

*Селяметова Урьяне Сейдалиевна,
Заслуженный деятель искусств Украины,
старший преподаватель кафедры музыкального искусства
Крымский индустриально-педагогический университет*

Постановка проблемы. Всё большую актуальность и практическую значимость приобретают вопросы приобщения студентов к творческой деятельности на всех стадиях обучения в вузе, важным звеном которого является развитие музыкального мышления будущего музыканта-пианиста. Засилье лёгкой, дешёвой массовой музыки, несомненно, влияет на уровень развития музыкального мышления будущих педагогов-пианистов, на степень их образования. Общее кризисное состояние социума и многогранное отражение этих процессов в сфере образования требуют поиска конструктивных идей перестройки образовательного процесса в вузах.

Анализ исследований и публикаций. Анализ отдельных аспектов процесса развития музыкального мышления студентов свидетельствует о постоянном внимании учёных разных областей науки к обозначенной проблеме на методологическом и практическом уровнях.

1. Вопросы развития музыкального мышления студентов рассматривались в работах психологов В. Медушевского, Е. Назайкинского, К. Тарасовой, Б. Теплова. Изменение в понимании сущности музыкального искусства и сущности музыкального мышления, осознание принципиального единства эмоционального и рационального и в музыке, и в мышлении позволило говорить о правомерности термина и необходимости исследования его содержания.

Серьёзное внимание в научной литературе уделено проблеме исполнительской подготовки педагога-пианиста (А. Гольденвейзер, К. Игумнов, Г. Коган, Г. Нейгауз, Г. Цыпин, Е. Шинкаровская и др.).

Цель статьи – выявить пути развития музыкального мышления студентов в классе фортепиано в педагогическом вузе.

Изложение основного материала. В определении того, какие именно явления охватываются понятием «музыкальное мышление», мы обнаруживаем самый широкий спектр знаний – от логики ладово-функционального строения музыкальной формы до философского соотнесения с пафосом жизни.

Сосредоточение на формальной стороне музыки опирается на мощную музыкально-теоретическую традицию, имеющую детально разработанные учения о ладотональной системе, гармонии, анализе форм и т.д. Во многих работах, посвящённых музыкальному мышлению, такой подход не декларируется открыто – как сознательное отречение от всего, что не относится к формальной стороне, но ничего, кроме формы, не изучается. Именно от этого предостерегает В. Медушевский: «Определяя музыкальное мышление, нельзя допустить сведения до элементарного уровня его высокой духовности» [6, с. 112].

Исследователи Б. Асафьев, И. Гринчук, О. Ильченко, Н. Сулова оперируют терминами «музыкальное мышление», «образно-музыкальное мышление», «музыкально-эстетическое мышление». В музыкознании категория «музыкальное мышление» используется преимущественно в сугубо интрамузыкальном качестве, то есть как категория исключительно музыкального искусства, совпадающая по сути, с музыкальной логикой или грамматикой. Только изучение музыкального мышления как элемента системы мышления в общепсихологическом и общезстетическом аспектах способно придать этой категории полноценный теоретический характер.

Н. Сулова определяет музыкальное мышление как «реализуемый в интонировании процесс моделирования системы отношений субъекта к реальной действительности» [7, с. 11]. Таким определением на современном этапе развития науки снимается противопоставление музыки и мышления.

И. Гринчук справедливо заметила: «Музыкальное мышление как разновидность художественно-образного состоит в познании и преобразовании объективной действительности через комплекс свойственных этому виду искусства специфических выразительных средств, в создании и восприятии музыкальных звуко-интонационных образов. Музыкальное мышление является синергетическим единством рационального и чувственно-эмоционального, при доминировании последнего» [4, с. 90].

О. Ильченко отмечает, что музыкальному мышлению свойственны такие процессы и признаки, как абстракция, обобщение, анализ и синтез, постановка задач и поиск путей их решения, выдвижение идей. Музыкальное мышление осуществляется по правилам обычного человеческого и научного мышления, оно тесно связано с восприятием музыки [5, с. 55]. Восприятие и анализ музыки – наиболее всеобъемлющая музыкальная деятельность. Она важна и как самостоятельная деятельность слушания и постижения музыки, и как составная часть любого вида музицирования. Восприятие и анализ музыки играет чуть ли не самую главную роль в формировании музыкального мышления, поскольку музыкальное восприятие – сложный эмоциональный сенсорно-интеллектуальный процесс познания и оценки музыкального произведения.

Согласно интонационной теории Б. Асафьева [1], именно с интонации, с музыкального звука начинается вход человека в мир музыки. Именно с умения почувствовать эту интонацию, внимательно прислушаться, заинтересоваться ею, стремиться понять её начинается процесс восприятия музыки. Сама музыка, раскрывая ценностное и психологическое богатство личности, становится незаменимым средством творческого обогащения эстетического опыта человечества.

