и содержательно и психологически. Занимаясь музыкой, человек развивает и тренирует свои математические способности, значение которых в наш прагматический век оспаривать невозможно.

Музыка облагораживает эмоционально; музыка обогащает умственно; музыка способствует росту основных человеческих способностей — способности к логическому мышлению и способности к овладению языком и речью. Музыка со стороны психологических механизмов, ею управляющих, чрезвычайно близка базовым интеллектуальным навыкам человека, которые во многом сложились благодаря музыке и в недрах музицирования. Музыка способствует развитию социально ценных качеств человека, делая его более либеральным и способным воспринимать «чужое» как «свое». Огромно число выдающихся и просто успешных людей, которые не

стали музыкантами, но любят музыку и музицируют. Среди них короли и президенты, видные политики и бизнесмены, известные художники и артисты. Многие авторитетные фирмы и компании, среди которых Microsoft и крупные западные банки, предпочитают сотрудников с музыкальным образованием. Они правы: музыка расширяет и усиливает все духовные и интеллектуальные возможности человека. Музыка настолько многогранна и требовательна ко всем человеческим качествам, что не может быть музыканта, который бы не преуспел в любой сфере деятельности. Музыкант означает лучший во всем и всегда: самый дисциплинированный, самый быстрый, самый четкий, самый мыслящий. Широкое внедрение музыкального образования — в детском саду, в школе, в вузе и на любом уровне — позволит каждому человеку максимально раскрыть и умножить все свои способности.



ЛИТЕРАТУРА О СПЕЦИАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЯХ

- Исследование проблем психологии творчества, под ред. Я.Пономарева - М., Наука, 1983
- Клинический архив одаренности и гениальности - Спб., 1925
- Рубинштейн С.Л. (1973) Проблемы способностей и вопросы психологической теории// Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии. М., с.220-235
- Теплов Б. Психология музыкальных способностей// Избранные труды, т.1 - М., 1985. - С.42-222
- Ackerman, P. L (1988) Determinants of individual differences during skill acquisition: cognitive abilities and information processing. *Journal of Experimental Psychology: General*, 117: 299-318.
- Benbow, C. P. & Lubinski, D. (1993) Psychological profiles of the mathematically talented: some sex differences and evidence supporting their biological basis. In *Ciba Foundation Symposium 178: the origins and development of high ability*, ed. G. R. Bock & K. Ackrill, Wiley.
- Bennett, H. L. (1983) Remembering drink orders: the memory skills of cocktail waitresses. *Human Learning: Journal of Practical Research and Applications*, 2: 157-170.
- Berry, C. (1990) On the origins of exceptional intellectual and cultural achievement. In: *Encouraging the development of exceptional abilities and talents*, ed. M. J. A. Howe, British Psychological Society.
- Blacking, J (1973) *How musical is man?* Faber & Faber.
- Bouchard, T. J., Lykken, D. T., McGue, M., Segal, N. L. & Tellegen, A. (1990) Sources of human psychological differences: the Minnesota study of twins reared apart. *Science*, 250: 223-228.
- Bornstein, M. H. & Sigman, M. D. (1986) Infant habituation: assessments of individual differences and short-term reliability at five months. *Child Development*. 57: 87-99.
- Brophy, J. & Good, T. (1973) *Individual differences: toward an understanding of classroom life*, Holt, Rinehart & Winston.
- Bynner, J. M., & Romney, D. M. (1986). Intelligence, fact or artefact: alternative structures for cognitive abilities. *British Journal of Educational Psychology*, 56: 13-23.
- Ceci, S. J. (1990) *On intelligence ... more or less: a bio-ecological treatise on intellectual development*, Prentice Hall.
- Ceci, S. J. & Liker, J (1986) A day at the races: a study of IQ, expertise, and cognitive complexity. *Journal of Experimental Psychology: General*, 115: 255-266.
- Charness, N., Krampe, R. Th. & Mayr, U. (1986) The role of practice and coaching in entrepreneurial skill domains: an international comparison of life-span chess skill acquisition. In: *The road to excellence: the acquisition of expert performance in the arts and sciences*, ed. K. A. Ericsson, Erlbaum.
- Chase, W. G. & Ericsson, K. A. (1981) Skilled memory. In: *Cognitive skills and their acquisition*, ed. J. R. Anderson, Erlbaum.
- Columbo, J. (1993) *Infant cognition: predicting later intellectual functioning*, Sage.
- Coon, H. & Carey, G. (1989) Genetic and environmental determinants of musical ability in twins. *Behavior Genetics*, 19: 183-193.
- Csikszentmihalyi, M. & Csikszentmihalyi, I. S. (1993) Family influences on the devel-

opment of giftedness. In: Ciba Foundation Symposium 178: the origins and development of high ability, ed. G. R. Bock & K. Ackrill, Wiley.

Csikszentmihalyi, M., Rathunde, K. & Whalen, S. (1993) *Talented teenagers: The roots of success and failure*, Cambridge University Press.

Dark, V. J., & Benbow, C. P. (1990) Enhanced problem translation and short-term memory: components of mathematical talent. *Journal of Educational Psychology*, 82: 420-429.

Dark, V. J., & Benbow, C. P. (1991) The differential enhancement of working memory with mathematical versus verbal precocity. *Journal of Educational Psychology*, 83: 48-60.

Davidson, J. W., Howe, M. J. A., Moore, D. G., & Sloboda, J. A. (1996) The role of parental influences in the development of musical performance. *British Journal of Developmental Psychology*, 39: 21-35

Davies, J. B. (1994) Seeds of a false consciousness. *The Psychologist*, 7: 355-356.

Detterman, D. K. (1993) Discussion (page 234). In: Ciba Foundation Symposium 178: the origins and development of high ability, ed. G. R. Bock & K. Ackrill, Wiley.

Dweck, C. S. (1986) Motivational processes affecting learning. *American Psychologist*, 41: 1040-1048.

Ericsson, K. A. (1990) Peak performance and age: an examination of peak performance in sports. In: *Successful aging: perspectives from the behavioral sciences*, ed. P. B. Baltes and M. M. Baltes, Cambridge University Press.

Ericsson, K. A., & Charness, N. (1995a) Expert performance: its structure and acquisition. *American Psychologist*, 49: 725-747.

Ericsson, K. A., & Charness, N. (1995b) Abilities: evidence for talent or characteristics acquired through engagement in relevant activities. *American Psychologist*, 50: 803-804.

Ericsson, K. A. & Crutcher, R. J. (1988) The nature of exceptional performance. In: *Life-span development and behavior*, ed. P. B. Baltes, D. L. Featherman & R. M. Lerner, vol. 10.

Ericsson, K. A. & Faivre, I. A. (1988) What's exceptional about exceptional abilities? In: *The exceptional brain*, ed. L. K. Obler & D. Fein, Guilford Press.

Ericsson, K. A., Krampe, R. Th. & Heizmann, S. (1993) Can we create gifted people? In: Ciba Foundation Symposium 178: the origins and development of high ability, ed. G. R. Bock & K. Ackrill, Wiley.

Ericsson, K. A., Krampe, R. Th., & Tesch-Rumer, C (1993) The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100: 363-406.

Ericsson, K. A. & Lehmann, A. C. (1996) Expert and exceptional performance: evidence of maximal adaptation to task constraints. *Annual Review of Psychology*, 47:

Ericsson, K. A., & Poison, P. G. (1988). An experimental analysis of a memory skill for dinner-orders. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*, 14: 305-316.

Ericsson, K. A., Tesch-Rumer, C. & Krampe, R. Th. (1990) In: *Encouraging the development of exceptional abilities and talents*, ed. M. J. A. Howe, British Psychological Society.

Eysenck, HJ. Know Your Own IQ; Criterion analysis: An application of hypotheti-co-deductive method to factor analysis, «*Psychological Review*», 1950, 57, 38-53;

Eysenck, H. J. (1973) *The Measurements of Intelligence* (Ed.), Lancaster

Eysenck, H. J. (1990) Biological dimensions of personality, in: Pervin L.A. (Ed.), *Handbook of Personality: Theory and Research*, N.Y.

Eysenck, H. J. (1995) *Genius: the natural history of creativity*, Cambridge University Press.

- Eysenck, H. J. & Barrett, P. T. (1993) Brain research related to giftedness. In: *International handbook of research and development of giftedness and talent*, ed. K. A. Heller, F. J. Munks & A. H. Passow, Pergamon.
- Feld, S. (1984) Sound structure as a social structure. *Ethnomusicology*, 28: 383-409.
- Feldman, D. H. (1980) *Beyond universals in cognitive development*, Ablex.
- Feldman, D. H. (1988) Creativity: dreams, insights, and transformations. In: *The nature of creativity*, ed. R. J. Sternberg, Cambridge University Press.
- Fowler, W. (1981) Case studies of cognitive precocity: the role of exogenous and endogenous stimulation in early mental development. *Journal of Applied Developmental Psychology*, 2: 319-367.
- Freeman, J. (1990) The intellectually gifted adolescent. In: *Encouraging the development of exceptional skills and talents*, ed. M. J. A. Howe, British Psychological Society.
- Gagnu, F. (1993) Constructs and models pertaining to exceptional human abilities. In: *International handbook of research and development of giftedness and talent*, ed. K. A. Heller, F. J. Munks & A. H. Passow, Pergamon.
- Gardner, H. (1984) *Frames of mind*, Heinemann.
- Gardner, H. (1993a) *Multiple intelligences: the theory in practice*, Basic Books.
- Gazzaniga, M. S. (1985) *The social brain: discovering the networks of the mind*, Basic Books.
- Gardner, H. (1995). Why would anyone become an expert? *American Psychologist*, 50: 802-803.
- Gross, M. U. M. (1993a) Nurturing the talents of exceptionally gifted individuals. In: *International handbook of research and development of giftedness and talent*, ed. K. A. Heller, F. J. Munks & A. H. Passow, Pergamon.
- Heller, K. A. (1993) Scientific ability. In: *Ciba Foundation Symposium 178: the origins and development of high ability*, ed. G. R. Bock & K. Ackrill, Wiley.
- Hendrikson, A. E. & Hendrikson, D. E. (1980) The biological basis for individual differences in intelligence. *Personality and Individual Differences*, 1: 3-33.
- Hollingworth, L. S. (1942) *Children above IQ 180: origin and development*, World Books.
- Horn, J. L. (1986) Intellectual ability concepts. In: *Advances in the psychology of human intelligence*, volume 3, ed. R. J. Sternberg, Erlbaum.
- Howe, M. J. A. (1975) *Learning in infants and young children*, Macmillan.
- Howe, M. J. A. (1980) *The psychology of human learning*, Harper & Row.
- Howe, M.J.A. (1982) Biographical information and the development of outstanding individuals. *American Psychologist*, 37: 1071-1081.
- Howe, M. J. A. (1988a) Intelligence as an explanation. *British Journal of Psychology*, 79: 349-360.
- Howe, M J. A. (1988b) The hazards of using correlational evidence as a means of identifying the causes of individual ability differences: a rejoinder to Sternberg and a reply to Miles. *British Journal of Psychology*, 79: 539-545.
- Howe, M. J. A. (1990a) *The origins of exceptional abilities*, Blackwell.
- Howe, M.J.A. (1990b) Does intelligence exist? *The Psychologist*, 3: 490-493.
- Howe, M. J. A. (1995) What can we learn from the lives of geniuses? In: *Actualizing talent: a lifelong challenge*, ed. J. Freeman, P. Span, & H. Wagner, Cassell.
- Howe, M. J. A. (1996a) The childhoods and early lives of geniuses: combining psychological and biographical evidence. In: *The road to excellence: the acquisition of expert performance in the arts and sciences*, ed. K. A. Ericsson, Erlbaum.
- Howe, M. J. A. (1996b) Concepts of ability. In: *Human abilities: their nature and meas-*

urement, ed. I. Dennis & P. Tapsfield, Erlbaum.

Keating, D. P. (1984) The emperor's new clothes: the 'new look' in intelligence research. In: *Advances in human intelligence*, vol. 2, ed. R. J. Sternberg, Erlbaum.

Keating, D. P. & Bobbitt, B. L. (1978) Individual and developmental differences in cognitive-processing components of mental ability. *Child Development*, 51: 39-44

Kliegl, R., Smith, J. & Baltes, P. B. (1989) Testing the limits and the study of adult age differences in cognitive plasticity of a mnemonic skill. *Developmental Psychology*, 25: 247-256.

Krampe, R. Th. (1994) Maintaining excellence: Cognitive-motor performance in pianists differing in age and skill level, Max-Planck-Institut für Bildungsforschung.

Lehmann, A. C. (1995) The acquisition of expertise in music: efficiency of deliberate practice as a moderating variable in accounting for sub-expert performance. In: *Perception and cognition of music*, ed. I. Deliège & J. A. Sloboda, Erlbaum.

Lewis, D. (1976) Observations on route finding and spatial orientation among the aboriginal peoples of the western desert region of central Australia. *Oceania*, 46: 349-282.

Marshall, C. (1982) Towards a comparative aesthetics of music. In: *Cross cultural perspectives in music*, ed. R. Falck & T. Rice, University of Toronto Press.

Manturzewska, M. (1986) Musical talent in the light of biographical research. In: *Musikalische Begabung finden und fördern*, Bosse.

Manturzewska, M. (1990) A biographical study of the life-span development of professional musicians. *Psychology of Music*, 18: 112-139.

Manturzewska, M. (1994) Les facteurs psychologiques dans le développement musical et l'évolution des musiciens professionnels // Dans: *Psychologie de la musique*, ed. A. Zenatti, Presses Universitaires de France

O'Connor, N. & Hermelin, B. (1987) Visual and graphic abilities of the idiot savant artist. *Psychological Medicine*, 17: 79-90.

Patel, V. L. & Groen, G. J. (1991) The general and specific nature of medical expertise: a critical look. In: *Toward a general theory of expertise*, ed. K. A. Ericson & J. Smith, Cambridge University Press.

Perkins, D. N. (1981) *The mind's best work*, Harvard University Press.

Plomin, R. (1988) The nature and nurture of cognitive abilities. In: *Advances in the psychology of human intelligence*, ed. R. Sternberg, Erlbaum.

Plomin, R. & Thompson, L. A. (1993) Genetics and high cognitive ability. In: *Ciba Foundation Symposium 178: the origins and development of high ability*, ed. G. R. Bock & K. Ackrill, Wiley.

Revesz, G. (1925) *The psychology of a musical prodigy*, Kegan Paul, Trench & Trubner.

