

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.29>

Мороз Татьяна Ивановна

**РАЗВИТИЕ ИНТОНАЦИОННОГО СЛУХА В ПРОЦЕССЕ ВОСПИТАНИЯ МУЗЫКАНТА**

Статья посвящена интонационному слуху как особой разновидностью музыкального слуха, направленного на восприятие и расшифровку содержательных параметров музыки, позволяющего проникать в тончайшие оттенки художественного смысла. Рассматриваются тенденции в современном музыкальном образовании, нацеленные на развитие интонационного слуха в процессе воспитания музыканта. Автором поднимается вопрос о необходимости выразительного интонирования как важной компоненты в процессе развития интонационного слуха в курсе сольфеджио, выявляются его базовые составляющие.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2018/2/29.html](http://www.gramota.net/materials/3/2018/2/29.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2018. № 2(88) С. 128-132. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2018/2/](http://www.gramota.net/materials/3/2018/2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

Исходя из данных наблюдений, можно предположить, что с помощью данного гибридного музыкального инструмента у исполнителей открывается возможность не только заинтересовать слушателей настоящим, не превращенным в цирковое шоу, искусством, но и самим по-новому взглянуть на такую, казалось бы, простую, привычную и непоколебимую последовательность, как *композитор – исполнитель – слушатель*.

Следует заметить, что информационная система *Дисклавир*, помимо затронутых нами функций записи и воспроизведения, также обладает довольно большим списком и других возможностей, использование которых в фортепианном исполнительстве может нести большой эстетический потенциал. Более же глубокое изучение ресурсов данного гибридного музыкального инструмента в данной сфере может стать темой будущих научно-исследовательских работ.

#### Список источников

1. Бертенсон Н. В. Анна Николаевна Есипова. Очерк жизни и деятельности. Л.: Музгиз, 1960. 151 с.
2. Зимин П. Н. История фортепиано и его предшественников. М.: Музыка, 1968. 215 с.
3. Игламова А. А. Фортепианное исполнительство как феномен культуры: дисс. ... к. филос. н. Казань, 2006. 138 с.
4. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
5. Коган Г. М. Свет и тени грамзаписи // Советская музыка. 1969. № 5. С. 60-68.
6. Комиссаров А. В. Истоки возникновения музыкально-компьютерных технологий: от древности до начала XXI века // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: материалы IV международной научно-практической конференции / отв. ред. Л. А. Рапацкая. М.: Изд-во МГГУ им. М. А. Шолохова, 2013. С. 246-250.
7. Лишаев С. А. Онтология эстетических расположений: дисс. ... д. филос. н. Самара, 2001. 411 с.
8. Самохвалова В. И. Творчество и энергии самоутверждения // Вопросы философии. 2006. № 5. С. 34-46.
9. Сибиряков В. Н. Звукозапись как форма эстетической интерпретации: дисс. ... к. филос. н. М., 2016. 168 с.
10. Чернобровец П. А. Основы музыкальной эстетики. СПб.: Реноме, 2014. 304 с.

#### HYBRID MUSICAL INSTRUMENTS IN THE ESTHETICS OF PIANO PERFORMING

Malykhina Irina Valer'evna

Moscow City University

troizel@mail.ru

Due to the developed system of audio- and video-recording, availability of any musical composition on the Internet and, consequently, the change in attitude towards art in the esthetics of piano performing (composer – performer – listener) recently there appeared a problem of excessive visualization. The author believes that the situation can be improved by using hybrid musical instruments, in particular, the information system *Disklavier*, the usage of which allows achieving the listener's "esthetic sympathy" and transforming the worldview of both the listener and the performer.

*Key words and phrases:* piano performing; *Disklavier*; hybrid musical instruments; sound record; visualization.

УДК 781

Дата поступления рукописи: 09.01.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.29>

*Статья посвящена интонационному слуху как особой разновидности музыкального слуха, направленного на восприятие и расшифровку содержательных параметров музыки, позволяющего проникать в тончайшие оттенки художественного смысла. Рассматриваются тенденции в современном музыкальном образовании, нацеленные на развитие интонационного слуха в процессе воспитания музыканта. Автором поднимается вопрос о необходимости выразительного интонирования как важной компоненты в процессе развития интонационного слуха в курсе сольфеджио, выявляются его базовые составляющие.*

*Ключевые слова и фразы:* музыкальный слух; интонационный слух; интонация; развитие интонационного слуха; музыкальное образование.

