

ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА

© 2009 С.В.Кириллов

Институт военных дирижеров Военного университета Министерства обороны, Москва

Статья поступила в редакцию 26.09.2009

Данная работа посвящена проблеме музыкального мышления музыканта-исполнителя. Автор рассматривает в отдельности исполнительскую и творческую деятельность. Описывает их взаимосвязь с музыкальным мышлением. На основе анализа научных работ известных музыкантов-исполнителей и педагогов в части касающейся данной проблемы предлагаются выводы, связанные со спецификой музыкально-исполнительской деятельности.

Ключевые слова: исполнительская деятельность, творческая деятельность, музыкальное мышление, процесс мышления, музыкальная психология, музыкальный интеллект.

В основе современной концепции содержания музыкального образования и исполнительского творчества лежит цель воспитания музыканта новой формации – личности, способной к творческой самореализации. Однако на этом пути сегодня имеется целый ряд проблем, изучение которых позволяет выявить их качественное своеобразие и связи с теми или иными творческими процессами и явлениями. В числе таких проблем – мышление музыканта-исполнителя. «Развивая мышление, – поясняет О.Ф.Шульпяков, – мы одновременно развиваем творческую способность ученика, умение создавать новые художественные ценности. И, наоборот, создавая условия для свободного и, конечно, соответствующим образом организованного творчества, мы стимулируем необходимую мыслительную деятельность»¹. При всей своей теоретико-практической актуальности, данная проблематика остаётся сегодня не до конца изученной. Учитывая большую практическую важность проблемы музыкального мышления, которая находится в компетенции искусствоведческой науки, мы намерены осветить её. Однако разговор о музыкальном мышлении предварим изложением таких важных, с искусствоведческой и практической точек зрения, вопросов как: исполнительская и творческая деятельность музыканта.

В теоретическом музыкознании эти две сферы принято рассматривать в неразрывном единстве. Изучая их, можно будет говорить о том, как и при каких условиях, будет осуществляться деятельность музыканта-исполнителя. В действительности, каждая из них имеет свои отличия как по структуре, характеру, так и по содержанию. Так, например, Н.В.Волков по этому поводу даёт чёткую аргументацию: «Исполнительская и творческая деятельность требует различных методов и способов обучения, соответствующего уровня подготовки

педагога»². Наряду с этим добавим: каждая сфера деятельности имеет свои отличия как по структуре, характеру, так и по содержанию.

В первую очередь необходимо сказать, что исполнительская деятельность включает в себя целый ряд компонентов: 1) перцептивный – связанный с возникновением ощущений и с восприятием музыкального произведения; 2) мнемический – способствующий запоминанию игровых движений и мысленному воспроизведению музыки; 3) мыслительный – формирующий идеальный музыкальный образ; 4) имагинитивный – создающий творческим воображением новую интерпретацию или сочинение музыкального произведения; 5) двигательный – направленный на выполнение игрового (технического) действия и выразительную сторону воспроизведения музыки.

Исполнительская деятельность вторична по отношению к творчеству, и она, как правило, разворачивается по принципам творческого процесса. При этом, чем сложнее характер исполнительской деятельности, тем больше она зависима от установленных творческих принципов и правил. Поэтому можно сказать, что в исполнительской природе нет ничего, что не было найдено в процессе творческого поиска. Исполнительская деятельность – это многоуровневое явление, так сказать многослойный феномен, где интеллектуальные, волевые, эмоциональные и творческие компоненты тесно связаны между собой, являясь в своей совокупности регуляторами исполнительского процесса. Для исполнительской деятельности характерны следующие признаки. В системе игрового процесса исполнитель является одновременно и субъектом, и объектом своей деятельности – посредником между композитором и слушателем. Данная деятельность (сольная, ансамблевая и оркестровая) имеет тенденцию к постоянному творческому и техническому развитию с последующим достижением исполнительского мастерства на основе формализации музыкантом своих максимальных игровых способностей и возможностей.

⁰ Кириллов Сергей Владимирович, адъюнкт кафедры инструментов военных оркестров.

e-mail: s.kirilloff@mail.ru

¹ Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. – СПб.: 2005.

² Волков Н.В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах. — М.: 2008.