Schneider, W. (1993) Acquiring expertise: determinants of exceptional performance. In: *International handbook of research and development of giftedness and talent*, ed. K. A. Heller, F. J. Munks & A. H. Passow, Pergamon.

Shuter-Dyson, R. & Gabriel, C (1981) *The psychology of musical ability*, 2nd edition, Methuen.

Siegler, R. S. & Kotovsky, K. (1986) Two levels of giftedness: shall ever the twain meet? In: *Conceptions of giftedness*, ed. R. J. Sternberg & J. E. Davidson, Cambridge University Press.

Simonton, D.K. (1999). Talent and its development: An emergent and epigenetic model. *Psychological Review*, 106, 3: 435-457.

Slater, A. (1995) Individual differences in infancy and later IQ. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 36: 69-112.

Sloboda, J. A. (1996) The acquisition of musical performance expertise: deconstructing the 'talent' account of individual differences in musical expressivity. In: *The road to excellence: the acquisition of expert performance in the arts and sciences*, ed. K. A. Ericsson, Erlbaum.

Sloboda, J. A., Davidson, J. W. & Howe, M. J. A. (1994a) Is everyone musical? *The Psychologist*, 7: 349-354.

Sloboda, J. A., Davidson, J. W. & Howe, M. J. A. (1994b) Musicians: experts not geniuses. *The Psychologist*, 7: 363-364.

Sloboda, J. A., Davidson, J. W., Howe, M. J. A. & Moore, D. G. (1996) The role of practice in the development of performing musicians. *British Journal of Psychology*, 87:

Sloboda, J. A., Hermelin, B. & O'Connor, N. (1985) An exceptional musical memory. *Music Perception*, 3: 155-170.

Sloboda, J. A. & Howe, M. J. A. (1991) Biographical precursors of musical excellence: an interview study. *Psychology of Music*, 19:3-21.

Sloboda, J. A. & Howe, M. J. A. (1992) Transitions in the early musical careers of able young musicians: choosing instruments and teachers. *Journal of Research in Music Education*, 40: 283-294.

Sosniak, L. A. (1985) Learning to be a concert pianist. In: *Developing talent in young people*, ed. B. S. Bloom, Ballantine.

Sosniak, L. A. (1990) The tortoise, the hare, and the development of talent. In: *Encouraging the development of exceptional abilities and talents*, ed. M. J. A. Howe, British Psychological Society.

Spearman, Ch. (1904) «General Intelligence», objectively determined and measured, *American Journal of Psychology* 15, 201-293

Starkes, J., Deakin, J., Allard, F., Hodges, N., & Hayes, A. (1996) Deliberate practice in sports: what is it anyway? In: *The road to excellence: the acquisition of expert performance in the arts and sciences*, ed. K. A. Ericsson, Erlbaum.

Sternberg, R. J. (1993) Procedures for identifying intellectual potential in the gifted: a perspective on alternative 'metaphors of mind'. In: *International handbook of research and development of giftedness and talent*, ed. K. A. Heller, F. J. Monks & A. H. Passow, Pergamon.

Storfer, M. D. (1990) *Intelligence and giftedness: the contributions of heredity and early environment*, Jossey-Bass.

Super, C (1976) Environmental effects on motor development: the case of 'African infant precocity'. *Developmental Medicine and Child Neurology*, 18: 561-567.

Takeuchi, A. H. & Hulse, S. H. (1993) Absolute pitch. *Psychological Bulletin*, 113: 345-361.

Terman, L.M. *The measurement of Intelligence: An expiation of and complete guide for the use of the Stanford revision and extension of the Binet Simon Intelligence Scale*, Boston, 1916.

Terman, L.M. *Primary mental abilities*, Psychometric Monographs, 1938, N1; *Factorial studies of intelligence*, Psychol. Monogr., 1941, N2

Terman, L.M & Oden M.H. *The gifted Child Grows up: Twenty five Years Followup of a Superior Group*, Stanford, Calif., 1947

Terman, L.M. & Merrill M.A. (1960) *Stanford-Binet Intelligence Scale: Manual for the Third Revision, Form L-M*, Boston,

Thompson, L. A. & Plomin, R. (1993) Genetic influence on cognitive ability. In: *International handbook of research and development of giftedness and talent*, ed. K. A. Heller, F. J. Monks & A. H. Passow, Pergamon.

- Torff, B., & Winner, E. (1994) Don't throw out the baby with the bath water. *The Psychologist*, 7: 361-362.
- Treffert, D. A. (1989) *Extraordinary People*, Harper & Row.
- Winner, E. (1996) The rage to master: the decisive role of talent in the visual arts. In: *The road to excellence: the acquisition of expert performance in the arts and sciences*, ed. K. A. Ericsson, Erlbaum.
- Winner, E. (1996) *Gifted Children*, Basic Books
- Winner, E. & Martino, G. (1993) Giftedness in the visual arts and music. In: *International handbook of research and development of giftedness and talent*, ed. K. A. Heller, F. J. Munks & A. H. Passow, Pergamon.

ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ

- Ансерме Э. (1976) *Беседы о музыке*. Л., Музыка, 189с.
- Боулт, А. (1975) Мысли о дирижировании // *Исполнительское искусство зарубежных стран*, вып.7. М., Музыка, с.136-190
- Холопова, В. (2000) *Музыка как вид искусства*. Спб., Лань, 326 с.
- Гизекинг, Вальтер (1975) Так я стал пианистом // *Исполнительское искусство зарубежных стран*, вып.7 - М., Музыка, с.191-284
- Казальс, Пабло (1977) *Радости и печали. Размышления Пабло Казальса, поведаанные Альберту Кану*// *Исполнительское искусство зарубежных стран*, вып. 8 -М., Музыка, с.231-278
- Кирнарская, Д. (1997) *Музыкальное восприятие*. М., Кимос-Ард, 157с.
- Леви-Стросс, К. (1983) *Структурная антропология* - М., 266с.
- Лист, Ференц (1959) *Избранные статьи* - М., 164с.
- Орлов, Генрих (1992) *Древо музыки* - Вашингтон-Спб., 248с.
- Теплов, Борис (1947) *Психология музыкальных способностей* - М., Педагогика, 413 с.
- Штраус, Рихард (1975) *Размышления и воспоминания* // *Исполнительское искусство зарубежных стран*, вып.7 - М., Музыка, с.24-98
- Appleton, J.H. (1993) Epilogue: Implications for contemporary music practice, in Tighe T.J. and Dowling, W.J. *Psychology and Music: The Understanding of Melody and Rhythm*. Lawrence Erlbaum: Hillsdale, New Jersey. 215-219.
- Auslander, Philip. (1998) The development of evaluative response to music: Infants prefer to listen to consonance over dissonance, 44(4): 1-26
- , Bernstein, Leonard (1982) *Findings*. New York
- Boltz, M. Schulkind, M. and Kantra, S. (1991) Effects of background music on the remembering of filmed events. *Memory and Cognition*, 19: 593-606.
- Boucher, Russ; Bryden, M. P. (1997) Laterality effects in the processing of melody and timbre. *Neuropsychologia*, 35:1467-1473.
- Bouhuys, A.L., Bloem, G.M., Groothuis, T.G.G. (1995). Induction of depressed and elated mood by music influences the perception of facial expressions in healthy subjects. *Journal of Affective Disorders*, 33:215-226.
- Bridgett, David J.; Cuevas, Jacqueline (2000) Laterality effects in processing tonal and atonal melodies with affective and nonaffective task instructions. *Perceptual & Motor Skills*, 90:1171-1175
- Bruner, J.C. II (1990). Music, mood and marketing. *Journal of Marketing*, 94-104
- Chabris, Christopher F.; Steele, Kenneth M.; Bella, Simone Dalla; Peretz, Isabelle;

- Dunlop, Tracey; Dawe, Lloyd A.; Humphrey, G. Keith; Shannon, Roberta A.; Kirby, Johnny L., Jr.; Olmstead, C.G.; Rauscher, Frances H. (1999) Dissociation between recognition and emotional judgements for melodies. *Nature*, 400: 826-828
- Chandler, Susie; Christie, Phil; Newson, Elizabeth; Prevezer, Wendy (2002), Caregiver singing and background music in dementia care. *Autism*, 6: 47-69
- Chastain, G., Seibert, P.S., and Ferraro, F. R. (1995) Mood and lexical access of positive, negative, and neutral words. *Journal of General Psychology*, 122:137-157.
- Cunningham, J., Sterling, R. (1988) Developmental Change in the Understanding of Affective Meaning in Music. *Motivation and Emotion*, 12: 399-413
- Cutiotta, Robert A; Haggerty, Kelly J. (1987) A comparative study of color association with music at various age levels. *Journal of Research in Music Education*, 35: 78-91.
- Davidson, Jane W. (1993) Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians. *Psychology of Music*, 21:103-113.
- Delis, D., Fler, J. and Kerr, N. H. (1978) Memory for music. *Perception and Psychophysics*, 23: 215-18
- Di Carlo, Nicole Scotto. (1994) Internal voice sensitivities in opera singers. *Folia Phoniatrica et Logopaedica*, 46: 79-85
- Eerola, Tuomas; Jaervinen, Topi; Louhivuori, Jukka; Toiviainen, Petri (2001) Motivic structure and the perception of similarity. *Music Perception*, 18: 275-296
- Feierabend, John M.; Saunders, T. Clark; Holahan, John M.; Getnick, Pamela E. (1998) Synesthetic tendencies as the basis of sensory symbolism: A review of a series of experiments by means of semantic differential. *Journal of Research in Music Education*, 46: 351-359
- Fredrickson, William E; Johnson, Christopher M.(1996) The effect of performer use of rubato on listener perception of tension in Mozart. *Psychomusicology*, 15:76-86.
- Fujihara, Takehiro; Tagashira, Nobuko. (1984) A multidimensional scaling of classical music perception. *Japanese Journal of Psychology*, 55:75-79
- Furnham, Adrian; Allass, Kathryn (1999) Distinctive messages in infant-directed lullabies and play songs, 13(1): 27-38
- Giomo, C J. (1993). An experimental study of children's sensitivity to mood in music. *Psychology of Music*, 21: 141-162.
- Gromko, Joyce E.(1993) Perceptual differences between expert and novice music listeners: A multidimensional scaling analysis. *Psychology of Music*, 21:34-47
- Gyarmathy, Eva; Herskovits, Maria (1999) Cue utilization in communication of emotion in music performance: Relating performance to perception. *Pszichologia: Az MTA Pszichologiai Intezetének folyóirata*, 19: 437-458
- Halpern, Jessica. (1992) Effects of historical and analytical teaching approaches on music appreciation. *Journal of Research in Music Education*, 40: 39-46
- Hargreaves, David J. (1999) Children's conception and practice of musical improvisation. *Psychology of Music*, 27(2): 205-207
- Haroutounian, Joanne. (2000) Japanese monkeys perceive sensory consonance of chords. *High Ability Studies*, 11(2): 137-160
- Hubbard, Timothy L. (1998) Music and emotion: Perceptual determinants, immediacy, and isolation after brain damage. *Perceptual & Motor Skills*, 87:891-897
- Iwanaga, Makoto (1994) Synchronous changes of psychophysiological responses and tone pressure: Effect of musical training. *International Journal of Psychophysiology*, 18:71-74
- Johnson, Susan M. (1998) Infants' perception of consonance and dissonance in music *Journal of Systemic Therapies*, 17(2): 1-17

- Juniu, Susana; Tedrick, Ted; Boyd, Rosangela. (1996) Leisure or Work?: Amateur and professional musicians' perception of rehearsal and performance. *Journal of Leisure Research*, 28:44-56.
- Juslin, P. N. (2000). Cue utilization in communication of emotion in music performance: relating performance to perception. *Journal of Experimental Psychology*, 26: 1797-1813.
- Juslin, Patrik N. (1997) Emotional communication in music performance: A functionalist perspective and some data. *Music Perception*, 14: 383-418
- Kastner, M P. and Crowder, R.G. (1990). Perception of the major/minor distinction: IV. Emotional connotations in young children. *Music Perception*, 8:189-201.
- Kirnarskaya, D., Winner, E. (1999) Musical Ability in a New Key: Exploring the Expressive Ear for Music. *Psychomusicology*, 16: 2-16
- Krumhansl, C (1997). An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51: 336-352.
- Lewis, L.M., Dember, W. N., Scheff, B. K. and Radenhausen, R. A. (1995) Can experimentally induced mood affect optimism and pessimism scores? *Current Psychology: Developmental, Learning, Personal, Social*, 14: 29-41
- Masataka, N. (1999) Preference for infant-directed singing in 2-day-old hearing infants of deaf parents, *Developmental Psychology*, 35:1001-1005
- McAdams, Stephen; Winsberg, Suzanne; Donnadieu, Sophie; De Soete, Geert; et al. (1995) Perceptual scaling of synthesized musical timbres: Common dimensions, specificities, and latent subject classes. *Psychological Research*, 58:177-192.
- Merkur, B. (1999). Synchronous chorusing and human origins. In: *The Origins of Music*. N.L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.), MIT Press: Cambridge, Mass.
- Meyer, L.B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press.
- Micheyl, C Khalfa, S., Perrot, X and Collet, L. (1997) Difference in cochlear efferent activity between musicians and non-musicians. *Neuroreport*, 8:1047-1050
- Micheyl, Christophe; Carbonnel, Olivier; Collet, Lionel (1995) Medial olivocochlear system and loudness adaptation: Differences between musicians and non-musicians. *Brain & Cognition*, 29: 127-136.
- Milliman, R. E. (1982) Using background music to affect the behavior of supermarket shoppers. *Journal of Marketing*, 46: 86-91.
- Mitani, John C; Marler, Peter (1989) A phonological analysis of male gibbon singing behavior. *Behaviour*, 109: 20-45.
- Monk, Martin; Poston, Mark (1999) Children's artistic responses to musical intervals. *Cambridge Journal of Education*, 29: 93-101
- Mueller, J.; Hevner, K. (1956) Studies in music appreciation. *Journal of Research in Music Education*, 4: 3-25
- Nilssonne, A. and Sundberg, J. (1985). Differences in ability of musicians and nonmusicians to judge emotional state from the fundamental frequency of voice samples. *Music Perception*, 2:507-516.
- Ogata, Keiichi; Yoshino, Tomoyoshi (1999) Music and language skills of children with Williams syndrome. *Japanese Journal of Special Education*, 37: 43-51
- Okaichi, Yoko; Okaichi, Hiroshige. (2001) Music discrimination by rats; *Japanese Journal of Animal Psychology*, 51(1): 29-34
- Ostwald, P. (1966) Music and human emotions. *Journal of Music Therapy*, 3:93-94.
- Panksepp, J. (1995) The emotional sources of «chills» induced by music. *Music Perception*, 13:171-207.

