

РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 78:159.955

Покорська Л.М.

МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ПРОЦЕС ПІЗНАННЯ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

В статтє прослеживається исторический экскурс развития взглядов психологов и педагогов на понятие «музыкальное мышление».

Ключевые слова: звукове сприймання, смисловий сигнал, музичне переживання, духовні цінності, інтонація, музична мова, інтонаційні елементи, образність.

Проблема мислення взагалі і, зокрема, музичного мислення постійно привертає увагу філософів, психологів, педагогів, мистецтвознавців. Аналіз літератури стосовно музичного мислення дозволяє говорити про два напрямки його розвитку. Представники першого спираються на дослідження з філософії, естетики, психології, соціології і розглядають музичне мислення як один із видів мислення взагалі. Інша група вчених, спираючись на наукові дані про специфіку, особливості, закономірності самого музичного мистецтва, виділяють основні його компоненти.

Для науково-педагогічного вирішення питань музичного мислення як процесу пізнання, що забезпечує глибину розуміння музичного твору, важливе значення мають теоретико-експериментальні дослідження у галузі філософії (Ю.Афанасьєв, І.Герасимова, Е.Гуссерль, Л.Левчук, В.Малахов, В.Мазепа, Ф.Шеллінг, А.Шопенгауер та ін.), естетики (А.Андрєєв, М.Каган, Г.Єрмачі, Ю.Холопов), психології (А.Брушлінський, Л.Виготський, А.Готсдінер, О.Костюк, Є.Назайкінський, С.Науменко, Б.Теплов, С.Рубінштейн), мистецтвознавства (Б.Асаф'єв, М.Арановський, Л.Мазель, В.Медушевський, А.Соخور, Ю.Холопова), педагогіки (І.Зязюн, О.Олексюк, Г.Падалка, О.Ростовський, О.Рудницька, О.Щолокова). Разом з тим процес історичного становлення і розвиток самого поняття „музичне мислення” не знайшов достатнього висвітлення на сторінках друкованих видань. Досить назвати лише деякі роботи Б.Асаф'єва, М.Арановського, Л.Бернштейна, А.Лосєва, В.Медушевського, у яких розглядаються різні аспекти даної проблеми. Тому метою нашої статті є розкриття основних віх у поглядах філософів, психологів, педагогів на поняття „музичне мислення” протягом XVIII – XX століть.

Історію виникнення поняття „музичне мислення” досить складно простежити. Окремі думки з цього приводу зустрічаються ще в античних трактатах про музику, наприклад, в „Елементах гармонії” Аристоксена (IV ст. до н.е.). Термін „музичне мислення” з'являється в музично-теоретичних працях XVIII століття. Так, німецький історик музики Форкель пише, що ми здатні не тільки відчувати звуки, але й мислити звуками. Шеллінг у роботі „Філософія мистецтва” підкреслює, що музика є найбільш узагальненим видом мистецтва і вважає, що „вона найближче підійшла до можливості відображення словом і розумом” [7, с. 319-320]. Гегель, естетика якого у свій час за глибиною і різнобічністю не мала рівних, зазначав, що музика „поглинає свідомість” і вбачав у ній прояв діалектичної єдності двох протилежностей. „У музиці панують найглибша задушевність та проникливість, і разом з тим найсуворіша безстрастність” [3, с. 100-113].

Однак варто відмітити, що ці висловлювання ще не базувалися на будь-яких дослідженнях музичного мислення. Першу спробу дати тлумачення поняттю „музичне мислення” ми знаходимо у німецького філософа Й.Генбарта на початку XIX ст., який розрівняв слухові відчуття й музичне мислення в процесі слухання музики. Він підійшов до розуміння того, що музика сприймається на основі почуттів, а потім переробляється за участю раціонального мислення.

Е.Ганслік у 1854 році вказував на „апперцептивне випередження” у процесі сприймання музики. На його думку, інтелект людини, здатної естетично сприймати музику, може передбачати її розвиток, що по-суті відповідає принципу випереджального відображення. В той же час вчений намагається довести, що музика розпадається на звучні форми і тому немає підстав говорити про музичний зміст і смислові зв'язки, оскільки в цілому музика не несе в собі змісту. Дослідження Гансліка стало відправною точкою для багатьох західноєвропейських естетиків та музикознавців. Так, М.Фехцер у роботі „Вступ до естетики” (1876 р.) ставить завдання проаналізувати такі категорії як „естетичні принципи” та „естетичне сприймання”. Останнє, на його думку, супроводжує естетичні уявлення. Музика відображає певний духовний образ, вона породжує асоціативні уявлення, які не є винятково індивідуальними, і це дає підставу говорити про понятійні смислові уявлення.