Также, исполнительство предполагает создание музыкально-художественных ценностей, вариантную множественность воспроизведения музыкального произведения и эталонов его интерпретации согласно эстетическим критериям и художественным запросам данного времени, эпохи. «Интегрированным выражением исполнительской деятельности, – считает В.Д.Иванов, – является художественно-звуковой результат, при достижении которого музыкант получает различные эффекты: психологический, эстетический, интеллектуальный, коммуникативный, педагогический. Конкретные факторы, обуславливающие эти эффекты, представляют собой мотивы исполнительской практики, которые в комплексе с потребностью и целью составляют её мотивацию.<...> Кроме того, в систему факторов, побуждающих и стимулирующих игровую практику музыканта, входят интересы, задачи, желания и намерения»³. Добавим: мотивирующая сфера исполнителя (потребности, мотивы, цели) во взаимосвязи с формами, способами и результатами его игровой практики составляют общую психологическую структуру исполнительской деятельности.

Если же говорить об исполнительской деятельности более широко, то следует обратиться к определению её смысла В.Н.Холоповой: «Исполнение – более общий случай, представляет собой всякое воплощение нотного текста в живом звучании перед слушателями. Интерпретация – особый, частный случай, когда музыкант, желая сохранить произведение мастера в общественном сознании, преподносит его, выражая отношение к его смыслу. Исполнение допускает простое воспроизведение, интерпретация – индивидуальное прочтение произведения»⁴. В связи с этим важно понимать, что исполнительство как особый вид деятельности инструменталиста характеризуется двумя сосуществующими, но разными сферами: индивидуальной игровой техникой и индивидуализированным, художественным прочтением музыкального произведения, то есть интерпретацией.

По своей сущности исполнитель – живой представитель музыкально-художественного творчества, а не запрограммированный компьютер. Именно он несёт в себе индивидуальное представление о музыкальной культуре, воспроизводя исполнительские и педагогические традиции и художественные ценности той группы специалистов-музыкантов, которую он представляет. Он интерпретирует музыкальное произведение, не только исходя из собственного индивидуально-стиля, но и в соответствии эстетическому представлению о музыке как таковой, утвердившемуся в музыкально-общественном сознании.

Искусствоведение рассматривает музыкальное исполнительство с двух взаимосвязанных сторон – технического мастерства и музыкально-художественного

творчества. Как известно, интеграция этих двух сторон происходит не сразу, а последовательно – от одного уровня к другому по индивидуальной шкале исполнителя. При этом доминирующей целью в формировании исполнительского мастерства музыканта является воспитание творческой личности. В тесной связи с проблемой музыкального мышления стоит феномен творчества как высшей форме исполнительской деятельности музыканта.

Современная наука рассматривает категорию «творчества» как деятельность, порождающая нечто качественно новое, отличающаяся оригинальностью, неповторимостью, которая всегда предполагает творца – субъекта творческой деятельности. Музыкальное творчество представляет собой, как пишет музыкальная энциклопедия, «создание качественно нового в любой из областей музыкального искусства, как достижение художественного результата, отражающего в образно-неповторимой форме существующие черты действительности»⁵. Музыкальное творчество, имея прямое отношение к исполнительской деятельности, связано с психическим процессом отражения и преобразования музыкантом субъективных художественных образов – музыкальным мышлением. Связывая понятия «творчество» и «мышление», известный музыковед и пианист Б.Л.Яворский в одном из писем писал, что «творчество есть мышление, возможность мышлением создавать активность самого процесса мышления»⁶. При этом подходе музыкальная психология сегодня понимает то, что данный тип мышления должен создавать условие и обеспечивать самостоятельное решение музыкантом-инструменталистом исполнительских задач.

Игровая деятельность музыканта-духовика неразрывно связана с отражением звуковой реальности, зафиксированной в нотном тексте музыкального произведения, а точнее – с художественным осмыслением и поиском интонационного смысла исполняемой музыки. Составляющими этого отражения являются эмоциональная и интеллектуальная сферы. И в этом – суть диалектики исполнительского процесса. Определяя активность этих двух факторов, О.Ф.Шульпяков, в частности, пишет, что «рано или поздно эмоциональное и интеллектуальное сливаются в качественно новое явление, которое можно определить словами эмоциональный интеллект»⁷.

