

УДК 78.071.2

DOI: 10.18413/2313-8971-2019-5-4-0-8

Сраджев В.П.

**Психологические характеристики структуры музыкального мышления**

Белгородский государственный институт искусств и культуры,  
ул. Королева 7, г. Белгород, 308033, Россия  
svikp@rambler.ru

*Статья поступила 28 октября 2019; принята 30 ноября 2019;  
опубликована 31 декабря 2019*

**Аннотация.** Музыкально-художественное развитие в системе подготовки музыкантов имеет приоритетное значение и является важнейшей задачей музыкальной педагогики. Поиск инновационных методов художественного воспитания музыкантов затруднен эмпирическим подходом в решении данной проблемы. Ядром музыкально-художественного развития является музыкальное мышление. Многочисленные дефиниции музыкального мышления отличаются многообразием характеристик. Часто в них упущено главное, что отличает именно музыкальное мышление – его звукообразная основа. Музыкальное мышление – это система психических механизмов, оперирующая музыкально-слуховыми представлениями для осуществления музыкальной деятельности. Психологические характеристики структуры музыкального мышления включают: специально организованные, музыкально-слуховые представления, складывающиеся в музыкально-слуховые образы, которые определяются эмоциональными и интеллектуальными факторами. Они придают образной сфере индивидуальный оттенок, отражающий специфические свойства мышления каждого человека. Эмоциональные и интеллектуальные факторы составляют не отдельные виды мышления, а активизируют специфические свойства образной сферы. Это не означает, что музыканты не пользуются или не обладают абстрактно-логическим мышлением. Оно функционально помогает решать задачи, стоящие перед человеком. Но когда речь идет о музыкальном мышлении, то главным его звеном является музыкально-слуховой образ.

**Ключевые слова:** музыкально-художественное развитие; мышление; музыкальное мышление; образное мышление; дивергентное мышление; психологическая структура мышления, музыкально-слуховые представления; психологические характеристики.

**Информация для цитирования:** Сраджев В.П. Психологические характеристики структуры музыкального мышления // Научный результат. Педагогика и психология образования. 2019. Т.5. №4. С. 87-97. DOI: 10.18413/2313-8971-2019-5-4-0-8

V.P. Sradzhev

Psychological characteristic of the structure of musical thinking

Belgorod State Institute of Arts and Culture,  
7, Korolev Str., Belgorod, 308033, Russia  
svikp@rambler.ru

*Received on October 28, 2019; accepted on November 30, 2019;  
published on December 31, 2019*

**Abstract.** Musical and artistic development in the system of training of musicians is of priority importance and is the most important task of musical pedagogy. The search for innovative methods of artistic education of musicians is complicated by the empirical approach to solving this problem. For scientific understanding of this phenomenon it is necessary, first of all, to determine the scientific apparatus that provides unambiguity in understanding the essence of the studied. The core of musical and artistic development is musical thinking. It determines its qualitative characteristics. However, numerous definitions of musical thinking are characterized by a variety of characteristics that neither reflect the essence of the phenomenon, nor have the necessary unambiguity. Often, they miss the main thing that distinguishes musical thinking – its sound-like basis. At the same time, musical thinking is a system of mental mechanisms operating with musical and auditory representations for the implementation of musical activity. This definition must be supplemented by a description of the structure of musical thinking. It consists of specially organized, musical and auditory representations, forming musical and auditory images. The latter are largely determined by emotional and intellectual factors. They provide the figurative sphere with an individual shade, reflecting the specific properties of each person's thinking. It should be noted that emotional and intellectual factors do not constitute separate types of thinking, but activate specific properties of the figurative sphere. This does not mean that musicians do not use or possess abstract logical thinking. It, undoubtedly, functionally helps to solve the problems facing the person. But when it comes to musical thinking, its main link is the musical-auditory image.

**Key words:** musical-artistic development; thinking; musical thinking; imaginative thinking; divergent thinking; psychological structure of thinking; musical and auditory representations; psychological characteristics

**Information for citation:** Sradzhev V.P. (2019) "Psychological characteristic of the structure of musical thinking", *Research Result. Pedagogy and Psychology of Education*, 5 (4), 87-97, DOI: 10.18413/2313-8971-2019-5-4-0-8

**Введение (Introduction).** Вот уже многие десятилетия музыкально-художественное развитие в подготовке музыкантов является важнейшей задачей музыкальной педагогики. Его ведущая роль в общем процессе воспитания пианистов, скрипачей, вокалистов и т.д., с впечатляющим единодушием отмечается как выдающимися музыкантами-исполнителями, так и

педагогами-практиками, теоретиками исполнительства, методистами. При этом под музыкально-художественным развитием понимаются множество различных качеств, так или иначе имеющих отношение к этому феномену.

