**Психологическая характеристика музыкальности и музыкальных способностей**

Любой вид музыкальной деятельности – сочинение, исполнение или слушание музыки – требует от индивидуума наличия определённого уровня музыкальности. Она, как доказано исследованиями психологов и педагогов, определяется не только природными предпосылками, но и влиянием целенаправленного обучения.

Музыкальность трактуется в современной психологии как совокупность музыкальных способностей: музыкального слуха, чувства ритма и музыкальной памяти. При этом ряд психологов по-прежнему придерживается мнения западных учёных К. Сишора и Г. Ревеша о врождённости музыкальности и невозможности её развития. Другие же отдают предпочтение выводам А. Маркса и С. Неделя о возможности её воспитания в процессе обучения. Анализ научно - методической литературы даёт основание утверждать, что в настоящее время среди учёных нет единого понимания сущности и структуры музыкальных способностей. Остаётся актуальной задача установления структурных компонентов музыкальных способностей, индивидуально - психологических и личностных особенностей их проявления.

Отечественная музыкальная психология опирается на теорию Б. М. Теплова о музыкальных способностях как качественных индивидуальных различиях. По его мнению, способности не сводятся к навыкам, умениям и знаниям, но могут объяснять быстроту приобретения этих знаний и навыков, уровень успешности выполнения музыкальной деятельности. Поэтому, пишет А. В. Торопова, «есть основание утверждать, что индивидуальные особенности ученика могут и должны иметь для педагога значение ориентиров для творческой задачи».

Классической и фундаментальной отечественной работой о музыкальности считается работа Б. М. Теплова «Психология музыкальных способностей». В ней излагается концепция трёх музыкальных способностей, составляющих ядро музыкальности: ладовое чувство («способность эмоционально различать ладовые функции звуков мелодии»), способность к слуховому представлению («способность произвольно пользоваться слуховыми представлениями»), и музыкально - ритмическое чувство («способность активно (двигательно) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить его»). Сочетание этих музыкальных способностей Б. М. Теплов и назвал музыкальностью. Эту концепцию развили работы отечественных психологов и педагогов: Л. Л. Бочкарёва, Н. А. Ветлугиной, А. Л. Готсдинера, В. Д. Остроменского, М. С. Старчеус, Г. М. Цыпина и других. Способности, входящие в основу музыкальности, рассматриваются как общие для всех видов музыкальной деятельности.

Отечественные психологи рассматривают музыкальность, как свойство сознания. Развивать музыкальность – это развивать музыкальное сознание. При этом развитие одной из способностей влияет на качественный уровень двух других. Так, на развитие музыкально - слуховых представлений (музыкальной памяти) влияет развитие чувства лада и чувства ритма. Чувство лада и ритма определяется как музыкальный слух.

Поскольку каждое из выразительных качеств музыки представляет собой организацию на основе высоты и длительности, то различают слух звуковысотный и ритмический (а также динамический и тембровый). С. Майкапар и А. Островский рассматривают музыкальный слух достаточно широко, объединяя в нём все стороны музыкального восприятия и воспроизведения, как единую сложную способность, направленную на целостное восприятие и интонирование музыкального произведения. «Музыкальный слух в широком понимании - это способность различать музыкальные звуки, воспринимать, переживать и понимать содержание музыкальных произведений». А. Н. Леонтьев называл музыкальным слухом только слух звуковысотный. Как отдельные способности звуковысотный слух и чувство ритма рассматривает И. П. Гейнрихс («объединять их в одном понятии нет оснований»), считая, что под музыкальным слухом следует понимать только звуковысотный слух. При этом, следуя концепции Б. М. Теплова, И. П. Гейнрихс в понятие музыкального слуха включает ладовое чувство и музыкальные слуховые представления как взаимосвязанные компоненты, невозможные один без другого. При этом, по его мнению, без представления не может быть воспроизведения (голосом или на инструментах с нефиксированной высотой).

