

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕПАРТАМЕНТ НАУКИ І ОСВІТИ
ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ДЕРЖАВНОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ
ХАРКІВСЬКИЙ КОЛЕДЖ
КОМУНАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ
«ХАРКІВСЬКА ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНА АКАДЕМІЯ»
ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ

Розвиток музичного мислення на основі інтонаційного осягнення хорової музики

Навчальний посібник

Харків 2020

УДК 378.011.3-051:78]:784.1(072)

Р 73

Автори:

Діте Л. А., викладач вищої категорії, викладач-методист Харківського коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради;

Дніпровська Н. Г., викладач вищої категорії, викладач-методист Харківського коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

Рецензенти:

Іванова Ю. М., доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури;

Халєєва О. В., доцент, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

Діте Л. А., Дніпровська Н. Г. Розвиток музичного мислення на основі інтонаційного осягнення хорової музики : навчальний посібник / Л. А. Діте, Н. Г. Дніпровська ; Харківський коледж

Р 73 Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. – Харків, 2020. – 100 с. : ноти.

Навчальний посібник «Розвиток музичного мислення на основі інтонаційного осягнення хорової музики» створено на допомогу майбутнім учителям музичного мистецтва та керівникам дитячих хорів у вдосконаленні професійної диригентсько-виконавської компетенції. Укладено відповідно до програмних вимог навчальних дисциплін «Диригування», «Практика роботи з хором». Навчальний посібник призначений здобувачам мистецької освіти.

УДК 378.011.3-051:78]:784.1(072)

*Затверджено на засіданні науково-методичної ради
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради.
Протокол № 5 від 27.05. 2020 р.*

© ХГПА, 2020.

© Л. А. Діте, Н. Г. Дніпровська, 2020.

ЗМІСТ

Передмова	4
Розділ 1. «Музика – мистецтво смислу, що інтонується»	8
1.1. Поняття інтонації в музиці та її компоненти	9
1.2. Виразність музики як нерозривна єдність ідеї та почуття	14
1.3. Інтервал як відображення емоційно-смислового наповнення інтонації	17
Запитання для самоконтролю	28
Розділ 2. Особливості музичного мислення	30
2.1. Система музичного мислення та його функції	31
2.2. Інтонаційне осягнення музики як принцип формування музичного мислення майбутнього вчителя музичного мистецтва	39
2.3. Формування мислення вчителя в контексті вокально-хорової діяльності	53
2.3.1. Музичне мислення	54
2.3.2. Хорове мислення	56
2.3.3. Диригентське мислення	61
2.3.4. Особливості композиторського мислення М. Кармінського в його пізній хоровій творчості	66
Запитання для самоконтролю	75
Післямова	77
Список використаних джерел	79
Додатки	92
Словник музичних термінів	92
Нотні матеріали	95

Передмова

Удосконалення в ХХІ ст. системи музичної освіти вивело на новий рівень питання підготовки вчителів музичного мистецтва, чия професія вимагає творчої діяльності в широкому спектрі різноманітних форм, серед яких однією з найбільш складних і відповідальних є дитяче музичне виховання. Сьогодні системі освіти потрібні універсальні фахівці-педагоги, які володіють не лише технологіями музичного мистецтва, а й розвинутим асоціативно-художнім мисленням, глибокими знаннями, яскравою образною мовою і здатні прищепити любов до мистецтва. Реальний стан справ у галузі музичної освіти є нині таким, що величезна кількість людей слабо орієнтуються у звуковому просторі, їх музичні смаки обмежуються вузьким колом розважальних жанрів.

Сьогодні доводиться стикатися з так званою «кліповою свідомістю», яка формується сучасними ЗМІ через короткі текстові фрагменти, де окреслюються лише контури проблем. Така лавина обривків інформації не залишає часу для аналізу їх взаємозв'язків, виявлення й осмислення головних напрямків. Кліпова свідомість є поверхневою, не дає можливості проникнути в суть проблеми й вибудувати причинно-наслідкові зв'язки. Відсутність опори на логіку – основу процесу запам'ятовування – тягне за собою відповідні проблеми з останнім. Ставлення до навчального процесу частини здобувачів нерідко носить поверхневий, механічний характер. У підсумку, постійно зростаюча складність досліджуваного матеріалу призводить до нерозуміння його та втрати інтересу до навчання. Тому необхідно використовувати такі методи, які розвивають інтелектуально-емоційне мислення здобувача, інтерес до музики та пізнавальну активність і дозволяють глибоко проникати в художній зміст твору. У вирішенні цього завдання корисним вбачається метод інтонаційного аналізу на основі теорії Б. Асаф'єва. По різнобічності та всеохоплюваності його музично-теоретична концепція не знає рівних. Розроблене видатним ученим поняття «інтонація»

донині не має аналогів у світі, оскільки й у ХХІ ст. являється єдиним сталим позначенням смислової одиниці музики на відміну від понять, що відносяться до композиційних елементів, таких як «інтервал», «акорд», «лад». В умовах сучасної дійсності метод інтонаційного осягнення музики має стати основоположним чинником процесу формування не тільки музичного мислення студента, але й сутнісних категорій його особистості. Озброюючись цим методом, вдається вдихнути у виконання «життя», наповнити його смыслом і тим самим уникнути формального, механічного прочитання музичного твору.

Загально визнаними працями, які служать теоретичною базою для науково-методичних робіт у даному напрямку, є публікації М. Арановського, В. Ванслова, Е. Орлової, Л. Мазеля, В. Цуккермана, Ю. Кремльова, А. Сохора, В. Медушевського, Є. Ручьєвської, В. Холопової, Н. Шахназарової, Л. Шаймухаметової, Л. Казанцевої, Г. Тараєвої. Зробили свій внесок у розробку цієї тематики також дослідження вітчизняних музикознавців В. Москаленка, І. Пясковського, Л. Шаповалової, С. Шипа, серед зарубіжних вчених – А. Сіхра, Я. Йіранек, Г. Гольдшмідт, В. Зігмунд-Шульце, З. Лісса.

Питання вдосконалення системи музично-педагогічної підготовки є на сьогоднішній день одними з найбільш актуальних. Це пов'язано, у першу чергу, з необхідністю активізації дитячого хорового виховання, що обумовлено потребою суспільства у збереженні й подальшому розвитку традицій вітчизняної хорової культури. Не менш вагомим є і значення дитячого хору як самостійного виду творчості в сучасному мистецтві, що підтверджують, зокрема, високі творчі досягнення зразкових дитячих хорів Харкова під керівництвом Ю. Іванової, О. Кошмана, Н. Грозенок та інших.

Отже, існує нагальна потреба в оптимізації професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва та цілеспрямованому вдосконаленні їх диригентсько-виконавської компетенції шляхом підготовки фахівця, який володіє цілісним художнім світоглядом і комплексним музичним мисленням.

Навчальний посібник «Розвиток музичного мислення на основі інтонаційного осягнення хорової музики» висвітлює актуальне для системи педагогічної освіти завдання формування музичного мислення майбутніх учителів музичного мистецтва і визначає його як один із найважливіших компонентів сучасного професійного навчання. *Метою посібника є теоретичне обґрунтування педагогічних засобів підготовки студента до роботи з хором на основі інтонаційного осягнення музики.*

Для всієї системи освіти тема мислення є глобальною, тому що охоплює своїм «інструментом» не деякі частини змісту програм окремих навчальних дисциплін, а у повному обсязі програми будь-яких дисциплін, зокрема, усі програми музично-педагогічного циклу.

Змістовне наповнення посібника пов'язане з багатьма темами навчальних програм таких хорових дисциплін, як «Диригування», «Практика роботи з хором», «Дитяча хорова література», наприклад: «Логіка композиційного розвитку в процесі роботи над образною драматургією твору»; «Інтерпретація хорового твору»; «Вокально-хоровий аналіз музичного твору»; «Художньо-образна виразність у хоровому виконавстві», «Кульмінація та динамічний план хорового твору»; «Виразна роль слова в хорових творах»; «Використання художньо-вербальних умінь»; «Вербалізація змісту хорових творів», «Виховне значення дитячої хорової музики» тощо. Але явище музичного мислення як специфічної психічної функції, що дозволяє взаємодіяти з художньо-звуковою реальністю музичного мистецтва, не обмежується лише змістом дисциплін диригентсько-хорового циклу, а виходить далеко за його межі. Музичне мислення проявляється у творчій діяльності. Процес творення музичних творів відбивається також і на заняттях інструментального класу; сприйняття та аналіз музично-звукових образів – на заняттях із музичної літератури; вивчення та розуміння особливостей музичної мови, логіки побудови музичних структур – на заняттях теоретичного циклу. Усі види музичної діяльності керуються та регулюються музичним мисленням.

Посібник складається з двох розділів: у першому – «Музика – мистецтво смислу, що інтонується» – розглянуто теоретичні основи інтонації як мови музики; емоційно-сміслова виразність інтервалу. Другий розділ – «Особливості музичного мислення» – висвітлює систему музичного мислення та його функції; принцип формування музичного мислення на основі інтонаційного осягнення музики в контексті вокально-хорової підготовки вчителя музичного мистецтва. Особливості композиторського мислення подані на прикладі хорової творчості М. Кармінського.

Застосування матеріалів посібника «Розвиток музичного мислення на основі інтонаційного осягнення хорової музики» забезпечить упровадження в навчання із дисциплін хорового циклу методів, що стимулюватимуть процеси мислення здобувача освіти, розвиватимуть його емоційний інтелект, інтерес до музики та пізнавальну активність. Спираючись на метод інтонаційного осягнення музики на основі теорії академіка Б. Асаф'єва, стане можливим глибоко проникати в образно-художній зміст твору, знаходити «ключ» до дешифрування нотного тексту і далі через виразний диригентський жест втілювати у вокально-хоровий звук.

Розділ 1. «Музика – мистецтво смислу, що інтонується»

Розглядаючи питання інтонаційного осягнення музики, звернемося до інтонаційної теорії Б. Асаф'єва. Вона являє собою унікальну систему поглядів, які розкривають численні сутнісні аспекти музичного мистецтва. Хоча спочатку сам автор не створював теорію, його прагнення зрозуміти музику в її становленні й розвитку породило цілий комплекс досліджень у галузі музичної інтонації, який у подальшому отримав у музикознавстві різні назви – «інтонаційна теорія», «теорія інтонації Асаф'єва», «вчення Асаф'єва про інтонацію». Незважаючи на те, що сама назва теорії вказує лише на інтонацію, у ній зачіпається широкий спектр найважливіших питань музичного мистецтва. Автор глибоко переконаний у тому, що поза інтонації та усвідомлення процесу її інтонування не уявляється можливим дослідження «музики як діалектичного становлення та її динамічної сутності, бо музика, перш за все, інтонаційне мистецтво» [1, С. 195].

Природно, що коріння вчення про інтонацію сягають глибокої давнини. Її мислителі, вважаючи, що в музиці виявляється сутність людини, були переконані в тому, що «людина не може обходитися без музики, музика ж не може не мати відповідного вираження» [82, С. 10]. У всі часи представників музичного світу хвилювало головне питання про «велике таїнство художньої творчості – перетворення вражень зовнішнього світу в музичні інтонації» [182, С. 101]. Кожне століття пропонувало своє бачення цього «таїнства», породжуючи численні ідеї та вчення. Проте тільки з приходом у музичну науку Б. Асаф'єва вона отримала «відсутні» в ній ланки, що знайшли втілення в його інтонаційній теорії. Будучи чуйним і тонким музикантом, який володіє найвищою культурою розуму, Б. Асаф'єв виявився здатним узагальнити накопичений до нього багатющий матеріал із різних галузей знань і дати наукове обґрунтування музичної інтонації, специфіки змісту та виразності музичного мистецтва.

Масштаб ідей інтонаційної теорії Б. Асаф'єва настільки великий і об'ємний, що вони й донині ще не в повній мірі знайшли свою практичну реалізацію. Проникаюче в саму суть музики, учення до цього часу залишається невичерпним у всьому своєму охопленні й багатолітності. Лише деякі його сторони були розглянуті більш поглиблено. Проте, такі аспекти, як музично-педагогічний, виконавський не знайшли належної уваги з боку педагогів і виконавців. Сьогодні життя підвело нас до усвідомлення необхідності впровадження інтонаційної теорії в уми й серця молодих музикантів, до розуміння того, що музично-філософський світогляд не може формуватися поза вчення Б. Асаф'єва. А стикатися з мистецтвом поза інтонаційного розуміння музики є ні що інше, як бути музикантом поза музики: слухати та не чути її, відтворювати звуки, але бути далекими від їх осягнення.

1.1. Поняття інтонації в музиці та її компоненти

Інтонація, як явище звукової сфери людського життя, відкривається в зовнішньому середовищі широким спектром, який виявляє внутрішній світ людини – від елементарних вигуків до вираження найтонших почуттів. Явище це настільки багатолітне, що цілком закономірно отримало визначення В. Медушевського як «незбагненне єднання нез'єднанного». Становлення інтонаційної сфери людини визначається еволюційними процесами свідомості, які збудували шлях від інстинктів до розкриття його духовної природи. Тому й визначення музичної інтонації не може обмежуватися лише категоріями теорії музики. Її вивчення виходить за рамки музичної науки, бо інтонація є продуктом ментально-чуттєвої діяльності людини. А все, що пов'язано зі свідомістю людини – її похідні – неодмінно повинно розглядатися на стику наук.

Свого часу академік В. Вернадський наполягав на стиранні граней між науками, підкреслюючи, що саме такий підхід сприяє розкриттю більш

повної картини досліджуваного предмета й може більш глибоко та всебічно відобразити макро- й мікросвіт життя суспільства. Не випадково нині інтеграція різних галузей знань стала однією з найхарактерніших особливостей наукового мислення. Чим ширше дослідницьке проникнення, тим більше можливостей розкриття багатогранності предмета пізнання, огляду проблем, пов'язаних із ним.

Сьогодні широке коло досліджуваних проблем, пов'язаних із розкриттям основних характеристик інтонації, демонструє лінгвістика. Розглянемо, що собою уявляє теорія мовної інтонації, і які її характерні риси. Ця інформація може бути корисною і нам, музикантам, і фахівцям інших галузей знань.

Серед безлічі визначень інтонації, які відрізняються не тільки за формою, а й по суті, розглянемо найбільш характерні, що розкривають мовну інтонацію як:

- «послідовність тонів, що можуть відрізнитися щодо висоти, сили й тембру» [31, С. 5];
- єднання таких характеристик як «ритм, мелодія і тембр мови в їх нерозривному зв'язку [116, С. 24].

У лінгвістичному енциклопедичному словнику знаходимо: «Інтонація – єдність взаємопов'язаних компонентів: мелодики, інтенсивності, тривалості, темпу мови, тембру проголошення» [66, С. 197]. Як бачимо, інтонація – це складне явище, яке передбачає єдність цілого ряду компонентів. А саме, будь-яка інтонація характеризується висотою тону, на якому вона вимовляється; особливим якісним забарвленням звучання, а також силою і тривалістю. В інтонології з цими параметрами співвідносять наступні компоненти інтонації: мелодику, тембр, наголос і темп. Розглянемо кожен із компонентів.

Мелодика. Є характеристикою мови, яка звучить, одним із основних її компонентів. Вона проявляється у вигляді мовного контуру, що складається з висотних модуляцій основного тону і відображає різні смислові, синтаксичні, емоційно-експресивні значення. Спостерігається чотири види напряму

мелодики: висхідний, спадний, рівний і висхідний-спадний. Представники різних національностей мають різну специфіку побудови промови. Тому стосовно кожної мови прийнято говорити про особливий набір мелодійних структур.

Тембр. Служить важливою акустичною характеристикою в передачі своєрідності окремих звуків мови. В інтонації тембром називають додаткове забарвлення звучання, яке додає мові різні емоційно-експресивні відтінки.

Темп. Швидкість мови, яка проявляється у відносному прискоренні або уповільненні окремих її відрізків. Її вибір визначається смисловими параметрами мови, емоційним змістом висловлювання і станом того, хто мовить. Темп є визначальним параметром при виборі стилю вимови. Для розмовного стилю характерне загальне прискорення темпу вимови. Для повного стилю – доповіді, офіційного виступу тощо – характерна більш виразна вимова всіх складів і загальне уповільнення висловлювання.

Наголос. Інтенсивність, сила звуку. В інтонуванні розрізняють кілька різновидів наголосу:

- словесний наголос – своєрідна силова й тональна вершина слова;
- смисловий (фразовий) – виокремлення найбільш важливого слова в реченні;
- смисловий (логічний) – максимальне виділення силою і значним інтервалом висоти тону в порівнянні зі словесним виділенням. Логічний наголос виконує функцію «психологічного присудка»;
- емфатичний наголос – засіб логічного та одночасно емоційно-експресивного виділення слова, являє собою емоційне подовження ударного голосного.

Характеризуючи основні компоненти інтонації, дослідники вказують на їх багатоаспектність. Вона представлена інтонаційними особливостями різних мов світу, певними стилями мови, індивідуальними характеристиками кожної людини, що в сукупності робить інтонацію унікальним явищем у сфері вираження почуттів за допомогою мови.

Розглянемо зв'язок між мистецтвом мови і музичним висловлюванням. Як ми вже з'ясували, будь-яка інтонація – це прояв певного співвідношення її компонентів. І завдання виконавця – ретельно вивірити це співвідношення, тому що виконавський процес є ні що інше, як виявлення взаємозв'язку між усіма виконавчими елементами, що здійснюють відтворення художнього тексту. Гармонійне співвідношення компонентів інтонації утворює «структурну єдність мелодії, акцентного розчленування, темпу, ритму й тембру, що мають те чи інше комунікативне значення» [15, С. 7]. Зміна одного з елементів відповідно тягне за собою зміну іншого.

Щоб зрозуміти, у чому полягає сутність інтонації в світлі естетичної науки, звернемося до Естетичного словника. Він дає наступне визначення: «Інтонація – специфічний засіб художнього спілкування, вираження й передачі емоційно насиченої думки за допомогою просторово-часового руху в його звуковій (людський голос і голоси музичних інструментів) і зоровій (жест, міміка, пантоміма) формі» [125, С. 114].

Звертає на себе увагу абсолютно різний підхід щодо інтонації в лінгвістиці та естетиці. Якщо лінгвістика зосереджена на зовнішньому боці цього явища, описуючи технічні сторони інтонації, то естетична наука звернена до внутрішньої сторони цього феномена, прагнучи виявити його суть. Інтонація розглядається тут як найважливіша складова єдиної інформаційної цілісності. А зрозуміти її можна лише в контексті культури, так як вона несе на собі велике культурно-інформаційне навантаження. Звідси широке тлумачення інтонації взагалі, яке охоплює не тільки музичну інтонацію, але й жест, міміку, пантоміму. Як відомо, з давніх-давен голосові реакції супроводжувалися жестом, який визначав напрямок звуку і, як вважають дослідники, закріплював його за певним предметом, перетворюючи у знак речі [94, С. 29]. Усі перераховані елементи виконують єдину функцію: передачу в невербальній формі емоційно насиченої думки.

Тому визначення інтонації в загально-естетичному плані можна подати таким чином: «Інтонація – невербальний засіб спілкування,

тип інтелектуального процесу, метою якого є передача емоційно-насиченої думки, що несе в стислому вигляді досвід відносин і яка транслюється за допомогою просторово-часового руху в його аудіо (слуховій, яка звучить) та візуальній (видимій, зоровій) репрезентації (звуків голосу і музичних інструментів, жесту, міміки й пантоміміки)» (24, С. 230).

Природа наділила людину можливістю відображати за допомогою інтонації різні рухи людської душі. О. Потебня вказував на голосові прояви людини як на мову душі. Початкові інтонації висловлювали не так зміст, скільки фізичний і душевний стан. Маючи в собі схильність до розвитку, інтонація, слідом за розвитком психіки, пройшла величезний шлях і перетворилася в найважливішу властивість людської істоти. Інтонація вважається більш давньої функцією, ніж мова. Ліва півкуля мозку відає промовою, права – музикальністю. Вчені вважають, що у народженої дитини обидві півкулі ще «праві», тому задовго до того, як навчитися розуміти слова, вона точно реагує на інтонацію. Процес становлення мови починається саме з формування інтонації, «без сформованої інтонації взагалі неможливе мовне спілкування, бо тільки інтонація надає промові комунікативну визначеність» [109, С. 100].

Іншу точку зору розкриває антропософія, вказуючи на те, що походження мови пов'язане не з розумовим початком в людині, а з глибинними душевними силами, які є основою творчості. Саме голосні – та частина мови, яка виявляє інтонацію – є те, що відбувається глибоко в надрах людської сутності. Голосні утворюються на несвідомому рівні, у той час, як приголосні несуть у собі елемент свідомого. Саме тому в прामовах голосні звуки відображали внутрішнє ставлення людини до подій, а приголосні – зовнішні явища [78, С. 187].

Проте, все вказує на те, що властивість людини виражати свою сутність за допомогою голосових звуків є вищою людською здатністю проявляти не тільки виразність своїх почуттів і думок, а й усієї своєї цілісності в сприйнятті й розумінні світу.