Повышенный интерес нашей музыкальной науки к проблеме музыкального мышления проявился во второй половине XX века. Этот феномен исследуется с помощью аналитического аппарата музыкальной психологии, педагогики и искусствоведения (М.Арановский, М.Блинова, В.Медушевский, Е.Назайкинский, Г.Орджоникидзе, С.Петриков,

³ Иванов В.Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: Дис. ... доктора искусствоведения. – М.: 1997.

⁴ Холопова В. Музыка как вид искусства. — М.: 1994.

⁵ Музыкальная энциклопедия. – М.: 1981. – Т. 5.

⁶ Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка. – Т. 1. – М.: 1972.

⁷ Шульпяков О. Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб.: 2006.

И.Пясковский, А.Сохор, Н.Токина, О.Шульпяков и др.) и музыкальной педагогики (А.Готсдинер, В.Подуровский, Н.Суслова, В.Остроменский, К.Тарасова, Ю.Цага-релли, Г.Цыпин и др.).

Необходимо сказать, что мышление, как общая категория психологии, и музыкальное мышление, как особый вид мыслительной деятельности, имеют в своей трактовке ряд отличий. Как известно, мышлением в собственном значении слова называется процесс сознательного отражения человеком действительности в таких объективных её свойствах, связях и отношениях, которые недоступны на данный момент времени непосредственному чувственному восприятию⁸. Мышление человека в психологии также понимается как творческое преобразование имеющихся в памяти представлений и образов. Мышление – это особого рода умственная и практическая деятельность, всегда направленная на решение каких-либо задач, в том числе необычных, новых и творческих. Однако до сих пор, в силу сложности и многогранности понятия, наука не даёт ясного ответа на вопрос о психологической природе творческого акта. Она лишь располагает некоторыми данными, позволяющими частично охарактеризовать условия и описать процесс правильного решения такого рода задач. Поскольку нас интересует музыкальное мышление, то нужно сказать, что его генетические корни связаны с творческим видом мышления.

Одним из первых попытался сформулировать «творчество» мышления американец Дж. Гилфорд. Он считал, что данная форма мышления связана с доминированием в нём четырёх особенностей: а) оригинальность, нетривиальность, необычность высказываемых идей, ярко выраженное стремление к интеллектуальной оригинальности, нахождению человеком собственного, отличного от других решения; б) семантическая гибкость, то есть способность видеть объект под новым углом зрения, обнаруживать его новое использование и расширять функциональное применение на практике; в) образная адаптивная гибкость – способность изменять восприятие объекта таким образом, что видеть его новые, скрытые от наблюдения стороны; г) семантическая спонтанная гибкость, то есть способность продуцировать разнообразные идеи в неопределённой ситуации, в частности в такой, которая не содержит ориентиров для этой цели. Впоследствии делались попытки дать иное определение творческому мышлению, которые в целом не изменили понимание, предложенное Дж. Гилфордом. В основном исследования этого феномена были нацелены на выявление условий, способствующих или препятствующих быстрому нахождению правильного решения той или иной творческой задачи.

Немало усилий было направлено на выяснение сути музыкального мышления и отечественными музыкантами-учёными. Разработчики этого вида мышления исходили из того, что у музыкантов, имеющих прямое

отношение к творчеству, удивительным образом соединяются оригинальность мышления, развитые музыкальные способности, соответствующего уровня эмоциональная отзывчивость, разнообразные знания, игровые умения и навыки. «Музыкант не волен исключать из процесса мышления самые разные немusические вещи, – пишет Е.В.Назайкинский, – а потому в этом сплошном непрерывном течении музыкальные моменты образуют не сквозную, а фрагментарную, рассредоточенную последовательность. Даже в импровизации, когда музыкант не имеет права останавливаться, начинать снова, когда под его пальцами рождается сплошной поток «музыкальной мысли», даже и в ней сознание творца может иногда, пусть на короткое время, отвлекаться от музыки, предоставляя её течение автоматике игровых движений и ранее усвоенным заготовкам»⁹.

Теория музыкального мышления, построенная, как мы уже сказали, на базе творческого мышления, способствует решению практических задач, связанных с обучением музыкантов-исполнителей, с формированием разных уровней исполнительского творчества, мастерства. Что же такое музыкальное мышление? Музыкальное мышление следует рассматривать как разворачивающийся во времени сложный процесс, отражающий высшую степень познания и отражения музыки. Этот процесс, состоящий из мыслительного акта и интерпретации музыкального произведения, проходит определённые этапы: принятие мыслительной задачи (решения), исследование элементов, построение гипотезы и проверка найденного решения.