Ладовое чувство – способность эмоционально различать ладовые функции звуков мелодии, или чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения. Чувство лада нужно понимать как эмоционально окрашенные ладовые представления и в его основе лежат восприятия и представления определённых, исторически установившихся звуковысотных связей и тяготений. Оно образует неразрывное единение с ощущением музыкальной высоты, то есть высоты, отчленённой от тембра и непосредственно проявляющееся в восприятии мелодии, в узнавании её, в чувствительности к точности интонации.

Ладовые представления по сравнению с внеладовыми звуковысотными отношениями значительно менее универсальны, одни ладовые представления могут служить основой интонирования лишь диатонических мелодий, не выходящих за пределы данной тональности, в то время как на основе развитых внеладовых представлений могут интонироваться любые звуковысотные отношения, независимо от их ладовой природы. Звуковысотный слух предполагает опору на интонирование звуков и их сочетаний, т.е. наличие интонационного чувства. Ладовое чувство наряду с чувством ритма образует основу эмоциональной отзывчивости на музыку. В детском возрасте его характерное проявление – любовь и интерес к слушанию музыки.
 Способность к слуховому представлению, то есть способность произвольно пользоваться слуховыми представлениями, отражающими звуковысотные движения. Музыкально - слуховые представления по своему содержанию всегда являются ладовыми (в музыке тональной). Они непосредственно проявляются в воспроизведении по слуху мелодий, в первую очередь в пении. Совместно с ладовым чувством способность к слуховому представлению лежит в основе гармонического слуха. На более высоких ступенях развития она образует то, что обычно называют внутренним слухом. Эта способность образует основное ядро музыкальной памяти и музыкального воображения.
 В музыкальной психологии различают звуковысотный, тембровый, динамический, ритмический, внутренний, относительный, абсолютный, полифонический и архитектонический слух. Их психологическое различие объясняется, во-первых, природой слуха, сложного по своему составу, во-вторых, различным уровнем функционирования слуховой способности, в-третьих, музыкального звука, имеющего следующие качественные проявления: высоту, громкость, окраску, длительность. Когда преимущественно внимание обращается на изменение высоты звука, то мы говорим, что это проявление звуковысотного слуха; когда это относится к громкости, мы называем его динамическим слухом; когда мы отличаем звук рояля от звука скрипки, мы относим это к тембровому слуху.

Так, А. Готсдинер отмечает, что «звуковысотный, тембровый и динамический слух очень важны для полноценной музыкальной деятельности во всех её видах. Однако звуковысотный слух выделяется как доминирующий, поскольку ведущую роль в ощущении музыкального звука играет высота». Наиболее важен мелодический и гармонический слух. Мелодический слух – это проявление звуковысотного слуха по отношению к одноголосной мелодии, гармонический по отношению к многоголосию и отдельным созвучиям. Главный признак мелодического слуха заключается в том, что звуки, образующие мелодию, воспринимаются в их отношениях друг к другу, которые выражаются в тяготении звуков между собою и их общем стремлении к тонике. Ладовое чувство является важнейшим условием восприятия музыки: на его основе осуществляется переживание, узнавание и понимание музыки.

В музыкальной практике под чувством ритма обычно подразумевается «способность, лежащая в основе тех проявлений музыкальности, которые связаны с воспроизведением временных отношений в музыке». Ритмом музыкального произведения называют временную организацию музыкального движения, образующего форму данного сочинения. Музыкально - ритмическое чувство - способность активно переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить его. В раннем возрасте музыкально - ритмическое чувство проявляется в том, что слышание музыки непосредственно сопровождается теми или иными двигательными реакциями, более или менее передающими ритм музыки. Это чувство лежит в основе тех проявлений музыкальности, которые связаны с восприятием и воспроизведением временного хора музыкального движения. Наряду с ладовым чувством оно образует основу эмоциональной отзывчивости на музыку. Ритм помогает более детализированному восприятию, которое стимулируется также метром - соотношением опорных и равных не опорных длительностей, создающих равномерную пульсацию всего движения.

