

**Т. С. Кичакова**

## **ПОНЯТИЙНО-ЛОГИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ**

Мыслительная деятельность человека, независимо от того, связана она строгой логикой научного или художественно-образного мышления, уходит своими истоками в знания о предмете, основывается на системах представлений и понятий о том или ином материале. Основой для развития мышления являются уже усвоенные знания. Это общедидактическое и психологическое положение не утрачивает своего значения и в специфической сфере музыкального мышления (Л.А. Мазель, В.В. Медушевский, С.С. Скребков, В.А. Цуккерман и др.).

Проблема музыкального мышления как таковая существует в современной науке (в теоретическом музыкознании, психологии, педагогике) относительно недавно. В первые десятилетия XX века в Европе и России были созданы концепции, выводящие к проблемам музыкального мышления. Среди создателей таких концепций одно из первых мест принадлежит Б.В. Асафьеву [1]. Суть учения Б.В. Асафьева заключается в том, что музыкальная мысль проявляется и выражает себя через интонирование. Трактовка автором интонации как носительницы музыкального смысла легла в основу его учения о музыкальной речи.

Актуальной для своего времени была разработка Б.Л. Яворским вопросов музыкального синтаксиса, вследствие чего получено углубленное толкование понятий фразы, цезуры и некоторых других атрибутов «членения» музыкального произведения. Труды Б.В. Асафьева и Б.Л. Яворского положены в основу дальнейших исследований в области музыкального мышления и музыкальной речи.

Л.А. Мазель в своих работах определил отношение к категории образа как к основной семантической и структурной единице. Исследователь подчеркивал, что художественный образ есть некое обобщение, данное через конкретное явление музыкального искусства (произведение композитора, интерпретированное и воссозданное в реальном звучании исполнителем). Мышление человека, в том числе и музыкальное, существует в органичной и неразрывной связи с языком, который является не только средством выражения мыслей, но и основой образования, становления и развития мыслей. «Всю совокупность исторически сложившихся средств музыкальной выразительности часто называют музыкальным языком», – писал Л.А. Мазель [2, 7]. Его назначение – образно отражать, моделировать соответствующие явления и эмоции, воссоздавать их в виде материальных звуковых структур, что составляет специфику музыкального языка, его отличие от вербального, оперирующего словами.

Впоследствии ученые В.В. Медушевский и М.С. Каган предлагают новые современные подходы к проблеме «музыкальное мышление – музыкальный язык» и рассматривают музыку как несловесный язык человеческого общения.

Музыкальное мышление представляет собой реальную психическую деятельность, с помощью которой личность приобщается к высотам музыкального искусства, постигает смысл заключенных в музыке духовных ценностей. При этом можно выделить ряд самостоятельных проблем:

1. Музыкальное мышление как процесс постижения музыкального произведения личностью.

2. Музыкальное мышление как способ мышления человека при его соприкосновении с музыкой как видом искусства.

3. Музыкальное мышление как один из способов общения человека с Миром, Вселенной через музыку.

Музыкальное мышление – это процесс моделирования отношений человека к реальной действительности в интонируемых звуковых образах. Оно возникает как результат активного, эстетически окрашенного взаимодействия со звуковой реальностью. Эстетически окрашенным может быть отношение ко всему окружающему миру (природа, быт). Однако для формирования музыкального мышления первостепенную роль играет звуковая реальность, уже несущая в себе эстетическую организацию. Это музыкальное искусство.

Основным критерием продуктивности музыкального мышления является познание художественного смысла, содержания, выраженного в акустических материальных формах.

Художественный смысл не просто сочетается с акустической формой музыкального произведения, но и проявляется в каждой ее детали. Разделение формы и содержания – это теоретическая абстракция. В реальном произведении художественный смысл оказывается проявленным именно через форму. И лишь благодаря пристальному вниманию к форме возможно постижение смысла, содержания. Иначе музыкальное мышление превращается в необоснованное фантазирование, никак не связанное с конкретным музыкальным произведением.

Процесс мышления проходит отдельные стадии и этапы.

Первый этап – акт принятия мыслительной задачи. И если итогом музыкального мышления является познание художественного смысла, то акт принятия мыслительной задачи нужно трактовать как желание понять смысл данного произведения.

