Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования «Городской дворец детского (юношеского) творчества им. Н.К. Крупской»

***Методический доклад***

**«Музыкальное мышление**

**и его развитие**

**в классе фортепиано»**

Выполнил:

Педагог д/о МХС «ВИТА»

Плужникова А.П.

Новокузнецк

2024

**ПЛАН**

ВВЕДЕНИЕ…………………………………………………….………………….3

Понятие музыкального мышления…………………………………6

Функции музыкального мышления …..………………………..…11

развитие музыкального мышления………………………...……..17 ЗАКЛЮЧЕНИЕ…………………………………….…………………………....24

ЛИТЕРАТУРА…………………………………………………………………...28

**ВВЕДЕНИЕ**

Познание объективной действительности, начинаясь с ощущения и продолжаясь в восприятии, переходит к мышлению. Мышление, выходя за пределы чувственных данных, расширяет границы познания и углубляет его. Мышление раскрывается в обобщениях и представляет собой процесс движения мысли. Оно совершается посредством понятий, суждений и умозаключений и включает такие операции, как сравнение и классификация, анализ, синтез, обобщение и абстракция.

В музыкальной психологии проблемы, связанные с мышлением, стали рассматриваться во второй половине ХХ в. Интерес к ним был связан, во-первых, с практикой музыкального образования, что обусловило участие педагогов-музыкантов в разработке данных проблем; во-вторых, с изучением специфического языка музыки в музыковедческих исследованиях, что подводило к процессам музыкального мышления с другой стороны – исходя из особенностей самой музыки.

В педагогических исследованиях разработка проблемы музыкального мышления принадлежит Г. М. Цыпину, который исследовал процессы формирования мышления учащихся-музыкантов и проследил действие общепсихологических закономерностей формирования и развития мышления применительно к специфическому процессу обучения игре на музыкальных инструментах. Это позволило сформулировать принципы развивающего обучения в профессиональном музыкальном образовании, которые направлены на развитие мышления обучающихся в процессе овладения исполнительским мастерством.

Изучая эти процессы, Г. М. Цыпин обращает внимание на несколько важных пунктов.

Во-первых, *музыкальное мышление есть разновидность мышления вообще*. Специфичность музыкального мышления, важная роль в нем эмоциональной сферы, которая была несомненна еще задолго до возникновения научных исследований музыкального мышления, позволяли считать музыкальное мышление чем-то особым, в принципе отличающимся от мышления вообще. Основой для таких утверждений может послужить и определение Б. М. Теплова, утверждавшего, что содержанием музыки являются эмоции.

Не отрицая положения о важности развития эмоциональной сферы обучающихся музыке, Г. М. Цыпин заостряет внимание на том, что, по сути, речь идет о разных видах мышления: образного (иногда его называют эмоционально-образным) и логического. Они действуют во взаимосвязи, и непременное участие образного мышления в музыкальной деятельности не отрицает необходимости участия в ней логического. «Из сказанного следует, – пишет Г. М. Цыпин, – что музыкальное мышление подпадает под воздействие неких общих закономерностей, регулирующих протекание эмоциональных и интеллектуальных процессов (операций) у человека.» Оно не только чувственно-конкретно, при определенных условиях и обстоятельствах в его функции входит также и оперирование отвлеченными, абстрактно-логическими категориями.

Во-вторых, *музыкальное мышление, как и мышление вообще, базируется на знаниях, но не адекватно им*. Знание создает информационную основу, на которой осуществляется процесс развития мышления. Этот процесс диалектичен: при усвоении достаточно сложной для обучающегося информации происходит изменение в сторону усложнения его психических функций, которое, в свою очередь, создает основу для усвоения новых, более сложных знаний. Данное положение сформулировано на основе деятельностного подхода к развитию мышления (С. Л. Рубинштейн) и теории развития высших психических функций (Л. С. Выготский), в частности, указания о необходимости ориентации на зону ближайшего развития в обучении.

При этом нельзя недооценивать роль знаний в формировании музыкального мышления, Г. М. Цыпин предлагает пользоваться формулой *мышление есть знания в действии*.

В-третьих, в процессе музыкального обучения все *мыслительные операции подкрепляются игровой практикой*, дающей опору на чувственное восприятие и облегчающей усвоение абстрактных схем и понятий. К этому добавляется эстетическое переживание, основанное на эмоциях, в результате чего интеллектуальная активность может трансформироваться в эмоциональную и наоборот: понимание музыки, ее формы и содержания способно во многом усилить соответствующее эстетическое содержание.

Психолого-педагогический ракурс изучения музыкального мышления должен дополняться и подкрепляться музыковедческими исследованиями. Отечественное музыкознание ХХ в. дало обширный и ценный материал по данной проблеме, несмотря на то, что направленность таких исследований предполагала изучение в первую очередь особенностей музыкальной речи.