Первый этап трактуется чисто практическим интересом исполнителя и желанием понять смысл интерпретируемой им музыки. Второй этап – это распознавание свойств отдельных элементов музыкальной речи и связей между ними, а также вслушивание в общую фактурную структуру данного музыкального произведения. Следующий этап – выдвижение гипотезы, которая возникает в результате так называемого инсайта, т.е. творческого озарения, неожиданной догадки. Фактически, это процесс понимания смысла и вживания в музыкальное произведение, когда исполнитель к эмоционально-чувственному переживанию успевает подключить сознание и «запустить» на основе этого механизм познания музыки. Сутью заключительного этапа является окончательное постижение художественного смысла и содержания произведения, а также формирование эмоциональной программы (по В.Г.Ражникову). В основе этого познания лежит операция сравнения звучащей в данный момент музыки с предыдущим её звучанием. А ещё точнее – механизм предслышания окончания музыкального построения (фразы) с одновременным мыслительным охватом всей воспроизведённой музыки. В целом, по заключению М.Г.Арановского, данный процесс осуществляется

⁸ Фриче В. Социология искусства. – М.: 2003.

⁹ Назайкинский Е. О предметности музыкальной мысли // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. – М.: 2007. – С. 44 – 69.

«двумя разными творческими механизмами, один из которых опирается на сознательное выполнение мыслительных операций, а другой работает латентно, в «темноте» бессознательного; у них разные методы, темп и степень эффективности работы, но сама возможность музыкального творчества реализуется только при их тесном взаимодействии, взаимной компенсации и взаимопомощи»¹⁰.

В сущности, единственной «подпиткой» музыкального мышления являются ощущения. Тем не менее, оно способно выходить за рамки чувственного отражения музыки, оперируя музыкальными образами, которые так или иначе представляют некую идеальную форму отражения музыки сознанием исполнителя. «Выделение музыкальных образов в относительно самостоятельную категорию оправданно, – поясняет Ю.Цагарелли, – прежде всего, спецификой их материального «субстрата» музыкальных звуков»¹¹. Конечно, такая постановка вопроса побудила не только цитируемого специалиста, но и других музыкантов-теоретиков искать ключ к пониманию данного феномена. Обобщая пути этих поисков, можно сказать следующее.

В структуре музыкального мышления эмоционально-образный компонент во многом доминирует над абстрактно-логическим. Однако нельзя не принимать во внимание роль логического (отвлечённого) мышления. Ведь темповые, динамические, штриховые, агогические градации и их соотношения в музыкальном произведении тесно взаимосвязаны с внутренней логикой его содержания. И более того, мыслительные операции во взаимодействии с образной стороной музыки составляют сущность исполняемого произведения. В отношении этого можно сказать, что мысли музыканта становятся как бы эмоционально выраженными, а эмоции – интеллектуализированными. Следовательно, образный и логический компоненты во многом оказывают влияние на формирование индивидуальных исполнительских качеств музыканта. А это значит, что они неизбежно присутствуют в современном инструментальном творчестве и необходимость их учёта должна быть оправдана практикой.

Особое значение имеет тот факт, что по мере эволюции музыки и как следствие этого всё большего системного усложнения музыкального языка, ритмических и темброво-акустических трансформаций роль абстрактно-логического мышления повышается.

В процессе музыкального мышления важность эмоционально-чувственного компонента многократно возрастает, так как является «пусковым механизмом» познания музыкального произведения. Связующим звеном между двумя этими компонентами выступает слухо-образное воображение. Кроме того, большая роль в музыке принадлежит эмоциям – сгустку психологической энергии, вызывающей состояние творче-

