

Особливості формування і розвитку музичного мислення

1. Еволюції розвитку психіки людини

Рефлекторний характер психіки.

Маленькі діти зображують людину досить своєрідно: величезна голова з очима і одразу – ноги. Ніяких зайвих, на думку юного художника, деталей: «У нього є очі, щоб дивитись, і ноги, щоб ходити гуляти!».

Оскільки *психіка* – це відбиття навколишнього світу в його безкінечному розмаїті у мозку людини, основною умовою існування будь-якого живого організму є рівновага між ним та навколишнім середовищем і ця рівновага досягається завдяки тому, що на найменшу зміну в макросвіті, який оточує нас, організм відповідає певною емоційною, поведінковою реакцією щодо пристосування до тих змін.

Таким чином, *психіка* – це спеціальний апарат для відображення реальності та регулювання організму відповідно до відображення певних змін навколишнього середовища.

Вперше таке бачення висловив у 17 столітті великий французький вчений Р. Декарт. На думку Р. Декарта, всі рухи, всі зміни в організмі відбуваються як результат наявності нервової системи, яка завдяки своїм найтоншим «ниточкам» від мозку до всіх куточків тіла людини діє таким чином, що доторкнувшись до будь-якої з її частини, миттєво отримаємо реакцію руху всіх нервових закінчень з передачею цих змін знов у мозок. Р. Декарт одним з перших описав в одному із своїх листів *механізм умовних рефлексів*: «На мій погляд, якщо ви кілька раз вдарити собаку у той самий час, коли починають грати на скрипці, то тварина буде скиглити кожний раз, почувши звуки музики».

Елементарна сенсорна психіка – перший етап розвитку психіки.

Для тварин навколишній світ постає не у вигляді предметів і явищ, а у вигляді окремих ознак, елементів, від яких залежить забезпечення їх основних життєвих потреб. Для такої психіки характерною є інстинктивна поведінка.

Перцептивна психіка – другий, вищий етап розвитку психіки.

Для живого світу з такою психікою світ постає у формі образів цілісних речей та явищ і цей рівень визначає нову стадію розвитку – виникнення *центральної нервової системи*. Разом з інстинктами, поведінкою представників цього живого світу керують навички, засвоєні в процесі життя, і вони відзначаються наявністю певного рівня розвитку інтелекту. Одним із найскладніших випробувань у мандрах легендарного Одисея було випробування у Мессинській протоці, яку охороняли два чудовиська – Сцилла і Харибда. Вислів «між Сциллою і Харибдою» став крилатим і містить зміст, що на людину чатують дві небезпеки: перша – *антропоморфізм* – ототожнення людини з твариною (давньогрецькою «людина» – «антропос»), інша – *спрошеність* ототожнення людини з механічним витвором – машиною.

Відомий німецький натураліст А.Брем, автор широко відомої книги «Життя тварин», був антропоморфістом: у нього тварини наділені суто людськими якостями і рисами. Вони, на його думку, бувають хоробрими, рішучими або невпевненими, боязкими, чесними або хитрими, підступними тощо.

На відміну від Брема видатний російський фізіолог І.П.Павлов забороняв своїм співробітникам навіть у приватних розмовах використовувати такі вислови як «собака (мавпа) згадала» або «собака вирішила», накладаючи за це штраф.

Ненауковим він вважав і ототожнення людини з машиною, намагання пояснити поведінку людини законами механіки.

Інстинкти.

Будь-хто на запитання, що таке інстинкти, відповідь, що це така поведінка, такі дії живої істоти, які не вимагають навчання. Тварина «знає» від народження як і що робити, у її психіку наче «вмонтований» блок пам'яті, реакція на оточуючий світ.

