

3. Гур'янова О. В. Активізація творчого мислення особистості при застосуванні нових технологій розвитку / О. Гур'янова // Збірник матеріалів II Міжнародної наукової конференції : соціально-гуманітарні вектори педагогіки вищої школи. – Харків : ХДАДМ, 2010. – С. 229–231.

4. Зиновкина М. М. Педагогическое творчество : модульно-кодированное учебное пособие / М. М. Зиновкина. – М. : МГИУ, 2007. – 258 с.

5. Навчальні програми для загальноосвітніх навчальних закладів (5–9 класи 12 річної школи [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.mon.gov.ua/>

6. Психология межличностного познания / под ред. А. Бодалева. – М. : Педагогика, 1981. – 128 с.

7. Роджерс К. Свобода учиться / К. Роджерс, Дж. Фрейберг. – М. : Смысл, 2002. – 527 с.

8. Фісун О. В. Реалізація ідей фасилітації в діяльності вчителя / О. В. Фісун // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальній школі. – 2009 – № 2. – С. 385–391.

**УДК 781.1(09)**

**І. В. Дубінець,**

кандидат педагогічних наук, доцент  
(Бердянський державний  
педагогічний університет)

### **КАТЕГОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ У ПСИХОЛОГІЧНІЙ І ФАХОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

**Постановка проблеми.** Проблема сьогодення – це виховання творчого потенціалу підростаючого покоління, формування в особистості художнього смаку, уподобань, активізація творчого музичного мислення у процесі сприйняття, виконання та написання музичних творів.

Художньо-просвітницька спрямованість підготовки майбутнього вчителя музики викликає необхідність дослідження питань формування навичок професійної діяльності, зокрема, розвитку у студентів музично-виконавських умінь й умінь оперувати музичним матеріалом. Усе це потребує від майбутніх фахівців високого професіоналізму, творчого підходу до навчання та поваги до своїх вихованців. Педагог повинен не тільки вміти розкрити зміст музичного твору, не тільки зацікавити учнів поетичним образом, але й подати аналіз форми, гармонії, мелодії, поліфонії, прищепити самостійність музичного мислення.

У контексті розбудови незалежної України особливого значення набуває потреба обґрунтованих змін в теорії та практиці культурної і гуманістичної освіти молоді. Виконання сучасних завдань у сфері соціально-культурної діяльності вимагають підготовки висококваліфікованих фахівців, що мають здійснюватись у вищих навчальних закладах освіти педагогічного профілю. Теоретичною та методологічною основою цього є Закон України “Про освіту” (1991 р.),

Державна національна програма “Освіта” (Україна ХХІ століття) (1994 р.), Національна доктрина розвитку освіти України (2001 р.).

Вища школа, як одна з найважливіших ланок повинна реалізувати проблему інтелектуального потенціалу нації в сучасних умовах державного розвитку. Тому необхідно удосконалювати всю систему освіти, привести зміст і методи навчання у відповідність до принципів гуманізації та демократизації, спираючись на новітні досягнення психолого-педагогічної науки.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Проблемам розвитку музичного мислення приділяля увагу Б. Асаф'єв, М. Арановський, В. Медушевський, В. Холопова, Б. Яворський, В. Цуккерман, В. Григор'єв, А. Сохор та ін. Розвиток музичного мислення розглядався в теоретичному і практичному ракурсах у працях В. Брайніна, О. Рафалович, Ф. Брянської, Я. Мільштейна, А. Алексєєва, Т. Родіонової. Серед українських науковців – І. Гринчук, В. Москаленко, О. Бурська, О. Єрьоміна, С. Сердюк. Розвиток музичного мислення в психологічному аспекті розглядався С. Рубінштейном, Б. Тепловим, Л. Бочкар'євим, Л. Виготським, С. Назайкінським та ін. Сучасні українські вчені в своїх працях вбачають у розвинутому музичному мисленні один із основних критеріїв сформованості культури, музичного сприйняття, естетичного ставлення до дійсності та мистецтва (О. Щолокова, О. Рудницька, В. Бутенко, О. Костюк).

**Мета статті** – розкрити поняття “музичне мислення” в психологічному та музичному аспектах, обґрунтувати, що “музичне мислення” є складним соціально та історико зумовленим комплексом музично-пізнавальних здібностей, які вимагають цілеспрямованого розвитку і забезпечують продуктивність музично-творчої діяльності. Проаналізувати рівні функціонування музичного мислення.

Мислення – психолого-пізнавальний процес віддзеркалення у свідомості людини складних зв'язків і відношення між предметами та явищами навколишнього світу. Завдання мислення – розкриття відносин між предметами, виявлення зв'язків і відокремлення їх від випадкових збігів. Поняття мислення є вищим пізнавальним процесом, що істотно відрізняє його від інших процесів, які допомагають людині орієнтуватися в навколишньому середовищі, оскільки у цьому понятті простежується сукупність всіх пізнавальних процесів. Мислення є складним процесом, що протікає у свідомості людини без прояву видимих дій.

