

СТАН ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ В НАУКОВІЙ ТА МЕТОДИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

14. Кулішов В.В. Мікроекономіка: Основи теорії і практикум. // В. Кулішов./Навчальний посібник. – Львів: Магнолія плюс, 2004.

15. Мадзігон В.М. Продуктивна педагогіка. // В. Мадзігон./ Політехнічні основи. Поєднання із продуктивною працею. – К.: Вересень, 2004. – 324 с.

16. Ничкало Н.Г., Кудін В.О. Професійна освіта в зарубіжних країнах. // Н. Ничкало, В. Кудін. Монографія. – К.: "Вибір", 2002. – 322 с.

17. Норіцина Н.І. Маркетингова товарна політика. // Н. Норіцина./Посібник. – К.: НАУ, 2002. – 217 с.

18. Павленко А.Ф., Пилипчук В.П. Основи маркетингу./ А. Павленко, В. Пилипчук. Підручник. – К.: ЗАТ "Ніч лава". 1999. – 224 с.

19. Примаченко Н.М. маркетингова культура у підприємстві. //Н. Примаченко. Навчальний посібник. – К., ЦУЛ, 2005. – 128 с.

Стаття надійшла до редакції 27.05.2011

УДК 78.01:37.042

Галина Дідич, кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри музично-теоретичних та інструментальних дисциплін
Кіровоградського державного педагогічного університету
імені Володимира Винниченка

Микола Гейченко, доцент кафедри музично-теоретичних

та інструментальних дисциплін, заслужений працівник культури України
Кіровоградського державного педагогічного університету
імені Володимира Винниченка

СТАН ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ В НАУКОВІЙ ТА МЕТОДИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті розглядаються деякі проблеми розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі інструментальної підготовки.

Ключові слова: музично-виконавське мислення, музична мова, інтонація, музична форма, внутрішній слух, асоціативність.

Літ. 10.

Постановка проблеми та аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом тривалого періоду розвитку теорії та методики музичного виконавства проблема творчого процесу виконання музики незмінно залишається однією з провідних у колі наукових та практичних інтересів музикантів: виконавців, педагогів, дослідників. Різні виконавські школи та наукові концепції відрізняються лише спрямованістю та змістом інтелектуальних пошуків у музичному виконавстві: від рухово-технічних, психолого-фізіологічних, теоретико-конструктивних до слухо-аналітичних, художньо-образних. Спільне раціональне підґрунтя означених напрямів у ставленні до музичного виконавства і процесу його підготовки як до високоінтелектуальної діяльності, заснованої на активності творчого, продуктивного мислення музиканта.

Виконавська майстерність вимагає розвитку невербального інтелекту, здатного до розв'язання звукообразних, художньо-творчих завдань із органічним взаємозв'язком чуттєвого та раціонального рівнів свідомості.

Особливим виявленням невербального

інтелекту є мислення музикою, або музичне мислення. Важливість розвитку здатності мислити музикою, тобто художньо-звуковими образами, неодноразово підкреслювалось видатними представниками світової музичної педагогіки.

Проблема розвитку музично-виконавського мислення привертала і привертає увагу багатьох дослідників. Вона отримала широке висвітлення в працях з музикознавства (Б. Асаф'єв, М. Арановський, М. Бонфельд, В. Медушевський, М. Михайлов, В. Москаленко, С. Шип, Б. Яворський та ін.), музичної психології Л. Бочкар'єв, А. Готсдинер, В. Петрушин, Г. Тарасов, Б. Теплов, Б. Цагареллі та ін.), теорії та педагогіки виконавства (С. Волков, Р. Гржибовська, В. Григор'єв, Г. Єржемський, С. Карась, К. Мартинсен, Г. Ципін та ін.).

Науково-методичні праці в галузі музичної педагогіки, присвячені проблемі розвитку музичного мислення студентів у процесі інструментальної підготовки, зосереджувались на формуванні художньо-образного, вербального інтерпретаційного виконавського мислення (Н. Антонець, А. Береза, В. Крицький,

СТАН ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ В НАУКОВІЙ ТА МЕТОДИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

І. Медведєва, Н. Мозгальова, Г. Падалка, І. Полякова, Л. Яковенко), музично-аналітичних умінь як його складового компонента (І. Гринчук, Т. Панасенко, О. Плотницька, Н. Прушковська).

Незважаючи на значну кількість опублікованих праць, проблему розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі інструментальної підготовки не можна вважати достатньо вивченою.

Головна **мета і завдання**, які ми ставили перед собою у цій статті, це – з'ясувати сутність проблеми розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі інструментальної підготовки, проаналізувати і узагальнити теоретичні дослідження видатних психологів, педагогів, музикознавців, методистів.