В практике музыкальной педагогики музыкальное развитие в большей степени осуществляется на эмпирической основе.

Она, бесспорно, постоянно обогащается за счет распространения опыта других преподавателей, применения приемов и способов художественного развития, описанных выдающимися музыкантами. Что же касается научного освещения этой значимой для музыкального обучения проблемы, то здесь результаты не так однозначны. Синкретичность представлений о музыкально-художественном развитии не позволяет дать научную оценку этого действительно емкого понятия, и, соответственно, искать эффективные методы осуществления этой деятельности. Становится очевидным, что в узких рамках музыкально-педагогической практики решить эту проблему не удастся. Необходима серьезная методологическая база, с помощью которой можно провести объективный анализ процессов, связанных с развитием музыкального мышления. Ею являются труды психологов (Л. Выготский, К. Изард, Е. Ильин, С. Рубинштейн, Б. Теплов и др.), исследующих процессы мышления человека, выявляющих психологические характеристики и закономерности мыслительной деятельности. Учитывая актуальную потребность музыкальной педагогики в поиске эффективных методов воспитания музыканта и на основе трудов психологов, необходимо выявить существенные психологические характеристики музыкального мышления и структурные компоненты его формирующие. Это и является целью данной статьи.

**Основная часть (Main Part).** Начинать научное осмысление феномена музыкального развития необходимо с определения тех главных свойств, которые составляют его сущность. Таковым является музыкальное мышление. В музыкальной педагогике этот термин употребляется весьма редко и не обладает однозначным толкованием. Часто он заменяется понятием «внутренний слух». Вместе с тем, введение в научный аппарат исследователей «музыкального мышления» открывает возможность «вписаться» в систему научных представлений, разрабатываемых психологами, что дает серьезную методологическую базу,

для изучения многих сторон этого важнейшего свойства личности для музыканта любой специальности. Кроме того, эти научные изыскания, бесспорно, станут научным фундаментом для поиска эффективных методов обучения, основанных не только на опыте предыдущих поколений, но и на достижениях смежных наук.

Музыкальное мышление – сложное многосоставное явление. В его осмыслении необходимы ориентиры, которые будут направлять исследовательскую мысль в научном поиске. Таковыми могут являться системные качества мышления, которые в своей совокупности его составляют. Само же определение системных свойств музыкального мышления предполагает выявление содержательной характеристики, при том, что дефицита в дефинициях музыкального мышления нет. Вместе с тем, по справедливому замечанию К.В. Тарасовой, «сложность, многокомпонентность музыкального мышления и является, по видимому, причиной того, что до сих пор ни в музыковедении, ни в психологии и педагогике нет единого термина для его обозначения...» (Тарасова, 2003: 217). На наш взгляд, это связано с тем, что каждый теоретик во главу угла ставит те его свойства, которые соответствуют предмету исследования. Так Б.В. Асафьев увязывал музыкальное мышление со своей интонационной теорией (Асафьев, 1971). Д.С. Лихачев полагал, что музыкальное мышление – суть творческого мышления (Лихачев, 1999). Музыкальное мышление рассматривалось учеными в социальном, культурологическом, музыковедческом, музыкально-психологическом и других аспектах.

Положительным результатом такого широкого изучения музыкального мышления являются полученные знания о различных его гранях. Отрицательным – возникающие противоречия из-за придания некоторым его свойствам расширительного характера, когда по части явления судят о музыкальном мышлении в целом. Рассмотрим дефиницию музыкального мышления Е.Е. Ткачевой. Под музыкальным мышлением

ем она понимает «активное, логически осмысленное восприятие художественно-звуковой реальности, проявляющейся в продуктивной творческой деятельности, раскрывающей личность-значимый смысл музыки и являющейся средством общения между музыкальным произведением и слушателем» (Ткачева, 2008: 305). В этой дефиниции под мышлением подразумевается «специфически» организованное восприятие, что провоцирует серьезные полемические настроения, так как восприятие в психологии никак не равно мышлению. Но даже с большими оговорками, очевидно, что в данном случае музыкальное мышление оценивается с позиции слушателя, ибо в его основе «осмысленное восприятие». Но будет ли это справедливо в отношении композитора? Ведь его деятельность далеко не ограничивается лишь восприятием.