Музичне мистецтво з'явилося в результаті багатолітніх спостережень людини за звуками навколишнього середовища. Звуки природи, тварин, людського голосу, резонуючих предметів, врешті-решт, призвели до їх систематизації та осмислення у спеціальній музичній діяльності. Система співвідношення музичних тонів, відкрита Піфагором у процесі його експериментів з монохордом, дала початок розвитку науки про музичне мислення. Неможливо точно з'ясувати, де і коли вперше з'явилося поняття “музичне мислення”, але термін “музична думка” ми знаходимо вже в музично-теоретичних працях історика Форкеля у ХVІІІ ст.

Епізодичний вислів: "...ми здатні не тільки відчувати звуки, але й мислити ними", безперечно, спирається на добре розвинуту музичну інтуїцію автора, але праці щодо дослідження музичного мислення на сьогодні відсутні.

Уперше поняття "музичне мислення" з'явилося в контексті музично-психологічного дослідження німецького філософа Іоганна Фрідріха Гербарта (1776–1841 рр.). У своїй праці "Психологічні дослідження" (1839 р.) він зазначає, що музичне мислення є дещо таке, чим психіка апперцептивно доповнює і передбачає слухове сприйняття та впливає на них. При цьому сприйняття набуває значення смакових норм. У цій теорії важливе те, що Гербарт не відокремлював музичне мислення від сприйняття, не вважав мисленням відтворення музики по пам'яті за відсутності зовнішніх звукових сигналів або тільки винайдення нової музики у фантазії композитора. Навпаки, Гербарт шукав участі думки безпосередньо в процесі сприйняття, слухання музики. Він розрізняв слухове відчуття і музичне мислення як два шари сприйняття або два його якісних щабля [7]. У першій третині ХХ ст. виникло декілька наукових психологічних шкіл, які розвивають теорію мислення. Важливим фактором було відкриття специфічних елементів процесу мислення, зокрема, музичне мислення стає його актуальною проблемою.

Серйозний крок до її вирішення зробив чеський композитор і музикознавець Отакар Зіх (1869–1934 рр.). Він описав і виклав специфічні, позбавлені наочності, смислові компоненти, які функціонують як головний структурний фактор у наочному музичному цілому. О. Зіх розрізняв три типи специфічних музичних смислових уявлень, які тісно пов'язані між собою: 1. Власне музичні уявлення. Це ті частини музичного потоку, які залишаються в пам'яті й функціонують як апперцептивний ключ до розшифрування сприйнятого музичного цілого. 2. Уявлення про властивості звукового матеріалу, з якого створено музику, наприклад, уявлення про інструментальний колорит, про відтінки тощо. 3. Технічні уявлення, тобто поняття, які є знаками, узагальнюючими широке коло уявлень першого і другого типів.

Подібні судження є в чеських музикознавців – Володимира Гельферта та Йозефа Гуттера. В. Гельферт говорив: "Музичне мислення повинно бути психічним виробництвом різноманітних звукових уявлень. Таке мислення відразу ж збагачується музичною логікою, тобто здатністю до естетичної організації звукових уявлень, з яких виникає мелодична інтерваліка, гармонія, ритміка, робота з динамікою та тембрами [6]". Й. Гуттер вважав музичне мислення специфічним видом мислення з використанням особливого матеріалу. Він досить категорично відокремлював "музичне мислення" від будь-якого іншого переживання музики, а також не знаходив ніякого зв'язку між змістом музичного мислення та іншими типами мислення. Й. Гуттер навіть припускав, що до цього специфічного музичного мислення можна додати і уявити будь-який немусичний зміст.

Загальна концепція музичного мислення в сучасній психології, незважаючи на низку фундаментальних праць (Л. Виготський, С. Рубінштейн, А. Леонтьєв, Б. Ананьєв та ін.), в деяких аспектах продовжує залишатися недостатньо зрозумілою. Окремі спроби порушити цю тему, розпочаті в різні часи та у різних аспектах, судження та погляди,

влучні, проникливі, які проливають світло на проблематику музичного мислення, не вибудовують суцільної, структурно завершеної, всебічно розробленої теорії. Як одне із центральних відгалужень художньо-образного мислення, музичне мислення ніби вбирає в себе цілком і повністю полеміку, котра й до сьогодні не припиняється навколо нього. У центрі цієї полеміки, яка зіштовхує психологів, естетиків, музикознавців, педагогів, такі вузлові питання, як взаємодія та внутрішнє протиставлення емоційного і раціонального в механізмах творчої діяльності; природа і специфіка власне інтелектуальних проявів у ній; подібне та відмінне між художньо-образними та абстрактними, конструктивно-логічними формами розумової активності людини.