Узагальнюючи вище викладене, можна зробити висновок про те, що інтонація обумовлена комплексом психофізичних основ людини; служить акустичною мовою емоцій, причому більш давньою, ніж мова; є однією з основ членороздільної мови. Інтонація покликана висловлювати певний тонус душевного або фізичного стану людини, передавати численні нюанси його внутрішнього світу. Вона може різнитися ступенем змістовності вираження, а значить і ступенем впливу.

1.2. Виразність музики як нерозривна єдність ідеї та почуття

Як відомо, процес пізнання світу в повній мірі стосується і сфери музичного мистецтва, де переважно проявляється спрямованість не стільки на вивчення зовнішнього фактору, скільки на розкриття закономірностей явищ внутрішнього порядку. І це, передусім, сама людина в зрізі емоційно-чуттєвого спектру своїх переживань. «Зі споглядань світу музикант виносить все як те, що звучить, і, черпаючи з повноти явищ йому бажане, він втілює це бажане в стрункі процеси – стани звучання» – писав Б. Асаф'єв [7, С. 9].

З позиції інтонаційного осягнення музики, прагнення виконавця знаходять пізнавально-творчий характер, бажання дізнатися, як людство через мистецтво відчуває життя. Як бачимо, у цій діяльності взаємодіють завжди рухомі сили пізнання: з одного боку, людина, яка виявляє в звуках реальну дійсність, з іншого – музика, як мистецтво, яке має свої закони прояву цієї дійсності у звуках. Цей процес є як пізнавальним, так і розумовим, де музикант керується свідомістю. Тільки через усвідомлене цілеспрямоване звуковідтворення мислимого, що і є інтонуванням, елементи музики стають витвором мистецтва, образним мисленням. Інтонуванням завжди керує мозок, інтелект, тому «музика – не «мистецтво вигуків», а мистецтво «образно-звукового відображення дійсності засобами голосового апарату людини і музичного інструментарію» [8, С. 10]. У разі механічного відтворення

музичного матеріалу, «поза відношенням свідомості до змісту», музику створити не можна.

Значна роль у сприйнятті світу та баченні його крізь призму музики по праву належить інтонації. Масштаб розуміння інтонаційності багатогранний. Так, наприклад, у теоретичних працях Б. Асаф'єва можна зустріти згадку про різні її нюанси: інтонаційна мить, інтонаційні форми, інтонаційна сфера, інтонаційно цільний розвиток, інтонаційно-конкретний суворий відбір технічних засобів вираження, враження інтонаційної єдності та злиття співучості звуків, слів і музики, музично-інтонаційний зміст, інтонаційні арки, багате інтонаційне чуття, інтонаційна логіка, інтонаційно-безперервний мелодійний розвиток, світло-тіньові інтонації, інтонаційно-гармонічні передумови, відчуття «конструктивно-інтонаційного значення ввідного тону», секста як інтонаційна ланка, інтонаційні штрихи, інтонаційно-сміслова спрямованість, інтонаційний підтекст [6]. Як бачимо, явище інтонації є ключовою ланкою у змісті музики, взаємодіючою з усіма її елементами.

Як згадувалося раніше, інтонація властива не тільки музичному звуку, але й слову, як емоційно-сміслова якість висловлювання. Цілком очевидно, що інтонація людини є виявленням у музичному звуці та словесній мові його ідейного світу. Звідси й відповідний акцент дослідника на розумінні інтонації не як констатації відхилення звучання від норми (чиста або не чиста подача звуку), а як фактора першорядної важливості в осмисленні звучання, і висновок про те, що без інтонування і поза інтонування музики немає.

Інтонація та інтонування – це нероздільні поняття: інтонація – сутність, інтонування – виявлення цієї суті. У музичному мистецтві мислення, свідомість людини проявляється через інтонування, в якому зміст злито з інтонацією, як звукообразний смисл. І тільки наявність інтонації об'єднує все, що відбувається в музиці (стильові характеристики, творчі факти, формоутворення, еволюцію виразних елементів), в єдиний, пов'язаний із розвитком суспільної свідомості процес. Не випадково, коли мова заходить

про музику в цілому, під основною властивістю мислиться її інтонаційна природа.

Якщо ми простежимо за своєю мовою, то помітимо, що це не просто строкате чергування слів. У ній виявляється якийсь тон, тону́с і опора слів, міра висотності та офарбованості. Наша мова – це єдиний інтонаційно-смісловий потік. У цьому контексті пригадуються слова О. Пушкіна: *«а сама-то говорить, словно реченька журчит»*. Музика теж має бути живою мовою, живим потоком, який утворюється на основі «спаяних» між собою інтервалів.

Інтервал – одна з первинних форм музики. **Кожен інтервал – не дві окремі звукові точки, а звукоєдність того чи іншого ступеня напруги. Зв'язок хоча б між двома тонами вже є інтонацією**, де звуки інтервалів розглядаються не з позиції кількісних відносин, а з позиції емоційно-сміислової якості інтонації. Як бачимо, важливим стає осмислення звучання, наповнення музичної мови емоційно-сміисловою якістю. І коли кожен інтервал проявляє себе як «явище смислу», виконавець здатний прокласти шлях від живої інтонації до живої музики, особливо в хорових творах, де злиття тону та слова породжує збагачену своєю переконливістю «слово-тональну інтонацію». Можна сказати, що інтонація передається станом тонової напруги. Своєю плинністю ця напруга відображає безперервність мислення. Воно обумовлено свого роду «розумовим диханням» і ритмом. Інтонація розглядається як семантичний осередок, де в якості знака виступає музичний зворот, а в якості значення – його смисл. У тонах концентрується смисл, вони – область інтелекту.

1.3. Інтервал як відображення емоційно-сміслового наповнення інтонації

Кожен з інтервалів закріплювався в музиці як носій якогось емоційно-сміслового тону, як інтонація, що оформилася й закріпилася як вокальна або інструментальна експресія, як відображений у даному постійному звукосполученні резонанс відчуттів. У якості «акустичної даності» інтервал вимірюється кількісно. Різні інтервали містять певну кількість тонів, ступенів, але, якщо розглядати інтервал як об'єкт художньої творчості, то необхідно говорити про його якісну «вагомість», бо цінність інтервалу полягає в його виразності в даному творчому задумі.

Перш, ніж ми розглянемо значення кожного інтервалу, важливо підкреслити, що воно, в принципі, **не може бути вміщено в будь-яку однозначну словесну формулу**. Кожен інтервал наділений безмежністю своєї виразності, яка узгоджується з конкретно-історичним змістом. Так, наприклад, згадуючи кварту «Марсельєзи» і кварту, як характерний інтервал в образі Дон Жуана в «Камінному господарі» О. Даргомижського, Б. Асаф'єв наполягав на їх якісній відмінності, бо їх інтонаційна спрямованість різна. Як бачимо, дослідник не розглядає інтервали з позиції однозначного емоційно-сміслового навантаження. Таких «рецептів» у нього немає, тому що будь-який емоційний стан є наслідком впливу комплексу засобів виразності: ритму, метру, темпу, регістру, динаміки, артикуляції тощо. Один і той же інтервал у різних умовах (ладових, тембральних, ритмічних тощо), може розкриватися різними гранями. Тому так важливо враховувати контекст.

Підкреслимо, що процес виявлення інтонації буде результативним лише тоді, коли поряд з роботою думки, активним стане і слух, бо істотні якості інтонаційності не досягаються лише розумом. Недостатньо тільки розмірковувати або діяти з позиції аналізу «зримих конструкцій». Для їх засвоєння потрібна величезна робота по вихованню слуху. І тільки через такий досвід можна навчитися чути, усвідомлюючи звучання.

Проте, у музичній практиці існують деякі загальні орієнтири, що характеризують емоційно-смісловий зміст інтервалів. Розглянемо їх характеристики та відмінності.

Прима (повторення того ж самого звуку) – це інтервал внутрішнього зосередження. Він широко використовується в практиці духовного співу як проспівування складів молитовного тексту на одній висоті. Тому його називають інтервалом псалмодування, побожного молитвослів'я. Прима є також інтервалом осмислення трагічних подій. Прикладом її використання, причому в багаторазовому повторенні, може служити романс О. Бородіна на слова О. Пушкіна «Для берегов отчизны дальной», де композитор переконливо розкриває образну сферу поетичного тексту. Добре відомо, що О. Пушкін, як і багато ліриків, черпав матеріал для ліричної творчості з особистих переживань, надаючи своїм творам загальнозначущого характеру. У цьому вірші поет говорить від першої особи та оповідає про момент важкого прощання з коханою, яка покидає цей край. Завершується вірш на трагічній ноті: закохані не просто розлучаються, але після від'їзду в іншу країну героїня помирає. Приклад № 1.

Andante con moto $\text{♩} = 72$

Голос *p*

Для бе - ре - гов от - чиз - ны

Ф-п. *p sempre pesante il basso e marcato*

даль - ной ты по - ки - да - ла край чу - жой; В час не заб -

- вен - ный, в час пе - чаль - ный я дол - го пла - кал пред то -

Приклад № 1. Музыка О. Бородіна, слова О. Пушкіна. *Для берегов отчизны дальней*

Прикладом виразного використання прими може бути і третій ноктюрн для фортепіано Ф. Ліста «Мрії кохання» (*Грёзы любви*), тема якого починається з такого ж псалмодійного «вживання» в один звук. У цьому звучанні вловлюється молитовне волення до любові, простежується глибоко особисте переживання композитора. Історія його любові не мала щасливого кінця, але завдяки їй світова музична культура збагатилася безліччю неповторних мелодій. Шедеври творить не тільки щасливе кохання, а й любов, яка проходить через перешкоди й страждання. Приклад № 2.

Tempo I.

lunga dolce armonioso



Приклад № 2. Ф. Ліст. Мрії любові (*Грѣзы любви*)

Секунда мала – інтервал чуттєвості, сентиментальності. Жодна лірична емоційно-прониклива музична тема не може обійтися без малої секунди. Низхідна мала секунда несе в собі тривожність, драматичність. Найчастіше вона є основою інтонацій печалю, сумних роздумів, скорботи та підвищеної емоційної напруженості. Прикладом може служити початковий епізод «Плачу Юродивого» з опери М. Мусоргського «Борис Годунов», де використовується повтор низхідних малих секунд. Їх емоційне забарвлення передає інтонацію плачу, стогону.

Секунда велика, навпаки, своїм звучанням надає упевненості й твердості. Так, наприклад, інтонаційними ходами по великих секундах відкривається гімнічна арія Кутузова «Величавая, в солнечных лучах» з опери С. Прокоф'єва «Війна та мир».

Терції великі та малі – прямі аналоги мажору й мінору: велика терція – зі світлим забарвленням, мала терція – із затіненим, часто сумним.

Кварта – це основа стверджувальних, активних, призовних інтонацій; інтервал зачину багатьох патріотичних мелодій і гімнів. Висхідна ямбічна кварта (затактова) служить утвердженням вершини в якості устою (тоніки). Кварта – немов би міст, що з'єднує два світи, Небо і Землю. Приклад № 3.

Бадьоро, з закликком
mf

Бо хто ма-тір

Приклад № 3. П. Козицький, слова Т. Шевченка. Учітеся, брати мої

Квінта – інтервал більш спокійний, ніж кварта; у звучанні висхідної квінтової інтонації – простір і затаєний голос душі, який мчить у безмежну далечінь. Приклад № 4.

Приклад № 4. Л. Шукайло, слова народні. Весна, весна, ти днем красна
(з кантати «Пори року»)

Секста – інтервал душевного одкровення; розкриває широкі обійми назустріч світу, немов би прагнучи охопити Всесвіт своєю любов'ю.

Секста велика – світла та яскрава;

мала – м'яка та затінена.

Така властивість інтервалу ідеально підходить для вираження ніжних почуттів. Тому не випадково секста так часто з'являється в російських романах. Із неї починаються такі знамениті зразки цього жанру, як «*Красный сарафан*» О. Варламова, «*Не искушай*» М. Глинки, або створений невідомим композитором на вірші Ф. Тютчева романс «*Я встретил вас*». Саме початковий хід на висхідну сексту в до # мінорному вальсі Шопена відразу задає настрій елегійного смутку. А фінал сонати № 17 Л. Бетховена для фортепіано з його нервовими, плутаними та короткими мотивами міг би звучати дуже жорстко, якби більшість фраз не починалися злетом на малу сексту. Завдяки цій інтонації виникає враження, що ліричний герой намагається утримати образ недосяжної мрії, який зникає. Де б не з'являлася секста, вона несе з собою відчуття дивного людського тепла.

Септима мала – інтервал широкого дихання, відкритого почуття. Він поширений у вокально-хорових творах, тематика яких розкриває масштабні образні характеристики, як, наприклад, високі гори, широкі долини тощо. У творі Л. Бетховена «*Прославление Бога природой*» 1-ше та 2-ге речення набувають гімнічного характеру завдяки широким величним ходам хорового унісону з характерними початковими висхідними вигуками на інтервалах чистої кварта та малої септими. Ці інтонації виразно задають тон у розкритті художнього змісту і створенні в музиці піднесеного й урочистого звучання. Приклад № 5.

Величественно *f*

Как сла - вят Бо - га не - бе - сны - е

ff *f* *sf*

p *f* *p*

си - лы, их глас гре - мит от кра - я в край! Зем - ля и

Приклад № 5. Л. Бетховен. *Прославление Бога природой*

Септима велика звучить як засіб виразу вищої душевної напруги.

Октава – інтервал безкрайнього простору, піднебесся. Наприклад, у мініатюрі Б. Фільц «Жива криниця» – в основі 1-ї фрази мелодії «У полі при долині» активна й пісенна висхідна секста, у 2-й фразі «як вийти за село» – стрибок в октаву, який уносить думку вгору та безкрайню шир. Приклад № 6.

Allegro leggiero *mf*

mf

У по - лі при до - ліні, як вий - ти за се - ло, в жи -

mf

- вий кри - ни - ці б'ється про - зо - ре дже - ре - ло, дже - ре - ло, в жи -

Приклад № 6. Музика Б. Фільц, слова М. Сингаївського. Жива криниця.

Як засіб виразності виступає також октавний унісон. Фактурне збагачення мелодії звучанням в октаву набуває зовсім інших тембрових якостей: воно стає об'ємним і насиченим. «Октавні подвоєння мелодії – символ соборності душі, яка зріднилася з небом» [74, С. 20].

Усі «вузькі» інтервали – *прима, секунда, терція* – відображають внутрішній світ почуттів і характеризують емоційну стриманість. «Широкі» – *квінта, секста, септима, октава* – відкритість висловлювання, передача душевних одкровень. Як правило, у висхідному русі інтервали носять активний, спонукальний характер, у низхідному – характер, що сприяє почуттям ліризму, драматизму, трагізму.

Отже, у процесі історичного розвитку інтервали закріплювались у свідомості людей як носії якогось «емоційно-сислового» тону. Істотну роль в утворенні інтерваліки зіграла побутова практика «закликів», яка уявляла собою звукові сигнали на основі різних звуковисотних з'єднань. Процес формування інтервалів був історично тривалим і пройшов довгий шлях від практики побутової сигналізації до вироблення музичних інтервалів, а потім і вчення про звуки, зв'язані між собою в певній залежності. **Безсумнівно, утворення інтерваліки було завоюванням людського інтелекту і цей процес можна розглядати як видатне явище культури. Фактично, реальна історія музики в Європі починається тільки з моменту закріплення інтервалів у суспільній свідомості.**

Існує точка зору, що в процесі еволюції музичного мислення формуються «раціональні» інтервали, – перш за все октава, квінта й кварта, – і поступово «з одночасного вживання виключаються відомі тони, які знаходяться в ірраціональній близькості один від одного» [30, С. 494]. Саме на Заході, як ніде, музика пройшла такий шлях раціоналізації.

Важливо розуміти, що «музика – мистецтво смислу, що інтонується» (Б. Асаф'єв), а поза інтонацією залишається лише комбінація звуків. Зміст не привноситься ззовні, не вливається в музику, а вже злитий з інтонацією, як образний смисл. Кожен інтервал несе емоційно-сислове навантаження.

Не варто обмежувати область інтонацій, які виявляють смисл, у кожному інтервалі, оскільки вона просто безмежна. Інтонаційний відбір завжди відбувався і відбувається на всіх щаблях соціального розвитку в різні епохи, визначаючи стилістичні особливості у сфері мистецтва. Б. Асаф'єв стверджував, що інтервал виступає в якості інтонаційного барометру епохи та стилю. Це свідчить про те, що інтонація є своєрідним фундаментом, на якому вибудовується комплекс усіх музично-творчих явищ.

Світ музики, по своїй суті, є продуктом діяльності масової суспільної свідомості, що знаходить відображення в так званому «усному музично-інтонаційному словнику». Він може включати як прості ритмо-інтонації, звукові вигуки, популярні поспівки, так і більш складні гармонічні звороти. Характерно те, що «усний словник інтонацій» є дуже рухливим і знаходиться в постійному перетворенні. Він завжди у процесі становлення, проявляючи боротьбу звичного, усталеного з привнесеними новими узагальненнями. Тобто, **інтонаційний словник епохи** – це постійно мінливий комплекс музичних уявлень. Разом із тим, у ньому завжди є вкрай «живучі» стійкі ланки, які важко долаються і які складають «інтонаційний типаж» (Б. Асаф'єв).

Значення інтонаційного словника є дуже істотним. Він дозволяє слухачеві проникати в смисл композиторської концепції. І тільки завдяки комплексу музичних уявлень у композитора з'являється можливість спілкуватися зі слухачем. Поза цими «звукосмисловими накопиченнями», які називаються пам'яттю, музика не могла б стати образно пізнавальною діяльністю свідомості.

Взаємодія суспільного життя та музики вибудовується у двох напрямках. З одного боку, саме музика готує «зрушення» в соціумі. Але, з іншого боку – внаслідок таких «зрушень» змінюється світогляд і світовідчуття людей, що знаходить своє вираження і в новому інтонаційному строї музики. Історія свідчить, що напередодні або задовго до суспільно-політичних «вибухів», в області інтонаційної культури людства (мова, спів) виникають суперечки, судження і різючі думки щодо елементів музичної виразності. Разом із тим, і суспільні потрясіння викликають перебудову музичної свідомості

за допомогою боротьби понять, думок, традиційних переконань. Відбувається процес переоцінки інтонаційних накопичень. Якими інтонаціями насичується епоха, саме те вона й бажає чути в музиці.

Таким чином, можна зробити висновок, що в період суспільних перетворень виникає «інтонаційна криза», внаслідок чого змінюється «усний музично-інтонаційний словник». У цей час музика немов би відкидає все зайве та абстрактне, і окремі музичні твори для нових суспільних верств слухачів або занепадають, або здаються штучними. Якщо композитор не почув цих змін, не вловив нову «налаштованість емоцій», що викликають інші інтонації, його музику не будуть слухати. Криза починається з відчуття несвоєчасності, застарілості, мертвотності інтонацій тих музичних творів, які поки ще визнаються зразковими. А закінчується їх заміною творами нового інтонаційного ладу, що народжуються в процесі боротьби за оновлену виразність і є носіями сучасних думок і почуттів. Так виникали нові явища в музичному мистецтві: європейське багатоголосся, народження опери в Італії, поява симфонічної музики тощо. На прикладі народження російського симфонізму можна зрозуміти, що це є не просто результатом взаємодії з європейським мистецтвом, а абсолютно новим методом інтонаційного мислення. Своїми художньо-творчими узагальненнями М. Глінка викликав нове життя російської музики, з'єднавши в національному композиторському стилі народні музичні традиції з передовим інтонаційним мисленням Західної Європи.

Інтонаційні кризи знаходили для виходу різні внутрішні механізми, серед яких можна виокремити процес переінтонування. Він являє собою синтез старих і нових інтонацій у новому смислово-контексті, породженому зміненням ладом суспільного життя. Існує безліч прикладів, коли популярні наспіви минулого наділялися новою якістю висловлювання: матеріал – звичний, а тонус і динаміка «вимови» зовсім інші. Наприклад, наочно демонстрували це в революційні роки парижани, коли віддавалася перевага рішучій ході, гострому ритму, підкреслено-акцентованому виконанню. Тому

й закінчення музичних побудов були чіткими, лінії мелосу – суворими, без зайвих прикрас. Застосування подібних засобів виразності привносило у «простий гомофонний склад динаміку революції, темперамент, порив, спрямованість» [1, С. 263].

Комунікативна основа композиторської творчості проходить певні етапи:

- опора композиторського мислення на інтонації попередніх епох;
- композиторська спадщина виступає як джерело живлення творчості наступних поколінь;
- вичерпування життєвого змісту інтонаційної основи композиторської творчості;
- інтонаційно перетворений творчий матеріал як основа для композиторів наступних епох.

