

**ПРИНЦИП ИНТЕРИОРИЗАЦИИ МУЗЫКИ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В РАЗВИТИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ УЧЕНИКА ДМШ**
**THE PRINCIPLE OF INTERNALIZATION OF MUSIC AND ITS IMPORTANCE IN THE
DEVELOPMENT OF MUSICAL THINKING IN STUDENTS OF MUSIC SCHOOLS**

**Margarita Tetelea, PhD, Associate Professor,
Alecru Russo Balti State University, Moldova**
**Anna Glebov, University Lecturer, magister in music,
Alecru Russo Balti State University, Moldova**

Abstract. The principle of internalization of music, developed by the scientist and musicologist I. Gagim, may be considered as one of the most fundamental in the modern musical education, in particular, in the development of musical thinking in students. In his works, I. Gagim justifies its use from the philosophical, musicological, psychological and pedagogical perspectives. This article examines various approaches and methods of developing musical thinking in musical students. Additionally, it emphasizes some other principles, developed by several prominent scientists. Based on these principles, we analyze certain methods of developing musical thinking in students, attending the choral music course.

Keywords: musical thinking, internalization of music, principles, methods, pedagogy of hearing, choral performance.

Аннотация. Принцип интериоризации музыки, разработанный учёным-музыковедом И. Гажимом, может быть рассмотрен как один из основополагающих в современном музыкальном воспитании, в частности в развитии музыкального мышления ученика. И. Гажим в своих трудах обосновывает его с философской, музыковедческой и психолого-педагогической точки зрения. В данной статье исследуются различные подходы и методики развития музыкального мышления ученика-музыканта, а также выявляются и другие принципы, разработанные рядом ученых. На основе этих принципов предполагается определенная методика развития музыкального мышления ученика ДМШ в хоровом классе.

Ключевые слова: музыкальное мышление, интериоризация музыки, принципы, методы, педагогика слуха, хоровое исполнение.

Проблема интериоризации связана с традиционным вопросом психолого-педагогической науки – переход внешних действий (совершаемых с помощью внешних приспособлений, условий, процессов), в действия внутренние – представляемые, мыслительные механизмы.

Система мыслительных механизмов, интериоризации музыки, представляют собой весьма сложное иерархически организованное целое, входящее в структуру музыкального мышления.

Под термином музыкального мышления понимается процесс, который регулируется многими механизмами: установками памяти и предслышания, актуализации элементов прошлого опыта и рядом других – механизмами самых разных уровней. Они обслуживают выполнение и элементарных операций, таких, как поиск, обнаружение, выделение того или иного музыкального признака, и более сложных действий музыкального мышления. К ним, в частности, можно отнести системный анализатор звуковысотного слуха, описанный в работе А. Н. Леонтьева (А. Н. Леонтьев, 1972), а также аппарат ритмического чувства. Весь их комплекс в целом является механизмом высшего уровня, ибо сформировавшееся музыкальное мышление, обладающее устойчивостью своих характеристик, реализует процесс психического отражения в движении от объекта к субъекту и достаточно жестко детерминирует это движение.

Из этого следует, что интериоризация является одним из внутренних механизмов музыкального мышления, соединяющаяся с внешними предметами и компонентами, с элементами музыкальной жизни и культуры.

Понимание принципа интериоризации и его значение в развитии механизмов музыкального мышления послужило основой исследования Е. В. Назайкинского. Ученый рассматривал механизмы посредством восприятия музыки. Но и помимо проблемы восприятия есть

еще ряд других механизмов, подход к которым в названном аспекте представляется безусловно плодотворным. Это труды В. В. Медушевского о теории музыкальной формы, и интонации (проинтонация); А. Н. Сохор – механизм социологии искусства; Л. А. Мазелем и В.А. Цуккерманом – механизм анализа музыкальной формы; М. К. Михайлов, понимает под механизмами - интонационный запас и внутреннеслуховой фон.

В результате научных поисков в области механизмов музыкального мышления сложилась определенная система музыкально-теоретических понятий, исторически закреплённых за музыкальным искусством.

Простейшими структурными механизмами, где интериоризация музыки передается, воспринимается посредством музыкального мышления являются: высота звука, ритм, темп, громкость, тембр и лад. Музыкальное мышление на этом уровне протекает по законам физиологии, т. е. на уровне ощущений: быстро-медленно, тревожно-спокойно, громко-тихо и т. д.