Відомий сучасний дослідник Л. Дис говорить: “Музичне мислення – найбільш загадкове словосполучення в науці про музику”. Мається на увазі дещо значне, вічне, невисловлюване словами. Адже це термін, що вживається найчастіше. Важко знайти в останні десятиріччя музикознавську працю, роботу з музичної педагогіки та психології музичного сприйняття, де б він не з’являвся. Однак, як це не парадоксально, щодо його трактування немає єдності поглядів. Окрім того, найчастіше воно вживається навіть без спроби визначення, ніби само по собі зрозуміле. Саме численність трактувань, а найчастіше невизначеність поняття, і викликає необхідність його вивчення та визначення наукового статусу. Це питання має принциповий сенс для музикознавства [10].

У музикознавстві гранично загальною й одночасно гранично конкретною категорією є інтонаційний процес, як процес формування, функціонування, взаємодії та зміни інтонацій – найменших одиниць музичного розуміння. Музичне мислення можна визначити як реалізований в інтонуванні процес моделювання системи відношень суб’єкта до реальної дійсності. Мислення у своєму саморозвитку оперує сформованими моделями, які називають поняттями, категоріями, теоріями, в музичному мистецтві таку функцію виконують інтонаційні моделі. Через таку специфічність музичного мистецтва, яка виявляється вже на рівні розумових процесів, і є правомірним введення до наукового ужитку терміну “музичне мислення”.

Асаф’євське розуміння інтонації та процесу інтонування ґрунтується на трактуванні музичного мислення як мислення музикою. У такому розумінні процес інтонування стає безпосереднім показником творчої роботи музичного мислення, її “інструментом” та сутністю [16]. Поняття інтонації відображає всі ті відтінки музичного мовлення, які неможливо зафіксувати на письмі: “Слова можна вимовляти, не інтонуючи їхньої якості, їхнього істинного змісту; музика завжди ж інтонується й інакше не чується [1]”. Як носій змісту, інтонація виступає елементарною смисловою одиницею музичного мовлення. Підкреслюючи “семантичну серцевину”, що робить звукову лінію істинно музичним явищем, А. Малинковська пише: “Відношення між звуками в мелодії, їхнє послідовне об’єднання в лінію зумовлене, передусім, розгортанням у ній

інтонаційного змісту; лінія стає мелодією тоді, коли в ній сприймається виражена у звуковій думка-образ [14]”.

Є. Ліберман описав цікаве спостереження під час порівняння внутрішніх закономірностей мовлення музичного і словесного. Якщо словесній фразі можна надати безмежну кількість різних смислових навантажень залежно від акцентуації того чи іншого слова, то музична фраза значною мірою підпорядковується інтонаційній і ритмічній необхідності. Будь-яка свавільна, невиправдана музичною логікою зміна смислових центрів призводить до деформації суто музичного образу і художньої ідеї. “Звуки мелодії, пов’язані між собою ритмічними та інтонаційними тяжіннями, які у гарній, логічній мелодії дуже міцні, обов’язкові й надають їй неповторності, сенсу, змістовності... Необхідність організованості звучання втілилась у ритмо-інтонаційні закони, що діють у музиці всебічно, сильніше, імперативніше, ніж у поезії, слові [13]”.

Видатний піаніст і педагог Г. Ципін зазначає, що емоційна реакція на інтонацію, проникнення в її виразну сутність – вихідний пункт процесів музичного мислення, але ще не саме мислення. Це є поки що не більше чим відчуття – первинна форма орієнтиру у сфері звукової виразності. Оскільки мислення у всіх своїх різновидах починається з відчуття, необхідно визнати відчуття музичної інтонації свого роду сигналом до будь-яких музично-розумових дій. Усі вони спираються, врешті-решт, на здатність людини чуттєво сприймати виразний смисл музичної інтонації, емоційно відкликатися на неї. “Все в мистецтві звукових образів – багатство музичних засобів, різноманітність елементів — має інтонаційну основу [22]”.

Подальші більш високі форми відображення музичних явищ у психіці людини пов’язані з усвідомленням конструктивно-логічної організації звукового матеріалу. Б. Кременштейн у своїй праці “Педагогіка Г. Нейгауза” пише: “Галузь музичного мислення піддається логічному усвідомленню – розум людини здатен усвідомлювати, оцінювати, організовувати музичний матеріал, тобто управляти процесом художньої творчості. Музичний матеріал твору підпорядковується законам конструювання та розвитку, ці закони диктують певні структурні, гармонічні, темброві та інші співвідношення [12]”.

