

УДК 378.016:781.62

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ІНТОНАЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ У ТЕОРІЇ ТА МЕТОДИЦІ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Спіліоті О. В.

У статті висвітлено основні результати дослідження проблеми формування музично-інтонаційного мислення у теорії та методиці музичної освіти. Наведені ефективні методи розвитку головних компонентів музично-інтонаційного мислення: сприймання, рефлексія, творчість.

Ключові слова: музично-інтонаційне мислення, сприймання, рефлексія, творчість.

В статье изложены основные проблемы формирования музыкально-интонационного мышления в теории и методике музыкального образования. Представлены эффективные методы развития основных компонентов музыкально-интонационного мышления: восприятие, рефлексия, творчество.

Ключевые слова: музыкально-интонационное мышление, восприятие, рефлексия, творчество.

The article highlights main results of a research study into the formation of musical-intonational thinking in the theory and practice of music education. It presents effective methods of developing the main components of musical-intonational thinking: perception, reflection, creativity.

Key words: musical-intonational thinking, perception, reflection, creativity.

Проблема формування музично-інтонаційного мислення є однією із найактуальніших у музикознавстві, музичній психології та педагогіці, про що свідчать численні праці відомих учених – музикантів і педагогів. Складність та багатогранність музичного мистецтва, в якому емоційне та інтелектуальне перебуває у постійній взаємодії, визначають необхідність комплексного підходу до формування музично-інтонаційного мислення.

Мета даної статті полягає у висвітленні різних поглядів науковців на формування музично-інтонаційного мислення теорії та методиці музичної освіти, приведенні ефективних методів активізування складових музично-інтонаційного мислення.

Механізм музично-інтонаційного мислення складає наявність компонентів, які мають складну систему взаємозв'язку та взаємодії одне з одним (*сприймання, рефлексія, творчість*). Однак при висвітленні питань методики формування музично-інтонаційного мислення більшість дослідників концентрує свою увагу здебільшого на окремих його компонентах, доводячи їх пріоритетність у процесі мислення. Тому розглянемо сутність структурних компонентів музично-інтонаційного мислення у педагогічному аспекті.

Музичне сприймання – це сприймання, яке спрямоване на осягнення та осмислення тих значень, якими володіє музика як мистецтво, як особлива форма відображення дійсності, як естетичний феномен [7, с. 91–92]. Воно є складним процесом, у якому взаємодіють багато елементів, спільних для багатьох людей і особливих для конкретної особи. Ця система складається з множинності умов, функцій, операцій і механізмів з їх особливими властивостями, структурою і змістом [9, с. 39–40].

Г. Панкевич під структурою сприймання музичного твору розуміла поєднання і взаємозв'язок таких складових елементів: сприймання нинішнього (безпосереднє сприймання твору); минулого (безперервне порівняння з уже прослуханим, його актуалізація); об'єктивне і суб'єктивне, аналіз і синтез [9, с. 42].

О. Ростовський, розуміючи під структурою музичного сприймання спосіб поєднання і динамічного взаємозв'язку між об'єктивно даним музичним твором і слухачем як суб'єктом сприймання, виділяє три складових елементи: об'єкт, суб'єкт і процес взаємодії цих елементів, тобто процес сприймання, які також є структурами і взаємодіють між собою усіма елементами своїх структур [9, с. 43].

Важливе методологічне значення для формування музично-інтонаційного мислення має **ідея активності сприймання**. Методичним орієнтиром цього напрямку можуть бути ідеї Б. Асаф'єва. На його думку, вчитель повинен вміти збуджувати та дисциплінувати увагу слухача, спрямовувати її на те, що слугує одним з основних імпульсів музичного руху. Вчений вказує, що, з одного боку, слід зосередитися на діалектичному ході музичного руху у складних формах, що розвиваються; з іншого – на більш простих контрастних співставленнях та періодичному чергуванні музичного матеріалу в нескладних формах [1, с. 81].