Людина у своїх інстинктивних діях виявляє вчинки, які не усвідомлені на той момент. Ще у давньому світі люди намагались розв'язати таємницю інстинктів. Легендарний законотворець давньої Спарти Лікурґ досліджував поведінку двох цуценят, один з яких зростав у клітці, а інший – на волі. Коли вони підросли, він прилюдно випустив одночасно їх разом із зайцем. Молодий собака, що ріс на волі, миттю кинувся за зайцем, а той, що ріс у клітці, сховався. Метою цього дослідження Лікурґа було показати своїм співгромадянам, яке величезне значення має виховання і як воно формує характер, поведінку людини.

Для нас цей дослід демонструє те, що не тільки інстинкти визначають поведінку людини, що самі інстинкти удосконалюються і корегуються у процесі життя людини. Недарма існує такий вислів – «інстинкт сліпий».

Навички.

Навколишнє середовище постійно висуває несподівані завдання для всіх живих створінь і до вроджених, «вмонтованих» у психіку програм додаються ті, що освоєні життєвим досвідом і які впливають на їх поведінку – навички. *Якщо інстинктами керують безумовні рефлексі, то навичками – набуті, умовні рефлексі.*

Виникнення свідомості.

Життя і праця первісної людини були колективними, але колективна діяльність неможлива без відчуттів. У співпраці давні люди узгоджували свої дії, розподіляючи обов'язки, попереджаючи про небезпеку, керуючи іншими. Так виникла мова спілкування від мови жестів і міміки до мови звуків і звукосполучень, яка від значень окремих предметів і явищ (води у річці або води у кам'яній ємності), поступово переросла у створення узагальнених понять – вода в цілому, будь-де. Тварини ж понятійними ознаками мови не спроможні оволодіти.

Мова людей – особлива форма відображення Світу.

Вищою формою відображення світу є мислення. Відомий дотепний вислів, що «відточуючи кам'яне лезо своїх сокир, первісна людина відточувала лезо своєї думки», досить точно передає зміст формування мислення. Праця людини викликала розвиток мислення, волі, пам'яті, що підняло людину над усім оточуючим її живим світом за рівнем інтелекту, глибиною і багатством емоційного життя. У цьому контексті розвиток емоційно-образного мислення людини сприяв розвитку мистецтва зокрема. Розвитку музики як самостійного виду мистецтва передувало багатотисячлітній досвід використання людиною різних звуків у процесі спілкування і роботи.

Суспільно-історична практика кожної етнічної, культурної, соціальної спільноти виробило власну логічну музичну систему сприйняття і відтворення музичних звуків у їх певній послідовності, що впливало на процес виникнення певної емоційної реакції на неї. *Репродуктивне музичне мислення, яке виникає у процесі сприйняття музики, має три основних компонента як і будь якої діяльності – відображення, відтворення і спілкування, які мають три стадії сприйняття:*

- слухання як фізичний процес;
- розуміння і переживання музичного звукового потоку (музичної інформації);
- оцінювання почутого.

Людина спроможна зрозуміти і емоційно пережити зміст звукової інформації, який постає не як випадкова, хаотична послідовність, а як організована субстанція, коли людина усвідомлює закономірності звукових зв'язків у результаті набутого досвіду слухання музики і виникнення емоційної реакції на неї.

2. Музичне мислення

Оскільки в музичному мистецтві людина духовно-практично освоює світ через художні музичні образи, надзвичайно важливо розуміти механізм процесів художньо-музичної творчості, виходячи із здібностей, психофізичних параметрів і характеру особистості, її досвіду пізнання дійсності в системі інших елементів культури – знань, мови, духовно – естетичної складової тощо.

Своєрідність роботи думки в умовах створення або відтворення художніх музичних творів розкривається у її порівнянні з чуттєво-інтелектуальними образами, які народжуються поза сферою музичного мистецтва (мовними, літературно-сценічними; візуально-живописними; скульптурно-об'ємними; архітектурними; танцювальними тощо). Така робота вимагає особливих здібностей, знань, умінь, досвіду, які формують специфічне музичне мислення.