В одном из учебных пособий по музыкальной психологии читаем: «Музыкальное мышление – это специфический интеллектуальный процесс осознания своеобразия, закономерностей музыкальной культуры и понимания произведений музыкального искусства» (Кадыров, 2005). А если произведение «не понимается», а исполняется, то это происходит вне музыкального мышления? А если оно направляется не на осознание своеобразия музыкальной культуры, то это уже не музыкальное мышление?

«В отечественной культурологии и музыковедении – резюмирует Е.Е. Ткачева, – музыкальное мышление рассматривается как продуктивное творческое мышление, отражающее различные виды человеческой деятельности...» (Ткачева, 2008: 335). Означает ли сказанное, что не творческого музыкального мышления не бывает? А как можно охарактеризовать музыкальное мышление артистов оркестра, хорового коллектива, опирающихся в своей работе на репродуктивные процессы?

Чтобы избежать подобных противоречий, дефиниция музыкального мышления должна быть достаточно обобщенной и охватывать все его стороны. Но именно это условие часто не выполняется. Возьмём, к

примеру, определение Ю.В. Шмалько: «Музыкальное мышление – психический процесс художественного отражения действительности в интонировании» (Шмалько, 2008). Между тем, характеризовать мышление по его одной из функций, а здесь упоминается «отражение» действительности», не совсем, на наш взгляд, корректно. Ведь «мышление предстает как системная организация психических механизмов человека для познания и преобразования себя и мира» (Sradzhev, 2019). Таким образом, если мышление человека не только отражает, но и способствует преобразованию действительности, то и музыкальное обладает этим же свойством. Именно потому оно и связано с творчеством. Упустив эту «деталь», сложно будет доказать наличие музыкального мышления у композиторов.

С другой стороны, в определении должны присутствовать сущностные свойства, характеризующие именно музыкальное мышление. «Музыкальное мышление, – утверждает Е.Е. Ткачева, – является психической функцией, с помощью которой человек взаимодействует с художественно-звуковой реальностью музыкального искусства» (Ткачева, 2008). Конечно, «взаимодействие с художественно-звуковой реальностью» обеспечивается музыкальным мышлением в любой музыкальной деятельности. Но что является основой такого взаимодействия?

Кроме того, совершенно очевидно, что высказанное Е.Е. Ткачевой предположение относится скорее не к мышлению, а лишь к одной из его функций. Причем, в нем нет свойства, составляющего сущностное отличие музыкального мышления от других психических процессов, в том числе и от мышления в его общем плане.

Между тем, это свойство упоминается в различных исследованиях. Но нужно понимать, что музыкальное мышление не изолированное явление в психической организации человека. Оно, естественно, составляет один из многих его видов. Но, подчиняясь закономерностям, оно имеет и отличительные черты. По справедливому утвер-

ждению Г.Б. Елистратовой: «Особенность музыкального мышления обусловлена интонационной природой, образностью, семантикой музыкального языка и музыкальной деятельностью» (Елистратова, 2002: 4). Отметим важнейшую для нас особенность. Она связана с образностью.

Действительно, мышление музыканта – это, прежде всего, *мышление звуковыми образами*. Далеко не случайно, во все времена, деятельность музыканта связывалась с тонкостью и богатством его слуха. «Можно с определённой сказать, – пишет Л.Г. Ушакова, – что музыкальное мышление начинается с оперирования музыкальными образами» (Ушакова, 2012: 58). Именно с их помощью передается содержание музыкальных произведений, воздействующее на чувственную сферу человека и дарящее богатство эмоциональных переживаний. Отберите у музыканта музыкально-слуховые образы, и музыкальное мышление исчезнет. Способность образно-ассоциативных представлений М.М. Берляничик рассматривает «как основу развития художественного мышления скрипача (Берляничик, 2000: 58).

Само музыкальное мышление является разновидностью широко известного образного мышления. Если в абстрактно-логическом мышлении активно используются понятия, то образное мышление опирается на образы-представления. Как утверждают психологи, они, в процессе мышления порождаются памятью или воображением. Вот эти особенности и должны отражаться в дефиниции музыкального мышления. Кроме того, нужно отметить еще одну принципиальную особенность. О ней писал применительно к «внутреннему слуху» Б.М. Теплов: «*Внутренний слух* мы должны, следовательно, определить не просто как «способность представлять себе музыкальные звуки», а как *способность произвольно оперировать музыкальными слуховыми представлениями*» (Теплов, 1947: 232). То есть, мало представлять музыкальные звуки, нужно уметь *произвольно оперировать музыкальными слуховыми представлениями*. А для этого нужны соответствующие

психические механизмы. Учитывая данные обстоятельства, можно заключить, что под музыкальным мышлением подразумевается *система психических механизмов, оперирующая музыкально-слуховыми представлениями для осуществления музыкальной деятельности*.