В процессе восприятия, исполнения и сочинения музыки имеет место тесное взаимодействие между собой темпа, ритма и метра. Темп -и это основная скорость движения всех метрических единиц, которая обусловлена характером и жанром музыкального произведения. Он настраивает психику на восприятие всего музыкального произведения. «Музыкально -ритмическое чувство», по мнению А. Готсдинера, – это «способность активно переживать временную организацию музыкального движения, оно является важнейшей составной частью музыкальной одарённости, с помощью которой осуществляется восприятие, переживание, воспроизведение (исполнение) и сочинение временных отношений в музыке».

Музыкальная память – это способность запоминания, сохранения и воспроизведения музыки. Б. М. Теплов считал, что способность к слуховому представлению образует основное ядро музыкальной памяти и музыкального воображения. Музыкальная память Р. Дрейка, – это самостоятельная музыкальная способность. Известный американский психолог К. Сишор придавал особое значение способности воспринимать музыку по памяти в музыкальном творчестве. Он называл её способностью к «созданию слухового образа» и связывал с долговременной памятью и работой «слухового воображения».
 Известно мнение Б. М. Теплова о том, что музыкальная память не является самостоятельной музыкальной способностью. В то же время ряд современных исследователей констатирует существование разделения в уровнях развития у некоторых детей музыкального слуха и чувства ритма с одной стороны, и музыкальной памяти – с другой (А. Л. Готсдинер, И. П. Гейнрихс, Г. М. Цыпин). Так, Г. М. Цыпин пишет: «наряду с музыкальным слухом и чувством ритма музыкальная память образует триаду основных, ведущих музыкальных способностей... По существу, никакой род музыкальной деятельности был бы невозможен вне тех или иных функциональных проявлений музыкальной памяти». «Музыкальная память – это сложный процесс преобразования сенсорного и перцептивного материала, полученного органами чувств». Она активно включается во все познавательные процессы и все проявления психики: внимание, ощущение, восприятие, представление, мышление, входит в такие сложнейшие структуры личности, как темперамент, характер и способности. Содержанием музыкальной памяти, так же как и в других видах деятельности, является накопление, сохранение и использование индивидуального музыкального опыта, который оказывает решающее воздействие на формирование личности музыканта и непрерывное его развитие.

Комплекс способностей, требующихся для занятия именно музыкальной деятельностью, который называют музыкальностью, конечно, не исчерпывается этими способностями. Но они образуют основное ядро музыкальности. Стремление переводить каждое жизненное явление на язык звуков, которое отмечал в своём характере великий немецкий композитор Р. Шуман, было присуще не только ему, но всем музыкантам, внесшим сколько-нибудь значительный вклад в историю культуры. Как было установлено Б. М. Тепловым, «музыкальность – это способность чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения: способность произвольно оперировать музыкально - слуховым представлением; способность чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить его». Обычно, говоря о наличии музыкальности у того или иного человека, мы одновременно подразумеваем, наличие у него и музыкального слуха, связанного с более или менее тонким различением звуков по высоте, однако известны случаи, когда острое слуховое восприятие оказывается не связанным с эмоциональной отзывчивостью на музыку. Абсолютная не музыкальность (если такая вообще возможна) должна характеризоваться тем, что музыка переживается просто как звуки, решительно ничего не вызывающие. Чем больше человек слышит в звуках, тем более он музыкален. Способность эмоционально отзываться на музыку должна составлять, поэтому как бы центр музыкальности. Она является особым и наиболее значимым признаком музыкально одарённой личности.

Сложность исследования музыкальности обеспечили различные подходы к её истолкованию. Можно выделить следующие концепции истолкования музыкальности: она является единым и целостным свойством. Такой точки зрения придерживался Г. Ревеш. В его характеристике музыкальности смешаны два рода признаков: с одной стороны, речь идет об эмоциональной отзывчивости на музыку и о «способности эстетически наслаждаться ею», но, с другой стороны, указываются и такие признаки, как «глубокое понимание музыкальных форм», «тонко развитое чувство стиля» и так далее. Г. Кёнин, автор специальной работы, посвящённой экспериментальному исследованию музыкальности, пишет следующее, противополагая свою точку зрения Ревешской: «Чтобы признать наличие музыкальности, нужно присутствие ряда способностей. Музыкальность, не простая, а сложная способность. В музыкальности мы имеем дело с понятием, которое само по себе не обладает никакой реальностью, а должно пониматься только как обозначение суммы отдельных музыкальных способностей».