Терміни «музичне мислення», «музична думка» вже зустрічається у музично-теоретичних дослідженнях ХУІІІ ст. (Forkel J.N. «Allgemeine Geschichte der Musik»; Quantz J.J. «Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen» J. F. Herbert «Psycho-Logis als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik»).

Й.Н. Форкелю (1749-1818) належить така думка: «Ми здатні не тільки відчувати звуки, але й мислити звуками».

Поняття «музична думка» та «музичне мислення» вперше було використано німецьким філософом Йоганом Гербертом (1776-1841), який визначив, що слухове відчуття і музичне мислення буває двох типів: *перший тип* свої музичні переживання переводить у сферу «предметності» і не

бачить їх специфічності; *другий тип* вважає свої музичні враження специфічними, що не підлягають певній конкретизації.

Особливістю досліджень німецького філософа **Йогана Фрідріха Герберта** (1776 – 1841) є те, що він одним з перших почав розробляти питання музичної естетики і музичної філософії, з його легкої руки багато німецьких вчених звернули свою увагу на дослідження музики і музичного виконавства. Ініціатива Герберта полягала у тому, що поняття «музичне мислення» вперше з'явилося у нього в контексті музично-психологічного дослідження. Й.Ф.Герберт намагався знайти елементарні взаємозв'язки форм у мистецтві, розглядав психологію як науку, «що базується на досвіді, метафізиці та математиці». Його наївні наміри математичної квантифікації між різними поняттями були намаганням визначити співвідношення уявлень у свідомості і підсвідомості (наукового, логічного і чуттєвого).

Й. Герберт у «Психологічних нотатках» («*Zehrbuch zur Psychologie*») розмежовує такі поняття як *слухові відчуття* і *музичне мислення*, підкреслюючи участь мислення у процесі сприйняття музики під час її виконання або слухання і збагачує розуміння загального змісту музичного цілого у процесі сприймання. На його думку, інтелект людини, яка сприймає музику достеменно з естетичних позицій, володіє здатністю передбачити її розвиток, випереджати і повертатись.

Більшість людей мають мішані типи музичного мислення. **Ернест Курт** (1886-1946) у роботі «Передумови теоретичної гармонії і тональної системи» у музичному переживанні розрізняє *чуттєву основу* і *чуттєвий зміст*.

Музичне мислення є видом творчої психічної діяльності людини, яка впливає на внутрішні якості музичного переживання. **Музичне мислення виникає шляхом абстрагованого естетичного усвідомлення певного звукового враження і відрізняється від інших типів мислення перш за все мовною особливістю.**

Важливу роль у розвитку теорії музичного мислення мала науково-дослідницька спадщина **Хуго Рімана** (1849 – 1919), який першим увів у музичну естетику поняття «музична логіка». Логікою музики він назвав сукупність усіх правил, основу яких складають фізичні і фізіологічні передумови розвитку психології. В роботі «Музичний синтаксис» (1877) він зазначив, що «*враження прекрасного* від слухання або виконання музики створюється не *враженням від окремих, хоча й організованих звуків, а від довготривалого звукового потоку, з усіма складовими розвитку, трансформації його внутрішньої енергії, яка перетворюється у завершене естетичне переживання або враження*. У розділі «Виразність музичного мотиву» він висловив думку про те, що музика у своїй основі є прямим носієм духовного життя людини і встановлює безпосередній емоційний зв'язок між композитором і виконавцем (слухачем), до якого додаються різні індивідуальні уявлення останніх.

Були епохи, коли музичне мислення організовувалось то затятістю, то темпераментом, то емоцією. Цей тонус був наслідком схеми суспільного процесу, він як загальний принцип визначав принцип особистого мислення. Організуюча воля підкорювалась цій суспільній директиві і лише особливо видатні, революційні індивідуальності діяли всупереч встановленим обмеженням. Твори XVII-XVIII століть, організовані темпераментом з його пристрастями, афектами, чуттєвістю, сентиментальністю, галантністю, жеманством, що підкорялась вимогам етикету, викликають необхідність відповідних засобів щодо їх виконання. Але до них, у прагненні зберегти історичність, слід ставитись по-різному.

