

Музыкальность и музыкальная память, непроизвольная перенос энергии к эффективному получению знания на занятиях музыки

Комил Бурунович Холиков
Туркистанский инновационный университет

Аннотация: Музыкальная одарённость, абсолютный слух, комплекс природных задатков, обеспечивающих возможность воспитания в человеке музыкального вкуса, способности полноценного восприятия музыки, подготовки из него музыканта-профессионала. Основные музыкальные способности передаются по наследству, в связи с этим история музыки знает целые династии музыкантов. Когда говорят о способностях человека, то имеют в виду его возможности в той или иной деятельности. Эти возможности приводят как к значительным успехам в овладении деятельностью, так и к высоким показателям труда.

Ключевые слова: музыкальная одарённость, абсолютный слух, воспитания в человеке музыкального вкуса, музыкальные способности, перенос энергии, функциональная грамотность

Musicality and musical memory, involuntary transfer of energy to the effective acquisition of knowledge in music lessons

Komil Buronovich Kholikov
Turkistan Innovative University

Abstract: Musical talent, absolute pitch, a complex of natural inclinations that provide the possibility of cultivating a musical taste in a person, the ability to fully perceive music, preparing a professional musician from him. The main musical abilities are inherited, in this regard, the history of music knows the whole dynasties of musicians. When they talk about a person's abilities, they mean his capabilities in a particular activity. These opportunities lead both to significant success in mastering activities and to high labor rates.

Keywords: musical talent, absolute pitch, education in a person of musical taste, musical abilities, energy transfer

Абсолютный слух, часто называемый идеальным тоном это - способность идентифицировать или воссоздать заданную музыкальную ноту без использования эталонного тона. АР может быть продемонстрирована с помощью лингвистической маркировки ("называния" заметки), ассоциирования ментальных образов с заметкой или сенсомоторных реакций. Когда говорят о способностях человека, то имеют в виду его возможности в той или иной деятельности. Эти возможности приводят как к значительным успехам в овладении деятельностью, так и к высоким показателям труда.

Способность достаточно точно помнить высоту звука, позволяющая носителю определять и называть любые услышанные ноты без предварительного прослушивания заранее известных звуков. Эта способность может формироваться в раннем детстве и зачастую считается врожденной, а во взрослом возрасте её приобретение крайне затруднительно. Абсолютный слух полезен для музыкальной деятельности, но, вопреки бытующему мнению, не приносит своему обладателю радикальных преимуществ. Его развитие не входит в обязательную программу подготовки музыканта, в отличие от более важного относительного слуха.

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, также как и тембр - свойство, характеризующее каждый отдельный звук как таковой.

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

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 споет ее мгновенно и безошибочно. Владелец активного абсолютного слуха делает это без труда, не говоря уже о том, что легко узнает 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 вожденный 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. Нейропсихологи также полагают абсолютный слух качеством врожденным и генетическим обусловленным. Группа нейропсихо-логов 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.

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 соль-минорную 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. Много говорит 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.

Со времени официального существования психологии как науки проблема музыкальности и музыкальных способностей не перестает терять остроты и актуальности. Ученые до сих пор однозначно не могут ответить, является ли музыкальность неким единым свойством, не сводящимся к сумме отдельных способностей, или же состоит из множества отдельных не связанных между собой компонентов. Поддается ли музыкальность развитию. Ответ на эти вопросы является важнейшим для музыкальной психологии.

Восприятие музыки слушателем, обладающим высокоразвитой или природной музыкальной памятью, будет более продуктивным и эмоциональным, однако эта часть музыкальной способности развивается.

Музыка и детская музыкальная деятельность есть средство и условие вхождения ребёнка в мир социальных отношений. Музыка отражает отношение ребёнка ко всему, что происходит вокруг, это позволяет ему понять себя, и найти своё место в обществе. Дошкольное музыкальное воспитание играет в жизни ребёнка очень важную роль.

Многовековой опыт педагогов музыкантов, и специальные исследования доказывают влияние музыки на психику и физиологию человека. Именно поэтому, в разных видах деятельности с детьми, утверждается тезис о важности музыкального воспитания, который будет способствовать формированию духовно - богатой, эстетически и музыкально развитой личности чуткой к красоте в искусстве и жизни, творчески активной, развитой как интеллектуально, так и физически.

Функциональная грамотность (*лат. -направление*)- степень подготовленности человека к выполнению возложенных на него или добровольно взятых на себя функций. Грамотность - это навыки чтения, письма, счета и работы с документами. Функциональность - набор возможностей (функций, которые предоставляет данная система или устройство.

Функциональная грамотность рассматривается, как способ социальной ориентации личности, способной применять полученные знания, умения и навыки в самостоятельной деятельности, в социальных отношениях. Таким образом, функционально грамотную личность следует рассматривать как личность, обладающую определёнными качествами, ключевыми социально-коммуникативными и творческими компетенциями.

Функциональная грамотность подразумевает овладение некоторыми компетенциями. Компетентность - это способность обучающегося выполнять определенный вид деятельности, а, компетенция - требование государства, социума, заказчика, к способности обучающегося выполнять определенный вид деятельности.

