

© Кирнарская, Д.К., 2020

УДК 781.01

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10014

ДИАГНОСТИКА МУЗЫКАЛЬНОСТИ В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ

Д.К. Кирнарская¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, 121069, Российская Федерация

Аннотация. Рассмотрение проблемы основывается на анализе многообразных данных, посвященных описанию исследованию музыкальности (аналитического и интонационного слуха) в структуре музыкальной одаренности. Приводятся возможности проверки аналитического и интонационного слуха, которые совершаются в действительности, в живом процессе музыкального восприятия, т.е. проверка аналитического и интонационного слуха, включающая определение степени тождества и контраста ранее услышанного с звучащим теперь. В статье представляется диагностическое задание проверки аналитического слуха, которое построено на сравнении относительно законченных фрагментов музыкальных произведений: определяются различные параметры сходства и различия фрагментов друг с другом по тембру (фортепиано или оркестр), темпу (быстрые и медленные), общему характеру (спокойный, сосредоточенный и бурный, страстный); после звучания четвертого фрагмента испытуемым необходимо сравнить три предыдущих. Для диагностики интонационного слуха используются шесть совершенно разнородных произведений, принадлежащих не только разным музыкальным эпохам, стилям и жанрам, но и разным видам музыки: классической, эстрадной, джазовой и народной. В основе методики диагностики (теста) заложены три пары; каждая пара принадлежала к одному из коммуникативных архетипов. Дана оценка результатов диагностики испытуемых.

Ключевые слова: музыкальность, аналитический слух, интонационный слух, музыкальная одаренность, диагностика.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Кирнарская, Д.К. Диагностика музыкальности в структуре музыкальной одаренности. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 1. С. 124–132. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10014.

DIAGNOSIS OF MUSICALITY IN THE STRUCTURE OF MUSICAL GIFTEDNESS

D.K. Kirnarskaya¹

¹ Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, 121069, Russian Federation

Abstract. The consideration of the problem is based on the analysis of diverse data devoted to the description of the study of musicality (analytical and intonational hearing) in the structure of musical giftedness. The natural possibilities of verifying the analytical and intonational hearing, which are actually performed in the living process of musical perception, are described, that is, testing the analytical and intonational hearing, which includes determining the degree of identity and contrast of what was heard previously with the sounding one now. The article presents a diagnostic task of analytical hearing, which is based on a comparison of relatively finished fragments of musical works: various parameters of similarity and differences of

fragments with each other are determined – they differ in timbre (piano or orchestra), tempo (fast and slow), general character (calm focused and stormy, passionate); after the fourth fragment is heard, the subjects must compare the previous three. For the diagnosis of intonation hearing, six completely heterogeneous works are presented, belonging not only to different musical eras, styles and genres, but even to different types of music: some of them belong to classical music, while others relate to pop, jazz and folk music. The diagnostic technique (test) is based on three pairs; each pair belonged to one of the communicative archetypes. An assessment of the diagnostic results of the subjects is presented.

Keywords: musicality, analytical hearing, intonation hearing, musical talent, diagnostics.

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interest.

For citation: Kirnarskaya, D.K. (2020), “Diagnosis of musicality in the structure of musical giftedness”. *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 1, pp. 124–132. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10014 (in Russ.)

Музыкальность как структурная психологическая характеристика музыкальной одаренности еще полностью не разработана. Творческие элементы не раскрыты – в исследованиях отражается обзор того, как они могут быть связаны с музыкальным мышлением и музыкальным воображением. Центральную составляющую музыкальности, которая определена Б.М. Тепловым как «ядро музыкальности» (2003) и фактор, влияющий на эмоциональную отзывчивость, до сих пор не выявили. В связи с этим, в работе представляется материал, который вносит ясность в понимание музыкальности как структурного компонента музыкальной одаренности, включающей аналитический и интонационный слух. Рассмотрим подробнее диагностический инструментарий для изучения музыкальности (аналитический и интонационный слух).