Б. Асаф'єв підкреслював, що всі великі музичні твори, які дійшли до нашого часу, обов'язково мають у собі «побутові інтонації» епохи, що породила їх. Вони не тільки сприяють слухацькому сприйняттю музичного твору, а й прокладають міст до досягнення нових складових музичної виразності. Таким чином, вже сучасні інтонації входять у «побутовий ужиток», на підставі чого вибудовуються судження щодо подальших творів. Творче довголіття мають твори «не тільки найбільш інтелектуально тонкі й глибокі, але ті з них, в яких розумно інкрустовані характерні, загальнозначущі інтонації епохи» [1, С. 268]. У той же час, чим суб'єктивнішою є інтонаційна мова композитора, тим важче його музичні твори входять у коло звукових ідей епохи, тим важче й коротше життя його музики. Значить, прогрес інтонаційного мистецтва полягає зовсім не у винаході суб'єктивно-незвичної музичної мови. Навпаки, **головна умова життєздатності музики полягає в опорі композитора на інтонаційний словник епохи.**

Якщо більш детально проаналізувати склад «інтонаційного словника» таких відомих композиторів як Й. Бах, Л. Бетховен, В. Моцарт, П. Чайковський, то можна виявити той факт, що вони працювали над достатньо скромним колом основних найвиразніших інтонацій навколишнього музичного середовища.

Однак один і той же «інтонаційний словник» може служити різним цілям: для композиторів, які виступають в якості мислителів своєї епохи, найпопулярніші інтонації є джерелом музики високого інтелектуального рівня, тоді як у руках композиторів-ремесників, «ділків» з них може бути сфабриковано тільки «споживче місиво».

Щоб стати надбанням суспільної свідомості, музичний твір має бути обов'язково виконаний перед слухачем, у зворотному випадку він залишається лише у свідомості композитора. «Непочута музика» не включається у слухову пам'ять людей, у скарбницю загальноновизнаних суспільством та епохою інтонацій. Сьогоднішній світ демонструє і випадковий відбір музики, яка звучить у суспільстві. Тому не можна стверджувати, що завжди і всюди звучить краще і що все відоме неодмінно відповідає вищій якості. Ця думка стала вельми актуальною у наш час, коли шоу-бізнес диктує свої правила, нав'язуючи публіці те, що, за словами Б. Асаф'єва, «калічить слухову пам'ять масового сприйняття» [1, С. 296].

Запитання для самоконтролю:

1. Що є мовною інтонацією і з яких компонентів вона складається?
2. Чим відрізняються підходи щодо інтонації в лінгвістиці та естетиці?
3. Що є первинним: інтонація чи мова?
4. Як охарактеризувати музичну інтонацію в її широкому розумінні?
5. Що являє собою процес музичного інтонування?
6. Чим визначається інтервал як «акустична даність»?
7. Чим характеризується інтервал як інтонаційне явище?
8. Як визначити емоційно-смісловий зміст інтервалів?
9. Як ви розумієте, що будь-який емоційний зміст інтервалу визначається контекстом?
10. На що націлює звучання вузьких інтервалів?

11. Що характеризує звучання широких інтервалів?
12. Який характер несе висхідна спрямованість інтервалів?
13. Що відображає спадний рух інтервалів?
14. Як історично відбувався процес формування інтервалів?
15. Які інтервали можна віднести до «раціональних»?
16. Яке визначення музиці дав Б. Асаф'єв?
17. Що являє собою «усний музично-інтонаційний словник»?
18. В яких напрямках з позицій інтонаційних зрушень вибудовується взаємодія суспільного життя й музики?
19. Що таке інтонаційна криза?
20. Які причини призводять до зміни «усного музично-інтонаційного словника»?
21. Що являє собою процес переінтонування?
22. Які етапи проходить композиторська творчість у контексті інтонаційного оновлення?
23. Чому важливо в композиторській творчості спиратися на інтонаційний словник епохи?

Розділ 2. Особливості музичного мислення

Серед цілей і завдань підготовки й виховання вчителя музичного мистецтва, хормейстера дитячого хору однією з особливо важливих є формування музичного мислення як основи творчої діяльності. Проблематика питання формування музичного мислення у студентів музично-педагогічного профілю – це та галузь музичної педагогіки, яка завжди викликає жвавий інтерес і є важливою передумовою успішності виконавського осягнення. Із цим напрямом тісно пов'язаний процес інтерпретації музичного твору, спроба знайти методи, які допомагають розшифрувати укладений композитором в музичних звуках смисл.

Музичне мислення – це особливий тип художнього відображення дійсності, який полягає в цілеспрямованому, узагальненому пізнанні й перетворенні людиною дійсності, зі специфічною формою передачі та сприйняття музичних образів. «Музичне мислення включає в себе основні закономірності мислення взагалі, а його специфіка обумовлена образністю, інтонаційною природою музичного мистецтва, семантикою музичної мови й активним самовираженням особистості в процесі музичної діяльності. **Інтонація є основною категорією музичного мислення**» [44]. Музичне мислення формується у творчій діяльності музиканта, яке виражається у створенні, виконанні або сприйнятті творів за законами художньо-образного відображення дійсності у різних жанрах музичного мистецтва.

Показниками рівня музичного мислення є: «обсяг музично-інтонаційного словника; загальний функціональний зв'язок інтонацій, оскільки, у першу чергу, увага музиканта спрямовується на схоплювання внутрішніх зв'язків твору та аналіз причин цих зв'язків-відносин (семантична сторона); розвинена уява та асоціативна сфера; ступінь оволодіння музично-художніми емоціями, а також емоційно-вольова регуляція» [44]. Феномен інтонації пронизує все музичне мистецтво, проте його метою є не інтонаційне осягнення, – це дієвий засіб осмислення музичного змісту й розкриття його у виконанні. Сучасне

музикознавство дає інтонації ємке визначення: «інтонація є еманация змісту в форму» [61, С. 86]. В працях М. Арановського, Б. Асаф'єва, Н. Варавкіної-Тарасової, В. Медушевського, Є. Назайкінського, І. Пясковського, Л. Шаповалової, С. Шипа, О. Щетинського, Б. Яворського обґрунтування інтонаційної природи музичного мислення дає підставу розглядати його як мислення, насамперед, інтонаційне, що, у свою чергу, виводить його поза рамки вузького розуміння.

Концепція мислення в сучасній психологічній науці через свою складність та об'ємність, як і раніше, знаходиться в процесі розвитку й полеміки, особливо в мисленні художньо-образному й музичному. Хоча поняття музичного мислення давно увійшло в науково-методичний лексикон, проте його зміст і межі застосування залишаються досить розпливчастими. Остаточне й вичерпне прояснення цієї проблеми вимагає співдружності великого числа фахівців різного профілю. Разом із тим, поняття «мислення» в музиці можна певним чином охарактеризувати та позначити головні компоненти цієї системи.

2.1. Система музичного мислення та його функції

Принцип розвитку музичного мислення у музиканта-виконавця має у своїй основі його знання про те, що являє собою система музичного мислення і які функції її складових ланок. А це, перш за все, жанри, типові структури, нормативи членування, нарешті, музична мова.

Кожна з цих ланок становить власний рівень в загальній системі музичного мислення. І вся вона з усіма своїми підсистемами бере участь у складному процесі перетворення «позамузичного змісту» в музичний. Іншими словами, відбувається трансформація «екстрамузичного стимулу» (М. Арановський), який проходить крізь систему й перетворюється в музичний зміст. «Екстрамузичним стимулом» вважається будь-який психічний імпульс,

який викликає процес творення, творчий настрій, готовність створити, написати музичний твір. Це те, що зі свідомості композитора має перейти в музичний зміст, у звукову реальність. І, щоб краще зрозуміти, як саме відбувається цей перехід, розглянемо для порівняння, як втілюється предметно-образна сфера в інших видах мистецтва: живописі, літературі.

Як відомо, у живопису світ передається за допомогою лінії, форми, фарби. Предметні уявлення ще до того, як вони будуть відображені на полотні, уже несуть якийсь смисл, певне семантичне навантаження. Література також ґрунтується на уявленнях, породжених реальним світом. Але, якщо живопис створює видимі форми, то література їх актуалізує у свідомості читача за допомогою знакової системи – мови. Як бачимо, в тому і в іншому випадку існують посередні ланки, які прокладають шлях сприйняття до сутності предмета, вглиб твору. Різниця полягає лише в тому, що в живописі між предметом і матеріалом, за допомогою якого втілюється цей предмет, є одна сполучна ланка, а в літературі – дві: уявлення і система знаків. Саме наявністю посередніх ланок і пояснюється високий ступінь зрозумілості творів суспільному загалу.

Музика не володіє реальними сполучними ланками, взятими з дійсності. Вона не спирається, як живопис, на предметні уявлення, бо вони завжди є зоровими. На відміну від літератури, музика не користується загальноприйнятою системою знаків, які є засобом спілкування. Тому не дивно, що музика, у порівнянні з живописом і літературою, вимагає від сприйняття більших зусиль.

Отже, коли «екстрамузичний» духовний імпульс трансформується в музичний зміст, тобто переходить у «звукове тіло» музичної структури, відбувається процес пристосування позамузичного до можливостей музичної мови. У своїй основі цей процес має багато стадій опосередкування і знаходиться у прямо пропорційній залежності від рівня музичної культури. Чим нижче рівень, тим менше проміжних ланок, у зв'язку з чим більше зближуються та співвідносяться між собою система музичної мови

й «екстрамузичне» начало. І навпаки, чим складніше музична культура, тим далі відстоять один від одного психічний імпульс і система музичної мови. Отже, стадій опосередкування має існувати більше.

Розглянемо схему функціонування рівнів музичного мислення:

1. *Екстрамузичний стимул.*

2. *Жанр твору.* Вибір жанру – перший етап руху до мети. Важливим орієнтиром тут виступають певні вимоги жанру. Саме жанрова корекція є основоположною, а всі інші впливають із неї.

3. *Форма твору (структура).* Із вибором жанру тісно пов'язаний вибір форми. Разом вони виконують функції моделі, що їх породжує, яка володіє певним семантичним потенціалом.

4. *Синтаксичні структури.* Перший рівень музичної мови. Він включає в себе побудову мотивів, фраз тощо. На цьому рівні проявляє себе вже конкретне авторське рішення.

5. *Мікроструктури.* Рівень систем, призначених для зчеплення окремих звуків і утворення мікроструктур (ладових, ладо-гармонійних і ритмічних відносин).

Істотна відмінність музичної мови від вербальної полягає в тому, що вона не має готового набору значущих одиниць. Саме тому вербальна мова є знаковою семіотичною системою. Знакова система – це така семіотична система, яка використовує для реалізації семіотичних завдань структури особливого типу – знаки. Проте, **музична мова є незнаковою семіотичною системою.**

Матеріал музичної мови складається з набору ступенів звукоряду (музичних фонем) і деталей майбутніх «слів» – інтервалів і акордів. Секунди, як одиниці музичного тексту, не є значущими одиницями музичної мови. Своє значення вони знаходять тільки в умовах контексту. «Мова не передає тексту вироблені нею значення, вона тільки допомагає їх створити, пропонуючи якісь готові деталі та правила їх з'єднання» [13, С. 113].

Як формується смисл музичного тексту? Однозначно, він виникає в процесі включення в системні зв'язки елементів, із яких складається звуковий матеріал. Лише тоді, коли ці зв'язки реалізуються, елементи проявляють свої можливості. Важливою умовою є принцип виникнення відносин між елементами музичної мови на основі їх відмінностей, тому що зіставлення різного є єдиний шлях щось висловити в музиці. Другою важливою умовою встановлення зв'язків між розрізненими елементами та появою на їхньому місці цілісної мікроструктури є організація ритмічної основи музичного твору. Цей процес являє нижній структуроутворюючий шар музичного мислення.

Не всі рівні системи музичного твору мають здатність до утворення семантичних одиниць. А на рівні тематизму, зокрема мелодії, вони утворюються завжди. Тут використовується принцип секвенційного розвитку мікроструктури. Якщо співвідносяться різні, нетотожні мікроструктури, народжуються нові утворення мікроструктур більш високого порядку. Так виникає контекст мелодії, який виявляє значення кожного з його елементів.

Виразність елементів цілого завжди носить суто контекстуальний характер. Це означає, що елемент отримує свій смисл, в кінцевому рахунку, лише в контексті всього твору. Коли утворюються більш складні й різноманітні зв'язки, елемент набуває більш багатогранної інтерпретації, бо він виявляється центром перетину семантичних полів, які створюються структурами різних рівнів. Відбувається немов би накладення один на одного процесів множинної кореляції. Музична семантика формується в часі, від елемента до елемента, через систему відносин, яка розростається. Тому для неї характерним є момент руху.

В основі утворення та функціонування музичної мови лежать стереотипи. Це історично сформовані та відібрані практикою зв'язки між музичними звуками. Якийсь стереотип може мати різні, варіантні реалізації. Причина їх утворення лежить у соціальній сфері. Вони були передумовою багатьох видів людської діяльності, а механізм їх утворення знаходиться у психологічній сфері, де діють психологічні закони появи стереотипів на основі асоціативних

зв'язків. Це може бути, наприклад, супровід інтонуванням будь-якої соціально важливої й регулярної дії (праця, магічний культ), що призводить до появи повторюваної форми інтонування.

Стереотипи лежать в основі ладових структур, керуючи поведінкою ступенів, їх тяжіннями; стереотипні ритмічні структури, способи дроблення тривалостей і їх угруповання. Прикладом системи, що виникає на основі стереотипізації, може служити функціональна гармонія. По суті, стереотипами є також музична форма (структура) і жанр (тип функціонування). Тобто, уся система музичного мислення пронизана стереотипізацією. Зі сказаного випливає висновок: під музичною мовою ми розуміємо породжуючу систему, засновану на стереотипах зв'язків.

Таким чином, формується те, що можна визначити як норму, бо норма – «сукупність найбільш стійких, традиційних реалізацій елементів мовної структури, відібраних і закріплених загальномовною практикою» [66, С. 337]. Норма – це не вся структура мови, а тільки та її частина, яка реалізована в конкретному історичному періоді. Саме норма дозволяє інтерпретувати текст як «правильний» або «неправильний». Зокрема, прикладом може служити факт неприйняття в першій половині ХХ ст. музичних текстів Д. Шостаковича. На той час вони інтерпретувалися як «не-нормальні», аж до виключення їх зі сфери музичних явищ взагалі. А справа в тому, що тоді панувала норма, що склалася під впливом музики ХІХ ст.

Кожен наступний етап у розвитку музичної мови спадкоємно пов'язаний із попереднім. Але, коли новаторські устремління композитора висловити своє розуміння дійсності вириваються за межі усталеної нормативності, відбувається оновлення мови. Це дає певну систему засобів виразності. Таким чином, виявляється залежність засобів від змісту, котре через світогляд художника пов'язане з інтелектуальним середовищем епохи.

Зміна виразних засобів у музиці може мати як плавний характер переходу, так і спонтанний. Відомо, що, наприклад, абсолютно різні шляхи розвитку мажорно-мінорної тонально-гармонійної системи були визначені

творчістю композиторів С. Рахманінова та О. Скрябіна. С. Рахманінов тяжів до нормативності, що дозволяло йому уникати різких змін існуючих засобів художньої виразності. Тому розвиток тонально-гармонійної системи носив у цього майстра характер плавної еволюції. А О. Скрябіна, навпаки, цікавило все виняткове, що різко розходилося із нормою. Створюючи свій музичний світ, він використовував ненормативні гармонійні засоби.

Характерною особливістю музичної мови є те, що її системність не наділена довговічністю, вона рухлива і проявляє себе досить нерівномірно. Так, у класичний період гомофонії найбільший ступінь регламентації проявляло ладо-тональне й гармонійне мислення; форма, ритм і, тим більше, мелодика, при всій їх нормативності, допускали більшу свободу.

Різний ступінь організованості в різні часові відрізки проявляє і поліфонія з її періодами суворого й вільного стилю. Розвиток гармонії також демонструє як періоди найсуворішої канонізації, так і найширшої свободи (XX ст.). Питання формоутворення вирішуються з позиції різної нормативності. На сучасному етапі вкорінюється принцип музичної побудови у вигляді неповторності кожного окремого рішення.

Музична мова – система абстрактних можливостей, реалізованих у тексті. Ця реалізація носить риси індивідуальності творчого почерку автора й залежить від таких умов, як:

- 1) стиль, що виникає на базі даної мови та є панівним у конкретну епоху;
- 2) індивідуальні особливості стилю кожного композитора;
- 3) особливості контекстуальної ситуації.

На сучасному етапі розвитку композиторського мислення можна спостерігати множинність форм творчої реалізації. Різноманітність індивідуальних художніх концепцій породжує й різноманітність технічних прийомів, виразних систем. Складається різне уявлення про звукову реальність. Звук, як структурна одиниця цілого, у своєму функціональному значенні набуває нового осмислення.

Сучасна парадигма музичного мислення акцентує увагу на самодостатності звуку. Наприклад, в електронній музиці динамічний діапазон одного звуку стає формоутворюючим фактором. В історії вже спостерігалось таке ставлення до звуку, як до цілісної замкнутої системи. Саме так він був представлений у поліфонії суворого стилю епохи Відродження. Концентрація на звуковій матерії виявляє себе і в ХХ ст., коли звук абсолютизується як самоцінність [59]. Прийоми комбінацій, які використовуються в різних напрямках так званого авангардного мистецтва (пуантилізм, серіалізм, мінімалізм тощо), кореняться саме в конструктивних нормах контрапункту суворого письма.

Іntenсивно розвивається комп'ютерно-акустична музика, яка використовує синтезоване звучання, відкриває можливість освоєння звукового універсуму. Створюються різні звуко-резонансні комбінації, структури всіляких тембрів, що знаходять поліфонічні (в сенсі багатовимірності й багатозначущості) якості та властивості окремо взятого звуку. Як наслідок виникає багатовимірна темброва й мікроакустична перспектива, яка створює різні варіанти сонорного простору, що відображають «розширену» свідомість сучасної людини.

Музика завжди проявляє себе як специфічна «мова свідомості». А оскільки еволюційні процеси свідомості завжди супроводжуються зміною уявлень, то виникає необхідність пошуку нового формату висловлювання. Таким чином, у свій час із надр гетерофонії – первинного типу багатоголосся – зародився процес роз'єднання елементів на самостійні лінії контрапункту суворого письма. Надалі співзвучність ладо-функціональної системи гомофонії класиків поступається місцем вільно-змішаним прийомам композиторського письма романтиків, які розширюють ладо-тональні й гармонійні основи.

В умовах сучасної епохи відбувається переосмислення всіх класичних параметрів музичної мови аж до появи тенденцій полістилістики, у рамках якої може спостерігатися повне розмивання меж. Відроджуються закони мелодійної горизонталі контрапункту. Тому виникаюча звукова вертикаль

вже не спирається на функціональну гармонію, бо визначається логікою горизонтального розгортання пластів фактури. А, як відомо, принцип гомофонно-гармонічного мислення, що утвердився в епоху класицизму, виявляв взаємозалежність і узгодженість усіх деталей цілого. Тому звуки і по горизонталі, і по вертикалі були підпорядковані логіці гармонійних, ладо-тональних функцій.

У деяких сучасних творах тональність відсутня, як і в мелодиці суворого стилю, і вся музична тканина «цементується» поперемінною зміною опорних тонів-звуків, які нерідко виникають лише на початку та в кінцевих точках етапів розвитку.

Процес розширення свідомості спирається на попередній досвід, вміщуючи в себе пошуки й досягнення накопиченого. У цьому контексті можна розглядати два напрямки: еволюційні зрушення кожної епохи окремо та їх співставляючий коефіцієнт і рівневий показник всередині окремо взятої епохи. Причому, в якості характерної особливості цих процесів виступає принцип спіралеподібного витка розвитку. Це знаходить прояв і в музичному просторі, де нормативність музичної епохи встановлюється досягненнями «критичної маси», при наявності всередині неї абсолютно різних композиторських підходів до висловлення, часом навіть «революційних».

Сучасна ж система музичного мислення вміщує в себе найрізноманітніші конфігурації її підсистем, синтезуючи та перетворюючи на новому якісному рівні те, що було надбанням минулих епох.

2.2. Інтонаційне осягнення музики як принцип формування музичного мислення майбутнього вчителя музичного мистецтва

Сучасний етап розвитку освіти обумовлює необхідність повноцінного розвитку духовно-творчої особистості, здатної примножувати накопичені поколіннями духовні цінності. У даній ситуації особливого значення набуває формування музичного мислення наступних поколінь, в яких необхідно закладати моральні цінності, формувати інтелектуальну, емоційну й духовну культуру.

Музика – «стенографія почуттів» (Л. Толстой), «розум, втілений у прекрасних звуках» (І. С. Тургенєв). У цих поетичних висловлюваннях видатних російських письменників відображена глибинна суть музичного мистецтва – його здатність розкривати величезний світ людських почуттів і думок. Не випадково питання пізнання й осмислення сутності музики, її внутрішньої будови завжди цікавили вчених, письменників, філософів, музикантів.

Однією з галузей таких досліджень стала **інтонаційна теорія музики**. Заслуга її створення й розвитку належить видатним вченим Б. Асаф'єву, А. Малінковській, В. Медушевському, Є. Ручьєвській, Б. Яворському та багатьом іншим. Вчені дослідили й розробили основні поняття теорії – «інтонація», «інтонування», «інтонаційний аналіз» – як основоположні категорії пізнання смислу музичного мистецтва.