**Мороз Татьяна Ивановна**, к. филос. н., доцент  
 Кемеровский государственный институт культуры  
 tatyana.moroz7@mail.ru

#### РАЗВИТИЕ ИНТОНАЦИОННОГО СЛУХА В ПРОЦЕССЕ ВОСПИТАНИЯ МУЗЫКАНТА

Несмотря на то, что исследования в области развития музыкального слуха ведутся, начиная с XIX столетия, на сегодняшний день остается немало вопросов, связанных с процессом осмысления многих теоретических положений и методических аспектов работы по развитию столь сложной человеческой способности.

Среди вышеназванных оказывается и вопрос о разновидностях музыкального слуха. Помимо устоявшегося и хорошо известного подхода в трактовке музыкального слуха как многогранной, комплексной способности, включающей звуковысотный, метроритмический, тембровый, динамический, полифонический, гармонический,

фактурный, архитектурный слух, в современных исследованиях по психологии музыкальной деятельности и психологии музыкальных способностей все чаще выделяется особая, более сложная разновидность – интонационный слух.

В последние годы вопросы о том, что *есть* и *что* есть интонационный слух и вопросы, связанные с его развитием, становятся, пожалуй, одними из самых актуальных. Какова природа этого слуха? В ряде исследований возможно обнаружить трактовку интонационного слуха как базовую музыкальную способность (Д. К. Кирнарская, А. Кунгуров), как одного из важнейших компонентов музыкальной одаренности (Г. М. Цыпин, А. А. Бояринцева).

Что же представляет из себя интонационный слух? Д. К. Кирнарская отмечает, что интонационный слух – это нерв музыкального восприятия и творчества, средоточие живости и осмысленности музыкального искусства. С интонационного слуха начинается развитие *Homo Musicus* – Человека Музыкального [7, с. 65].

Интонационный слух можно рассматривать как психологический механизм приема и расшифровки содержательных параметров музыки. При этом средоточием данных параметров выступает интонация как музыкально-смысловая единица [4].

Понятие «интонация» в отечественном музыкознании стало активно осмысляться в начале XX века. Сам термин появился в исследованиях Б. Л. Яворского. Как отмечает Г. Консон, под интонацией Яворский понимает «формосодержательную единицу образно-смыслового членения музыкальной речи, основанную на функциональном тяготении» [8]. В работе «Строение музыкальной речи» ученым были намечены основные теоретические положения, получившие свое дальнейшее развитие в работах последователей, прежде всего в интонационной теории Б. В. Асафьева. Трактовка музыки как «искусства интонируемого смысла» [2, с. 332], предложенная Асафьевым, позволила признать интонационную направленность ведущей сущностной характеристикой слуха и мышления личности, взаимодействующей с музыкой.

Интонационная теория Б. В. Асафьева во многом определила дальнейшее развитие отечественного музыкознания, став своего рода парадигмой музыкально-теоретических исследований. В свете обозначенной концепции также были разработаны многие вопросы музыкального образования, как общего, так и профессионального.

Согласно концепции Б. В. Асафьева, музыка всегда интонационна. Именно с интонацией раскрывается истинная природа музыки в единстве звука и смысла как «звучообразный смысл». Понятие интонации у Асафьева предстает как в широком смысле, когда отмечается интонационность всех явлений музыки, так и в более узком, когда интонацией обозначаются отдельные образно-смысловые явления музыкального искусства как музыкальной речи. При этом, согласно позиции музыковеда, интонационна не только мелодия, но и все другие выразительные средства музыки – гармония, тембр, ритм [2].

Дальнейшее развитие интонационная теория получила в трудах В. В. Медушевского. Согласно его подходу, интонация – это «скрепленное энергиями смысла нерасторжимое единство всех сторон звучания, опирающееся на интонационно-речевую, двигательную-пластический опыт и стоящий за ним опыт духовной жизни, по масштабу соотносимое с речевой синтагмой (дыхательно-ритмически-смысловое единство), в сфере аналитической – с мотивами и фразами» [10, с. 33].

Таким образом, интонационный слух можно рассматривать как психологический механизм приема и расшифровки содержательных аспектов музыки, позволяющий проникать в тончайшие оттенки художественного смысла через эмоционально-чувственное переживание и понимание не только звуковысотных соотношений, но и артикуляционных, ритмических, тембровых, динамических.

