

Литвиненко И.Ю., Левченко Е.В.

МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ: ОПЕРАНДЫ И ОПЕРАТОРЫ

Рассмотрено явление и проанализировано понятие музыкального мышления, сформулировано определение для него, уточнена структура явления.

Ключевые слова: соционика, психология, мышление, музыкальное мышление.

В процессе теоретических изысканий для квалификационной работы по психологии довелось разбираться с явлением и понятием «музыкальное мышление». Явление это достаточно парадоксальное с точки зрения представлений психологической науки о мышлении, особенно в плане того положения, что мышление существует в вербальной форме. А музыка в основе своей – явление эмоциональное. Поэтому актуальным становится вопрос – как это эмоциональное явление соотносится с психическим процессом мышления. И это не просто вопрос, а теоретико-методологическая проблема, поскольку в самой своей постановке содержит заметную парадоксальность, методологическое противоречие.

Исследователи этой проблематики высказываются соответствующим образом.

Прежде всего, 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. Однако же музыкальное мышление «подпадает под воздействие неких общих закономерностей, регулирующих протекание эмоциональных и интеллектуальных процессов (операций) у человека. Так, оно не только чувственно-конкретно, при определенных условиях и обстоятельствах в его функции входит также и оперирование отвлеченными, абстрактно-логическими категориями. Иными словами, эмоциогенная природа музыкального мышления отнюдь не препятствует оперированию определенными системами теоретических категорий и понятий» [8, с. 247].

Об этом же свидетельствует наличие понятийного компонента в структуре музыкального мышления, что проявляется в практике музыкального образования. Обучающийся музыке на любом этапе оперирует развитой системой понятий; если бы музыкальное мышление принципиально отличалось от мышления вообще, то все определения, возникающие в процессе оценки музыкальных явлений, сводились бы к междометиям, выражающим эмоциональные состояния [5].

Одна из первых концепций, напрямую выводящих к проблемам музыкального мышления, принадлежит Б.В. Асафьеву. В его интонационной теории заключается положение о том, что интонация является смысловой первоосновой музыки, главным носителем музыкального смысла. Все музыкальное искусство имеет интонационную основу, и любая мысль, чтобы быть выраженной музыкально, то есть в звуках, приобретает форму интонации [1].

Интонация двойственна по своей природе: она содержит и эмоциональный, и интеллектуальный компонент. Отсюда – двойственная природа музыкального мышления, в котором данные компоненты неразрывно связаны.

Как отмечает Г.М. Цыпин, общая концепция мышления в современной психологии остается во многом неясной; особенно это касается мышления художественно-образного, в том числе музыкального.

В центре полемики остаются такие вопросы, как «взаимодействие и внутреннее противоборство эмоционального и рационального, интуитивного и сознательного в механизмах творческой деятельности, природа и специфика собственно интеллектуальных проявлений в ней, сходное и различное между художественно-образными и абстрактными, конструктивно-логическими формами мыслительной активности человека, социально-детерминированное и индивидуально-личностное в мыслительной деятельности и т.д.» [8, с. 241–242].

В этой цитате видим термины для психического отражения, которые в соционической теории проработаны более отчетливо, особенно в контексте их противопоставления и

его критериев. Однако суть проблемы всё та же – какое место занимает мышление в музыкальной деятельности человека.

Рассуждение об этом уместно начинать с более простых психических явлений, таких как ощущения. А также того, что является раздражителем для ощущений, приводящим к работе музыкального мышления.

Истоки музыкального мышления восходят к ощущению-переживанию интонации. Проникновение в выразительную сущность интонации – исходный пункт музыкального мышления, но еще не само мышление. Любое мышление ведет свою работу от внешнего «толчка»; в музыке интонация выполняет роль именно такого толчка, дающего импульс к последующей деятельности, что позволяет условно считать **осмысление** интонации первой функцией музыкального мышления.

Дальнейшие формы отражения музыкальных явлений в сознании человека связаны с осмыслением конструктивно-логической организации звукового материала. Интонации komponуются в структуры, образующие различные компоненты музыкального языка, средств музыкальной выразительности, музыкальной формы. Мелодия, гармония, темп, ритм и т.д. осмысливаются на втором, аналитическом уровне, что составляет вторую функцию музыкального мышления. При этом логические и структурные закономерности музыкального языка отражаются в соответствующих закономерностях мышления, определяют их. Иначе говоря, человек мыслит, слушая или исполняя музыку, теми категориями и в такой последовательности, которые предопределены логикой развертывания музыкальной ткани данного произведения.