У генетичному плані витoki **музичного мислення** сходять до відчуття-переживання інтонації – це першооснова музично-естетичної реакції. Як згадувалося раніше, «музика – інтонація» – такою є лаконічна формула Б. Асаф'єва. У широкому розумінні інтонація є головним провідником музичної змістовності, музичної думки; вона ж – носій художньої інформації, емоційного заряду, душевного руху. Усе в мистецтві звукових образів має інтонаційну основу – багатство виразно-зображувальних засобів, різноманіття елементів музичної мови. Оскільки мислення (зокрема й мислення музичне) веде початок,

як правило, від відчуття, від зовнішнього або внутрішнього імпульсу і враження, **музична інтонація є свого роду «поштовхом» до дії музичної думки.**

Більш високі форми відображення музичних явищ у свідомості людини пов'язані з осмисленням конструктивно-логічної побудови звукового матеріалу. І лише коли інтонації певним чином опрацьовані мисленням, скомпоновані, зведені в ту чи іншу форму, вони отримують можливість трансформуватися в мову музичного мистецтва. Без музичної логіки, поза широкого комплексу таких засобів, як форма, лад, гармонія, поліфонія, метроритм тощо, музиці не вдалося б вийти з хаосу випадкових, як в калейдоскопі, інтонацій і піднятися до рівня мистецтва. А музичне мистецтво розглядається Б. Асаф'євим не тільки як спосіб відображення життя, а й як його пізнання і, головне, як сила, що впливає на психологію та світогляд людини.

Розвиток теорії Б. Асаф'єва дав науці, мистецтву та педагогіці імпульс до поглиблення знань про музику. Б. Яворський, так само, як і Б. Асаф'єв, бачив у музичній мові своєрідну «форму комунікації між людьми», їх «духовне» спілкування один з одним, а його теорія «ладового ритму» явила собою новий етап у становленні концепції музичного мислення.

Музичне мислення так само нерозривно пов'язане з мовою, як і загальнолюдське мислення. Воно виявляє себе у виключно змістовній і виразній музичній мові, завдяки якій мислення матеріалізується та визначається, а композитор, виконавець і слухач контактують між собою на духовному рівні.

Музичний образ, який, на думку Л. Бочкарьова, В. Петрушина, Б. Теплової відбивається у свідомості особистості й розглядається як єдність раціонального та емоційного, є одним з основоположних компонентів музичного мислення на його психологічному рівні. За словами А. Сохора, музична мова, будучи «продуктом суспільства», являє собою основу для функціонування всіх форм музичного мислення [105, С. 63].

Л. Мазель вважав основною смисловою та структурною одиницею музичного мислення категорію образу. За його твердженням, музичне мислення виявляє себе на різних етапах психіки, задіюючи емоції та інтелект, ідучи в самі глибини підсвідомості і сходячи на вершини свідомості. Д. Кірнарська також визнає, що музичне мислення «починається з оперування музичними образами» [58].

При вивченні музичного мислення центральною проблемою, на думку М. Арановського, є проблема музичної мови. Мислення, яке формується на основі норм музичної мови, наповнюється «мовним змістом» і постає як «мовне мислення» [10, С. 57]. Цю думку стосовно поняття музичної мови підтримує В. Медушевський. Його визначення «музичного знака» узагальнює традиційні для музикознавства поняття та більшою мірою відповідає сучасним концепціям мислення (включаючи й музичне мислення), а також такому напрямку в науці, як семіотика, тісно пов'язаному з ними [75].

Деякі дослідники розглядають музичне мислення на логічному рівні, вводячи поняття «**музичної логіки**». Наприклад, Д. Кірнарська стверджує, що завдяки музичній логіці «мовні елементи», які в системі під назвою «музична мова» являють собою «слова-моделі», з'єднуються, утворюючи складні звукові структури [58]. Відзначаючи багаторівневу будову музичної логіки, дослідниця виділяє три рівня. На морфологічному рівні окремі звуки й співзвуччя, об'єднуються в мотиви, потім на синтаксичному рівні мотиви, об'єднуючись між собою, утворюють фрази, періоди, речення. Розділи форми, частини циклу і твори в цілому виникають як наслідок завершення процесу укрупнення цих одиниць тексту на композиційному рівні.

У роботах Є. Назайкинського також підкреслюється, що спілкування слухача з музичним твором у процесі сприйняття може стати повноцінним тільки в разі розуміння логіки задуму композитора, для чого необхідно розвивати мислення слухача [80].

Музичне мислення – це соціокультурна категорія, яка складається в основному в соціальному середовищі. Проілюструємо це на наступному

прикладі. Кожен народ має свою унікальну музичну культуру, яка відрізняється засобами вираження, музичної мови, а, отже, специфікою національного музичного мислення. У зв'язку з цим навчання майбутніх учителів музики та хормейстерів на основі інтеграційного підходу являє собою благодатний ґрунт. Їм надається можливість познайомитися з продуктами творчості представників різноманітних музичних культур – Й. Баха й М. Римського-Корсакова, В. Моцарта й М. Леонтовича, Б. Бріттена, С. Рахманінова та Л. Ревуцького, а спостереження особливостей музичного мислення представників цих культур сприяє збагаченню професійного багажу музиканта й формуванню особистості.

Процес музичного мислення відбувається на основі певних знань музичних творів, явищ, закономірностей музичної мови. При цьому величезне значення має обсяг знань про мистецтво музики, без яких формування розумових операцій є неможливим. Коли у процесі пізнання зростає рівень мислення, з'являється нове пізнавальне середовище, яке відкриває нові джерела для отримання інформації вже на іншому, більш високому рівні, у зв'язку з чим очевидним стає факт взаємодії пізнання й мислення. «У процесі засвоєння деякої елементарної системи знань, що вбирає в себе певну логіку відповідного предмета, у людини формується логічний склад мислення, який служить необхідною внутрішньою передумовою для освоєння системи знань більш високого порядку» [91, С. 439]. Однак, незважаючи на такий тісний зв'язок, ці категорії не тотожні одна одній, тому що пізнання є лише часткою процесу музичної розумової діяльності людини.

На думку відомих музикознавців М. Арановського, Б. Асаф'єва, Л. Мазеля, В. Медушевського, Є. Назайкинського, Ю. Тюліна, Ю. Холопова, В. Холопової, Б. Яворського найбільш характерною особливістю музики є її інтонаційна природа, вона визначає специфіку й самого музичного мислення. Кожна епоха створює її новий тип, а кожна культура – свій «музично-інтонаційний словник». Для робіт Б. Асаф'єва характерна думка про спільність природи мовної та музичної інтонацій: «думка, щоб стати

вираженою звуком, стає інтонацією», «музика – це «мистецтво смислу, що інтонується» [1, С. 6; 344].

В основі явища інтонації лежить механізм діалогу. Її суть полягає не тільки в несенні основного смислу, але й у передачі його іншому. Через спілкування однієї людини з іншою та за допомогою сприйняття інтонацій людина формує уявлення про саму себе. Ще давні філософи закликали людину: «Пізнай саму себе!». Комунікативні властивості музичної інтонації здатні передавати не тільки думки, але водночас і емоції, тобто, як інтелектуальну, так і емоційну інформацію. Схема 1.

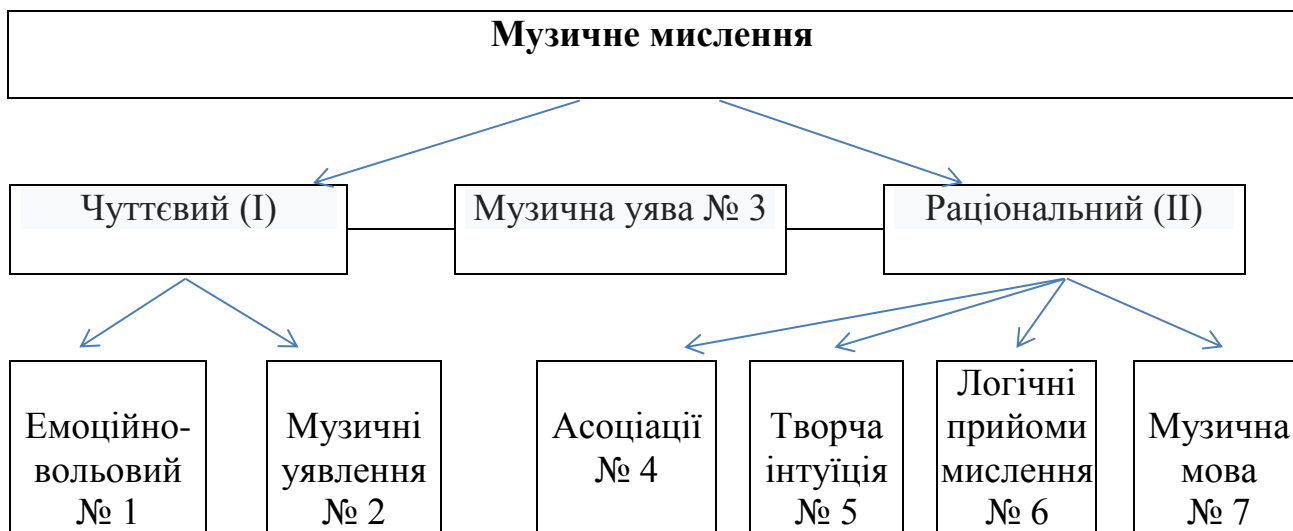


Схема 1. Структура музичного мислення як процесу [102].

Зі структури музичного мислення, показаної у схемі, можна виділити його складові компоненти. При цьому виходимо з положення, що музичне мислення, будучи продуктом інтелектуальної діяльності, підпорядковується загальним закономірностям людського мислення й тому відбувається за допомогою розумових операцій: аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення. Друге вихідне положення полягає в тому, що музичне мислення є одним

із видів художнього мислення. Третє – це мислення, що має творчий характер, і четверте – у ньому проявляються специфічні властивості музики.

Вступаючи в інтонаційні відносини з музикою, людина за допомогою інтонації осягає духовний досвід мистецтва, робить його предметом свого пізнання, а також пізнає сама себе. Виконавець намагається діяти в рамках точного відтворення всіх знаків нотації та композиторських вказівок. Однак, нотний текст не дає автору можливості повно й однозначно відобразити в ньому свій звуковий задум і вказівки виконавцю. Найбільш точно в сучасній нотації фіксуються висотно-ритмічні співвідношення тонів, усі інші компоненти вимагають виконавського осмислення з позицій художнього образу та драматургії твору.

При осягненні в музичному творі внутрішнього змісту інтонації у виконавця виникає певний душевний «тон», коли і слух, і дух приходять в активний стан, вслухання, проникнення в себе й світ. Інтонація створює той особистісний заряд, напругу духу, ту основу, без якої є немислимим **духовний розвиток людини** (за умови її готовності до такого сприйняття й усвідомлення). Інтонаційне мислення дає можливість розкрити саму суть музики: «усі цінності, які містить у собі мистецтво – це духовні цінності. Зрозуміти їх зміст є можливим тільки через самовдосконалення, шляхом розвитку свого духовного світу, прямуючи до пізнання краси й істини» [75, С. 6].

За теорією Б. Асаф'єва, смислоутворенням у музичному творі управляє інтонаційна основа музики: «Стан тонової напруги, що обумовлює і «мову словесну», і «мову музичну», я називаю інтонацією» [1, С. 355]. Вчений розглядає інтонацію як семантичний елемент, під чим має на увазі, що **в якості знака виступає музичний зворот, а в якості значення – його смисл.**

У другій половині ХХ століття завдяки співпраці музикознавства із суміжними науками – психологією, нейропсихологією, естетикою, лінгвістикою тощо – в асаф'євській теорії музичної інтонації відкрилися нові горизонти й нові дані. Спираючись на них, В. Медушевський встановив,

що в образно-чуттєвій пам'яті закріплюються узагальнені ідеї, які є спадщиною величезного соціального, культурного, мистецького досвіду. Типізація, узагальнення, укладені в музичній інтонації, відтворюють ці ідеї, а також різноманітні стани, рухи. Згідно В. Медушевського, музична інтонація на протигагу словам виникає в умовах цілісного образно-чуттєвого уявлення-відчуття [75, С. 166].

Дані науки підтверджують існування узагальненої музичної інтонації. Величезний досвід людського знання музичних епох, жанрів, стилів може сфокусуватися в коротких зворотах і навіть у одномоментному образі цілого. **Взаємодіючи з музичною пам'яттю, музична інформація згортається і розгортається за допомогою музичної інтонації.**

З іншого боку, інтонації розрізняються за темами, які складають твір, тому що тема, мелодія – основний носій індивідуального начала в музиці. Найменші по тривалості утворення, що історично склались як музично-сміслові звороти, – це інтонації протяжністю в мотив, фразу. Ці найважливіші компоненти – символічний, емоційний і зображувальний – виявляються фундаментом для образно-асоціативного ряду музичного твору та найважливішими складовими музичного мислення й виконавської інтерпретації.

Образно-асоціативний фактор дозволяє виконавцю і слухачеві сприймати інтонаційний зміст музики. Чути музику – значить осмислювати й переживати її. Багато роздумів Б. Асаф'єва свідчать про те, що саме тріаду **«образ – почуття – думка»** він вважав єдиним, внутрішньо неподільним змістовним комплексом інтонації («висловлювання думки й почуття в мові словесній і музичній»), «сприйнятливість думки та емоційного тону», «образно-звукове враження», «образно-пізнавальна діяльність свідомості»).

Такий триєдиний сплав несе в собі не тільки інформацію про стан людського духу та свідомості – у ньому «згорнуті» й образно-конкретні асоціації з рухом, жестом, мімікою, диханням, пульсом, фізичним і психічним тонутом тощо. Звідси інтонаційний зміст музики чується-осмислюється

не тільки умоглядно, він переживається всім людським єством, цілісно впливає на всі верстви психіки – від рівня рефлексів та інстинктів до вищих рівнів свідомості. Рухові, пластичні, м'язові, відчутні, дихальні та інші уявлення невіддільні від чисто слухового сприйняття виразності інтонацій. Такі уявлення, стимулюючи уяву, розвивають музичне мислення, налаштовують виконавця на пошуки необхідної звучності, моделювання її в цілісності та деталях.

Будь-яка розумова діяльність людини, пов'язана з суворою логікою наукового мислення або поетичними осяяннями художньо-образного мислення, завжди сягає своїм корінням у знання про предмет, ґрунтується на системах уявлень і понять про той чи інший матеріал. На думку видатного педагога-теоретика й практика К. Ушинського, розум людини розвивається тільки в «дійсних, реальних знаннях» [111, С. 661]. Ця теза згодом була продовжена його послідовниками. Так, мислення, по П. Блонському, «спирається на засвоєні знання, і якщо немає останніх, то немає і основи для розвитку мислення, і останнє не може дозріти в належній мірі» [21, С. 34]. Це загальнодидактичне та психологічне положення не втрачає свого значення і у специфічній сфері музичного мислення. Знання матеріалу, наявність певного фонду відомостей про нього – необхідна передумова будь-яких форм змістовної духовної діяльності.

Формування й розвиток музичного інтелекту здійснюється, як і у всякій іншій галузі, у ході збагачення досвіду індивіда і ґрунтується на русі від незнання до знання, від знань нижчого порядку до знань вищого порядку, від знань менш диференційованих і поглиблених – до знань більш диференційованих і поглиблених. «Знати музичну літературу, тобто музичні твори, у якомога більшій кількості» [2, С. 65], таким є емпірично виведене з багаторічної практики кредо передової музичної педагогіки щодо формування музичного мислення.

Формуванню інтонаційного мислення майбутнього педагога-музиканта й керівника дитячого хору найбільш повно сприяє *хормейстерська підготовка*,

у ході якої набувається досвід виконавського інтонування музичного образу, вибудовування логіки інтонаційного розвитку музичної форми та особистісної виконавської концепції. Набуті у процесі навчання знання й уміння дозволяють здійснити завдання вокально-інтонаційного розкриття музики, що виражається у виборі засобів втілення хорового твору. Творче розуміння музичного твору мотивує роботу хормейстера щодо його теоретичного та виконавського опанування і сприяє усвідомленню універсального, загально-художнього, загальнокультурного завдання, наприклад, відносин людини й світу.

Комплексний підхід до розвитку музичного мислення охоплює широке коло питань, що відносяться до проблем загально-естетичного й морального виховання. Іще у XIX ст. Р. Шуман писав: «Закони моралі ті ж самі, що й закони мистецтва» [120, С. 8]. Нерозривна єдність ідейно-світоглядного, духовного й художнього є невід'ємною умовою становлення особистості, різнобічності й гармонійності її розвитку. Цінність творчості, її функції полягають не тільки в результативній стороні, але й у самому процесі творчої розумової діяльності.

Формування **особистості вчителя** музичного мистецтва й керівника дитячого хору залежить від безлічі важливих чинників, тому що робота з дитячим хором вимагає величезної праці, терпіння, певного складу характеру й темпераменту. Це різні аспекти професійної діяльності, що включають значимість художніх пріоритетів і критеріїв хормейстера, рівень творчої уяви та фантазії, здатність до самовіддачі в роботі, вольовий потенціал, знання й «обдарованість» не лише в музиці, але й в області психології. Сукупність цих факторів визначає творчий потенціал особистості, а здатність до акумуляції та реалізації набутих знань у конкретній діяльності є особистісною домінантою майбутнього педагога-хормейстера, яка зумовлює його подальше творче зростання й перспективи розвитку.

Однією з головних передумов формування професійного мислення майбутніх учителів музики та керівників дитячих хорів є цілеспрямований

розвиток їх розумової діяльності. У якості критеріїв сформованості розумової діяльності вчені виокремлюють:

- ступінь усвідомленості цілей;
- повноту виконання операцій;
- послідовність виконання операцій;
- ступінь узагальненості вміння.

Розумова діяльність здобувача у процесі музично-теоретичного навчання відбувається у двох основних формах – художньо-образному мисленні, що оперує чуттєвими, емоційними категоріями, – і в теоретичному мисленні, що оперує категоріями абстрактними, конструктивно-логічними. Обидві ці форми мислення є двома сторонами одного процесу й тому мають взаємозбагачувати та доповнювати один одне. Безумовно, у різних видах завдань і різних дисциплінах ці форми мислення можуть бути нерівнозначними: одна може грати головну, інша – супутню роль, але обидві вони, так чи інакше, проявляються у всіх видах навчально-музичної діяльності.

При знайомстві з тим чи іншим твором (у нашому випадку – хоровим) розумова діяльність здобувача повинна пройти основні фази діалектичного шляху пізнання. Перша фаза передбачає створення у студента загальних чуттєвих уявлень про твір, який вивчається, його образно-емоційний стрій, формування вихідних даних про композиційну структуру, образну систему, гармонійну мову, метро-ритмічну організацію.

На наступній фазі творче мислення узагальнює деякі істотні ознаки, що з'явилися при першому знайомстві з музикою даного твору, і формує чуттєво-конкретні знання як вихідний момент у процесі пізнання. Поступово підключається абстрактне теоретичне мислення, яке здійснює аналітико-синтезуючу діяльність і призводить до народження нового знання. Підсумковим результатом всієї роботи повинна з'явитися гіпотеза – припущення, вербальний або мисленево-слуховий варіант виконавського плану твору, що вивчається.

Для розвитку творчого мислення здобувача важливою умовою є обсяг його **знань**: чим більше знань, тим цікавішими будуть його художньо-виконавські рішення. «Перш, ніж ми зможемо створити що-небудь, варто ознайомитися з тим кращим, що нам передувало» – радив С. Рахманінов. Посилаючись на великих піаністів М. Рубінштейна та Ф. Ліста, які володіли найширшими знаннями, він підкреслював: «їх велич полягала не в порожній шкаралупі придбаної техніки. В о н и з н а л и» [89, С. 237].

Зрозуміло, міра розвиненості музичного мислення, його якісна характеристика визначаються не лише обсягом засвоєних знань. Можна багато знати в мистецтві й, тим не менш, демонструвати невисокий рівень художньо-інтелектуальних операцій; музична практика, як і будь-яка інша, дає більш, ніж достатньо, прикладів, що ілюструють це положення. Але, з іншого боку, невірним було б ігнорувати і важливість чисто кількісного збільшення знань, не віддавати належного їх постійному приросту. А якщо розвинений музичний інтелект являє собою продукт накопичення, асиміляції та подальшої переробки відповідних знань, можна зробити висновок: чим ширше, різноманітніше загальні та спеціальні знання того, хто навчається музики, тим сприятливішими будуть перспективи, що розкриваються перед його професійним мисленням, тим більше шансів на успішність його результатів. **Мислення – знання в дії** – цим універсальним положенням, справедливим стосовно художньо-образного мислення так само, як і до наукового, чітко визначається роль кількісного фактора в придбанні знань, взагалі, й специфічно музичних, зокрема.