- Patel, Aniraddh D; Peretz, Isabelle; Tramo, Mark; Labreque, Raymonde. (1998) Processing prosodic and musical patterns: A neuropsychological investigation. *Brain & Language*, 61:123-144.
- Persson, Roland S; Robson, Colin. (1995) The limits of experimentation: On researching music and musical settings. *Psychology of Music*, 23: 39-47.
- Pick, Anne D; Gross, Dana; Heinrichs, Marian; Love, Margaret; et al. (1994) Development of perception of the unity of musical events. *Cognitive Development*, 9(3):355-375.
- Rawlings, David; Ciancarelli, Vera (1997) Music preference and the five-factor model of the NEO Personality Inventory, 25 (2): 120-132
- Richman, Bruce. (1993). On the evolution of speech: signing as the middle term. *Current Anthropology*, 34:721-722.
- Robazza, C Macaluso, C, D'Urso, V. (1994) Emotional reactions to music by gender, age, and expertise. *Perceptual & Motor Skills*, 79: 939-944.
- Rosner, B. S.(1999) A cross-cultural investigation of the perception of emotion in music: psychophysical and cultural cues, *Music Perception*, 17:101-114
- Salomonsson, Bjoem (1989) Music and affects: Psychoanalytic viewpoints. *Scandinavian Psychoanalytic Review*, 12: 126-144.
- Schoen, Daniele; Semenza, Carlo; Denes, Gianfranco (2001) Infants' responsiveness to fathers' singing. *Cortex*, 37: 407-421
- Senyshyn, Yaroslav (1999) Name that tune: Identifying popular recordings from brief excerpts. *Canadian Journal of Education*, 24:30-41
- Shuter-Dyson, R. and Gabriel, C (1981). *The Psychology of Musical Ability*, (2nd ed.), London:Methuen.
- Sloboda, J. A. (1991). Music structure and emotional response: some empirical findings. *Psychology of Music*, 19: 110-120.
- Sloboda, John (1985) *The Mind Behind the Musical Ear*, Oxford University Press
- Stratton, V.N. and Zalanowski, A.H. (1989) The effects of music and paintings on mood. *Journal of Music Therapy*, 26: 30-41.
- Taniguchi, T. (1991) Mood congruent effects by music on word recognition (1991), *Shinrigaku Kenkyu*, 62: 88-95.
- Terwogt, M.M. & Van Grinsven, F. (1988) Recognition of emotions in music by children and adults. *Perceptual & Motor Skills*, 67: 697-698.
- Trevarthen, Colwyn. (2002) Consonance and dissonance of musical chords: Neural correlates in auditory cortex of monkeys and humans. *Enfance*, 54(1): 86-99
- Waterman, Mitch. (1996) Emotional responses to music: Implicit and explicit effects in listeners and performers. *Psychology of Music*, 24: 53-67
- Watson. K. B. (1942) The nature and measurement of musical meanings. *Psychological Monographs*, 54(2)

ЧУВСТВО МУЗЫКАЛЬНОГО РИТМА

- Арановский М. (1974) О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. Проблемы музыкального мышления, М., с.252-271
- Беленькая Л. (1992) Об условных рефлексах на время у музыкантов. Музыкальная психология: Сб. статей, ред. М.Старчеус. М., С.94-97
- Гофман, И. (1934) Фортепианная игра, М., Педагогика
- Кондрашин К. (1976) Мир дирижера. Л., Музыка

- Милыптейн, Я. (1967) Советы Шопена пианистам, М., Музыка
- Мур, Дж. (1987) Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. М., Музыка
- Мюнш, Ш. (1982) Я - дирижер. М., Музыка
- Нейгауз, Г. (1999) Об искусстве фортепианной игры, М., Классика-XXI
- Теплов, Борис (1947) Психология музыкальных способностей, М., Просвещение
- Щапов А. П. (1934) Этюды о фортепианной педагогике. Москва, Музыка
- Biasutti, Michele (1990) Music ability and altered states of consciousness: An experimental study. *International Journal of Psychosomatics*, 37:82-85
- Boyle, DJ. (1970) The effect of prescribed rhythmical movements on the ability to read music at sight'. *Journal of Research in Music Education*, 18:307-318
- Brackbill, Y., Adams, G., Crowell, D. H. and Gray, M. L. (1966) Arousal level in neonates and older infants under continuous auditory stimulation, *Journal of Experimental Child Psychology*, 4:178-188
- Christianson, H. (1938) *Bodily Rhythmic Movements of Young Children in Relation to Rhythm in Music*. New York: Teachers College, Columbia University
- Demorest, Steven M; Serlin, Ronald C (1997) The integration of pitch and rhythm in musical judgment: Testing age-related trends in novice listeners. *Journal of Research in Music Education*, 45: 67-79
- Duke, Robert A.(1989) Musicians' perception of beat in monotonic stimuli. *Journal of Research in Music Education*, 37: 61-71
- Duke, Robert A; Geringer, John M; Madsen, Clifford K. (1991) Performance of perceived beat in relation to age and music training. *Journal of Research in Music Education*, 39:35-45.
- Fraissc P., Pichot P. et Claironui G. (1949) Les aptitudes rythmiques. Etude comparee des oligophrenes et des enfants normaux. *Journal de psychologie normale et pathologique*, 309-330
- Franek, Marek; Mates, Jiri; Radii, Tomas; Beck, Karin; et al. (1994) Sensorimotor synchronization: Motor responses to pseudoregular auditory patterns. *Perception & Psychophysics*, 55: 204-217.
- Fredrickson, William E; Johnson, Christopher M. (1996) The effect of performer use of rubato on listener perception of tension in Mozart. *Psychomusicology*, 15:76-86.
- Heaton, P.; Hermelin, B.; Pring, L. (1999) Processing pitch and temporal structures in music reading: Independent or interactive processing mechanisms? *Psychological Medicine*, 29:1405-1410
- Jaques-Dalcroze E. (1931) *Rythm*. Losanne, Bourdolet
- Jones, Mari Riess; Pfordresher, Peter Q, (1997) Tracking musical patterns using joint accent structure. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51:271-291.
- Jones, Mari Riess; Yee, William. (1997) Sensitivity to time change: The role of context and skill. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception & Performance*, 23: 693-709.
- Kanellopoulos, Panagiotis A. (1999) Bodily intention in children's improvisation and composition. *Psychology of Music*, 27:175-191
- Karajan, G. (1990) *Conversations with Karajan*. Oxford University Press
- Kuhn, Terry Lee; Booth, Gregory D. (1988) The effect of melodic activity, tempo change, and audible beat on tempo perception of elementary school students. *Journal of Research in Music Education*, 36: 140-155.
- Levitin, Daniel; Bellugi, Ursula (1998). Rhythm reproduction under syn
drome. *Music Perception*, 15:359-362

- Lowery, H. (1929) Musical memory. *British Journal of Psychology*, 19:397-404.
- Mainwaring, J. (1933) Kinaesthetic factors in the recall of musical experience. *British Journal of Psychology*, 23: 284-307
- McDougall, R. (1902) The Relation of Auditory Rhythm to Nervous Discharge. *Psychological Review*, 9
- Meumann, E. (1894) Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus. *Philos. Studien*, 10
- Moog, H. (1979) On the perception of rhythmic forms by physically handicapped children and those of low intelligence in comparison with non-handicapped children. *Bulletin of Council of Research in Music Education*, 59: 73-78
- Presley, E. (1977) *Elvis in his own words*. London-New York. Omnibus Press
- Salk, L. (1960) The effects of the normal heartbeat sound on the behaviour of the newborn infant: Implications for mental health', *World Mental Health*, 12: 168-75
- Salk, L. (1961) The importance of the heartbeat rhythm to human nature: Theoretical, clinical, and experimental observations, *Third World Congress of Psychiatry*, Montreal: McGill University Press, 1: 740-6
- Salk, L. (1962) Mother's heartbeat as imprinting stimulus, *Translated from New York Academy of Sciences*, 24: 753-63.
- Sears C. H. (1902) A Contribution to the Psychology of Rhythm. *American Journal of Psychology*, 13
- Spiegler, D. M. (1967) Factors involved in the development of prenatal rhythmic sensitivity. *Doctoral Dissertation*, West Virginia University
- Stankov, L. and Spilsbury, G. (1978) The measurement of auditory abilities of blind, partially sighted, and sighted children'. *Applied Psychological Measurement*, 2:491-503
- Thackray, R. (1969) *An Investigation into Rhythmic Abilities*. London: Novello.
- Thackray, R. (1972) *Rhythmic Abilities in Children*. London: Novello.
- Thaut, Michael H; Rathbun, Jennifer A; Miller, Robert A. (1997) Music versus metronome time-keeper in a rhythmic motor task. *International Journal of Arts Medicine*, 5:4-12.
- Repp, Bruno H. (1998) The detectability of local deviations from a typical expressive timing pattern. *Music Perception*, 15:265-289.
- Repp, Bruno H. (1998) Obligatory «expectations» of expressive timing induced by perception of musical structure. *Psychological Research*, 33:33-43.
- Repp, Bruno H. (1998) Variations on a theme by Chopin: Relations between perception and production of timing in music. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception & Performance*, 24:791-811.
- Ruggieri, Vezio; Katsnelson, Alexander. (1996) An analysis of a performance by the violinist D. Oistrakh: The hypothetical role of postural tonic-static and entourage movements. *Perceptual & Motor Skills*, 82:291-300.
- Vernon, P. E. (1931) The psychology of music with especial reference to its appreciation, perception and composition. *Doctoral Dissertation*, Cambridge University

АНАЛИТИЧЕСКИЙ СЛУХ

- Арановский М. (1991) Синтаксическая структура мелодии. М., Музыка Баринова М. (1964) Воспоминания о Гофмане и Бузони, М, Музыка Волькенштейн, В. (1931) Драматургия. М.-Л. Academia Кирнарская, Д. (1997) Музыкальное восприятие. М., Кимос-Ард

- Кирнарская, Д. (1988) Современные представления о музыкальных способностях. Вопросы психологии, 2: 137-147
- Кушенов-Дмитревский (1831) Лирический музей, Спб.
- Лемешев, С. (1987) Из биографических записок Статьи, беседы, письма, воспоминания. М, «Советский композитор»
- Майкапар, С. (1938) Годы учения. М-Л.
- Струве Б.(1952)Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. М., Музыка
- Теплов, Б. (1947) Психология музыкальных способностей. М., Педагогика
- Холопова, В. (2000) Музыка как вид искусства. Спб., Лань
- Шульгин Д.И. (1998) Признание Эдисона Денисова. М., Композитор
- Шулячук, И. (1912) Паганини, М., Изд-во Сытина
- Эфрусси Е. (1939) Музыкальное воспитание начинающих пианистов в руках педагога-пианиста, сборник. «Музыканту-педагогу». Москва
- Bailey, J. (1983) Music Structure and Human Movement. Perceptual and Motor Skills, 7:237-258
- Barbarotto, Riccardo; Capitani, Erminio; Laiacona, Marcella (2001) Superior auditory spatial tuning in conductors. Neuropsychologia, 39:406-414
- Barwock, Julia; Valentine, Elizabeth; West, Robert; Wilding, John. (1989) Relations between reading and musical abilities. British Journal of Educational Psychology, 59: 253-257.
- Banton, Louise J. (1995) The role of visual and auditory feedback during the sight-reading of music. Psychology of Music, 23: 3-16.
- Brewster, Stephen; Wright, Peter C; Edwards, Alistair D. N. (1995) Parallel earcons: Reducing the length of audio messages. International Journal of Human-Computer Studies. 43: 153-175.
- Chang H. et Trehuh S. (1977) Auditory processing of relational information by young infants. Journal of experimental Child Psychology, 4:324-331
- Crummer, Garry C; Walton, Joseph P; Wayman, John W; Hantz, Edwin C; et al. (1994) Neural processing of musical timbre by musicians, nonmusicians, and musicians possessing absolute pitch. Journal of the Acoustical Society of America, 95: 2720-2727.
- Cutietta, Robert A; Booth, Gregory D. (1996) The influence of metre, mode, interval type and contour in repeated melodic free-recall. Psychology of Music, 24:222-236.
- Darrow, Alice-Ann. (1987) An investigative study: The effect of hearing impairment on musical aptitude. Journal of Music Therapy, 24: 88-96.
- Davidson, L. (1994) Songsinging by Young and Old: a Developmental Approach to Music// In Music Perception, ed.by Aiello R., J.Sloboda. London-NY, p. 99-130
- Davies, J. (1978) The Psychology of Music. London, Berkeley
- Deliege, Irene (Ed); Sloboda, John (Ed); et al. (1997). Perception and cognition of music, (pp. 191-215). Hove, England UK: Psychology Press/Erlbaum (Uk) Taylor & Francis, xvii, 461 pp.
- Deutsch, D. (editor) (1999) The Psychology of Music (2nd edition), Academic Press: San Diego.
- Deutsch, D. (1978) Delayed pitch comparisons and the principle of proximity. Perception and Psychophysics, 23:227-30.
- Deutsch, D. (1972) Mapping of interactions in the pitch memory store. Science, 175:1020-2.
- Dienes, Z, and Berry, D. (1997). Implicit learning: Below the subjective threshold. Psychonomic Bulletin and Review, 4, 3-23.

Dowling, W. J. (1988). Tonal structure and children's early learning of music, In; Slo-boda, J. A. (ed.), *Generative Processes in Music*. Oxford: Clarendon Press, p. 113-128.

Dowling, W. J and Fujitani, S. (1971) Contour, interval and pitch recognition in memory for melodies, *Journal of Acoustic Society of America*, 49:524-31.

Durkin, Kevin; Townsend, Julie. (1997) Research note: Influence of linguistic factors on young school children's responses to musical pitch tests: A preliminary test. *Psychology of Music*, 25:186-191.

Evans, Robert J.; Bickel, Robert (Comp); Pendarvis, Edwina D. (2000) Attention to key in a nondirected music listening task: Musicians vs. nonmusicians. *Gifted Child Quarterly*, 44:80-90

Gannon, Patrick J; Holloway, Ralph L; Broadfield, Douglas C; Braun, Allen R. 1998 Asymmetry of chimpanzee planum temporale: Humanlike pattern of Wernicke's brain language area homolog. *Science*, 279:220-222.

Garcia, Emanuel E. (2000) Effects of tone-quality conditions on perception and performance of pitch among selected wind instrumentalists. *Psychoanalytic Study of the Child*. Vol 55 87-110

Gardiner, John M; Kaminska, Zofia; Dixon, Maureen; Java, Rosalind I. (1996) Repetition of previously novel melodies sometimes increases both remember and know responses in recognition memory. *Psychonomic Bulletin & Review*, 3: 366-371.

