

**ИНТЕРИОРИЗАЦИЯ МУЗЫКИ КАК ФАКТОР
ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Methodology of didactic competences formation of the choir conductor

Анна ГЛЕБОВ, асп., специальность

Методика преподавания в школе

(уровни и дисциплины),

Бэлцкий государственный университет имени Алеку Руссо

Научный руководитель: Маргарита ТЕТЕЛЯ, кандидат

педагогических наук, доцент

Annotation: One of the important research directions in the modern music pedagogy and psychology is the essence of musical thinking. It is fundamental fact to the concept of the contemporary music education in Moldova, one of the authors of which is the scientist J. F. Gagim. In this context, it is developing a new and original concept: the development of spirituality student through internalization of music in the process and listening to music. Musical thinking operates the process of internalization of music based on the aesthetic trivium „composer-performer-listener”. Internalization, as the most important aspect of musical thinking, and is one of the principal means of spirit enrichment.

Keywords: interiorization, musical thinking, „composer-performer-listener”, spiritual culture, the perception of music.

Одним из важных исследовательских направлений в современной музыкальной педагогике и психологии является сущность музыкального мышления. Философско-эстетический подход позволяет интерпретировать данную категорию как одну из форм

художественного сознания, способствующую формированию и развитию духовной культуры.

Эта идея является основополагающей 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” (Гажим 2004: 146). В этом контексте учёный разрабатывает новую и оригинальную концепцию: развития духовности ученика посредством *интериоризации* музыки.

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” (Гажим 2004: 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” (Гажим 2004: 146).

Вышеизложенная концепция И. Ф. Гажима позволила ему создать методологию развития музыкального мышления и сформулировать 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)” (Гажим 2004: 146). Сформулированное И. Ф. Гажимом психологическое понятие *состояние музыки* резонирует с психо-музыковедческим понятием *модус-состояние* Е. Назайкинского (Назайкинский 1982: 236).

Принцип *интериоризации* музыки учёный предлагает реализовать посредством таких методов, как: *вдумчивое пение; пластическое интонирование с одновременным ментальным слежением звуковой линии (vox mentis – 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” (Гажим 2004: 146).

Таким образом, мы констатируем тот факт, что И. Гажим рассматривает интериоризацию, как аспект музыкального мышления, и как одно из важнейших средств духовного обогащения. Для того чтобы доказать все вышеизложенные идеи по поводу интериоризации музыки

как фактор музыкального мышления, мы попытаемся выявить основные положения развития этого процесса, исходя из исследований других ученых психологов и музыковедов.

С. Полозов в своих исследованиях утверждает, что основным источником мышления являются ощущения, которые возникают как отражение свойств предметов и явлений действительности в результате их воздействия на органы чувств. Взаимодействие человека с музыкой происходит через слуховые, зрительные и 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 интонирование.

Осязательные ощущения связаны с извлечением музыкального звука, когда прикосновением к клавише или струне, напряжением губ или голосовых связок при исполнении музыки устанавливается непосредственный контакт со звуковым материалом. К этим ощущениям, очевидно, можно отнести и физическое соприкосновение с акустической вибрацией самого звукового потока, т.к. резонансные свойства окружающего пространства позволяют музыке особым образом – когда колебание воздушных масс воспринимаются не посредством слуха, а самим телом, – воздействовать на человека, вызывая душевное волнение, трепет. С накоплением опыта и развитием музыкального мышления ощущения становятся более дифференцированными. В результате увеличиваются точность и адекватность отражения, а также открывается способность к отражению новых свойств музыкальной материи. Так, обогащение слухового опыта содействует более тонкому различению таких качеств музыкальной

ткани, как степень напряженности, плотности и глубины звучания, у исполнителя усиливаются тембровые и артикуляционные градации воспроизводимого звука. В усложнении гаммы ощущений намечается выход за пределы фиксации сознанием отражаемых фактов действительности. В ощущениях начинают обнаруживаться качественные характеристики, для оценки которых требуется участие мыслительных процессов.