Однак, незважаючи на те, що знання об'ємного за масштабами музичного матеріалу – музичних фактів, явищ, закономірностей музичної мови, а, головне, самої музичної літератури, – служить обов'язковою передумовою музичного мислення, зв'язки між названими професійними знаннями та відповідними формами музично-інтелектуальної діяльності значно складніше, ніж ті, що виражаються формулою «причина – наслідок». Знання про музику не просто дають поштовх тим чи іншим розумовим операціям – вони формують ці операції, визначають їх структуру і внутрішній зміст. Потік знань,

що розширюється та поглиблюється в ході навчання, вливаючись у процеси музичного мислення, піднімає мислення на якісно вищий рівень. Оскільки загальний рівень музично-інтелектуальних дій підвищується, одночасно відкриваються сприятливі можливості для засвоєння нових, ще більш глибоких і складних за змістом знань. У цьому сенсі музичне мислення, представляючи собою, як відомо, одну зі своєрідних форм людського мислення взагалі, демонструє той самий механізм взаємодії мислення з пізнанням, характеристика якого була дана С. Рубінштейном: «Кожен акт освоєння тих чи інших знань передбачає в якості своєї внутрішньої умови відповідну розвинутість мислення, необхідного для їх опанування, і, в свою чергу, веде до створення нових внутрішніх умов щодо опанування подальших знань» [91, С. 318].

У виконавській діяльності вчителя музичного мистецтва та керівника дитячого хору процес інтонування знаходиться в центрі уваги, оскільки в силу своєї природи він спрямований на осмислене звуковідтворення музики інструментально або вокально. Інтонування обумовлене тимчасовою сутністю виконавського акту (тут і зараз), безперервністю руху й розвитку. Робота педагога-виконавця, з одного боку, полягає у вивченні художнього образу музичного твору – *аналіз*, з іншого – спрямована на *синтез* інтонаційного змісту, на процес інтерпретації задуманого в часовій організації. Отже, учителю або хормейстеру необхідний такий інструмент пізнання музичного твору, який би цілком забезпечив розкриття художнього образу (аналіз) і процес його інтерпретації на сцені або в класі (синтез). Такий аналіз повинен бути спрямований на визначення технології інтонування, причин і рушійних сил музичного розвитку, комплексу виразних засобів і прийомів виконання, єдиної системи інтонаційних зв'язків і відносин, художньої логіки й динаміки розвитку драматургії музичного матеріалу.

Якщо відправною точкою мислення людини служить усвідомлення слів-понять, то інтонаційно-мелодійне «звукове мислення» бере свій початок від усвідомлення інтонації. Кожна музична думка – це ланцюжок інтервалів,

сполучених між собою логікою оповіді автора. Щоб зрозуміти цю логіку, необхідно для початку навчитися проникати слухом у виразний смисл інтервалу, а потім і виразний зміст музичної думки, художнього образу. Професійна діяльність учителя музичного мистецтва та керівника дитячого хору вимагає не просто хорошого мелодійного слуху, вона потребує високорозвиненого, тонкого й чуйного **інтонаційного слуху**, без якого неможливо бути виконавцем. Це обумовлено тим, що він не тільки прочитує та генерує в собі музику, він її виконує, і від його здатності проникнути в глибини художньої виразності безпосередньо залежить повнота і яскравість музичного сприйняття слухача. Професійне «відточування» інтонаційно-мелодичного слуху відбувається у процесі навчання музичному виконавству і безпосередньо пов'язане з роботою над музичною інтонацією.

Чим глибше й змістовніше інтонаційно-сміслові «проникнення» музиканта (і супутні їм виконавчі дії), тим гнучкіше та досконаліше виявляється його мелодійний слух, тим вищими є професійні й художні якості останнього. Досвід передової музичної педагогіки свідчить про те, що інтонаційно-мелодичний слух інтенсивно формується у процесі емоційного пізнання – переживання – інтонації, проникнення у її експресивно-психологічну суть і адекватного відтворення почутого в даній інтонації (голосом, на інструменті). Тому розвиток інтонаційного слуху створює особливо сприятливі передумови для формування музичного мислення фахівців музично-виконавських професій, до яких відноситься і хормейстер дитячого хору, і в яких художньому інтонуванню належить одна з провідних ролей.

Особливу функцію для керівника хору виконує **внутрішній слух**, уявлення звучання в самому виконавському процесі. Внутрішній слух, або здатність довільно оперувати уявленнями музики без голосу й інструменту, – найважливіший компонент слухо-інтонаційної культури музиканта. Це стосується, зокрема, внутрішньої уяви звучання, яке випереджає реальне, коли слухо-мислення виконавця йде попереду диригентського жесту, безперервно готуючи нові звукообрази й звукові якості, забезпечує художню

логіку розгортання музики, що є необхідною умовою цілісності виконавської інтерпретації.

Виконавець зі сформованим внутрішнім слухом не тільки вільно відновлює у своїй уяві музичні образи, які зберігаються в пам'яті, але в змозі активно їх переробляти в своїй свідомості, тобто аналізувати й синтезувати з елементів нові звукообрази. Такий музикант уміє втілювати їх у часі, може подумки тонко варіювати та видозмінювати звучання стосовно всіх звуко-часових параметрів. Звідси зрозуміло, що слух, зокрема, внутрішній слух – є важливим компонентом творчого музичного мислення.

Отже, музичне мислення в строгому сенсі цього терміну починається з оперування музичними образами. Якщо говорити про розвиток цього виду мислення в процесі професійної підготовки вчителя музичного мистецтва та керівника дитячого хору, то він пов'язаний із поступовим ускладненням звукових явищ, що відображаються й переробляються свідомістю виконавця. Від образів елементарних до більш глибоких і змістовних, від фрагментарних і розрізнених до більш масштабних і узагальнених, від одиничних до об'єднаних у складні художні системи – такою є логіка еволюції мислення та її загальна спрямованість.

2.3. Формування мислення вчителя в контексті вокально-хорової діяльності

Загальноприйнятого визначення для поняття «музичного мислення» поки що не існує. Воно не отримало чіткого терміна не тільки через недостатню вивченість цієї проблеми, а й у зв'язку з тим, що поняття «мислення» й «музичне мислення» в своїй основі відрізняються. Як загальні об'єднуючі ланки тут може виступати область понять, логічних операцій, що наочно представлено як у композиторській, так і у виконавській діяльності. Однак цілком очевидно, що не це визначає специфіку музичного мислення.

Поняття «музичне мислення» поширилося у практиці у поєднанні з такими поняттями, як музична думка, логіка, мова. Це не є випадковим фактом, а відображає усталене переконання в тому, що музичне виконавство є особливим видом інтелектуальної діяльності, близьким до мислення. Складність полягає в тому, що процес дослідження вимагає комплексного підходу. А тим більше він важливий, коли мова йде про формування мислення керівника хорового колективу.

Формування музичного мислення керівника хору – процес багатоплановий і носить синтезуючий характер, тому що дана професійна компетентність представлена багатогранною діяльністю. Поряд із набуттям інформаційного багажу та умінь орієнтуватися в основних питаннях музичної теорії, виконавської сфери, важливе значення має і напрацювання досвіду управління хоровим колективом.

Монолітний фундамент діяльності диригента складають чотири взаємопов'язані системи мислення.

1. Світогляд. Важливим аспектом професійного становлення є формування світогляду та світосприйняття майбутнього фахівця, заснованих на усвідомленому підході до розуміння життя, навколишнього світу, свого місця й призначення у всій діалектичній складності відносин, що виникають на цій основі.

2. Музичне мислення. Осягнення музики як вираження життя, знання музичних засобів і закономірностей, володіння ними.

3. Хорове мислення. Знання хору, його засобів виразності та володіння ними.

4. Диригентське мислення. Особистісні напрацювання, знання себе, диригентських засобів музичного втілення та володіння ними.

Усі системи, безумовно, є взаємопов'язаними, і кожна з них, будучи важливою складовою єдиного цілого, включає в себе всі інші. Тому й розвивати їх необхідно в нерозривному взаємозв'язку, домагаючись їх єдності [55, С. 30]. Але слід зазначити, що при всій нерозривності перерахованих вище чотирьох систем мислення, організуючою та спрямовуючою силою складного процесу становлення диригента є музичне мислення. Воно забезпечує багатогранну діяльність музиканта, створює передумови для його цілеспрямованого професійного розвитку.

2.3.1. Музичне мислення

Виходячи з того, що в основі музики лежить, перш за все, інтонація, метод її осягнення має бути інтонаційним. Він дозволяє заглянути в її глибини, стикнутися з суттю. Інтонаційне осягнення – це першорядне завдання музиканта, виконавця, а особливо майбутнього вчителя музичного мистецтва, який повинен вибудувати свою діяльність у такому руслі, щоб відкрити дітям двері в музичний світ, прищепити їм любов до музики. Це може стати під силу фахівцеві лише тоді, коли він сам зможе осягнути закономірності розвитку музики та її інтонаційної основи.

Як зазначалося раніше, сучасний рівень володіння здобувачами освіти інтонаційної теорією доводиться визнати низьким. Тому, формуючи музичне мислення, слід все ж прийняти те, що основу його розвитку повинні складати теоретичне освоєння та реалізація в художньо-виконавській практиці положень інтонаційної теорії Б. Асаф'єва, як єдиної, яка відображає всі сторони музичного мистецтва і професійної діяльності музиканта. В цьому контексті

можна стверджувати, що в освітньому процесі буде використовуватися виключно музичний метод, який дозволяє проникати в музику за допомогою мови, на якій вона сама розмовляє. І тільки в цьому випадку можливе здійснення якісної музичної освіти.

Метод інтонаційного осягнення є не просто способом пізнання, а проявляє цілу систему взаємин музиканта з музикою, на основі розуміння її як «мистецтва смислу, що інтонується» (Б. Асаф'єв). І якщо розглядати зміст збудованих відносин всередині системи, то можна позначити їх наступним чином:

- ставлення до музичної інтонації як емоційно-ідейному виголошенню звука;
- ставлення до тону – як основному поняттю музики;
- ставлення до інтервалу – як визначника емоційно-сислової якості інтонації;
- ставлення до ритму – як фактора прояву музики;
- ставлення до музичної форми – як процесу виявлення музики в закономірному поєднанні елементів, що інтонуються;
- ставлення до мелосу – як провідної категорії в системі виражальних можливостей музики;
- ставлення до музичного слуху – як «міри речей в музиці».

Розглянемо, що означає «пізнати музику інтонаційно». Оскільки в ній зображений світ людини, його ідеї, різноманітні емоційні стани, то для музиканта дуже важливо якраз і знайти це людське начало в музиці, те, як людина проявляє себе у своєму ставленні до світу. А спиратися тут можна тільки на інтонацію, як на засіб, що проявляє психічний характер мови. І якщо «за інтонацією захована людина» (В. Медушевський), то пізнати інтонаційно музику – це виявити те виключно людське, що композитор уклав у звуки. Тобто, мислити інтонаційно, а не механічно відтворювати музику, і означає – чути життя у звуках [75, С. 155].

Музичне мислення передбачає два види осягнення. Перший – музично-слухове пізнання – виявляється в інтонації, інтервалі, ритмі, в процесуальному становленні музичних елементів. Другий – виявляється у сполученні почутого та пізнаваного інтелектуально. І коли музикант здатний осмислити логіку організації різних звукових структур від найпростіших до складних, це свідчить про певну розвинутість його музичної свідомості. Раціонально логічне начало в музичному мисленні робить духовне життя музиканта не тільки музичним, але й інтелектуальним. Синтез виявлення виразно-сміслового підтексту і логічного осмислення структурної організації звуків створює основи музичного мислення і робить художньо повноцінним процес музично-розумової діяльності.

Спираючись на інтонаційний метод осягнення музики, виконавець здатний знайти ключ до розпізнавання численних явищ у всіх видах музичної діяльності. Саме цей тип мислення є основоположним у процесі становлення диригента хору. Він не може бути ізольованим від процесу формування хорового й диригентського мислення, бо пізнання музики протікає цілісно, відбиваючись у різних видах діяльності людини. Тому всі зусилля майбутнього керівника хору повинні бути спрямовані на оволодіння методом інтонаційного розуміння музики з метою формування й розвитку свого музичного мислення.

2.3.2. Хорове мислення

Перш, ніж перейти до питання визначення хорового мислення диригента хору, необхідно пригадати про хорове мистецтво, зокрема, висвітлити асаф'євський погляд на нього. Для формування хорового мислення це має першорядне значення і має бути впроваджене в диригентсько-хорову педагогіку та виконавську практику. Примітно те, що хорове мистецтво розглядається вченим не з позиції жанру музичного мистецтва, а як спосіб відображення духовних основ слов'янської пісенності. У ньому виявляє себе витік, пісенне начало мислення людини. Хорове виконавство, представлене в глибокій давнині як мистецтво звукорозспівування, було колективним

виразом душі слов'янської музики, втіленням могутності її духовних витоків [5, С. 70].

Ученого більше цікавило російське хорове мистецтво, до зарубіжного він ставився з меншою увагою. Проте з деяких питань він ділився своїм баченням і давав пояснення. Так, наприклад, розглядаючи виникнення європейського багатоголосся, він підкреслював, що це стало можливим завдяки появі «нової якості усвідомлення інтервальності як явища думки, яка розкриває себе в музиці». На той час інтервал став визначатися в якості одного з елементів «музично-виразного зв'язку та взаємодії тонів у їх послідовності й одночасності» [4, С. 105]. Процес накопичення музично-інтонаційних багатств, в умовах якого відбувалося подолання усталених ритмо-інтонацій унісонного співу, органічно підвів до народження європейського багатоголосся. Характерно те, що Б. Асаф'єв розглядає його не як мистецтво незалежного ведіння голосів, збудованих за правилами теорії поліфонії, а як принцип оточення культового наспіву музично вільними інтонаціями.

Розмірковуючи про григоріанський хорал як про майстерно сконструйований кодекс «богослужбової інтонаційної лірики», Б. Асаф'єв вважає, що він містить сліди самих різних етапів «інтонаційної боротьби». Відзначаючи перемогу хорального стилю, учений розкриває «секрет» життєдіяльності протестантського хоралу. Його мелос він розглядає як «інтонування піднесеного етичного ладу думок і почуттів громади, «колективної душі» [4, С. 111].

Новим явищем, яке внесло своє вагоме слово в розгортання західноєвропейської музики, Б. Асаф'єв називає оперу, виникнення якої він пов'язує з прогресивною вокальною культурою *bel canto*. Саме в цій культурі, яка розкрила в «поставленому на диханні» голосі привабливість, тепло, усі скарби психічного життя людини, відбувся остаточний поворот до природної мелодії. Причина інтенсивного розвитку опери йому бачилася у виникненні «в новому світовідчутті та в людській суспільній свідомості потреби інтонаційного висловлювання станів розуму

й серця ... в музиці театралізований, в музиці спільно з поезією та драмою» [4, С. 115].

Проте найблагодатнішою темою, якій Б. Асаф'єв приділяв велику увагу, є роздуми про російську народну музику. У принципі, цей напрямок представляє інтерес для музиканта будь-якого фаху, а не тільки для хормейстера. У Б. Асаф'єва склалося ставлення до народної пісні як до найдорожчого, тому що в ній звучали думки народу про дійсність і про людину. Це зовсім не «естетичні примітиви», а звукоспілкування людей – «об'єктивно даний процес, яким керує жива інтонація» [6, С. 26].

На переконання вченого, в авторських творах прихована музика народу, яка завжди народжується по споконвічним навичкам і передається з вуст в уста. Саме в рамках народної музики вироблялося гостре відчуття інтервалів, система поспівок і підголосків, опорних тонів, виникнення ладів. Це живе джерело для композиторської творчості. І «справжній» композитор здатний «створити пісенно-напружену (зовсім не обов'язково стилізовану народну) мелодію без супроводу, тобто самодостатній мелос», який і відображає мелодійний прояв ідей, закладених у музиці. У ньому – передумови всього музичного оформлення [9, С. 164].

Як бачимо, головний постулат Б. Асаф'єва простежується в тому, що він вбачає в пісенності «не пісню «малої форми» з масово-ходкою інтонацією, але зміст музики, який протиставляє себе індивідуальному романсному, наприклад, стилю або мелодії в її звичайному узагальненому характері або оперного, або танцювального». І наскільки важливо осмислити пісенність як «становлення, процес створення та видозміни видів, жанрів, стилів, різних манер виявлення в собі людиною тонів» [5, С. 76]. Наприклад, М. Глінка не стільки запозичав елементи народної музичної мови, скільки узагальнював їх і переводив у нову стадію музичної свідомості, у твір високих помислів. І нині сучасні українські композитори різних творчих напрямків демонструють нове розуміння народної пісні, відображаючи його

у своїй творчості – Ю. Алжнев, Л. Дичко, В. Зубицький, Є. Станкович В. Степурко та інші.

Цілком очевидно, що для будь-якого фахівця хорової сфери необхідно розбиратись у специфіці того чи іншого явища в хоровій музиці. Б. Асаф'єв, виявляючи кантатно-ораторіальний хоровий твір у контексті загальної історії музики, сприяє визначенню його істинної сутності як феномена музичної культури.

Отже, розглянемо, чим по суті є хорове мислення. Хорове мислення являє собою відображення духовного життя композитора, виконавця і слухача за допомогою художньої аргументації музично-хорових засобів. Згідно з визначенням А. Лащенка, воно виявляє себе в широкому діапазоні диригентської діяльності: охоплення деталей вокальної мови, словесно-музичної образності, виразних якостей жанру, стилю, традицій і новаторства [64, С. 252]. Своє розуміння цього процесу висловлює Л. Бесєдіна, яка співвідносить його більше з нагальними проблемами виховання-освіти керівника хорового колективу. Вона вважає, що «хорове мислення – це музичне мислення хоровими образами, здатність хормейстера створювати (перш за все!) звук хору, хорову звучність і, володіючи нею, здійснювати виконання хорових творів» [19, С. 252].

Які ж важливі елементи служать основою в процесі формування хорового мислення? Це перш за все:

- здатність розуміти (чути!) музику виконавцями: хормейстером і хоровим колективом;
- здатність втілювати це в хоровій звучності: хормейстером і хоровим колективом;
- здатність диригента створювати та управляти хоровою звучністю засобами диригентського мистецтва.

Як бачимо, в якості основи виступають три взаємопов'язаних напрямки: вокальна культура хору, художньо-виконавська культура хору і диригентсько-хорова культура хормейстера. Саме на ці складові звертає свою увагу

С. Казачков, коли визначає основні моменти роботи з хором: «Робота над хорової звучністю ведеться у трьох взаємопов'язаних напрямках: вокальний розвиток хору, робота над хоровим строєм, вдосконаленням хорового ансамблю. Усі інші елементи хорової звучності (динаміка, темпоритм, агогіка й артикуляційна техніка тощо) входять тією чи іншою стороною в ці основні напрямки роботи» [54, С. 35].

Із викладеного можна зробити наступний висновок: все, що робить хормейстер у хоровому колективі, так чи інакше пов'язане з хоровим мисленням. Тобто, у його основі – все те, що складає музичне мислення, але виявлене в зрізі хорового виконавства. Відповідно, увагу йому необхідно концентрувати на:

- слуханні хору, як багатотембрового «інструменту»;
- виразно-виконавських засобах і можливостях хору;
- володінні засобами створення хорової звучності.

Весь виконавський процес має відображати специфіку хорового звучання. Вона визначається вирішенням таких хорових проблем, як стрій, ансамбль, дикція. Хорова звучність має низку особливостей. І якщо порівнювати її з індивідуальним співочим звуком, то можна відзначити, що для неї характерні такі параметри, як велика масивність, щільність і сила звучання; довжина співочого дихання (завдяки ланцюговому диханню воно може бути безмежним); звуковий діапазон хору – близько чотирьох октав; багато в чому багатшою є і темброва палітра хору.

Але все ж, головне, в чому проявляється хорове мислення, – це створення звука хору. Хоровий колектив, виступаючи в ролі «інструменту», який підноситься над усіма музичними інструментами, є «живим», одухотвореним інструментом. Він володіє колосальним потенціалом, багатими можливостями втілювати високе мистецтво музики. Саме звук містить у собі весь специфічний виконавський комплекс у поєднанні з духовно-особистісними характеристиками хористів, вібраційно виявленими в звучанні.

Хорове мислення обумовлене:

- музичним мисленням хормейстера як здатністю мислити в музиці інтонаційно-художніми образами;
- здатністю «чути» вокально-хоровий звук як передумову створення хорової звучності;
- умінням «з'єднати» індивідуальний вокал окремих співаків із колективним;
- вмінням втілити в хоровій звучності виразність виконуваної музики, тобто, здатність до колективного виконавського інтонування.

Із вищесказаного очевидно, що в кінцевому результаті, виконання хорової музики зводиться до хорового інтонування, яке і є визначальним фактором хорового мислення диригента хору. Робота над інтонуванням передбачає значно більш складну хорову органіку, ніж подолання проблематики звуковисотності. Звичайно ж, передбачається звучання, одухотворене емоційним вживанням у художній образ, наповнене енергетичним зарядом і силою творіння.