**Понятие музыкального мышления**

Исследованию функций музыкального мышления должно предшествовать тщательное исследование его понятия. Музыкальное мышление – это особый феномен, изучение которого в последнее время проводилось преимущественно в психологии музыки. Выделение в качестве предмета невербальных (внесловесных) способов мышлении обусловлено рядом причин.

В первую очередь, это невозможность с помощью понятия вербального абстрактно-логического мышления отразить все многообразие форм окружающей действительностью. Вторая причина – потребность современной философии в интеграции достижений традиционного рационализма с иными способами познания. Третья причина – необходимость при анализе мыслительных процессов, имеющих динамический характер, использовать адекватные способы осмысления, создавать не только жесткие логико-понятийные модели, но и более гибкие пластичные конструкции, которые могли бы в полной мере осуществлять репрезентацию глубинных сущностных оснований реальности в культурно-образно-художественную сферу.

Музыкальное мышление – высшая форма аудиального мышления. В свою очередь аудиальное мышление является разновидностью синтетического мышления, в котором в диалектическом единстве представлен синтез чувственности и рациональности. Бесспорно, любой мыслительный процесс изначально обусловлен наглядно-чувственными механизмами, названными в психологи «первой сигнальной системой». Однако данные процессы традиционно квалифицируются как предваряющие собственно мыслительную активность. Так, «вторая сигнальная система» необходимым образом фундирована первой, тогда как «первая сигнальная система» имеет автономный бытийный статус.

В синтетическом мышлении чувственность как таковая играет более серьезную роль, непосредственно интегрируясь в рациональную структуру, тем самым не только преображая рациональные процессы, но и сама претерпевая определенную трансформацию под действием рационального компонента.

На основании теории синтетического мышления можно сделать определенные предположения, связанные с аудиальным мышлением и его высшей формой – музыкальным мышлением.

Аудиальное мышление является опосредованным обобщением, отражением, отображением существенных связей и отношений предметов реальности посредством специальной знаковой репрезентации.
Проблема реальности несловесного мышления сравнительно недавно стала предметом пристального внимания отечественных философов. Необходимо отметить работу Д.И. Дубровского. Обобщая психофизиологические наблюдения, он приходит к выводу о реальности невербализированных слоев «живой мысли». При этом под «живой мыслью» Д.И. Дубровский имеет в виду мысль, актуально переживаемую конкретным человеком на данном временном интервале (в отличие от мысли, зафиксированной в тексте). Для него «живая мысль» не что иное, как мышление. Несловесная мысль существует и составляет непременный компонент познавательных процессов.

Таким образом, аудиальное мышление – это человеческая деятельность, продуктом которой является порождение новых образов, создание новых звуковых форм, несущих определенную смысловую нагрузку и делающих значение слышимым. Эти образы отличаются автономностью и свободой по отношению к объекту восприятия.

Аудиальное мышление выполняет специфические познавательные функции, диалектически дополняя понятийное исследование объекта. При этом оно способно эффективно отражать практически любые категориальные отношения реальности, но не через обозначение этих отношений словом, а посредством их воплощения в пространственно-временной структуре, трансформациях и динамике чувственных образов.

Аудиальное мышление имеет синтетический характер: оно возникает на основе вербального мышления, но за счет соединения с трансформированным чувственным материалом во многом теряет свой вербализованный характер. Вместе с тем невербализованное знание в образах аудиального мышления при определенных условиях может быть вербализовано.

Аудиальное мышление – разновидность рационального отражения существенных связей и отношений вещей, осуществляемого не на основе слов естественного языка, а непосредственно на основе динамично структурированных звуковых схем. Оно обладает относительной независимостью от материальных объектов, существующей практики и сложившегося чувственного опыта и осуществляет связь абстрактного мышления с практикой. В некотором роде, аудиальная коммуникации является, как бы зародышем музыкального мышления.

Аудиальное мышление слушателя развивается в определенной социальной среде, исходя из того звукового пространства, которое его окружает каждый день. Именно поэтому столь много различий в оценках той или иной музыки. Полноценное аудиальное мышление в форме музыкального мышления развивается тогда, когда ребенок сам приобщается к музыкальному искусству. Способность к высшей форме аудиального мышления – музыкальному мышлению – закладывается во многом генетически, а также во время пренатального развития. Об этом свидетельствуют биографии многих великих композиторов. Распространенное обучение музыке в XVII–XIX вв. способствовало взлету в развитии музыкального искусства в эту эпоху. Вместе с тем музыкальное мышление можно развить, будучи любителем музыки. Чем больше слушательский опыт человека, тем больше новых оттенков способен он найти в исполняемом произведении, способен установить стиль, эпоху, метод сочинения, узнать, какие художественные течения способствовали становлению композитора. Причем эту информацию он будет получать в ходе прослушивания музыкального произведения искусства.