Многочисленные исследования диагностики аналитического слуха выявили отдельные высотно-ритмические элементы, основанные на анализе аккордов, интервалов, мелодических фраз и созвучий. Слушатель имеет определенный опыт для сравнения, сопоставления, нахождения сходства и различий воспринимаемого музыкального произведения: вот почему главными

характеристиками музыкальной формы Б.В. Асафьев назвал всего лишь две – тождество и контраст (1963). М.Г. Арановский обозначил лишь три возможности, существующие в музыке в построении последующего (мотива, темы, фразы, части формы) по отношению к предыдущему: тождество (тот же), вариант (похожий) и альтерант (другой) (1998).

Естественность диагностики аналитического слуха опирается на восприятие музыкального материала, определенного сходством и различием, тождеством и контрастом, формирующимся на предшествующем опыте и анализируемом в слуховом процессе. Диагностическая методика аналитического слуха позволяет выявить в естественных условиях на реальном музыкальном материале способность анализировать и сравнивать тематический материал, основанный на аналитической форме произведения с выбранными тематическими эталонами, т.е. с индивидуальными высотно-ритмическими отношениями произведений (Жирнарская Д., 2004; 2006).

«Диагностическое задание было построено на сравнении относительно законченных фрагментов музыкальных произведений. В процессе исследования были определены различные параметры, определяющие

контраст и тождество в различных музыкальных фрагментах, определяющих различие по тембру (фортепиано или оркестр), темпу (быстрые и медленные), общему характеру (спокойный, сосредоточенный и бурный, страстный)» (Кирнарская Д., 2006, с. 143). На основании исследовательского материала было представлено три фрагмента, принадлежащие к европейской классической музыке классико-романтический стиля. В процессе исследования, после представленных последовательностей из трех произведений, слушателям необходимо было сравнить прозвучавший тематический материал с озвученным измененным четвертым фрагментом. Вопрос формулировался следующим образом: «Прослушайте три музыкальных фрагмента. После паузы вслед за ними прозвучит еще один, четвертый музыкальный фрагмент. Какой из первых трех фрагментов он Вам напоминает?» (Кирнарская Д., 2006, с. 143). Испытуемым необходимо было самостоятельно выбрать верный вариант ответа для сходства запомнившихся трех звучавших ранее с измененным четвертым фрагментом.

Музыкальный материал из трех фрагментов отчетливо запоминался и быстро узнавался в процессе сравнения с измененным четвертым фрагментом. «В качестве примера первого фрагмента слушателям представлялась экспозиция первой части Симфонии соль минор В.А. Моцарта, звучащей под управлением Артуро Тосканини. «Лунная соната» Л. Бетховена озвучивалась вторым фрагментом в исполнении Эмиля Гилельса в течение двух минут. В исполнении

Маурицио Поллини звучал третий эталонный двухминутный фрагмент этюда Ф. Шопена № 12 («Революционный»)» (Кирнарская Д., 2006, с. 144). Равнозначность времени звучания фрагментов была дана с целью естественного восприятия одного фрагмента за другим, отсутствия загруженности и утомляемости в процессе слушания.

В диагностическом исследовании испытуемым предлагалось неожиданное задание, своего рода музыкальный сюрприз, в определении которого слушатели могли активно участвовать и анализировать его на основе психологического воздействия материала. Искаженный фрагмент отличался особым звучанием, определяющим интонационные основы в сходстве с оригинальным музыкальным текстом из представленных трех фрагментов, звучащих ранее. Данный фрагмент был основан на интонационном сходстве с «Лунной» сонатой Бетховена.