Использованная литература

1. К.Б. Холиков. Особенность взаимосвязанности между преподавателем и учащимся ракурса музыки в различных образовательных учреждениях: детском саду, школе, вузе. *Science and Education* 4 (2), 1055-1062.
2. К.Б. Холиков. Математический подход к построению музыки разные условия модели построения. *Science and Education* 4 (2), 1063-1068.
3. К.Б. Холиков. Эволюция эстетики в условиях прогрессивной модели музыкальной культуры, из опыта работы КБ Холикова 30 школы г. Бухары Республики Узбекистан. *Science and Education* 4 (3), 491-496.
4. К.Б. Холиков. Психолого-социальная подготовка студентов. Социальный педагог в школе: методы работы. *Science and Education* 4 (3), 545-551.
5. К.Б. Холиков. Передовые формы организации педагогического процесса обучения по специальности музыкальной культуры. *Science and Education* 4 (3), 519-524.
6. К.Б. Холиков. Нарастание педагогического процесса посредством тестирования на материале предмета в рамках специальности музыкальной культуры. *Science and Education* 4 (3), 505-511.
7. К.Б. Холиков. Своеобразие психологической рекомендации в вузе по сфере музыкальной культуры. *Science and Education* 4 (4), 921-927.
8. К.Б. Холиков. Проблемы автоматизированного сбора информации по анализу музыки, гармонию, контрапункта и совокупность аккордов. *Scientific progress* 2 (4), 361-369.
9. К.Б. Холиков. Тенденции строгой и детальной фиксации в музыке. *Scientific progress* 2 (4), 380-385.
10. К.Б. Холиков. Новые языковые тенденции музыкального образования в процессе пения хорового коллектива. *Scientific progress*. 2 (№3), pp. 1025-1031.
11. К.Б. Холиков. Специальный барьер для заключительного этапа каденции как процесс музыкально-технической обработки произведения. *Science and Education* 2 (12), 710-717.
12. К.Б. Холиков. Природа отношений, регулируемых инструментом возбуждения музыкальных эмоций при коллективном пении. *Scientific progress*. 2 (№ 3), pp. 1032-1037.
13. К.Б. Холиков. Структура физических упражнений на уроках музыки. *Scientific progress*. 2 (№ 3), pp. 1060-1067.
14. К.Б. Холиков. Некоторые задачи, сводимые к вокальным управлениям голоса, при кантрапунктной музыке. *Scientific progress*. 2 (№3), pp. 697-704.
15. К.Б. Холиков. Обучение хоровому пению в рамках кружковой деятельности. *Scientific progress*. 2 (№3), pp. 715-721.

16. К.Б. Холиков. Актуальные задачи высшего профессионального образования и стратегии обучения по направлениям музыки и музыкальное образование. *Science and Education* 2 (11), 1039-1045.
17. К.Б. Холиков. Обширные знания в области музыкальных наук Узбекистана и порядка функционального взаимодействия в сфере музыки. *Scientific progress* 2 (6), 940-945.
18. К.Б. Холиков. Воспитание эстетического вкуса, исполнительской и слушательской культуры. *Science and Education* 3 (2), 1181-1187.
19. К.Б. Холиков. Пение по нотам с сопровождением и без него по классу сольфеджио в высших учебных заведениях. *Science and Education* 3 (5), 1326-1331.
20. К.Б. Холиков. Строительство уникальных знаний и сооружений по музыке в высшей, учебных заведениях. *Scientific progress* 2 (6), 958-963.
21. К.Б. Холиков. Отличие музыкальной культуры от музыкального искусства в контексте эстетика. *Science and Education* 3 (5), 1562-1569.
22. К.Б. Холиков. Место творческой составляющей личности преподавателя музыки и её роль в обучении детей общеобразовательной школе. *Science and education* 3 (8), 145-150.
23. К.Б. Холиков. Диезли мажор ва минор тоналлигини аниқлашнинг оптимал усуллари. *Science and Education* 3 (9), 416-421.
24. К.Б. Холиков. Проблема бытия традиционной музыки Узбекистана. *Science and Education* 3 (5), 1570-1576.
25. К.Б. Холиков. Проблематика музыкальной эстетики как фактическая сторона повествования. *Science and Education* 3 (5), 1556-1561.
26. К.Б. Холиков. Бемолли мажор ва минор тоналлигини аниқлашнинг оптимал усуллари ва креативлиги. *Science and Education* 3 (10), 533-539.
27. К.Б. Холиков. Теоретические основы определения механических свойств музыкальных и шумовых звуков при динамических воздействиях. *Science and Education* 3 (4), 453-458.
28. К.Б. Холиков. Детальный анализ музыкального произведения. *Science and Education* 4 (2), 1069-1075.
29. К.Б. Холиков. Локально-одномерные размеры, основа динамично развитого произведения музыки. *Science and Education* 3 (11), 1007-1014.
30. К.Б. Холиков. Перенос энергии основного голоса к другим голосам многоголосной музыки. *Science and Education* 3 (12), 607-612.