Аудиальное мышление исполнителя также принимает высшую форму музыкального мышления и имеет свою специфику. Это расширенный уровень восприятия музыкальных композиций. Многие детали, недоступные обычному слушателю, исполнителю сразу же становятся ясными. Исполнитель ориентирован на определенное качество исполнения: он умеет извлекать опыт из исполнения музыкальных произведений другими исполнителями. Только исполнитель способен в полной мере оценить все технические сложности на пути озвучивания музыкального произведения. В ходе работы над техникой исполнения музыкального произведения он открывает для себя бездну смыслового наполнения музыкального произведения. Пропущенное через исполнителя музыкальное произведение неизмеримо больше оставляет в его душе, чем просто прослушанное. Это не означает, что исполнение автоматически способствует проникновению в глубинную сущность музыкального бытия. Тем не менее, существует авторитетное мнение, что воспитание исполнителя музыкального произведения – это воспитание мыслителя.

Аудиальное мышление композитора есть наивысший уровень не только аудиального вообще, но и музыкального мышления. Реально музыкальное мышление композитора является оплотненным в такой степени, что может временные характеристики переводить в пространственные. Так, известно высказывания Вольфганга Амадея Моцарта о том, что свое будущее произведение он в состоянии увидеть духовным взором не во временной последовательности, так, как оно впоследствии будет исполнено, а разом, целостно, наподобие прекрасной статуи.

Музыкальное мышление – высшая форма аудиального мышления, которая предполагает наличие произведения музыкального искусства в качестве источника звуковой чувственности и рационального обнаружения художественной идеи музыкального произведения искусства. Музыкальное мышление композитора создает музыкальное произведение искусства в качестве источника чувственности и рациональности, тогда как музыкальное мышление исполнителя и слушателя разворачивается уже в присутствии музыкального произведения, созданного композитором и существующего в виде музыкального текста.

 **функции музыкального мышления**

Живое существование музыкального мышления выступает как реализация его собственных функций. По отношению к музыкальному мышлению функция – это его деятельность в живом бытии культуры, а также само музыкальное мышление выступает функцией создания и трансляции культурных ценностей по отношению к музыкальному искусству. Функции музыкального мышления понимаются как его совершение, исполнение внутри культуры.

Такое толкование функций связано с этимологией этого слова: в переводе с латинского языка function – свершаю, исполняю. В исследовательной литературе функции чаще всего трактуются как 1) вид деятельности; 2) вид связи, при котором изменение одной из сторон приводит к изменению второй стороны, вторая сторона при этом называется функцией первой.

Необходимо подчеркнуть, что функции музыкального мышления отличаются от функций музыкального искусства, поскольку музыкальное мышление – это непосредственный процесс, фиксация которого возможна лишь на абстрактном языке философии, психологии и других гуманитарных наук, тогда как музыкальное искусство – это система произведений музыкального искусства, имеющих конкретные формы.

Музыкальное мышление – это посредническое звено в разрешении диалектического противоречия между чувственным и рациональным аспектами мышления, оно есть разновидность рационального отражения существенных связей и отношений вещей. В то же время музыкальное мышление совершает это отражение в особой чувственной звуковой форме, оплотненной в произведении музыкального искусства. Оно позволяет этим существенным связям музыкально звучать.

Можно выделить следующие функции музыкального мышления:

* гносеологическую;
* онтологическую;
* методологическую;
* коммуникативную;
* аксиологическую;
* мировоззренческую.

Разумеется, классификация этих функций не является исчерпывающей. Рассмотрены общепринятые в философской логике виды функций, что позволяет достаточно полно раскрыть специфику музыкального мышления.

* Гносеологическая функция музыкального мышления заключается в следующем: в осознании новых способов организации пространственно-временных отношений в форме музыкального художественного образа. Музыкальное мышление есть наиболее адекватный способ познания алогический, нерациональных оснований культуры в широком смысле этого слова. Музыкальное мышление выстраивает связь между текучей процессуальной изменчивостью человеческого бытия и абстрактными понятиями, законами, описывающими это бытие. Музыкальное мышление формирует такое понимание мира, которое не является лишь «логическим скелетом», а позволяет познать мир в движении, становлении, изменчивости, процессуальности. Музыкальный художественный образ как результат музыкального мышления по существу есть процесс.
Чувственное и рациональное в музыкальной форме, представляющей собой материализацию музыкального мышления, находятся в диалектическом единстве. В отличие, может быть, от научного знания, где чувственная платформа является лишь исходным основанием в создании теоретической системы, в художественном синтетическом мышлении чувственное от начала и до конца сопровождает творческий процесс, трансформируясь во вторичную чувственность, представляющую звучащий образ до этого лишь умопостигаемой сущности.

Музыкальное мышление вскрывает внутреннюю сущность социальных процессов. Не случайно многие неформальные объединения связаны с тем или иным музыкальным направлением как средством адекватного выражения определенного мироощущения.

Музыкальное произведение воплощает в себе ценности, которые следует культивировать, создавать и транслировать. Именно гносеологическая функция музыкального мышления приводит к пониманию данной необходимости.