Но образное мышление не отдельный самостоятельный вид, протекающий параллельно с другими мыслительными процессами. Описывая сочинение музыкального произведения, А.Н. Сохор утверждает: «Композитор пользуется всеми тремя видами мышления, которые различаются в психологии. Во-первых, в случае сочинения за роялем или с помощью другого музыкального инструмента он оперирует реальными *«звуковыми предметами»*... Психология называет такое мышление предметно-инструментальным (или практическим). Во-вторых, он мыслит (оперируя в уме) *представлениями* о звуках... Это – образное мышление. В-третьих, он мыслит *понятиями*, отбирая и осмысливая с их помощью полученные звучания... Это – абстрактно-логическое мышление» (Сохор, 1974: 61-62). Если мы возьмем не композиторскую, а музыкальную деятельность, то и там музыкальное мышление обеспечивает различные ее стороны. М.С. Каган упоминает о единстве трех основных видов, определяющих художественную деятельность – это отражение, созидание и коммуникация (Каган, 1970: 57). Именно эти качества присущи и музыкальному мышлению.

Между тем, оно включено в мышление человека как функциональная часть и детерминировано многими его свойствами. Прежде всего, нужно отметить музыкально-слуховые представления. Именно они складываются в музыкально-слуховые образы. Последние, составляя основу музыкального мышления, испытывают сильнейшее воздействие и определяются, в свою очередь, эмоциональными и интеллектуальными факторами. Они придают образной сфере индивидуальный оттенок, отражающий специфические свойства мышления каждого человека. У композитора, исполнителя в

рамках музыкального искусства нет возможности воздействовать на слушателя иным способом как через звучание, через слух. Эмоции ощущают и композиторы, озвучивая свое произведение в звуках музыкального инструмента или через образные слуховые представления. Все это свидетельствует о системной важности именно музыкально-слуховых образов в музыкальном мышлении. Что же касается эмоциональных и интеллектуальных факторов, то они составляют не отдельные виды мышления, а определяют специфические свойства образной сферы. Это не означает, что музыканты не пользуются или не обладают абстрактно-логическим мышлением. Оно, бесспорно, функционально помогает решать определенные задачи, стоящие перед чело-

веком. Его главным составляющим являются понятия, суждения, различные логические конструкции. Но когда речь идет о музыкальном мышлении, то главным его звеном является музыкально-слуховой образ. «Специфической особенностью музыкальной информации является то, что эмоционально-образный компонент ее содержания существенно превалирует над абстрактно-логическим, – пишет Ю.А. Цагарелли. – Это, в конечном итоге, и обуславливает то, что образный компонент музыкального мышления имеет в его структуре в среднем больший вес, чем логический» (Цагарелли, 2008: 107-108).

Предельно схематично музыкальное мышление можно представить в следующем виде (рисунок):

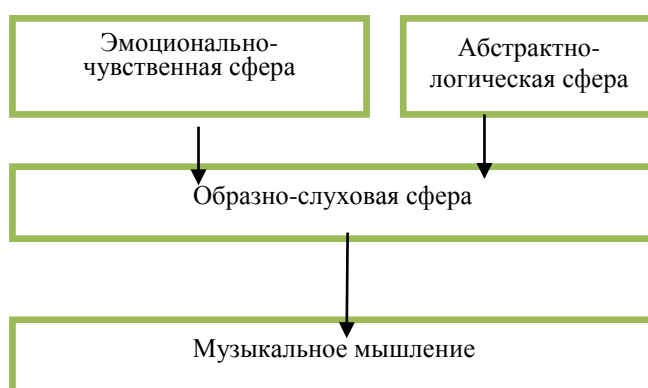


Рис. Структура музыкального мышления  
Fig. Structure of musical thinking

Развитие музыкального мышления сложный и многотрудный процесс. Он охватывает совершенствование эмоциональной, абстрактно-логической и слухо-образной составляющих мышления человека. Понятно, что их значимость для музыканта неодинакова. Специфика его деятельности такова, что *абстрактно-логический компонент* занимает менее значимое положение, чем, скажем, эмоциональная и образная сферы. Тем не менее, игнорировать его было бы большой ошибкой. И далеко не случайно в обучении музыкантов серьезное внимание привлечено к тем дисциплинам, которые формируют интеллектуальную основу музыкального мышления. Особенно

усиливается роль интеллектуального фактора в наше время, о чем пишет Л.Г. Ушакова и Ю.А. Цагарелли, ссылаясь на работы Ф. Зальцева и И. Пяковского (Ушакова, 2012; Цагарелли, 2008: 108).