Gates, A., Bradshaw, J. L. and Nettleton, N. C (1974) Effect of different delayed auditory feedback intervals on a music performance task, *Perception and Psychophysics*, 15:21-5.

Goolsby, Thomas W. (1994) Profiles of processing: Eye movements during sightreading, *Music Perception*, 12: 97-123.

Gromko, J., Poorman, A. (1998) Why has musical aptitude assessment fallen flat? And what can we do about it? *Journal of Research in Music Education*, 46:173-181

Hantz, Edwin C; Kreilick, Kelley G; Braveman, Amy L; Swartz, Kenneth P. (1995) Effects of musical training and absolute pitch on a pitch memory task: An event-related potential study. *Psychomusicology*, 14:53-76.

Hantz, Edwin C; Kreilick, Kelley G; Kananen, William; Swartz, Kenneth P. (1997) Neural responses to melodic and harmonic closure: An event-related-potential study. *Music Perception*, 15: 69-98.

Hassler, M; Birbaumer, N; Feil, A. (1985) Musical talent and visual-spatial abilities: A longitudinal study. *Psychology of Music*, 13: 99-113.

Hargreaves, DJ. (1986) *The Developmental Psychology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hepper, Peter G. (1991) The Musical Foetus? *Irish Journal of Psychology*, 12: 95-107

Hoskins, C (1988). Use of music to increase verbal response and improve expressive language abilities of preschool language delayed children, *Journal of Music Therapy*, 25:73-84.

Howard, David M; Rosen, Stuart; Broad, Victoria. (1992) Major/minor triad identification and discrimination by musically trained and untrained listeners. *Music Perception*, 10: 205-220.

Hulse, Stewart H; Page, Suzanne C (1988) Toward a comparative psychology of music perception. *Music Perception*, 5: 427-452.

Finney, Steven A. (1997) Auditory feedback and musical keyboard performance. *Music Perception*, 15:153-174.

Izumi, A. (2000) Absolute pitch in infant auditory learning: evidence for developmental reorganization. *Journal of Acoustical Society of America*, 108: 3073-3078

- Kalmar, M. (1982). The effects of music education based on Kodaly's directives in nursery school children: From a psychologist's point of view. *Psychology of Music, Spec. Issue*, pp. 63-68.
- Kawamura, Mitsuru; Midorikawa, Akira; Kezuka, Machiko (2000) Perspectives of musical talent: A study of identification criteria and procedures. *Neuroreport: For Rapid Communication of Neuroscience Research*, 11:3299-3303
- Kessen, W., Levine, J., and Wendrich, K. A. (1979) The imitation of pitch in infants', *Infant Behavior and Development*, 2: 93-9.
- Killian, Janice N. (1991) The relationship between sight-singing accuracy and error detection in junior high singers. *Journal of Research in Music Education*, 39: 216-224.
- King, C. D. (1972) The conservation of melodic pitch patterns by elementary school children as determined by ancient Chinese music. Doctoral Diss., Ohio State Univ.
- Koelsch, S., Gunter, T., Friederici, A.D. and Schroeger, E. (2000). Brain indices of music processing: «Nonmusicians» are musical. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 12:520-541
- Konishi M. (1994). Pattern generation in birdsong. *Current Opinion in Neurobiology*, 4:827-31.
- Levitin, D. J. (1999). Absolute pitch: self-reference and human memory. *International Journal of Computing Anticipatory Systems*, 2:313-321
- Levitin, Daniel J.; Bellugi, Ursula (1998) Perception of mode, rhythm and contour in unfamiliar melodies: Effects of age and experience. *Music Perception*, 15:357-389
- Lim, Serene; Lippman, Louis G. (1991) Mental practice and memorization of piano music. *Journal of General Psychology*, 118: 21-30.
- Lundin, R. W (1958) What next in the psychology of musical measurement? *Psychol. Rec*, 8:1-6.
- Lundin, R.W (1963) Can perfect pitch be learned? *Music Educational Journal*, 49: 49-51.
- Lynch, M.P., Short, L.B., Chua, R. (1995). Contributions of experience to the development of musical processing in infancy. *Developmental Psychobiology*, 28:377-398
- Lynch, Michael P. (1996) And what of human musicality? *Behavioral & Brain Sciences*. 19: 788, 796-798
- Manturzewska, M. (1994) Les facteurs psychologiques dans le développement musical et révolution des musiciens professionnels. Zenatti, Arlette (Ed.) *Psychologie de la musique* (pp.258-290) Paris, Presse Universitaires de France
- Me Adams, Stephen. (1996) Audition: Cognitive psychology of music. Llinas, Rodolfo Riascos (Ed); Churchland, Patricia Smith (Ed); et al. *The mind-brain continuum: Sensory processes*, (pp. 251-279). Cambridge, MA, USA: MIT Press, xi, 315 pp. •
- McLeish, J. (1968) *Musical Cognition*. London: Novello.
- Menuhin, Y. (1979) *Unfinished journey*. MacDonald and Jane's, London
- Miller, L.B. (1989). Children's Musical Behaviors in the Natural Environment, In: Peery, J. C, et al (eds.), *Music and Child Development*, New York: Springer-Verlag, pp. 206-224.
- Mitani, John C; Marler, Peter. (1989). A phonological analysis of male gibbon singing behavior. *Behaviour*, 109:20-45.
- Miyazaki, Ken'ichi. (1995) Perception of relative pitch with different references: Some absolute pitch listeners can't tell musical interval names. *Perception & Psychophysics*, 57:962-970.
- Moog, H. (1976). *The Musical Experience of the Pre-School Child*, (trans. C Clarke). London: Schott.

- Nakada, T. (1998) Brain area for reading musical scores. *NeuroReport*, 2:343-349
- Ostwald, P. (1973). Musical behavior in early childhood. *Developmental Medicine & Child Neurology*, 15:367-375.
- Patel, Aniruddh D; Peretz, Isabelle. Is music autonomous from language? A neuropsychological appraisal.
- Peynircioglu B. (1998) Name or hum that tune: Feeling of knowing for music. *Memory & Cognition*, 26:1131-1137
- Peyster, Joan (1976) *Boulez*. NY-London, Columbia University Press
- Perlman, Marc; Kramhansl, Carol L. (1996) An experimental study of internal interval standards in Javanese and Western musicians. *Music Perception*, 14:95-116.
- Pineau, Marion; Bigand, Emmanuel. (1997) Effet des structures globales sur l'amorçage harmonique en musique. *Année Psychologique*, 97:385-408
- Pitt, Mark A. (1994) Perception of pitch and timbre by musically trained and untrained listeners. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception & Performance*, 20:976-986.
- Radvansky, Gabriel A; Fleming, Kevin J; Simmons, Julie A. (1995) Timbre reliance in nonmusicians' and musicians' memory for melodies. *Music Perception*, 13:127-140.
- Reber, Arthur S. (1967). Implicit Learning of Artificial Grammars. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 6: 855-863;
- Richman, Brace. (1993). On the evolution of speech: signing as the middle term. *Current Anthropology*, 34: 721-722.
- Ries, N.L. (1987). An analysis of the characteristics of infant-child singing expressions: replication report., *Canadian Journal of Research in Music Education*, 29:5-20.
- Rizzo, Matthew; Eslinger, Paul J. (1989) Colored hearing synesthesia: An investigation of neural factors. *Neurology*, 39: 781-784.
- Rosner, Burton S; Meyer, Leonard B. (1986) The perceptual roles of melodic process, contour, and form. *Music Perception*, 4:1-39.
- Rutkowski, Joanne. (1996) The effectiveness of individual/small-group singing activities on kindergartners' use of singing voice and developmental music aptitude. *Journal of Research in Music Education*. 44: 353-368.
- Saito N; Maekawa M. (1993). Birdsong: the interface with human language. *Brain and Behavioral Sciences*, **5:31-38**.
- Schellenberg, E. Glenn. (IMS) Expectancy in melody: Tests of the implication-realization model. *Source Cognition*, 58:75-125.
- Schellenberg, E. Glenn; Trehub, Sandra E. (1996) Natural musical intervals: Evidence from infant listeners. *Psychological Science*, 7:272-277.
- Schlaug, Gottfried; Jaencke, Lutz; Huang, Yanxiong; Steinmetz, Helmut (1995) In vivo evidence of structural brain asymmetry in musicians. *Science*, 267:699-701
- Schlaug, Gottfried; Jaencke, Lutz; Huang, Yanxiong; Staiger, Jochen F; et al. (1995) Increased corpus callosum size in musicians. *Neuropsychologia*. 33:1047-1055.
- Schlaug, Gottfried; Jaencke, L; Huang, Y; Steinmetz, H. (1995) «Musical ability»: Reply. *Science*, 268: 621-622.
- Schmuckler, Mark A. (1997) Expectancy effects in memory for melodies. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51: 292-305.
- Seashore, C.E. (1919) *The Psychology of Musical Talent*. New York: Silver Burdett.
- Seashore, C.E. (1938) *Psychology of Music*. New York:McGraw-Hill.
- Sergeant, D.C. (1969) Experimental investigation of absolute pitch. *Journal of Research in Music Education*, 17:135-43.
- Sergeant, D. C and Roche, S. (1973) Perceptual shifts in the auditory information pro-

cessing of young children, *Psychology of Music*, 1:39-48.

Sergeant, D.C. and Thatcher, G. (1974) Intelligence, social status and musical abilities. *Psychology of Music*, 2:32-57.

Shuter-Dyson, R.; Gabriel, C. (1981) *The Psychology of Musical Ability*. London-NY, Methuen

Shuter-Dyson, R. (1994) Le probleme des interactions entre heredite et milieu dans formation des aptitudes musicales// Ed. A.Zenatti, *Presse Universitaire de France*, p.211-249

Siegel, J.A. and Siegel, W. (1976) Categorical perception of tonal intervals: musicians can't tell sharp from flat. *Perception and Psychophysics*, 21: 399-407.

Siegel, J.A. (1976) Judgment of intonation by musicians: Further evidence for categorical perception, *Research Bulletin No 375*, Univ. Western Ontario.

Siegel, J.A. and Siegel, W. (1977). Absolute identification of notes and intervals by musicians. *Perception and Psychophysics*, 21: 143-152.

Sloboda, J.A. (1985). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford University Press: New York, NY.

Smith, J.D. (1997).The place of musical novices in music science. *Music Perception*, 14:227-262.

Smith, J.D., Nelson, D.G.K, Grohskopf, L.A. and Appleton, T. (1997). What child is this? What interval was that? Familiar tunes and music perception in novice listeners., *Cognition*, 52: 23-54.

Squire, L.R. (1992). Intact artificial grammar learning in amnesia: Dissociation of classification learning and explicit memory for specific instances. *Psychological Science*, 3: 172-179.

Stadler, Stefanie (1990) Vocal pitch matching ability in children between four and nine years of age. *European Journal for High Ability*, 1:33-41.

Stankov, L. and Horn J. L. (1980) Human abilities revealed through auditory tests. *Journal of Educational Psychology*, 72: 19-42.

Steinmetz, Helmuth. (1996) Structure, function and cerebral asymmetry: In vivo morphometry of the planum temporale. *Neuroscience & Bio-behavioral Reviews*, 20:587-591.

Stwolinski, Gail; Faulconer, James; Schwarzkopf, A. B. (1988) A comparison of two approaches to learning to detect harmonic alterations. *Journal of Research in Music Education*, 36:83-94.

Taylor, E. M. (1941) A study of the prognosis of musical talent. *Experimental Psychology*, 10:1-28.

Theiler, Anne M; Lippman, Louise G. (1995) Effects of mental practice and modeling on guitar and vocal performance. *Journal of General Psychology*, 122: 329-343.

Trehub, Sandra E; Cohen, Annabel J; Thorpe, Leigh A; Morrongiello, Barbara A. (1986) Development of the perception of musical relations: Semitone and diatonic structure. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception & Performance*. 12:295-301.

Veldhuis, H. A. (1984). Spontaneous songs of preschool children. *Arts in Psychotherapy*, 11:15-24.

Ward, W. D. and Burns, E. M. (1978) Singing without auditory feedback, *Journal of Research in Singing*, 1:24-44.

Waters, Andrew J; Townsend, Ellen; Underwood, Geoffrey. (1998) Expertise in musical sight reading: A study of pianists. *British Journal of Psychology*, 89:123-149.

Welch, G. F. (1994). The assessment of singing., *Psychology of Music*, 22:3-19.

Yarbrough, Cornelia; Karrick, Brant; Morrison, Steven J. (1995) Effect of knowledge of directional mistunings on the tuning accuracy of beginning and intermediate wind play-

ers. Journal of Research in Music Education. 43: 232-241.

Zenatti, A. (1980) Tests Musicaux pour Jeunes Enfants. Issy-les-Moulineaux: Editions Scientifiques et Psychologiques.

ОДАРЕННОСТЬ КОМПОЗИТОРА

Арановский, М. (1998) Музыкальный текст. Структура и свойства. М., Композитор

Асафьев, Б. (1952) Слух Глинки. Избранные труды, т.1, М., с.289-331

Берлиоз, Г. (1962) Мемуары. М., Музыка

Веберн, А. (1975) Лекции о музыке. Письма. М., Музыка

Глинка, М. (1954) О музыке и музыкантах. М., Музыка

Дебюсси, К. (1964) Статьи, рецензии, беседы. М.-Л.

Кирнарская, Д. (1999) Психологический портрет композитора, написанный им самим. Сб. трудов РАМ им.Гнесиных, №155, вып.3, с.183-205

Кирнарская, Д. (1992) Опыт тестирования музыкальной одаренности на вступительных экзаменах. Вопросы психологии, №1-2, с.158-163

Кирнарская, Д. (1989) Музыкально-языковая способность как компонент музыкальной одаренности, Вопросы психологии, №2, с.47-56

Кушенов-Дмитревский (1831) Лирический музей, Спб.

