

МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ИНФОРМАЦИОННОЕ ОСНОВАНИЕ

Статья посвящена обоснованию тезиса о том, что музыкальное мышление является фактором формирования и развития музыкальной культуры. Рассматривается содержание музыкального мышления с точки зрения информационного подхода. Результат исследования заключается в утверждении решающей созидательной роли музыкального мышления для развития музыкальной культуры.

Ключевые слова: музыкальное мышление; музыкальная культура; музыкальная информация.

Одним из важных исследовательских направлений в современной культурологии является сущность музыкального мышления. Культурологический подход позволяет интерпретировать данную категорию как одну из форм художественного сознания, способствующую формированию и развитию музыкальной культуры.

Проблемы музыкального мышления активно обсуждаются в культурологии и музыковедении на страницах многочисленных монографий и статей, включающих этот термин в свое название. В них достаточно разносторонне и глубоко рассматриваются различные аспекты данной уникальной способности человека. Более того, практически всё теоретическое музыковедение – от мелодии и ритма до формы и драматургии, – так или иначе касается музыкального мышления, раскрывая различные его стороны. Музыкальная теория освещает то, что составляет содержание музыкального мышления или каким-либо образом включено в него.

Одним из ракурсов рассмотрения процесса музыкального мышления является информационный подход, который в свете становления современного информационного общества и информационной культуры приобретает всё большую актуальность. Впервые о возможности применения информационного подхода к изучению проблем музыкального мышления начали говорить в связи с достижениями в области кибернетики и теории информации. Уже в 1970-х гг. появился ряд исследований в этом направлении (А. Моль [1], Р.Х. Зарипов [2, 3], Л.А. Хиллер и Л.М. Исааксон [4], Г. Саймон [5] и др.), сутью которых являлось кибернетическое моделирование музыкального мышления. Разумеется, эти исследования ориентировались на вычислительные научные методы. Музыковедение, в свою очередь, непосредственно не обращалось к методологическим принципам кибернетики и теории информации, но их косвенное влияние можно обнаружить во многих научных трудах. Это касается работ В.В. Медушевского [6], Е.В. Назайкинско [7] и других исследователей, где не только встречается соответствующая терминология, но и обнаруживается идейное пересечение с информационными научными отраслями¹. Так наметилось встречное движение вычислительных и музыковедческих подходов в исследовании информационных аспектов музыкального мышления.

Однако тенденция сближения позиций только наметилась, а самого соединения так и не произошло. Общественные представления об информации до сих пор не вошли в аналитические процедуры музыковедения, так же как кибернетическое моделирование исходит из собственных ресурсов, во многом игнорируя музыкально-теоретические достижения. Из всего многообразия

подходов к исследованию музыкального мышления информационные аспекты пока не нашли должного музыкально-теоретического осмысления. На наш взгляд, идеи кибернетики и теории информации позволяют в новом ракурсе рассмотреть особую форму человеческого мышления, каковой является музыка. Хотя музыковедение имеет значительные традиции соприкосновения с данными идеями, оно недостаточно реализует заложенный в них исследовательский потенциал. Продолжая ранее предпринятые нами попытки установить взаимосвязь между этими научными отраслями [8], информационные аспекты музыкального мышления мы будем рассматривать с точки зрения способности оперировать музыкальными информационными элементами.

Чтобы рассмотреть информационные аспекты музыкального мышления, необходимо исходить из положения, что музыка является одним из средств коммуникации. Музыкальное сообщение, функционирующее в музыкальной коммуникационной системе, состоит из музыкальных информационных элементов. Именно эти элементы являются содержанием музыкального мышления.