* Онтологическая функция музыкального мышления заключается в создании звукового образа, звуковой картины мира. Онтологическая функция музыкального мышления связана, как минимум, с двумя факторами.

Музыкальное мышление как понимание, как наиболее адекватное стремление человека к Абсолюту, данное в динамическом аспекте.
Музыкальное мышление – выражение человеческого содержания в чувственно данной музыкально-художественной форме.
Музыкальную картину мира отличает слитность субъект-объектных отношений в аспекте вторичной чувственности. Вторичная чувственность представляет собой «снятую» картину мира в человеческом субъекте. Внешний мир существует внутри субъекта в форме ощущений, восприятий, представлений. Кроме того, во вторичной чувственности представлен не только внешний мир, как «мир явлений», но и внутренняя, глубинная сущность вне феномена вторичной чувственности, объективно не проявленная. Художественное произведение всегда есть проявление, познание этого скрытого от непосредственного взора смысла, значения. В этом состоит его ценность. В противном случае отпадает сама жизненная необходимость произведения искусства.

* Методологическая функция музыкального мышления тесно связана с онтологической и гносеологической функциями. Методологическая функция формирует процесс познания объективной реальности посредством музыкального мышления. Музыкант входит в пространство идеального отношения себя как конечного существа с бесконечным Абсолютом, репрезентантом которого выступает произведение музыкального искусства. Важно подчеркнуть, что методологическую функцию может осуществить только сам мастер, и ни в какой степени эта функция не может быть навязана ему извне. Методология – это система принципов и способов организации творческого процесса, она позволяет наиболее эффективно воплощать творческие задачи. Специфически методологической функцией является постепенное планирование самого творческого процесса. Методология музыкального мышления опирается на весь предшествующий опыт конструирования музыкального материала.
* Коммуникативная функция музыкального мышления предполагает:
1) наличие определенной информации, которую необходимо передать реципиенту;
2) наличие определенной семантической системы, языка, в рамках которого осуществляется коммуникация;

3) наличие воспринимающего, способного «дешифровать» знаковую структуру в общечеловеческие смыслы, изначально заложенные в музыкальном произведении.

Культурные ценности создаются через реализацию всех без исключения функций музыкального мышления, но именно коммуникативная функция позволяет связать субъективную реальность с объективной, что является условием и формой ценностного отношения вообще, а также его целью как благом. Процесс восприятия предполагает напряженную работу музыкального мышления. Восприятию музыки (в первую очередь это касается классических произведений искусства) необходимо учить целенаправленно и методично. Требуется «инициация», приобщение к культурной ценности произведения искусства.

* Аксиологической функции музыкального мышления (природе ее ценности) посвящена вся данная работа. Это создание культурных форм, отношение к которым непосредственно переживается как ценность, имеющая для человека характер проектной реальности. Необходимо отметить, однако, что ценность музыкального мышления раскрывается через реализацию всех функций, рассмотренных выше. Через свое функционирование музыкальное мышление композитора создает культурные ценности, музыкальное мышление исполнителя и слушателя сохраняет их и транслирует от индивида к индивиду, от этой исторической эпохи к другой.

Следует различать ценность музыки и ценности в музыке. Ценность самой музыки – это ее назначение в культуре. Ценности в музыке – это ценностно-смысловые значения, которыми субъект наделяет музыку, ее формы. В настоящем исследовании учитываются оба аспекта, но преимущество отдается тому, как музыкальное искусство создает и распространяет ценности внутри. С точки зрения современной философии культуры, выделяется три основных типа ценностей, выраженных в музыке: эстетические, моральные, мировоззренческие.

Основные типы ценностей не только взаимосвязаны, но и проникают друг в друга, образуют синтез в музыкальном произведении искусства. При этом тип и состояние культуры обнаруживают ценностную доминанту музыкально образного смысла: нравственно-мировоззренческую у Баха, Малера, Шостаковича; эстетико-мировоззренческую у Берлиоза, Листа, Вагнера; эстетическую у Шопена, Рахманинова, Равеля. Выделение ценностной доминанты творчества композитора или направления носит самый общий характер, но оно полезно. Жанровый спектр творчества и жанрово-тематические предпочтения обусловлены ценностной доминантой той или иной культуры.

Музыкальное мышление в аспекте аксиологической функции соединяет индивидуальное сознание и массовое, субъективную реальность с объективной. Аксиологическая функция музыкального мышления делает его уникальным и незаменимым для культуры механизмом создания, сохранения и распространения культурных ценностей.

* Мировоззренческая функция музыкального мышления теснейшим образом связана со всеми вышеперечисленными функциями, особенно с аксиологической. Общество единства, где отдельные звуки, занимающие строго определенное место, складываются в гармонию. Гармония напрямую зависит от жесткой определенности звука, невозможно поменять звуки местами и сохранить изначальную гармонию.