В роботі Г.Рімана „Музична логіка” (1873 р.) вперше піднімалися теоретичні питання проблеми музичного мислення. Ним було відзначено, що зрозуміти музичний твір можна тільки шляхом порівняння і зіставлення звукового сприймання і уявлень. Вчений зауважував, що у музичного пізнання є своя логічна дедукція, свої аналіз і синтез. Ці логічні операції дають можливість пізнавати музику як уявне ціле. Узагальнення численних робіт Г.Рімана, дозволило виділити важливе положення, що мало принципове значення для розвитку теорії музичного мислення – гіпотезу про існування специфічного музично-розумового процесу.

Кінець XIX і початок XX століть ознаменував новий етап розвитку теорії музичного мислення. Психологи й музикознавці переходять від вивчення сприймання і уявлення до дослідження процесів мислення в цілому. Так, застосовуючи теорію мовних значень (семантику), О.Штігліц (1906 р.) пише про те, що слово в музиці виступає смисловим сигналом. Він приходить до дуже важливого висновку, що специфіка музики краще досягається через її безпосереднє сприймання, ніж через „граматику” словесної мови.

Наступним етапом у розвитку теорії музичного мислення стала робота Р.Мюллера-Фрайенфельса „Психологія мистецтва” (1912 р.). Її висновки базувалися на новітніх методах експериментальних досліджень у психології. Автор проводить ряд експериментів, в ході яких уточнює диференціацію асоціативних уявлень і виділяє три їх основні види – загальний, генеральний та індивідуальний. Крім того, вчений продовжує вивчення художнього переживання, вважаючи, що глибинна суть мистецтва невимовна словесно, а мислення й художнє переживання несумісні як вогонь і вода. Особливу значущість дослідження Мюллера-Фрайенфельса мають тому, що він не тільки виявляє об’єктивність існування музичного мислення, але й намагається його класифікувати, виділяючи два типи музичного мислення: за першим музичні погляди опредмечується і не виділяється в них щось специфічне; за другим – в музичних враженнях вбачається щось особливе, що відрізняє їх від інших. У наступних своїх роботах учений визначає художню типологію, так звану біполярну типологічну систему, що спростовує „загальність” психологічних закономірностей „для всіх людей за всіх часів”. Таким чином, Мюллер-Фрайенфельс впритул підійшов до вирішення проблеми музичного мислення.

Вагомий внесок у розв’язання цієї проблеми внесли дослідження чеського вченого й композитора О.Зіха, результати яких він виклав у книзі „Естетичне сприймання музики” (1910 р.). Автор пов’язав музичне сприймання з музичним мисленням, розуміючи його як сполучення сенсорної сторони переживання з усвідомленням змістовної організованості звукового потоку. О.Зіх вважав, що складовою музичного сприймання є здатність розпізнавати й утримувати в думці безперервність одиничних властивостей серед широкого потоку сприймання. Суть музичного мислення, на думку дослідника, зводилась до наступного: „... музичне мислення виникає в тому випадку, якщо на основі сприйняття звукового аналізу усвідомлюється не тільки зміст, але має місце чисто раціональне, абстрактне симультанне осмислення специфічних структурних факторів музичного твору... Мова йде про несловесне мислення, тому що музика не має потреби ні в „будівельних словесних лісах”, ні у немусичних емоціях які нав’язують їй” (5, с.4-7). Наукові праці Зіха стали основоположними в музичній психології і педагогіці і набули розвитку в роботі Е.Курта „Передумови теоретичної гармонії й тональної системи” (1913 р., Швейцарія). Він продовжив дослідження музичного переживання, яке лежить в основі будь-якого виду музичної діяльності. Курт розрізняє почуттєву основу музичного переживання, тобто зовнішній фізіологічний імпульс внутрішній – власне музичне переживання. У наступних роботах дослідник намагається простежити взаємозв’язок між ними, що в остаточному підсумку відображає взаємозв’язок свідомості й підсвідомості. Це стало значним досягненням у музичній психології: вперше була поставлена проблема співвідношення раціонального та ірраціонального в процесі музичного мислення.

Але, незважаючи на результати проведених досліджень, залишався нез’ясованим процес осягнення змісту музичного твору. Відповіді на це запитання спробував Г.Мереманн у своїй роботі „Прикладна музична естетика” (1926 р.), де він відзначає, що музичний твір варто розглядати як чистий феномен. Продовжив дослідження музичного мислення В.Гельферт. Аналізуючи процес музичного мислення, автор вводить поняття „музична уява”. Порівнюючи музичну й розмовну мови, Гельферт дійшов висновку, що музичні явища не можна пояснити закономірностями людської мови, і що основна відмінність музики від мови полягає в тому, що вона не здатна передавати поняття. Виявленню закономірностей музичного мислення була присвячена робота І.Гуттера „Музичне мислення” (1943 р.). Розуміючи його як „специфічний вид мислення з використанням спеціального матеріалу”, Гуттер основними принципами або основною закономірністю музичного мислення

визнає тотожність і розбіжність, аналіз і синтез. Ця робота завершила великий етап розвитку теорії музичного мислення в дослідженнях західноєвропейських психологів і музикознавців.