Основными механизмами мышления в музыкальной деятельности являются чувства и эмоции, которые находят свое отражение в интериоризации. Музыка — искусство «интонируемого смысла» (Б. Асафьев, 1975), что и определяет богатство смыслового содержания музыкальных произведений. Благодаря музыке в мышлении ребенка пробуждается представление о возвышенном, прекрасном не только в окружающем мире, но и в самом себе. Музыка помогает детям познать мир, развивает не только их художественный вкус и творческое воображение, но и любовь к жизни, природе, ко всему окружающему. Все это помогает формированию принципа интериоризации личности ребенка, способного чувствовать, сострадать и переживать.

Поэтому приоритетным направлением в музыкальном мышлении современных школьников является обогащение духовного мира через высокохудожественные образцы музыкального искусства. Знакомство с ними вносит черты целостности и гармонии в мироощущение и характер детей, определяет нормы поведения и взаимоотношений. Так складывается основополагающий принцип – принцип интериоризации. Как он реализуется? Опираясь на знаменитую «триаду» Б.В. Асафьева: композитор – исполнитель – слушатель, можно сформулировать данный принцип.

Композитор, который работает над изобразительностью музыкального произведения. Такого мнения придерживался М. К. Михайлов «Музыкальное мышление – понятие более широкое, чем мышление музыкально-творческое, связываемое обычно с понятием композиторской деятельности» [10, 272 с.]. На этом уровне происходит создание звукоподражания, изображения движений с помощью музыки, создания пространственных и цветоцветовых ассоциаций, а также интонаций, подражающих человеческой речи. Так первым кто закладывает основы простейших механизмов музыкального мышления, является – композитор. В результате долгое время считалось, что музыка – есть полный свод музыкальных произведений, которые возникли в воображении композиторов и зафиксированы ими в нотации.

Готовое сочинение нужно «озвучить» – сыграть или спеть. Основная задача исполнителя передать на базе своего музыкального мышления, слушателям замысел художника. Музыканты вносят в произведение личное понимание его содержания и становятся как бы соавторами композитора. Выдающиеся артисты как раз и отличаются глубоким интериоризированным проникновением в музыку, которую играют.

Судьба музыкального произведения в немалой степени зависит и от слушателя. Именно его восприятие в музыкальном мышлении определяет место и роль творения композитора в культуре. Музыка требует сосредоточенности, внимания, сопереживания и интериоризации музыки.

Основные виды музыкальной деятельности теснейшим образом взаимосвязаны – вплоть до взаимопроникновения. Особенность ситуации состоит в том, что ни один из участников «музыкального процесса» не выступает в качестве носителя только своей функции. Дело в том, что композитор обязательно – пусть лишь в воображении музыкального мышления – исполняет сочиненное и при этом является первым его слушателем; исполнитель столь же обязательно должен услышать сочинение (опять-таки пусть только внутренним слухом

музыкального мышления) и освоить его настолько, чтобы оно стало как бы им самим сочиненное, то есть чтобы он стал «исполняющим обязанности композитора»; наконец, и слушатель лишь тогда слушатель, когда он «соисполнитель» и «соавтор», когда он вместе с исполнителем идет тем путем, который определен для них обоим композитором, путем осмысления музыкальной мысли.

От первых композиторских предположений до слушательского восприятия в музыкальном мышлении произведение проходит долгий путь, на котором можно (условно) выделить четыре важных этапа.

1. Сложившийся у композитора вариант в мышлении уже есть продукт творческой работы и представляет собой первую стадию развития музыкального произведения.
2. Музыкальное мышление/замысел фиксируется в виде нотного текста или в каком-либо ином виде, но так, чтобы дать исполнителю достаточно определенное задание.
3. На основании музыкального мышления и фиксированного текста исполнитель поет или играет, создавая звучащий вариант произведения.
4. Слушатель, обладающий своим музыкальным мышлением, определенным вкусом и подготовкой, в определенных внешних условиях и в определенном душевном состоянии воспринимает исполняемое и формирует свое представление о произведении.

Для данного исследования важно затронуть эти механизмы, исследуя их в триедином взаимодействии. Композитор-исполнитель-слушатель.

Б. В. Асафьев понимает механизм музыкального мышления в процессе понятия интонационного фонда, или интонационного запаса. В этом случае интериоризация выступает посредством интонации.

Эту идею в дальнейшем развивает М. К. Михайлов, исследуя некоторые психологические механизмы, расширяет и уточняет понятия в направлении дополнительной дифференциации в историческом и социальном планах. Это два механизма музыкального мышления:

1. интонационный запас;
2. внутреннеслуховой фон.