С. Полозов утверждает, что посредством этих ощущений происходит взаимодействие человека с музыкой и они наполняют сознание некоторым содержанием, представляющим собой совокупность отраженных свойств музыкального бытия. Каждое из этих свойств является носителем той или иной музыкальной информации. Поскольку ощущения образуют базу мыслительных процессов, они дают первичные музыкальные информационные элементы, которыми оперирует музыкальное мышление. Следовательно, слуховые, зрительные и осязательные ощущения, отражающие музыкальное бытие, обеспечивают функционирование музыкального мышления.

Мышление в определенном смысле противоположно чувствам, как рациональное и эмоциональное. Оно оперирует логическими внечувственными абстракциями, которые имеют определенную связь с чувственным предметным миром. Особенность музыкального мышления заключается в том, что чувственно воспринимаемым миром здесь являются сами чувства, выражаемые через интонационные сопряжения. Следовательно, в перцептивном образе эмоциональный и рациональный ряды сливаются в целостный феномен, названный В.П. Бобровским «эмоцией-мыслью». Это означает, что музыкальное мышление оперирует как информационными единицами не только материальными, но и духовными сущностями, составляющими неотъемлемую часть информационного содержания музыки. Музыкальное мышление, как и мышление вообще, не гарантирует

сто процентную идентичность отражаемой действительности мысленным представлениям. Особенности перцептивного образа обусловлены структурой индивидуального сознания, формируемого социальным, культурным опытом и индивидуальными качествами личности.

Большинство исследователей, говоря о музыкальном мышлении, имеет в виду почти исключительно творческую деятельность композитора. Так, В.П. Бобровский в книге „Тематизм как фактор музыкального мышления”, отвечая на вопрос, что такое музыкальное мышление, прослеживает путь создания музыкального произведения, где отмечены основные этапы реализации творческого замысла. Однако музыкальное мышление не только генерирует музыкальную мысль, создавая музыкальное сообщение, но и осмысливает, познает, оценивает проникающую в него музыкальную информацию. Следовательно, им обладают все участники музыкальной коммуникации.

Процесс восприятия музыки основан на эстетическом тривиуме *композитор, исполнитель слушатель*. Именно эти элементы являются интегрирующими самого содержания музыкального мышления. Поэтому, говоря о музыкальном мышлении, мы будем иметь в виду не только *композитора*, но и *исполнителя, и слушателя*. У каждого из них, в силу особого функционального положения в системе музыкальной культуры, безусловно, имеется специфика протекания мыслительных процессов. Мы же попытаемся выявить то общее, что проявляется в мышлении всех субъектов музыкальной культуры, т. е. *композитора, исполнителя, слушателя*.

В данной статье мы проследим ход музыкального мышления, несколько в ином ракурсе, опираясь прежде всего на интериоризацию музыки в процессе *исполнения и слушания музыки*.

Начнём свой путь с того очевидного факта, что музыкальное мышление как составная часть общего мышления осуществляет

отражение и познание действительности в специфических музыкальных представлениях. Эта действительность охватывает прежде всего само бытие музыки, а через неё и окружающие человека жизненные реалии. Следовательно, высшая цель музыкального мышления – это познание мира с помощью особых средств, предоставляемых музыкой.

В музыковедческих работах выделяются два основных компонента музыкального мышления: *репродуктивный*, связанный с восприятием и анализом существующей музыки, и *продуктивный*, лежащий в основе сочинения, создания новой музыки (М. Г. Арановский, 1974; А. Н. Сохор, 1974; и др.).

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. В связи с этим, естественно, ей принадлежит ведущая роль в музыкальном воспитании. Понятно и то, что ей посвящено большинство исследований, проводимых в русле изучения становления комплекса музыкальности, а также познавательной и коммуникативной функций музыки.