Большинство исследователей, говоря о музыкальном мышлении, имеет в виду почти исключительно творческую деятельность композитора. Так, В.П. Бобровский в книге «Тематизм как фактор музыкального мышления» [9], отвечая на вопрос, что такое музыкальное мышление, прослеживает путь создания музыкального произведения, где отмечены основные этапы реализации творческого замысла. Однако музыкальное мышление не только генерирует музыкальную мысль, создавая музыкальное сообщение², но и осмысливает, познает, оценивает проникающую в него музыкальную информацию. Следовательно, им обладают все участники музыкальной коммуникации. Поэтому, говоря о музыкальном мышлении, мы будем иметь в виду не только композитора, но и исполнителя, и слушателя. У каждого из них в силу особого функционального положения в системе музыкальной коммуникации, безусловно, имеется специфика протекания мыслительных процессов. Мы же попытаемся выявить то общее, что проявляется в мышлении всех субъектов музыкальной коммуникации.

В данной статье мы проделаем путь, аналогичный пройденному В.П. Бобровским [9], только в несколько ином ракурсе: мы проследим ход музыкального мышления, опираясь прежде всего на информационные аспекты.

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

мышления осуществляет отражение и познание действительности в специфических музыкальных представлениях³. Эта действительность охватывает прежде всего само бытие музыки, а через неё и окружающие человека жизненные реалии. Следовательно, высшая цель музыкального мышления – это познание мира с помощью особых средств, предоставляемых музыкой.

Основным источником мышления являются ощущения, которые возникают как отражение свойств предметов и явлений действительности в результате их воздействия на органы чувств. Взаимодействие человека с музыкой происходит через слуховые, зрительные и осязательные ощущения. С помощью слуха в сознании отражается целый комплекс ощущений. Сюда входят такие свойства звука, как высота, громкость, тембр и т.д. Зрительные ощущения образуются при взгляде на визуальный облик музыки, зафиксированный в нотном тексте. Здесь важны не только форма и расположение нотных знаков, воспринимаемых в процессе чтения нотного текста, но и вызываемое ими внутреннее интонирование. Осязательные ощущения связаны с извлечением музыкального звука, когда прикосновением к клавише или струне, напряжением губ или голосовых связок при исполнении музыки устанавливается непосредственный контакт со звуковым материалом. К этим ощущениям, очевидно, можно отнести и физическое соприкосновение с акустической вибрацией самого звукового потока, т.к. резонансные свойства окружающего пространства позволяют музыке особым образом – когда колебание воздушных масс воспринимаются не посредством слуха, а самим телом, – воздействовать на человека, вызывая душевное волнение, трепет⁴.

С накоплением опыта и развитием музыкального мышления ощущения становятся более дифференцированными. В результате увеличиваются точность и адекватность отражения, а также открывается способность к отражению новых свойств музыкальной материи. Так, обогащение слухового опыта содействует более тонкому различению таких качеств музыкальной ткани, как степень напряженности, плотности и глубины звучания, у исполнителя усиливаются тембровые и артикуляционные градации воспроизводимого звука. В усложнении гаммы ощущений намечается выход за пределы фиксации сознанием отражаемых фактов действительности. В ощущениях начинают обнаруживаться качественные характеристики, для оценки которых требуется участие мыслительных процессов.

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

Ощущение – исходный пункт познания. Переступая порог сознания, оно мгновенно становится частью пер-

цептивного образа. Возникающее многообразие ощущений превращается в чувственное восприятие, характеризующееся слиянием различных отраженных свойств и образованием из них некоторой целостности. В музыке связь первичных ощущений реализуется посредством системы интонационных сопряжений, проецируемых на те или иные формы музыкальных оборотов, рисунков, а также сложения музыкальной ткани. Перцептивные образы также становятся информационными элементами, которыми оперирует музыкальное мышление, но эти элементы уже выступают как сложные или составные образования, включающие в себя интонационные, ритмические, гармонические и иные свойства отраженной в сознании музыкальной ткани. Однако этим информационная структура перцептивного образа не исчерпывается и включает в себя элементы несколько иного рода.