В процессе развития музыкального слуха, как отмечают отечественные исследователи вопросов музыкальной психологии Е. Н. Федорович, Е. В. Тихонова, интонационная сторона должна быть ведущей. Однако в практике музыкального образования это положение постоянно нарушается, и происходит это или от непонимания сущности интонационного слуха, или от его недооценки [13].

Каким же образом возможно организовать процесс воспитания интонационного слуха? Дисциплина сольфеджио, ставящая своей целью организацию и развитие музыкального слуха, при удержании данной цели и не подменяя ее средствами, может и должна решать данные вопросы.

В курсе сольфеджио особо выделяется такая форма работы как «вокально-интонационные упражнения», или «интонируемые упражнения». Не останавливаясь на одной из задач данной формы работы как развитие вокальных навыков, связанных с формированием правильной певческой установки, дыхания, работой над дикцией, диапазоном и т.п., обратимся к интонационной компоненте. Нередко данному виду работы отводят вспомогательную роль, как подготавливающего слух к основным видам деятельности. Но, как показывает практика, данная форма работы, причем на всех этапах обучения, является очень важной – ключевой. Вокально-интонационные упражнения являются основой в процессе формирования и совершенствования навыка чистого, выразительного и осмысленного пения. Данная форма работы дает возможность закрепить практически те теоретические сведения, которые обучающийся получает на уроках сольфеджио. В данной форме работы осуществляется изучение и практическое овладение, прежде всего, грамматикой музыкального языка. Задача данной формы работы заключается в выработке осознанного аналитического отношения к элементам музыкальной речи в опоре на слуховые представления, ощущения и переживания.

Прежде всего, данная форма работы должна быть направлена на осознание и практическое освоение интонации как особого целостного образования. В. В. Медушевский отмечал, что музыкальная интонация неразложима на элементы – мелодическую линию, интервалику, ритмический рисунок, тембровую окраску и т.д., и это составляет типичное внутреннее свойство и музыкальной грамматики [10]. Соответственно, интонирование

также должно осуществляться с опорой на те музыкальные средства, которые ее организуют. Изучение грамматики не может быть выключенным из практики бытования музыки.

Традиционно вокально-интонационные упражнения включают в себя пение гамм, интервалов, аккордов, секвенций, гармонических оборотов, гармонических последовательностей. В связи с этим отработка интонирования любого элемента музыкального языка должна быть включена в общий музыкальный контекст, и каждый элемент как фокус должен подтянуть все остальные параметры музыкальной ткани, такие как ритм, тембр, громкость, артикуляция.

Так, пение гамм нередко в практике осуществляется в сопряжении с ритмом. Но если к этому подключить задачу исполнения в определенном характере, заданном штрихе, с динамическим развитием и поиском тембральной характеристики, то процесс станет более увлекательным, а главное – адекватным природе музыкального искусства и музыкального слуха.

Интонирование ступеней лада, интервалов также возможно организовать в заданном размере, с поиском ритмического оформления и выстраиванием логики гармонической и композиционной структуры.

Нередко интонационные упражнения, абстрагируясь от конкретных исполнительских задач, имеют направленность на развитие отдельных технических навыков. В подобной ситуации приходится сталкиваться со «стерильной» интонацией, лишенной каких-либо признаков живого музицирования. Подобные подготовительные упражнения приводят в дальнейшей работе к механическому сольфеджированию, исполнители с одинаковым безразличием интонируют музыку разного стилистического содержания, как метко выразился Б. Асафьев, «неким средним нейтральным тоном» и «некой обобщенной экспрессией на все случаи» [3, с. 8].

Обозначенные противоречия, обнаруживаемые в практике сольфеджио, заставляют еще раз обратиться к основаниям – к пониманию специфики музыки как вида искусства и пониманию природы музыкального слуха.

Понятие «музыкальный слух» в теории музыки, в музыкальной психологии и педагогике фигурирует давно и, согласно концепции Б. М. Теплова, крупнейшего отечественного исследователя вопросов музыкальных способностей и психологии музыкальной деятельности, понимается в двух значениях – узком и широком. «Такое разделение обуславливается функционально-содержательными особенностями музыкального мышления, лежащего в основе творчества композитора, исполнителя, слушателя и заключающего в себе соответственно два разных механизма: аналитический, связанный с постижением звуковой формы музыки, и интонационно-целостный, обеспечивающий проникновение в ее художественный смысл» [12, с. 61]. При этом главным показателем музыкальных способностей Б. М. Теплов считал эмоциональную отзывчивость на музыку.