Тільки тоді, коли інтонації певним чином опрацьовані, скомпоновані, зведені в ту чи іншу систему, тільки тоді вони знаходять можливість трансформуватися в мову музичного мистецтва. Поза музичною логікою, яка виявляє себе через широкий комплекс архітектонічних засобів, таких, як форма, лад, гармонія, метроритм тощо – музиці не вдалося б вийти з хаосу випадкових, розрізнених інтонацій, піднятися до рівня мистецтва. Саме раціонально-логічна основа в музичному мисленні, виводить його за межі області, в якій існують тільки почуттєві відчуття і сприйняття, додає йому якості, характерні для мислення в загальноприйнятому значенні цього терміна, робить життя музиканта не тільки емоційним, а ще й інтелектуальним. Водночас прояснюються зв’язки, які поєднують музично-розумові операції з універсальними розумовими операціями, притаманними психіці людини.

Таким чином, музичне мислення підпадає під вплив деяких загальних закономірностей, які регулюють протікання інтелектуальних операцій у людини. Воно не тільки чуттєво конкретне; за наявності певних умов до його функцій належить оперування абстрактно-логічними категоріями. Суттєві сторони й ознаки стилів, жанрів, різні елементи музичної виразності – усе це відображується у свідомості музиканта не інакше, як через певні системи уявлень і понять. Аналізуючи численні судження Г. Нейгауза, можна побачити, що він завжди підкреслює два важливих моменти в музичному мисленні людини: емоційний і раціональний. “Талант – це пристрасть плюс інтелект. Холодний розум і гаряче серце, міцна воля та жива уява – цими координатами з давніх-давен визначається становище художника в мистецтві [17]”. Отже, проникнення у виразно-смыслову сутність інтонації, з одного боку, та осмислення логічної організації звукових структур – з іншого, створює у своєму синтезі музичне мислення в істинному розумінні цього поняття. Таким чином можна говорити про основні функції музичного мислення – інтонаційна і конструктивно-логічна.

Сучасний дослідник Л. Бочкарьов виокремлює три види музичного мислення: наочно-образне, наочно-дійове та абстрактно-логічне. Він говорить: “Слухач оперує в процесі музичного сприйняття уявленнями про звуки, інтонації та гармонії, – це розбуджує в нього різноманітні почуття, спогади, образи. Це – наочно-образне мислення. Виконавець буде усвідомлювати звуки музики у процесі власних практичних дій, знаходячи найкращі засоби виконання у запропонованому нотному тексті. Це – наочно-дійове мислення. Врешті-решт, композитор, бажаючи передати в звуках музики свої життєві враження, буде усвідомлювати їх, використовуючи закономірності музичної логіки, яка розкриває себе в гармонії та музичній формі. Це – абстрактно-логічне мислення [5]”.

Усі ці види музичного мислення мають суспільно-історичний характер, тобто належать до певної історичної епохи та засновані на суспільній практиці цієї епохи. Тому твори, написані композиторами однієї епохи, виявляються нерідко подібними між собою. Так з’являється стиль епохи – типова сукупність прийомів і засобів, які використовуються для відображення життєвого змісту. Ми можемо говорити про стиль віденських класиків, стиль романтизму або імпресіонізму, враховуючи специфіку музичного мислення кожного з цих напрямів. З часів В. Белінського в психології закріпилося положення, що художнє мислення – це мислення образами, які спираються на конкретні уявлення. “Філософ, – писав він – говорить силлогізмами, поет – образами і картинами, але говорять вони одне й те ж саме. Один доказує, другий показує, і обидва переконують, тільки один – логічним доведенням, другий – картинами [3]”.

У сучасній музичній психології художній образ музичного твору розглядається як єдність трьох витоків – матеріального, духовного та логічного. Матеріальна основа музичного твору постає у вигляді акустичних характеристик звучання матерії, яка може бути проаналізована по таким параметрам, як мелодія, гармонія, метроритм, динаміка, тембр, регістр, фактура. Проте всі ці зовнішні характеристики

твору не можуть створити самостійно феномен художнього образу. Такий образ може з'явитися тільки у свідомості слухача і виконавця, коли до цих акустичних параметрів твору він підключить свою уяву, волю, пофарбує звукову тканину за допомогою своїх власних почуттів і настроїв.

Таким чином, нотний текст і акустичні параметри музичного твору складають його матеріальну основу. Настрої, асоціації, різноманітні образні відіння створюють духовну, ідеальну сторону музичного образу. Формальна організація музичного твору щодо його гармонічної структури, послідовності частин створює логічний компонент музичного образу. Коли всі ці складові добре усвідомлені композитором, виконавцем, слухачем, тільки тоді можна говорити про наявність істинного музичного мислення.

Окрім присутності в музичному образі трьох перелічених основ, потрібно мати на увазі ще один важливий компонент музичного образу, а саме – волю, за допомогою якої виконавець у своїх конкретних діях поєднує свої почуття з акустичним пластом музичного твору і блискуче доносить їх до слухача. Іноді трапляється, що музикант дуже тонко відчуває і розуміє зміст музичного твору, але у своєму виконанні з різних причин не досягає довершеності звучання. Саме вольові процеси, відповідальні за подолання труднощів під час досягнення мети, виявляються головним фактором при втіленні задуманого і пережитого в процесі підготовки.