Мышление в определенном смысле противоположно чувствам, как рациональное и эмоциональное. Оно оперирует логическими внечувственными абстракциями, которые имеют определенную связь с чувственным предметным миром. Особенность музыкального мышления заключается в том, что чувственно воспринимаемым миром здесь являются сами чувства, выражаемые через интонационные сопряжения. Следовательно, в перцептивном образе эмоциональный и рациональный ряды сливаются в целостный феномен, названный В.П. Бобровским «эмоцией-мыслью» [9. С. 8]. Это означает, что музыкальное мышление оперирует как информационными единицами не только материальными, но и духовными сущностями, составляющими неотъемлемую часть информационного содержания музыки.

Оперирование чувственными состояниями как информационными единицами – неперемное свойство музыкального мышления. Чтобы убедиться в этом, обратимся к опыту моделирования процесса сочинения музыки при помощи компьютера. Отсутствие в них художественно значимого результата обусловлено тем, что в качестве информационных единиц рассматривались акустические факты (звук, интервал, интонационный оборот и т.п.), но никак не чувства, выражаемые этими фактами. Формируемый в сознании человека перцептивный образ как «эмоция-мысль» представляет собой неразрывное единство его материальной основы и чувственного переживания. Единство материально-звукового и эмоционального является неперемным условием существования музыкального образа. Поэтому для музыкального мышления совершенно необходимо оперирование чувственными состояниями как особыми музыкальными информационными единицами.

Музыкальное мышление, как и мышление вообще, не гарантирует стопроцентную идентичность отражаемой действительности мысленным представлениям. Особенности перцептивного образа обусловлены структурой индивидуального сознания, формируемого социальным, культурным опытом и индивидуальными качествами личности. Уникальность этого образа состоит не только в совокупности личных ощущений, но и в смысловой интерпретации, которая благодаря работе мышления становится неотъемлемой частью целостности данного образа.

Несмотря на все различия, в перцептивных образах есть нечто общее. Это повторяющиеся информацион-

ные компоненты, образующие характерные устойчивые структуры. Именно благодаря им мы выделяем типовые интонационные и ритмические рисунки, гармонические последования, фактурное и тембровое сложение музыкальной ткани и т.д. Такие типовые структуры охватывают все средства музыкальной выразительности, при этом наиболее ярко и разнообразно они проявляют себя в мелодических оборотах⁵. Кроме того, к ним следует отнести жанровые и стилистические признаки, охватывающие характерный набор выразительных средств. Наконец, в высшем своем проявлении они касаются композиционных и драматургических аспектов сложения музыкальной ткани. К композиционным стереотипам относятся музыкальные формы (период, рондо, соната и т.д.), к драматургическим – приемы воплощения стадий развёртывания музыкальной мысли (экспозиция, развитие, кульминация и т.п.). Все эти типовые структуры также выступают в качестве самостоятельных музыкальных информационных единиц, которыми оперирует музыкальное мышление⁶. Они пронизывают все уровни организации музыкальной ткани, поэтому оперирование ими является общей нормой музыкального мышления.

Типовые структуры не обладают конкретной формой и проявляют себя как модели. Их инвариантная сущность приводит к возникновению определенных музыкальных архетипов, которые формируются в сознании людей и становятся достоянием общечеловеческого мышления. Музыкальные архетипы являются отражением коллективного опыта восприятия и оценки музыки. Следовательно, развитие индивидуального музыкального мышления, обеспечиваемое накоплением личного музыкального опыта, способствует развитию общественного музыкального сознания. А обретя статус достояния общественного сознания, музыкальные архетипы становятся факторами формирования и развития музыкальной культуры.