ского подъёма, вдохновения, инсайта. Однако «музыка не сводится только к эмоциям, являясь чем-то большим, чем просто отражение или воплощение той или иной эмоции. Мы воспринимаем и переживаем музыку как некий сложный интеллектуальный процесс, в котором эмоции тесно переплетены с мыслительными операциями, а чувственное начало помножено на рациональное. Эмоции становятся интеллектуализированными, а мысли – эмоционально выраженными; чувственное начало достигает рациональной чёткости, а рациональное начало убеждает при помощи развитой образности»¹². Принято считать, что в структуре музыкального мышления инсайт – это не что иное, как чувственное постижение смысла музыкального произведения. Инсайт возникает не сразу, а в течение какого-то времени, растягиваясь на период звучания музыки. При этом к инсайту подключается сознание, способствующее поддержанию эмоционального тонуса музыканта. Действительно, музыкальное произведение, выраженное музыкальной мыслью, одновременно погружено в мир эмоций, а значит и в сферу духовную, чувственную, ассоциативную. Эта субстанция делает исполнительство уникальным процессом среди других видов творческо-художественной деятельности человека. Впрочем, об эмоционально-чувственном компоненте нам придётся поговорить в третьем разделе данной главы исследования в связи с условиями его реализации в процессе интерпретации музыкального произведения в целом и интерпретации музыкально-художественного образа в частности.

Надо сказать, что к осмыслению проблемы музыкального мышления музыканты-духовики обратились не так давно. И это вполне понятно. Как высказался на этот счёт известный петербургский фаготист и педагог Д.Е.Ерёмкин, «это большая дискуссионная и сложная тема, которая затрагивает внутренний мир исполнителя, и поэтому требует специального и тщательного изучения»¹³. Собственно, теоретическое развитие этой темы представлено музыкантами-духовиками сегодня небольшим количеством работ.

Начнём с того, что первым из духовиков, кто попытался высветить существующую проблему, стал А.А.Федотов. В «Методике обучения игре на духовых инструментах»(1975) вопросу музыкального мышления исполнителя он посвящает отдельную, правда небольшую, главу. В частности, мы читаем, что «процесс художественного воспитания есть процесс диалектический, и развитие всех его компонентов – музыкальности, техники, художественного мышления – должно проходить параллельно, в тесной взаимосвязи <...> в зависимости от своего интеллекта, своего понимания музыкального произведения, своих возможностей исполнитель может в той или иной мере усилить вырази-

¹⁰ Арановский М. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. – М.: 2007. – С. 10 – 43.

¹¹ Холопова В. Музыка как вид искусства...

¹² Арановский М. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности... – С. 10 – 43.

¹³ Диков Б. Проблемы теории и практики исполнительства на кларнете системы Т.Бёма: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. — М.: 1985. Ермакова Г. Музыка в мире культуры. – М.: 1993.

тельную сторону музыкального произведения»¹⁴. Однако А.А.Федотов, признавая тесную связь музыкального интеллекта с музыкальным воображением, избегал объективной характеристики как этих категорий, так и психических функций исполнителя, сосредоточившись лишь на высказываниях авторитетных музыкантов (Г.Нейгауза, Г.Орвида, А.Гольден-вейзера). Ограниченность на то время знаний и информации из области музыкальной психологии не позволили автору подвергнуть научной детерминации разрозненные признаки этого тонкого интеллектуального явления и на этом основании дать свою теоретическую оценку. Отсюда вытекает его ошибочное понимание, что «образное музыкальное мышление выступает как важнейшее исполнительское средство. Важнейшее, но не единственное»¹⁵. Тем не менее, А.А.Федотов дал импульс дальнейшему обсуждению этой проблемы в работах учёных и методистов-духовиков.

Привлекает внимание и глава «Психологические основы кларнетного исполнительства», помещённая в «Методике обучения игре на кларнете» Б.А.Дикова (1983). В ней автор, учитывая наличие сложных психологических явлений, «связанных с творческим актом воспроизведения музыки, с внутренним эмоционально-чувственным миром музыканта-исполнителя, с различными проявлениями его психики в процессе игры»¹⁶. Понятно и доступно описав процессы ощущения, восприятия, мышления, памяти, чувства и эмоции, а также волевой акт и музыкальные способности, автор так и не вывел аргументированного понятия о музыкально-художественном мышлении. Он лишь сделал по этому поводу обобщённое заключение, признав, что «важной психофизиологической предпосылкой исполнительских способностей кларнетиста является уровень его мыслительной деятельности, и в первую очередь активность и развитость музыкального мышления, <...> необходимое кларнетисту для того, чтобы уверенно строить и контролировать исполнительский процесс»¹⁷. Приблизившись близко к феномену музыкального мышления, Б.А.Диков, к сожалению, отстранился от его обсуждения, а значит прошёл мимо того, что в своей совокупности отражают индивидуальные свойства исполнителя и обеспечивают игровой процесс необходимыми условиями и целесообразностью.