Лист, Ф. (1959) Избранные статьи. М., Музыка

Лонг, М. (1978) За роялем с Дебюсси. М., Музыка

Малер, Г. (1964) Письма, документы. М., Музыка

Метнер, Н. (1981) Статьи, материалы, воспоминания М., Советский композитор

Мильштейн, Я. (1967) Советы Шопена пианистам, М., Музыка

Михайлов, А. (1993) В.А.Моцарт и К.Ф.Мориц, или о видении слухом. В сб. Проблемы творчества Моцарта, М., с.60-71

Нестьев, И. (1973) Жизнь Сергея Прокофьева. М., Музыка

Рыцарев, С. (1984) Кристоф Виллибальд Глюк. М., Музыка

Онеггер, А. (1963) Я - композитор! М., Музыка

Памяти С.Танеева. (1947) Сб. статей. М., Композитор

Пекелис, М. (1966) Даргомыжский. М., Музыка, т.1

Пункаре, А. (1910) Математическое творчество. Юрьев

Рамо, Ж-Ф. (1934) Трактат о гармонии. Сб. Материалы и документы по истории музыки, т.2. М., Academia

Рахманинов, С. (1978) Литературное наследие, т.1. Воспоминания, статьи, интервью, письма. М., Музыка

Римский-Корсаков, Н.А. (1982) Летопись моей музыкальной жизни. М., Музыка

Сабанеев, Л. (1925) Воспоминания о Скрябине, М., Изд-во Сабанниковых

Стравинский, И. (1971) Диалоги. Л.', Советский композитор

Теплов, Б. (1947) Психология музыкальных способностей, М., Педагогика

Чайковский, Модест (1903) Жизнь П.И.Чайковского. М.-Лейпциг

Шульгин, Д. (1992) Признание Эдисона Денисова, М., Композитор

Aggleton, John P; Kentridge, Robert W; Good, James M. M. (1994) Handedness and musical ability: A study of professional orchestral players, composers, and choir members. Psychology of Music, 22:148-156.

Bernstein, L. (1982) Findings. NY

Birkin, J. (1984) The Musical Brain. Psychological Research. 31:243-48

Borsi, N. (1977) Modern architects. Nashville, Reavers

- Brittin, R., Sheldon, D. (1995) Comparing continuous versus static measurements in music. *Journal of Research in Music Education*, 43:36-46
- Burns, M.T. (1988). Music as a tool for enhancing creativity. *Journal of Creative Behavior*, 22:62-69;
- Courcy, G.de (1957) Paganini, the Genoese. Norman, University of Oklahoma Press, Vol.1-2
- Decaux, A. (1958) Offenbach, Roide Second Empire. Paris
- Deliege, Irene; Melen, Marc; Stammers, Diana; Cross, Ian (1996) Musical schemata in real-time listening to a piece of music. *Music Perception*, 14:117-160.
- DeWitt, Lucinda A; Samuel, Arthur G. (1990) The role of knowledge-based expectations in music perception: Evidence from musical restoration. *Journal of Experimental Psychology: General*. 119: 123-144.
- Doig, D. (1941). Creative music I: Music composed for a given text. *Journal of Educational Research*, 33:263-275
- Doig, D. (1942). Creative music II: Music composed on a given subject. *Journal of Educational Research*, 35: 345-355
- Doig, D. (1942). Creative music III: Music composed to illustrate given musical problems. *Journal of Educational Research*, 36: 241-253.
- Ellington, D. (1973) Music is my mistress. NY
- Ellis, Mark C. (1996) Field dependence-independence and the discrimination of musical parts. *Perceptual & Motor Skills*, 82:947-953.
- Frances, R. (1958) La perception de la musique. Paris: Vrin.
- Gaede, S. E., Parsons, O. A., and Bertera, J. H. (1978) Hemispheric differences in music perception: aptitude vs. experience. *Neuropsychologia*, 16:369-73.
- Gammond, P. (1975) Scott Joplin and the Ragtime Era. London. Abacus
- Geiringer, Karl (1982) Joseph Haydn. NY
- Gordon, E. (1978) Pattern Sequence and Learning in Music. Chicago: G.I.A
- Hargreaves, D. (1999) Children's conception and practice of musical improvisation. *Psychology of Music*, 27:205-207
- Hassler, Marianne (1992) Creative musical behavior and sex hormones: Musical talent and spatial ability in the two sexes. *Psychoneuroendocrinology*. 17: 55-70.
- Hassler, Marianne; Nieschlag, Eberhard. (1991) Salivary testosterone and creative musical behavior in adolescent males and females. *Developmental Neuropsychology*, 7:503-521.
- Hassler, Marianne (1991) Maturation rate and spatial, verbal, and musical abilities: A seven-year - longitudinal study. *International Journal of Neuroscience*, 58:183-198.
- Hassler, Marianne; Birbaumer, Niels; Feil, A. (1987) Musical talent and visual-spatial ability: Onset of puberty. *Psychology of Music*, 15:141-151.
- Hitz, R. (1987) Creative problem solving through music activities. *Young Children*, 42:12-17
- Huf, P. A; Parker, S. P; Corbo, M. P; Stevens, K. M. (1996) Effect of music training on monaural perception of pitch and rhythm. *Perceptual & Motor Skills*, 82: 843-851.
- Karno, Michael; Konecni, Vladimir (1992) The effect of structural interventions in the First Movement of Mozart's symphony in G minor of Aesthetic Preference. *Music Perception*, 10: 63-72
- Kirnarskaya, D. (1995) Music Language Ability as a Component of Musical Talent. In *The First East-West Conference in General Psychology*. Matej Bel University, pp. 298-303
- Kratz, J. (1989). A time analysis of the compositional processes used by children ages 7 to 11. *Journal of Research in Music Education*, 37: 5-20.

- Kratus, J. (1994). Relationships among children's music audiation and their compositional processes and products. *Journal of Research in Music Education*, 42:115-130. 1994.
- LaBarba, Richard C; Kingsberg, Sheryl A; Martin, Patricia K. (1992) Cerebral lateralization of unfamiliar music perception in nonmusicians. *Psychomusicology*, 11: 119-124.
- Led Zeppelin in their own words (1981) London, Omnibus Pres
- Led Zeppelin in their own words (1981) London, Omnibus Pres
- Madsen, Clifford K. (1997) Emotional response to music as measured by the two-dimensional CRDI. *Journal of Music Therapy*, 34:187-199.
- Mantle, J. (1989) *Fanfare: The Unauthorised biography of A.L. Webber*. London
- McNamara, Patrick; Flannery, Kathleen A; Obler, Loraine K; Schachter, Steven C (1994) Special talents in Geschwind's and Galaburda's theory of cerebral lateralization: An examination in a female population. *International Journal of Neuroscience*. 78:167-176.
- Menuhin, Y. (1979) *Unfinished journey*. MacDonald and Jane's, London
- Moorhead, G.E. & Pond, D. (1941) *Music of Young Children I. Chant*. Pillsbury Foundation for Advancement of Music Education, Santa Barbara, CA.
- Newton, G. de (1959) Selection of Junior Musicians for Royal Marines School of Music: An evaluation of H. D. Wing's Test. Senior Psychologist's Dept., Admiralty, London.
- Paul McCartney in his own words (1983) The Putnam Publishing Group. NY
- Petsche, Hellmuth. (1996) Approaches to verbal, visual and musical creativity by EEG coherence analysis. *International Journal of Psychophysiology*, 24:145-159.
- Pidgeon, John (1985) *Eric Clapton*. Vermilion, London
- Piro, Joseph M. (1993) Laterality effects for music perception among differentially talented adolescents. *Perceptual & Motor Skills*, 76:499-514.
- Rolling Stones in their own words (1985) London, Omnibus Press
- Roth, Bennett E. (1998) Local versus global processing of harmonic cadences in the solution of musical puzzles. *Psychoanalytic Review*, 85: 453-457
- Schweiger, Avraham; Maltzman, Irving. (1985) Behavioural and electrodermal measures of lateralization for music perception in musicians and nonmusicians. *Biological Psychology*, 20:129-145.
- Sekowski, A. (1988) Personality predictors of music achievement. *Polish Psychological Bulletin*, 19:131-137
- Seroff, V. (1943) *Dmitri Shostakovich: The Life and Background of a Soviet Composer*. NY
- Schoenberg, A. (1949) *Style and idea*, NY
- Shuter-Dyson, R., Gabriel, C (1981) *The Psychology of Musical Ability*, London, Methuen
- Sloboda, J. (1985) *The Musical Mind*, Oxford University Press
- Upitis, R (1992). *Can I Play You My Song? The Compositions and Invented Notations of Children*. Heinemann: Portsmouth, NH
- Upitis, R. (1995). *Fostering Children's Compositions: Activities for the Classroom*. *General Music Today*, Spring:16-19.
- Walker, E. (1982) *The Man Verdi*. The University of Chicago Press
- Wiggins, J.H. (1994). Children's strategies for solving compositional problems with peers. *Journal of Research in Music Education*, 42:232-252.

Wing, H. D. (1968) Is musical aptitude innate? Rev. Psychol. Music, 1, 1-7. Wing, H. D. (1968) Tests of musical ability and appreciation, 2nd edit: Brit. J. Psychol. Monogr. Suppl. No 27 (1st edit. 1948).

ОДАРЕННОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЯ

- Ансерме, Э. (1976) Беседы о музыке. Л., Музыка
- Барринова, М. (1961) Воспоминания о И.Гофмане и Ф.Бузони. Л.
- Вальтер, Б. (1969) Тема с вариациями. М., Музыка
- Гизекинг, В. (1975) Так я стал пианистом. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.7, М., Музыка, с. 193-230
- Глинка М. (1954) О музыке и музыкантах, М., Музыка
- Казальс, П. (1977) Радости и печали. Размышления Пабло Казальса, поведенные Альберту Кану. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.8, М., с.231-278
- Кондрашин, К. (1976) Мир дирижера. Л., Музыка
- Корредор, Х. (1960) Беседы с Пабло Казальсом.
- Л. ... Корто, А. (1965) О фортепианном искусстве. М., Музыка
- Лемешев, С.(1987) Из биографических записок, статьи, беседы, письма, воспоминания о С.Я.Лемешеве, М., Советский композитор
- Летопись жизни и творчества Скрябина. (1985) М., Советский композитор
- Лонг, М. (1981) За роялем с Габриэлем Форе. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.9, М., С.15-38
- Лядов, А. (1916) Жизнь, портрет, творчество. Петроград, 220с.
- Метнер, Н. (1981) Статьи, материалы, воспоминания М., Советский композитор, 351с.
- Милыптейн, Я. (1967) Советы Шопена пианистам. М., Музыка
- Мур, Дж. (1987) Певец и аккомпаниатор. М., Музыка
- Мусин И. (1995) Уроки жизни. Спб.
- Нестеренко Е. (1985) Размышления о профессии М., Музыка
- Пятигорский, Г. (1970) Виолончелист. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.5, М., Музыка. С.127-215
- Рахманинов, С. (1964) Литературное наследие. Письма, воспоминания, интервью. Т.1, М., Музыка
- Римский-Корсаков, Н. (1911) Музыкальные статьи и заметки. Спб.
- Теплов, Б. (1998) Психология и психофизиология индивидуальных различий. М.Воронеж
- Тосканини, А. (1974) Искусство Тосканини. Л., Советский композитор
- Шевалье, М. (1977) Мой путь и мои песни М., Музыка
- Шнабель, А. (1967) Моя жизнь и музыка. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.3, с.63-192, с.84
- Штраус, Р. (1975) Размышления и воспоминания. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.7, М., С.24-98.
- Ямпольский, И. (1975) Ф.Крейслер. М., Музыка
- Bernstein, L. (1982) Findings. NY
- Callinicos, Const. (1960) The Mario Lanza story. R.Robinson, NY
- Chilton, J. (1987) Sidney Bechet, the Wizzard of Jazz. London
- Conversations with Karajan (1990) Oxford
- Coons, Edgar E; Montello, Louise; Perez, John. (1995) Confidence and denial factors affect musicians' postperformance immune responses. International Journal of Arts Medicine, 4:4-14.
- Courcy, G. de (1957) Paganini, the Genoese. Norman. University of Oklahoma Press, Vol.1

- Drayna, Dennis; Manichaikul, Ani; de Lange, Marlies; Snieder, Harold; Spector, Tim (2001) Vpliv izvajalske anksioznosti na uspesnost glasbene- ga nastopanja. /The interrelationship between performance anxiety and efficiency of solo music performance. *Science*, 291:1969-1972
- Elbert, Thomas; Pantev, Christo; Wienbruch, Christian; Rockstroh, Brigitte; et al. (1995) Increased cortical representation of the fingers of the left hand in string players. *Science*, 270:305-307.
- Elvis in his own words (1977) London, New York. Omnibus Press . . .
- Furtwaengler, W. (1953) Entretiens sur la musique. Paris
- Led Zeppelin in their own words (1981) London, Omnibus Press
- Lindauer, Martin S. (1994) Are creative writers mad? An empirical perspective.
- Manturzewska, M. (1994) Les facteurs psychologiques dans le developpement musical et revolution des musiciens professionnels. Dans *Psychologie de la musique*, ed. Zenatti, A. Presses Universitaires de France, pp. 259-290.
- Menuhin, Y. (1978) *Unfinished journey*. London, MacDonald and- jane's
- Micheyl, Christophe; Carbonnel, Olivier; Collet, Lionel. (1995) Medial olivocochlear system and loudness adaption: Differences between musicians and non-musicians. *Brain & Cognition*, 29:127-136.
- Palmer, Caroline. (1996) On the assignment of structure in music performance. *Music Perception*, 14:23-56.
- Payzant, G. (1984) *Glenn Gould. Music and Mind*. Toronto
- Pidgeon, J. (1985) *Eric Clapton*. London, Vermilion
- Repp, Bruno H. (1996) The art of inaccuracy: Why pianists' errors are difficult to hear. *Music Perception*, 14:161-184.
- Repp, Bruno H. (1995) Expressive timing in Schumann's «Traumerei:» An analysis of performances by graduate student pianists. *Journal of the Acoustical Society of America*, 98: 2413-2427.
- Rolling Stones in their own words. (1977) London, Omnibus Press
- Russell, Ross (1972) *Bird lives!* London
- Saffran, Jenny R.; Griepentrog, Gregory J. (2001) Gustav Mahler's choice: A note on adolescence, genius, and psychosomatics. *Developmental Psychology*, 37:74-85
- Schaller, Mark.(1997) The psychological consequences of fame: Three tests of the self-consciousness hypothesis. *Journal of Personality*, 65:291-309.
- Sloboda, John A. (1984) Experimental studies of musical reading: A review. *Music Perception*, 2:222-236.
- Sogin, David A. (1997) An exploratory study on contingent verbal feedback for accuracy of intonation in musical performance. *Perceptual & Motor Skills*, 84: 217-218.
- Stack, Steven(1997) Suicide among artists. *Journal of Social Psychology*, 137:129-130
- Stanton, Harry E. (1994) Reduction of performance anxiety in music students. *Australian Psychologist*, 29: 124-127.
- Walker, F. (1982) *The Man Berdi*. The University of Chicago Press
- Winner, E. (1996) *Gifted Children*. NY, Basic Books