К. Сишор, известный представитель американской музыкальной психологии, выпустивший книгу "Психология музыкального таланта" (1919), сводил музыкальность к иерархии талантов. Из 25 названных им способностей он выделяет чувство высоты, интенсивности и времени, которые в различных сочетаниях являются основой для музыкальной памяти, чувства ритма и так далее. Поскольку Сишор считает каждую из этих способностей врожденной и не поддающейся воспитанию, он, не смотря на противоположные с Ревешем исходные позиции, приводит к таким же выводам, что и Ревеш: музыкальность - качество врождённое и поэтому не поддается воспитанию.
Более верную позицию занимали американские психологи Эндрьюс и Копп, отмечая врождённость музыкальных способностей, подчёркивали роль обучения в определённом возрасте для их развития. «Никакого ребёнка, - писал американский педагог Эндрьюс, - нельзя рассматривать как безнадёжно немузыкального, пока ему не дана возможность музыкального обучения. В музыкальной одарённости многое зависит от практики». В работе «Психология музыкальных способностей» Б. М. Теплов убедительно показал, что понятие «способность» есть понятие динамическое и способность существует только в движении и развитии. Сложность определения музыкальности заключается в особом, индивидуально - психологическом сочетании способностей, которые развиваются на основе природных предпосылок.

Предлагаемый в современной педагогике опыт развития музыкального слуха предполагает опору на интонационную теорию Б. В. Асафьева: «Если не воспитать в себе до совершенства «вокального», т.е. «весомого» ощущения напряжённости интервалов и их взаимосвязи, их упругости, их сопротивления, нельзя понять, «что такое интонация в музыке». Фактор воспитания в себе ощущения, получаемого от воспроизведения голосом музыкальной интонации, выделен у него ключевым.

На пути выявления роли психологических свойств личности в процессе интонирования прежде всего необходимо обратиться к понятию интонации. «Интонация» и «интонирование» — слова одного корня.В основе этих слов лежит понятие «тон» — звук определённой высоты, находящийся в тех или иных отношениях к другим звукам исторически сложившейся музыкально -звуковой системы.

Термин «интонация» ввёл в употребление ещё Б. Л. Яворский. Исходя из определённого сходства словесно - речевого и музыкального интонирования, он рассматривал интонацию в качестве основы выразительности в музыке. Однако, как известно, стал широко пользоваться понятием «интонация», более того, создал учение об интонации академик Б. В. Асафьев. Ученый трактовал понятие «интонация» весьма широко и многогранно: как интервал и попевку, мелодическую фразу и мелодически осмысленную гармонию. Он отмечал, что интонация может быть вокальной и инструментальной, сольной и ансамблевой — то есть выраженной в самых разнообразных тембрах. Интонация, по Асафьеву, — носитель художественной образности и средство ее выражения. Через осмысление интонации осуществляется восприятие музыки как глубоко содержательного, в высшей степени эмоционального искусства и через её же постижение достигается контакт исполнителя с композитором и слушателя с исполнителем.

Музыкальное восприятие обеспечивается системой анализаторов. Главная роль в этой системе принадлежит органам слуха и фонации. «Системным «органом» музыкального звуковысотного восприятия, — пишет Е. В. Назайкинский,— является комплекс, в который входят орган слуха и органы управления высотой звука, органы фонации». Гибкость голосового аппарата и свободное владение навыками интонирования вместе с высокоразвитым музыкальным слухом и оперативной памятью способствуют, стало быть, интенсивности музыкального восприятия, активности образно - музыкального мышления и, в конечном счёте, полной реализации творческого потенциала музыканта.