Под *интонационным запасом* автор понимает комплекс музыкально-интонационных, неосознанных представлений, закрепленный многократным восприятием в долговременной внутреннеслуховой памяти. Конкретно функция запаса проявляется в моменты реального восприятия музыки, выражаясь в узнавании знакомых интонаций, которые вызывают соответствующий эмоциональный отклик. Этот исторический подход, как считает М. Михайлов, обуславливается социальными, национальными, этнокультурными факторами, а также, запасу свойственна подвижность т.е. историческая изменчивость. Интонационный запас представляет отражение интонационно-слухового опыта, а также является необходимым условием восприятия музыки в ее художественно-образном содержании. Будучи следствием музыкально-интонационного опыта, запас одновременно является условием его формирования и обогащения. Объем запаса прямо пропорционален объему слухового опыта.

Внутреннеслуховому фону соответствует внутренняя речь, которая представляет собой мысленное интонирование. Оно основывается на запасе и означает переход последнего от латентного (скрытого, внешне не проявляющегося), неосознанного состояния к субъективному осознаваемому, проявляясь в виде последовательности более или менее целостных музыкально-образных представлений. Фон присущ каждому, но прежде всего композитору. Внутреннеслуховому фону сопутствует внимание и оно является первостепенным.

В данном контексте принцип интериоризации определяется наряду со слуховым опытом и интонационным запасом, которое является основополагающим условиями – творческого, исполнительского, слушательского, мышления.

По мнению В. В. Медушевского проблема интериоризации, заключается в соединении музыкального мышления с музыкальной изобразительностью. «Опираясь на механизмы синестезии (взаимодействие разных ощущений), музыка способна воспроизводить общие, отвлеченные пространственно-временные и физические характеристики, цветосветовые характеристики, с легкостью воспроизводит все элементы движения» [9, с. 83-84].

К этому можно добавить высказывание В. В. Ванслово, который пишет об интонационной интериоризации как о важнейшем принципе музыкальной изобразительности: «мелодические интонации (попевки, мотивы, обороты) могут изображать (воспроизводить) интонации человеческой речи, передавать их характерность и таким образом создавать отражающий действительность музыкальный образ» (В., Ванслов 1953). Использование индивидуально-характерных речевых интонаций осуществляется в интериоризации музыки всей совокупностью музыкально-художественных средств. Оно помогает конкретизировать музыкальный образ в музыкальном мышлении.

Раскрытие речевых интонаций является одним из наиболее важных методов работы в вокально-хоровой деятельности. Текст делает более конкретными и определенными мысли, выраженные в музыке, она же, в свою очередь своей образной и эмоциональной стороной усиливает воздействие слов. Как отмечал известный дирижер, народный артист В. Минин: «Музыка, связанная со словом это разговор с людьми. Хор выходит на концертную эстраду не для развлечения, а для серьезного, глубокого разговора». Поэтому осмысление ценности в музыкальном мышлении художественного текста, затрагивает степени взаимопроникновения музыки и слова, одним словом проявления принципа интериоризации.

Следующий механизм по мнению В. В. Медушевского, находится в звукомысловом образе произведения, который способен сжиматься и разжиматься. Он сжат в исходном композиторском замысле и в воспоминании слушателя о прослушанном сочинении. Благодаря механизму свертывания музыканты и слушатели хранят в себе образы целых стилей, жанров, музыкальных эпох. Медушевский определяет этот механизм как «зародыш музыкальной мысли» [9, с. 121], т. е. собственно музыкального мышления. Механизм развертывания заключается в прояснении предынтонации при вживлении в нее аналитических форм.

Еще одним механизмом музыкального мышления в рамках определенного стиля является психофизиологический механизм оперативной памяти, связанный с вероятностным прогнозированием развития музыкального материала в процессе интериоризации музыки. Это феномен М. Блинова описывает как «явление проторенности» рефлекторных путей в коре мозга, порожденное опытом восприятия определенной музыки, создающее механизм музыкального предвосхищения, действующее в рамках конкретного стиля [5, с. 62].

Последним же механизмом музыкального мышления, можно назвать индивидуальный «словарь» воспринимающего субъекта, который непрерывно формируется учеником в течении всей его жизни. В него входят те смысловые структуры, уяснение значений, которые возникают у ученика в процессе интериоризации музыки случайно.

Итак, по исследованию В. В. Медушевского можно выделить такие механизмы:

- музыкальная изобразительность;
- подражание интонациям человеческой речи;
- звукомысловой образ произведения;
- оперативная память;
- индивидуальный «словарь».