Одной из проблем, позволяющей педагогам вникать в сущность музыкального мышления, является проблема слухомоторных отношений в музыкальном исполнительском процессе. Суть её состоит в следующем: в процессе поиска выразительных интонаций, отбирая необходимые варианты звучания, исполнитель интуитивно находит и соответствующие технические приёмы, которые в дальнейшем легко фиксируются путём повторения. Не всегда эти приёмы отвечают требованиям рациональной техники (не каждый приём становится единственным целесообразным и экономным средством выражения данного замысла) и нет необходимости дополнительной шлифовки. Следует выяснить, существует ли между звуковым результатом и породившим его движением однозначная связь или к одной и той же цели исполнитель может прийти различными путями.

Нетрудно убедиться, насколько важно для эффективного развития техники точно знать, в каких отношениях находятся психические намерения и физические действия исполнителя. В настоящее время сложился достаточно определенный взгляд на указанную проблему. В его основу легло положение о том, что слуховые представления в процессе своей реализации автоматически вынуждают исполнителя отбирать самые рациональные движения, иначе они (представления) невоплощаемы.

Известный музыкант Й. Гат пишет, что «если движения пианиста нецелесообразны, то извлечённые им звуки не будут отражать его музыкального представления» [3, с. 36]. Отсюда следует, что единственным признаком целесообразности движений инструменталиста является соответствие извлечённых звуков слуховому представлению. Практика работы с исполнителями также свидетельствует о том, что воспитать действительно рациональную исполнительскую технику, не прибегая к сознательному построению физиологически целесообразных приёмов игры, невозможно.

Понимание музыки, её формы и содержания даёт возможность усилить соответствующее эстетическое переживание, прочувствовать всю внутреннюю красоту музыкального произведения, получить наслаждение от прослушанной или исполненной музыки. Но здесь существует и обратная связь, которая обуславливает раскрытие всей глубины музыкального материала и его закономерностей благодаря пробуждению эмоционально-чувственной сферы во время исполнительского процесса. Только понимание всей выразительной глубины, смыслового подтекста интонации, с одной стороны, и осмысления логики организации музыкального материала – с другой, создаёт в своем синтезе музыкальное мышление в настоящем понимании этого слова, что отображается в сознании человека в виде музыкальных образов.

Развитие музыкального мышления происходит через понимание формы и строения музыкального произведения, через анализ музыкальной информации, членение пьесы на периоды, предложения, фразы, мотивы и т.д. После осмысления каждой отдельной части произведения и их закрепления на музыкальном инструменте, после синтеза всех составляющих в единое целое становится возможным качественное отображение содержания нотного текста в исполнительском процессе. Особую роль играет приобретение персонального опыта в исполнительском процессе, ведь исполнительская практика даёт возможность усвоенным знаниям крепко закрепиться в сознании личности. Обязательным условием является также ощущение индивидом необходимости перехода от репродуктивных действий к творческой деятельности.

Рассмотрим методы развития музыкального мышления. Наиболее распространенным в музыкальной педагогике является метод *сравнения*, который имеет много разных модификаций применения в практике:

- сравнение произведений одного автора с целью осознания особенностей стиля композитора, его духовных ценностей. Для этого студентам предлагаются для прослушивания несколько произведений с наиболее характерными чертами, присущими творчеству того или другого композитора. После анализа выявленных в прослушанных произведениях черт студентам для контроля предлагается прослушать фрагменты еще неизвестных произведений и самостоятельно выявить среди них то произведение, которое принадлежит данному композитору;

- сравнение произведений разных композиторов одной эпохи с целью обобщения характерных черт той или иной эпохи;

- сравнение произведений на одну тему в творчестве разных композиторов с целью выявления общих характерных черт того или другого художественного образа как основы обобщения и осознания категорий величественного, лирического, драматического в музыке. В то же время преподаватель должен показать богатство эмоционального восприятия мира разными авторами, что выявляется в различной манере музыкальной «артикуляции» образного смысла, средствах выразительности;

- сравнительный анализ музыкальных образов (по настроению, эмоциональному состоянию, структуре, развитию, художественным ценностям) в творчестве разных композиторов.

Метод *контраста целесообразно* использовать как при выборе материала, так и при его распределении (закономерности мелодического потока, формообразование, мелодико-ритмические структуры, тематические соотношения, строи и тональные контрасты и т.д.).

Метод *исполнительской и художественной вариативности* используется с целью расширения музыкальных представлений. Сравнение разных вариантов исполнительских интерпретаций, созданных выдающимися музыкантами-пианистами при исполнении одного и того же музыкального произведения способствует формированию музыкального мышления студентов.