Также прямо отразил взгляды научного круга музыкантов-духовиков на этот феномен В.Д.Иванов в уже упомянутой кандидатской диссертации «Основные проблемы теории и практики игры на саксофоне в военном оркестре» (1988). В своём исследовании он специально отводит место разделу «Образное музыкальное мышление как основа художественно-исполнительского мастерства саксофониста», поскольку

считает, что «исполнительство, как специфический род музыкальной деятельности, – это в своей сути активное музыкально-интеллектуальное действие, имеющее ярко выраженную эмоциональную окраску»¹⁸. В.Д.Иванов попытался вникнуть в сущность «механизма» музыкального мышления, опираясь на современные физиологические и психологические воззрения. Сначала он говорит о природе тезауруса как о феномене, который «вбирает в себя интеллектуальную и эмоциональную одарённость музыканта, степень его способности к сотворчеству, к ассоциативному мышлению, фантазии и даже интуиции»¹⁹. Затем останавливается в общих чертах на понимании процесса «предслышания» в рамках хорошо известной теории функциональной системы, разработанной П.К.Анохиным с последующим детальным рассмотрением её структуры.²⁰ Эта теория сохраняет свою жизнеспособность и в музыкальной педагогике XXI века. В чём же её суть?

Соответственно данной концепции, исполнительский процесс начинается, с психологической точки зрения, с афферентного (воспринимающего) синтеза – обработки информации зрительной, слуховой, осязательно-двигательной системами. В последующем это приводит к определению цели и принятию решения. При этом, чем больше будет оцениваться параметров, посылающих подсознательные импульсы, тем лучше будет представление музыканта о «предслышании» будущего результата исполняемой музыки. В отличие от других музыкантов-духовиков, В.Д.Иванов правильно указывает на исключительную значимость формирования индивидуального мышления исполнителя. «Исполнительский замысел, – пишет он, – основываясь на содержании и стиле произведения, переплетаясь в субъективном восприятии исполнителя, формируется в соответствующие тембровые представления, находя своё окончательное воплощение в особой окраске звука – звуке-образе»²¹. К сожалению, В.Д.Иванов провёл теоретический анализ проблемы не полно и более того – в отрыве от конкретной исполнительской практики саксофонистов. Однако будет справедливо сказать, что, концентрируя внимание на данной проблематике в теории исполнительства и педагогике музыкантов-духовиков, он в определённой степени усилил интерес к ней.

Серьёзность и не до конца разработанность данной проблемы в теории духового исполнительского твор-

¹⁴ Фарбитейн А. Музыка и эстетика. – М.: 1976. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. — М.: 1975.

¹⁵ Федотов А. Методика обучения игре на духовых...

¹⁶ Ермакова Г. Музыка в мире культуры. ...

¹⁷ Диков Б. Проблемы теории и практики исполнительства на кларнете системы Т.Бёма...

¹⁸ Иванов В.Д. Словарь музыканта-духовика. – М.: 2007.

¹⁹ Иванов В.Д. Выражение эмоциональной отзывчивости на сонорно-акустические эффекты в исполнительстве на деревянных духовых инструментах // Эмоциональный компонент эстетического образования: проектирование, реализация и оценка. – Тула.: 2006. – С. 330 – 333.

²⁰ Анохин П. «Биология и нейрофизиология условного рефлекса» (1968); «Теория отражения и современная наука о мозге» (1970); «Философские аспекты теории функциональной системы» (1978) и др.

²¹ Иванов В.Д. Выражение эмоциональной отзывчивости на сонорно-акустические эффекты... – С. 330 – 333.