2.3.3. Диригентське мислення

Диригентське мислення не формується у відриві від основ музичного мислення і є однією зі складових процесу становлення диригента хорового колективу. Тому все, що було вище викладено, є настільки ж істотним і необхідним для підготовки студента до диригентського виконавства. Диригентське мислення являє собою усвідомленість функцій диригента, осмислення всіх диригентських завдань як в теоретичному охопленні, так і в їх практичному застосуванні в діапазоні художньо-виконавської діяльності.

Щоб надати процесу формування музичного та диригентського мислення більш усвідомленого характеру, необхідно озброїти майбутнього керівника хору цілісною системою теоретичних знань. Шлях, пройдений наосліп,

інтуїтивно, не сприяє процесу розвитку мислення. І тільки теоретична оснащеність майбутнього фахівця, його розуміння, яким чином виконуються диригентські завдання і як вони реалізуються в процесі управління хором колективом, здатні комплексно здійснювати освітній процес, прокладаючи шлях усвідомленому накопиченню професійних умінь і навичок.

Особливої уваги з боку педагога вимагає початковий етап професійного шляху майбутнього фахівця, тому що він ще не має потрібного багажу знань у галузі спеціальності, абсолютно нової для нього. Він стикається з труднощами такого порядку, як оцінка свого виконання, вибір засобів у вирішенні професійних питань тощо. Лише системний педагогічний підхід з використанням, в разі необхідності, особистого диригентського показу розвиває здатність студента об'єднувати елементи теорії і практики, сприяючи таким чином формуванню диригентського мислення.

Цілком очевидно, що на всіх етапах музичної діяльності основним є вирішення проблем, пов'язаних із осягненням музики. Із цього починається і диригентський процес. Працюючи над музичним твором, виконавцю важливо відкрити ту істину, яку композитор відобразив у певних інтонаціях, музичних образах. Диригент виходить до хорового колективу з тим відкриттям, яке сам виявив в цій музиці.

Чим зумовлене осягнення музики? У першу чергу, ступенем осмислення інтонаційно-образної системи конкретного музичного твору. Виконавцю необхідно налаштуватися на цілісне охоплення інтонаційних елементів твору, які в своїй єдності забезпечують музику виразністю. Саме контекст дає ключ до розуміння образних характеристик. Це не завжди вдається, і частіше увага виконавця зупиняється на різних елементах музики, або технічних засобах музичної інтерпретації. Слухання усієї складної музичної «конструкції» і здатність втілювати це слухання в реальному звучанні твору передбачають такий рівень диригентського мислення, який може виявитися лише в процесі накопичення теоретичної бази, технічного багажу, художньо-виконавського

досвіду, а також здатності мислити не лінійно, а цілісно, охоплюючи всю форму музичного твору.

Саме в цьому і проявляється принцип симфонізму – музично-художнього мислення вищого порядку. Він є важливим для виконавця як метод, що дозволяє виявити всі драматургічні «сплетіння» й інші особливості музичного твору, розкрити рушійні сили ідей і образів, втілених у музиці. Тому процес навчання має вибудовуватися на основі формування ставлення до твору як до музичного явища, у якому, все природно й органічно впливає з головної думки та оживає у звуках. Здобувачу важливо навчитися чути музику так, щоб усвідомлювати всі «події», які відбуваються в кожному конкретному творі.

Шлях до пізнання музики лежить через аналіз інтонаційного процесу утворення музичної форми, логіки її розвитку. Вона завжди визначається художнім змістом, який виражає творчі ідеї композитора. З одного боку, музична форма – це музичні побудови, які викристалізувались у стійкі конструкції, схеми. З іншого боку, – це процес, що сприймається як рух від найпростіших до найскладніших його видів. Усвідомити доцільність руху музичного потоку, пояснити собі, чому рух триває, то скорочуючись, то розтягуючись, – означає зрозуміти форму музичного твору. Таким чином, у міру вростання виконавця в суть музики виявляється, що процес її осягнення і є шлях становлення музиканта, формування його диригентського мислення.

Осягнення музики безпосередньо пов'язане з її виконанням. Але в рамках навчального процесу виконавцю не завжди вдається відобразити в диригентському показі те, що він усвідомив і розкрив для себе на інтелектуально-логічному рівні. Важливо розуміти, що основним началом у виконавському мистецтві, а тим більше, вокально-хоровому, виступає принцип мелосу. Це провідний фактор музичного, відповідно й диригентського мислення, головна діюча сила музичного мистецтва, здатна органічно «спаяти» звукові елементи.

Тому, починаючи з самих перших кроків оволодіння диригентським мистецтвом, виконавець повинен бути націлений на відображення в жесті звукового потоку, що утворюється на основі з'єднаних між собою інтервалів із різним ступенем напруженості. Кожен інтервал – це не дві окремі звукові точки, а звукоєдність того чи іншого ступеня напруги. Увага спрямовується на пружність і «вагомість» зв'язків у кожному інтервалі, сполучення тонів. Без цього не можна зрозуміти, що таке інтонація в музиці.

Корисним вбачається спочатку орієнтуватися на вокальну сутність інтервалів: різні інтервали передбачають і різну ступінь їх подолання голосом, тобто відрізняються за «мускульним дотиком». Виховання «вокального», а значить «вагомого» відчуття напруженості інтервалів, сприяє його перенесенню в диригентський жест, коли виконавець вже свідомо спрямовує увагу на сполучення тонів, пружність їх зв'язків.

Інтонуючи внутрішнім слухом кожну мить звучання, важливо пов'язувати його з попереднім і наступним звучанням, немов би встановлюючи «арки» на певну відстань доти, поки не стане відчутною стійкість. Інтонувати – значить перебувати в певній системі звуковідношень, що відбиває головні музичні принципи мелосу: сполученість, співучість, динамічність. Причому, динамічність розуміється не як сила звуку різних відтінків, а як дія сили, яка проходить крізь тони і зв'язує елементи, що звучать. Мелос полягає не в послідовному нанизуванні окремих тонів, а в русі через тони. Звідси безперервність мелодійного розвитку від точки відправлення до моменту замикання мелодійної лінії.

Музика – це мистецтво виявленого в інтонаціях руху. Окремих, ізольованих звуків в музиці не існує, як і динамічно нейтрального музичного руху. Основою інтонування є рух, як тяжіння у всьому діапазоні виконавства, як енергетична сила в музиці. У виконавстві необхідно широко використовувати різні форми руху – прагнення, наростання, напругу, насиченість, хвилеподібність, моторність, контрастність тощо.

Саме ступенем оволодіння мелосом музики обумовлене формування і розвиток диригентського мислення, виконавська культура в цілому. Іншими словами, не досягнувши мелосу – органічного зв'язку співвідношення звуків – неможливо стати хорошим виконавцем.

У процесі навчання основ диригування, студент залучається до подвійного виконавського процесу, відвідуючи також заняття хорового класу. Спів у хорі в період професійного становлення, безумовно, є визначальним і сприяє максимальному розкриттю тих завдань, які обговорюються на заняттях із диригування. Відзначаючи необхідність активної концертної практики в навчанні виконавській майстерності, А. Булдакова стверджує: «спів у висококваліфікованому хорі – найнадійніший і найкоротший шлях до успішного професійного розвитку майбутнього хормейстера» [25, С. 12].

В процесі формування диригентського мислення не менш важливою є і самостійна робота студента, яка зумовлена професійним інтересом, належним мотиваційним настроєм, відповідальністю за особистісне та професійне зростання. Вона може здійснюватись у наступних напрямках:

- слухання музики, бажано в живому виконанні (аналіз почутого);
- знайомство з класичними зразками й розуміння їх місця в історії музичної культури;
- знайомство з сучасними зразками й розуміння їх різноманітності;
- вивчення історії музики, вміння орієнтуватись у її стильових особливостях;
- інструментальне виконання, причому не тільки досліджуваного твору;
- вокально-хорове виконавство;
- інтерес до суміжних видів мистецтва.

Музичне мислення диригента хору, що містить у собі хорове та диригентське мислення, по суті, є процесом формування музично-розумового апарату для досягнення музики та втілення її в звукові форми за допомогою хорового виконавства. Воно поступово складається з досягнень

музиканта в найрізноманітніших сферах і проявляється як активний музичний слух, інтелект, духовна культура, індивідуально-особистісний потенціал.

2.3.4. Особливості композиторського мислення М. Кармінського в його пізній хоровій творчості

Багато відомих композиторів різних часів і країн зверталися до створення музичних творів для дітей. Серед імен українських авторів другої половини ХХ ст. ім'я Марка Кармінського – одне з яскравих. Його спадщина для дитячого хору настільки велика за обсягом, що може зрівнятися зі спадщиною лише одного вітчизняного композитора – Якова Степового, також уродженця Харкова. М. Кармінський писав музику для дітей упродовж усього життя і саме на дитячому хорі зосередив свою увагу в пізньому періоді творчості.

Починаючи з перших композиторських дослідів М. Кармінського, хорова музика для дітей посідала в його творчості чільне місце, навіть коли він віддавав перевагу великим жанрам – опері, кантаті, вокально-симфонічній сюїті, увертюрі (50-70-ті рр.). Становлення творчого методу автора відбувалося в період роботи в музичному театрі, завдяки чому він скоро знайшов «ключ» до дитячої психології: це яскрава образність, змістовність, виховний підтекст, пульс сучасності. Уже тоді проглядалися основні теми й образи, що стали з роками характерними для його дитячої музики: щасливий світ дитинства, прагнення до високих ідеалів. Особистість композитора відрізняли широка ерудиція, любов до літератури і величезний інтерес до світу дитинства. Звернення до жанру дитячої хорової музики дозволило яскраво розкритися таланту митця. Його творчість живила поезія і задавала високі художні орієнтири. Найбільш співзвучним ліриці з її здатністю тонко передавати душевні переживання людини виявився жанр мініатюри. М. Кармінський зосередився на ньому в останнє десятиліття життя і зробив, на перший погляд, несподіваний перехід до камерності, лаконізму висловлювання. Оволодівши

формою і технікою великих форм, автор прийшов до невипробуваному до того мінімалізму.

Збірники «Хорові зошити» (1988) і «Дорога к храму» (1995) – усього понад 40 творів – вийшли друком на відстані семи років, але відбили думи художника в різні суспільно-історичні періоди. Образно-тематичною канвою «Хорових зошитів» стала творчість поетів «золотого століття», а поетичний тон збірки «Дорога к храму» визначили вірші «срібного століття», тому в кожного своя емоційно-смілова атмосфера. Перший з них створювався в 80-і рр., другий – на початку 90-х рр., тобто, по різні боки від межі суспільних перетворень у країні. Своєю універсальністю мініатюра якнайкраще відповідала різноманітності обраних автором текстів. І, якщо в першому циклі ще помітні пошуки композиторського почерку в новому для автора жанрі, то у другому його «перо» стало вже впевненим.

Поезія, обрана М. Кармінським для творів, свідчить про естетичні орієнтири автора: у «Хорових зошитах» це пейзажно-споглядальна лірика улюблених у вокально-хоровій музиці поетів І. Буніна, М. Лермонтова, О. Пушкіна, Ф. Тютчева, А. Фета, у циклі «Дорога до храму» – духовно-філософська поезія К. Бальмонта, Д. Мережковського, С. Надсона, В. Соловйова, М. Цветаєвої та інших, уривки з Євангелія та Псалмів Давіда.

Структура «Хорових зошитів» складаються з трьох мікроциклів з ремарками автора до кожного: I – «Маленький концерт для хору в 5-ти частинах», II – «Чотири романси для хору», III – «П'ять віршів для хору». Усі три жанри запозичені з хорового мистецтва минулого. Зв'язавши минуле з сьогоденням, композитор тим самим довів їх життєздатність. Хоровий концерт, що пережив розквіт наприкінці XVIII – на початку XIX ст., зазнав повного забуття в I пол. XX ст. і з'явився у творчості М. Кармінського в жанрі дитячої хорової музики, де раніше ніколи не зустрічався. Композитор звернувся до духовного жанру і, наповнивши його високою поезією, знайшов виразні засоби для досягнення глибини і значущості, морально-естетичної спадкоємності. При цьому автор зумів передати самотутнє й сучасне

прочитання поезії «золотого століття», незважаючи на обмежені технічно-виконавські можливості дитячого хору *a cappella*.

«Золотим століттям» називають поезію пушкінської пори з її класичною досконалістю форм і пророчим зусиллям, яка асоціюється з яскравим сонячним світлом. Для 14-ти дитячих хорів без супроводу автор залучив також вибрані вірші пізніших поетів, близьких першим за тематикою і тону висловлювання: М. Некрасова, І. Буніна, Б. Пастернака. «Хорові зошити» відкрили нову грань обдарування композитора, характерну для останнього періоду його творчості, – тонку філософську лірику. Класична узагальненість образів, опоетизована природа, душевна гармонія й оптимістичний настрій об'єднують ці тексти. Перші два зошити прославляють світ природи, третій звучить гімном Божественному світу.

У перший зошит *«Цветущий мир природы»* увійшли вірші Ф. Тютчева, наповнені величними образами краси й роздумами про сутність буття. Другий зошит *«Солнечные палаты»* озвучив поезію І. Буніна, який тонко передав у віршах не тільки звуки й фарби природи, але, здається, навіть її запахи. Щастя для поета полягає в повній гармонії з природою.

У третій зошит *«Тайник вселенной»* автор включив хорові твори на вірші М. Лермонтова, Н. Некрасова, Б. Пастернака, О. Пушкіна, А. Фета, розкривши в музиці поетичність різних пір року та оспівавши природу як божественне творіння. Скільки радості й світла випромінює, наприклад, звукова палітра романсу для хору *«Чем жарче день»!* Композитор зумів відтворити пульсуючу в атмосфері радість, яку приносить животворяще світло сонця. Тонкі грані краси природи проявляються в агогічній змінності, характерній для творчості автора. Це одна з найяскравіших мініатюр циклу, його вершин, де мелодика й слово тонко злиті воедино, де музика розширює, збагачує поетичний пейзаж і передає стан людського щастя. (Приклад № 1)

Lento limpido

С. Чем жарче день, тем сладостней в бору дышать су-хим смо-листым аро-матом, и весело мне

А. Чем жарче день, тем сладостней в бору дышать су-хим смо-листым аро-матом, и весело мне

Приклад № 1. Музыка М. Кармінського, слова І. Буніна «Чем жарче день»

У «Хорових зошитах» органічно поєдналися класична лаконічність музичного мислення та сучасна свобода композиторського висловлювання. Стилiстичні М. Кармінського властиві декламаційність, вихід за межі квадратності, тональна й метрична змінність, велика різноманітність агогіки, багата темброво-гармонічна палітра, наприклад, хори: «Тайник вселенной», «И дни бегут», «Сосна», «Чем жарче день». У мініатюрах використані строфічна, одночастинна, 2-х і 3-х-частинна форми (переважно неконтрастної будови).

Зустрічаються також твори пісенного типу в куплетно-варіантній формі, наприклад: «Зима недаром злиться», «Сияет солнце», «Голос по лесам».

Важливим структурним компонентом більшої частини творів циклу, як принцип «велике в малому» (термін Є. Назайкінського), є репризність в якості прийому обрамлення. Вона проникає і в пісенні форми («*Околдован лес*», «*Осыпаются астры*»), так само, як пісенність проникає і в мініатюри («*В темнеющих полях*», «*Чем жарче день*»). Внаслідок цього виникають змішані форми, нерідкі в хоровій музиці.

«Хорові зошити» можна розглядати як ступінь, який підготував сходження композитора до нового, більш відкритого висловлення Кармінського-художника, душа якого повнозвучно висловила себе в 27 творах останньої його збірки «Дорога к храму». Автор обрав для неї вірші К. Бальмонта, А. Голєніщева-Кутузова, М. Волошина, В. Кюхельбекера, Д. Мережковського, С. Надсона, Б. Пастернака, В. Ходасевича, М. Цвєтаєвої, а також сучасних поетів Є. Євтушенка та Н. Щєглової. Тематичною основою, яка задає циклу емоційно-сміслову «тональність», стала лірика срібного століття. Мистецтво срібного століття асоціюється з магічним місячним світлом, що загадковим чином бентежить таємну сторону душі. Це явище неоромантизму народжувалося в умовах ідейної багатополлярності, що наділило його стильовою багатоліккістю й складністю. Актуалізація композитором даної тематики в подібних історичних умовах виникла не випадково, а як передчуття майбутньої кризи. У центрі циклу – людина, яка в духовних пошуках осягає життя як дорогу до рятівного храму та отримує опору в розкритті себе Богові.

Сильне художнє враження залишає мініатюра *a cappella* «**Пока живу – Тебе молюсь**». Глибокі й лаконічні вірші Д. Мережковського оповідають про те, що для кожної людини рано чи пізно приходить час осмислення світу, а, значить, – відкриття себе в Бозі й Бога в собі. Поет із трепетом постає перед Творцем, із любов'ю та вдячністю відкриває йому душу. Тема вступу, – молитовне псалмодування хору, – благоговійно зосереджене у вузькому діапазоні та хоральній фактурі, позбавлене всього зовнішнього. У своєму інтонаційному розгортанні мелодія І частини стає хвилеподібною та більш

емоційною від передачі її з партії альтів у партію сопрано на тлі інших голосів (як сповідь від першої особи). (Приклад № 2)

Largo $\text{♩} = 46$

p

C
О, Бо - же мой, бла - го - да - рю за то, что дал мо - им о - чам

A
p

rosso tr *p*

Ты ви - деть мир, твой веч - ный Храм, и ночь, и вол - ны, и за - рю.

rosso tr *p*

rosso più mosso $\text{♩} = 54$

tr $\text{♩} = 58$

Пус - кай му - чень - я мне гро - зят, бла - го - да - рю за э - тот миг, за все, что

tr за все, что

rosso

серд - цем я по - стиг, о чем мне звез - ды го - во - рят. Вез -

rosso

серд - - - - цем, по - стиг - я серд - - - - цем

Приклад № 2. Музыка М. Кармінського, слова Д. Мережковського
«Пока живу – Тебе молюсь»

Перша кульмінація («И Ты открылся мне») обумовлена підйомом музичної теми у високий регістр, де дитячі голоси звучать особливо піднесено й чисто, а також ладовим «освітленням» (зміною *соль мінору* на *До мажор*),

розширенням загальнохорового діапазону (більше 2-х октав) з ущільненням фактури за рахунок *divisi*. У заключній кульмінації тема фанфарно злітає вгору, щоб відразу ж розчинитися в колоритному гармонічному кадансі. Через сувору простоту мелодики роль внутрішнього джерела розвитку як руху душі виконують гармонія та підголосковість. Слідування у світській музиці вітчизняним традиціям православного духовного співу *a cappella*, використання хорального типу фактури (як принцип узагальнення через жанр), мелодизованої фактури та псалмодування хору йдуть своїми коренями в базисні властивості богослужбової хорової музики, наділяючи цю мініатюру особливою глибиною асоціацій. Автор зумів при мінімумі виконавських засобів досягти величезної сили виразності. Твір «Пока живу – Тебе молюсь» написано «серцем» майстра і стало маленькою «перлинкою» світської духовної музики ХХ ст.

У співзвучності принципам філософського вчення В. Соловйова знайшов життя хоровий твір «*Только отблеск, только отклик...*». Зовнішня простота музичного викладу виразно створює атмосферу довірчого монологу. Зрозуміти його можна, лише підготувавшись внутрішньо, звільнившись від земної метушні: «*Милый друг, иль ты не видишь, всё, что видимое нами, только отблеск, только тени от незримого очами*». Думка поета, виражена у творі М. Кармінського, звучить актуально: «*Милый друг, иль ты не чуешь, что одно на целом свете только то, что сердце сердцу говорит в немом привете*».

Протилежні грані пізнання життя розкриває мініатюра М. Кармінського на вірші Н. Щеглової «*Сокровенное*»: «*Самое несложное – порвать, самое простое – погубить, самое нелёгкое – понять, самое тяжёлое – любить*». Твір написаний для хору та віолончелі. Саме тембр віолончелі підкреслює глибину думки і задає тон рефлексивному настрою: не повчання, а запрошення до роздумів, чому сприяє спокійний темп, тиха динаміка, використання вокалізації. Розмір тристопного ямбу у вірші дозволяє просто, без зайвих слів висловити головне. У кульмінації, де відбувається зміна темпових, динамічних і теситурних умов, звучить протест проти людської байдужості.

На протигагу засадам цивілізації з її споживацьким ставленням до природи мініатюра на вірші К. Бальмонта *«Лесная молельня»* пробуджує трепетне ставлення до природи. Для мистецтва природа – храм, але в умовах оволодіння зовнішнім світом вона перетворюється в майстерню. Переймаючись станом молитовності й божественного спокою, виконавці набувають досвід переживання єднання з природою. У формуванні такого сприйняття орієнтиром послужить усвідомлене ставлення до поетичного слова, в основі якого буде безкорисливе споглядання й трепетне захоплення красою навколишнього світу. Тоді відкриється можливість бачити в природі не тільки прекрасного художника, але й великого вчителя, який допоможе пізнати її закони. Подібна думка відображена також у творі *«Безмолвная мудрость полей»* на слова В. Ходасевича: *«...сегодня снова я научен безмолвной мудрости полей»*.