У дослідженнях з проблем виконавства та музичної свідомості неодноразово підкреслювалася певна “тривимірність” музичного мислення, єдність у ньому художньо-образного, музично-феноменологічного та виконавсько-технологічного компонентів. Так, у працях вченого М. Давидова ми знаходимо виокремлення образного, теоретичного, інтерпретаторського та психотехнічного аспектів музичного мислення [9].

На думку музикознавця В. Григор'єва, в імпровізаційності як важливому елементі творчого мислення виконавця зливаються в єдине ціле технологічне володіння інструментом, типові формули музичного розвитку та навички художньо-концептуального розгортання змісту і форми твору [8]. Дослідник А. Корженевський вважає, що основною, спільною для всіх умовою успішності розв'язання виконавських завдань, конкретно-звукових, ідейно-образних та практичних, повинна бути відповідна розумова діяльність, що характеризується єдністю та взаємодією відповідно трьох основних видів мислення: “Компонентний аналіз структури розумових процесів як цілісних об'єктів свідомості окремих виконавців показує, що, незважаючи на індивідуальні відмінності, вони обов'язково містять ці три названі види мислення, питома вага і спосіб взаємодії яких визначається творчою суб'єктивною орієнтацією кожного музиканта [11]”.

Дещо в іншому ракурсі питання структури свідомості музиканта розкриваються у дослідженні В. Ражникова. Розглядаючи розвиток художньої свідомості музиканта, автор виокремлює ряд її змістовно значущих рівнів: семіотичний, аксіологічний, емоційно-естетичний, модально-образний, рівень розгортання форми та найвищий – духовно-

універсальний рівень [18]. Враховуючи те, що виконавець у процесі осягнення музичного твору має можливість “сходження” за всіма цими рівнями, їх можливо розглянути у “триєдиній” структурі музично-виконавського мислення. М. Арановський наводить загальновідому і розповсюджену думку, що “найвищою і кінцевою метою будь-якого художнього твору є передача 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 або мінімальною визначеністю [1]”.

Творчу активність композитора (ідеї, комплекси ідей, настрої або зорові враження), “будь-який психічний імпульс, що викликає процес творення, творчого настрою, готовності творити”, те, “що повинно стати музичним змістом”, що потребує конкретизації, “виходу” через музичну мову у певну музичну форму, М. Арановський називає екстрамузичним стимулом. Визначаючи музичне мислення як складний процес трансформації художньої ідеї в музичну, музикознавець виокремлює формування екстрамузичного стимулу як найвищий функціональний рівень у структурі музичного мислення. Рівні функціонування музичного мислення. 1. Екстрамузичний стимул. 2. Вибір жанру певним чином обмежує сферу змісту. Дійсно, що можливо передати, скажімо, в опері за допомогою сцени і вербального тексту, неможливо здійснити в інструментальній музиці. Таким чином, вибір жанру є першим туром обмежень і разом із тим – першим етапом досягнення мети. Екстрамузичний стимул вже позбавлений своєї “чистоти”, тому що зорієнтований на певні вимоги жанру. Ця жанрова корекція є головною і вихідною. 3. Вибір форми, тобто структури музичного твору. Принципи цього вибору варіативні. У деяких випадках вибір жанру передбачає вибір конкретної структури (соната, симфонія, концерт), в інших він тільки вказує на тип або клас структур (наприклад, структура опери чи кантати буде інша, ніж структура інструментальної музики). У будь-якому випадку жанр буде конкретизовано через структуру. Структура є моделлю майбутнього твору, в яку покладено “програму” змісту в його типізованих рисах. Вибір структури відсікає все те, що не може бути через неї виражено. 4. Рівень синтаксичних структур – перший рівень музичної мови. Притаманні йому норми сегментації носять загальний характер. Звуження “вирви” тут переривається. Відсутність спеціалізації на рівні музичного синтаксису необхідна, оскільки саме з дрібних одиниць складаються великі розділи музичної форми, саме на цьому рівні вже проявляє себе індивідуальне, авторське рішення. 5. Здавалося б, наступний рівень – рівень систем, призначених для сполуки окремих звуків і створення мікроструктур (ладових, ладогармонічних і ритмічних відношень) – повинен володіти ще більшим ступенем “безособовості” та узагальнення. Адже це не завжди так. Лад, гармонія і ритм “поводять” себе по-різному залежно від класу жанрів, жанру і від стилю взагалі. Так, “профілізація” побутових жанрів, пов’язаних з рухом, отримує різноманітні ознаки на рівні ритмічних відносин (танцювальні та інші жанри). Разом з тим, музична мова, взята в цілому, виконує важливі функції. Вона віддає в розпорядження композитора підготовлені до семантичних процесів системи засобів. Під впливом екстрамузичного стимулу “оживають” системні зв’язки і рухомі ними звукові елементи “направляються



назустріч один одному”. Починається процес структурування музичного тексту, тобто творчий процес. Наприкінці, за межами музичної мови лежить область звукоряду, тобто асемантичної, але історично відібраної “матері” музики.