чества, побудили известного учёного-методиста Н.В.Волкова обсудить её на страницах своей работы «Теория и практика искусства игры на духовых инструментах» (2008). В главе «Формирование музыкально-художественного мышления» собственно этому вопросу посвящён один небольшой раздел «Уровни развития музыкально-художественного мышления», а преамбулой к нему стало освещение творческой деятельности музыканта. За основу содержания этих уровней Н.В.Волков взял положения, изложенные в работе «Диалоги о музыкальной педагогике» (1989) В.Г.Ражникова, поскольку их классификация «как никакая другая отвечает требованиям, предъявляемым к развитию музыкально-художественного мышления музыканта-духовика»²². Н.В.Волковым дано определение следующим уровням: 1) информационно-смысловому; 2) эмоциональной отзывчивости; 3) эмоционально-эстетическому; 4) интонационно-образному; 5) уровню разворачивающейся формы; 6) уровню полноорганности. При этом каждый из уровней характеризуется в формате трёх составляющих, как: основное противоречие этапа развития; ведущий, самостоятельный способ; творческая техника. Подобная расшифровка музыкального мышления импонирует тем, что даёт возможность на практике результативно развивать самостоятельность художественного мышления музыканта и, как результат этого, формировать в нём творческую личность.

Впрочем, В.Д.Иванов отдельно обратил внимание на третий по иерархическому положению уровень – эмоциональной отзывчивости. В статье «Выражение эмоциональной отзывчивости на сонорно-акустические эффекты в исполнительстве на деревянных духовых инструментах» он сформулировал данное понятие, как «способность музыканта оценивать изменяющуюся совокупность параметров в условиях звучания инструмента (интонацию, динамику, тембр, агогику, фразировку, темпо-ритм, штрихи, вибрато и пр.), и одновременно реагировать в необходимой степени на возможные эмоционально-образные проявления и изменения. В основе данной способности лежат индивидуальные психические сопереживания и настроения, вызываемые в ответ на воздействие выразительного фона (средств) исполняемой музыки, материализованного в цепи последовательного проявления эмоций и чувств, т.е. в формате субъективной эмоциональной программы»²³.

В контексте данного обсуждения следует дополнить следующее. Во-первых, эмоциональность – необходимое и более того положительное качество музыканта-исполнителя, так как обеспечивает восприятие и воспроизведение эмоциональной программы произведения. Это качество имеет изначально врождённое психическое свойство и в процессе исполнительской

практики развивается по восходящей спирали. Во-вторых, эмоциональная отзывчивость на музыку – это по сути одно из частных проявлений общей эмоциональности музыканта. Она имеет тесную связь с другими проявлениями эмоциональной сферы. В частности, по словам Ю.А.Цагарелли «эмоциональная отзывчивость на музыку, будучи специфическим проявлением «общей» эмоциональности, тоже связана с динамическим аспектом музыкальной деятельности; в частности, «общая» эмоциональность музыканта-исполнителя проявляется в музыкальной динамике, в музыкальной агогике, штрихах и т.д.»²⁴. Однако мы не можем утверждать, что «общая» эмоциональность и эмоциональная отзывчивость на музыку тождественны. Во всяком случае, эмоциональная отзывчивость является реагированием только эмоций на содержание исполняемой музыки. И наконец, музыкантам-духовикам ещё предстоит провести экспериментальные исследования эмоциональной отзывчивости на музыку, как это уже сделали коллеги других музыкально-исполнительских специальностей. Ведь взаимосвязь этой способности со структурой профессионально важных качеств музыканта-духовика очевидна. Возможно ещё и потому, что понимание детерминант эмоционального содержания исполняемого музыкального произведения связано с его художественной интерпретацией, а значит с качеством и ценностью воспроизведения музыки.

Надо отметить, что, к сожалению, теория музыкального мышления из-за дефицита научных сведений, а также из-за слабой разработанности, не нашла отражение в «методиках» известных музыкантов-духовиков Ю.А.Усова (1984), Р.П.Терёхина и В.Н.Апатского (1988), В.В.Су-меркина (1987), Е.Е.Фёдорова (2004). Как у этих, так и у других авторов можно найти небольшие сентенции по реализации принципа самостоятельности творческого мышления. В качестве примера процитируем их утверждения. Так Ю.А.Усов писал, что «значение начального периода трубоча заключается не только в правильной постановке его исполнительского аппарата и ознакомление с основными техническими приёмами игры, но и в формировании художественных задатков, начальных навыков музыкально-образного мышления»²⁵, а Р.П.Терёхин и В.Н.Апатский добавляют к этому то, что «технический приём может превратиться в полноценное средство музыкальной выразительности только при условии, если ученик пропустит его через свою эмоциональную сферу, мышление»²⁶. Е.Е.Фёдоров справедливо признаёт, что «эмоциональные и интеллектуальные стороны психики в едином порыве направлены на решение творческой задачи, на достиже-

²² Волков Н.В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах...