Вместе с тем, было бы опрометчиво сводить этот фактор только к осмыслению строения и содержания музыкального произведения. «Логика формы, темповых соотношений, динамических и агогических кульминаций, самой структуры музыкального произведения неразрывно взаимосвязана с внутренней логикой его содержания и в единстве с эмоционально-образным аспектом музыки и составляет саму его сущность» – совершенно справедливо пишет

Ю.А. Цагарелли (Цагарелли, 2008: 108). Но что детерминирует саму «логику» содержания музыкального произведения?

Среди многих обстоятельств, определяющих его содержание, присутствует и интеллектуальный фактор. Но он не сводится к теоретическому или исполнительскому анализу музыкального произведения. Он отражает личность самого музыканта, его мышление, в том числе и музыкальное мышление. В литературе описан хрестоматийный пример влияния творчества одного музыканта-исполнителя на другого. Потрясенный игрой Н. Паганини, пианист Ф. Лист открыл для себя новые горизонты исполнительского творчества. И после упорной работы над собой превратился в выдающегося артиста. Как он это сделал? «Уже 14 дней мой ум и мои пальцы работают как двое каторжников, – писал Ф. Лист. – Гомер, Библия, Платон, Локк, Байрон, Гюго, Ламартин, Шатобриан, Бетховен, Бах, Гуммель, Моцарт, Вебер – все вокруг меня. Я изучаю их, я думаю о них, я проглатываю их с быстротой огня. Кроме того, я играю по 4-5 часов в день упражнения (терции, секты октавы, тремоло, репетиции, каденции и т.д.). Ах! Если я не сойду с ума, то ты найдешь во мне опять художника!» (Мильштейн, 1971: 163). Лист известен не только как композитор. Ранее, слава к нему пришла, как к пианисту-виртуозу. Но можно с большой степенью вероятности предположить, что в то время, а это был век виртуозов, таким был не только он. Тем не менее, величайшим, непревзойденным пианистом стал именно Ф. Лист. Не в том ли секрет феноменального успеха, что он занимался не только фортепианной техникой, но, прежде всего, своим интеллектуальным и музыкально-художественным развитием?

*Эмоционально-чувственная сфера* в психологии не рассматривается как часть мышления. Вместе с тем, ее связь с мышлением представляется более чем близкой. Еще Л.С. Выготский в свое время писал: «Кто оторвал мышление с самого начала от аффекта, тот навсегда закрыл себе дорогу к объяснению причин самого мышления, по-

тому что детерминистический анализ мышления необходимо предполагает вскрытие движущих мотивов мысли, потребностей и интересов, побуждений и тенденций, которые направляют движением мысли в ту или другую сторону» (Выготский, 1956: 54).

Еще более тесную связь эмоций и мышления отмечал С.Л. Рубинштейн. «Речь ... идет не о том только, что эмоция находится в единстве и взаимосвязи с интеллектом или мышление с эмоцией, – пишет психолог, – а о том, что само мышление как реальный психический процесс, уже само является единством интеллектуального и эмоционального, а эмоция – единство эмоционального и интеллектуального» (Рубинштейн, 1973: 97-98).

Но если мы рассматриваем эти процессы в аспекте музыкальной деятельности, то роль эмоциональной сферы еще более возрастает. Чувства и эмоции составляют сущностную сторону музыки. Композитор, музыкант-исполнитель в своем творчестве обращаются к чувствам человека. И не случайно, описанием сильнейших эмоциональных переживаний, возникших у слушателей на концертах, полнится вся музыкальная литература. Музыка не только обращена к человеку. Она воздействует на него, духовно обогащает и изменяет. «Эмоция – писал К.Э. Изард, – это нечто, что переживается как чувство, которое мотивирует, организует и направляет восприятие, мышление и действия» (Изард, 2009: 27).