Музыкальное мышление охватывает разную степень общности – от отдельного человека до группы людей. Между индивидуальным и общественным музыкальным мышлением имеется тесная взаимосвязь. Обращение к памяти, к накопленному опыту – необходимое условие любого мышления. Накопление музыкальных моделей в индивидуальной памяти ведет к пополнению общественного сознания и культурной памяти новыми музыкальными архетипами. Соединяясь с внемузыкальными представлениями, они включаются в комплекс мировоззренческих установок, свойственных той или иной эпохе, социальной группе людей, национальной культуре. Эти установки оказывают обратное влияние на музыкальное мышление личности, способствуя формированию индивидуальной системы ценностей и оценок, обогащая внутренние музыкальные представления. Коллективное и индивидуальное музыкальное сознание в соответствии с мировоззренческими установками производит отбор музыкальных информационных элементов, которыми оперирует музыкальное мышление. Избранный большей частью интуитивно комплект информационных элементов обретает черты целостности, что дает возможность говорить о той или иной стилистической принадлежности музыки. Причем в настройке стили-

стической системы музыкальных информационных элементов участвуют все субъекты музыкальной коммуникации, устанавливая приоритеты и пределы допустимого.

Поскольку свойства музыкальной действительности, данные в ощущениях, преобразуются в уникальный, неповторимый перцептивный образ, музыкальное мышление не просто отражает, но и некоторым образом видоизменяет её. В этом заключаются естественные, непреднамеренные проявления в музыкальном мышлении творческого, созидательного начала. Кроме того, благодаря преодолению границы непосредственно-чувственного отражения, музыкальное мышление позволяет приобретать музыкальные знания, которые не могут быть даны человеку в ощущениях.

Опираясь на хранящиеся в памяти модели как музыкальными информационными единицами, музыкальное мышление обращено не только в прошлое, но и в будущее. Эти модели позволяют прогнозировать возможные варианты дальнейшего развёртывания музыкальных событий. В мышлении постоянно действует механизм активного опережения, заключающийся в непрерывном предугадывании, предвосхищении дальнейшего. Ощущение развития в музыке опирается на «принцип музыкального мышления, заключающийся в экстраполяции, в распространении на будущее свойств и закономерностей, присутствующих в звучащем отрывке» [6. С. 188]. Хранящиеся в памяти типовые модели развития музыкального материала создают возможность заглядывать в будущее, предвосхищать направление движения музыкальной материи.

Опережающие представления, мысленное конструирование предполагаемых событий в деятельности композитора и слушателя вполне очевидны. Ещё Э. Ганслик в работе «О музыкально-прекрасном» отмечал, что интеллект человека, воспринимающего музыку, обладает способностью предвосхищать её течение [12]. Показательным примером предвосхищения в музыкальном мышлении исполнителя является игра незнакомой музыки по нотам. Здесь музыкант не только старается точно воспроизвести нотный текст, но и в соответствии с внутренним ожиданием стремится тем или иным образом одухотворить музыку. Не менее ярким примером является импровизация, где мысль музыканта как бы забегает на несколько шагов вперед, предопределяя и направляя развитие музыки. Как отмечает Е.В. Назайкинский, «музыкант постоянно сверяет свои представления с результатом, озвучание может даже опережать представления и направлять их» [13. С. 9].

Последнее высказывание Е.В. Назайкинского затрагивает ещё один механизм музыкального мышления. Это сравнение ожидаемых и действительно происходящих музыкальных событий. Музыкальный материал направляет внутренние представления, порождает музыкальные мысли и идеи, вызывая опережающее представление. Это позволяет мышлению организовать музыкальную мысль и реализовать её через нотную запись, реальное звучание или внутренние представления. Вновь появившийся музыкальный материал сознание сравнивает с тем, что ожидалось. Предположения сверяются с возникающей реальностью постоянно и произвольно. Осмысление результата сравнения

позволяет оценить степень новизны и предсказуемости хода последующих музыкальных событий.