ВОСПИТАНИЕ МУЗЫКАНТА

- Асафьев, Б. (1926) *De musica*. Спб.
- Асафьев, Б. (1952) *Слух Глинки. Избранные труды, т.1*. М., с.289-331
- Баренбойм, Л. (1957) *А. Рубинштейн*. М., Советский композитор
- Барينو́ва, М. (1961) *Воспоминания о Гофмане и Бузони*. Л., Музыка

- Г. Головинский, М. Сабина (1998) Модест Мусоргский. М.: Музыка
- Дебюсси, К. (1964) Статьи и рецензии. М., Музыка
- Докшицер, Т. (1995) Из записных книжек трубача. М., Композитор
- Кирнарская, Д.К. (2000) Феномен музыкального вундеркинда. Процессы музыкального творчества, вып.4. М.: РАМ им. Гнесиных
- Корто, А. (1965) О фортепианном искусстве. М: Мир музыки
- Летопись жизни и творчества Скрябина. (1985) М.: Музыка
- Лонг, М. (1981) За роялем с Габриэлем Форте. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.9. М., С.15-38, Музыка
- Лядов, А. (1916) А.К.Лядов Жизнь, портрет, творчество. Петроград;
- Милынтейн, Я. (1999) Ференц Лист. М. Композитор
- Минор, Н.Н. (1994) Н.Я.Брюсова и ее школа музыкального образования. Саратов: Изд-во Саратовского университета
- Мейер, К. (1998) Шостакович. Спб., Композитор. 551 с.
- Мусин, И. (1995) Уроки жизни. Спб., Композитор
- Ойстрах Д. (1978) Мой путь. Воспоминания, статьи, интервью, письма. М.
- Пекеллис, М. (1966) А.С.Даргомыжский, т.1. М., Музыка
- Римский-Корсаков, Н. (1982) Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка
- Рубинштейн, А. (1889) Автобиографические заметки. Спб.
- Теплов, Б. (1998) Психология и психофизиология индивидуальных различий. М-Воронеж
- Теплов, Б. (1947) Психология музыкальных способностей. М., Педагогика
- Тосканини, А. (1974) Искусство А.Тосканини. Л., Музыка
- Узнадзе, Д. (1997) Теория установки. М-Воронеж
- Чайковский, М. (1913) Жизнь П.И.Чайковского. М-Лейпциг
- Шнабель, А. (1967) Моя жизнь и музыка. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.3, М., Музыка
- Шульгин, Д. (1998) Признание Эдисона Денисова. М.: Композитор
- Ямпольский, И. (1975) Фриц Крейслер. М., Музыка
- Abrams, R.M., Griffiths, K., & Huang, X. et al. (1998). Fetal music perception: The role of sound transmission. *Music Perception*. 15:307-317.
- Adachi, Mayumi; Trehub, Sandra E. (1998) The predictors of achievement and dropout in instrumental tuition. *Psychology of Music*, 26:133-153.
- Balaban M.T., Anderson, L.M., & Wisniewski, A.B. (1998). Lateral asymmetries in infant melody perception. *Developmental Psychology*, 34:39-48.
- Bell, J.C. (1987) Music and the elderly. *Educational Gerontology*, 13:147-155.
- Besson, Mireille; Faieta, Frederique. (1995) An event-related potential (ERP) study of musical expectancy: Comparison of musicians with nonmusicians. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception & Performance*, 21:1278-1296.
- Blum, T. (1998). Human proto-development: Very early auditory stimulation. *International Journal Prenatal and Perinatal Psychology and Medicine*, 10:447-466.
- Brancucci, Alfredo; Martini, Pietro San (1999) Can children with autistic spectrum disorders perceive affect in music? An experimental investigation. *Neuropsychologia*, 37: 1445-1451
- Brand, Eva (2000) Are pianists different? Some evidence from performers and non-performers. *Psychology of Music*, 28: 62-80
- Bryden, C. (1938) Anatomy of genius. Clynsdale: Brixton
- Burroughs, G. E. R. and Morris, J. N. (1962) Factors involved in learning a simple musical theme. *British Journal of Educational Psychology*, 32:18-28.

- Callinicos, Const. (1960) *The Mario Lanza story*. NY: Robinson
- Chamberlain, D.B. (1988). The mind of the newborn: Increasing evidence of competence. In: *Prenatal and Perinatal Psychology and Medicine*, Fedor-Freybergh, P. and Vogel, M.L.V. Parthenon Publishing, Park Ridge, NJ, pp. 5-22.
- Chandler, Susie; Christie, Phil; Newson, Elizabeth; Prevezer, Wendy (2002) Caregiver singing and background music in dementia care. *Autism*, 6:47-69.
- Chilton, John (1987) *Sidney Bechet. The Wizzard of Jazz*. London:
- Chipman, Abram (2000) Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality. *Psychoanalytic Review*, 87: 429-454
- Conversations with Karajan* (1990) Oxford University Press
- Courcy de, G. (1957) *Paganini, the Genoese*. Norman, University of Oklahoma Press. Vol.1
- Davidson, Lee. (1994). *Songsinging by young and old: A developmental approach to music*.
- Aiello, Rita (Ed); Sloboda, John A. (Ed); et al. *Musical perceptions*, (pp. 99-130). New York, NY, USA: Oxford University Press, xiii, 290 pp.
- DeBellis, Mark (1999) Creative expertise as superior reproducible performance: Innovative and flexible aspects of expert performance. *Philosophical Psychology*, 12: 471-502
- Decaux, Alain (1958) *Offenbach, Roi de Second Empire*. Paris:
- Dibben, Nicola (1999) Children's auditory discrimination of simultaneous melodies. *Music Perception*, 16:265-294
- DiGiammarino, Marie; Hanlon, Heather; Kassing, Gayle; Libman, Karen. (1992) *Arts and aging: An annotated bibliography of selected resource materials in art, dance, drama and music*. *Activities, Adaptation & Aging*, 17:39-51.
- DuBreuil, S.C., Garry, M., & Loftus, E.F. (1998). Tales from the crib: Age regression and the creation of unlikely memories. IN: *Truth in memory*. S.J. Lynn, K.M. McConkey, et al (Eds), The Guilford Press, New York, NY, pp. 137-160.
- Elbert, T., Pantev, C, Wienbruch, C, Rockstroh, B. and Taub, E. (1995) Increased cortical representation of the fingers of the left hand in string players. *Science*, 270: 305-307.
- Gaede, S. E., Parsons, O. A., and Bertera, J. H. (1978) Hemispheric differences in music perception: aptitude vs. experience. *Neuropsychologia*, 16, 369-73.
- Gammond, Peter (1975) *Scott Joplin and the Ragtime Era*. London: Abacus.
- Gardner, H. (1971) *Children's sensitivity to musical styles*. Harvard Project Zero, Technical Report, No. 4.
- Gedda, L. et al. (1961) *L'eredita delle attitudini musicali*. *Processions of 2nd International Congress of Human Genetics*, Rome.
- Gordon, E. (1979) Developmental music aptitude as measured by the Primary Measures of Music Audiation. *Psychology of Music*, 7(1).
- Fogarty, Gerard; Buttsworth, Louise; Gearing, Philip (1996) Assessing intonation skills in a tertiary music training programme. *Psychology of Music*. 24:157-170
- Hassler, Marianne. (1991) Maturation rate and spatial, verbal, and musical abilities: A seven-year - longitudinal study. *International Journal of Neuroscience*, 58:183-198.
- Hassler, Marianne; Birbaumer, Niels; Feil, A. (1987) Musical talent and visual-spatial ability: Onset of puberty. *Psychology of Music*, 15:141-151.
- Hassler, Marianne; Birbaumer, Niels. (1986) *Witelson's Dichaptic Stimulation Test and children with different levels of musical talent*. *Neuropsychologia*, 24: 435-440.
- Hassler, Marianne; Nieschlag, Eberhard. (1991) Salivary testosterone and creative musical behavior in adolescent males and females. *Developmental Neuropsychology*, 7:503-521.

- Heaton, Pamela; Hermelin, Beate; Pring, Linda. (1998) Autism and pitch processing: A precursor for savant musical ability. *Music Perception*, 15:291-305.
- Heaton, P. et al. (1999) Music «gets through» to autistic children. *Psychological Medicine*, 29:1405-1410.
- Hepper, P. G. (1991). An examination of fetal learning before and after birth, *The Irish Journal of Psychology*, 12:95-107.
- Howe, Michael J. A; Davidson, Jane W; Moore, Derek G; Sloboda, John A. (1995) Are there early childhood signs of musical ability? *Psychology of Music*, 23:162-176
- Jablonski, Edward (1987) *Gershwin*. NY:Doubleday
- Kantorski, Vincent J; DeNardo, Gregory F. (1996) An assessment of children's discrimination of change when listening to a theme and variations form. *Psychomusicology*. 15:69-77.
- LaFuente, M.J., Grifol, R., & Segarra, J. et al. (1997). Effects of the First-tart method of prenatal stimulation on psychomotor development: The first six months. *Pre and Perinatal Psychology Journal*, 11:151-162.
- Laibow, R.E. (1986). Birth recall:A clinical report. *Pre-and Peri-Natal Psychology*, 1:78-81.
- Lamar, H.B., Jr. (1989) An examination of congruency of musical aptitude scores and mathematics and reading achievement scores of elementary children. Unpublished doctoral dissertation, University of Southern Mississippi.
- Lamont, Alexandra (1998) Autism and pitch processing: A precursor for savant musical ability. *Psychology of Music*, 26: 7-25
- Leader, L.R., Baillie, P., & Martin, B. et al. (1982). The assessment and significance of habituation to a repeated stimulus by the human fetus. *Early Human Development*, 7:211-219.
- Lecanuet, J.-P. Granier-Deferre, C., & Busnel, M.-C. (1988). Fetal cardiac and motor responses to octave-band noises as a function of cerebral frequency, intensity and heart rate variability. *Early Human Development*, 18:81-93.
- Loftus, E.F. (1997). Memories for a past that never was. *Current Directions in Psychological Science*, 6:60-65.
- Lynch, Michael P; Eilers, Rebecca E; Oiler, D. Kimbrough; Urbano, Richard C (1990) Innateness, experience, and music perception. *Psychological Science*, 1: 272-276.
- Manturzewska M. (1990) A biographical study of the life-span development of professional musicians. *Psychology of Music*, 18:112-139.
- Manturzewska, M. (1979) Results of psychological research on the process of music practising and its effective shaping. *Bulletin of Council of Research for Music Education*, No 59: 59-61.
- Martin, Beverly A. (1991) Effects of hand signs, syllables, and letters on first graders' acquisition of tonal skills. *Journal of Research in Music Education*. 39:161/170.
- Martin, P. J. (1976) Appreciation of music in relation to personality factors. Doctoral Diss., Univ. Glasgow.
- Menuhun, Y. (1978) *Unfinished journey*. London, MacDonald and Jane's
- Monaghan, Pat; Metcalfe, Neil B.; Ruxton, Graeme D. (1998) A pseudo-savant: A case of exceptional musical splinter skills. *Nature* 394(6692), p. 434
- Moog, H. (1976) *The Musical Experience of the Pre-School Child*. Trans. C Clarke. London: Schott
- Nichols, B. L. and Honig, A.S. (1995) The influence of an inservice music education program on young children's responses to music. *Early Child Develop.*, 113:19-29.
- Olsho, L.W. (1984) Infant frequency discrimination. *Infant Behavior & Development.*,

7:27-35.

Orsmond, G. I. and Miller, L.K. (1999). Cognitive, musical and environmental correlates of early music instruction. *Psychology of Music*, 27:18-37.

Osgood, N.J. (1993) Creative activity and the arts: Possibilities and programs. IN: *Activity and aging: Staying involved in later life*. Kelly, J. R., Ed. Sage Publications, Inc, Newbury Park, CA, US. pgs. 174-186.

Palmer, Caroline; Drake, Carolyn.(1997) Monitoring and planning capacities in the acquisition of music performance skills. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51:369-384.

Persson, Roland S. (1996) Studying with a musical maestro: A case study of common-sense teaching in artistic training. *Creativity Research Journal*. 9:33-46

Peysner, J. (1987) *Bernstein*. NY

Petzold, R. G. (1966) Auditory perception of musical sounds by children in the first six grades. Cooperative Research Project No 1051, Univ. Wisconsin. Sloboda, J., Deliege, I. (Eds.) 1996 *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence*. London: Oxford University Press

Piper, R.M. and Shoemaker, D. M. (1973) Formative evaluation of a kindergarten music program based on behavioural objectives. *Journal of Research in Music Education*, 12:145-52.

Polverini-Rey, R.A. (1993). *Intraterine musical learning: The soothing effect on new-borns of a lullaby learned prenatally*. Dissertation Abstracts, Unpublished doctoral dissertation. California School of Professional Psychology.

Romanes, G.J. (1885). *Animal Intelligence*, New York: Appleton

Rubinstein, A. (1979) *The years of my youth*. NY

Rutkowski, Joanne. (1996) The effectiveness of individual/small-group singing activities on kindergartners' use of singing voice and developmental music aptitude. *Journal of Research in Music Education*. 44:353-368. ■

U
Sacks, O. (1995) Musical ability. *Science*, 268:621 ^

Saffran, J.R., Loman, M.M., Robertson, R.R.W. (2000) Infant memory for musical experiences. *Cognition*, 77:B15-B23.

Satt, B.J. (1984). *An investigation into the acoustical induction of intrauterine learning*.

ing. Dissertation Abstracts, Unpublished doctoral dissertation, California School of Professional Psychology. ;

2 Schlaug, Gottfried; Jaencke, L; Huang, Y; Steinmetz, H. (1995) «Musical ability»:

Reply. *Science*, 268: 621-622.

Schoegler, Benjamin (1998) Does practice shape the brain? *Nordic Journal of Music*

; Therapy, 7: 40-49

Scheerer, M., Rothmann, E., Goldstein, K. (1945) A Case of «idiot savant»: An experimental study of personality organization. *Psychological Monographs*, 58 (4), 64.

Scripp, Larry; Davidson, Lyle (1994) Giftedness and professional training: The impact

; of music reading skills on musical development of conservatory students. Subotnik, Rena

,

Faye (Ed); Arnold, Karen D. (Ed); et al. Beyond Terman: Contemporary longitudinal studies of giftedness and talent. *Creativity research*, (pp. 186-211). Norwood, NJ, USA: Ablex Publishing Corp. xvii, 464 pp.