Сами эмоции обладают многими свойствами. Это доминантность, динамичность, универсальность, пластичность и т.д. Остановимся на определяющих возможность их влияния на слушателей: это *заразительность и перенос*. Даже в быту «человек, испытывающий ту или иную эмоцию, может невольно передавать свое настроение, переживание другим людям, общающимся с ним» (Ильин, 2011: 81). Насколько же сила воздействия увеличивается с помощью специально организованной деятельности, к примеру, на концертах. Композитор, через исполнителя, передает слушателям пленительный мир своих чувств и страстей. Вос-

принятые звуковые образы и порожденные ими эмоции становятся личностным переживанием, вносящим свой вклад в формирование духовного мира человека. В дальнейшем, эти эмоции могут быть перенесены на другие объекты и на различные жизненные ситуации.

Вместе с тем, для того, чтобы увлечь слушателей, исполнитель сам должен обладать богатой эмоциональной сферой. Это многократно подчеркивалось теоретиками искусства. Но весь парадокс в том, что единодушное признание важности эмоционально-чувственной сферы сочетается с серьезным отставанием методов ее развития. Этому есть свои причины.

Практика подготовки музыканта однозначно показала чрезвычайную сложность и малую результативность эмоционального развития. В свое время К.С. Станиславский говорил, что из трех психических сфер – ума, воли и чувств, воспитание чувств выделяется своей сложностью. Интеллектуальное развитие, подвластное воле, протекает значительно результативнее и легче, чем эмоциональной сферы. Чувство, отмечал Станиславский, можно культивировать, подчинять воле, умно использовать, но оно очень туго растет. Альтернатива «есть или нет» более всего относится к нему» (Ильин, 2011: 148). Сказанное в полной мере справедливо и для музыкантов. Каждый педагог в своем классе мог неоднократно убедиться в правоте Станиславского. Можно сколько угодно долго «объяснять» божественную трогательность подснежника, символа пробуждающейся жизни, буйство осенних красок в природе, поражающих воображение художественной личности, чувствующей «пышное природы увядание». Но если человек не обладает богатой эмоциональной сферой, то, быть может, он «оценит» красоту, но не почувствует душевного волнения, естественно возникающего от соприкосновения с ней. Принципиально изменить ситуацию здесь, скорее всего, вряд ли удастся. Качественных результатов в эмоциональном развитии добиться едва ли возможно. Это, конечно, не означает, что совершенствова-

ние эмоциональной сферы музыканта, как и человека в целом, занятие – бесполезное.

Эмоциональная сфера в ограниченном природой диапазоне весьма успешно может и должна развиваться. Упорная работа в этом направлении способна актуализировать скрытые возможности эмоциональных проявлений, в той или иной мере имеющихся у каждого человека. Постоянное апеллирование к эмоциям и чувствам, включение их в различные виды деятельности, работа над совершенствованием гибкости в переходах от одного состояния к другому, над устойчивым управлением, активное привлечение сознания к оценкам эмоций и чувств, конечно, поможет развить эмоциональную сферу в той мере, которая отпущена природой каждому субъекту.

Эмоциональное развитие предполагает совершенствование чувственной сферы человека. При этом необходимо учитывать, что психологи, классифицируя различные эмоциональные состояния, упоминают чувства. Не вступая в полемику о соотношении эмоций и чувств, отметим важные для музыкального воспитания «эстетические чувства». Они «представляют собой эмоциональное отношение человека к прекрасному в природе, в жизни людей и в искусстве» (Маклаков, 2010: 397). Развернутое описание эстетических чувств дает Е.П. Ильин. Выделяя чувства нравственные, интеллектуальные, эстетические и практические, он убедительно описал эстетические чувства, с которыми имеют дело музыканты: «Эстетическими называют чувства, связанные с переживанием удовольствия или неудовольствия, вызываемые красотой или безобразием воспринимаемых объектов, будь то явления природы, произведения искусств или люди, а также их поступки и действия. Это понимание красоты, гармонии, возвышенного, трагического и комического. Данные чувства реализуются через эмоции, которые по своей интенсивности простираются от легкого волнения до глубокой взволнованности, от эмоций удовольствия до эстетического восторга» (Ильин, 2011: 311-312).

Добавим также, что эмоциональные



проявления, чувства являются живительным источником, питающим творческий процесс, делающим его лично значимым не только для самого музыканта, но и для благодарных поклонников их искусства.