Під час прослуховування музики Б. Асаф'єв радив дотримуватися низки методичних положень, а саме: ознайомлення з твором шляхом його виконання, а не шляхом теоретичного аналізу; врахування індукції, тобто наведення уваги слухача на те, що йому до смаку (врахування бажання слухача, його смаків, часової тривалості уваги; звернення уваги на ті твори, які пробуджують чутливість слухачів) [1, с. 83].

Новаторською була методика Б. Яворського, в якій велике значення приділялося сприйманню музики та музичному мисленню взагалі. Основним завданням було розкриття засобами музики художніх та інтелектуальних даних, закладених у дитині природою, та розвиток у дітей здатності безпосередньо сприймати музику та музичну мову розчленовано, одночасно об'єднуючи у своїй свідомості в єдине художнє ціле усі деталі, з яких вона складається.

У методичній системі Б. Яворського перевага надавалася саме "слуханню музики", яке мало велику кількість методичних варіантів. Найбільш ефективними виявилися два:

1) побудова уроку ґрунтувалася на докладному вивченні тільки одного твору: а) спершу – метод безпосереднього сприйняття музики; б) потім – докладний слуховий аналіз усіх засобів музичної виразності, які визначають зміст і характер твору;

2) і навпаки, для кращого засвоєння якого-небудь елемента або творчого поняття такому ж аналізу піддавався цілий ряд дрібних форм, у яких ці явища виражені особливо характерно і чітко.

Метою занять зі слухання музики було вдосконалення художнього сприйняття музики. Ці заняття, за Б. Яворським, передбачали організацію творчої уваги, звільнення творчого сприйняття від зайвої напруги, а словесні оформлення слухової реакції мали вимагати від учнів серйозної аналітичної роботи. Сприймання музики, за визначенням ученого, це сприймання музичного образу, музичного змісту через засвоєння *засобів виразності*, елементів музичної мови [2, с. 62].

Важливі методологічні положення щодо формування музичного сприйняття висвітлюються в працях О. Костюка, Л. Мазеля, В. Медушевського, Є. Назайкінського та інших, в основі яких лежить інтонаційна теорія Б. Асаф'єва. Провідною ідеєю асаф'євської теорії є орієнтування педагогів на виховання здатності дітей розуміти музику як мистецтво інтонаційного смислу, що функціонує в загальній системі естетичних відношень. Цей підхід у педагогічному аспекті визначив увагу до виховання здатності до емоційно-образного сприйняття музики з опорою на інтонаційно-образний досвід слухача, розкриття життєвих зв'язків музики.

Розвиваючи ідею Б. Асаф'єва щодо інтонаційної концепції музики, В. Медушевський надає перевагу інтонаційному мисленню. "Інтонаційно мислити – означає чути життя в звуках, через узагальнену інтонацію ліричного героя відчувати його душу, дивитися на світ його очима. Саме так у музиці здійснюються дивовижний і специфічний для мистецтва ефект художнього сприйняття, який у естетиці й музикознавстві називається "перенесенням" і який однаковою мірою властивий композитору, виконавцю, слухачеві" [5, с. 191].

Проблему музичного виховання з опорою на вчення про інтонацію піднімає музикознавець О. Маркова. У центрі уваги її досліджень знаходиться історико-теоретичний аналіз прямих, опосередкованих та зворотних зв'язків у системі понять *жанр – стиль – твор* у педагогічному ракурсі взаємодій музичних явищ.

У своїх дослідженнях О. Маркова звертає увагу на важливість усвідомлення інтонаційної ідеї музики. Вона поділяє процес усвідомлення на три етапи, який має характер нанизування. Перший – етап усвідомлення інтонаційної ідеї як *жанру*. У музиці виکارбовуються типологічні ознаки її розгортання до масштабів символічного

звучання, які створилися за допомогою соціокультурних подій. Наступний етап – розвиток інтонаційної ідеї у різних музично-жанрових структурах, пов'язаних зі стиліотворенням. На базі інтонаційної ідеї створюється жанрово-стильовий пласт – історичний, національний, особистий (композиторський) стиль [4, с. 25].