Seibert, Pennie S.; Fee, Laura; Basom, Jean; Zimmerman, Christian (2000) Creative development as acquired expertise: Theoretical issues and an empirical test. *Brain Injury*, 14: 295-302

Shaw, D. (1991). Intrauterine musical learning: A study of its effects on mother-infant bonding. *Dissertation Abstracts*, Unpublished doctoral dissertation, California School of

Professional Psychology.

Shelton, J. S. (1965) The influence of home musical environment upon musical response of first-grade children. Doctoral Diss., Nashville, Peabody College for Teachers.

Shilling, Wynne A. (2002) Developing a diagnostic and intervention package for 2- to 3-year-olds with autism: Outcomes of the Frameworks for Communication approach. *Early Childhood Education Journal*, 29:179-184.

Shuter-Dyson, R; Gabriel, C. (1981) *The Psychology of Musical Ability*. London, Methuen

Sloboda, J., Deliege, I. (Eds.) (1996) *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence*. London: Oxford University Press

Sloboda, J. (1985) *The Mind Behind the Musical Ear*. London:Oxford University Press

Sloboda, John A; Davidson, Jane W; Howe, Michael J. A; Moore, Derek G. (1996) The role of practice in the development of performing musicians. *British Journal of Psychology*, 87: 287-309.

Smith, J. David.(1997) The place of musical novices in music science. *Music Perception*, 14:227-262.

Spelt, David K. (1948). The conditioning of the human fetus in utero. *Journal of Experimental Psychology*, 38:338-347.

Stadler, Stefanie. (1990) Vocal pitch matching ability in children between four and nine years of age. *European Journal for High Ability*, 1(0):33-41.

Starr, A., Amlie, R.N., & Martin, W.H. et al. (1977). Development of auditory function in newborn infants revealed by auditory brainstem potentials. *Pediatrics*, 30:831-839.

Stevens, Catherine; Latimer, Cyril. (1997) Music recognition: An illustrative application of a connectionist model. *Psychology of Music*, 25:161-185.

Tessier, A. (1926) Couperin. Henri Laurens. Paris

Theiler, Anne M; Lippman, Louise G. (1995) Effects of mental practice and modeling on guitar and vocal performance. *Journal of General Psychology*, 122: 329-343.

Thibaud, J. (1953) *Un violon parle*. del Duca-Paris

Thompson, Billie M.; Andrews, Susan R. (2000) Genetic correlates of musical pitch recognition in humans. *Integrative Physiological & Behavioral Science*, 35:174-188

Thorpe, L.A.; Trehub, S.E. (1989) Duration illusion and auditory grouping in infancy. *Developmental Psychology*, 25:122-127.

Trehub, Sandra; Schellenberg, E. Glenn; Hill, David S. (1997) The origins of music perception and cognition: A developmental perspective. Deliege, Irene (Ed); Sloboda, John (Ed); et al. *Perception and cognition of music*, (pp. 103-128). Hove, England UK: Psychology Press/Erlbaum (Uk) Taylor & Francis. 461 pp.

Trehub, S.E., Bull, D.; Thorpe, L.A. (1984) Infants' perception of melodies: The role of melodic contour. *Child Development*, 55: 821-830.

Trehub, S.E.; Thorpe, L.A. (1989) Infants' perception of rhythm: Categorization of auditory sequences by temporal structure. *Canadian Journal of Psychology*, 43:217-229.

Vollmer-Haase, Juliane; Finke, Katharin; Hartje, Wolfgang; Bulla-Hellwig, Michael (1998) Musical abilities in individuals with Williams syndrome. *Neuropsychologia*, 36: 857-867

Wapnick, Joel; Mazza, Jolan Kovacs; Darrow, Alice Ann (2000) Musical talent: Innate or acquired? Perceptions of students, parents, and teachers. *Journal of Research in Music Education*, 48: 323-336

Weinberger, N. M. (1995) Dynamic regulation of receptive fields and maps in the adult sensory cortex, *Annual Review of Neuroscience*, 18:129-158.

Werner, L.A. & Marean, G.C. (1996). *Human Auditory Development*. Westview Press,

Boulder

Wilson, Barbara A; Baddeley, Alan D; Kapur, Narinder. (1995) Dense amnesia in a professional musician following herpes simplex virus encephalitis. *Journal of Clinical & Experimental Neuropsychology*, 17: 668-681.

Wing, H. D. (1963) Is musical aptitude innate? *Psychology of Music*, 1:1-7.

Wild, T. Cameron; Enzle, Michael E; Hawkins, Wendy L. (1992) Effects of perceived extrinsic versus intrinsic teacher motivation on student reactions to skill acquisition. *Personality & Social Psychology Bulletin*, 18:245-251.

Winner, E. (1996) *Gifted children*. NY, Basic Books

Young, Robyn L; Nettelbeck, T. (1995) The abilities of a musical savant and his family. *Journal of Autism & Developmental Disorders*, 25:231-248

HOMO MUSICUS

Ансерме, Э. (1961) Беседы о музыке. М-Л.

Гинзбург, Л. (1950) К.Ю.Давыдов. М-Л.

Глинка, М. (1954) О музыке и музыкантах. М., Музыка

Alcock, {Catherine J.; Passingham, Richard E.; Watkins, Kate; Vargha-Khadem, Faraneh (2000) A case of musical agraphia. *Brain & Language*, 75: 34-46

Alcock, Katherine J.; Wade, Derick; Anslow, Philip; Passingham, Richard E. (2000) Pitch and timing abilities in inherited speech and language impairment. *Brain & Language*, 75: 47-65

Aldridge, David. (1995) Music therapy and the treatment of Alzheimer's disease. *Clinical Gerontologist*, 16: 41-57.

Bain, B. (1978) The cognitive flexibility claim in the bilingual and music education research traditions. *Journal of Research in Music Education*, 26:76-81.

Beauvois, Michael W; Meddis, Ray. (1997) Time delay of auditory stream biasing. *Perception & Psychophysics*, 59: 81-86.

Besson, M., Faieta, F., Peretz, I., & Bonnel, A.-M. et al. (1998). Singing in the brain: Independence of lyrics and tunes. *Psychological Science*, 9:494-498.

Blum, T. (1998). Human proto-development: Very early auditory stimulation. *International Journal Prenatal and Perinatal Psychology and Medicine*, 10:447-466.

Boltz, Marilyn G. (1998) Singing in the brain: Independence of lyrics and tunes. *Perception & Psychophysics*. 60:1357-1373.

Brownley K.A., McMurray ,R.G., and Hackney, A.C. (1995). Effects of music on physiological and affective responses to graded treadmill exercise in trained and untrained runners. *International Journal of Psychophysiology*, 19(3):193-201

Bryson, Bethany. (1996) «Anything but heavy metal»: Symbolic exclusion and musical dislikes. *American Sociological Review*, 61:884-899.

Burton, Judith; Horowitz, Robert and Abeles, Hal (2001) *Learning In and Through the Arts*. Columbia University Press

Buttsworth, Louise M; Smith, Glen A. (1995) Personality of Australian performing musicians by gender and by instrument. *Personality & Individual Differences*, 18: 595-603.

Cassidy, Jane W.; Ditty, Karen M. .(2001) The influence of music on social cognitive skills. *Journal of Music Therapy*, 38:28-35

Catterall, James S.; Chapleu, Richard; Iwanaga, John (2001) CAPE stimulates happy learning. *UCLA Graduate School of Education and Information Studies*.

- Catterall, James S, (1998). Involvement in the Arts and Success in Secondary School. In *Americans for the Arts Monographs*, 1 (9); Cossentino, J. and Shaffer, D. (1999). The math studio: Harnessing the power of the arts to teach across disciplines. In *Journal of Aesthetic Education*, 33 (2), pp. 99-109; Heath.S.B., Soep, E.,and Roach,A. (1998). Living the Arts through Language Learning: A Report on Community-Based Youth Organizations. In *Americans for the Arts Monographs*,2 (7).
- Chamberlain, D.B. (1988). The mind of the newborn:Increasing evidence of competence. In: *Prenatal and Perinatal Psychology and Medicine*, Fedor-Freybergh, P. and Vogel, M.L.V. Parthenon Publishing, Park Ridge, NJ, pp. 5-22.
- Chan, A.S., Ho, Y-C. & Cheung, M-C. (1998). Music training improves verbal memory. *Nature*, 396:128.
- Dowling, W. J. (1993). Procedural and Declarative Knowledge in Music Cognition and Education, in Tighe, T. J. and Dowling, W. J. (eds.), *Psychology and Music: The Understanding of Melody and Rhythm*, Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, pgs. 5-18.
- Durkin, Kevin; Townsend, Julie. (1997) Research note: Influence of linguistic factors on young school children's responses to musical pitch tests: A preliminary test. *Psychology of Music*, 25:186-191.
- Gaede, S. E., Parsons, O. A., and Bertera, J. H. (1978) Hemispheric differences in music perception: aptitude vs. experience. *Neuropsychologia*, 16:369-73.
- Ganschow, Leonore; Lloyd-Jones, Jenafer; Miles, T. R. (1994) Dyslexia and musical notation. *Annals of Dyslexia*, 44:185-202.
- Gardiner, M. (2001) *Music linked to reduced criminality*. Rhode Island, Brown University Press
- Geringer, John M; Cassidy, Jane W; Byo, James L. (1996) Effects of music with video on responses of nonmusic majors: An exploratory study. *Journal of Research in Music Education*, 44:240-251.
- Goodman,N. (1983). *Languages of Art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Goolsby, T. W. (1994). Eye movement in music reading: effects of reading ability, notational complexity, and encounters. *Music Perception*, 12:77-96.
- Goolsby, T. W. (1994). Profiles of processing: eye movements during sightreading. *Music Perception*, 12:97-123.
- Gopnik, Alison; Sobel, David M.; Schulz, Laura E.; Glymour, Clark (2001) Naming of musical notes: A selective deficit in one musical clef. *Developmental Psychology*, 37:620-629
- Griffiths, T. D. (2000) Tapping in time with mechanically and expressively performed music. *Brain*, 123:2065-2076.
- Griffiths, T. D; Rees, A; Witton, C; Cross, P. M; Shakir, R. A; Green, G. G. R. (1997) Spatial and temporal auditory processing deficits following right hemisphere infarction: A psychophysical study. *Brain*. 120:785-794.
- Fredrickson, William E. (2000) Music training and rate of presentation as mediators of text and song recall. *Journal of Music Therapy*, 37:40-50
- Frith, U. (1985) Beneath the surface of developmental dyslexia, In: K.E. Patterson, J.C. Marshall & M. Coltheart (Eds) *Surface Dyslexia* Hove, Lawrence Erlbaum Associate Ltd, pp. 301-330.
- Fucci, Donald; Petrosino, Linda; Banks, Molly; Zaums, Karen. (1996) The effect of preference for three different types of music on magnitude estimation-scaling behavior in young adults. *Discourse Processes*, 13:339-347.
- Hassler, Marianne. (1992) Creative musical behavior and sex hormones: Musical talent and spatial ability in the two sexes. *Psychoneuroendocrinology*, 17:55-70.

- Hassler, Marianne. (1991) Maturation rate and spatial, verbal, and musical abilities: A seven-year-longitudinal study. *International Journal of Neuroscience*, 58:183-198.
- Hassler, Marianne; Nieschlag, Eberhard. (1991) Salivary testosterone and creative musical behavior in adolescent males and females. *Developmental Neuropsychology*, 7:503-521.
- Hassler, Marianne; Birbaumer, Niels; Feil, A. (1987) Musical talent and visual-spatial ability: Onset of puberty. *Psychology of Music*, 15:141-151.
- Hassler, Marianne; Birbaumer, Niels. (1986) Witelson's Dichaptic Stimulation Test and children with different levels of musical talent. *Neuropsychologia*, 24: 435-440.
- Hassler, M., Birbaumer, N. and Feil, A. (1985). Musical talent and visual-spatial abilities: a longitudinal study. *Psychology of Music*, 113:99-113.
- Horikoshi, Toru; Asari, Yasuhiro; Watanabe, Arata; Nagaseki, Yoshishige; et al. (1997) Music alexia in a patient with mild pure alexia: Disturbed visual perception of nonverbal meaningful figures. *Cortex*, 33: 187-194.
- Hoskins, C (1988). Use of music to increase verbal response and improve expressive language abilities of preschool language delayed children. *Journal of Music Therapy*, 25:73-84.
- Hurwitz, I., Wolff, P.H., Bortnick, B.D., & Kokas, K. (1975). Nonmusical effects of the Kodaly music curriculum in primary grade children. *Journal of Learning Disabilities*, 8:45-51.
- Jacome, Daniel E. (1984) Aphasia with elation, hyperrmia, musicophilia and compulsive whistling. *Journal of Neurology, Neurosurgery & Psychiatry*, 47:1984, 308-310.
- Jaencke, Lutz; Schlaug, Gottfried; Steinmetz, Helmuth. (1997) Hand skill asymmetry in professional musicians. *Brain & Cognition*, 34:424-432.
- Kalmar, M. (1982). The effects of music education based on Kodaly's directives in nursery school children: From a psychologist's point of view. *Psychology of Music, Spec. Issue*, pgs. 63-68.
- Kao, John J. (1996) *Jamming: The art and discipline of business creativity*. New York, NY, USA: HarperCollins Publishers., xx, 204.
- Kendall, R; Carterette, Ed. (1990) The Communication of musical expression. *Music Perception*, 8:129-164.
- Kennair, Leif Edward Ottesen. (2000) Modularity of music: Evidence from a case of pure amusia. *Nordic Journal of Music Therapy*, 9: 26-37
- Konovalov, V. F; Otmakhova, N. A. (1984) EEG manifestations of functional asymmetry of the human cerebral cortex during perception of words and music. *Human Physiology*, 9:250-255.
- Krings, T. (2000) Pianists have more efficient brains. *Neuroscience Letters*, 278:189-198.
- Kunzendorf, Robert; Dejesus, Natalie; Chicos, Naomi; Avalos, Heidi (2000-2001) Mathematics, music, and movement: exploring concepts and connections. *Imagination, Cognition & Personality*, 20:59-69.
- LaBarba, Richard C; Kingsberg, Sheryl A; Martin, Patricia K. (1992) Cerebral lateralization of unfamiliar music perception in nonmusicians. *Psychomusicology*, 11:119-124.
- LaFuente, M.J., Grifol, R., & Segarra, J. et al. (1997). Effects of the First-tart method of prenatal stimulation on psychomotor development: The first six months. *Pre and Perinatal Psychology Journal*, 11:151-162.
- Laibow, R.E. (1986). Birth recall: A clinical report. *Pre-and Peri-Natal Psychology*, 1:78-81.
- Lamb, S.J., & Gregory, A.H. (1993). The relationship between music and reading in

beginning readers. *Educational Psychology*, 13: 19-26.