Измененный вариант Сонаты № 14 Бетховена производил удручающее впечатление на слушателей, определенный механическим звучанием он рождал напор энергетического воздействия. Оставшиеся без изменения высотно-ритмические координаты произведения позволили слушателям активизировать уникальные свойства своего аналитического слуха и найти сходство оригинала и измененного варианта-двойника. Таким образом, четвертый вариант, представляющий искаженную версию Сонаты № 14, был точной копией подлинного варианта произведения. Определить элементы сходства двух вариантов звучащих фрагментов испытуемые могли не на основе полного подобия высотно-ритмической структуры, а

ориентируясь на другие параметры звучания («причиной неудачи в эксперименте мог бы быть не недостаточный аналитический слух как таковой, а недостаточная музыкальная память, что по общему признанию психологов и педагогов, не тождественные понятия» (Кирнарская Д., 2006, с. 146)).

Если сравнить три фрагмента с четвертым измененным, то можно отметить, что мягкое звучание во фрагменте симфонии Моцарта было близко с тембральной окраской оркестра с превалирующим исполнением струнно-смычковых инструментов. Исполнительские параметры звучания – штрихи, артикуляция, динамика – здесь мало совпадали, равно как и средства аналитической формы – высотно-ритмическая структура всех тем Симфонии соль минор не напоминает аналитическую форму «Лунной» сонаты. Однако тембровое сходство как первичный идентификационный признак часто оказывает решающее влияние на выполнение идентификационных заданий в музыке, поэтому предпочтение тембра всем остальным аспектам сходства у слушателей можно было ожидать и на этот раз: соль минорная симфония провоцировала тех, для кого тембровый аспект звучания наиболее важен.

В Этюде № 12 Ф. Шопена слушатели могли обнаружить сходство с сонатой по другим параметрам: тембральная окраска звучания фортепиано и искаженного варианта сонаты в высотно-ритмическом изложении материала различались. Сходство можно найти в жанровых характеристиках: пример измененного варианта сонаты в темповом, в фигурационном исполнении с вос-

клицательными интонациями был приближен к звучанию этюда. Таким образом, диагностика исследования аналитического слуха предполагает три варианта ответа для сравнения сходства с четвертым примером: в процессе прослушивания испытуемые должны ориентироваться на тембр, жанровые признаки или же на высотно-ритмические структуры. В процессе исследования выбранный измененный вариант сонаты в качестве верного ответа определял то, что «аналитическая форма произведения как индивидуальная комбинация музыкально-языковых элементов вполне осознана испытуемым, если он может “извлечь” ее из целостного звукового потока даже в столь трудных условиях, когда искажены темп и тембр – самые простые и убедительные аспекты звучания, которые обычно схватываются в первую очередь» (Кирнарская Д., 2004, с. 145).

В процессе экспериментального исследования был сделан вывод о том, что «достаточно подготовленный образованный слушатель способен дифференцировать транслируемую исполнителем информацию на собственно авторскую, исходную (заложенную композитором в виде звуковой картины с зашифрованными духовными значениями) и исполнительскую (актуализирующуюся в момент рождения художественной интерпретации авторской звуковой формы)» (Якупов А., 1995, с. 23). Данное исследование тождественно с результатами Х. Винга (Wing H., 1968), который предлагал реципиентам для прослушивания подлинные и «искаженные» хоралы И.С. Баха. Опираясь на музыкальный опыт, испытуемые с легкостью смогли выполнить данные задания.

Диагностика интонационного слуха предполагала выявить процессы, основанные на восприятии музыкального материала, раскрывающие содержательные категории, фундаментом которого они являются. Такой вариант исследований часто используется учеными: подбор определенного материала способствует выявлению тех или иных исследуемых качеств, необходимых в эксперименте (Арановский М., 1998; Асафьев Б., 1963; Теплов Б., 2003). Данное направление взаимосвязано с концепцией способностей С.Л. Рубинштейна «(в предлагаемой методике обнаруживалось “качество процессов анализа и синтеза” и “генерализации отношений” на музыкальном материале), так и со сложившейся практикой тестирования музыкальных способностей – многие упражнения за исключением самостоятельного пения являются по существу контролем уровня дифференцированности восприятия (анализа) музыкально-языковых элементов» (Кирнарская Д., 2006, с. 157). Акцент на восприятии экспериментального материала в диагностике ставится также в работах В.А. Крутецкого (1998) отмечающего, что «решающей в диагностике математических способностей была оценка качества восприятия испытуемым условий задач, его способности обобщить эти условия, найти общий абстрактно-логический алгоритм в рамках по видимости разных заданий» (цит. по: (Кирнарская Д., 2006, с. 157)).