Сходство словесно - речевой и музыкальной интонации заключается не только в звуковысотном оформлении той и другой — они обнаруживаются также в их временном характере и в закономерном распределении (особенно при сравнении стихотворной речи с музыкальной) ударных и неударных, акцентных и неакцентных слогов и тонов. Указанные общие свойства словесно -речевой и музыкальной интонации предопределили, в частности, роль словесной речи как той первичной среды, где могут формироваться и действительно формируются простейшие навыки интонирования. Но то время как в словесной речи высота тона неопределённа, не фиксирована, носит как бы скользящий характер и лишь приблизительно угадывается в опорных моментах, в музыке его высота становится ясно выраженной, строго фиксированной, чётко осознаваемой.

В музыкальном искусстве интонация функционирует в теснейшем взаимодействии с ритмом. Ритм активно воздействует на формообразование и конструирует интонацию – он функционирует, таким образом, как неотъемлемое средство выражения образности и содержательности музыки. «Интонация так тесно спаяна с ритмом как дисциплинирующим выявление музыки фактором, что вне закономерностей ритмического становления нет и музыкального развития»,— пишет Б. В. Асафьев.

Способом организации во времени служит закономерное чередование акцентных и неакцентных моментов звучания. Стало быть, ритмическое функционирование элементов музыки невозможно вне метра, и развёртывание музыки во времени непременно осуществляется благодаря регулирующей роли временной системы, выраженной в понятии «метроритм». А так как временная организация музыкального искусства выступает в виде метроритмической системы, то различные её элементы выполняют определённые функции. Осмысление связей длительностей и долей и обусловливает восприятие и воспроизведение музыки. Осознание же роли метроритма не мыслимо без высокоразвитого ритмического чувства.

Психофизиологическая природа ритмического чувства обусловила включение в методику его воспитания моторно - двигательных компонентов. Одним из первых на это указал выдающийся швейцарский педагог Э. Жак-Далькроз, основавший метод ритмического воспитания на ритмизованном движении различных частей тела (рук, ног, корпуса) и на координации по-разному ритмически оформленных движений. Методика воспитания ритма (Карл Орф, представители релятивной сольмизации, а в последнее время и современные педагоги) широко используют достижения Далькроза. Так, в работе над развитием навыков ритмического воспроизведения музыки широко применяются хлопки, притоптывания, постукивания, сочетание этих движений. Важным средством ритмически верного воспроизведения музыки служат чёткое дирижирование и тактирование доли. На начальной стадии обучения музыке воспитанию у учащихся чувства ритма существенную помощь могут оказать ритмические слоги. Из различных форм ритмического движения, оказывающих воздействие на становление и развитие ритмического чувства, следует выделить ритмику неторопливого шага, нормального пульса и, в особенности, дыхания. Именно дыхательный цикл лежит в основе восприятия среднего темпа, который служит как бы эталоном для определения медленных и быстрых темпов. Метрические циклы, как доказывает Е. В. Назайкинский, имеют тенденцию к согласованию с дыханием по принципу их кратного соотношения друг с другом.

В метроритмической системе с её упорядоченным последованием сильных (акцентированных) и слабых (неакцентированных) долей длительности звуков получают более или менее определённую функциональную направленность. Интонационное соотношение долгих (тяжёлых) и коротких (лёгких) длительностей служит предпосылкой интонирования опорных и неопорных долей метра. Совершенно очевидно — и это доказывается экспериментально,— что тоны, падающие на сильные доли, интонируются иначе, нежели тоны, которые приходятся на слабые доли: тоны на сильных долях при прочих равных условиях допускают меньше вариантов в интонировании, чем тоны на слабых долях. С другой стороны, тоны на слабых метрических долях, тяготеющие к последующим долям, имеют интонацию, отличную от тонов, находящихся на долях, но функционально направленных в предыдущие доли. «На опорных долях времени интонационные средства, находящиеся в распоряжении исполнителя (высота звука, динамика, агогика, тембр, артикуляция), в наибольшей степени организованы,— пишет Е. В. Назайкинский.— Интонационные неточности на опорных звуках наиболее заметны, тогда как на лёгких проходящих звуках зачастую не слышны вовсе».

Если «интонация» указывает на содержательность музыки, на ее выразительность и коммуникабельность, то «интонирование» — на выявление интонации, воспроизведение музыки в непосредственном звукотворчестве.