С. Полозов в своих исследованиях утверждает, что основным источником мышления как внутреннего механизма раскрытия интериоризации музыки являются – ощущения. Возникают как отражение свойств предметов и явлений действительности в результате их воздействия на органы чувств. Взаимодействие человека с музыкой происходит через слуховые, зрительные, осязательные ощущения.

С помощью слуха в сознании отражается целый комплекс ощущений. Сюда входят такие свойства звука, как высота, громкость, тембр и т.д. Зрительные ощущения образуются при взгляде на визуальный облик музыки, зафиксированный в нотном тексте. Здесь важны не только форма и расположение нотных знаков, воспринимаемых в процессе чтения нотного текста, но и вызываемое ими внутреннее, интериоризированное интонирование.

С. Полозов утверждает, что посредством этих ощущений происходит интериоризированное взаимодействие человека с музыкой и они наполняют мышление некоторым содержанием, представляющим собой совокупность таких механизмов как:

- физическое соприкосновение;
- акустическая вибрация;
- резонансные свойства;
- накопление опыта;
- точность и адекватность отражения;
- тембровые и артикуляционные градации воспроизводимого звука;
- качественные характеристики.

Каждое из этих свойств интериоризации является психологическим механизмом музыкального мышления. Поскольку ощущения образуют базу мыслительных процессов, они дают первичные музыкальные информационные элементы, которыми оперирует музыкальное мышление, как главный механизм.

Следовательно, слуховые, зрительные и осязательные ощущения, отражающие интериоризацию музыки, обеспечивают функционирование музыкального мышления, как главного механизма.

В дальнейшем эта линия получила развитие в музыкальной педагогике у таких авторов как Д. Б. Кабалевский (1983), О. А. Апраксина (1983), Э. Б. Абдуллин (1983), В. Д. Остроменский (1975), И. Ф. Гажима (2006) и ряда других авторов.

Идея интериоризации приобрела в педагогической науке духовную направленность, центром которой стали способности к сопереживанию, сочувствию, гуманности.

Основополагающей идея интериоризации стала в концепции современного музыкального воспитания в Молдове, одним из авторов которой является учёный И. Ф. Гажим. В своих трудах он рассматривает музыку не только в ее эстетическом или художественном качестве, но и как способ проникновения вглубь музыки и вглубь самой личности „до её слияния с основами внутреннего космоса” [3, с. 146]. В этом контексте учёный разрабатывает новую и оригинальную концепцию: развития духовности ученика посредством *интериоризации* музыки.

Учёный создал методологию развития музыкального мышления и сформулировал при этом *принцип интериоризации музыки*, что означает „перевод музыки из внешнего мира во внутренний, превращение ее из звуко-физической субстанции (энергии) в душевно-духовную. При интериоризации музыки (идентификации с ней) все наше внутреннее сознание приходит в *состояние музыки*, которое есть не ординарное, а *преобразованное состояние* (со знаком плюс в случае настоящей музыки и со звуком минус в случае анти-деструктивной музыки)” [3, с. 146]. Сформулированное И. Ф. Гажимом психологическое понятие *состояние музыки* резонирует с психо-музыковедческим понятием *модус-состояние* Е. Назайкинского [11 с. 318].

Принцип *интериоризации* музыки учёный предлагает реализовать посредством таких методов, как: *вдумчивое пение; пластическое интонирование с одновременным ментальным слежением звуковой линии (vox tentis – ментальный голос); „медитативное” слушание; напевание мелодии вполголоса, с постепенным переходом в „немое” пение*. Таким образом „Музыка, ложится на глубину/в основу „Я”, становится внутренней живой энергией, которая, зазвучав многочисленными живущими на глубине сознания мелодиями, наполняет чувства, направляет мысли, действия, поступки” [3, с. 146]

Признавая правильность всех идей связанных с развитием музыкального мышления, И. Ф. Гажим считает, что отдельные постулаты следует актуализировать и разрабатывать, тем самым привлекая в своих исследованиях новейшие достижения различных наук, с которыми музыка связана напрямую своими категориями *вибрации, звука, движения, времени, энергии*, т. е. основными составляющими мироздания. Их реализацию учёный предлагает осуществить системой музыкально-педагогических закономерностей, способов, принципов и методов.

