

3. *Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа* / Ред. Л.А. Баренбойма. – М., 1978.
4. *Bannmüller E., Röthig P.* (Hg.) Grundlagen und Perspektiven ästhetischer und rhythmischer Bewegungserziehung. – Stuttgart, 1990.
5. *Gersdorf L.* Carl Orff: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. – Reinbek, 2002.
6. *Gobbert J.* Zur Methode Jaques-Dalcroze: die rhythmische Gymnastik als musikpädagogisches System. – Frankfurt am Main, 1998.
7. *Jaques-Dalcroze E.* Klavierunterricht und musikalische Erziehung // Die Musik. — 1905/1906. – Н. 11, S. 259-307; Н. 12, S. 399-410.
8. *Jaques-Dalcroze E.* Rhythmus, Musik und Erziehung. – Basel, 1921.
9. *Jungmair U.* Das Elementare. Zur Musik- und Bewegungserziehung im Sinne C. Orffs. – Mainz, 2003.
10. *Kraemer R.-D.* Zur Entstehung von C. Orffs Schulwerks “Elementare Musikübung” // Kraemer R.-D. Musikpädagogik. Unterricht – Forschung – Ausbildung. – Mainz, 1991. – S. 270-279.
11. *Methode Jaques-Dalcroze* (Deutsche Ausgabe). – Т. 1-3. – Leipzig, 1906-1907.
12. *Orff C.* Das Schulwerk – Rückblick und Ausblick // Jahrbuch des Orff-Instituts 1963. – Mainz: Schott, 1964. – S. 13-20.
13. *Schmidt H.-W.* (Hg.) Carl Orff: sein Leben und sein Werk in Wort, Bild und Noten. – Köln, 1971.
14. *Abel-Struth S.* Ziele des Musiklernens. Teil I: Beitrag zur Entwicklung ihrer Theorie. – Mainz: Schott, 1978. – 164 с.
15. *Günther D.* Tanzwissenschaft // Tanzgemeinschaft. – Н. 2. – 1929. – S. 9-11.
16. *Ehrenforth K. H.* Eine Kultur-, Sozial- und Ideengeschichte in 40 Stationen. Von den antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart. – Mainz, Schott, 2005. – 547 s.
17. *Orff-Schulwerk* / Orff C., Keetman G., Bergese H. – Mainz: Schott, 1932-1935.
18. *Orff C., Keetmann G.* Musik für Kinder: Orff-Schulwerk. – Bd. 1-5. – Mainz: Schott's Söhne, 1950-1954.

УДК 78.03

Покорська Л.М.

### ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ДУМЦІ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

*В статье рассматривается проблема становления теории музыкального мышления в исторической ретроспективе. Освещаются взгляды философов, искусствоведов, психологов Западной Европы XIX – начала XX века.*

**Ключевые слова:** *музыкальное мышление, художественное восприятие, ассоциативные представления, музыкальные впечатления, чувственная основа, содержание музыкального произведения, интонация.*

Соціально-економічні і політичні зміни, що відбуваються в нашій країні, виявляють нагальну потребу держави в активних людях, готових до здійснення функцій самоуправління в умовах демократичного розвитку суспільних процесів. Сучасна система освіти розвиває і використовує переважно раціонально-логічний тип мислення, чого, на жаль, недостатньо для формування нового ціннісного відношення до світу, яке базується на образному мисленні і активізує можливості головного мозку, дозволяє більш повно використовувати його ресурси, поєднувати процеси інтелектуального й емоційного розвитку особистості. Здатність людини мислити в образах створила таке унікальне явище, яке ми називаємо мистецтвом.

Мислення в процесі художньої творчості і художнього сприйняття прокладає шлях від почуттєвої специфічності і відокремленості до образної універсальності і доступності

мистецтва людині. Створення художніх образів вимагає від митця максимальної активізації художньо-образного мислення.