Музыкальное восприятие – сложный эмоциональный сенсорно-интеллектуальный процесс познания и оценки музыкального произведения. Сложность музыкального восприятия и является, по-видимому, причиной того, что до сих пор ни в музыкознании, ни в психологии и педагогике нет единого общепринятого термина для его обозначения. Называют его „музыкальным восприятием”, „слушанием музыки”, „интеллектуальным восприятием”, „отражением человеком музыки”, „освоением музыки” и т. д. Наиболее адекватным нам представляется термин „музыкальное восприятие-мышление” (В. В. Медушевский, 1980), который достаточно точно отражает специфику изучаемого процесса.

Проблема музыкального восприятия-мышления в литературе второй половины XX века, рассматривалась главным образом в ее педагогическом аспекте, в связи с задачами музыкального воспитания школьников. Большой вклад в ее разработку внесли Б. В. Асафьев (1971), В. Н. Щацкая (1963), А. Д. Кастальский (1960), В. Г. Каратыгин (1965), Н. Л. Гродзенская (1969). В их работах намечены задачи и содержание „слушания музыки” как вида музыкальной деятельности, раскрыты некоторые принципы и методы развития музыкального восприятия и художественного вкуса школьников.

В дальнейшем эта линия получила развитие в „Программе по музыке для общеобразовательных школ” Д. Б. Кабалевского (1983), в работах О. А. Апраксиной (1983), Э. Б. Абдуллина (1983), В. Д. Остроменского (1975), И. Ф. Гажима (2006) и ряда других авторов.

Е. Назайкинский в своих исследованиях утверждает, что „музыкальное восприятие направлено на постижение и осмысление тех значений, которыми обладает музыка как искусство, как особая форма отражения действительности, как эстетический художественный феномен” (Назайкинский 1982: 236). Оно определяется системой детерминант – музыкальным произведением, общим историческим, жизненным, жанрово-коммуникативным контекстом, внешними и внутренними (личностными) условиями.

Музыкальное восприятие, по Б. Асафьеву, вторично организует организованное (композитором) движение. Эта организация связана с музыкальным и жизненным опытом индивида.

В работах В. В. Медушевского дан анализ современного научного контекста проблемы музыкального восприятия-мышления; определено понятие „адекватное восприятие” музыкального произведения; предложена теория двойственности музыкальной формы. В современном подходе к проблеме музыкального восприятия представления о пассивности этого процесса сменились тезисом о его

активной природе. Выявление личностного смысла музыкального произведения рассматривается как необходимое условие его полноценного восприятия. Общеизвестным стало положение о неоднозначности смысла художественного произведения, принципиальной множественности его исполнительских, музыковедческих и слушательских интерпретаций. Адекватное восприятие – это видение в тексте не только музыкально-языковых, жанровых, стилистических и духовно-ценностных принципов культуры, но и глубоко личностного смысла.

В. В. Медушевский говорит о двух слоях содержания музыкального произведения: слое „ближайших” и слое „дальнейших” значений. „Ближайшие” значения – это слой явно выраженного смысла, который закреплен в интонационной форме музыки. „Ближайшее” содержание неоднородно: наряду с неповторимым „тематическим” сюда входит также обобщенное содержание стиля, жанра. „Дальнейшие” значения – это слой глубинных социокультурных интерпретаций музыкального произведения, которые возникают при взаимодействии „ближайшего” содержания музыки с историческим культурным и жизненным личностным контекстом слушателя. В диалектике „ближайшего” и „дальнейшего” содержания кроется источник индивидуального слушательского творчества.

Все эти исследования ещё раз позволяют констатировать, что в основу развития творчески активной личности, а это важнейшая цель музыкальной педагогики, лежит музыкальное мышление учащегося. В этом направлении вырисовывается определенная методология развития музыкального мышления в различных дидактических условиях. У М. Кушнера разработана комплексная методика развития музыкального мышления, в основе которой выдвинуты такие принципы как: „принцип целостности, принцип активной деятельности, принцип творчества, принцип мысленного слушания” (Кушнер 1986: 176).

М. Михайлов в своей методике развития музыкального мышления выявляет некоторые механизмы его развития, такие как: интонационный запас, внутреннеслуховой фон, при этом выдвигая их как основополагающими условиями „творческого, исполнительского и слушательского мышления” (Михайлов 2002: 272).