²³ Иванов В.Д. Выражение эмоциональной отзывчивости на сонорно-акустические эффекты... – С. 330 – 333.

²⁴ Цагарелли Ю. Психология музыкально-исполнительской деятельности. – СПб.: 2008.

²⁵ Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. — М.: 1984.

²⁶ Терёхин Р., Апатский В. Методика обучения игре на фаготе. – М.: 1988.

ние художественного результата»²⁷, а Д.Ф.Ерёмкин считал, что музыкальное исполнительство – это сложный процесс, «в котором участвуют и мышление и подсознательная чувственная сфера; очень важно, чтобы активно участвовало и то и другое»²⁸. Думается, что эта проблема будет, с учётом специфики творчества музыкантов-духовиков, в скором времени решена.

Заканчивая обсуждение вопросов мышления музыканта-исполнителя, необходимо сделать следующие выводы: 1) музыкальное мышление (музыкальный интеллект) – это сформированной в процессе практической деятельности профессиональный тип мышления, который является для музыканта-исполнителя активным «вектором» в раскрытии (через слухомоторную сферу) индивидуальной интерпретационной версии музыкального произведения; при этом рациональный компонент музыкального мышления тесно связан с эмоционально-чувственным; 2) главным признаком продуктивности музыкального мышления является возможность выражения исполнителем качественно нового, ценностного интерпретаторского замысла (содержания); 3) хорошо сформированное музыкальное мышление следует осмысливать как значимый показатель целостного развития исполнительского мастерства инструменталиста; 4) развитое музыкальное мышление инструменталиста повышает к.п.д. функциональной деятельности слухомоторной сферы соответственно сложности игровых действий и адекватности восприятия музыкально-художественной информации; 5) музыкальное мышление ориентировано на осмысленное, творческое прочтение нотного текста с последующей передачей художественного смысла музыкального произведения; 6) с помощью музыкального мышления исполнитель создаёт субъективную эмоциональную программу исходного музыкального произведения; 7) музыкальное мышление способствует активизации моделирования музыкально-художественного образа, двигаясь от абстрактного (исходного) к конкретному (звуковому результату); 8) музыкальное мышление следует рассматривать как часть когнитивной (познавательной) сферы музыканта-исполнителя и как самостоятельную цель в его творческой деятельности; усвоение инструменталистом эмоционально-образного содержания музыкального произведения зависит от уровня сформированности у него как рационального, так и эмоционально-чувственного компонентов музыкального мышления; 9) процесс постижения музыкального произведения подчиняется общим познавательным закономерностям и осуществляется на основе единства чувственного и рационального отражения его содержания, где эмоционально-познавательный компонент имеет большую функциональную нагрузку и оперативность в сравнении с логическим.

Вполне очевидно, что мышление музыканта-инструменталиста, в том числе музыканта-духовика, обладает спецификой, поскольку связано со спецификой музыкально-исполнительской деятельности. Однако этот вопрос не нашёл своей конкретизации в теоретических работах, чем, несомненно, обедняет исполнительскую и педагогическую практику музыкантов любой специальности.

²⁷ Фёдоров Е. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. – Новосибирск: 2004.

²⁸ Ермакова Г. Музыка в мире культуры. ...

THE PROBLEM OF MUSICAL THINKING IN THE CONTEXT OF A HORNIST'S PERFORMING ACTIVITY

© 2009 S.V.Kirillov^o

Institute of military conductors of the Ministry of Defence Military University, Moscow

The given work is devoted to the problem of a performing musician's musical thinking. The author considers separately performing and creative activity. Describes their interrelation with musical thinking. On the basis of the analysis of the scientific works of the well-known performing musicians and teachers regarding the concerning problem the conclusions connected with the specificity of the musical-performing activity are made.

Keywords: performing activity, creative activity, musical thinking, process of thinking, musical psychology, musical intelligence.

^o *Kirillov Sergey Vladimirovich, Adjunct of the military
orchestras instruments department.
E-mail: s_kirilloff@mail.ru*