А. Моль у роботі «Теорія інформації і естетичне сприйняття» відзначав: «Для слухача, який добре розуміється на музиці, вже одна назва симфонії цілком її характеризує і викликає цілу низку думок і переживань так як назва книги визначає її зміст».

Можна визначити два типи художньої інформації:

- 1) *семантичну* (допускає точне уявлення, може бути переведеною на інші мови і є універсально-логічною структурою);
- 2) *естетичну* (не має точно визначених параметрів, є мовою певних естетичних та образно-емоційних символів і не може мати аналогів у інших мовах)

Серед психологічних механізмів художньої творчості які впливають на музичне мислення можна виділити уяву, асоціацію, фантазію, емоційно-образну чутливість, емпатію (співпереживання, здібність проникнення у емоційний стан іншої людини), *відчуття* – відображення окремих якостей предметів і явищ, які впливають на чуттєві органи людини (червоні вітрила, духмяна квітка, ніжна мелодія, солодке яблуко тощо) Відчуття – складова частина сприймання (відображення предметів і явищ у цілому). Денні Дідро зазначав: «Наші почуття – клавіші, по яким вдаряє оточуюча нас природа».

Для інтелектуального виживання людини важливим є відчуття рівноваги з оточуючим світом, потреба у *яскравому впливі лавини відчуттів, які насичують наш мозок*.

Подекуди ми зустрічаємось з випадками несприйняття художньої інформації: не всім зрозумілий світ барв Сезана або Борисова-Мусатова, поетичні образи Ф.Гарсія-Лорки або Ліни Костенко, звукотворні глибини людської душі В. Моцарта, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, Є. Станковича або М. Скорика. Тому й виникає особливе явище у психології сприймання художньої інформації – **когнітивного дисонансу** (психологічного дискомфорту у сприйманні інформації несумісної з внутрішніми переконаннями особистості або, як наслідок, упередженості): те, що чую (бачу) – погане, не варте уваги, тому що *це мені не подобається, бо я його не розумію*.

Музичне мислення, музичний інтелект є виразником певного рівня спеціальних знань, здібностей та музичного досвіду володіння музичною мовою. Тільки за таких умов можна сподіватись на досягнення завершальної стадії естетичного сприймання – катарсису (очищення).

Розглядаючи еволюцію музичного мистецтва слід розуміти її безумовні зв'язки з розвитком багатьох сучасних наукових напрямків – теорією інформації, загальною теорією систем, символічною логікою, структурною лінгвістикою, семіотикою.

Логіка музичного мислення виявляється у:

1. Системності звукового руху
2. Історичній еволюційності музично творчих процесів, стильових явищ у діахронному (спадковість традицій у їх якісному оновленні) та синхронному (взаємодія різних стильових традицій) аспектах.

Різні види мистецтва можна умовно поділити на просторові (архітектура, скульптура, живопис), просторово-часові (театр, хореографія, кіномистецтво) і часові (музика, література).

Естетична теорія афектів мала домінуюче положення серед музичних дослідників та філософів. Відповідно до цієї теорії, від слухового сприйняття безпосередньо розходяться «хвилі» емоційних реакцій, у яких знаходить відбиття афект, вкладений у той чи інший музичний твір.

Чеський композитор і музикознавець Отокар Зіх (1879-1934) зумів заповнити прогалину між чуттєвою основою музики та логікою її розвитку. Його дослідження виявили значні розшарування не тільки у емоційному впливі тої чи іншої музики на різних людей, а й у виникненні різних предметних уявлень і значень. Він, як і Ріман, вважав музичне сприйняття поєднанням суто сенсорного аспекту переживань з усвідомленням змістовної організованості звукового потоку.