Lecanuet, J. P.; Granier-Deferre, C; Jacquet, A.-Y.; DeCasper, A. J. (2000) Skill acquisition in music performance: Relations between planning and temporal control. *Developmental Psychobiology*, 36:29-39

Lecanuet, J.-P. Granier-Deferre, C, & Busnel, M.-C. (1988). Fetal cardiac and motor responses to octave-band noises as a function of cerebral frequency, intensity and heart rate variability. *Early Human Development*, 18:81-93.

Lieberman, A.M., Cooper, F.S., Shankweiler, D.P., & Studdert-Kennedy, M. (1967). Perception of the speech code. *Psychological Review*, 74:431-461.

McNamara, Patrick; Flannery, Kathleen A; Obler, Loraine K; Schachter, Steven C. (1994)

Special talents in Geschwind's and Galaburda's theory of cerebral lateralization: An examination in a female population. *International Journal of Neuroscience*, 78:167-176.

Malyarenko, T.N. (1996) Music alters children's brainwaves. *Human Physiology*, 22:76-81

Manturzewska, M. (1978) Psychology in the Music School. *Psychology of Music*, 6:36-47.

Miller, L.B. (1989). Children's Musical Behaviors in the Natural Environment, In: Peery, J. C, et al (eds.), *Music and Child Development*, New York: Springer-Verlag, pgs. 206-224.

Moen, Inger. (1991) Functional lateralisation of pitch accents and intonation in Norwegian: Monrad-Krohn's study of an aphasic patient with altered «melody of speech.» *Brain & Language*, 41:538-554.

Mohanty, B. & Hejmadi, A. (1992.). Effects of intervention training on some cognitive abilities of pre-school children. *Psychological Studies*, 37:31-37.

Miluk-Kolasa, B., Obminski, S., Stupnicki, R. and Golec, L. (1994). Effects of music treatment on salivary cortisol in patients exposed to pre-surgical stress. *Experimental. and Clinical Endocrinology*, 102:118-120.

Mockel, M., Rucker, L., Stark, T., Vollert, j., Danne, O., Eichstadt, H., Muller, R. and Hochrein, H. (1994). Immediate physiological responses of healthy volunteers to different types of music: cardiovascular, hormonal and mental changes. *European Journal of Applied Physiology*, 68:451-459.

Muente, Thomas F.; Kohlmetz, Christine; Nager, Wido; Altenmueller, Eckart (2001) Cerebral localization of the center for reading and writing music. *Nature*, 409: 580

Nilsonne, A. and Sundberg, J. (1985). Differences in ability of musicians and nonmusicians to judge emotional state from the fundamental frequency of voice samples. *Music Perception*, 2, 507-516.

Orsmond, G. I. and Miller, L.K. (1999). Cognitive, musical and environmental correlates of early music instruction. *Psychology of Music*, 27:18-37.

Pechmann, Thomas (1998) Syntactic processing in language and music: Different cognitive operations, similar neural resources? *Music Perception*, 16: 43-54

Peynircioglu, Zehra F.; Tekcan, Ali I.; Wagner, Jennifer L; Baxter, Terri L.; Shaffer, Stephanie D. (1998) Music training improves verbal memory. *Memory & Cognition*, 26:1131-1137

Peretz, Isabelle. (1996) Can we lose memory for music? A case of music agnosia in a nonmusician. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 8:481-496.

Peretz, Isabelle; Belleville, Sylvie; Fontaine, Sophie. (1997) Dissociations between music and language after cerebral damage: A new case of music deficits without aphasia.

[French]. Original Dissociations entre musique et langage apres atteinte cerebrale: Un nouveau cas d'amusie sans aphasie. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51: 354-367.

Peretz, I., & Morais, J. (1993). Specificity for music. In: F. Boiler, & J. Grafman, (Eds.) *Handbook of Neuropsychology*, 8: Amsterdam, Elsevier Science Publishers.

Piccirilli, Massimo; Sciarra, Tiziana; Luzzi, Simona. (2000) Pitch and timing abilities in adult left-hemisphere-dysphasic and right-hemisphere-damaged subjects. *Journal of Neurology, Neurosurgery & Psychiatry*, 69: 541-545

Platel, Herve; Price, Cathy; Baron, Jean-Claude; Wise, Richard; Lambert, Jany; Frackowiak, Richard SJ; Lechevalier, Bernard; Eustache, Francis. (1997) The structural components of music perception: A functional anatomical study. *Brain*, 120: 229-243.

Piro, Joseph M. (1993) Laterality effects for music perception among differentially talented adolescents. *Perceptual & Motor Skills*, 76: 499-514.

Qureshi, Regula. (2000) Are text and tune of familiar songs separable by brain damage? *American Ethnologist*, 27: 805-838

Ranvaud, R.; Thompson, W. F.; Silveira-Moriyama, L.; Balkwill, L.-L. (2001) Dissociations among functional subsystems governing melody recognition after right-hemisphere damage. *Journal of the Acoustical Society of America*. 109:3021-3030

Rauscher, F.H., Shaw, G.L. and Ky, K.N. (1993) Music and spatial task performance. *Nature*, 365:611.

Rayner, Keith; Pollatsek, Alexander. (1997) Eye movements, the eye-hand span, and the perceptual span during sight-reading of music. *Current Directions in Psychological Science*. 6: 49-53.

Rideout, Bruce E; Taylor, Jennifer. (1997) Enhanced spatial performance following 10 minutes exposure to music: A replication. *Perceptual & Motor Skills*, 85:112-114.

Rock, Adrienne M. L.; Trainor, Laurel J.; Addison, Tami L. (1999) Loss of global visual and auditory processing following right temporal lobe lesion. *Developmental Psychology* Vol 35(2) 527-534

Sacks, Oliver; (1995) Musical Ability. *Science*, 268:621.

Saffran, Jenny R.; Loman, Michelle M.; Robertson, Rachel R. W. (2000) A selective loss of the ability to read and to write music. *Cognition*, 77: B15-B23

Sawyer, R. Keith (1998) Effect of music on spatial performance: A test of generality. *Creativity Research Journal*, 11:11-19

Schlaug, Gottfried; Jaencke, Lutz; Huang, Yanxiong; Staiger, Jochen F; et al. Increased corpus callosum size in musicians. (1995) *Neuropsychologia*, 33:1047-1055. Schweiger, Avraham; Maltzman, Irving. (1985) Behavioural and electrodermal measures of lateralization for music perception in musicians and nonmusicians. *Biological Psychology*, 20: 129-145.

Shuter-Dyson, R.; Gabriel, C (1981) *The Psychology of Musical Ability*. London: Methuen

Sluming, Vanessa A.; Manning, John T. (2000) The relationship between learning styles/multiple intelligences and academic achievement of high school students. *Evolution & Human Behavior*. 21:1-9

Squire, L. (1987). *Memory and Brain*. New York: Oxford University Press.

Starr, A., Amlie, R.N., & Martin, W.H. et al. (1977). Development of auditory function in newborn infants revealed by auditory brainstem potentials. *Pediatrics*, 30:831-839.

Steinberg, Stanley (1999) Music training and mathematics achievement. *Psychoanalytic Review*, 86:853-875

Steinke, W. R; Cuddy, L. L; Holden, R. R. (1997) Dissociation of musical tonality and

pitch memory from nonmusical cognitive abilities. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51:316-335.

Stough, C, Kerkin, B, Bates, T. and Mangan, G. (1994). Music and spatial IQ. *Personality and Individual Differences*, 17:695.

Szmedra, L., & Bacharach, D.W. (1998) Effect of music on perceived exertion, plasma lactate, nore-pinephrine and cardiovascular hemodynamics during treadmill running. *International Journal of Sports Medicine*, 19:32-37.

Truitt, Frances E; Clifton, Charles Jr; Pollatsek, Alexander; Rayner, Keith. (1997) The perceptual span and eye-hand span in sight reading music. *Visual Cognition*, 4:143-161.

VanderArk, S.D. and Ely, D. (1992). Biochemical and galvanic skin responses to music stimuli by college students in biology and music. 74:1079-1090.

VanderArk, S.D. and Ely, D. (1993). Cortisol, biochemical, and galvanic skin responses to music stimuli of different preference values by college students in biology and music. *Perceptual and Motor Skills*, 77: 227-234.

Waters, Andrew J; Townsend, Ellen; Underwood, Geoffrey. (1998) Expertise in musical sight reading: A study of pianists. *British Journal of Psychology*, 89:123-149.

Werner, L.A. & Marean, G.C. (1996). *Human Auditory Development*. Westview Press, Boulder

White, B. W. (1954) Visual and auditory closure. *Journal of Experimental Psychology*, 48:234-40.

Wieser, Heinz Gregor; Walter, Roland. (1997) Untroubled musical judgement of a performing organist during early epileptic seizure of the right temporal lobe. *Neuropsychologia*, 35: 45-51.

Yeung, A; McInerney, D.; Russel-Bowie, D. (2001) The effect of music on anxiety. *Australian Journal of Psychology*, 53:125-133.

Zatorre, R.J., Evans, A.C. & Meyer, E. (1994). Neural mechanisms underlying melodic perception and memory for pitch. *The Journal of Neuroscience*, 14: 1908-1919.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Геннадий Рождественский. К ЧИТАТЕЛЮ

О СПЕЦИАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЯХ	8
ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ РАЗЛИЧИЯ И ИДЕЯ РАВЕНСТВА	9
IQ КАК «ТАБЛЕТКА ОТ ВСЕГО»	10
IQ + CREATIVITY =	15
УСВОЕНИЕ, ПРИЛЕЖАНИЕ И ТВОРЧЕСТВО	18
МУЛЬТИПЛИКАТИВНАЯ МОДЕЛЬ ТАЛАНТА	22
NATURE VS NURTURE: ОТ БОГА ИЛИ ПЕДАГОГА?	26
НЕ ПУТАЙТЕ НАУКУ С ПОЛИТИКОЙ!	29
ГЕНЕАЛОГИЯ И ТАЛАНТ	31
ТЕОРИЯ МУЛЬТИИНТЕЛЛЕКТА ХАУЭРДА ГАРДНЕРА	35
МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ	48
ФИЛОГЕНЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ТАЛАНТА	49
УНИВЕРСУМ МУЗЫКАЛЬНОГО ТАЛАНТА	54
ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ	60
ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕНИЕ ...	60
ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ В ЗЕРКАЛЕ ЭКСПЕРИМЕНТА	65
КАК РАБОТАЕТ ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ	70
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ИНТОНАЦИОННОГО СЛУХА	77
ТЕСТИРОВАНИЕ ИНТОНАЦИОННОГО СЛУХА	84
ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛУХ И МУЗЫКАЛЬНАЯ МОТИВАЦИЯ	91
ЧУВСТВО РИТМА	99
ВНАЧАЛЕ БЫЛ РИТМ	99
ТЕЛЕСНО-МОТОРНАЯ ПРИРОДА ЧУВСТВА РИТМА	105
РАЗ-ДВА, РАЗ-ДВА	110
ЧУВСТВО РИТМА В ЭКСПЕРИМЕНТАХ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ	122
ЧУВСТВО РИТМА В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТАЛАНТА	131
АНАЛИТИЧЕСКИЙ СЛУХ	139
РЕЧЕВОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ АНАЛИТИЧЕСКОГО СЛУХА	143
СТРУКТУРА АНАЛИТИЧЕСКОГО СЛУХА	149
ЧУВСТВО МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫСОТЫ	154
АБСОЛЮТНЫЙ СЛУХ	161
ЧУВСТВО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНТЕРВАЛА	174
ЛАДОВОЕ ЧУВСТВО	183
ГАРМОНИЧЕСКИЙ СЛУХ	191
ВНУТРЕННИЙ СЛУХ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ	196
АНАЛИТИЧЕСКИЙ СЛУХ В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТАЛАНТА.....	210

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТАЛАНТ	218
АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ СЛУХ	222
КАК РАБОТАЕТ АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ СЛУХ	226
АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ СЛУХ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО КОМПОЗИТОРА	234
ТЕСТИРОВАНИЕ АРХИТЕКТОНИЧЕСКОГО СЛУХА	240
ОДАРЕННОСТЬ КОМПОЗИТОРА	246
КОМПОЗИТОР В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ	246
МУЗЫКА СВОЯ И ЧУЖАЯ	249
КОМПОЗИТОР - ИНТОНАЦИОННЫЙ ГЕРОЙ СТИЛЯ	254
«ВОЛК ВОЛКУ КОМПОЗИТОР»	259
ТВОРЧЕСКИЕ СПОСОБНОСТИ КОМПОЗИТОРА.....	265
СПОСОБНОСТЬ К <i>ВАРИАНТНОМУ КОПИРОВАНИЮ</i>	267
ТВОРЧЕСКОЕ ВДОХНОВЕНИЕ	280
ОДАРЕННОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЯ	291
КОМПОЗИТОРСКИЙ ТАЛАНТ ИСПОЛНИТЕЛЯ.....	291
ВИРТУОЗНАЯ ОДАРЕННОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЯ	309
АРТИСТИЧЕСКАЯ ОДАРЕННОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЯ	321
МУЖЕСТВО КАЖДЫЙ ДЕНЬ	338
СТРЕСС КАК СПУТНИК ТВОРЧЕСТВА	344
СТРУКТУРА МУЗЫКАЛЬНОГО ТАЛАНТА.....	354
ВОСПИТАНИЕ МУЗЫКАНТА	360
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТАЛАНТ И НАСЛЕДСТВЕННОСТЬ	361
ЯБЛОКО ОТ ЯБЛОНИ?	361
ВРОЖДЕННЫЙ ХАРАКТЕР МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ	367
РОД КАК НОСИТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ТАЛАНТА	372
УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК	383
МОЖНО ЛИ РАЗВИТЬ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ?.....	383
УСТАНОВКА НА УСПЕХ	392
УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ	403
ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОГО ВУНДЕРКИНДА	413
СУДЬБА ВУНДЕРКИНДА.....	413
НЕТВОРЧЕСКАЯ ОДАРЕННОСТЬ ВУНДЕРКИНДА	419
ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО	425
НОМО MUSICUS	434

МУЗЫКА И ШКОЛЬНАЯ НАУКА	437
МУЗЫКА И ТАЛАНТЫ ЦЕЗАРЯ	443
МУЗЫКА И ОБЩЕНИЕ	447
МУЗЫКА И СЛОВО	450
МУЗЫКА И МАТЕМАТИКА	454