Проаналізувавши рівні функціонування музичного мислення, М. Арановський робить висновок: “Підпорядковуючись жанрово-структурним стереотипам, екстрамузичний стимул перетворюється в музичний зміст. Функції рівнів музичного мислення в цьому процесі відмінні. Чим більша одиниця музичної мови, тим сильніше себе проявляє вплив екстра музичної сфери. Навпаки, чим дрібніша структура, тим складніша її семантична інтерпретація. Це природно, бо по мірі укрупнення одиниць, наближення до рівня функціонування, зростають стереотипи, ущільнюється та уточнюється значення, щоб завдяки створенню плану змісту надати можливість сприйняттю вийти в екстрамузичну область. Навпаки, просування від верхніх рівнів до нижніх веде у світ мікроструктур, де діють сили зчеплення, тобто семантика синтаксичних зв'язків. Так у взаємодії двох цих процесів, які йдуть, з одного боку, від власне музичної семантики до верхніх “поверхів” системи, а з іншого – від екстрамузичних стимулів до нижніх ярусів, створюється план змісту і план вираження. У цьому одночасному конструюванні ідеальних значень та їх матеріальних носіїв і розкривається продуктивна діяльність системи музичного мислення [1]”.

В. Медушевський визначає музичне мислення як процес натхненного пошуку художньої істини, він вважає, що музичне мислення – це здатність оперувати музично-мовними слуховими уявленнями, музичними образами та їх художніми елементами, асоціативно смисловими значеннями та ідеями: “Музичне мислення поповнюється красою завдяки прихованому в ньому життєтворчому витоку і піднімається на сходинку духовного життя. Інтенсивність цього внутрішнього життя визначається тим, що в ньому містяться всі сутнісні сили людини: фантазія, уява, сприйнятливості до гармонії світу, любов до істини та людства. Виявляють себе потаємні бажання людини, її емоції та почуття, втілюються її уявлення про світ [15]”. Музикознавець розглядає музичне мислення як здібність, яка співвідноситься з іншими музичними здібностями, визначає, що блискуча сукупність музичних задатків і здібностей ще не гарантує успішного розвитку музичного мислення. Безліч вундеркіндів, які чудово грають, імпровізують і творять, зникли на ранньому етапі розвитку, ніби якась фатальна помилка не пускала їх до сяючих вершин мистецтва. З іншого боку, у деяких видатних композиторів окремі сторони обдарування помітно відставали, але це не впливало на цінність результату творчості. На думку Н. Суислової, музичне мислення – це засіб спілкування людини зі світом за допомогою музики: “Маючи інтонаційно-образну природу, музичне мислення, спрямоване на поєднання звука і смислу, тому здійснюється в єдності музично-мовної та асоціативно-смислової функцій. Різноманітність музичного слуху і пам'яті забезпечують репродуктивний рівень музичної діяльності: розпізнавання і відтворення елементів музичної мови. Музичне мислення спирається на діяльність слуху, інтегрує її в творчому напрямі та зумовлює продуктивний рівень музичного пізнання [19].

Оригінальний і широкий підхід до проблеми музичного мислення засвідчило дослідження М. Бонфельда, в якому автор розглядає категорію “музичне мислення” не вузько, з позиції музикознавства, а виводить її в загальнопсихологічний, загальноестетичний контексти. Дослідник пропонує як терміни чотири поєднання слів “музика” і “мислення”: “мислення музикою”, “мислення в музиці”, “мислення як музика”, “музика як мислення”, вкладаючи в кожне з них певний зміст; спільним є те, що це характеристики процесів художньої музичної діяльності, в яких музичне мислення є найважливішим, але не єдиним, системоутворювальним компонентом. М. Бонфельд акцентує роль усвідомленого інтелекту. Для прикладу, вмінь зрозуміти, оцінити і побачити перспективу результату, що досягнуто, здавалося б, позасвідомо (явище інсайту). Розведення “інсайту” в науці, техніці й мистецтві, дозволило дослідникові зробити висновок про художню творчість як процес, в якому “спалахи зливаються в мерехтливую лінію”, як неперервний, схований від усвідомлення мисленнєвий процес, тобто континуальне мислення.