О.Зіх відокремлював у музично-слухових уявленнях, власне, *музичні уявлення* (музично-структурні), які є частинами музичного потоку і залишаються у нашій пам'яті у абстрагованій формі - «миттєво усвідомлені мотиви, теми і тощо», і уявлення, які пов'язані з уявою про якості звукового матеріалу (тембровий колорит, динамічні відчуття, інтенсивність звуку і тощо.) та знаками, які узагальнюють широке коло так званих «технічних» уявлень («експозиція», «реприза», «лейтмотив», «головна тема» тощо).

На думку Зіха **музичне мислення виникає у тому випадку, коли на основі сприйнятих музичних вражень усвідомлюється не тільки репрезентований ними зміст, а й відбувається абстрактне осмислення узагальнених естетичних і структурних факторів музичного твору.**

Слухачі або виконавці поділяються на його думку, на **два типи**:

- а) «слухачі уяви» (уява народжує образи поза межами музики як такої);
- б) «слухачі настрою» (уява народжує переживання, асоціації через музичне враження)

Широке світове визнання здобули роботи Ернста Курта (1886-1946), видатного швейцарського музичного філософа. Е.Курт розрізняє у музичному переживанні *чуттєву основу* (безпосереднє музичне переживання) та *психічний зміст цього переживання* – комплекс певної психічної енергії, яка знаходить своє вираження у розумінні процесів розвитку музичного матеріалу до завершеної форми з її специфічною закономірністю для кожного історичного етапу розвитку музичного мистецтва, образами-символами (звуковими символами). Музика як цілісна система, віддзеркалює не матеріальну природу, а психічну енергію, що реалізується в особливому виді руху і відображує не тільки підсвідоме, а й надзвичайні глибини психіки: психічні функції, які забезпечують, наприклад, створення мелодії, мають зумовлювати виникнення переживань, що вимагають уміння чути ще й усе «навколо звучання», – і те, що вже відзвучало, і чути те, що звучить, як перетворення попереднього.

3. Музична мова

Музика стає доступною лише за умови, що мова музичної інформації (музична мова) зрозуміла тим, кому вона спрямована, тобто за умов безпосереднього виникнення комунікативного акту.

Будь яка мова – це система законів, символів, які мають стійке значення.

Музична мова – це складна система підсистем, що мають багатомірну структуру (інтонаційну, гармонічну, метро-ритмічну, стильову, динамічну, семантичну тощо):

- система можливостей і заборон (її можливості не безкраї, еволюція музичної мови пов'язана із зняттям у історичному часі певних раніше присутніх заборон);
- засіб комунікації та її засвоєння відбувається лише від безпосереднього слухового контакту з музикою;
- виникає, формується і розвивається у процесі музично-історичної практики.

Пізнання світу відбувається за живого спостереження предметів, подій, явищ, що забезпечують відчуття і сприймання, транспортуючи у мозок конкретні образи дійсності, до абстрактного мислення – результату обробки інформації, яку зібрали органи відчуттів.

Якщо головним завданням відчуттів є збирання конкретних вражень про оточуючий світ, а пам'яті – точне зберігання накопиченого, то уява і мислення повинні синтезувати, обробити і трансформувати цю інформацію. Це дозволяє вважати мислення і фантазію (певний різновид уяви) спільним продуктом розумової діяльності людини. В той же час між ними є певна розбіжність: якщо мислення – це процес узагальненого відбиття реальності, а уява, фантазія – створення нових образів на основі такого відображення оточуючого нас світу, то результатом мислення є передані словами думки - судження і визначення, а результатом уяви – образ.

Безпосередньо сприймати можна лише конкретні ознаки предметів і явищ: конкретний стіл, конкретний куш, конкретний музичний твір. Мислити ж можна в цілому про столи, куші або музику. Наша думка, накидаючи покрив на конкретні предмети і явища, дає можливість знаходити подібність між різними предметами та явищами, відкриваючи зв'язки між ними. Наприклад, що станеться із папером, якщо його кинути у вогонь? Згорить. *Ми у цю мить можемо не бачити, що цей аркуш горить, але знаємо: папір у вогні горить.* Це результат узагальненого відображення завдяки мисленню.