Цілий пласт музики циклу *«Дорога к храму»* складають твори для хору без слів. Програмні назви виявляють асоціативні настрої та завдяки виразній інтонаційній стилістиці заповнюють відсутність вербального тексту, сприяючи високому духовному узагальненню: *«Лакримоза»*, *«Услышь меня, Господи»*, *«Воспоминание об Органном зале»*, *«День гнева Его»*, *«Ларго»*, *«Старинный вокализ»*. Співзвучність рахманіновському *«Ангелу»* вловлюється у творі *«Дорога к храму»* (однойменному з назвою всього циклу), де, на наш погляд, відображений «голос неба», що дарує знання всім, здатним почути та прийняти його. Композитор використовує принцип секвенційного розвитку, спадний рух, як втілення променя Світла, що опускається в щільний світ. Перед нами образ людини, яка, пізнаючи себе в Божественному світі, вчиться жити і творити за його духовними законами. По суті, дорога до храму – це шлях до набуття Віри.

У другому розділі з'являється знайома мелодія у низькому регістрі альтової партії – «ангельська пісня», яка звучала на початку твору. Підголоски в партії сопрано гармонійно взаємодіють із партією альтів, наче Небо і Земля об'єднуються в єдине ціле. Подальший музичний розвиток стверджує єднання двох начал: божественного та людського.

Два хорових цикли, кожен зі своєю емоційно-сисловою атмосферою, по суті є гранями одного цілого. Обидва звернені до душі людини, хоча принцип розкриття духовного аспекту будується на різних домінантах, що висвітлюють протилежні сторони: зовнішній і внутрішній світ людини. У «Хорових зошитах» – зовнішня, споглядальна сторона, єднання з природою, світло, радість, гімн Божественному світу, який стверджує мажор. «Дорога до храму» – зосередженість на внутрішньому світі людини, індивідуалізація свідомості, розкриття різних граней душі в процесі пошуку і здобуття смислу життя – переважний мінор.

Творчість М. Кармінського для дітей служить справі формування духовних ідеалів молодого покоління. Його музика є тим високим матеріалом, на ґрунті якого закладаються «зерна» світогляду виконавців, що є основоположним у будь-якій сфері діяльності. Композитор інтуїтивно відчував, що тільки чиста дитяча душа здатна зрозуміти й донести його музику, ставши гідним співрозмовником у тонких сферах взаємодії.

У розмаїтті обраних текстів, ліричних образів, форм і стилістичних прийомів у мініатюрах М. Кармінського втілилося багате уявлення автора про прекрасне, духовно-філософське світосприйняття, переконаність у спрямованості мистецтва на духовне вдосконалення людини. У своїй пізній творчості М. Кармінський постає майстром, який збагатив жанрову модель мініатюри новим змістом і прийомами композиційного розвитку, здатним одночасно і до тонкої деталізації слова, і до втілення узагальненого образу поетичного вірша. Його музиці властивий глибокий психологізм і надзвичайний емоційний вплив. При цьому, якщо в «Хорових зошитах» у трактуванні поетичних образів автор залишався за світовідчуттям у руслі традицій російських класиків, особливо стилістики Ц. Кюї, то в циклі «Дорога до храму» він відобразив також традиції західної композиторської школи, але йшов уже своїм шляхом.

Отже, духовна лірика стала домінантою творчості останнього періоду життя композитора М. Кармінського, який одним із перших у наш

час заговорив з дітьми про душу й розкритті серця, про життя і смерть, про подвиг Спасителя. Цим його творчість виділяється із загального процесу розвитку вітчизняної дитячої хорової музики. Сучасними засобами виразності автору вдалося донести до дітей абсолютно «дорослу» поезію, що є проявом великого і справжнього таланту. Паростки світської духовної музики для дітей у ХІХ ст. у творчості П. Чайковського та С. Рахманінова віродилися через сто років у хорових творах пізнього М. Кармінського на новому витку мистецтва кінця ХХ ст. Цикли мініатюр «Хорові зошити» та «Дорога до храму» відбили кредо композитора в пошуках духовної краси, явили новизну художнього мислення – теми, образи, композиційні прийоми, ренесанс жанрів ХІХ–початку ХХ ст. – і стали вершиною його великої спадщини для дитячого хору. Сьогодні твори композитора сприймаються як заповіт дітям берегти красу, яка, за словами Ф. Достоевського, врятує світ.

Запитання для самоконтролю:

1. Із чого складається система музичного мислення?
2. Як ви розумієте визначення «екстрамузичний стимул»?
3. Які відмінності використання зв'язуючих ланок для відображення предметно-образної сфери є в царині живопису, літератури та музики?
4. Яке функціональне навантаження несе кожен рівень музичного мислення?
5. У чому полягає головна відмінність музичної мови від вербальної?
6. Що розуміється під знаковою семіотичною системою?
7. Із чого складається матеріал музичної мови?
8. Використання якого принципу щодо елементів музичної мови сприяє формуванню змісту твору?
9. Які головні умови встановлення зв'язків між елементами музичної мови ви знаєте?

10. Як ви розумієте вислів: «Виразність елементів цілого завжди носить суто контекстуальний характер»?
11. Як пояснюється існування стереотипів в основі музичної мови?
12. Якою є природа виникнення та механізм утворення стереотипів?
13. Що є поняттям норми в мовній системі?
14. Чи існує принцип спадкоємності в розвитку музичної мови?
15. Чим зумовлене формування музичної мови?
16. Як виявилася в музиці різних епох зміна основ музичного мислення?
17. Які системи мислення визначають основу діяльності керівника хору?
18. Чому світогляд є важливим аспектом у професійному становленні диригента?
19. Що таке «музичне мислення»?
20. Як охарактеризувати «хорове мислення»?
21. Що визначає «диригентське мислення»?
22. Чому інтонаційне осягнення музики є основним методом формування музичного мислення?
23. Як ви розумієте вислів «за інтонацією захована людина», і як це виявляє суть інтонаційного осягнення?
24. На основі яких складових розвивається музичне мислення?
25. Чому для Б. Асаф'єва народна пісня являє величезну цінність?
26. Як Б. Асаф'єв розуміє значення пісенності?
27. Які взаємопов'язані елементи служать основою у процесі формування хорового мислення?
28. Чим відрізняється хорова звучність від індивідуальної?
29. Як проявляється хорове мислення у виконавській діяльності диригента?
30. У чому проявляється принцип симфонізму?
31. Що є музичною формою?
32. Чи можна визначити мелос як принцип мислення?

Післямова

Осягнення музики за допомогою інтонаційного підходу сприяє не тільки формуванню професійного мислення, навичок художнього пізнання творів, але й становленню духовно-цілісної особистості засобами музичного мистецтва, внаслідок чого саме цей метод є сьогодні затребуваним в освітній та виконавській діяльності. Формування інтонаційно-аналітичних умінь і навичок набуває неоціненного значення в розвитку особистості музиканта. Принцип інтонаційного осягнення музики наповнений антропологічним змістом, бо за інтонацією завжди стоїть людина. На думку В. Медушевського, «інтонація – ключ до людини в художньому світі музики» [75, С. 172].

Впровадження матеріалів посібника у практику сприяє формуванню музичного мислення як комплексного процесу інтелектуально-емоційного розвитку майбутнього вчителя музичного мистецтва. Система навчання на основі методу інтонаційного осягнення музики: активує розвиток творчого мислення та формування компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва; служить важливим засобом у створенні виконавської інтерпретації; допомагає у справі розвитку аналітичних, слухових якостей, комунікабельності, швидкості реакції, самоконтролю; стимулює інтерес до роботи з дитячим хоровим колективом, творчу й пізнавальну активність; розширює базу хормейстерських знань; збагачує арсенал практичних умінь і навичок здобувача освіти щодо підготовки до роботи з хором; формує у процесі хормейстерської підготовки самостійність виконавських рішень; створює умови для розкриття творчої індивідуальності й артистизму.

Музичне мислення, як і будь-який вид мислення, може розвиватися лише в процесі практичної діяльності. Темпи його розвитку, професійного зростання майбутнього фахівця галузі дитячої музичної освіти та виховання багато в чому залежать від якості його музичної бази, бажання вчитися, потреби в інтелектуальному та художньому розвитку, а також прагнення творчо співпрацювати з педагогом у сфері музики.

Процес інтонаційного осягнення музики є аналітико-синтетичною діяльністю вчителя музичного мистецтва. З одного боку, він дозволяє «розчленувати» музичне ціле для виявлення важливих елементів у пізнанні художнього змісту твору (аналіз), з іншого – спрямований на цілісний процес інтонування (синтез). Цей метод не є кінцевою метою в опануванні твору, а відкриває шлях до глибокого розуміння й розкриття художнього образу та ідеї і далі – до інтерпретації.

Посібник допоможе зорієнтуватися в питаннях теоретичного обґрунтування таких тем, як: музичне мислення, особливості системи музичного мислення, специфіка диригентського мислення. Цілком очевидно, що провідну роль у розвитку музичного мислення відіграють саме знання, тому що вони служать імпульсом до здійснення розумових операцій. Їх формування відбувається також і на чуттєво-емоційному сприйнятті музичних інтонацій, які є носієм музичної думки та смисловою основою музики.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Асафьев Б. В. Музыка в современной общеобразовательной школе / Б. В. Асафьев. // Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1973. – 144 с.
3. Асафьев Б. Избранные труды / Б. Асафьев. – Т. 1. – Москва : Издат. Академии наук, 1952. – 400 с.
4. Асафьев Б. Избранные труды / Б. Асафьев. – Т. 2. – Москва : Издат. Академии наук, 1956. – 384 с.
5. Асафьев Б. Избранные труды / Б. Асафьев. – Т. 4. – Москва : Издат. Академии наук, 1955. – 440 с.
6. Асафьев Б. В. Избранные труды / Б. Асафьев. – Т. 5. – Москва : Издат. Академии наук, 1957. – 388 с.
7. Асафьев Б. Видение мира в духе музыки / Б. Асафьев. // Блок и музыка : сб. статей / Сост. М. Элик. – Л.–М. : Сов. комп., 1972. – С. 8-57.
8. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 280 с.
9. Асафьев Б. О народной музыке / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1987. – 249 с.
10. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский. // Проблемы музыкального мышления. – Москва, 1974. – 336 с.
11. Арановский М. Г. Интонация, отношение, процесс / М. Г. Арановский. // Советская музыка. – 1984. – № 12. – С. 80-87.
12. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии: Исследование / М. Г. Арановский. – Москва : Музыка, 1991. – 320 с.
13. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – Гос. ин-т искусствознания. – Москва : Композитор, 1998. – 341 с.
14. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь / М. Г. Арановский. – Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2012. – 440 с.

15. Артёмов В. Об интонеме и интонационном варианте. Интонация и звуковой состав / В. Артёмов. – Москва : МГУ, 1965. – С. 3-21.
16. Бажанов Н. С. Интонационное знание: понятие и контекст. – Cyberleninka : ВАК, 2017. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/intonatsionnoe-znanie-ponyatie-i-kontekst>
17. Бахтин В. В. Развитие творческого мышления младших школьников в условиях взаимодействия различных видов искусства / В. В. Бахтин. // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Педагогика. – 2010. – № 2. – С. 67–71.
18. Береза А. В. Педагогічно-виконавська практика майбутнього вчителя музики : навч.-метод. пос. / А. В. Береза. – Вид. 2, доп. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2010. – 184 с.
19. Беседина Л. Интонационная теория Асафьева: на пути постижения музыки и хорового исполнительства / Л. Беседина. // В преклонении перед истиной: в 2-х кн. Кн. I. – Симферополь: Таврия, 2009. – 275 с.
20. Беседина Л. К нетемперированной истине музыканта. Введение в философию музыканта-исполнителя / Л. Беседина. – Симферополь, 2009. – 171 с.
21. Блонский П. П. Развитие мышления школьников / П. П. Блонский. // Возрастная и педагогическая психология: Хрестоматия: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. / Сост. И. В. Дубровина, А. М. Прихожан, В. В. Зацепин. – М.: Издательский центр «Академия», 1999. – 320 с.
22. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления / В. П. Бобровский. – Москва : Либроком, 2010. – Вып. 1. – 272 с.
23. Бочкарёв Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Бочкарёв. – Москва : Институт психологии РАН, 1997. – 310 с.
24. Борев Ю. Б. Интонация как средство художественного общения / Ю. Б. Борев, Т. Я. Радионова. // Контекст-1982 : литературно-теоретические исследования. – Москва : Наука, 1983. – С. 224-244.

25. Булдакова А. О воспитании хоровых дирижёров / А. Булдакова. // Вопросы хорового образования. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 77. – 1985. – С. 9-20.
26. Буянова Н. Б. Профессиональная подготовка руководителей детских хоровых коллективов / Н. Б. Буянова. – Дисс... – Москва, 2004. – 161 с.
27. Бычков Ю. Н. Целостный анализ музыкального произведения и формы проявления активности музыкального сознания / Ю. Н. Бычков. – Москва : ГМПИ, 1984. – 56 с.
28. Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии) / И. А. Браудо. – Л. : Гос. Муз. Изд., 1961. – 200 с.
29. Варавкина-Тарасова Н. П. Духовное содержание музыкального произведения : монография / Н. П. Варавкина-Тарасова. – Харьков : ХНУИ им. И. П. Котляревского, 2013. – 200 с.
30. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки / М. Вебер. // Избранное. Образ общества. – Москва : Юрист, 1994. – 704 с.
31. Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации / В. Всеволодский-Гернгросс. – Петербург : Гос. изд-во, 1922. – 128 с.
32. Выготский Л. С. Мышление и речь. – М.-Л. : Гос. соц.-экон. издат., 1934. – 325 с.
33. Высочкина Н. Е. Формирование интонационного мышления будущего педагога-музыканта в процессе обучения: на материале музыкально-исполнительской подготовки в педагогическом вузе / Н. Е. Высочкина. – Дисс... – Волгоград, 2008. – 219 с.
34. Гонтаревская Ю. П. Методика формирования звуковысотных представлений при обучении интонированию в курсе сольфеджио (в процессе подготовки педагога музыканта) / Ю. П. Гонтаревская. Автореф. дис... – Москва, 1984. – 15 с.
35. Горюхина Н. В. Обобщение как элемент художественного мышления / Н. В. Горюхина. // Музыкальное мышление: сущность, категории,

- аспекты исследования – Сост. Л. И. Дыс. – Киев : Муз. Украина, 1989. – 181 с.
36. Гудова М. Ю. Эстетика: основы художественной интонации : Учебное пособие / М. Ю. Гудова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, – 2019. – 164 с.
37. Дегтярева Ю. М. Проблема музыкального мышления в контексте интегративного подхода к обучению музыке в школе / Ю. М. Дегтярева. // Вестник МГОУ. Серия: Педагогика. – № 1, Москва, 2016. – С. 34-40.
38. Демчишин М. С. Методика музичного аналізу вокально-хорових творів : навч. посіб. для студентів мистецьких вузів і вчителів освітньої галузі «Художня культура» / М. С. Демчишин. – Київ : ІЗМН, 1996. – 132 с.
39. Дирижерское исполнительство. Практика. История [Редактор-составитель Л. Гинзбург]. – Москва : Издательство «Музыка», 1975. – 631 с.
40. Діте Л. А. Виконавська виразність у контексті еволюційних процесів свідомості / Л. А. Діте. // Мистецька освіта : історія, теорія, технології. – 3б. ст., заг. ред. Т. А. Смирнової. – Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2017. – С. 261–270.
41. Доронюк В. Д. Курс техніки диригування : навч. посібник для викладачів і студ. вищих навч. закл. і вчителів шкіл різного типу / В. Д. Доронюк; Прикарпатський ун-т ім. В. С. Стефаника. Інститут мистецтв. – Івано-Франківськ : 2004. – 292 с.
42. Дымова И. Г. Развитие ассоциативно-образного мышления студентов музыкальных училищ в процессе музыкальной подготовки / И. Г. Дымова. – дисс... – Челябинск, 2003. – 183 с.
43. Дыс Л. И. Музыкальное мышление как объект исследования / Л. И. Дыс. // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сб. статей / Сост. Л. И. Дыс. – Киев : Муз. Украина, 1989. – 181 с.
44. Елистратова Г. Б. Методологические основы формирования музыкального мышления / Г. Б. Елистратова. – дисс... – Саранск, 2003. –

Режим доступа : <https://www.dissercat.com/content/muzykalnoe-myshlenie-kak-forma-kreativnoi-deyatelnosti>

45. Ержемский Г. Психология дирижирования / Г. Ержемский. – Москва : Музыка, 1988. – 80 с.
46. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Л. Живов. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Издат. Юрайт, 2018. – 118 с.
47. Заболоцкий Ю. Н. Воспитание и психологическая организация мышления музыканта-исполнителя / Ю. Н. Заболоцкий. // Актуальные проблемы музыкального образования. Вип. 16. – Киев: Мистецтво, 1990. – С. 71–96.
48. Зеленкова Е. В. Творческое мышление музыканта: специфика развития в процессе профессиональной подготовки / Е. В. Зеленкова. – Cyberleninka : ВАК, 2015. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskoe-myshlenie-muzykanta-spetsifika-razvitiya-v-protssesse-professionalnoy-podgotovki>
49. Зинченко В., Мещеряков Б. Большой психологический словарь / В. Зинченко, Б. Мещеряков. – АСТ; АСТ-Москва; Прайм-Еврознак; Москва; СПб; 2008. – 857 с.
50. Иванченко В. Методика аналізу структури музичного твору / В. Иванченко. // Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку : матеріали наук.-практ. конф. / Академія мистецтв України ; голова ред. кол. акад. І. Д. Безгін. – Київ : Кий, 2001. – С. 166–170.
51. Интонация и музыкальный образ. / Ред. Б. М. Ярустовский. – Москва : Музыка, 1965. – 356 с.
52. Иригина С. А. Специфика хормейстерской деятельности учителя музыки как руководителя детского хора / С. А. Иригина. // Муз. образование в современном культурном пространстве: сб. науч. трудов. – Ин-т худож. образования Рос. акад. образования – Москва : ФГБНУ «ИХО РАО», 2015. – С. 265-270.

53. Кабалевский Д. Б. Воспитание ума и сердца. Книга для учителя / Д. Б. Кабалевский. – Москва: Просвещение, 1984. – 206 с.
54. Казачков С. Дирижёр хора – артист и педагог / С. Казачков. – Казань: Казан. гос. консерватория, 1998. – 307 с.
55. Казачков С. А. От урока к концерту / С. А. Казачков. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1990. – 335 с.
56. Казачков С. А. О вокально-хоровой фразировке : Беседы в форме рондо / С. А. Казачков. – Казань : Казан. консерватория, 2001. – 48 с.
57. Камалова Л. С. Формирование музыкально-слуховых образов-представлений в работе над развитием исполнительских навыков музыканта / Л. С. Камалова. – Cyberleninka : ВАК, 2017. <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-muzykalno-sluhovyyh-obrazov-predstavleniy-v-rabote-nad-razvitiem-ispolnitelskih-navykov-muzykanta>
58. Кирнарская Д. Психология музыкальной деятельности Психология музыкальной деятельности. Теория и практика / Д. Кирнарская. – 2003. – Режим доступа : <http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/4/kirnarskaya.pdf>
59. Кияновська Л. Соціокультурний аспект розвитку електронної музики в 50-х - 70-х роках ХХ ст. / Л. Кияновська. // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Випуск 6, Книга 1. – Одеса : Друкарський дім, 2005. – С. 114-124.
60. Козлов Н. И. Особенности развития музыкального мышления как проблема подготовки будущих учителей музыки / Н. И. Козлов. – Режим доступа : <http://www.rae.ru/monographs/204-6356>
61. Кофман Р. І. Виховання диригента. Психологічні особливості / Р. І. Кофман. – Київ : Муз. Україна, 1986. – 40 с.
62. Кремешна Т. Музичне мислення як фактор професійного становлення майбутніх учителів музики / Т. Кремешна. // Проблеми підготовки сучасного вчителя. – № 6 (Ч. 2). – 2012. – С. 140-144.
63. Кремлёв Ю. А. Выразительность и изобразительность в музыке / Ю. А. Кремлёв. – Москва : Музыка, 1961. – 265 с.

64. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. Лащенко. – Киев : Музична Україна, 1989. – 132 с.
65. Леснік О. С. Особливості художньо-педагогічного аналізу музичного твору в системі підготовки хормейстера / О. С. Леснік. // Наук. часопис нац. пед. унів. ім. М. П. Драгоманова : До 170-річного ювілею. – Київ : НПУ, 2004. – Вип. 1(6). – С. 96–101.
66. Лингвистический энциклопедический словарь. – Главный ред. В. Н. Ярцева. – Москва : «Сов. энцикл.», 1990. – 665 с.
67. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. // О поэтах и поэзии. – С.-Петербург : Искусство-СПб, 1996. – 156 с.
68. Мазель Л. А. О мелодии / Л. А. Мазель. – Москва : Гос. муз. изд-во, 1952. – 300 с.
69. Мазель Л. О природе и средствах музыки / Л. О. Мазель. – Москва : Музыка, 1983. – 72 с.
70. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри / Г. Г. Макаренко. – Київ : Факт, 2005. – 328 с.
71. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование / А. В. Малинковская. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Издательство Юрайт, 2017. – 191 с.
72. Масленкова Л. М. О стилистических принципах воспитания слуха / Л. М. Масленкова. // Советская музыка. – 1981. – № 12. – С. 68-70.
73. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта : теорія і практика : монографія / Л. М. Масол. – Київ : Промінь, 2006. – 432 с.
74. Медушевский В. В. Христианские основания сонатной формы / В. В. Медушевский. // Муз. академия. – № 4, 2005. – С. 13-27.
75. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – Москва : Композитор, – 1993. – 262 с.
76. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – Москва : Музыка, 2010. – 254 с.

77. Методологическая культура педагога-музыканта: Учебное пособие.
// Под ред. Э. Б. Абдуллина. – Москва : Академия, 2002. – 272 с.
78. Монасыпов Ш. «...Завет из времен мистерий». Антропософские секреты
голоса и речи / Ш. Монасыпов. // Музыкальная Академия. № 4. – 1999. –
С. 185-190.
79. Мороз Т. И. Развитие интонационного слуха в процессе воспитания
музыканта / Т. И. Мороз. – Cyberleninka : ВАК, 2018.
[https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-intonatsionnogo-sluha-v-protssesse-
vospitaniya-muzykanta](https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-intonatsionnogo-sluha-v-protssesse-vospitaniya-muzykanta)
80. Назайкинский Е. Психология музыкального восприятия
/ Е. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 384 с.
81. Назарова Е. О. Интонационная культура начинающего пианиста: Теория
и практика / Е. О. Назарова. – дисс..., С.-Петербург, 2003. – 24 с.
82. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике
музыкального мышления: История. Становление. Сущность
/ Е. М. Орлова. – Москва : Музыка, 1984. – 303 с.
83. Орлова Е. Научная проблематика ранних работ Асафьева в свете задач
современного музыкознания / Е. Орлова. // Проблемы традиций
и новаторства в современной музыке. – М : Сов. комп., 1982. – С. 205-231.
84. Петрушин В. И. Музыкальная психология / В. И. Петрушин. – Москва :
Гуманит. издат. центр ВЛАДОС, 1999. – 176 с.
85. Проблемы музыкального мышления / Под ред. Арановского М. Г. –
Москва : Музыка, 1974. – 336 с.
86. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика / Под ред.
Цыпина Г. М. – Москва : Академия, 2003. – 368 с.
87. Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления / И. Б. Пясковский. –
Київ : Музична Україна, 1987. – 180 с.
88. Пяковський І. Б. Феноменологія музичного мислення
/ І. Б. Пяковський. // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України

- ім. П. І. Чайковського. – Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. – Київ : Музична Україна, 2000. – С. 46–56.
89. Рахманинов С. В. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры / С. В. Рахманинов. // Литературное наследие: в 3 т., Т. 3, сост. З. Апетян, – Москва, 1980. – С. 232-240.
90. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: Навч.-метод. посібник / О. Я. Ростовський. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 640 с.
91. Рубинштейн С. Л. Принцип детерминизма и психологическая теория мышления / С. Л. Рубинштейн. // Основы общей психологии: в 2 т., Т. 1. – Москва : Педагогика, 1989. – С. 436-442.
92. Рудницька О. П. Світоглядна функція мистецтв / О. П. Рудницька. // Мистецтво та освіта. – 2001. – № 3. – С. 95-107.
93. Румянцева З. В. Интонационное воспитание будущего педагога-музыканта как условие развития его музыкального мышления / З. В. Румянцева. – Cyberleninka : ВАК, 2011. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/intonatsionnoe-vospitanie-buduschego-pedagoga-muzykanta-kak-uslovie-razvitiya-ego-muzykalnogo-myshleniya>
94. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблемы переинтонирования / Е. Ручьевская. // Советская музыка. – 1975, № 5. – С. 129-134.
95. Самохвалова Н. М. Оптимизация процесса формирования музыкального мышления учащихся в исполнительских классах / Н. М. Самохвалова. – Cyberleninka : ВАК, 2008. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/optimizatsiya-protsessy-formirovaniya-muzykalnogo-myshleniya-uchaschihsya-v-ispolnitelskih-klassah>
96. Свирская О. Е. Художественное познание музыки в классе фортепиано: интонационный подход / О. Е. Свирская. – Cyberleninka : ВАК, 2012. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-poznanie-muzyki-v-klasse-fortepiano-intonatsionnyy-podhod>

97. Світайло С. В. Методика роботи з дитячим хоровим колективом : навч.-метод. пос. / С. В. Світайло. – Київ : Унів. коледж Київ. ун-ту ім. Б. Грінченка, 2016. – 140 с.
98. Секретова Л. А. Педагогические условия формирования историко-стилевого мышления у студентов музыкальных училищ / Л. А. Секретова. – дисс... – Екатеринбург, 2001. – 188 с.
99. Серганюк Л. І. Методика аналізу хорових творів : навч.-метод. пос. для викладачів і студентів вищих навчальних закладів / Л. І. Серганюк. – Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2015. – 191 с.
100. Сивизьянов А. С. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей / А. С. Сивизьянов. – Шадринск : Исеть, 1997. – 372 с.
101. Симонов В. П. Эмоциональный мозг / В. П. Симонов. – Москва : Наука, 1981. – 216 с.
102. Соколов О. В. О принципах структурного мышления в музыке / О. В. Соколов. // Проблемы музыкального мышления. – Москва, 1974. – С. 153-176.
103. Соколова О. Методи розвитку музичного мислення студентів музично-педагогічних факультетів у процесі роботи над фортепіанними творами / О. Соколова. // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. – 2007. – С. 78-80.
104. Сохор А. Н. Интонация / А. Н. Сохор. – Режим доступа : <https://www.belcanto.ru/intonazia.html>
105. Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления / А. Сохор. // Проблемы музыкального мышления. – Сост. М. Г. Арановский. – Москва, 1974. – С. 38-47.
94. Спиркин А. Г. Происхождение языка и его роль в формировании мышления / А. Г. Спиркин. // Мышление и язык. Под редакцией Д. П. Горского. – Москва : Гос. издат. полит. лит., 1957. – 406 с.
106. Сухомлинский В. Эмоциональное и эстетическое воспитание. Музыка // Избр. пед. соч.: В 3-х т. – Т. I. – М. : Педагогика, 1989. – С. 33-50.

107. Тарасова Г. К. Формирование восприятия интонационной природы музыки в исполнительской деятельности учащегося-музыканта / Г. К. Тарасова. – Режим доступа : <https://www.dissercat.com/content/formirovanie-vospriyatiya-intonatsionnoi-prirody-muzyki-v-ispolnitelskoi-deyatelnosti-uchash>
108. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М.-Л. : АПН РСФСР, 1947. – 336 с.
109. Тонкова-Ямпольская Р. В. Развитие речевой интонации у детей первых двух лет жизни / Р. В. Тонкова-Ямпольская. // Вопросы психологии, № 3, 1968. – С. 94-101.
110. Ушакова Л. Г. Музыкальное мышление: становление представлений, взглядов, теорий / Л. Г. Ушакова. // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. – № 5-6, 2012. – С. 47-62.
111. Ушинский К. Д. Человек как предмет воспитания / К. Д. Ушинский. Собр. соч. Т. 8. – Москва : Издат. Акад. пед. наук, 1950. – 776 с.
112. Федорова К. Н. Роль интонации в культуротворческом процессе / К. Н. Федорова. – Cyberleninka : ВАК, 2014. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-intonatsii-v-kulturotvorcheskom-protseesse>
113. Феленчак В. Гуманістичний аспект формування музичного мислення студентів-виконавців / В. Феленчак. – Cyberleninka : ВАК, 2007. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/gumanistichniy-aspekt-formuvannya-muzichnogo-mislennya-studentiv-vikonavtsiv>
114. Холопова В. Н. Борис Владимирович Асафьев : идеи на века / В. Н. Холопова. // Журнал Общества теории музыки. – Вып. 2 (18), 2017. – С. 29-40.
115. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю. А. Цагарелли. – Учеб. пос. – Санкт-Петербург : Композитор, 2008. – 212 с.

116. Цеплитис Л. К. Анализ речевой интонации / Л. К. Цеплитис. – АН ЛатвССР. Ин-т языка и литературы им. Андрея Упита. – Рига : Зинатне, 1974. – 272 с.
117. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания / Л. Шаповалова. // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Харків, Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2014. – Вип. 40. – С. 11-32.
118. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки / С. В. Шип. – Одесса : Изд-во Одесской гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. – 296 с.
119. Шип С. Як передати словами зміст музики / С. Шип. // Мистецтво і освіта. – Київ, 2001, № 2. – С. 8-12.
120. Шуман Р. Домашние и жизненные правила для музыкантов / Р. Шуман. – Москва : Университетская типография, 1905. – 12 с.
121. Щетинский А. Обучать интонационному мышлению / А. Щетинский. // Музыкальная академия. – Москва, 1993. – № 1. – С. 160-164.
122. Щолокова О. П. Система професійної підготовки студентів педагогічних вузів до художньо-естетичної освіти школярів / О. П. Щолокова. – Автореф. дис... – Київ, 1996. – 43 с.
123. Эдуардова И. Б. Интонационный анализ как средство освоения историко-стилевых закономерностей музыкальных произведений студентами-музыкантами – Режим доступа : <https://www.dissercat.com/content/intonatsionnyi-analiz-kak-sredstvo-osvoeniya-istoriko-stilevykh-zakonomernostei-muzykalnykh->
124. Эндрюс Т. Сакральные звуки / Т. Эндрюс. – С.-Петербург : Будущее земли, 2004. – 240 с.
125. Эстетика : Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. – Москва : Политиздат, 1989. – 447 с.
126. Юманова Т. А. Сопоставительный анализ музыки и поэтического текста как метод активного изучения хоровых произведений / Т. А. Юманова. – Автореф. ... – Москва, 1975. – 24 с.

127. Юманова Т. А. Взаимодействие различных видов анализа при изучении музыкального произведения / Т. А. Юманова. // Совершенствование подготовки учителя музыки на муз.-пед. факультете. – Свердловск : Свердл. пед. ин-т, 1983. – С. 29-34.
128. Ярустовский Б. Как жизнь / Б. Ярустовский. // Интонация и музыкальный образ. – Москва : Музыка. – 1965. – С. 95-133.
129. Jiranek J. Asafjevova teorie intonace, její genezi a význam / J. Jiranek. – Praha, 1967. – 303 s.
130. Kurth E. Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie / E. Kurth. – Bern: Drechsel, 1917. – 525 s.



ДОДАТКИ

Словник музичних термінів

ІНТОНОЛОГІЯ (від лат. *intono* – голосно вимовляю) – розділ мовознавства, що вивчає інтонацію в її структурних, функціональних, комунікативних та стилістичних аспектах. Об'єкт І. – звуковий бік мовлення в його систем. (літ., або кодифіковане, спонтанне, діалектне) і функціонал.-стильових (публічне, розмовно-побут., сценічне та ін.) різновидах. І. встановлює значення і форми тонал., динам., темпорал. характеристик мовлення у зв'язку з семантикою висловлення та його комунікат. спрямуванням; залежність акустич. змін у висловленні від його семантики, синтаксич. форми, ситуації спілкування, мети комунікації, стилю мовлення тощо; інтонац. особливості певної мови, її типол. риси та універсалії. Одиниці І. – інтонац. контур (містить тонал. і динам. контури), інтонема, інтонац. структура висловлення, фрази, синтагми. І. розглядає зміни частоти осн. тону та інтенсивності, а також часові характеристики висловлення у їхньому акустич. вираженні. В Україні І. розвивається від 1960-х рр.

ІНТОНАЦІЯ (від. лат. *intono* – голосно вимовляю) – *intonatio* як термін теорії музики – «спів у церковному тоні» або «налаштування на церковний тон» – багатозначний музичний термін. Ключове поняття вчення Б. Асаф'єва. У своїй книзі «Музична форма як процес» Б. Асаф'єв метафорично описав інтонацію багатьма способами, у тому числі як «стан тонової напруги», як «якість осмисленої вимови» тощо. При тому, що наукового визначення інтонації Б. Асаф'єв не дав, він тим не менше визначив усі найважливіші категорії музики і саму музику через інтонацію.

КОМУНІКАТИВНІСТЬ, КОМУНІКАТИВНИЙ – сукупність істотних, відносно стійких властивостей особистості, що сприяють успішному прийому, розумінню, засвоєнню, використанню й передаванню інформації. Вміння говорити й слухати. Наука різних історичних періодів

підкреслювала комунікативну перевагу мистецтва над іншими формами суспільної свідомості. При цьому, якщо комунікативні функції таких мистецтв, як театр, кіно, література обмежені мовним бар'єром, то музика, балет, скульптура, живопис вільні від цього обмеження. Комунікативна функція музики базується на знаковому використанні звукових форм, що дає всі підстави вважати музику особливою мовою.

МИСЛЕННЯ – процес перетворення фактів, інформації, емоцій тощо на цілісне й упорядковане знання. Мислення є фундаментальною властивістю людини. Розуміння мислення, його фізичних та метафізичних аспектів – зародження, функціонування, було й залишається метою різних академічних дисциплін: лінгвістики, філософії, психології, нейронауки, медицини, біології, соціології тощо. Мислення допомагає аналізувати досвід, формувати та впорядковувати в думках модель світу, робити передбачення і планувати дії. Здатність людини до абстрактного мислення стала суттєвою перевагою в еволюційному процесі. Актуальною темою науки про музику є дослідження музичного мислення.

СЕМАНТИКА (від грец. *σημαντικός* – семантикос, значимий) – термін, який має кілька значень. Значення мовних одиниць – окремих слів, фразеологізмів, складових частин слова тощо. Спільним у семантиці всіх дієслівних утворень є вираження динамічної ознаки у її стосунку до діяча і до об'єкта дії. Семантика слова – річ мінлива. Вона змінюється в часі та при перенесенні слова в іншу мову. *Музична семантика* – одна з тем, що інтенсивно розробляються музичною наукою та музичною педагогікою протягом останніх трьох століть. Теорія афектів, сформульована у XVII-XVIII ст., акцентувала спорідненість музики й мови, яка полягала в синтаксичній організації, формуванні музичної лексики (типових за значенням музичних фігур), у фонетичній структурі слова та його мелодико-ритмічного еквівалента. Від тоді й до сьогодні музична мова визначається як сукупність музичних засобів: мелодія, гармонія, теми, вибір інструментів і голосів – все це елементи «музичної

мови». У першій третині ХХ ст. лінгвістична проекція кристалізується у концепції Б. Асаф'єва, згідно якої звукокомплекси викликають у масовій музичній свідомості міцні асоціації, аналогічні смислам словесної семантики.

СЕМІОТИКА, або семіологія (від грец. *σημειωτικός* – такий, що має ознаки; від грец. *σημείον* – знак, ознака; грец. *σημα* – знак) – наука, яка досліджує способи передачі інформації, властивості знаків та знакових систем в людському суспільстві (головним чином природні та штучні мови, а також деякі явища культури, системи міфів, ритуалів), природі (комунікація у тваринному світі) або в самій людині (зорове та слухове сприйняття тощо). Іншими словами, семіотика – це теорія знаків та знакових систем.

АНТРОПОСОФІЯ – (у перекл. з грец. «антропос» – «людина», «софія» – «мудрість») – розшифровується як «мудрість про людину». Є цілісною природничою концепцією світобудови, що вивчає взаємозв'язок між матерією та духом. Коріння А. йдуть глибоко в європейську філософію. А. була заснована австрійським натуралістом, вченим і філософом Р. Штайнером (1861-1925), дослідником, що володіє знаннями в багатьох областях медицини, природного права, а також філософським мисленням. А., як дослідницький метод, який вивчає духовність і науку, являє собою шлях пізнання, що сприяє возз'єднанню духовної складової особистості з духовністю всього Макрокосму.

УНІВЕРСУМ (лат. *universum*, «сукупність, спільність» або лат. *summa rerum* «сукупність усього», «світ як ціле», «усе суще») – у філософії – сукупність об'єктів і явищ в цілому, що розглядається в якості єдиної системи, тобто об'єктивна реальність у часі і просторі. У загальному смислі тотожний терміну «Всесвіт».

Нотні матеріали
ЧЕМ ЖАРЧЕ ДЕНЬ

Слова І. Буніна

Музика М. Кармінського

Lento limpido
mp *port.*

C.
Чем жарче день, тем сладостней в бору дышать су-

A.
mp *port.*

port. *mf*

-хим смолистым ароматом, и весело мне

port. *mf*

было поутру бродить по этим солнечным па-

poco rit. p *poco a poco cresc. e acceler.*

-ла там! По-всюду блеск, по-всюду яркий

poco rit. p *poco a poco cresc. e acceler.*

свет, песок — как шелк... Прильну к сосне ко-ря-вой и чув-ствую: мне

толь-ко де-сять лет, а ствол — гигант, тя-же-лый, ве-ли-

-ча-вый. Ко-ра гру-ба, мор-щи-ни-ста, крас-на, но так теп-ла, так

солн-цем вся про-гре-та! И ка-жет-ся, что

пах - нет не сос - на, а зной и су - хость

сол - неч - но - го све - та.

roso rit.

ЧЕМ ЖАРЧЕ ДЕНЬ, ТЕМ СЛАДОСТНЕЙ В БОРУ
 ДЫШАТЬ СУХИМ СМОЛИСТЫМ АРОМАТОМ,
 И ВЕСЕЛО МНЕ БЫЛО ПОУТРУ
 БРОДИТЬ ПО ЭТИМ СОЛНЕЧНЫМ ПАЛАТАМ!

ПОВСЮДУ БЛЕСК, ПОВСЮДУ ЯРКИЙ СВЕТ,
 ПЕСОК — КАК ШЕЛК... ПРИЛНУ К СОСНЕ КОРЯВОЙ
 И ЧУВСТВУЮ: МНЕ ТОЛЬКО ДЕСЯТЬ ЛЕТ,
 А СТОЛ — ГИГАНТ, ТЯЖЕЛЫЯ, ВЕЛИЧАВЫЯ.

КОРА ГРУБА, МОРЩИННИСТА, КРАСНА,
 НО ТАК ТЕПЛА, ТАК СОЛНЦЕМ ВСЯ ПРОГРЕТА!
 И КАЖЕТСЯ, ЧТО ПАХНЕТ НЕ СОСНА,
 А ЗНОЙ И СУХОСТЬ СОЛНЕЧНОГО СВЕТА.

ПОКА ЖИВУ – ТЕБЕ МОЛЮСЬ

Слова Д. Мережковського

Музыка М. Кармінського

Largo $\text{♩} = 46$

p

С О, Бо - же мой, бла - го - да - рю за то, что дал мо - им о - чам

А *p*

rosso tr *p*

Ты ви - деть мир, твой веч - ный Храм, и ночь, и вол - ны, и за - рю.

rosso tr *p*

rosso più mosso $\text{♩} = 54$

tr $\text{♩} = 58$

Пус - кай му - чень - я мне гро - зят, бла - го - да - рю за э - тот миг, за все, что

tr за все, что

rosso

серд - цем я по - стиг, о чем мне звез - ды го - во - рят. Вез -

rosso

серд - - - - - цем, по - стиг - я серд - - - - - цем

$\text{♩} = 60$ *mf*

mf де я чувст - ву - ю, вез - де, Те - бя, Гос - подь, в ноч -

mf чув - ству - ю я Те - - - - -

poco Largendo

54 *f* *mp*

ной ти - ши и в от - да - лен - ней - шей звез - де, и в глу - би - не мо - ей ду -

Piu agitato

74 *p* *mp*

ши Я Бо - га жаж - дал и не знал; е - ще не

mp *M...*

M...

mf *cresc.*

ве - рил, но, лю - бя, по - ка рас - суд - ком от - ри - цал, — я серд - цем

A... *A...* *A...*

cresc.

Maestoso

58 *rit.* *f*

чув - ство - вал Те - бя. И Ты от - крыл - ся мне: Ты —

rit. *f*

Piu vivo

66

мир. Ты — всё. Ты — не - бо и во - да, Ты — го - лос бу - ри,

rit. **Andante** $\text{♩} = 60$

Ты — э - фир, Ты — мысль по - э - та, Ты — звез - да... По - ка жи -

ву, Те - бе мо - люсь, Те - бя люб - лю, ды - шу То - бой, ког - да - ум - с то - бой со -

ру — с то - бой со - люсь, как звез - ды с ут - рен - ней за - рей. Хо - люсь — как звез - ды с за - - - рей.

Largando $\text{♩} = 56$

чу, чтоб жизнь мо - я бы - ла Те - бе не - молч - на - я хва - ла. Те - бя за

пол - ночь и за - рю, за жизнь и смерть бла - го - да - рю...