**Заключение (Conclusions).** Абстрактно-логическое мышление и эмоционально-чувственная сфера как важнейшие психологические характеристики в структуре музыкального мышления не могут функционировать в музыкальном искусстве самостоятельно. У музыкантов они проявляются только через образы слуховой сферы. Музыкально-слуховые представления с неотвратимой закономерностью испытывают воздействие «интеллекта» и «эмоций», придающих им индивидуальные качества. Но поскольку «оценить» это воздействие можно только через свойства самих слуховых представлений, то именно слуховая сфера находится в самом центре музыкального обучения.

Развитие *образно-слуховой сферы* – это сложная многоаспектная деятельность, охватывающая по времени не только годы обучения, но и всю профессиональную жизнь композитора или исполнителя. Музыкант «мыслит» слуховыми образами. Причем, эти представления, отражающее даже одно и то же музыкальное произведение, несут неповторимый отпечаток его личности, эмоциональной сферы. Это происходит потому, что психические процессы, составляющие мышление, образуют множество различных сочетаний, определяющих его свойства. Каковы эти свойства и насколько они соответствуют различным видам музыкальной деятельности, во многом определит направление творческого развития музыканта.

#### Список литературы

Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. М.: Музыка (Ленингр. отд.), 1971.

Берлянич М.М. Основы воспитания начинающего скрипача: Мышление. Технология. Творчество. СПб.: Из-во «Лань», 2000. 256 с.

Выготский Л.С. Избранные психологические исследования. М.: 1956. 519 с.

Елистратова Г.Б. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности. Дис. ... кан. филос. наук. Саранск, 2003. 198 с.

Изард К.Э. Психология эмоций. СПб.: Питер, 2009. 464 с.

Ильин Е.П. Эмоции и чувства. 2-е издание. СПб.: Питер, 2011. 784 с.

Каган М.С. Опыт системного исследования человеческой деятельности // Философские науки, 1970, № 5. С. 49-62.

Кадыров Р. Музыкальная психология: Учебное пособие. Т.: Мусика, 2005. 63 с.

Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1999 (1-е изд. СПб., 1996).

Маклаков А.Г. Общая психология. СПб.: Питер, 2010. 592 с.

Мильштейн Я. Лист. М.: Музыка, 1971. 864 с.

Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 373 с.

Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии. М.: 1973. 423 с.

Сохор А.Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. // В кн.: Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 59-75.

Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.-Л.: Академия педагогических наук, 1947. 335 с.

Ткачева Е.Е. Музыкальное мышление как способ формирования личности учащихся // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №51, С. 302-308. URL:

<http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-myshlenie-sposob-formirovaniya-lichnosti-uchaschihsya>. (Дата обращения 18.09. 2019)

Ушакова Л.Г. Музыкальное мышление: становление представлений, взглядов, теорий // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. С.47-62. [Http://publishing-vak.ru/file/archive-psycology-2012-5/2-ushakova.pdf](http://publishing-vak.ru/file/archive-psycology-2012-5/2-ushakova.pdf) (Дата обращения 23.03.2019)

Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Учебное пособие. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2008. 368 с.

Шмалько Ю.В. О методах развития музыкального мышления учащегося в музыкальной школе // Материалы международной конференции «Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европы в XXI веке. Состояние и перспективы». Санкт-Петербург, 2008. С.320-332.

Milicevic Nebojsa, Pejic Biljana, Komlenic Miroslav, Cvetanovic I. (2016), The attitudes of students of psychology in grading knowledge and creativity, *Research Result. Pedagogy and Psychology of Education*, 2 (3), 49-55.

Sim K.S., Duffy A.H. (2002), Knowledge transformers — a link between learning and creativity. AID-02 Workshop on Learning and Creativity, 1-10.

Sradzhev V.P. Thinking as a systemic organization of mental mechanisms. Scientific research of the SCO countries: synergy and integration October, 14. Part 2. [http://naukarus.ru/public\\_html/wp-content/uploads/2019/Scientific%20research%20of%20the%20SCO%20countries%20-%20English%20Reports%20-%20October%2014%20-%20Part%202.pdf#page=71](http://naukarus.ru/public_html/wp-content/uploads/2019/Scientific%20research%20of%20the%20SCO%20countries%20-%20English%20Reports%20-%20October%2014%20-%20Part%202.pdf#page=71) DOI 10.34660/INF.2019.18.38825 (Дата обращения 12.11.2019)

Storfer M.D. (1990), Intelligence and giftedness. The contributions of heredity and early environment. San Francisco. Oxford. Jossey-Bass Publ.