Великий іспанець Ф.-Г. Лорка зазначав, що фантазія, позбавлена розуму, народжує чудовиськ; об'єднана з ним – джерело чудес, матір мистецтв. «Теоретик вірить у логіку, - іронічно зауважував Антуан де Сент-Екзюпері, – він переконаний, що нехтує мрією, інтуїцією, поезією. Він не помічає, що три феї одяглись у маскарадні костюми, аби спокусити його, як п'ятнадцятирічного закоханого. Він не відає, що саме їм він зобов'язаний своїми відкриттями. Вони з'явилися перед ним у вигляді «робочої гіпотез», «аналогії», «певних умов». Чи міг він, теоретик, запідозрити, що дослухаючись до них, він ошукує сувору логіку, насолоджуючись співом Муз!»

Образи, що зберігаються пам'яттю, називаються уявленнями. Кожен із нас легко може уявити обличчя друга, якого немає поруч, звучання улюбленої музики, панораму Софіївської площі Києва тощо. У людей талановитих уявні образи надзвичайно яскраві. В. Моцарт, за його власним зізнанням, найскладніший музичний твір міг миттєво уявити як прекрасну картину, або як надзвичайно гарну людину. Іноді ці уявлення розпадаються на окремі деталі. Ця особливість має назву *фрагментарності*. Але робота нашої пам'яті, нашої уяви дозволяє за окремими фрагментами поетичного рядка, музичної фрази „намалювати”, уявити яскраву картину і пережити враження від неї. Це плоди *відтворюючої уяви*.

Творча уява митця передає світ, що нас оточує, за допомогою певного матеріалу(наприклад, каменя, фарби - в архітектурі, скульптурі та живопису).

Музичне мистецтво характеризується інтонаційною конкретністю, природа якої тісно перетинається з мовною інтонацією. Мистецтву притаманна узагальненість комунікативних знаків, що викликають чуттєву реакцію, на яку впливає середовище формування музично-слухового досвіду. Слух, який вихований на європейських музичних традиціях, якісно по-іншому сприймає, наприклад, традиційну музику Індії, ніж її корінні мешканці. Але у той самий час існує можливість сприйняття інтонаційних явищ інших культур, що визначається знаходження точок дотику, які обумовлюють спроможність стильової взаємодії навіть тоді, коли складна мікрохроматична диференціація в організації мелодичної лінії музичної культури Сходу не синхронізується з 12 ступеневою темперованою системою європейської музики.

На думку багатьох дослідників, вже у 17 столітті стверджується розуміння того, що музична мова спроможна передавати різні почуття та викликати образну уяву. За певними мелодичними зворотами закріплюється стійке семантичне значення певного афекту, наприклад, схвильованості, душевного тремтіння абощо. Особливо яскраво прагнення композиторів надати певним звукам, звуковим сполученням, мелодичним побудовам яскраву образність спостерігалось у Німеччині. Так звані «мелодичні фігури» повинні були передавати конкретні образи, стани, настрої; вони подекуди мали зображувальний характер руху (anabasis – рух нагору; catabasis – рух вниз; fuga - біг; tirata – стріла, постріл), передавати певний настрій. Мелодичні фігури імітували людську мову: interrogatio (запитання) – схід на секунду; exclamatio (вигук) – хід на сексту; suspiration (зітхання) або pasus (скорбота, страждання) – хроматичні ходи. Крім того, рух нагору був пов'язаний з воскресінням, униз – печаллю, скорботою; паузи всередині мелодії – передавали почуття страху, жаху тощо.