В. Бобровский, выявляя различные принципы музыкально-тематического мышления, считает что им обладают все участники музыкальной коммуникации, т. е. „не только композитор, но и исполнитель, и слушатель” (Бобровский 1989: 268).

Эта же мысль прослеживается у Ф. И. Шмита в работе “Искусство. Основные проблемы теории и истории”, где он рассматривает музыкальное искусство как специфический процесс общения, так как есть исполнитель, опосредующий коммуникацию между композитором и публикой. Ф. И. Шмит очень высоко ставил исполнителя в системе общения „композитор – исполнитель – слушатель”. По его мнению „исполнительство дает жизнь, общественное бытие музыкальному произведению, организуя, направляя художественное восприятие публики” (Шмит 2002: 11).

Именно музыкант обеспечивает „живое” исполнение, так необходимое детям, которое заражает эмоцией слушателя и создает условия для полноценного восприятия музыки.

Обобщая вышесказанное, выделим основополагающие для нашей точки зрения положения.

1. Интериоризация как аспект музыкального мышления – основополагающая концепция, ведущая к реализации всех видов музыкальной коммуникации: „композитор-исполнитель-слушатель”.

2. Музыкальное мышление как главный фактор, оперирует процессом интериоризация музыки, основанном на эстетическом тривиуме „композитор-исполнитель-слушатель”.

3. Интериоризация, как важнейший аспект музыкального мышления, так же является и одним из важнейших средств духовного обогащения.

Библиография:

1. GAGIM, Ion. *Știința și arta educației muzicale*. Chișinău: Editura ARC, 1996. 224 p. ISBN 978-9975-61-423-8
2. GAGIM, Ion. *Dimensiunea psihologică a muzicii*. Iași: Editura TIMPUL, 2007. 282 p. ISBN 973-612-049-X
3. ГАЖИМ, ИОН. *Музыка как великая педагогика. Музыкально-педагогическое образование на рубеже XX и XXI веков*. Материалы VIII Международной Конференции. Москва: 2004.
4. БОБРОВСКИЙ, Виктор. *Тематизм как фактор музыкального мышления*: Очерки: В 2-х вып. Вып. 1.- Москва: Музыка, 1989. 268 с. ISBN 5-7140-0111-7
5. КУШНИР, Михаил. *Комплексная методика развития музыкального мышления. Проблемы развития системы музыкального образования*: Сб. тр. вып. 87/ГМПИ им. Гнесиных. Москва: 1986. 176 с. ISSN 0207-9933.
6. МИХАЙЛОВ Михаил. *Методологическая культура педагога-музыканта. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления*. Под ред. Э. Б. Абдуллина. Москва: Издательский центр „Академия”, 2002. 272 с. ISBN 5-7695-0971-6.
7. НАЗАЙКИНСКИЙ, Евгений. *Логика музыкальной композиции*. Москва: Издательство, Просвещение, 1982. 318 с. ISBN 5-691-01045-X: 98
8. РАЧИНА, Белла. *Технологии и методика обучения музыке в общеобразовательной школе*. Учебное пособие. – СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2007. 544 с. ISBN 978-5-7379-0352-7

9. СОХОП, Арнольд. *Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия* // Проблемы музыкального мышления, Москва, 1974. 202 с. ISBN: 100-0-00001-950-9.
10. VACARCIUC, Mariana, *Dezvoltarea a micului școlar prin muzica și cânt.* Ghid metodic pentru studenții facultății Pedagogie, învățători și profesori de Educație Muzicală, Centrul ed.-poligr. a Univ. Pedagogice Ion Creangă, Chișinău, 2002. 91 p. ISBN: 9975-921-16-7
11. ШАДРИКОВ, Владимир. *Базовые компетенции педагогической деятельности*// Проблемы музыкального мышления. Москва: 1970. 129 с. ISBN: 978-5-9916-5216-2