На следующем этапе человек изучает элементы той задачи и ситуации, которые стали предметом размышления. Рассматриваются как свойства отдельных элементов, так и наиболее очевидные связи между ними.

В музыкальном мышлении этот этап предстает в виде исследования в комплексе элементов музыкального языка, задействованных в данном произведении. Для этого необходимо не только тонкое дифференцированное слышание, но и немалые теоретические знания. В этом смысле элементарную теорию музыки можно считать залогом успешного протекания этого этапа.

Смысл произведения искусства человек конструирует сам, из ассоциаций и аналогий своего опыта. Таким образом, прошлый опыт в музыкальном мышлении используется двояко: с одной стороны, актуализируются знания из области теории музыки, с другой – всплывают

образы ранее пережитых психологических ситуаций. Одновременное проявление двух разных сторон прошлого опыта во время восприятия новой музыкальной информации приводит к проявлению смысловых значений отдельных элементов. В результате, с развитием музыкального мышления, определенные звуковые сочетания получают достаточно стабильные значения в понимании данного человека. Это и есть постепенное формирование интонационно-смыслового словаря личности. Сложившиеся значения затем используются в качестве готовых смысловых единиц либо служат образцом, отправной точкой для образования смысловых вариантов и новых значений.

Важная особенность музыкального произведения как специфической задачи заключается в том, что полное определение значения каждого элемента не является непременным условием постижения смысла всего музыкального текста. Элементы настолько спаяны друг с другом, что непонимание одного интуитивно дополняется, домысливается за счет понимания других, «соседних» элементов.

Анализ отдельных элементов без определенного их места в структуре целого в музыкальном мышлении невозможен, так как за элементами музыкального языка нет жестко закрепленного внеконтекстуального значения. Смысл каждого элемента может быть определен только через весь контекст и общий смысл всего произведения.

Особая текучесть и необратимость музыкального текста обуславливает необходимость постоянного структурирования звукового потока. Музыкальное познание обязательно предполагает сравнение звучащего в данный момент с предыдущим звучанием, причем этот механизм действует на всех уровнях музыкального синтаксиса:

- 1) сравнение звуков по высоте по длительностям дает представление о ладовой и ритмической организации интонаций и мотивов;
- 2) сравнение мотивов и фраз позволяет воспринимать масштабность структуры;
- 3) сравнение частей и разделов приводит к осмыслению формы и типа развития;
- 4) сравнение данного произведения с другими выявляет жанровые и стилистические особенности.

Настроение музыки и его изменения ощущаются человеком на чувственном уровне. Однако если не подключается музыкальное мышление, то по окончании звучания он не в состоянии охарактеризовать даже самые значительные изменения. Прозвучавшая только что музыка словно «стирается» из памяти и психологического опыта.

Коммуникативный аспект музыкального мышления неразрывно связан с практической деятельностью. Творческое музыкальное мышление может проявляться в различных видах и формах, основные из которых –

сочинение музыки, музыковедческий анализ, преподавательская деятельность. Приступая к овладению профессией музыканта, желающим необходимо освоить музыкальный язык во всем богатстве и разнообразии, а также овладеть соответствующими умениями и навыками музыкальной деятельности.

В зависимости от того, на какой из подвидов этой деятельности сориентирован человек – желает ли он стать композитором, исполнителем, музыковедом, преподавателем той или иной музыкальной дисциплины, – ему придется развивать весь комплекс музыкально-мыслительных операций, отдавая предпочтение, естественно, тем компонентам (и их блокам), которые являются приоритетными с точки зрения его будущей специальности.

Не только музыканты-профессионалы, но и те, которых принято именовать простыми слушателями, должны оперировать в процессе музыкальных восприятий определенными системами представлений об интонациях, простейших выразительно-изобразительных средствах – всем тем, что вызывает у них те или иные настроения, поэтические воспоминания, образы и прочее. На этом уровне проявляет себя музыкально-образное мышление, мера и степень развитости которого сугубо индивидуальна.