Мировоззренческая функция музыкального мышления закрепляет уверенность в наличном бытии величайших культурных ценностей, пределом которых выступают Истина, Добро и Красота. Реальность музыкального мышления дает статус реальности гармонии и вызывает потребность гармонизировать свое индивидуальное и социальное бытие.

Мировоззренческая функция музыкального мышления создает идеальную проектную реальность, где социальные формы бытия соответствуют разнообразию культуры и свободному развитию личности, а также позволяет принять наличное бытие таким, каким оно является – в противоречивости его тенденций, ценностей, идеалов.
Анализ разнообразных функций музыкального мышления позволяет предложить еще одну дефиницию музыкального мышления.
Музыкальное мышление является умственной, смыслопорождающей, ценностно-ориентирующей деятельностью, в основе которой лежит интеллектуальное оперирование семантически-опредленными блоками, возникающими в пространстве отношения композитора и художественного музыкального материала, с одной стороны, и выражаемые в знаковой специфике музыкального текста; с другой стороны, возникающие в процессе взаимодействия слушателя и исполнителя и музыкального произведения, результатом чего является музыкальный художественный образ. Музыкальное мышление способно отражать различные сферы объективной реальности, зачастую недоступные вербальному выражению, создавать и распространять культурные ценности, выступая овеществленной их формой.

**Развитие музыкального мышления**

**на уроках фортепиано**

Итак, музыкальное мышление -  это выраженный в интонируемом звуке процесс моделирования отношений человека к действительности. Признание за музыкальным мышлением функции общения, коммуникации дает повод рассматривать музыку «как один из самых мощных информационных процессов, охватывающих в принципе все общество».

Формируя музыкальное мышление, мы вводим человека в мир искусства потому, что это мир, который, в отличие от мира науки, содержит в себе духовные, нравственные ценности: это истина, красота, добро. Следовательно, открывая перед человеком мир искусства, мы помогаем ему пройти путь познания самого себя и мира, в котором он живёт. При данном подходе, художественное мышление и как разновидность его – музыкальное мышление – это процесс самопознания и проявления духовной красоты личности на пути творческого осмысления и преобразования жизни и искусства. Совместной художественно-творческая деятельность учителя и учеников должна быть направлена на познание мира и себя, на самосозидание, на раскрытие нравственно-эстетической сущности искусства, на присвоение общечеловеческих ценностей.

О природе музыкального мышления многие музыканты говорили по-разному. Но все высказывания объединяет то, что речь идёт о познании - отражении действительности в звучащих формах, о наличии специфических законах протекания процесса созидания и восприятия музыки, о содержательности и выразительности музыкального произведения. Поскольку музыкальная педагогика задаётся целью воспитать музыкальное мышление учащихся, следует искать пути осуществления этой важной цели. Поддаётся ли музыкальное мышление развитию? Практика, безусловно, отвечает на этот вопрос положительно.  Но можно ли надеяться на стихийное развитие музыкального мышления? Для общего музыкального развития ученика даётся полный цикл учебных предметов. Изучение каждого из них приносит новые знания  навыки, расширяет диапазон учебных действий. Дисциплины, дополняя одна другую, помогают создать целостный комплекс, и ученик, «начинённый» в процессе занятий разнообразными сведениями, всесторонне натренированный, развивается под воздействием учителей и среды до уровня, отвечающего высоким требованиям.

Замечательный педагог В.А.Сухомлинский писал: «Надо научить думать, воспринимать, наблюдать. Умственное воспитание далеко не одно и то же, что приобретение знаний. Добиться того, чтобы учение было частицей богатой духовной жизни, которая бы содействовала развитию ребёнка, обогащению его ума». Здесь речь идёт об очень важной в любом обучении идее – ученик должен быть способен учиться, только умственное развитие даст ему возможность заинтересоваться, понять, запомнить, а значит – полюбить учение.

У Нейгауза та же идея выражена в призыве «развивать в первую очередь церебральные способности ученика. (Под «церебральными» Нейгауз понимал интеллектуальные способности в самом широком смысле этого слова, в том числе специально направленные на музыку).  Для того чтобы научить юных музыкантов понимать музыку, существует, как известно, ряд дисциплин – теория музыки, сольфеджио, учение о гармонии. Они отражают закономерности художественного музыкального мышления, систематизируют наше знание о музыке и помогают понять музыкальное произведение как художественное явление. Ведь постичь логику искусства можно только владея им, в данном случае музыкой, действуя в музыке, зная и чувствуя её закономерности «изнутри», идя от музыки.

Иначе говоря, помочь ученику постичь логику предмета можно лишь воспитывая и развивая механизмы восприятия. Осмысления, воспроизведения музыки. Но стремление сделать ученика теоретически грамотным, заставить его размышлять нередко приводит к чрезмерной рационализации обучения. И впоследствии этого возникает новая опасность: чрезмерное упование на безотказное могущество «разумного довода». Тем самым уничтожается то главное, что зовётся художественным, без чего нет искусства. Конечно, исключить сознательный подход в художественной педагогике было бы губительно. Но необходимо заставить сознание и размышление работать на художественное восприятие, чтобы они стимулировали слухо-эмоциональные реакции, усиливали воздействие художественного образа.