В свою чергу, для того, аби “зчитувати”, “осягати” художні образи мистецтва, людина повинна мати сформоване художньо-образне мислення. Саме воно має непересічне значення для повноцінного, цілісного сприйняття навколишнього середовища, формування переконань, поглядів та системи цінностей особистості. Проблема розвитку художнього (музичного) мислення давно знаходиться в центрі уваги науковців. Основоположне значення для науково-педагогічного вирішення цих питань мають теоретико-експериментальні дослідження у філософії (Ю.Афанасьєв, І.Герасимова Л.Левчук, В.Мазепа, Ф.Шеллінг, А.Шопенгауер, В.Малахов, С.Раппопорт, Е.Гуссерль); в естетиці (А.Андрєєв, М.Каган, Ю.Холопов Г.Єрмагі); у психології (А.Брушлінський, Л.Виготський, А.Костюк, Є.Назайкінський, Б.Теплов, Б.Асаф'єв, А.Готсдінер, М.Михайлов А.Ражніков, С.Рубінштейн, В.Цуккерман); педагогіці (І.Зязюн, В.Холопова, О.Рудницька, Г.Падалка). Історичне становлення і розвиток поняття музичного мислення розглянуті в дослідженнях Б.Асаф'єва, М.Арановського, Л.Бернстайна, А.Лосєва, В.Медушевського, Е.Назайкінського, А.Сохора, Ю.Холопова та ін. Музичне мислення – складне явище, яке вимагає комплексного підходу до його вивчення: філософського, культурологічного, музикознавчого, психологічного, педагогічного, історичного. З усіх названих аспектів найменш розробленим є історичний, зокрема зарубіжний досвід теоретичного осмислення музичного мислення. Тому, метою нашої статті є розкриття поглядів західноєвропейських філософів, істориків, психологів, мистецтвознавців на сутність і зміст музичного мислення.

Історію виникнення поняття “музичне мислення” досить складно простежити. Значення музичного мистецтва як особливого роду духовної, розумової діяльності людини підкреслювалась здавна. Окремі думки з цього приводу зустрічаються ще в античних трактатах про музику, зокрема в “Елементах гармонії” Аристоксена (IV ст. до н.е.). Термін “музичне мислення” з'являється в музично-теоретичних працях XVIII століття. Так, німецький історик Форкель писав: “Ми здатні не тільки відчувати звуки, але й мислити звуками” [9, с.5]. Шеллінг у курсі “Філософія мистецтва”, називаючи музику найбільш загальним серед усіх мистецтв, вважав, що “вона ближче всіх підійшла до можливості відображення в слові й розумі” [10, с.319-320]. Г.Гегель, естетика якого свого часу за глибиною і різнобічністю не мала рівних, вказував, що музика “поглинає свідомість” і бачив у ній прояв діалектичної єдності двох протилежностей: “у музиці панують найглибша задушевність та проникливість і, разом з тим, найсуворіша безстрастність” [1, с.106-107]. Однак, подібні висловлювання не базувалися на будь-яких дослідженнях проблеми музичного мислення. Першу спробу тлумачення цього поняття ми знаходимо у німецького філософа Й.Гербарта в 1811 році, який розрізняв слухові відчуття й музичне мислення в процесі слухання музики. Гербарт підійшов до розуміння того, що музика сприймається на основі почуттів, а потім переробляється за участю раціонального мислення.

У 1854 році Е.Ганслік висловив припущення щодо “апперцептивного випередження” у процесі сприйняття музики. На його думку, інтелект людини, здатної естетично сприймати музику, може передбачати її розвиток, обганяти й повертатися назад, що по-суті відповідає принципу випереджального відображення. Але в той самий час вчений намагався довести, що музика розпадається тільки на звучні форми, тому немає підстав говорити про музичний зміст і смислові зв'язки. Дослідження Гансліка стало відправною точкою для багатьох західноєвропейських музикознавців та естетиків. Так, М.Фехцер в роботі “Вступ до естетики” (1876) поставив завдання проаналізувати категорії “естетичні принципи” та “естетичне сприймання”. Естетичне сприймання, на його думку, супроводжують естетичні уявлення. Це уявлення-спогади, уявлення-асоціації, які об'єднуються в цілісну хвилю вражень. Музика відображає “певний образ духовного початку” [8, с.103]. Вона народжує асоціативні уявлення, які не є суто індивідуальними, і це дає підставу говорити про понятійні смислові уявлення.