Интонационная и конструктивно-логическая функции музыкального мышления взаимодополняют друг друга, и их сплав и взаимодействие делают процессы мышления художественно полноценными. Возникающая на их основе третья функция музыкального мышления не суммирует первые две, но обобщает их, синтезирует и интегрирует. На определенных, достаточно высоких стадиях развития музыкального мышления в его структуру включаются художественные общности формообразующего, жанрового и стилевого порядка. Качественно более высокую ступень представляет мышление музыкально-творческое (в этих трех абзацах пересказано то, что об этом пишется в [8, с. 243–245]).

Очень уместным оказывается подход С.А. Гильманова к единицам музыкального мышления и методологические выводы из него. Так, опираясь на «специфику музыки как культурного явления, включенного в систему социальной и индивидуальной жизнедеятельности» и на общепсихологические подходы к мышлению как к процессу «обобщенного и опосредованного отражения действительности в ее существенных связях и отношениях», он рассматривает три иерархически расположенных «слоя» музыкального произведения – сенсорно-эмоциональный, текстовый и содержательный. В соответствии с ними строится система операндов (единиц музыкального мышления) и операторов (правил установления связей и отношений между ними) [2, с. 198–199]. Получается, что система операндов конкретизирует предмет музыкального мышления, а операторы – означают его координационную функцию.

Взяв за основу предложенную концепцию, можно предположить, что операнды мышления, как и его операции (сравнение, анализ, синтез, абстрагирование, обобщение, конкретизация), в значительной мере универсальны.

Специфика собственно музыкального мышления проявляется именно на уровне операндов. Однако операторы необходимо «настраивать» для каждого типа операндов: «привычные» операции мышления в «непривычном» контексте должны быть усвоенными заново. Например, сравнение числовых данных происходит иначе, чем сравнение качественных характеристик звуков, музыкальных тем, образов. Чем больше разных типов операндов охвачено мышлением, тем более гибким и продуктивным оказывается использование операторов.

Представляется уместным согласиться с критикой выбора именно слова «понятие» для обозначения единиц музыкального мышления, поскольку «понятие» в общей психологии означает форму мышления, выраженную словесно (так же, как и суждение, и умозаключение). Поэтому для обозначения безусловно ценного в методологическом плане конструкта уместно было бы подыскать более удачное слово.

Такой взгляд опосредованно подтверждают М.Ю. Чернышов и О.А. Сотова: «музыка не может выражать понятия и представления» [9, с. 90]. Поэтому встает методологическая

дилемма – или выводить музыкальное мышление за рамки концепта «мышление», сложившегося в психологии, или же расширять этот концепт за те рамки, где он уже успел утвердиться, позволяя «понятию» или еще чему-либо из сферы мышления иметь невербальную форму. Обе эти альтернативы имеют недостатки, кажущиеся непреодолимыми.

В пользу другой из обозначенных нами альтернатив говорит М.С. Старчеус, представляя музыкальное мышление как «непонятный способ мышления» [7]. Очевидно, это основывается на том, что музыка, как и любое искусство, может выражать не только эмоции и отношения, но и философские концепции, мировоззренческие установки и всё, обычно существующее в форме понятий, но при этом как бы обходится без них. Музыкальная направленность мышления, безусловно, не единственная его направленность, в которой применяется «непонятный способ», но в самом этом термине содержится методологическое противоречие.

В общем, приходится согласиться с тем, что категорию «понятие» следует в случае музыкального мышления обозначить специфически, а именно – как «операнд» музыкального мышления. Так, Б.Р. Иофис дает достаточно системное представление этой категории, в результате чего операндами музыкального мышления становятся интонационные структуры разных типов и уровней (от простых до интегративных), а также целостные интонационные системы, формирующиеся на основе соответствующих процессов их взаимодействия [3]. По его мнению, именно в интонационных структурах и системах реализуется триединая целостность:

- качественных характеристик тонов, коррелятами которых служат физико-акустические феномены;
- функционирование их как элементов структуры «музыкального текста»;
- конституирование их предметного смысла в соответствии с исторически сформированными социокультурными детерминантами.

Музыкальное мышление, таким образом, трактуется

- как психический процесс отражения действительности в интонированных звуковых образах
- как порождение сознанием человека чувственных, личностно значимых музыкальных образов,
- как процесс осознанного оперирования музыкально-слуховыми представлениями,
- как познавательная деятельность субъекта в музыке и моделирование его отношений касаясь реальной действительности в интонировании [3].