Предугадывание и сравнение – два неразрывно связанных механизма музыкального мышления, основанных на манипулировании музыкальными информационными элементами. В первом случае эти элементы порождаются сознанием, во втором – проникают в сознание из окружающей музыкальной действительности. Разумеется, эти элементы, поступающие в сознание из разных источников, нетождественны, т.к. относятся к разным формам бытия музыки: мысленным представлениям и реальному звучанию. Вместе с тем они сосуществуют в сознании, когда в процессе восприятия музыки на внутренний мысленный прогноз изложения музыкальной ткани накладывается отражение звуковой реальности. Такое параллельное сосуществование в сознании представляемых и отражённых музыкальных информационных элементов приводит к слиянию предугадывания и сравнения в единый процесс. Эти механизмы музыкального мышления, выступающие в тесном единстве, позволяют охватить сразу все временные модусы: воспоминание, непосредственное ощущение и предвидение. В этом проявляется апперцептивное опережение или предвосхищение, когда воспринимаемое актуальное музыкальное бытие мышление сравнивает с музыкальными моделями, возникшими на основе прошлого опыта, и предвосхищает будущие музыкальные события.

Образцом совместного действия двух указанных механизмов музыкального мышления является его способность к компенсации, т.е. способность восстанавливать (или, иначе, домысливать) пропущенные по какой-либо причине информационные элементы музыкального сообщения. В обращении с акустическим текстом восполняются звуковые реалии, отсутствующие в перцептивном образе из-за ошибок исполнения или восприятия. При чтении нотного текста исправляются обнаруженные в записи возможные разнородные опечатки и дефекты. Если сравнение реального с ожидаемым дало неудовлетворительный результат, мышление на основе имеющихся в нем моделей может скорректировать перцептивный образ.

Опережающие представления являются залогом продуктивной деятельности музыкального мышления. Их наличие указывает на то, что помимо рефлексии и актуализации реально существующего музыкальное мышление способно включать в себя то, чего ещё нет в действительности. Благодаря фантазии, воображению человек может помыслить нечто отсутствующее в чувственно воспринимаемом мире, а значит, продуцировать музыкальную информацию, выходя за пределы собственного чувственного опыта. В этом проявляется его способность к творчеству. Отсюда содержание музыкального мышления состоит из информации, которая является продуктом чувственного опыта, и следовательно, дает нам представление о действительном чувственно воспринимаемом музыкальном мире и информации, которая является продуктом воображения, фантазии, творчества, и следовательно, участвует в продуцировании, преобразовании реального музыкального мира.

Творческая работа музыкального мышления состоит в проецировании возможного на реальное. Суть её

заключается в перегруппировке содержаний сознания, когда разрушаются существующие связи между музыкальными информационными элементами и образуются новые. Причем в этом участвуют не только материальные, но и духовные элементы.

Проецируя сказанное на моделирование музыкального мышления с помощью компьютерных информационных технологий, отметим, что искусственный интеллект, имитируя творческую деятельность человека, также производит комбинирование музыкальными информационными элементами. Однако содержанием искусственного интеллекта не может быть всё многообразие музыкальной информации, которым обладает человеческое мышление. Создаваемые связи не наделяются художественным значением, т.к. лишены чувственного основания. От перцептивного образа (от «эмоции-мысли») здесь представлена только рациональная, логическая часть.

Если содержанием музыкального мышления являются музыкальные информационные элементы, то законы его функционирования выражаются в логике их следования. Поэтому музыкальное мышление можно определить как познающую или творческую, продуктивную деятельность сознания, в процессе которой обнаруживается существующая или создается новая система логических связей между элементами.

Поскольку музыкальные информационные элементы неоднородны и группируются по определенным признакам, система музыкального мышления составляет комплекс подсистем, каждая из которых имеет собственный набор информационных элементов и логику их взаимосвязи. Именно поэтому из музыкального художественного целого можно выделить интонационное развитие, гармоническую последовательность, динамический и темповый профиль, тембровую драматургию и пр. Отражение принципов организации этих отдельных компонентов, соответствующих различным средствам музыкальной выразительности, реализуется в виде таких форм музыкального мышления, как ладо-гармоническое, метроритмическое, фактурное, тембровое мышление и т.д. Но музыкальные информационные элементы могут структурироваться не только в соответствии с логикой развёртывания средств музыкальной выразительности, но и по иным признакам. Поэтому правомерно выделять и такие виды музыкального мышления, как полифоническое, гомофонно-гармоническое, композиционное, драматургическое, образное и т.д.