Виклад основного матеріалу. Погоджуючись із думкою М. Бонфельда, що музично-виконавська діяльність містить у собі музично-мисленнєві процеси, але не зводиться до них [3], не можна заперечувати, що розумова активність пронизує весь процес виконавського становлення музичної інтерпретації твору – від його пізнання, осягнення і до творчого виконання на сцені. Це зумовлено, передусім, “аксіомою осмисленості як обов’язкової умови художності” (М. Бонфельд), художньої вартості виконавського результату.

Різні трактування поняття “музичне мислення” зумовлює його неоднозначність і пояснює відсутність у наукових джерелах єдиного підходу щодо його загального визначення.

Музична педагогіка, орієнтуючись на “осягнення авторського задуму і добору засобів для його адекватного втілення у звучанні” (Н. Антонєць) або на вербалізацію, категоріальну визначеність музичного образу з метою його педагогічної інтерпретації (В. Крицький, Н. Мозгальова, Л. Яковенко та ін.), опирається на художньо-змістові аспекти музичного мислення (1) або розглядає останнє як суто пізнавальний процес в умовах музичної діяльності (2) (В. Остроменський, М. Ростовський, О. Рудницька, Г. Ципін та ін.).

Музична психологія (Л. Бочарьов, М. Петрушин, Г. Ципін та ін.) зосереджує увагу на ролі художньої уяви та внутрішньо-слухових уявлень у музично-творчому процесі, відводячи мисленню музиканта суто аналітичну функцію.

Музикознавча традиція (І. Земцовський, Й. Кресанек, Л. Мазель, О. Маркова, М. Михайлов, С. Назайкінський, І. Пяковський, Б. Яворський та ін.) виводять музичне мислення на рівень “мега поняття” (С. Петриков), семантичний діапазон якого – від “світового” (еволюція музичних мов в етнічно-культурній площині), “історичного” (процес

цілісного розвитку музики за вертикальним (хронологічним) та горизонтальним (територіально-культурним) рівнями) до “текстуального” (“творчого процесу, зафіксованого (зашифрованого) у нотному тексті і комунікативно спрямованого на суб’єкта, що сприймає і дешифрує цей текст”) [9, 113].

Мислення (за загальнонауковим визначенням) – це найвищий ступінь процесу людського пізнання, що дозволяє отримувати знання про такі об’єкти, властивості і відношення реального світу, які не можуть бути безпосередньо сприйняті на чуттєвому рівні.

Художньо-естетичний аспект музичного мислення має два напрямки дослідження: як позамузичний компонент у змісті музичного мислення і його визначальна якість як різновиду художнього. Перше пов’язане з його умовною структурною організацією як музично-творчого процесу (М. Арановський, М. Давидов, М. Корженевський, С. Ражников, А. Сохор, С. Фарбштейн), друге – з особливостями художнього світосприйняття, вираженого у музичному матеріалі (М. Бонфельд, Л. Вигоцький, С. Гуренко, М. Каган, В. Медушевський та ін.).

М. Арановський наводить загальновідому і розповсюджену точку зору, що “найвищою і кінцевою метою будь-якого художнього твору є переведення ставлення до оточуючого світу, а це пов’язано із розкриттям системи ідей, комплексу емоцій, а також чуттєвих ознак самого цього зовнішнього світу. Що визначаються залежно від виду мистецтва, з максимальною (живопис, скульптура, література) або мінімальною (музика, архітектура, орнамент) визначеністю” [1, 121].

На думку М. Михайлова, єдність музичного і позамузичного начал виступає в музичному мисленні настільки нероздільно, що “ніякі музичні уявлення (чи у вигляді слухового сприйняття, чи внутрішньо-слухових образів) неможливі поза такою єдністю, як би сильно не виступала на перший план специфічна музично-формальна сторона мистецтва. З іншого боку, які б екстрамузичні джерела не стимулювали творче мислення й не знаходили б у ньому відображення, все одно вони переломлюються через призму інтрамузичних закономірностей” [6, 127]. Екстрамузичні фактори, як зазначає автор, завжди співіснують з інтрамузичним у музичному мисленні як здебільшого навіть неусвідомлені, первинні глибинні імпульси істинної творчості.