В музыкальной области сфера восприятия имеет свои особенности сходства и различия: распределение музыкальных фрагментов взаимосвязано с различными признаками опре-

деления лада, тембра, темпа, жанра, фактуры и других средств музыкальной выразительности. В нашем исследовании предполагалось найти необходимые механизмы музыкального восприятия на основе коммуникативных архетипов, способных представить первоначальный уровень осмысления целостности музыкального произведения.

В процессе эксперимента испытуемым предлагалось прослушать шесть разнородных произведений, представленных разными эпохами, стилями и жанрами, определенными различными видами музыкальных направлений: частично музыка была представлена классическим направлением, частично – эстрадной музыкой, джазовой или народной (Кирнарская Д., 2004; 2006). Методические рекомендации были следующими: «Прослушайте шесть музыкальных фрагментов. Найдите для каждого фрагмента наиболее близкую музыкальную пару. При составлении пар каждый фрагмент можно использовать только один раз. Чтобы Вам было легче ориентироваться в этих фрагментах, можете делать записи, рисунки, любые пометки в графах, нарисованных ниже» (Кирнарская Д., 2006, с. 159). В дальнейшем испытуемым еще раз подробно излагалось условие задания, говорилось о том, что в процессе слушания музыкальных фрагментов необходимо определить три пары из шести представленных фрагментов. Таким образом, данные пары должны включать музыкальный материал подобный по характеру и образному содержанию, а «название “музыкальный пасьянс”, которое стояло в подзаголовке эксперимента, указывало на то, что каждый фрагмент можно использовать лишь один раз, то есть ни один фраг-

мент не может быть членом двух или всех трех пар» (Кирнарская Д., 2006, с. 159).

В диагностической методике предполагалось, что пары музыкальных фрагментов должны принадлежать к одному из коммуникативных архетипов. Таким образом, чтобы сохранить содержательность теста и увеличить эффективность восприятия музыкальных фрагментов, используется только три коммуникативных архетипа (коммуникативные архетипы призыва, прошения, игры) и соответственно шесть фрагментов, предполагающих три пары из четырех возможных. Интонационный признак определялся фрагментами, отражающими контрастное содержание коммуникативных архетипов. Также в диагностической методике отражается сходство между компонентами каждой пары музыкальных фрагментов, воспроизводящее их единство.

В диагностическую методику, в качестве первого фрагмента первой пары был включен Антракт к третьему действию из оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин», относящийся к архетипу призыва, так как пышность, помпезность, с акцентированными ударными и триумфальным соло тромбона поражают своей грандиозностью, воодушевленностью и активной энергетикой действия. Было отмечено, что «принадлежность этой музыки к архетипу призыва совершенно очевидна: коммуникативное намерение автора по отношению к слушателю очень типично для данного архетипа – поразить грандиозностью, воодушевить, заразить действенной энергией. Рыцарский, победный характер музыки с взвихренной фактурой, с чеканным мелодическим контуром

легко ассоциируется с типичным для архетипа призыва пространственным образом большого простора, открытого всем ветрам величественного и необъятного мира» (Кирнарская Д., 2006, с. 160).

Парой для Антракта к третьему действию из оперы Вагнера «Лоэнгрин» была одна из самых известных песен из репертуара Эдит Пиаф – «Non, je ne regrette rien» («Нет, я ни о чем не жалею»). Определяемая волевым, утвердительным характером с телесно-моторными ощущениями, песня характеризуется яркой мелодической линией с протоинтонацией призыва с мужественным и волевым напором. В этой подобранной паре фрагментов также присутствует контрастность, которая не взаимосвязана с коммуникативными архетипами. Данная пара произведений относится к разным жанрам, определенным близкой сферой образов, но различающимся по видам музыки.