Опора на *анализ-интерпретацию* (по методике И. Гринчук [4]) даёт возможность осознать восприятие музыки не как «внешличностную» теоретизацию, ориентированную исключительно на готовые образцы анализа, а как творческий процесс осмысления произведения (его текста, контекста и подтекста) и своего отношения к нему. Ориентация на анализ-интерпретацию является альтернативой традиционному подходу к анализу музыки в педагогической практике. В методике анализа-интерпретации музыкальных произведений базовыми положениями стали принципы организации личностно ориентированного обучения, в частности приоритетности выявления субъективного опыта студентов, их «индивидуальных семантик» [4].

В практике обучения существенное значение приобретает работа в малых группах, что позволяет не только способствовать формированию музыкального мышления, но и решать вопрос относительно сотрудничества и общения. Важно научить студентов внимательно слушать и активно обсуждать проблемы, комментировать высказывание собеседников и давать им критическую оценку, аргументировать свою мысль в группе.

Умение общаться с искусством – необходимое условие формирования музыкального мышления студентов. Эффективным средством при этом является приём «*внутреннего диалога*» слушателя с образно-художественными моделями произведения. Общение с ними происходит в процессе взаимодействия художественной информации и субъективного варианта её отображения в сознании воспринимающего, который как бы разговаривает с воображаемым «героем» произведения, ставит ему вопрос и даёт на них внутренний ответ. Во время такого общения происходит осознание возникших переживаний, формируется самостоятельная позиция.

Среди методов групповой работы представляет интерес метод «*развития самопознания*» (по методике Л. Булатовой [2]). Этот метод базируется на процессе длительного обсуждения небольшой группой студентов (без вмешательства преподавателя) своих переживаний, ощущений по поводу тех или иных музыкальных явлений. Результатом такой совместной деятельности является то, что у студентов расширяются представления о возможности музыки положительно влиять на чувственную сферу личности, активизировать познание. В ходе обсуждения студенты рефлексируют, что даёт возможность проверить свои личные чувства. В то же время благодаря этому методу достигается осознание собственного музыкального опыта, переживаний. Такая групповая работа способствует позитивным изменениям в музыкальном мышлении и активизирует познавательную активность студентов. Темы для обсуждения предлагает педагог, исходя из тематики, целей и изучаемых музыкальных произведений. Студенты по желанию из предлагаемых тем выбирают направление обсуждения. Для того чтобы суждение о музыкальном произведении приобрело объективный характер, нами была выстроена новая линия педагогического руководства, направленная на развитие интерпретационной стороны. Наша экспериментальная программа открыла для преподавателя новые возможности построения занятия на основе целостного воздействия комплекса искусств (музыки, литературы,

театра, танца). Это позволило ввести в занятия со студентами в классе фортепиано приёмы *творческого «прочтения»* произведений искусства, наполнило занятия живым общением, позволило соединить восприятие музыкального произведения с творческой исполнительской деятельностью.

Выводы. Итак, развитие музыкального мышления студентов в классе фортепиано представляет собой целенаправленный психолого-педагогический процесс, в котором осуществляется взаимодействие педагогического управления с активной музыкально-творческой деятельностью обучаемых. Отмеченные выше методы и приёмы способны положительно влиять на решение изучаемой нами проблемы и позволяют совершенствовать исполнительские навыки студентов. В дальнейших исследованиях возможно рассмотреть развитие музыкального мышления студентов-музыкантов в процессе изучения произведений крупных форм и полифонии.

Резюме. В статье анализируется сущность понятия «музыкальное мышление», рассматриваются пути развития музыкального мышления студентов в классе фортепиано. **Ключевые слова:** музыкальное мышление, студенты, занятия по фортепиано, пути развития.

Резюме. У статті аналізується сутність поняття «музичне мислення», розглядаються шляхи розвитку музичного мислення студентів у класі фортепіано. **Ключові слова:** музичне мислення, студенти, заняття з фортепіано, шляхи розвитку.

Summary. In the article the essence of notion is analysed «musical thought», the paths of development of musical thought of students in the class of fortepiano are examined. **Keywords:** musical thought, students, employments on fortepiano, path of development.

Литература

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев / [ред. и вступ. ст. Е.М. Орловой]. – [2-е изд.]. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Булатова Л. Розвиток пізнавальної активності учнів на уроках музики / Л. Булатова // Мистецтва та освіта. – 2004. – № 4. – С. 9–12.
3. Гат Й. Техника фортепианной игры / Й. Гат. – М.: Музыка, 1967. – 244 с.
4. Гринчук І. Інноваційний підхід до організації слухання музики / І. Гринчук // Мистецтво та освіта. – 2004. – № 4. – С.13–16.
5. Ільченко О. О. Питання сутності і структури музичного мислення / О. О. Ільченко // Вісник КНУКіМ: зб. наукових праць. – Вип. 9. – К.: КНУКіМ, 2003. – С. 54–60. – (Серія: Мистецтвознавство).
6. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М: Музыка, 1976. – 254 с.
7. Суслowa Н. Музыкальное мышление: сущность, динамика, структура / Н. Суслowa // Искусство в школе. – 2006. – № 4. – С. 11–18.