Любая музыкальная деятельность — композиторская, исполнительская, музыковедческая, педагогическая, слушательская — не может протекать иначе, как в непременной связи с интонированием. Человек мысленно (а иногда и вслух) напевает, вспоминая и воспроизводя то или иное музыкальное произведение. Композитор, сочиняя музыку, напевает или наигрывает ее или мысленно интонирует. Исполнитель реально интонирует музыку каждый по-своему, в соответствии со своими способностями, мироощущением, темпераментом. Слушатель, сопереживая исполнителю и внутренне соинтонируя ему, в какой-то мере «преобразует» воспринимаемую музыку согласно присущим ему качествам психики и музыкальной культуре. Интересно отметить в этой связи, что композитор, обычно пишущий без инструмента, в наиболее трудных моментах сочинения начинает напевать или наигрывать. Пианисты, обыкновенно не поющие на эстраде, подпевают себе при исполнении наиболее напряжённых фрагментов музыки. Люди, недостаточно развитые в музыкальном отношении, вспоминая музыку, напевают её, тогда как музыканты - профессионалы в подобных случаях обычно интонируют мысленно. Все это служит косвенным доказательством того, что мышление музыкально - звуковыми образами не осуществляется вне интонирования.

Интонирование, как любая деятельность, осуществляется на базе функционирования памяти. В ходе повседневной жизнедеятельности музыканта многообразные слуховые впечатления откладываются в его памяти в виде интонационного запаса, способствующего овладению не только ранее сложившимися системами, но также системами, формирующимися в его время. В процессе интонирования музыкант «извлекает» из «кладовых памяти» нужные ему в каждый данный момент тоны, ступени лада, интервалы, мелодические обороты. Выработанные навыки и скоординированность более или менее чётких музыкальных представлений с действиями голосового аппарата (а далее и с движениями рук, если музыка исполняется на инструменте) позволяют практически одновременно, автоматически воспринимать и воспроизводить элементы музыки как осмысленные, содержательные интонации.

Непосредственная связь интонирования с так называемым внутренним слухом замечена давно. Этот факт ещё в 30-е годы отмечал Ю. Н. Тюлин. Об этой непосредственной связи в 40-е годы писал Б. М. Теплов: «Подобно тому, как речевые слуховые представления чрезвычайно тесно связаны с речевой моторикой, музыкальные представления не менее тесно связаны с вокальной моторикой, с «внутренним пением». Существенным проявлением функции памяти следует считать запоминание высоты тона. Способность к запоминанию высоты тона и удержанию её на протяжении более или менее продолжительного отрезка времени – важное условие точного и осмысленного интонирования.

Для интонирования, в его зависимости от метроритмической структуры, существенно также осознание жанровых признаков музыки. В этом плане В. А. Цуккерман указывает прежде всего на двухдольность и трёхдольность, на различение их восприятия и интонирования. В книге «Анализ музыкальных произведений», в главе, посвящённой ритму, он обращает внимание на то, что чётный тип метрики проще, что для двухдольности характерна полная внутренняя уравновешенность, что двухдольный метр отчётливее расчленяет музыку и музыкальное движение, и это само по себе производит впечатление квадратности. Напротив, трёхдольность сглаживает границы между построениями, имеет тенденцию к плавности и большей непрерывности движения. Уже это различие чётных и нечётных метров не может не сказываться на интонировании.

В силу интонационной природы музыкального искусства, вследствие всеобщности форм звуковысотной организации, метроритмические структуры функционируют в музыке в непосредственной взаимозависимости с ладом. Метроритмическое положение тонов существенно влияет на их ладовую функцию: от местонахождения в такте и построении зависит характер устойчивости тоники, метроритмическими условиями определяется разнообразное интонационное воплощение отдельных ступеней лада. Ясно в связи с этим, что метроритмическое строение мелодии оказывает весьма активное воздействие на интонирование.

