

С.Г. Гребельник

О соотношении слуха абсолютного и относительного

Со второй половины XIX века, то есть с первых шагов психологического изучения человеческих способностей, звуковысотный слух был поделен на два вида: абсолютный – способность узнавать высоту изолированных звуков, и относительный – способность определять высоту звуков путем сравнения с другими звуками, высотное положение которых известно. И с тех пор не умолкают споры: является ли абсолютный слух (АС) результатом какого-то этапа в развитии относительного слуха (ОС), или же два названных вида музыкального слуха принципиально различны, независимы и несовместимы друг с другом?

Как мы считаем, удачнее всех несходные порой, противоположные взгляды на природу АС сумела объединить в 1987 году исследовательница из Мюнхена Эва-Мария Хайде [1]. Экспериментально исследовав 47 человек с АС, она пришла к выводу, что нельзя провести четкой границы между ОС и АС. Это значит: граница между ОС и АС вроде бы и существует, но выглядит она нечетко, «размыто». И чтобы кривую этой границы четко воспроизвести, если она существует в действительности, нужно прежде всего изучить вопросы соотношения АС и ОС.

Опираясь на результаты своих исследований природы АС, Хайде пришла к логическому выводу и по вопросам его генезиса: данную способность, согласно ее мнению, можно развить, абсолютному слышанию можно «выучиться» [1]. Правда, вопрос «Как это делается?» она даже не ставила, как бы оставляя решение его будущим исследователям.

Известно, что любая специальная способность образуется в однородной специальной деятельности; мы сейчас отвлекаемся от понятия «задаток», при помощи которого некоторые исследователи пытаются решить проблему успешности (или неуспешности) такого образования.

Начальной музыкальной деятельности присущи два процесса: слушание и воспроизведение (проявляемое в пении или в игре на музыкальных инструментах) музыки. А что из себя представляет музыка? Это – *мелодия*, как художественно осмысленный последовательный ряд звуков разной высоты. Или – *полифония*, как определенное сочетание и развитие нескольких самостоятельных мелодий. И, наконец, – *гомофония*, в которой главенствует мелодия, а сочетание других звуков по горизонтали или вертикали выполняет роль аккомпанемента. Иначе говоря, в любой музыкальной деятельности мы сталкиваемся с последованием звуков по высоте, которые в музыкальном произведении всегда находятся в каких-то отношениях. Г. Гегель писал, что именно отношения звуков выражают определенное музыкальное содержание [2]. Слушать или исполнять музыку, это значит – воспринимать звуковысотные отношения (неважно, имеется ли у человека на данный момент звуковысотный слух, или он только складывается).

Музыкант-теоретик А.Н. Должанский интерпретировал ОС в широком понимании как способность воспринимать смысл звукового последования в художественном произведении и в узком как способность улавливать связь между звуками, запоминать их, внутренне представлять их, сознательно воспроизводить [3], который иногда называют интервальным слухом. Сказать, что АС создается в музыкальной деятельности, это все равно, что утверждать: АС возникает на основе ОС. Конечно, на основе ОС в широком значении этого слова (имея в виду это значение) автор иногда пользуется понятиями «относительный слух» и «интонационный слух» как синонимами, поскольку понятие «интонация» шире понятия «интервал».

Изучая природу АС, американский ученый В. Уорд в 1970 году обратил внимание на то, что любой музыкант способен, например, созвучие чистой квинты (скажем, «до'- соль'») опознать абсолютно, так как ему не нужно сравнивать его с какими-то другими созвучиями [4]. Интервал чистой квинты воспринимается в данном случае как особенный, имеющий только ему свойственную окраску. Такая окраска созвучия (мелодического или гармонического интервала) называется в музыкознании фонизмом [5]. Понять природу АС – значит найти такие фонические структуры (называемые нами предэталонами), которые по-разному окрашивали бы все 12 искомым звуков в пределах октавы.

Теперь можно установить, в чем различается слуховой генез (основа) у обладателей АС и ОС (в узком значении слова). При формировании АС человек воспринимает нижний и верхний звуки в интервале (предположим, в том же «до'- соль'») слитно, нерасчлененно, «диалектично», а само звучание предстает перед ним как *комплексный раздражитель*. Будущий же обладатель ОС, наоборот, звуки интервала (например «до¹-соль¹») с самого начала членит, воспринимая один звук выше или ниже другого на чистую квинту; созвучие в данном случае предстает перед человеком как суммовый раздражитель.