В музыкальной педагогике сознание должно быть направлено на слышимое, на испытываемое чувство, на яркость образных характеристик. Важно повернуть внимание ученика на специфически «музыкальные» действия. А возможности анализа использовать в сфере проявлений художественной логики – логики искусства. Мысль ученика должна быть направлена вполне определённо: нужно видеть музыкальную цель, то есть *слышать.*

Говоря о характеристики музыкального мышления, можно сказать, что это интеллектуальный процесс, основанный на способности к созданию в представлении в реальном звучании звукокомплексов – содержательных, взаимосвязанных и движущихся – развивающихся во времени. В зависимости от деятельности музыканта продуктом его музыкального мышления является сочинённая им музыка или исполнение музыкального произведения. В этом продукте проявляется индивидуальность творящего, его жизненный опыт, темперамент и склад характера, культура и вкус, тот багаж, который он накопил как личность за свою жизнь. Проявляются также черты эпохи, социальной среды, национальные особенности – одним словом всё, что составляет полный комплекс жизненных впечатлений, знаний, интересов, склонностей – специфику образа жизни человека. И всё это опосредованно проявляется в конкретных выразительных средствах, интонационно-языковых средствах, которые характеризуют индивидуальную творческую манеру исполнителя. В процессе художественного мышления тесно совмещены и взаимодействуют сознательное и интуитивное, или, как говорил К.С. Станиславский, сверхсознательное.

*Музыкальное мышление* – это процесс интегрирующего характера, но главное условие протекание творческого процесса – состояние особой активности личности, обострение чувств и всего строя восприимчивости. И поскольку специфика художественного мышления выражена в особом значении эмоции, момента переживания , постольку большое внимание в занятиях музыкой должно быть уделено созданию соответствующего настроения, атмосферу эмоциональной приподнятости. Всё, что человек делает, что он умеет, показывает уровень его развития - ту ступень, которой он достиг, и те качества, которые в нём проявляются на данном этапе. Подобные соображения должны лежать в основе внутреннего плана действий педагога, когда он ставит перед собой задачу воспитания музыкального мышления ученика.

Каждый, кто пытается систематизировать и изложить методику воспитания музыкального мышления, очень скоро обнаруживает, что к любой, взятой за исходную, проблеме развития музыканта присоединяются всё новые и новые. Оказывается, что специальной, узконаправленной области педагогической работы в классе по специальности, которая привела бы к развитию музыкального мышления, попросту говоря нет. Г.Г. Нейгауз писал, что нельзя говорить о звуке, не упоминая о ритме, а о технике, изолированно от музыки, потому что все стороны работы музыканта тесно переплетены. И можно добавить, что все они в совокупности должны развивать  художественное профессиональное мышление ученика.

Музыкальное мышление естественно развивается в процессе овладения конкретной музыкальной специальностью, в ходе развития личности ученика, с приобретением знаний и ростом профессионального мастерства. Эффективность работы, направленной на воспитание музыкального мышления ученика, зависит не только от содержания занятий педагога, но, в конечном счете, от *форм и методов обучения.* Существуют установки внутри каждой из трёх важнейших сторон работы педагога с учеником - музыкально-профессиональной, методической и психолого-педагогической. Эти установки соответственно:

* отношение к внутреннему слуховому представлению как основе музыкального мышления;
* понимание того, что вся аналитическая сфера действий музыканта должна быть соотнесена с логикой предмета (музыки);
* умение учитывать особенности психологии ученика.

Активная движущая сила и «основной капитал» музыкального мышления - слух и внутреннее слуховое представление. Вне способности оперировать слуховыми представлениями музыкальное мышление просто не может существовать. Поэтому необходимо добиться того, чтобы внутренне слуховое представление стало первоосновой – главной движущей силой и побудительной причиной *всех рабочих действий ученика.* Нужно иметь и чёткое представление цели стремление достичь её, умение найти средства для её воплощения. При потери связи с реальным звучанием вырастает опасность механической зубрёжки, увлечения техницизмом, «умствования». Это, конечно, нарушение законов художественной деятельности, художественного мышления, тогда занятия теряют всякую связь с искусством.