Символи та музично-риторичні фігури, цитування протестантських хоралів, авторські цитати, різноманітні музичні асоціації з кантатами, пасіонами, месами, хоральними прелюдіями Й.С.Баха надають можливість зрозуміти, досягнути зміст його грандіозних творів, які, на думку дослідників, є завершенням цілої історичної епохи від Середньовіччя до 18 століття, і які увібрали усі попередні ідеї, засоби виразності, усі закарбовані свідомістю людини символи та образи історичної доби великого бароко. У той самий час Біблія слугувала Бахові та його сучасникам у певній мірі зовнішнім поштовхом задля ствердження внутрішнього змісту ідеології, що організовує свідомість. Остаточною метою Й.С. Баха і митців його епохи була не ілюстрація церковних обрядів та символів, а відтворення ідеологічного, естетичного буття всієї епохи.

Ствердження того чи іншого асоціативного образу стає відображенням ставлення до відтворених у Святому письмі подій у свідомості тогочасного культурного європейця. Асоціації, багатство асоціативного фонду – найкращий вимір справжньої освіченості людини, душевної змістовності, культури в цілому.

Творчість завжди неповторна: асоціації, що її викликали, губляться (Дж. Тартіні говорив, що неймовірно прекрасну музику, яка йому наснилась, він так і не зміг відтворити у «Диявольських трелях»). Тому і придумані були нотні знаки – опорні пункти для відновлення асоціацій. *Ноти – багатозначні символи, які кожного разу народжують нові багатогранні, неповторні асоціації.*

У переважній більшості асоціації композитора не співпадають з асоціаціями виконавця. Тому у постійній полеміці про те, чи повинен виконавець грати себе або автора музики, проблема визначена невірно. Ніяких «або», ніякого вибору в дійсності не існує. Грати (виконувати) можна лише себе, свої почуття, свої відчуття, свої асоціації, свій внутрішній світ, досвід. Тому видатні музиканти постійно доводили і доводять, що *художнє виконання елементарного відтворення – це репродукція, а творчість, спираючись на опорні пункти нотного запису музики, народжує нові асоціації.*

Нотні знаки – сигнали інтонацій, почуттів, образів, які приховані за лаштунками цих сигналів. І видатні митці, ведучи боротьбу з формальним відтворенням нотних знаків, відтворюють, відновлюють втрачений зв'язок між нотними знаками і тим, що за ними приховано і озвучувати ці знаки так, щоб аудиторією, за словами К.С.Станіславського, «не ноти сприймались, а щоб зал забув про них, охоплений несподівано тим безумовно важливішим і вражаючим, що було приховано під нотною маскою, щоб ноти заговорили сердечно – правдивими інтонаціями, вийшли з тіні людські почуття, заколихавшись і забринівши чутливими струнами в душах слухачів».

4. Особливості формування і розвитку в учнів музичного мислення

Логіка, як органічна складова теорії пізнання, розглядає мову в якості основного засобу пізнання світу, оскільки людина визначає будь-які явища життя та їх взаємозв'язок у мовній формі понять і категорій.

Коли мова йде про логіку художнього мислення, ми розглядаємо не тільки ознаки матеріалу, що є матеріальною основою твору мистецтва, а й сам логічний процес розвитку думки, визначення ідеї, втіленої автором художнього твору.

Специфіка, власне, музичних образів виявляється у інтонаційно-образних рисах, у відображеннях звукообразних емоційних станів, які закріплені завдяки нашому слуховому досвіду. У розгляді загально-логічних передумов організації звукотворчого процесу можна визначити такі моменти: а) акустичні; б) психофізіологічні; в) логіко-конструктивні.

За єдності законів акустики, фізіології, психології різноманітність музичної логіки різних націй та історичних періодів можливо пояснити розбіжністю їх суспільно-музичної практики. Наприклад, у народів, які не культивували хорівий спів (у тому числі і спільний спів чоловіків і жінок) не з'явилося багатоголосся і не була усвідомлена активна тотожність ладових функцій. Але у них розвинулась ошатна в мелодичному і ритмічному сенсі монодія, де використовувались багатоступеневі не темперовані звукоряди. Інтонанція, сила звуку, ритм – все це завжди, з одного боку, залежить від нашого емоційного стану, а з іншого боку, слугує засобом його відображення.