Музыкант-исполнитель осваивает и осмысливает произведения в процессе собственных практических действий, изыскивая наилучшие, с его точки зрения, пути и способы интерпретации нотного текста. Его музыкально-мыслительные действия можно трактовать как один из специфических аспектов практически действенного мышления.

Обращение к эмоциональной стороне музыкального сознания – это общепринятый путь обучения игре на музыкальном инструменте. Однако воздействие на внутренний мир учащегося музыкально-исполнительского класса иногда приобретает в практической педагогике односторонний характер, т. к. не уделяется должного внимания процессам понимания музыки, интеллектуального ее осмысления. Тем самым мышление музыканта трактуется как специфическое, принципиально отличающееся от обычного мышления человека, включающее в себя, наряду с остальным, и понятийно-логический компонент.

Музыкальное мышление имеет ярко выраженную эмоциональную окраску. Однако в его функции входит также оперирование определенными системами теоретических категорий и понятий. Существенные стороны и отличительные типовые признаки стилей, жанров, формоструктур, различных элементов музыкальной выразительности отражаются в мышлении музыканта через определенные системы представлений и понятий. Трактую музыкальное произведение, исполнитель не вправе игнорировать его жанровую или стилистическую специфику. Мышление

музыканта-интерпретатора оперирует на этом уровне такими обобщенными, достаточно сложными категориями, как жанр или стиль.

Г.Г. Нейгауз – один из основоположников московской пианистической школы считал, что учитель игры на любом инструменте должен быть, прежде всего, разъяснителем и толкователем музыки. Необходим комплексный метод преподавания, т. е. учитель должен донести до ученика не только содержание произведения, но и дать ему подробнейший анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, полифонии, фортепианной фактуры и других средств музыкального языка.

Л.В. Николаев, А.Б. Гольденвейзер в своей преподавательской деятельности ориентировались на развитие профессионального музыкального мышления у учащихся, проникновение в содержание музыки через ее всестороннее и тщательное (аналитическое) осмысление. Постижению закономерностей музыкального формообразования, детальному рассмотрению конструктивно-технологических особенностей произведений уделялось на занятиях пристальное внимание. Гольденвейзер никогда не жалел времени на беседу со своими воспитанниками о композиторах, их роли в истории искусства, стилевых чертах их творческого наследия.

Практика обучения музыкальному исполнительству знает два основных метода работы:

- 1) показ, т. е. демонстрация того, как надо сыграть что-либо на инструменте, спеть, продирижировать – метод наглядно-иллюстративный;
- 2) словесное пояснение – формирует интеллект, обогащает художественно-мыслительный потенциал.

Каждый из этих методов обеспечивает преподавателю возможность гармоничного воздействия на учащегося лишь тогда, когда он сочетается и взаимодействует с другим. Так, слово подкрепляется соответствующим показом и наоборот. Если с помощью иллюстративно-наглядного показа на инструменте педагог может дать непосредственный эмоциональный импульс молодому музыканту, продемонстрировать технический прием, звуковую краску, тот или иной выразительный нюанс, то через слово он прямо апеллирует к мысли учащегося, его профессиональному сознанию, стимулирует теоретическое осмысление им музыкальных явлений. Слово педагога способно сыграть существенную роль в углублении интеллектуальной содержательности занятий на музыкальном инструменте.

В то же время удельный вес этих методов в процессе обучения может существенно меняться в зависимости от тех или иных конкретных задач. В одних случаях педагогически целесообразным может оказаться преимущественное использование слова, в других – появятся основания отдать предпочтение показу. Коэффициент полезного действия каждого из

этих способов – величина переменная, значение которой может либо возрастать, либо падать. Иными словами, цель, на которую направлены усилия педагога, обуславливает не только виды и формы, но и методы его работы, актуализирует одни и подчас временно отводит на второй план другие. Так, в случаях, когда центр тяжести в обучении смещается на развитие учащегося, формирование его интеллекта, обогащение художественно – мыслительного потенциала, максимально эффективным оказывается метод словесного воздействия.