В роботі Г.Рімана “Музична логіка”(1873) вперше була розроблена теорія музичного мислення. В ній відзначалось, що зрозуміти музичний твір можна тільки шляхом порівняння і зіставлення звукового сприймання і уявлень. Вчений пише: “...у музичного пізнання є своя логічна дедукція, свої аналіз і синтез. Ці логічні операції дають можливість пізнавати музику як уявне ціле” [7, с.41-42]. Узагальнюючи роботу Рімана, варто виділити основне положення, яке має принципове значення для розвитку теорії музичного мислення – гіпотезу про існування специфічно музичного розумового процесу.

Кінець XIX і початок XX століть знаменують собою новий етап у 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) у музикознавстві, О.Штігліц (1906) пише про те, що слово в музиці виступає смисловим сигналом. Цей висновок стає наріжним каменем в теорії музичного мислення.

Дотепер наукові дослідження не дали однозначної відповіді на питання – завдяки чому реалізується музичне мислення? Багато учених і музикантів, як на початку XIX століття, так і зараз вважають, що музичне мислення реалізується винятково словом. Безумовно, є вагомі докази на користь цього аргументу: слово служить посередником між музичним переживанням та іншими психічними процесами; воно розкриває природу музичного мистецтва. Але Штігліц приходить до дуже важливого висновку про те, що специфіка музики краще досягається через її безпосереднє сприймання, ніж через “грамматику” словесної мови.

Наступним етапом у розвитку теорії музичного мислення стало видання книги Р.Мюллера-Фрайєнфельса “Психологія мистецтва” (1912). Висновки, зроблені автором цієї роботи базувалися на новітніх методах експериментальних досліджень в галузі психології. Мюллер-Фрайєнфельс провів ряд експериментів, в ході яких уточнив диференціацію асоціативних уявлень, виділяючи три основні його види – загальне, генеральне та індивідуальне. Окрім того, вчений продовжив дослідження художнього переживання, вважаючи, що “... глибинну суть мистецтва неможна вимовити словесно; ... а мислення й художнє переживання несумісні як вогонь і вода” [6, с. 181]. Важливість досліджень цього автора полягала в тому, що він не тільки виявив об'єктивність існування музичного мислення, але й намагався його класифікувати, відзначаючи два типи музичного мислення: перший опредмечує музичні погляди і не схильний бачити в них щось специфічне; другий вбачає в музичних враженнях щось специфічне, що відрізняється від інших. У наступних своїх роботах учений розробив художню типологію, так звану біполярну типологічну систему, що спростовує “загальність” психологічних закономірностей “для всіх людей за всіх часів”. Таким чином, Мюллер-Фрайєнфельс впритул підійшов до вирішення проблеми сутності музичного мислення.

Значним внеском у теорію музичного мислення було дослідження чеського вченого й композитора О.Зіха “Естетичне сприймання музики” (1910). Він пов'язував музичне сприймання з музичним мисленням, розуміючи його як сполучення сенсорної сторони переживання з усвідомленням змістової організованості звукового потоку. О.Зіх передбачав, що складовою музичного сприймання є здатність розпізнавати й утримувати подумки безперервність одиничних музичних властивостей серед широкого потоку процесу сприйняття. Сутність музичного мислення, як його розумів дослідник, зводилася до наступного: “... музичне мислення виникає в тому випадку, якщо на основі сприйняття звукових досліджень усвідомлюється не тільки зміст, але має місце й чисто раціональне, абстрактне симультантне 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” [4, с.4-7]. У цілому, наукові праці О.Зіха встановили традицію в музичній педагогіці й психології, яка надалі отримала розвиток у таких дослідників як Е. Курт, Г.Мереманн, В.Гельферт, І.Гуттер та ін. Зокрема Е.Курт у своїй роботі “Передумови теоретичної гармонії й тональної системи” (1913)