Континуальне мислення виявляє себе на рівнях створення, виконання, сприймання музики, як прояв її “вічної таємниці” – симультанності. Розглядаючи музику як мислення, дослідник підкреслює, що “можливість наближення до абстрактно-логічного процесу в музичній тканині, що є реалізацією континуальної думки, ґрунтується на двох обставинах. Перша – це поєднання континуальної природи музичного смислу з членуванням музичного мовлення. Структурні одиниці уподібнюються в цьому разі до ланок логічного ланцюга... Друга – витікає із особливого, естетичного, і навіть, гедоністично-чуттєвого характеру, властивого інтенсивним процесам людського мислення загалом... Музика і логічне мислення ніби рухаються назустріч... аж до дифузії: музика – своєю найбільш абстрактно-логічною гранню, логічне мислення-естетично-чуттєвою [4]”. Резюмуючи, М. Бонфельд загострює увагу на особливій позиції музики серед інших видів мистецтва як “квінтесенції континуальності”, як мистецтва, якому властиве виключне право “безпосередньо впливати на всі сфери людського духу: на мотиваційну сферу психіки – емоції, афекти, потяги (“мислення музикою”); на сферу абстрактно-логічного мислення (“музика як мислення”); на сферу континуального мислення (“музичне мислення”). А результатом впливу музики на всі мисленнєві сфери психіки стає їх трансформація, організація, впорядкування, гармонізація, тобто перетворення мислення в музику.

Дослідник Ю. Тюлін переконує, що музичне мислення передбачає основні закономірності мислення взагалі, а його специфіка обумовлена образністю, інтонаційною природою музичного мистецтва, семантикою музичної мови й активним самовираженням особистості в процесі музичної діяльності. Він виокремлює два структурних рівня музичного мислення: “чуттєвий” і “раціональний”. З’єднуючою ланкою між ними є музична уява. До першого рівня відносяться такі компоненти: емоційно-вольовий і музичні уявлення. До другого рівня Ю. Тюлін відносить асоціації, творчу інтуїцію, логічні засоби мислення та музичну мову.

Врешті-решт, “надбудова” – якості творчого мислення: швидкість, гнучкість, оригінальність [21].

Отже, володіння знаннями-поняттями в єдності з відчуттям їхнього художньо-звукового змісту підвищує “ступінь прозорості” музичних завдань і, відповідно, “естетичну компетентність музиканта”, формування якої є однією з провідних умов розвитку його музичного мислення. Тому розвиток музичного мислення і музикальності в цілому – одне з найважливіших завдань музичної освіти, закладаючих основу успішного становлення музичної культури.

**Висновки.** Основою музичного мислення є психічна властивість людини уявляти інтонацію у відриві від її реального звучання у вигляді музично-слухових уявлень. Музично-слухове уявлення – це є суб’єктивний інтонаційний образ, який викликає індивідуальні асоціації та зв’язки, а тому – неповторне емоційне забарвлення інтонаційних потоків, та, врешті-решт, засвоєні в результаті величезного духовного та інтелектуального напруження музичномовні норми оперування інтонаціями. Разом із тим, усі засоби музичної думки виробляються людиною на основі загальноприйнятих норм музичної мови. Тому пізнання смислу музики – це, одночасно, й оволодіння музичною мовою. Отже, інтонація виступає в музиці і як основа музичної мови, і як основа музичного мислення. Знаком у музиці постає інтонація як процес. Тому, для того, щоб учні змогли зрозуміти зміст музичного твору, вони повинні володіти хоча б мінімумом “мовного запасу”. Аналіз психологічних і музикознавчих підходів до визначення поняття “музичне мислення” підтвердив, що це є складний процес, який вказує на спрямованість, стиль, образ мислення. В основі музичного мислення лежать психологічні закономірності, характерні для мислення людини взагалі. Цей процес є аналітико-синтетичною діяльністю і здійснюється під впливом об’єктів зовнішнього середовища, і як всі види мислення має активний характер.

**Перспективи подальших пошуків у напрямку дослідження.** Стаття не вичерпує поставленої проблеми. Подальшого вивчення потребують: особливості типологізації музично-виконавського мислення; питання диференціації та індивідуалізації навчання, зорієнтованого на його розвиток; можливості створення інтегрованих курсів з розвитку музично-виконавського мислення студентів.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сб. статей. – М. : Музыка, 1974. – С. 121.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 375 с.
3. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 томах / В. Г. Белинский. – М., 1953–1959. – Т. 10. – М., 1958. – 336 с.
4. Бонфельд М. Ш. Музыка и речь : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра искусствовед. : спец. 17.00.03 “Музыкальное искусство” / М. Ш. Бонфельд. – М., 1993. – 41 с.
5. Бочкарев Л. А. Актуальные проблемы современной музыкально-педагогической психологии / Л. А. Бочкарев // Психолого-педагогические

проблемы высшего музыкального образования. Труды ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 43. – М., 1979. – С. 35.

6. Бурьяnek Й. К историческому развитию теории музыкального мышления / Й. Бурьяnek ; пер. А. Д. Искосова. – М., 1977. – 59 с.