Інтрамузичне у змісті мислення музиканта (власне, те, що виводить музичне мислення як специфічний різновид художнього) визначається його матеріалом – “елементами і правилами музичної мови” (М. Арановський). За нормами

СТАН ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ В НАУКОВІЙ ТА МЕТОДИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

цієї мови музичне мовлення наповнюється “мовним змістом” [1, 91]. “Мовний прошарок” музичного мислення, як пише М. Арановський, є тим матеріалом, у якому реалізується, кристалізується в матеріальну звукову форму позамузичний художній зміст. Композиторське продуктивне мислення відбувається шляхом кодування художньої інформації у матеріалі музичної мови, використовуючи правила і норми цієї мови, створюючи при цьому нотний текст як зафіксовану в певній символічній системі художню ідею. Мислення музично-виконавське – процес обернений. Його передумову складає момент розуміння нотного тексту, тобто володіння достатньою кількістю асоціативних зв’язків, якими “обросли” елементи знакової нотної системи і які дають змогу бачити за схемою нотного запису її звукову і художню сутність [1].

Як зазначає А. Сохор, музичне мислення функціонує не лише на рівні мовних елементів, але й на рівні поліструктур – синтезу “декількох більшменш самостійних, але взаємопов’язаних структур, що існують або абсолютно у всіх музичних творах (образна, інтонаційна, звуковисотна, лінійна, ритмічна, темброва, динамічна, фактурна, синтаксична, композиційна, жанрова структури), або в багатьох з них (структури ладова, метрична, гармонічна, поліфонічна, тематична)” [10, 65]. Розгортання кожної структури і поліструктури підкорюється закономірностям музичної логіки. А. Сохор пропонує розрізняти три рівні музичної логіки на основі сучасних теоретичних положень про ієрархічність музичної форми: морфологічний, синтаксичний і композиційний. На морфологічному рівні відбувається з’єднання окремих звуків і співзвуч у мотиви (інтонації), на синтаксичному – з’єднання мотивів у більш значні одиниці – фрази, речення, періоди. Логіка з’єднання великих одиниць тексту в розділи форми, частини циклу і твір у цілому відноситься до композиційного рівня [10, 66].

Зауважуючи, що розгортання музичної форми є одночасно розгортання музичного змісту, А. Сохор робить висновок, що кожний рівень “структурної логіки” служить для виявлення відповідного рівня логіки семантичної [10, 66]. Розгорнуте у процес функціонування структури музичної логіки є виявленням музичного мислення у матеріалі музичної мови.

Таким чином, на “семіотичному” рівні музичного мислення – рівні музичної мови – відбувається процес сходження за трьома ієрархічними ступенями: морфологічним, синтаксичним і композиційним.

Розрізняючи музичну мову як засіб кодування художньої інформації у специфічній нотно-знаковій системі і музичну мову як носій семантичного змісту і засіб вираження художніх ідей, Б. Асаф’єв вводить стосовно останньої поняття музичного мовлення. У феномені музичного мовлення – сутність музики як постійного становлення художньої думки у звуковій матерії, процесуальність розгортання звукомислення. “Думка людини, щоб стати звуковираженою, стає інтонацією, ін тонується” [2, 211]. “Процес інтонування – це процес виявлення людської свідомості у специфічних формах музичного мистецтва. Інтонування – діяльність інтелекту людини, особлива “образно-інтонаційна” форма її мислення” [8, 11].

Асаф’євське розуміння інтонації та процесу інтонування ґрунтується на трактуванні музичного мислення як мислення музикою, у такому розумінні музичного мислення процес інтонування (внутрішньо-мисленого співу-інтонування) стає безпосереднім показником творчої роботи музичного мислення, “інструментом” такої роботи та її сутністю [7, 48]. Суть інтонаційної теорії Б. Асаф’єва – у ствердженні семантичної якості музичної інтонації.

Таким чином, інтонація як носій змісту визначається елементарною семантичною одиницею музичного мовлення. У семантичній площині музичного мовлення музичне мислення виконавця намагається віднайти, досягнути прихований художній зміст через, перш за все, виявлення інтонаційного плану звукової тканини. Критерії пошуку інтонаційної виразності – природність і змістовідповідність. Тут також спрацьовує двоплановість пошуку: музичне мислення “балансує” між інтра- та екстра музичним, міжвнутрішньо-музичними закономірностями, що зумовлюють процес інтонування, та художнім змістом, який розпізнається і розкриває себе через виконавське інтонування.

Орієнтуючись на процес виконавського розгортання інтонацій як звукових моделей музичного образу, вилучити цикл “інтонація – лад – інтонування”, то наочно відкривається та організуюча роль, яку відчуття ладу відіграє у процесі “оживлення”, становлення, якісного оформлення інтонаційних форм у виконавському інтонуванні.