продовжив дослідження музичного переживання, що лежить в основі будь-якого виду музичної діяльності. Курт розрізняє почуттєву основу музичного переживання або зовнішній фізіологічний імпульс і психологічну сутність, або внутрішнє власне музичне переживання. В інших роботах дослідник намагається простежити взаємозв'язок почуттєвої основи із внутрішнім переживанням, що в остаточному підсумку відображає взаємозв'язок свідомості й підсвідомості. Це стало значним досягненням у музичній психології адже вперше була поставлена проблема співвідношення раціонального та ірраціонального в процесі музичного мислення [5, с. 24].

Незважаючи на очевидні досягнення в проведених дослідженнях, залишався неясним процес осягнення змісту музичного твору. Відповісти на це запитання спробував Г.Мереманн у своїй роботі “Прикладна музична естетика” (1926), де він пише про доцільність розгляду музичного твору як чистого феномену.

Продовжив дослідження музичного мислення В.Гельферт. У статті “Нотатки до питання музичної мови” (1937) він аналізує процес музичного мислення та вводить поняття “музична уява”. Порівнюючи музичну й розмовну мови, Гельферт дійшов висновку про те, що музичні явища не можуть бути пояснені закономірностями людської мови і що основна відмінність музики від мови полягає у її нездатності передавати поняття [2, с.104].

Виявленню закономірностей музичного мислення була присвячена робота И.Гуттера “Музичне мислення” (1943). Визначаючи музичне мислення «специфічним видом мислення з використанням спеціального матеріалу», Гуттер визнає основними принципами або основними закономірностями музичного мислення тотожність і розходження, аналіз і синтез [3, с. 7-40]. Ця робота завершила досить значний етап розвитку теорії музичного мислення в дослідженнях західноєвропейських психологів і музикознавців. Почався етап її вивчення російськими вченими (Б.В.Асаф'євим, М.Г.Арановським, В.П.Бобровським, Л.І.Дисом, А.Ф.Лосєвим, В.В.Медушевським, Є.В.Назайкінським, В.Ю.Озеровим, О.М.Сохором, Ю.М.Тюліним, Ю.М.Холоповим та ін.).

Особливою знашущістю відрізняються роботи Б.В.Асаф'єва, зокрема “Музична форма як процес” (1930), в якій автор вперше з позицій діалектики відповідає на ті запитання які були поставлені в процесі розвитку теорії музичного мислення, але так і залишилися без відповіді (Що є носієм змісту в музичному мистецтві? У чому проявляється особливість музичного мислення? Чи можна зрозуміти думку закладену в інтонації? та ін.). Важливою відмінністю досліджень вітчизняних учених стало те, що музичне мислення розглядається як продуктивне, творче мислення, являючи єдність трьох основних видів людської діяльності: відображення, створення, спілкування.

Отже, західноєвропейські мислителі заклали ґрунтовну основу для вивчення сутності та теорії музичного мислення яку достойно продовжили вітчизняні вчені. Значимість цього поняття стоїть поряд із такими феноменами як музична думка, музична логіка, музична мова, музична інтонація. Процес музичного мислення потребує подальшого дослідження, і цей шлях лежить через загальні норми філософського розуміння мислення, у площині вищої форми активного відображення об'єктивної реальності, що перебуває в цілеспрямованому, опосередкованому та узагальненому пізнанні.