7. Герbart И. Ф. Психологические исследования / И. Ф. Герbart ; пер. А. Д. Искосова. – М., 1977. – 264 с.

8. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации / В. Григорьев // Музыкальное искусство и современность : сб. ст. / сост. М. А. Смирнов. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1988. – С. 80.

9. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч. пос. / М. Давидов. – К. : Музична Україна, 1997. – 240 с.

10. Дис Л. И. Музыкальное мышление как объект исследования / Л. И. Дис // Музыкальное мышление : сущность, категории, аспекты исследования. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 35–46.

11. Корженевський А. І. До питання про специфіку мислення музиканта виконавця / А. І. Корженевський // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства. – К. : Музична Україна, 1981. – С. 29–40.

12. Кременштейн Б. Л. Педагогика Г. Г. Нейгауза / Б. Л. Кременштейн. – М. : Музыка, 1984. – 88 с.

13. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 124 с.

14. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование : проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработок в метод.-теор. литературе XVI-XX вв. : очерки / А. Малинковская. – М. : Музыка, 1990. – 149 с.

15. Медушевский В. В. Музыкальное мышление и логос жизни / В. В. Медушевский // Музыкальное мышление : сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 18–27.

16. Москаленко В. До визначення поняття музичне мислення / В. Москаленко // Українське музикознавство. – Вип. 28. – Музична україністика в контексті світової культури : наук.-метод. зб. – К. : НМАУ, 1998. – С. 48–53.

17. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – [4-е изд.]. – М., 1982. – 304 с.

18. Ражников В. Г. Динамика художественного сознания в музыкальном обучении : дис. ... доктора пед. наук в форме научн. докл. : 13.00.01 / В. Г. Ражников. – М., 1993. – 70 с.

19. Сулова Н. В. Музыкальное мышление и методика его развития у младших школьников / Н. В. Сулова, В. М. Подуровский. – М., 1999. – 124 с.

20. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. – М, 2001. – 274 с.

21. Тюлин Ю. Н. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности : автореф. дисс. на соискание научн. степени доктора пед. наук : спец. 13.00.02 “Теория и методика обучения (музыка)” / Ю. Н. Тюлин. – М, 2004. – 57 с.

22. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано / Г. М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.

**УДК 378.662.013**

**О. М. Дейнека,**  
викладач-здобувач  
(Відокремлений структурний підрозділ  
Національного педагогічного  
університету ім. М. П. Драгоманова  
(Вище професійне училище))

### **ВИКОРИСТАННЯ ОПОРНО-ДОВІДКОВИХ КОНСПЕКТІВ ПІД ЧАС ФОРМУВАННЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ЗНАТЬ УЧНІВ ПРОФЕСІЙНИХ УЧИЛИЩ**

**Постановка проблеми.** Ринкові відносини, які формуються в Україні спільно з економічними проблемами, що супроводжують цей процес, висувають нові вимоги до молодого покоління, воно має бути таким, що не лише знає основи наук, але бути умілим, мислячим, ініціативним, самостійним. Тому одним з найважливіших завдань навчальних закладів у сучасних умовах є розвиток інтелектуальних здібностей у дітей, уміння мислити самостійно, творчо. Для вирішення цього завдання потрібно змінити процес навчання так, щоб учні були залучені до самостійної, творчої навчально-пізнавальної діяльності. У цих умовах найбільш актуальним є питання розробки технології навчання, які б максимально дозволяли розвинути інтелектуальні здібності учня. Одним із засобів ефективного формування технічних знань слухачів вищого професійного училища (ВПУ) є використання опорно-довідкового конспекту (ОДК). Найбільшій реалізації принципу послідовності в навчанні буде сприяти раціональне використання засобів навчання, в тому числі й ОДК. ОДК застосовуються для повторення опорних фізичних знань під час вивчення предметів професійно-технічного циклу. ОДК допоможуть викладачам спеціальних предметів знайомитись зі змістом курсу фізики, а викладача фізики вони будуть орієнтувати на більш глибоке вивчення тих питань курсу, які важливі саме з боку професійної спрямованості [8, с. 29].

**Аналіз досліджень і публікацій.** Теорія розвивального навчання бере свій початок у роботах І. Пестолоцці, А. Дістервега, К. Ушинського. Наукове обґрунтування цієї теорії подано у працях Я. Коменського, Л. Виготського. Свій подальший розвиток вона отримала в роботах Л. Занкова, Д. Ельконіна, В. Давидова, В. Разумовського, Н. Менчинської, І. Якиманської, Г. Сельовко та ін. Організація розвивального навчання передбачає освоєння певної системи знань, створення умов для максимальної реалізації здібностей. У 70-і роки В. Шаталовим було розроблено систему великоблочного введення теоретичних знань, яка забезпечувала прискорене учіння всіх учнів, формування міцних знань, успіхи в навчанні. Основу його методики складає використання опорних