На высшей ступени своего проявления музыкальный слух (профессионала, любителя музыки) отличается *равномерной* развитостью этих сторон, их плодотворным взаимодействием, к достижению чего, по сути, и должен быть устремлен любой музыкально-образовательный процесс.

На сегодняшний день в музыкальной педагогике явно намечается тенденция на эмоционально-насыщенный способ изучения каждого элемента музыкального языка. Появляются подходы к развитию музыкального восприятия через тактильные, вкусовые, цветовые, обонятельные, а также глубинные гравитационные ощущения. Используются метафорические характеристики при запоминании звучания интервалов и аккордов. Обращают внимание на колористическое видение тональностей, сенсорную дифференциацию основных функций в тональности. Привлекается ассоциативный ряд при овладении сложными ритмическими фигурами и т.д.

Данные подходы правомерны, поскольку еще Б. М. Тепловым в фундаментальном исследовании «Психология музыкальных способностей» было отмечено, что слуховые представления нередко взаимодействуют с какими-нибудь неслуховыми, то есть слуховое представление не может возникнуть без соответствующего «вспомогательного» [12]. Также Э. Жак-Далькроз писал, что наши уши, голос и все тело находятся в прямой зависимости от наших душевных свойств, и начинать музыкальное образование следует с воспитания органов чувств [5].

В этом процессе большую роль играет формирование сенсорных образов, которые выступают своего рода содержаниями сознания, рожденными в процессе музыкального восприятия. В этом процессе обретает значимость выявление глубинных синестезий. Синестезия является психологическим процессом совмещения различных типов чувственного восприятия – слухового, зрительного, кинестетического и т.д. Широко известно подразделение людей на визуалов, аудиторов и кинестетов в зависимости от ведущей модальности восприятия, во многом организующей и структурирующей поток поступающей информации к реципиенту.

Метод извлечения содержания сознания в результате восприятия музыки путем ассоциативного перевода специфических ощущений в обозначение признаков активно используется при освоении сложных языковых образований музыки XX века М. В. Карасевой, доктором искусствоведения, профессором Московской государственной консерватории [6]. Данный метод оказывается достаточно эффективным, поскольку развивает высокую тонкость восприятия отдельных элементов музыкального языка, их связей и в результате приводит к обострению и утончению музыкального слуха.

Целью метода полимодального расширения ассоциативного слухового ряда выступает создание образа, глубоко индивидуализированного, где образы могут быть слухо-зрительные, слухо-кинестетические, слухо-зрительно-кинестетические. При этом важно сохранять установку сознания на «вслушивание в себя», задать направленность к глубине музыкального переживания, поскольку именно через переживание, со-переживание открывается возможность обучения музыке как смыслово нагруженной. Нарбатывание подобных механизмов должно начинаться с самых первых этапов.

На начальных этапах это может быть «сюжетное» восприятие, но не следует ограничиваться им, а держать перспективу на полимодальный образ, складывающийся из возможности перевода ощущения

в представление, т.е. образ. При этом включаются процессы ассоциативных связей слуховой информации с различными модальностями восприятия, и на основе этих связей возникает процесс более глубокого проникновения в музыкальную информацию, всем существом.

На сегодняшний день имеются разработки в данном направлении, но в большей степени ориентированные на начальный этап обучения. Среди них особо выделяется подход Т. А. Боровик. Система формирования и развития восприятия, созданная Т. Боровик, может быть названа универсальной, она значительно обогащает палитру учебной деятельности и способствует преодолению формализма и тотальной вербализации музыкального образования. Используемые приемы активизации художественно-ассоциативных представлений, связанных с целостностью речи, музыкально-звуковых образов и выразительных движений, имеют направленность на развитие интонационного слуха обучающихся [11].