В таком видении удачно обозначено то, что может использоваться для понимания и определения музыкального мышления, в частности – и в том, что касается его операндов и операторов.

Таким образом, видим, что операнды музыкального мышления обозначены с помощью системного понятия «интонационные структуры», для чего понадобилось предоставить их сложное строение. Более того, они сами по себе не входят в структуру мышления (как понятие, суждение и умозаключение), являя собой сложные представления восприятия. А «операторы» занимают достаточно производную методологическую позицию по отношению к «операндам».

Тогда встает вопрос, так ли должна выглядеть «структурная единица музыкального мышления», которую вряд ли можно обозначить как «понятие в невербальной форме» (как это сделано упомянутым автором), поскольку «понятие» является одной из форм мышления, которое, как известно, неразрывно связано с речью, то есть существует именно в вербальной форме.

Таким образом, музыкальное мышление, которое должно рассматриваться в контексте мышления вообще как психического процесса, имеет при этом определенную специфику, которая заключается в следующем: «единица» музыкального мышления предстает как его предмет, но при этом возникает методологическая проблема относительно, во-первых, формы этой единицы, поскольку специалисты отмечают её невербальность, что противоречит устоявшимся взглядам на мышление; во-вторых, поиск и определение этой «единицы», для которой предлагается методологический термин «операнд», специалисты советуют осуществлять в рамках так называемого «интонационного подхода»; в-третьих, музыкальное мышление как процесс выглядит как работа с единицами музыкального мышления, то есть –

«операндами», а собственно эта «работа» обозначается также в методологическом ключе как «операция» музыкального мышления.

Можно вполне согласиться с введением понятия целостного феномена – «музыкально-интонационной системы», но необходимо осознавать, что это – обозначение объективного материала для восприятия и дальнейших психических процессов, а не собственно этих процессов. А уже «эмоция-мысль» является специфической комплексной реакцией на этот материал.

В итоге, опираясь на проанализированные позиции исследователей музыкального мышления, можно предоставить его определение. Итак, **музыкальное мышление** – это психический процесс, в котором центральное место занимает мышление, предметом которого выступает музыка (формальная часть определения); при этом оно использует, подчиняет и координирует другие психические процессы – внимание, ощущения и восприятие, память, воображение, а также взаимодействует с эмоциональной сферой (операционная часть определения); содержательная структура его предмета (обозначенная как «операнд») является производной от интонационных структур как единиц музыкального материала (содержательная сторона определения).

Такое определение, хотя и достаточно полное, требует уточнения содержательной части, поскольку «операнды» здесь даются как «производные от интонационных структур». Представляется, что их совокупность обладает достаточно многочисленными составляющими, чтобы вывести её за рамки базового определения, не перегружая его.

Итак, мы подошли вплотную к финальному шагу – окончательному выяснению и экспликации «операндов» и «операций» музыкального мышления. В этом деле нужно будет преодолеть недостаток предыдущих попыток разного авторства, который заключался в стремлении связать операнды со структурными характеристиками самого музыкального материала, который переходит в восприятие. Для того же, чтобы сделать шаг собственно к мышлению, необходимо вспомнить то место в его определении, где речь идет об «отношениях».

Такой шаг почти сделан в формулировке авторства М.С. Старчеус: «Музыкальное мышление – это способность устанавливать... и преобразовывать связи между звучанием и смыслом», а его сущность усматривается «в переработке, оценке и создании ... музыкальной информации» [7, с. 601]. Недостатком этого определения является только то, что мышление – это не способность (как интеллект), а процесс.

Сделаем теперь итоговый вывод: **операндами** музыкального мышления являются не «единицы», метафорически уподобляемые представлениям или даже понятиям, а специфические отношения, составляющие систему:

- отношение между звуком и моторным комплексом при голосовом звукоизвлечении или игре на инструментах;
- отношения между звуком и его нотным представлением (графическая запись);
- отношение между особенностями мелодических и гармонических комплексов и эмоциональным откликом на них;
- отношение как ассоциативная связь эмоционального отклика на музыкальные комплексы и представления памяти;
- отношение между комплексом эмоционального отклика и представлениями памяти и процессами воображения как триггер этих процессов.

Операциями же музыкального мышления являются процессы по установлению этих отношений. Они также представляют собой системное образование, в котором присутствует статическое ядро (нотная грамотность, музыкальный слух по воспроизведению мелодий голосом и умение играть на инструменте «по слуху») и динамическая оболочка, которая актуализируется ситуативно при слушании музыки или ее воспроизведении.