У низці методичних досліджень, особливе місце посідає педагогічна концепція Д. Кабалевського. Відомий музикант-педагог наголошує на важливості своєчасної сформованості в дитини здатності сприймати музику у жанровому аспекті, тобто як пісню, танець і марш. Він наголошував, що в основі музичного виховання в цілому, усіх його ланок лежить **активне сприймання музики** [3, с. 28].

Сприймання та виконання музики безпосередньо залежить від запасу інтонацій (музичного тезаурусу), що зберігаються у пам'яті людини, а також набуваються під час постійного спілкування з найкращими зразками музичної спадщини минулого та сьогодення. Під *музичним тезаурусом* розуміється структурне знання музики та про музику, яке склалося завдяки особистому та колективному пізнанню. Це поняття має дві форми існування: усну та письмову. Перша – спирається на невербальні уявлення та зв'язки з системою кодів емотивного та слухового характеру, що зумовлено природою даного виду мистецтва, що оперує звуковими та інтонаційними одиницями, звертається до чуттєвого, психологічного начала особистості. Друга форма музичного тезаурусу – вербальна. Вона припускає фіксацію знань у названій комунікативно-творчій сфері в тезаурус-словнику, або певним чином організованому комплексі даних, що підлягають каталогізації та індексації.

Розглядаючи питання рефлексії як складової структури музично-інтонаційного мислення, знаходимо такі важливі для нас думки.

Рефлексія грає особливу роль у процесі музично-інтонаційного мислення. Процес рефлексії означає звернення свідомості на самого себе, розмірковування над своїм психічним станом. У філософському аспекті рефлексивний акт розглядається як здібність, яка реалізується в процесі мисленнєвої діяльності. Рефлексивний акт розгортається у мисленні завдяки мовній реальності.

Музична рефлексія, на думку І. Унжакової, – це *стан душі*, яка здатна у музичному просторі "показуватися" у способі своєї даності, оскільки така форма рефлексії виявляє внутрішню здатність ідеї до здійснення.

Процес музичної рефлексії є найвищою ступінню інтенціональності мислення при визначенні ступеня вираження ідеї. При цьому дослідниця підкреслює, що характерними рисами музичної рефлексії є відсутність етапу завершеності у процесі оформлення ідеї, оскільки вона не доходить до свого кінцевого результату. Відповідно, це процес утримання виразності в її становищі без переходу в іншу, опосередковану сферу, яка і є реальністю мови.

Музична рефлексія виступає як усвідомлення своєї здібності сприймати музику, інтерпретувати власні враження від прослуханої музики, розуміти її, насичувати її власним особистісно значущим смислом.

Рефлексивний аналіз будується на основі процесів самоусвідомлення себе у музиці, рефлексивних інтерпретацій сприймання та розуміння музичних творів, описання власних вражень від музики, музичної діяльності. Механізм поширення сфери музичної рефлексії, здійснюється завдяки поетапному описанню музичних вражень.

У музичних вищих студенти починають усвідомлювати світ з усіма явищами на прикладі свого досвіду, формування своїх власних навичок, вивчення філософії, естетики, психології, літератури, музики тощо. У процесі усвідомлення особистість щоразу вирішує для себе конкретне виховне завдання, яке вносить певний вклад у його світогляд.

Проблема музичної свідомості, як самостійної категорії, яка володіє специфічним змістом і структурою, висвітлюється в працях Б. Асаф'єва, М. Блінової, А. Сохора, Б. Теплової, Г. Ципіна, Б. Яворського та ін. Такі вчені, як М. Арановський і В. Максимов музичну свідомість розглядають як складову музичного мислення і музичного сприймання.

Музична свідомість, у науковому розумінні, це процес психічного відображення музичної діяльності, яка спирається на знання та розуміння музики. Цей процес існує в активності суб'єкта щодо музичних явищ та виховується в різних видах музичної діяльності. Формуючи музично-інтонаційне мислення студентів, необхідно розвивати сферу їх музичної свідомості завдяки створенню спеціальної художньо-

естетичної атмосфери їх спілкування з музичним мистецтвом в умовах організованої рефлексивної діяльності [10].