Музыкальное мышление формируется под воздействием социальной среды. Среди основных факторов, влияющих на его становление – семья, ближнее окружение (родные, друзья), средства индивидуальной и массовой коммуникации. Наибольшее влияние на развитие музыкального мышления оказывает семья и ближнее окружение, так как именно они закладывают основы интонационной чуткости, музыкального мышления, слуха и т.д., что создаёт предпосылки для последующего развития на уроках музыки. Для развития музыкального мышления необходимо эффективное руководство, основанное на личностном подходе, обеспеченном адекватным содержанием и принципами музыкального образования. Межличностные взаимодействия учителя и учеников должны быть основаны на доверии, уважении, признании правомерности мнений, позиций и взглядов обучающихся при решении важных учебных проблем. Организовывая оптимальное педагогическое взаимодействие на уроке музыки, необходимо стремиться, чтобы учащиеся не просто присутствовали на уроке, а активно участвовали в учебном процессе.

Формирование и развитие музыкального мышления учащихся должно основываться на глубоком познании законов музыкального искусства, внутренних закономерностях музыкального творчества, на осмыслении важнейших средств выразительности, воплощающих художественно-образное содержание музыкальных произведений. Учитель, организуя процесс развития музыкального мышления школьников должен опираться на его прежний опыт, воспоминания, полученные представления.

Постоянное обращение педагога к формально-логическим доказательствам, стремление показать каждый штрих, обосновать каждую интонацию, каждое душевное движение связывает ученика, сдерживает проявление его самобытности, в корне подрывает свободное развитие его индивидуальности и таким путём приводит к известной стандартизации самого музыкального мышления. Работа над музыкальным произведением – процесс творческий в своей сущности, в подходе к музыке, к исполнению. Здесь обязательно наличие некоторых «степеней свободы» в действиях ученика. Столь сложный интимный психологический процесс не может быть полностью ведомым «извне». Поэтому так важен такт педагога: мера вмешательства в работу ученика имеет свои границы, ученик должен получить возможность высказываться от своего имени. Высшее мастерство педагога – в умении разбудить фантазию ученика, добиться от него напряжённых поисков самостоятельного решения.

Мы не можем обойтись без вмешательства разума в дела художественные. В искусстве нет бессознательно созданных шедевров. Вопрос лишь в том, в какой мере и в каких формах участвует мысль в процессе художественного труда. Ясно, что мысль следует развить, отточить и направить в нужное русло. Ум человека – его проводник и надёжный помощник, опора в работе, источник убеждённости и веры в свои силы.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Музыкальное мышление, являясь разновидностью художественного мышления, определяется как особый вид отражения действительности, состоящий в творческом создании, передаче и восприятии специфических музыкально-звуковых образов. Его специфика определяется творческой направленностью. Мышление и творчество – два процесса, тесно переплетенные друг с другом, хотя и преследующие разные цели, использующие разные мыслительные операции.

«Мышление направлено на познание реально существующего мира, а творчество – на его перестройку, обновление и совершенствование». Приступая к овладению профессией музыканта, необходимо освоить язык и навыки музыкальной деятельности, изучить и развить в себе разные аспекты музыкального мышления. Большое значение имеет при этом степень заинтересованности человека, на какой вид музыкальной деятельности он ориентирован: хочет ли он стать просто любителем музыки, или же профессионалом-исполнителем, композитором.

Для слушателя важно умение оперировать в процессе своего музыкального восприятия представлениями о звуках, интонациях и гармониях, игра которых пробуждает в нѐм различные чувства, воспоминания, образы. Здесь проявляется наглядно-образное мышление.

Исполнитель музыкального произведения, имеющий дело с музыкальным инструментом, осмысливает звуковые потоки в процессе собственных практических действий, находя наилучшие способы упорядочивания и передачи энергии, внутренних переживаний и невидимых окружающим пульсаций предлагаемого ему нотного текста. Происходящий процесс опирается на наглядно-действенное мышление.

Композитор, настроенный на передачу своих самых сокровенных эмоций, рожденных в результате слияния духовных и жизненных впечатлений, осмысливает произведение, используя закономерности музыкальной логики, включая гармонию и музыкальную форму. В данном случае наиболее важно абстрактно-логическое мышление.

Все вышеназванные виды музыкального мышления имеют общественно-исторический характер, т. е. принадлежат к определѐнной исторической эпохе. Именно поэтому произведения, написанные композиторами одного и того же времени, оказываются во многом сходными, что свидетельствует о появлении стиля эпохи – типичной совокупности приёмов и средств, используемых для отражения жизненного содержания.

Так, мы можем говорить о стиле венских классиков, стиле романтизма и импрессионизма, учитывая специфику музыкального мышления каждого из этих музыкальных направлений. В рамках одного стиля может существовать несколько направлений, по-разному трактующих средства художественного выражения.

Например, в джазовой музыке прослеживаются такие направления, как свинг, рег-тайм, би-боп, кулл и др. В качестве их особенностей выявляется и своеобразие способов музыкального мышления, с помощью которых можно легко отличить одно направление от другого. Материальная основа музыкального произведения предстаѐт в виде акустических характеристик звучащей материи, проанализированной по таким параметрам, как мелодия, гармония, метроритм, динамика, тембр, регистр, фактура. Но все эти внешние характеристики произведения не могут дать сами по себе феномена художественного образа. Подобный образ может возникнуть только в сознании слушателя и исполнителя, когда к акустическим параметрам произведения он подключит свое воображение, волю, окрасит звучащую ткань при помощи своих собственных чувств и настроений.