Таким образом, любая музыкальная информационная структура, обладающая собственной логикой связи музыкальных информационных элементов и выступающая в качестве составной части художественного целого, является одним из компонентов музыкального мышления. Все соответствующие отдельным информационным структурам формы музыкального мышления функционируют как особые порождающие подсистемы, действие которых отражается в художественной структуре музыкального бытия. В то же время их деятельность скоординирована и взаимообусловлена, что представляет работу музыкального мышления как единый механизм, регулирующий все происходящие музыкальные мыслительные процессы.

Всё вышесказанное позволяет сделать некоторые заключения по поводу таких аспектов музыкального мышления, как объём, содержание и структура.

Объём и содержание музыкального мышления непосредственно взаимосвязаны. Их соотношение можно рассматривать как количественные и качественные характеристики заключенной в мышлении музыкальной информации. Диапазон охвата мышлением музыкальных информационных единиц и их связей постоянно меняется в зависимости от того, что попадает в сферу мышления. В первую очередь, актуализируется непосредственно услышанная или увиденная музыкальная информация, данная человеку в ощущениях в процессе присвоения музыкальных культурных ценностей. В то же время на восприятие влияет направленность мышления, обусловленная целью познания. Поэтому воспринимаемая музыкальная информация, прежде чем достичь сознания, проходит своеобразный фильтр, отсев. В результате реально актуализируется только то, на что нацелено мышление. Смена цели соответственно ведет к изменению объёма и содержания музыкального мышления.

Следует отметить, что объём и содержание индивидуального музыкального мышления значительно уже объёма и содержания информационного пространства музыкальной культуры. Сознанием личности охватывается только некоторая часть всех информационных возможностей музыкальных культурных достижений. В то же время совокупность содержаний индивидуальных сознаний, обладающих музыкальной информацией, безусловно, является достоянием музыкальной культуры.

Другой аспект музыкального мышления – *структура* – определяется внутренней организацией музыкального мышления и полностью зависит от индивидуальности человека, от качеств его личности. Здесь осуществляется действие двух противоположных сил. С одной стороны, стремление к самоорганизации привносит в мышление системность, следствием чего является относительная устойчивость его текущего состояния. Отсюда структура индивидуального музыкального мышления в какой-то мере остается постоянной. С другой стороны, это состояние подвергается активному воздействию, исходящему как из внешних, так и внутренних источников, что приводит к постоянному его изменению. Преобразование структуры музыкального мышления происходит путем ассимиляции вновь приобретенного опыта в результате присвоения достижений музыкальной культуры в систему сложившихся внутренних представлений. Так одновременно действуют две противоположные тенденции на сохранение и разрушение структуры музыкального мышления. Это диалектическое противоречие создает предпосылки для развития музыкального мышления, выделяя стадии его стабильного и мобильного состояния.

В общем информационном диапазоне музыкальной культуры сосуществуют альтернативные, противоположные и даже взаимоисключающие музыкальные информационные элементы (как диатоническая и хроматическая, тональная и атональная организация музыкального материала и т.п.). Они ставят перед индивидуальным мышлением проблему выбора. Для обретения непротиворечивой системности оно вынуждено производить отбор таких информационных единиц и их связей, которые отвечают его структуре.

Подведем итоги:

1. Музыкальное мышление, являясь частью общего мышления, естественно подчиняется основным закономерностям последнего. При этом его специфика проявляется в оперировании музыкальными информационными единицами, обусловленными интонационной природой музыкального искусства, образностью, семантикой музыкального языка, композиционной и драматургической логикой и т.п.