Мова емоцій – це універсальні, тотожні для різних людей певні набори експресивних знаків, які передають ті чи інші емоційні стани, хоча ця універсальність не абсолютна.

У зв'язку з цим постає питання щодо практичного втілення задач розвитку музичного мислення майбутніх музикантів, оволодіння учнями елементами виразної музичної мови. Слід розуміти, що на вирішення цієї складної проблеми накладаються не менш складні задачі оволодіння навичками гри на інструменті.

У процесі роботи з учнями викладачі часто оперують поняттями «інтонаційно-мелодичне мислення», «аплікатурне мислення» тощо. На думку Г.М.Когана, первинно-важливим у виконанні або сприйманні музики залишається розуміння і співпереживання людиною її інтонаційного змісту. Саме тому, на думку Б.Асаф'єва, *«починати роботу з учнем необхідно із формування в нього відчуття музичної мови, мистецтва інтонованих смислів»*. Зазвичай традиційна практика навчання дитини гри на скрипці чи віолончелі, як і на інших інструментах, відзначається суттєвим розривом між опануванням технічної складової, організації рухів обох рук, навичок звуковидобування із розумінням певних закономірностей існування музичної мови як інструмента музичного мислення. Постає необхідність *розвитку не тільки звуковисотного, а й інтонаційного слуху*, розуміння його зв'язків з метро-ритмічною, ладовою і тембровою складовими мелодії. Учень з перших кроків навчання гри на інструменті має розуміти значення як окремих звуків, так і їх зв'язки, співвідношення яскравих тонів мелодичної лінії з менш яскравими, їх участь у оволодінні мелодичним простором – поступовим рухом або «стрибком» – з відчуттям інерції мелодичної ходи. Прикладом може слугувати вербальна мова, де учень може спостерігати, що звуки у словах один від одного не відокремлюються, одні з них вимовляються активно, інші м'яко наче за інерцією. Виховання в учня так званого мелодично-енергійного мислення створює певні інтонаційно-слухові автоматизми, усвідомлення чергування мелодичних побудов або інтервальних сполук, фонічну особливість малих або великих інтервалів тощо.

Важливо також аби учень від початку опановував звуковисотно-мелодичну та метро-ритмічну складові у їх єдності, осмислюючи просторово-часовий компонент звучання, що є засадничою ознакою музичної мови. Враховуючи, що метро-ритмічний бік нотного тексту для дитини є більш абстрактним а ніж звуковисотний, необхідна більш ретельна робота з учнем над осмисленням *особливостей руху мелодії у часі*, відчуттям сильних (наголошених) і слабких (ненаголошених), довготривалих і короткотривалих звуків, впливу тактової риси та швидкості темпу. Якщо на самому початку навчання ми виховуємо в учня відчуття сильної долі як наголошеного звука у її метричній черговості початку кожного такту, то поступово осмислюється можливість ненаголошеності сильної долі, виходячи із вимог організації музичної думки в цілому або окремої її структури.

Важливою у формуванні музичного мислення є задача *осмислення лінійності мелодичних побудов* у поєднанні з осмисленням цезур і каденцій. Можна дуже часто спостерігати у виконанні учнів відсутність цезур, що призводить до втрати будь-якого змісту. Для виконавця на струнно-смічкових інструментах «цезурність» є додатковим організуючим аспектом, який допомагає опанувати різноманітні виконавські рухи та комплексні виконавські навички.

Поступово дитина усвідомлює ще й емоційно-образний зміст елементів музичної мови у поєднанні з досягненням виразності її динамічного розвитку, агогічних зсувів тощо.

Таким чином, поступове накопичення слухових вражень, різнобічний розвиток музично-слухових уявлень поруч із ретельно сформованою основою виконавських прийомів гри на інструменті дає сподівання щодо послідовного та успішного формування музичного мислення вже на початковому етапі навчання учнів музично-виконавського мистецтва.