### *Література*

1. *Гегель Г.* Характер содержания в музыке / Под ред. Э.Б.Абдуллина. – М.: Академия, 2002.
2. *Helfert V.* Poznamky k otazce hudebnosti reci. - «Slovo a sljbesnost», 1937, №3.
3. *Hutter J.* Hudebni mysleni. - Berlin, 1943.
4. *Zich O.* Hudebni estetika. - «Hudebni rozhledy», 1924, №4.
5. *Kurt E.* Musikpsychologie. - Berlin, 1931.
6. *Muller-Freienfels R.* Psychologie der Kunst, Bd.1.3. Auflfge. Leipzig – Berlin, 1923.
7. *Riemann H.* Mysikalische Logik, 1873.
8. *Fichzer M.* Vorschule der Aesthetic, Bd.1., Leipzid, 1925.

9. *Forkel J.* Allgemeine Geschichte der Musik, Bd.1., 1788.

10. *Шеллинг Ф.* Философия искусства / Пер., вступ. статьи П.Попова и М.Овсянникова. – М. : Мысль, 1966.

УДК 37.016:78.035(477)

*Грищенко Ю.В.*

## РОЛЬ КОЛЕГІУМІВ У РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО–ХОРОВОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

*В статье рассматривается исторический аспект становления и развития вокально-хорового образования в учебных заведениях Украины XVII-XVIII ст. Важнейшая роль отводится школам-коллегиумам, деятельность которых основывалась на лучших традициях отечественной культуры.*

**Ключевые слова:** вокально-хоровое образование, школы-коллегиумы, пение, хор, вокально-хоровые навыки, музыкальная подготовка, исполнительское мастерство.

Вивчення історичного педагогічного досвіду минулих поколінь є важливим підґрунтям для визначення сучасної державної стратегії реформування мистецької освіти та відродження національно-культурних традицій. Історичний підхід дозволить виявити найцінніші і найпрогресивніші здобутки в галузі освіти, а також стане ґрунтовною базою для подальшого розвитку професійної вокальної освіти на сучасному етапі.

Значним етапом розвитку освіти на Україні був початок XVIII ст. – це епоха Прсвітництва, яка відкрила можливості для розвитку культурних зв'язків між європейськими, зокрема слов'янськими народами.

Першу половину XVIII ст. можна віднести до “золотої доби” українського національного шкільництва, коли відкривається велика кількість шкіл. Так, у 1770 році в слободі Орловщині (Дніпропетровська обл.) було створено окрему школу “вокальної музики і церковного співу”. Очолював цей заклад “знаменний співака” Михайло Кафізма. За свідченням істориків слава про цю школу розійшлася далеко і вчитися до неї прибували діти з усієї України [9, 101-104].

Значну роль у розвитку вокально-хорової освіти відіграли школи-колегіуми. Їх діяльність ґрунтувалась на кращих традиціях вітчизняної культури і сприяла розвитку музично-просвітницької справи.

Особливе місце належало Чернігівському колегіуму, який було відкрито у 1700 році на основі старої Новгород-Сіверської школи [2, 20]. До програми загальномузичного навчання у Чернігівському колегіумі входила гра на українських музичних інструментах, оволодіння широким колом теоретичних знань та виконавських вмінь. Особлива увага приділялась співу по нотах. У репертуарі хору були партесні твори, виконання яких вимагало досить глибоких знань.

У 1738 році був заснований Харківський колегіум, який розмістився в приміщенні Покровської церкви, тому цей колегіум відомий під назвою Харківського Покровського училища або Харківської слов'яно-латинської академії. За своєю учбовою програмою та навчальним планом заклад наближався до вищої школи і був створений під впливом Києво-Могилянської академії. Педагогічний склад колегіуму налічував багато відомих музикантів та діячів науки і культури (Г.Сковорода, А.Ведель, І.Двигубський, М.Концевич, Л.Калиновський та ін.). Випускники цього колегіуму були прекрасними співаками і не раз одержували запрошення до Придворного хору в Петербурзі. Велика увага приділялась вокальній освіті, при наборі до колегіуму відбирали хлопчиків та дорослих з хорошими вокальними даними. У зв'язку з цим у 1765 році при колегіумі відкриваються спеціальні додаткові класи вокальної та інструментальної музики, на основі яких у 1773 році було створено Харківське казенне училище. Ці класи очолив досвідчений педагог і чудовий