Фрагмент произведения Вагнера относится к инструментальной музыке, написанной для симфонического оркестра (оперно-симфоническая музыка). Второй фрагмент был связан с популярной музыкой – эстрадной песней. Для испытуемых неопределенность в выявлении музыкального фрагмента вызывала музыка первого фрагмента, исполняемая симфоническим оркестром. В своих ответах они помечали данный фрагмент как симфонию. Вокальный жанр современной музыки – песни, воспринимался слушателями легко и быстро. В данном музыкальном отрывке они указывали фамилию исполнительницы Эдит Пиаф или название песни. В процессе эксперимента испытуемые отмечали, что «различие этих двух фрагментов относилось не только

к социальному статусу музыки, но и к характеру звучания как таковому – эстрадный оркестр и характерный тембр женского голоса в эстрадной манере имеют мало общего со звучанием классического симфонического оркестра» (Кирнарская Д., 2006, с. 161).

На основе коммуникативного архетипа прошения была сформирована вторая пара музыкальных фрагментов для диагностики интонационного слуха. Первая часть сонаты С. Франка – первый фрагмент основан на романтическом воплощении плавных ниспадающих фраз, определяющих лирический тип элегии. Коммуникативный архетип прошения с телесно-моторным переживанием музыки содержит элементы поклона и вздоха, складывающихся из мягких, закругленных характеристик с оттенками слабой усталости. Присутствующая диалогичность взаимосвязана с романтическими признаниями, модулирующими тембровыми интонациями диалога скрипки и фортепиано.

Второе произведение из коммуникативного архетипа прошения имеет иные жанровые особенности. Джазовое произведение «Petite fleur», написанное в жанре медленного фокстрота, характеризуется ниспадающими протоинтонациями, меланхолическими усталыми жестами, исполняется на саксофоне. При сравнении двух музыкальных отрывков в данной паре отчетливо определяются различия в интонационной содержательности и фактор сходства коммуникативного архетипа прошения.

К коммуникативному архетипу игры была отнесена третья пара музыкальных фрагментов. Соната фа минор Д. Скарлатти исполняется на клавесине и основана на мотор-

но-танцевальных мотивах. Испытуемые в работах фиксировали, что «по характеру звучания эта соната очень однородна, здесь нет, как это иногда бывает в сонатах Скарлатти, элементов театрализации, ролевых “наметков”: четкое, дробное, стучащее движение составляет телесно-моторную основу музыкального образа. Пространственный образ движения рисуется как предельно компактный, собранный, создающий впечатление суетливой тесноты, когда мотивы как будто догоняют друг друга» (Кирнарская Д., 2006, с. 161).

Второй фрагмент из пары коммуникативного архетипа игры был представлен русской народной песней «Возле речки шла». В данном фрагменте используется мускульномоторное притопывание, с протоинтонацией вдалбливания одного звука, с компактной и собранной фигурой. Последняя группа фрагментов близка к коммуникативному архетипу игры, но имеет различия. Два фрагмента из третьей пары отличаются не только по жанру, но и относятся к разным музыкальным сферам. Тембр клавесина испытуемые сразу определяли и фиксировали в своих работах как старинный инструмент классической музыки. Противоположные ассоциации вызвала музыка русской народной песни, отражающая яркое исполнение русского народного хора с аккомпанементом русских народных инструментов. Таким образом, третья пара музыкальных фрагментов не имеет сходство в жанровом и интонационном материале, но отражает сходство характеристик определяющих коммуникативный архетип игры.