Починається новий етап, що пов'язаний з розвитком теорії музичного мислення в межах російської культури. У широкому значенні цього слова, культура починається з мистецтва і закінчується виробництвом. Вона складається з передачі від покоління до покоління основних її матеріальних і духовних цінностей. Як навчитися осягати цінності мистецтва і в чому їх відмінити від музики? Відповіді на ці запитання з позиції філософії культури ми знаходимо в роботах А.Ф.Лосева. Що є музика на відміну від оточуючого нас механічного світу? – „Музичний феномен характеризується своєрідністю музичного буття. Що ми можемо зрозуміти, порівнюючи музику з іншими науками й мистецтвами? Ми повинні навчитися бачити музику в думці” [4, с.196]. Виникає питання: чи можуть бути засвоєні цінності музичного мистецтва? – „Можуть бути засвоєні лише в результаті особливої культури розуму” (там само). Ці висловлювання, незважаючи на те, що пройшло майже сто років, не втратили своєї актуальності ні для філософії, ні для естетики й музикознавства, ні для психології й педагогіки. Ми вже неодноразово зустрічалися з визначенням музики як феномена, але чи можливе пізнання його змісту? Що є його носієм у музиці?

Ця проблема залишалася відкритою до виходу книги Б.В.Асаф'єва „Музична форма як процес” (1930 р.), де автор вперше з позиції діалектики відповідає на ті запитання, які були поставлені в процесі розвитку теорії музичного мислення. Носієм думки в музичному мистецтві є інтонація, а думка, щоб стати звуковідображеною, інтонується, стає інтонацією [1, с.211]. Інтонування, за Б.В.Асаф'євим, це діяльність людського інтелекту, особлива образно-інтонаційна форма мислення [1]. Єдність змісту і форми у свідомості композитора, а потім і слухача, який втілює думку-ідею через інтонування і стає його творінням (там само).

Слід відмітити, що до досліджень даного рівня варто віднести роботи М.Г.Арановського, В.П.Бобровського, Л.І.Диса, В.В.Медушевського, Е.В.Назайкінського, В.Ю.Озерова, А.С.Соколова, О.В.Соколова, А.Н.Сохора, Ю.Н.Тюліна, Ю.Н.Холопова та ін. Музичне мислення розглядається ними як продуктивне, творче мислення, що являє собою єдність трьох основних видів людської діяльності: відображення, створення й спілкування.

Так, А.Сохор, виявляючи основні закономірності музичного мислення як соціального феномена вважає, що крім „звичайних понять, які виражають словами, і звичайних наочних уявлень, які матеріалізуються в зорових проявах, композитор обов'язково – і дуже широко – використовує специфічно музичні «поняття», «ідеї», «образи». Він звертає увагу на те, що ще у XVIII - XIX століттях було прийнято називати музичними темами (мелодії, мотиви) «ідеї», що уявляються композитором, та якими він оперує в процесі своєї творчості. Музичне мислення здійснюється на базі музичної мови. Воно здатне структурувати її елементи, створюючи інтонаційну, ритмічну, темброву, тематичну та ін. структури. Однією із властивостей музичного мислення є музична логіка, що розвивається в процесі музичної діяльності. М.Арановський, досліджуючи музичне мислення, розглядає музику як «... особливий вид комунікативної діяльності, а твір – як комунікант, повідомлення, що відправлене композитором та отримане слухачем» [5, с. 91]. Такий підхід повністю узгоджується з отриманими даними на рівні нейрофізіології й нейропсихології, адже музика є класичним прикладом невербальної інформації. У свою чергу музична інформація виходить і передається, знову таки, за допомогою музичної мови, якою можливо опанувати тільки в процесі музичної діяльності. Такий підхід характеризується певним «набором» стійких типів звукових сполучень (інтонацій) разом із правилами (нормами) їхнього вживання. Мова музики породжує тексти музичних повідомлень. Їх структура мислення й кожна музична культура породжує свою музичну мову, яка формує музичну свідомість у процесі спілкування з музикою в даному соціальному середовищі.