Ладо гармонічні закономірності не тільки конкретизують якість інтонацій, але й детермінують організацію їх руху у музичному часі, тобто виступають важливою умовою музичного формотворення. Детерміноване своїми внутрішніми законами, розгортання ладо-

СТАН ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ В НАУКОВІЙ ТА МЕТОДИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

інтонаційних побудов утворює своєрідний ладовий ритм твору (Б. Яворський), спостереження якого дає змогу мислити значними смисловими одиницями, фразувати. Лад за Б. Яворським виступає як принцип організації музичного мислення (яке відбувається шляхом “розгортання ладу у часі”). Ладотональними закономірностями охоплюються всі інші елементи звукового полотна – мелодія, ритм, регістри, тембри тощо, які Б. Яворський відносить до “композиції” або “оформлення” твору.

У спостереженні ладового ритму твору музичне мислення виконавця отримує здатність до “широкого дихання” (С. Майкапар) (Б. Асаф’єв називає його “розумовим диханням”), можливість мислення цілісними фразами як значними семантичними одиницями у створенні музично-виконавської форми. Термін “виконавська форма” вказує на специфічний спосіб існування музичного твору у реальному акустичному звучанні неповторного моменту його безпосереднього виконання. За Б. Асаф’євим, саме у виконанні музична форма отримує якість процесу, становлення, розгортання музичного мислення.

А. Малиновська називає внутрішній слух як здатність довільно оперувати уявленнями музики без голосу та інструменту основною умовою творчого музичного мислення [5, 152].

Випереджувальна функція внутрішньослухової уяви є, на думку багатьох видатних музикантів, показником високої культури слухомислення виконавця.

Асоціативність музично-виконавського мислення є його важливою характерною особливістю. Навіть у випадках, коли асоціації різного порядку, так би мовити “паралельні”, непрямі, не фіксуються свідомістю, це не означає, що вони повністю відсутні у процесі слухомислення. Суто слухове сприймання виразної інтонації невід’ємне від цілого комплексу “рухових, пластичних, м’язових, чуттєвих, дихальних та інших уявлень” [5, 151]. Цей феномен А. Малиновська пов’язує з багатовимірністю, синкретичністю інформації про життєву реальність, яку у згорнутому вигляді несе в собі музична інтонація.

Асоціативний компонент музичного мислення визначає його індивідуальність, глибоку суб’єктивність, оскільки функціонує на межі свідомого і несвідомого, керованого та інтуїтивного. З’являючись на рівні інтуїції, асоціації закріплюються у свідомості стосовно певного конкретного уявлення. У потрібний момент свідомість може викликати те чи інше уявлення у досить яскравій і чіткій формі через вичерпування з глибин пам’яті повного комплексу асоціацій, пов’язаних з цим уявленням.

Таким чином, музично-виконавське мислення,

розглянуте у його функціональному значенні, є мисленням художньо-образним, музично-феноменологічним та виконавсько-технологічним.

“Тривимірність” музично-виконавського мислення неодноразово підкреслювалась у дослідженнях з проблем виконавства та музичної свідомості. Так, М. Давидов виділяє образний, теоретичний, інтерпретаторський та психотехнічний аспекти музичного мислення [4, 36]. При цьому інтерпретаторський природно об’єднати з образним та теоретичним як їхню невід’ємну визначальну складову.

Висновок. Музично-виконавське мислення – це інтегративний феномен, що функціонує у синкретичній єдності його художньо-концептуального, музично-феноменологічного та виконавсько-технологічного компонентів.

1. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика / М.Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. // Под общ. ред. М. Арановского. – М.: Музыка, 1974. – С. 91 – 121.

2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1963. – Кн. 1 – 2. – 211 с.

3. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства / М.Ш. Бонфельд. – СПб: Композитор Санкт-Петербург, 2006. – 646 с.

4. Давидов. М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: навч. посіб. [для вищ. та сер. муз. навч. закл.] / Микола Давидов. – К.: Музична Україна, 1977. – С. 36.

5. Малиновская А. Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI – XX века: Очерки / А. Малиновская. – М.: Музыка, 1990. – С. 151 – 152.

6. Михайлов М.К. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления / М.К. Михайлов / Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. – Л.: Музыка, 1990. – С. 127.

7. Москаленко В. До визначення поняття “Музичне мислення” / В. Москаленко // Музична україністика в контексті світової культури: Українське музикознавство: Науково-методичний зб. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 1998. – С. 48.

8. Орлова Е.М. Исследование Асафьева “Музыкальная форма как процесс” (вступ. статья) // Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1963. – Кн. 1 – 2. – С. 11.

9. Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление / С. Петриков // Музыкальная академия, 1993. – № 2. – С. 113.

10. Сохор А.Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия / А.Н. Сохор // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. / Под общ. ред. М. Арановского. – М.: Музыка, 1974. – С. 65 – 66.

Стаття надійшла до редакції 18.03.2011