Таким образом, нотный текст и акустические параметры составляют материальную основу музыкального произведения. Настроения, ассоциации, различные образные видения создают его духовную, идеальную сторону. Формальная организация с точки зрения гармонической структуры, последовательности частей образуют важный логический компонент. Когда есть понимание всех вышеперечисленных начал музыкального произведения в сознании композитора, исполнителя, слушателя, можно говорить о наличии подлинного музыкального мышления.

Помимо присутствия в музыкальном сочинении трех выше названных начал: чувств, звучащей материи и его логической организации, – надо иметь в виду и еще один важный компонент, а именно – волю. С ее помощью исполнитель в конкретных действиях соединяет свои чувства с акустическим пластом музыкального произведения и доносит их до слушателя во всем блеске возможного совершенства звуковой материи.

Бывает так, что музыкант очень тонко чувствует и понимает содержание музыкального произведения, но в своем собственном исполнении по различным причинам (недостаток технической подготовленности, волнение) реальное исполнение оказывается малохудожественным. И именно волевые процессы, ответственные за преодоление трудностей при достижении цели, выступают решающим фактором при воплощении задуманного и пережитого в процессе домашней подготовки.

С момента исполнения, которое должно быть органичным продолжением композиторского замысла, начинается подлинная жизнь музыкального произведения. В результате исполнительский художественный образ, с которым в значительной степени связана оценка произведения слушателями, нередко обретает в нашем сознании самостоятельное значение, поскольку в нем могут выделяться такие ценности, которых не было в первичном образе. Тем не менее, первоосновой любого музыкального исполнения является нотный текст произведения, без которого исполнительская деятельность невозможна.

Музыкальное произведение существует в трех ипостасях: 1) в виде записанных композитором нот; 2) в виде живого звучания, создаваемого исполнителем на основе этих нот; 3) во взаимодействии художественных образов музыки с жизненным опытом слушателя.

Одним из основных средств в передаче музыкального образа является техническое мастерство, с помощью которого исполнитель находит нужный темп, ритм, динамику, агогику, тембр. Но успех исполнения часто зависит от того, насколько хорошо исполнитель чувствует и понимает целостный образ музыкального произведения, т. е. непосредственно от степени развитости его мышления. Так же в деятельности музыканта-исполнителя реализуется такая важная особенность мышления, как эмоциональность. Переживая различные чувственные настроения и воплощая их в художественные образы, музыкант заставляет зрителей, слушателей страдать, радоваться, переживать вместе с ним.

Мышление возникает и развивается в процессе деятельности. Активность мышления, его творческая особенность имеют ведущее значение в деятельности композитора, исполнителя и слушателя, в создании ими новых художественных образов. Это возможно на основе представлений, которые развиваются в процессе восприятия музыки, поставляющей слуху живые впечатления. Музыкальное произведение существует в трех ипостасях: в виде записанных композитором нот; живого звучания, создаваемого исполнителем на основе этих нот; взаимодействия художественных образов музыки с жизненным опытом слушателя (сочинение, исполнение, слушание). Во всех этих видах музыкальной деятельности основополагающую роль играет музыкальное мышление.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

2. Безбородова Л. А. Дирижирование : учеб. пособие / Л. А. Безбородова. – М.: Просвещение, 1990. – 159 с.

3. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. – М.: Изд. дом «Классика-ХХI», 2008. – 352 с.

4. Дубровский Д.И. Проблема идеального. М.: Мысль, 1983. 230 с.

5. Ермолаева-Томина Л. Б. Психология художественного творчества учеб. пособие для вузов / Л. Б. Ермолаева-Томина. – М.: Академический проект, 2003. – 302 с.

 6. Жуковский В.И., Пивоваров Д.В. Зримая сущность (визуальное мышление в изобразительном искусстве). – Свердловск: Уральский университет, 1991. – 284 с.

7. Закс Л. Музыка в контексте духовной культуры // Критика и музыкознание: Сб. статей. Вып. 3. Л.: Музыка, 1987. С. 46–48.

8. Коломиец, Г.Г. Ценность музыки: философский аспект / Г.Г. Коломиец. Изд. 2-е. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 536 с.

9. Копцева Н.П., Жуковский В.И. Художественный образ как результат игровых отношений между произведением изобразительного искусства как объектом и его зрителем /Журнал Сибирского федерального университета. Серия «Гуманитарные науки» – 2008 – Т.1 – № 2. С. 226–244.

10. Петрушин В. И. Музыкальная психология / В. И. Петрушин. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.

11. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: пособие для учащихся муз. отд. педвузов и консерваторий / Г. М. Цыпин. – М.: Интерпракс, 2003. – 215 с.