Аналізуючи психологічні передумови предметно-просторових слухових уявлень, М.Арановський, О.Соколов та інші дійшли висновки, що в процесі музичного мислення звук сприймається як сигнал і знак. Звукова різниця – основа інтонації. Зміст у музиці виявляється тільки за допомогою порівняння різниць. Важливим етапом у розвитку теорії музичного мислення є положення про те, що воно має структуру. «У процесі еволюції художньої творчості, в процесі збагачення виразних засобів, відмічає М.Арановський - виникають стабільні моделі структурного мислення. Принципи структурного мислення нескінченні й різноманітні» [5, с.154].

В процесі розвитку теорії музичного мислення такими авторами як Н.В.Горюхіна, Л.І.Дис, Т.В.Чередніченко та ін. був розроблений категоріальний апарат досліджень. У музикознавстві загальною і конкретною категорією є інтонаційний процес, під яким розуміється процес формування, функціонування, взаємодії та зміни інтонацій як найменших одиниць музичної свідомості. Л.Дис

пропонує в якості першої групи категорії наступні: стиль письма (поліфонічний, гармонічний та ін.), лад, звукоряд, метроритм. За допомогою цих категорій встановлюється тип системи, у якій може розвиватися музично-розумова діяльність. Друга група категорій характеризує процес розвитку й перетворення інтонаційних елементів. До них належать тотожність, контраст, варіантність, варіативність і розробленість. Однак, процес дослідження категорій музичного мислення не можна вважати завершеним. Важливу роль в осмисленні проблеми музичного мислення відіграють дослідження В.В.Медушевського. У своїх роботах він розвиває принципове положення теорії музичного мислення: всі цінності, які містить в собі мистецтво – це духовні цінності. Зрозуміти їх зміст можливо тільки через самовдосконалення шляхом розвитку своєї почуттєвої сфери, та звертаючись до пізнання краси й істини. Даний висновок відкриває нові перспективи щодо взаємодії музичної науки, культурології, та музичної педагогіки на основі спільної мети – формування духовного світу людини, виховання її почуттів. У цьому зв'язку В.А.Сухомлинський, намагаючись втілити в життя ці ідеї, говорив: «Як гімнастика випрямляє тіло, так музика випрямляє душу людини» [7, с.514].

Таким чином, музичне мислення розглядається нами як особливий різновид художнього відображення дійсності в цілеспрямованому, опосередкованому й узагальненому пізнанні та трансформації суб'єктом цієї дійсності в створенні, передачі й сприйманні специфічних музично-звукових образів. Його особливість зумовлена інтонаційною природою музичного мистецтва, образністю та семантикою музичної мови. До того ж, це психічно-пізнавальний процес, що поєднує в собі такі компоненти сприймання як емоційний – пов'язаний із суб'єктивністю сприйняття та оцінки творів музичного мистецтва, емпіричним рівнем засвоєння його змісту та когнітивний – завдяки якому активізується пізнавальні процеси особистості, її здатність до осмислення та узагальнення естетичних категорій.

Література

1. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. В 2-х кн. Кн.2. – Л.: Музыка, 1971.
2. *Гегель Г.* Характер содержания в музыке // Методологическая культура педагога-музыканта / Под ред. Э.Б.Абдуллина. – М.: Academia, 2002.
3. *Лосев А.* Музыка как предмет логики // Из ранних произведений /Состоит и подготовка текста И.И.Махонькова. – М.: Правда, 1990.
4. *Орлов Е.* Интонационная теория Б.Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. – М.: Музыка, 1984.
5. *Проблемы музыкального мышления* / Сост. М.Г.Арановский. – М.: Музыка, 1974.
6. *Соколов О.* О принципах структурного мышления в музыке // Проблемы музыкального мышления / Сост. М.Г.Арановский. – М.: Музыка, 1974.
7. *Сухомлинский В.А.* Эмоциональное и эстетическое воспитание. Музыка // Избр. пед. соч.: В 3-х тт. – Т.1. – М.: Педагогика, 1979.
8. *Шеллинг Ф.* Философия искусства. – М.: Мысль, 1966.

УДК [78:371] (476)

Паздников М.А., Гончарова Е.П.

О СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ

В статье рассматривается проблема совершенствования музыкально-педагогического образования в Республике Беларусь путем внедрения профильного музыкального обучения на старшей ступени общеобразовательных школ с художественно-эстетическими направлениями. Выявляется эффективность профильного музыкального обучения в вопросах качества довузовского этапа будущих студентов; подчеркивается значимость допрофильного периода музыкальной подготовки школьников.

Ключевые слова: система музыкально-педагогического образования, довузовский этап подготовки студента, профильное музыкальное обучение, допрофильный период музыкального обучения.

Одной из центральных проблем модернизации высшего образования в Республике Беларусь является повышение его качества с целью подготовки специалистов высокого уровня. Современное