Музично-інтонаційне мислення існує в різних сферах музичної діяльності: в оцінці, виконавстві, створенні музики (імпровазації). Так, у створенні музики продуктом мислення є музичний твір, у виконавстві – його інтерпретація. Проблемам створення музики та інтерпретації (продуктивної та репродуктивної творчої діяльності) приділяли багато уваги музиканти-педагоги.

Музична діяльність залежить від наявності творчих здібностей та їх розвинутості. Дана проблематика посідає особливе місце у музично-педагогічній системі Д. Кабалевського, який зазначав, що "всі форми музичних занять у школі повинні сприяти творчому розвитку учнів, тобто формувати в них прагнення до самостійного мислення, до вияву особистої ініціативи, прагнення зробити щось нове, найкраще" [3, с. 35].

Формуючи творчі здібності дітей, Б. Яворський у педагогічній практиці залучав різноманітні асоціації: зорові, звукові, моторно-динамічні, вербально-комунікативні. Особливе місце відводилося музичним асоціаціям, в основі яких лежить жанрова природа музики, її **інтонаційний** зміст. Розвиваючи асоціативне мислення, вчений закладав основи різних видів художньої діяльності і через них стимулював музичну творчість.

У методиці Б. Яворського та його послідовників широко використовувався принцип колективної творчості. Прикладом можуть слугувати вокальні імпровазації, які не були суто індивідуальними: один учень доповнював інших.

У становленні творчості Б. Яворський виділяв п'ять етапів: накопичення вражень; спонтанне вираження творчого начала у зорових, сенсорномоторних, мовних виявах (колективна творчість); рухові, мовні, музичні імпровазації; ілюстративність у малюванні; створення власних композицій, які є відбиттям якого-небудь художнього враження; створення одноголосних пісень, віршів, прозаїчних мініатюр, пластичних композицій, теоретичних робіт (письмових аналізів структури твору, засобів музичної виразності), створення малюнків (домінування індивідуальної творчості); музична творчість – написання пісень (одноголосні, двоголосні), фортепіанних п'єс.

Методологічне значення для розуміння творчого процесу мають думки А. Мухи. Музикознавець обґрунтовує таке поняття як *творча орієнтація*. У загальному плані під орієнтирами творчого пошуку розуміються всі початкові різноманітні уявлення про майбутній твір, тобто всі умовні, попередні абстрактно-змістові реалії, які творчою уявою композитора вільно трансформуються, варіюються, комбінуються, відбираються, упорядковуються та закріплюються у новоствореній конкретно-змістовій цілісній формі [6, с. 134].

У процесі навчання музиканта розвиток творчих навичок та здібностей відбувається у ході вивчення цілого комплексу теоретичних та виконавських дисциплін. Розглядаючи питання розвитку творчих навичок у курсі теоретичних дисциплін (елементарної теорії музики, сольфеджіо, гармонії, стильової гармонії, аналізу музичних творів), можна визначити різноманітні методичні підходи до розвитку творчих здібностей. Ці дисципліни мають важливе значення у процесі підготовки студентів виконавських спеціальностей і майбутніх учителів музики.

Прикладом формування творчих навичок можуть слугувати методичні поради Д. Кабалевського. Так, на заняттях з імпровазації вимальовуються дві взаємозв'язані цілі: перша – формування інтонаційного та ладового слуху; друга – розвиток творчої фантазії. Для цього пропонуються спеціальні вправи, як-от: продовжити запропоновану вчителем мелодію та завершити її на тоніці заданої тональності; імпровазація мелодії з виходом за межі звичайних мажоро-мінорних ладових відношень (наприклад, у цьому випадку мелодія може завершитися інтонацією "запитання", "незавершеності"); ритмічні імпровазації та імпровазації, пов'язані з виконавством, що змінюють характер, темп, динаміку виконання. Також необхідною вправою для формування музично-інтонаційного мислення є усвідомлена імпровазація з опорою на розуміння того, що таке інтонація і як з неї (як з зерна) вирощується мелодія [3, с. 36].