Из сказанного следует, что не могут одновременно функционировать АС и ОС; подчиняясь закону «либо..., либо...», эти два вида музыкального слуха не могут также переходить друг в друга. Однако немецкий исследователь Л. Вейнерт экспериментально обнаружил, что обладатели АС часто наделяются высоким уровнем произвольной регуляции слуховых способностей [6]: там, где АС необходим в музыкальной деятельности, включается «волна АС», а где он необязателен, прием музыки осуществляется на «волне ОС».

Известный советский педагог Л.А. Баренбойм, много лет посвятивший изучению актуальных вопросов детской фортепианной педагогики, заметил, что у обладателей АС, как правило, с первых уроков обучения игре на фортепиано начинает складываться ОС [7]. Но бывает, что и не складывается. Тогда ОС приобретает в более позднем возрасте: известный обладатель АС – ученый и композитор Б.В. Асафьев на своем слухе показал, что совместить в личном опыте АС и ОС вполне возможно, хотя прийти к ОС в этом возрасте совсем не просто [8].

На начальных этапах развития звуковысотной способности ОС обладателям АС бывает, что он не нужен, потому что в музыкальной деятельности «абсолютники» при помощи своей способности делают то, что делают другие при помощи ОС. Но наступает время, когда ОС «абсолютникам» совершенно необходим. Например, некоторые обладатели АС не могут сказать, насколько интервал Б6 (например «до¹-ля¹») шире интервала 4,5 (например «до¹-соль¹»), потому что они ориентируются не на высоту звуков, а на их окраску.

Но главное даже не в этом. Возьмем, к примеру, любую, пришедшую на ум мелодию (скажем, из песни В.П. Соловьева-Седого «Подмосковные вечера»; c-moll). В оркестре нельзя услышать ее первый звук, предположим, в исполнении трубы, второй – гобоя, третий – скрипки и т.д. Точно также невозможно ее услышать вне фортепиано с гармонизацией первого звука в тоне до,

второго – в тоне ми бемоль, третьего – в тоне соль и т.д. Это значит, что какой-то смысловой ряд мелодических или гармонических функций соответствует единому тембру, единой окраске. Но опознание высоты звуков происходит у обладателей АС при условии восприятия дискретного (прерывного) ряда звуков. Эти лица без ОС подчас не могут слить звуки в одну мелодическую линию, услышать ее единый тембр, единую окраску. Самая изощренная система очистки опознавательных тонов от «красящих признаков» хороших результатов порой не дает, но может очень легко полностью снять АС.

Тогда, может быть, АС вовсе не нужен в музыкальной деятельности? Попробуем вкратце ответить и на этот вопрос.

Современное музыкознание делит сольфеджио (учебную дисциплину, предназначенную развивать слух учащихся) на релятивное и абсолютное. Формальное различие их состоит в том, что в релятивной сольфеджийной системе порядок названий ступеней диатонической гаммы используется неизменно во всех мажорных тональностях (Е, Ле, Ви, На, Зо, Ра, Ти); названия ступеней минора следуют в том же порядке, начиная от ра. А в абсолютной системе названия ступеней основного звукоряда (звуков белых клавишей фортепиано) закреплены за абсолютной высотой общепринятой музыкальной школы (До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си).

Различие содержательной стороны в двух системах сольмизации еще очевиднее. Некоторые сольфеджисты пришли к правильному выводу, что в релятивной сольфеджийной системе тональности не осваиваются учащимися, ладовые ступени изучаются в отрыве от них. Возьмем, например, двухместное отношение (т.е. объединение двух отношений) Е – Ви – На. Для обладателя релятивного слуха оно будет одинаково звучать, скажем в F-dur(e) и G-dur(e). В действительности же (т.е. для человека с развитым ладотональным слухом) эти два двухместных отношения звучат совершенно различно в данных условиях восприятия. Получается, что учащиеся, обучаясь по релятивной сольмизации, не слышат не только тональностей, но и ладовых ступеней. Фактически «ученики – релятивисты» осваивают лишь фиксированные расстояния между ступенями мажорных и минорных звукорядов. Поэтому им так легко транспонировать на уроках сольфеджио с первых же занятий (релятивный слух автор называет иногда транспонирующим). Но именно поэтому их слух искажает восприятие музыки (конечно, сами «релятивисты» этого не замечают).