В этом контексте предлагается прежде всего правильно поставить акцент и уточнить „предмет” исследования, который не должен быть „Музыка”, как традиционно принято, а „Я и Музыка”, что является отношением между личностью и „этим великим явлением мира и человеческого духа” [3. с. 146]. По мнению учёного это принципиально меняет положение вещей, т. к. при изучении музыки, сколь бы хорошо и глубоко это не осуществлялось, музыка остаётся все-таки во вне человека. Развитие музыкального мышления через направленность

музыкально-педагогической деятельности только на „Музыку”, ограничивает процесс лишь познанием музыки (он приобретает информативный, экстравертный характер; работа идет по „внешней стороне”). А при реализации отношения „Я и Музыка”, по мнению учёного, „деятельность становится интравертной, она обязана осуществиться „по внутренней стороне” музыки и „Я”. В итоге „Я” сливается/отождествляется с музыкой” [3, с. 146].

Таким образом, мы констатируем тот факт, что И. Гажим рассматривает интериоризацию, как аспект музыкального мышления, и как одно из важнейших средств духовного обогащения/воспитания.

Обобщая вышесказанное, выделим основополагающие для нашей точки зрения положения.

1. Интериоризация как главный механизм музыкального мышления, осуществляется прежде всего, через такие механизмы как интонационный запас и внутреннеслуховой фон (Б. В. Асафьев, М. К. Михайлов); музыкальная изобразительность, подражание интонациям человеческой речи, звукословесной образ произведения, оперативная память, индивидуальный «словарь» (В. В. Медушевский);
2. Интериоризация как механизм музыкального мышления, проявляется активнее в индивидуально-характерных речевых интонациях вокально-хоровой деятельности.
3. Интериоризация формируется в музыкальном мышлении посредством различных видов музыкальной деятельности-композитора-исполнителя-слушателя.
4. Интериоризация как способ духовного ее обучения/воспитания обогащается посредством проникновения вглубь музыки и мышления личности (Гажим). В этом контексте по И. Гажиму разрабатывается новая концепция: развития духовности ученика посредством *интериоризации* музыки.

Таким образом, чтобы оправдать идею связи принципа интериоризации музыки с процессом музыкального мышления, мы можем заявить, что интериоризация является главным механизмом музыкального мышления.

Библиография:

1. GAGIM I., 1996, *Știința și arta educației muzicale*, Chișinău: Editura ARC.
2. GAGIM I., 2007, *Dimensiunea psihologică a muzicii*, Iași: Editura TIMPUL.
3. ГАЖИМ И., 2004, *Музыка как великая педагогика. Музыкально-педагогическое образование на рубеже XX и XXI веков*. Материалы VIII Международной Конференции, Москва.
4. АСАФЬЕВ Б., 1965, *Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании*, Москва – Ленинград: Изд.: Музыка.
5. БИНОВА М., 1968, *Временная природа музыкального восприятия в свете учения о высшей нервной деятельности // Вопросы теории и эстетики музыки*, Москва.
6. БОБРОВСКИЙ В., 1989, *Тематизм как фактор музыкального мышления*: Очерки: В 2-х вып. Вып. 1.- Москва: Музыка.
7. *Восприятие музыки*, Сб. статей, 1980, Москва: Музыка.
8. КУШНИР М., 1986, *Комплексная методика развития музыкального мышления. Проблемы развития системы музыкального образования*: Сб. тр. вып. 87/ГМПИ им. Гнесиных, Москва.
9. МЕДУШЕВСКИЙ В., 1993, *Интонационная форма музыки: Исследование*, Москва.
10. МИХАЙЛОВ М., 2002, *Методологическая культура педагога-музыканта. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления*. Под ред. Э. Б. Абдуллина, Москва: Издательский центр „Академия”.
11. НАЗАЙКИНСКИЙ Е., 1982, *Логика музыкальной композиции*, Москва: Издательство, Просвещение.
12. РАЧИНА Б., 2007, *Технологии и методика обучения музыке в общеобразовательной школе. Учебное пособие*, СПб.: Композитор, Санкт-Петербург.
13. СОХОР А., 1974, *Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия*. В: Проблемы музыкального мышления, Москва.
14. Соколов О., 1974, *О принципах структурного мышления и музыки // Проблемы музыкального мышления/ Сост. М. Г. Арановский*, Москва: Музыка.
15. VACARCIUC M., 2002., *Dezvoltarea a micului școlar prin muzica și cînt. Ghid metodic pentru studenții facultății Pedagogie, învățători și profesori de Educație Muzicală*, Centrul ed.-poligr. a Univ. Pedagogice Ion Creangă, Chișinău.
16. ШАДРИКОВ, В., 1970, *Базовые компетенции педагогической деятельности// Проблемы музыкального мышления*, Москва.