Не менее интересны результаты многолетних исследований Лаборатории музыкальной семантики. Лаборатория исследует проблему «Музыкальный текст и исполнитель», в которой разрабатываются технологии содержательного анализа и творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом. В основе концепции практической семантики, которая позволила создать научную школу, лежит разработанная Л. Н. Шаймухаметовой техника семантического анализа, раскрывающая многие тайны смысловой организации музыкального произведения. Авторы видят важную роль в воспитании музыкального мышления через изучение и освоение смысловых структур музыкального текста и постижение его содержательной логики. На основе предложенной концепции были созданы методики работы с музыкальным текстом, дающие возможность подходить нетрадиционно к чтению и расшифровке смысловых структур музыкального текста, формировать у учащихся необходимые интонационно-образные представления, знание интонационной лексики и музыкального словаря разных эпох и стилей. Как отмечают авторы, в практику занятий по сольфеджио привлекаются различные внемузыкальные компоненты: стихи, живопись, театральные инсценировки, пластические, вербально-речевые и другие формы деятельности. Данное включение значительно помогает в овладении музыкально-интонационным словарем [9].

Следует заметить, что данные подходы, основанные на привлечении различных форм игровой деятельности, не только оживляют занятие, но просто необходимы на первых этапах музыкального обучения, поскольку адекватны психологическим особенностям детей данного возраста. На сегодняшний день имеется ряд разработанных пособий другими авторами, цель которых задать новый ракурс в дисциплине сольфеджио как занимательного. Главная направленность подобных разработок – заложить в детстве полноценные музыкальные впечатления, которые впоследствии вряд ли будут восполнены с яркостью и насыщенностью. Наличие такого опыта закладывает основы для развития интонационного слуха, формирования музыкально-слуховых представлений и будет способствовать развитию музыкального мышления.

Согласно видению современной музыкальной психологии, истоки музыкального мышления, если рассматривать их в генетическом плане, восходят к ощущению-переживанию интонации. Более пристальное рассмотрение теории интонации приоткрывает «завесу» в нераскрытой полностью в сольфеджио проблеме выразительного интонирования.

Основанием формирования эмоционально-окрашенного интонирования выступает ощущение и правильное интонирование устойчивости и неустойчивости в качестве базовых составляющих интонационного слуха. Как отмечает М. Г. Арановский, Б. Л. Яворский, от которого Асафьев впервые услышал термин «музыкальная интонация», так называл разрешение неустойчивого тона в устой. Именно тяготение было осмыслено музыковедом как основа музыкальной процессуальности в целом и как причина, ее порождающая. Вслед за Яворским, Б. В. Асафьев в осмыслении феномена музыкального движения и его силы приходит к заключению, что оно обретает конкретные формы звукоотношений – энергию вводного тона, задержания, соотношение консонанса и диссонанса [1, с. 70-71]. «Вот это явление или состояние “тонового напряжения”, обуславливающее и “речь словесную”, и “речь музыкальную”, я называю интонацией», – писал Б. В. Асафьев [2, с. 355]. Таким образом, интонация рождается именно как семантический эффект возникшего отношения между тонами.

В свете данных позиций ощущение и правильное интонирование устойчивости и неустойчивости являются фундаментом, закладывая основы для развития музыкального мышления на различных уровнях: от одного звука, сопряжения нескольких звуков и до охвата всей формы. Это закладывает основу выразительной интонации и открывает возможность смыслового и содержательного наполнения будущей интонации. Данные параметры выступают базовыми для формирования музыкально-слуховых представлений, они открывают шкалу дальнейших дифференциаций и возникающих ассоциативных рядов, включая и новые синестезийные связи. Б. В. Асафьев отмечал, что, если не воспитать в себе до совершенства «вокального», т.е. «весомого», ощущения напряженности интервалов и их взаимосвязи, их упругости, их сопротивления, нельзя понять, «что такое интонация в музыке», нельзя понять процессов исторической эволюции музыки и принципов развития (а не «разработки») и формы, постигаемой в развертывании смысла, т.е. в процессе [Там же, с. 226-227].

Описанные исходные позиции интонирования как особого способа творения интонации подчеркивают возведение всей психофизической активности музыканта в некое новое качество, отличаясь повышенной степенью ее напряженности и динамизма. С одной стороны, это позволяет поддерживать непосредственное восприятие, живую эмоциональную реакцию, стимулируя ассоциативность в процессах расшифровки образно-позитической сущности интонации. С другой стороны, это способствует воссозданию интонации в адекватном исполнительском действии – интонировании, связанном с эмоционально-смысловым наполнением, приданием интонации психологической «весомости».