И наоборот, нужна специальная обучающая система (на практике их существует несколько), чтобы научиться транспонировать в классах абсолютного сольфеджио. В абсолютной системе сольмизации изучаются и тональности, и лады. Но, к сожалению, пока что в ней не найдены эффективные способы и приемы, которые могли бы воспитывать ладотональный слух, что с горечью вынуждена констатировать известный московский педагог по сольфеджио Е.В. Давыдова [9].

Не имея тонального слуха, нельзя удерживать в сознании тональный строй исполняемого произведения. С этим фактом сталкиваются многие музыканты, пользующиеся в своей деятельности нефиксированным строем (певцы, скрипачи, валторнисты и многие другие), когда в процессе пения или игры на музыкальном инструменте они начинают то завышать (реже), то занижать (чаще) звучание, причем не отдельных звуков, а всего тонального строя музыкального произведения. Конечно, можно сказать, что тональный уровень строя данных солистов поддерживается фиксированным аккомпанементом. Это так! Но не будем забывать, что еще Георг Гегель абсолютной считал «неаккомпанирующую музыку» и прекрасно сознавал, что слово «абсолютное» употребляется (помимо всего прочего) в значении самостоятельное, независимое, свободное [2].

Нелегко приходится и ученикам-пианистам или баянистам, не имеющим достаточного представления о тональностях. Такие ученики не только не слышат альтернативных ступеней основного звукоряда, но и не видят их в ключевом обозначении в виде известных знаков. В самостоятельной работе дома они заучивают музыкальный текст фальшиво, оставляя на долю каторжного труда учителя переучивать его в классе.

Особенно тяжело приходится композитору, который, не имея тонального слуха, по каким-то причинам пишет музыку без инструмента. В этом случае может возникнуть смешная ситуация аналогичного типа (гипотетично): возникшую музыкальную мысль композитор записывает в первом предложении в строе ля, во втором предложении – в строе си бемоль, а в третьем (или в повторенном первом) – в строе соль, т.е. примерно так, как произносил речь француз, описанную И. Ильфом и Е. Петровым в XIII главе романа «Двенадцать стульев».

Однако тональный слух возникает на определенном этапе развития АС [8], а еще успешнее – в продуктивной деятельности, когда сталкиваются и согласовываются друг с другом АС и ОС (т.е. в условиях актуализации по требованию то одного вида музыкального слуха, то другого). Именно в процессе образования тонального слуха у обладателя АС начинает трансформироваться и подчиняться ладотональным законам ОС: например, многие обладатели АС могут сказать, что один и тот же интервал в разных тональностях (пусть это будет «ми¹ – соль¹» в C-dur(e) и D-dur (e), a-moll (e) и e-moll (e) и др.) звучит по-разному. Отсюда понятно, что обладатели АС тоже могут постигать высоту, но высоту не абстрактную, а конкретную, находящуюся в зависимости от восприятия конкретной ладотональности.

Из сказанного следует, что музыканту необходим как абсолютный слух, так и относительный, которые в развитом виде должны представлять в одном человеке диалектическое единство.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Хайде Э.-М.** В поисках абсолютного слуха // За рубежом, 1987, № 46.
2. **Гегель Г.** Сочинения. Т. XIV. – М., 1958.
3. **Должанский А.Н.** Краткий музыкальный словарь. Слух. – Л., 1959.
4. **Ward B.D.** Musical perception. Y. Foundations of modern and tony teori. 1970. V. 1, № 7.
5. **Тюлин Ю.Н.** Учение о гармонии. – М., 1966.
6. **Weinert L.** Untersuchugen über das absolute Gehör – Archiv für die gesammte Psychol. Band 73. – Leipzig, 1929.
7. **Баренбойм Л.А.** Путь к музицированию. – М.-Л., 1973.
8. **Назайкинский Е.В.** Слух Асафьева // Советская музыка, 1983, № 7.
9. **Давыдова Е.В.** Методика преподавания сольфеджио. – М., 1975.

S U M M A R Y

The absolute ear and the relative ear have a similar process of music perception while the difference lies in the way of their formation.

Поступила в редакцию 31.03.2004