Творчі методи роботи на заняттях з музично-теоретичних дисциплін сприяють розвитку музичних здібностей, творчої ініціативи у ставленні до музики, вихованню естетичного смаку, а також підвищенню ефективності навчального процесу. Так, на заняттях з *гармонії* такі види діяльності, як вирішення гармонічних завдань та гра

гармонічних послідовностей вже мають творчий початок. Вирішуючи ці завдання, студент може висловлювати свою музичну думку. Важливою формою творчої роботи з гармонією є імпровізація за фортепіано. Цей вид діяльності допомагає глибше зрозуміти закономірності гармонічної мови, повніше усвідомити виражальну та формотворчу роль гармонії у комплексі з іншими компонентами музики в художньому цілому.

У процесі формування музично-інтонаційного мислення вирішальну роль відіграють аналітичні уміння особистості. Музично-аналітичні вміння реалізуються в цілісному аналізі музичного твору. З методичної точки зору, цілісний аналіз, за визначенням Л. Мазеля, це розбір твору, зафіксованого у нотному запису. Але вчений підкреслює, що "розбір, про який йдеться, не проходить повз соціально-історичні та художні зв'язки твору, однак акцентує його власну індивідуальну виразність, присутність у ньому творчої знахідки, його своєрідність у відображенні явищ дійсності, у передачі загальнозначущих ідей та почуттів. Важливо те, що образний зміст твору розкривається через аналіз його структури та засобів" [8, с. 76]. Це визначення орієнтує на цілі та специфічні прийоми, на методику, якою користується дослідник у процесі цілісного аналізу. До них відносяться: 1) визначення зв'язку між образним змістом твору та його структурою і засобами (мається на увазі низка конкретних прийомів, які пов'язані з розкриттям семантики композиційних структур, окремих засобів музичної виразності та їх комплексів); 2) пошук рис індивідуальної виразності твору, авторських знахідок, своєрідність, тобто художнє відкриття.

Отже, досліджуючи проблему формування музично-інтонаційного мислення у теорії та методиці музичної освіти, окреслимо наступні провідні методичні принципи: принцип усвідомлення структури музично-інтонаційного мислення; принцип активізації музичного сприймання; принцип накопичення музичного тезаурусу; принцип активізації творчої діяльності; принцип цілісного аналізу музичного твору; принцип розвитку музичної рефлексії. Врахування наведених принципів дозволять розробити ефективну методику формування музично-інтонаційного мислення майбутніх учителів музики у процесі фахової підготовки.

Література

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о просвещении и образовании / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1973. – 144 с.
2. Афанасьев Ю. Л. Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського / Ю. Л. Афанасьев, Ф. О. Джура. – К. : ДАККІМ, 2009. – 128 с.
3. Кабалевский Д. Б. Воспитание ума и сердца : книга для учителя / Д. Б. Кабалевский. – М. : Просвещение, 1984. – 206 с.
4. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики / Е. Н. Маркова. – К. : Музична Україна, 1990. – 182 с.
5. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В. В. Медушевский // Восприятие музыки ; ред., сост. В. Н. Максимов. – М. : Музыка, 1980. – С. 178–195.
6. Муха А. И. Процесс композиторского творчества / А. И. Муха. – К. : Муз. Украина, 1979. – 269 с.
7. Назайкинский Е. В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания / Е. В. Назайкинский // Восприятие музыки / сост. В. Н. Максимов. – М. : Музыка, 1980. – С. 91–111.
8. Очертовская Н. Л. Содержание и форма в музыке / Н. Л. Очертовская. – Л. : Музыка, 1985. – 112 с.
9. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання : навч.-метод. посібник / Олександр Якович Ростовський. – К. : ІЗМН, 1997. – 248 с.
10. Федорчук В. В. Психолого-педагогічна підготовка майбутнього вчителя до організації музично-пізнавальної діяльності учнів початкової школи : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 "Теорія та методика навчання музики і музичного виховання" / В. В. Федорчук. – К., 2002. – 20 с.