Наряду с моментами конкретно-образными важное место в процессах музыкального мышления принадлежит и отвлеченно-понятийным моментам, отражающим объективные закономерности музыки как искусства. Формировать музыкальное мышление – значит формировать у учащегося соответствующие представления и понятия, теоретически углублять и уточнять их, устанавливать внутренние связи и отношения между ними, сводить их в сложно разветвленные и иерархические системы. Понятно, что задача такого рода выполняема лишь при всестороннем и интенсивном использовании педагогом словесного метода.

Слово педагога способно в принципе сыграть самую существенную роль в углублении интеллектуальной содержательности занятий на музыкальном инструменте. Перед педагогом открываются тем самым много обещающие перспективы в отношении общей интеллектуализации урока, формирования у молодых музыкантов углубленных, теоретически емких систем представлений и понятий. Появляются возможности широкого и активного использования слова как источника разнохарактерных знаний, средства развития музыкального мышления обучающихся.

Предоставляя ученику ту или иную информацию, необходимо дифференцировать ее по степени важности, отделяя более существенное от менее существенного. Стремление педагога пропустить сквозь призму аналитического рассмотрения все, что несет в себе изучаемое произведение, уместить на ограниченном отрезке одного занятия максимум возможных сообщений, пояснений и комментариев чревато тем, что основное, главное в материале, то, что могло бы лечь в основу соответствующих систем знаний, подчас оказывается на заднем плане. Чем менее подвинут в своем развитии учащийся, чем больший объем музыкально-теоретических и музыкально-исторических сведений должен быть усвоен им в ходе обучений, тем более четко, логично и систематично необходимо спланировать сам процесс передачи знаний.

Словесное воздействие на ученика в ходе занятий музыкальным исполнительством должно быть по возможности ориентировано в сторону широких и содержательных обобщений. Проблема «интеллектуализации»

обучения получает решение лишь в том случае, если педагог последовательно ведет учащегося от единичного к общему, от частного к отвлеченно-понятийному, от общностей низшего порядка к общностям высшего порядка и т. д. При этом условия складываются благоприятные предпосылки для углубленного развития мышления обучающегося, формируется его способность к постижению закономерностей музыкального искусства.

Серьезное аналитическое осмысление изучаемого материала пролагает пути к интерпретации музыкального произведения через понимание, углубленное осознание основных стилистических и формообразующих особенностей, интонационно-ритмических средств. Интенсивная мысль, высокая степень интеллектуального познания музыки, глубокое погружение в логику ее развития – все это влечет за собой истинное переживание и создает атмосферу подлинно творческого подъема.

Опыт, приобретаемый через исполнение музыки, направленный на развитие профессионального мышления, особенно ценен. Суть его в том, что он имеет сугубо практическое свойство и выступает следствием непосредственных игровых действий. Специальные наблюдения показывают, что музыкально-мыслительные процессы в этом случае попадают в условия, максимально благоприятствующие их образованию и протеканию. Развитие профессионального интеллекта учащегося-музыканта зависит от качества освоения соответствующих представлений и понятий, способности ими оперировать, глубины осмысления. Формоструктура музыки, ее мелодические, полифонические, гармонические, метроритмические, тембродинамические и иные особенности постоянно конкретизируются, наполняются реальным музыкальным смыслом.

Таким образом, игровая практика создает оптимальные условия для протекания музыкально-интеллектуальной деятельности.

Задача исполнителя – воссоздать на инструменте звуковой образ, что предполагает проникновение в выразительно-смысловую сущность музыкальных интонаций, с одной стороны, и осознание конструктивно-логических принципов организации материала – с другой. Высшей целью для каждого исполняющего музыку считается интерпретация музыкального произведения, самостоятельное его переосмысление.

Исполнительство как специфический род музыкальной деятельности мобилизует практически все формы музыкально-мыслительных действий, отражает их во всей совокупности и многообразии.

#### **Литература**

1. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 28 с.



---

2. Мазель, Л. О природе и средствах музыки / Л. Мазель. – М.: Музыка, 1991. – С. 78.

3. Николаев, А. Еще раз о семиотике и множественности исполнительского образа / А. Николаев // Музыкальное исполнительство: сб. ст.; сост. Г.Я. Эдельман. – М.: Музыка, 1973. – С. 3–19.

МГПУ им. И.П.Шамякина