2. Мыслительная деятельность человека не сводится только к процессам анализа и обобщения чувственных впечатлений, она связана и с практической деятельностью. Музыкальное мышление, познавая действительность, творит новую реальность в виде материальных интеллектуальных продуктов – нотных и акустических текстов, которые становятся достоянием музыкальной культуры.

3. Музыкальное мышление, осуществляющее познание и создание музыкального бытия, охватывает внутренний мир человека. В нем совершается духовный процесс поиска смыслов. Музыкальные информационные элементы, составляющие содержание музыкального мышления, обуславливают его функционирование, но не являются главной целью его деятельности. Познавая и создавая музыкальный мир, человек создает и познает прежде всего самого себя. А значит, он творит свой собственный духовный мир.

Таким образом, современное культурологическое понимание музыкального мышления заключается в рассмотрении его как единства отражения и созидания. Отражение представляет лишь одну сторону деятельности сознания, где осуществляется присвоение индивидуумом культурных ценностей. Но мышление обладает и значительным продуктивным, творческим потенциалом. Причём посредством творческой деятельности мышления человек создает не только материальные артефакты музыкальной культуры, но и самого себя. И то и другое представляют для музыкальной культуры особую ценность и значимость. Именно созидательная деятельность музыкального мышления является истинным залогом формирования и развития музыкальной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В отмеченных трудах В.В. Медушевского и Е.В. Назайкинского имеются важные культурологические наблюдения, касающиеся рассмотрения музыкального мышления и его продуктов в общекультурном контексте.

² В создании музыкального сообщения заключается суть деятельности не только композитора, но и исполнителя. Если первый создаёт музыкальное сообщение в форме нотного, то второй – акустического текста.

³ Сразу оговоримся, что отражением действительности мышление не исчерпывается. О творческой функции музыкального мышления будет сказано несколько позже.

⁴ Перечисленные ощущения проявляют себя в контакте с музыкой как любителей, так и профессионалов. При этом следует отметить, что, в отличие от любителей музыки, в профессиональной деятельности музыканта различные перцептивные системы глубоко взаимосвязаны.

Поэтому важным психологическим качеством деятельности музыканта-профессионала является координированность осязательно-слуховых и зрительно-слуховых ощущений [10].

- ⁵ Не случайно интонационно-мелодическим типовым структурам в музыковедческих исследованиях отведено особое место. Достаточно вспомнить о таком широко распространённом понятии, как «интонационный словарь эпохи», выведенном Б.В. Асафьевым [11].
- ⁶ Оперирование композиционными и драматургическими стереотипами, как и вышеотмеченными первичными ощущениями, указывает на то, что содержание мышления не ограничивается языковыми средствами. Следовательно, музыкальное мышление вряд ли следует отождествлять с музыкальным языком, что нередко встречается в музыковедческих исследованиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.
2. Зарипов Р.Х. Кибернетика и музыка. М., 1971.
3. Зарипов Р.Х. Машинный поиск вариантов при моделировании творческого процесса. М., 1983.
4. Hiller L.A., Isaacson L.M. Illiac Suite for String Quartet // New Music Edition. 1957. Vol. 30, № 3.
5. Simon H.A. Pattern in Music, Complex Information Processing. Carnegie Inst. of Technol. Pittsburgh, 1967. June.
6. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
7. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
8. Полозов С.П. Обучающие компьютерные технологии и музыкальное образование. Саратов, 2002.
9. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989. Вып. 1.
10. Полозов С.П. Компьютерные технологии в формировании начальных пространственно-временных музыкальных представлений // «Прометей» – 2000 (о судьбе светомузыки: на рубеже веков). Казань, 2000.
11. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
12. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. М., 1895.
13. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М., 1988.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 17 сентября 2010 г.