В метроритмическую организацию музыкального материала темп входит в качестве одной из её существенных сторон. От него зависят абсолютная продолжительность длительности звуков, общая протяженность музыкального произведения и отдельных его частей, а также связность разделов музыкальной формы и ее единство в целом. Темповые изменения помогают расчленённости построений. В зависимости от скорости музыкального движения метрические функции длительностей, долей, построений выявляются с различной степенью полноты, яркости, определённости. Различные темпы служат существенным признаком жанра музыкального произведения; в то же время их трактовка во многом определяется и музыкальным стилем. «Темп не привносится в музыкальное произведение извне, а выявляется как внутренний органический компонент самой музыки»,— пишет Е. В. Назайкинский.

В умеренном движении метрические функции долей, длительностей и тактов, как и ладовые функции тонов, чётко дифференцируются, а длительности звуков достаточно ясно прослушиваются и свободно пропеваются. При интонировании музыки в медленном темпе необходимо владение глубоким дыханием, обеспечивающим точное и выразительное воспроизведение протяжённых звуков и развёрнутых мелодических фраз. Медленная музыка требует пристального внимания к каждому тону, поэтому здесь важно ощущение не только внутритактового, но и внутридолевого метрического строения. В музыке быстрого темпа слуховое внимание концентрируется на опорных, сильных долях и относительно долгих длительностях. Интонирование этих долей и длительностей фиксируется строже, падающие на них тоны допускают лишь ограниченное интонационное варьирование.

Выработка навыка удержания темпа на протяжении более или менее продол-жительного времени — важная задача воспитания ритмического чувства. Развитию этого навыка необходимо уделять постоянное внимание во всех разделах слухового воспитания, связанных с интонированием: как в упражнениях, так и в пении по нотам.

Как показывает практика, слуховому самоконтролю в интонировании помогает чувство фразы, осознание её структуры, ибо музыкальная фраза не может развёртываться иначе, как в соответствии с ладоинтонационным и метроритмическим строением мелодии. Только осмысление музыкальной фразы и формы в целом может в полной мере содействовать выразительному, эмоционально окрашенному, точному интонированию (точному в отношении ладовой направленности составляющих мелодию тонов, свободного интонационного, а не темперированного или какого-либо иного строго фиксированного строя). Чувство фразы — один из факторов верной художественной интерпретации музыки.

В ряду факторов формообразования, организующих интонирование, важное место занимают разного рода повторения, рядом лежащие и репризные, в которых отражается принцип арочного строения музыкальной формы. Благодаря той исключительной роли, какую разного рода повторы играют в её становлении и развитии, репризность стала дисциплинирующим фактором в процессе интонирования. Однако вопреки всему этому, само воспроизведение повторов и реприз не может быть абсолютно одинаковым, а всегда выполняется как динамическое средство выражения.

Учение об интонации и психологические механизмы, регулирующие интонирование, положения теории строя, лада и ритма служат основой для практической работы – развития навыков интонирования и воспитания музыкального слуха в целом. Вне понимания специфики личностных и материально – звуковых компонентов интонирования немыслима результативная работа в этой тонкой и многогранной сфере слухового воспитания.

**Список литературы**

1. Алейникова Т.В. Возрастная психофизиология. – М., 2001.

2. Выготский Л. С. Психология искусства. - М., 1987.

 3. Гейнрихс И. П. Музыкальный слух и его развитие. - М., 1978.

 4. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. - М., 1993.

5. Карасёва М. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. - М., 1999.

6. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. – М., 2004.

7. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. - М.,1972.

8. Немов Р. С. Психология: Учебник для студентов высш. пед. учеб. заведений. - М., 2000.

9. Оськина С.Е. и Парнес Д.Г. Музыкальный слух: Теория и методика развития и совершенствования. - М., 1993.

10. Петрушин В.И. Музыкальная психология. - М., 1997.

11. Тарасова О.А. Онтогенез музыкальных способностей. - М., 1988.

12. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Проблемы индивидуальных различий.- М.; Л., 1947.

13. Торопова А.В. Музыкальная психология и психология музыкального образования. – М., 2008.

14. Шатковский Г.И. Развитие музыкального слуха. - М., 1996.

15. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: Проблемы, суждения, мнения. - М., 1994.