Обобщая вышеизложенное, можно отметить, что диагностическая

методика направлена на выявление параметров звучания эмоционально-содержательной стороны музыкальных фрагментов, определяющих коммуникативные архетипы призыва, прошения, игры и отдельные индивидуальные характеристики воспринимаемой испытуемыми музыки. Многие определяли фрагменты по тембральному сходству (песня в исполнении Эдит Пиаф и русского народного хора). Характеристики музыкального стиля также влияли на выбор музыкальных пар в процессе прослушивания музыкальных фрагментов (произведения Вагнера и Скарлатти, Франка и Скарлатти, контрастные произведения).

Интерпретация данных экспериментального исследования про-

водилась на основе группировки музыкальных пар коммуникативных архетипов призыва, прошения, игры. Если в ответах испытуемых фрагменты были указаны в парах коммуникативных архетипов призыва, прошения, игры, то данные ответы засчитывались как правильные. Выбор фрагментов испытуемыми по стиливым, тембральным, темповым, регистровым характеристикам считался формальным и засчитывался как невыполненный. Таким образом, в процессе экспериментального исследования были получены достоверно значимые результаты, которые подтверждают эффективность диагностической методики исследования интонационного слуха.

ЛИТЕРАТУРА

Арановский М. Музыкальный текст: Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.

Асафьев Б.Ф. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963. 379 с.

Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты—XXI век, 2004. 496 с.

Кирнарская Д.К. Теоретические основы и методы оценки музыкальной одаренности: Дис. ... д-ра психол. наук. М., 2006. 373 с.

Крутецкий В.А. Психология математических способностей школьников. М.: Ин-т практ. психологии; Воронеж: Модэк, 1998. 432 с.

Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.: Наука, 2003. 379 с.

Якупов А.Н. Музыкальная коммуникация: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1995. 50 с.

Wing, H.D. Tests of musical ability and appreciation, 2nd ed. // British Journal of Psychological Monographs Supplement, 1968, No. 27.

REFERENCES

Aranovskii, M. (1998), *Muzykal'nyi tekst: Struktura i svoitva* [Music text: Structure and properties], Kompozitor, Moscow, 344 p. (in Russ.)

Asaf'ev, B.F. (1963), *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process], Muzgiz, Moscow, 379 p. (in Russ.)

Kirnarskaya, D.K. (2004), *Psikhologiya spetsial'nykh sposobnostei. Muzykal'nye sposobnosti* [Psychology of special abilities. Talent for music], Talanty—XXI vek, Moscow, 496 p. (in Russ.)

Kirnarskaya, D.K. (2006), *Teoreticheskie osnovy i metody otsenki muzykal'noi odarennosti* [Theoretical foundations and methods for evaluating musical talent], D. Sc. Thesis, Moscow, 373 p. (in Russ.)

Krutetskii, V.A. (1998), *Psikhologiya matematicheskikh sposobnostei shkol'nikov* [Psychology of students' mathematical abilities], Modek, Moscow, Voronezh, 432 p. (in Russ.)

Teplov, B.M. (2003), *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostei* [Psychology of musical abilities], Nauka, Moscow, 379 p. (in Russ.)

Yakupov, A.N. (1995), *Muzykal'naya kommunikatsiya* [Music communication], Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 50 p. (in Russ.)

Wing, H.D. (1968), Tests of musical ability and appreciation, 2nd ed., British Journal of Psychological Monographs Supplement, no. 27. (in Eng.)

Сведения об авторе

Кирнарская Дина Константиновна, доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, проректор по связям с общественностью Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва)

E-mail: kirnarskiy@gmail.com

Author information

Dina K. Kirnarskaya, D. Sc. (Art Criticism), D. Sc. (Psychology), Professor, Vice-Rector for Public Relations at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow)

E-mail: kirnarskiy@gmail.com

Поступила в редакцию 14.01.2020

После доработки 23.01.2020

Принята к публикации 11.03.2020

Received 14.01.2020

Revised 23.01.2020

Accepted for publication 11.03.2020