Особенности этой системы таковы, что чем лучше у субъекта сформировано ядро, тем успешнее работа оболочки; к тому же каждый раз при ее включении в работу совершенствуется и ядро; при этом чем чаще это происходит, тем более качественным оказывается это ядро. Именно на этой мысли основываются положения музыкальной педагогики.

В методологическом плане «ядро», представленное в описанном выше ключе, ближе к интеллекту, нежели к мышлению, поэтому может быть выведено за рамки собственно операций, а вот уже «оболочка» представляет собственно средоточие и суть процесса включения операций музыкального мышления.

Специфика операций музыкального мышления в содержательном плане не противоречит формальным научным представлениям об операциях мышления вообще. Так, установление отношений между интонационными структурами и формами их отражения (ноты, записанные графически или воспроизведенные голосом или найденные на инструменте по слуху) соответствует такой форме мышления, как «понятие». Это такой же ответ на вопрос «что это?», как и в случае с классически понимаемым «понятием».

Далее, «суждению» соответствует операция, позволяющая оценить как «правильность нот» при воспроизведении, так и констатацию того эмоционального отклика, который вызывается этими воспроизведенными интонационными структурами. В общем такое суждение могло бы вербализоваться так: «мелодия воспроизведена правильно, и это хорошо, от этого возникает эмоциональное удовлетворение».

Что касается «умозаключения», то в плане музыкального мышления оно может выглядеть как вердикт достаточно развернутым интонационным структурам или его комплексам, то есть – всему музыкальному произведению, прослушанному «пассивно» или воспроизведенному актуально. Этот вердикт как раз и заключается в оценке прозвучавшего – насколько качественным было собственно воспроизведение, как сам опус можно соотнести со своим художественным и стилистическим вкусом, как можно было бы усовершенствовать произведение или нюансы его исполнения. Или же вынести противоположный вердикт – «мне это не нравится, вот и слушать его нечего». Это тоже умозаключение в процессе музыкального мышления.

Итак, **вывод**: музыкальное мышление является специфическим видом мышления вообще, и эта специфика заключается в его предмете, а именно – в музыкальном материале, который подвергается «осмыслению» (то есть – обдумыванию). Этот материал в научном плане обозначается как «интонационные структуры», а единицей музыкального мышления становятся его «операнды», представляющие собой систему отношений, возникающих при работе мышления с интонационными структурами. Собственно такая «работа» закреплена понятийно в форме термина «операции музыкального мышления», которые сопоставимы с формально-научными психологическими представлениями об операциях мышления вообще (понятие, суждение, умозаключение).

Таким образом, понятие «музыкальное мышление» приведено в соответствие с принятыми в общей психологии представлениями о мышлении как о психическом процессе, устранены теоретико-методологические противоречия в его трактовках и определениях. Полученная картина оказалась достаточно объемной, однако это стало результатом приведения в соответствие предмета исследования положениям теории и использования соответствующего методологического инструментария.

Л и т е р а т у р а :

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – М.: Музыка, 1973.
2. Гильманов С.А. Психологические характеристики музыкального мышления. // Вестник Тюменского государственного университета. – 2012. – № 9. – С. 194-201
3. Иофис Б.Р. Модель интонационной формы музыки как основа содержательного единства музыкально-теоретического образования. // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2014. – № 3 (7). – С. 103-112.
4. Иофис Б.Р., Левченко И.А. Сочинение мелодий как педагогический метод развития музыкального мышления детей младшего школьного возраста на уроках сольфеджио // Музыкальное искусство и образование. – 2017. – №2. С. 63–78.
5. Кульбижеков В.Н. Художественные абстракции в музыке: законы диалектики и законы музыкальной формы. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 5-1 (31). – С. 112–116.
6. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др.: Под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Изд. центр «Академия», 2003. — С. 217.
7. Старчеус М.С. Слух музыканта. – М.: Изд-во Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского, 2003. – 639 с.
8. Ушакова Л.Г. Музыкальное мышление: становление представлений, взглядов, теорий. // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. – 2012. – № 5–6. – С. 47–62.
9. Чернышов М.Ю., Сотова Е.А. Принципы музыкального мышления и синтез смыслов в музыкальной семантике. // Вестник культуры и искусств. – 2012. – Т. 1. – № 3. – С. 90-96.

Статья поступила в редакцию 13.02.2019 г.