Сегодня дисциплина сольфеджио развивается разными путями – в направлении формирования узкоспециальных музыкальных навыков и путем поиска новых методов, инновационных подходов. Важно, чтобы процесс осуществлялся в ракурсе более глубокого понимания природы музыкальности, музыкального слуха и нахождения способов приближения к ней – от базовых составляющих интонирования до нахождения эмоционально-смыслового качества интонации.

*Список источников*

1. Арановский М. Г. Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 61-85.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М. – Л.: Музыка, 1965. 134 с.
4. Бояринцева А. А. Интонационный слух музыканта и формы его развития [Электронный ресурс] // Концепт: научно-методический электронный журнал. 2014. Т. 20. С. 1486-1490. URL: <http://e-koncept.ru/2014/54561.htm> (дата обращения: 25.12.2017).
5. Жак-Далькроз Э. Ритм. М.: Классика-XXI, 2017. 248 с.
6. Карасева М. В. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. М.: Композитор, 1999. 340 с.
7. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. М.: Таланты – XXI век, 2004. 496 с.
8. Консон Г. Учение об интонации Болеслава Яворского [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Konson.pdf> (дата обращения: 27.12.2017).
9. Лаборатория музыкальной семантики [Электронный ресурс]: официальный сайт. URL: <http://lab-ms.narod.ru/> (дата обращения: 25.12.2017).
10. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
11. Сайт Татьяны Боровик [Электронный ресурс]. URL: <http://borovik.ucoz.ru/> (дата обращения: 12.12.2017).
12. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.: Наука, 2003. 379 с.
13. Федорович Е. Н., Тихонова Е. В. Основы музыкальной психологии: учебное пособие. М.: Директ-медиа, 2014. 279 с.

**DEVELOPMENT OF PROSODIC EAR IN THE PROCESS OF THE MUSICIAN'S FORMATION**

**Moroz Tat'yana Ivanovna**, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor  
*Kemerovo State Institute of Culture*  
*tatyana.moroz7@mail.ru*

The article deals with prosodic ear as a special kind of musical ear aimed at perception and decoding of the meaningful parameters of music, enabling to penetrate into the subtlest shades of artistic sense. The tendencies in modern musical education directed at the development of prosodic ear in the process of the musician's formation are considered. The author raises the question of a need for expressive intonation as an important component in the development of prosodic ear in the course of solfeggio, reveals its basic components.

*Key words and phrases:* musical ear; prosodic ear; intonation; development of prosodic ear; musical education.

УДК 72.012.03

Дата поступления рукописи: 25.02.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.30>

*Статья посвящена проблеме сложения укрепленных церквей северных регионов Франции в XVI-XVII вв., расположенных на территории двух современных департаментов – Эна (Aisne) и Арденны (Ardennes). В течение XVI столетия путем усовершенствования фортификации укрепленные церкви этого региона приобретают универсальные фортификационно-композиционные черты, что позволяет историкам уверенно относить их к типологии “eglises fortifiees”. В силу своей исторической необходимости “eglises fortifiees” региона и в XVII столетии сохраняли динамику к дальнейшему совершенствованию архитектурно-композиционных схем как в плане фортификации, так и в плане иконографии.*

*Ключевые слова и фразы:* укрепленные церкви; форты; донжоны; Тьераш; Арденны; религиозные войны; фортификация; культовые сооружения.

**Орлов Игорь Иванович**, д. искусствоведения, профессор  
*Липецкий государственный технический университет*  
*kaf-tx@stu.lipetsk.ru*

**ФОРТИФИКАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЛОЖЕНИЯ  
 УКРЕПЛЕННЫХ ЦЕРКВЕЙ НА СЕВЕРЕ ФРАНЦИИ В XVI-XVII ВВ.**

Укрепленные церкви “eglises fortifiees” региона Тьераш расположены на территории двух современных департаментов – Эна (Aisne) и Арденны (Ardennes). Общее число сохранившихся до наших дней этих оригинальных религиозно-фортификационных сооружений – порядка шестидесяти церквей, сосредоточенных в различных деревушках вокруг коммуны Вервен (Vervins), которая находится в 175 километрах к северо-востоку от Парижа. Большинство из этих сооружений были построены в XVI-XVII вв., когда они широко