Torrance E.P. (1988), The nature of creativity as manifest in its testing // R. J. Sternberg, T. Tardif (eds.) The nature of creativity: Contemporary psychological perspectives. Cambridge. Cambridge University Press, 43-75.

### References

Asafiev, B.V. (1971), *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process], Music, Moscow, Russia.

Berlyanchik, M.M. (2000), *Osnovy vospitaniya nachinayushchego skripacha: Myshleniye. Tekhnologiya. Tvorchestvo* [Fundamentals of education of a beginner violinist: Thinking. Technology. Creativity], Lan', St. Petersburg, Russia.

Vygotskij, L.S. (1956), *Izbrannyye psikhologicheskiye issledovaniya* [Selected psychological studies], Moscow, Russia.

Elistratova, G.B. (2002), Musical thinking as a form of creative activity. Abstract of PhD dissertation, Ogarev Mordovia State University, Saransk.

Izard, K.E. (2009), *Psikhologiya emotsiy* [Psychology of emotions], St. Petersburg, Russia.

Il'in, E.P. (2011), *Psikhologiya emotsiy* [Emotions and feelings], Piter, St. Petersburg, Russia.

Kagan, M.S. (1970), "Experience of system research of human activity". *Filosofskie nauki*, 5.

Kadyrov, R. (2005), *Muzykal'naya psikhologiya* [Musical psychology: a textbook]. Musika, Toshkent, Uzbekistan

Kirnarskaya, N.I. Kiyashchenko, K.V. Tarasova et al.: ed. by G.M. Cypina (2003), *Psikhologiya muzykal'noy deyatel'nosti: Teoriya i praktika* [Psychology of musical activity: Theory and practice: a manual for students of musical faculties] Moscow, Russia.

Likhachev, D.S. (1999), *Ocherki po filosofii khudozhestvennogo tvorchestva*. [Essays on the philosophy of art]. St. Petersburg, Russia.

Maklakov, A.G. (2010), *Obshchaya psikhologiya* [General psychology], Piter, St. Petersburg, Russia.

Mil'shtein YA. (1971), *List* [Liszt], Musika, Moscow, Russia.

Rubinshtein, S.L. (1973), *Problemy obshchey psikhologii* [Problems of general psychology], Moscow, Russia.

Sokhor, A.N. (1974), *Sotsial'naya obuslovlennost' muzykal'nogo myshleniya i vospriyatiya* [Social conditionality of musical thinking and perception], Moscow, Russia.

Teplov, B.M. (1947), *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey* [Psychology of musical abilities], Akademiya pedagogicheskikh nauk, Moscow, Leningrad, Russia.

Tkacheva, E.E. (2008), "Musical thinking as a method of formation of the pupils' personality", *Izvestiya RGPU im. A.I. Gercena*. 51, Moscow, Russia. URL:

<http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoemyshlenie-sposob-formirovaniya-lichnosti-uchaschihsya> (Accessed 23 March 2019).

Ushakova, L.G. (2012), "Musical thinking: formation of ideas, views, theories", *Psikhologiya. Istoriko-kriticheskiye obzory i sovremennyye issledovaniya*. [Http://publishing-vak.ru/file/archive-psycology-2012-5/2-ushakova.pdf](http://publishing-vak.ru/file/archive-psycology-2012-5/2-ushakova.pdf) (Accessed 23 March 2019). (In Russian).

Tsagarelli, Yu.A. (2008), *Psikhologiya muzykal'no-ispolnitel'skoy deyatel'nosti* [Psychology of music performance activities], Textbook. Sankt-Peterburg, Russia.

Shmal'ko, Yu.V. (2008), "About methods of development of musical thinking of the pupil in the musical school", *Proceedings of the international conference Muzykal'noe obrazovanie i vospitanie v Rossii, stranah SNG i Evropy v XXI veke. Sostoyanie i perspektivy*. Sankt-Peterburg, Russia. (In Russian).

Milicevic Nebojsa, Pejic Biljana, Komlenic Miroslav, Cvetanovic I. (2016), The attitudes of students of psychology in grading knowledge and creativity, *Research Result. Pedagogy and Psychology of Education*, 2 (3), 49-55.

Sim, K.S. and Duffy, A.H. (2002), Knowledge transformers – a link between learning and creativity. AID-02 Workshop on Learning and Creativity. 1-10.

Sradzhev, V.P. (2019), Thinking as a systemic organization of mental mechanisms. *Scientific research of the SCO countries: synergy and integration* October, 14. Part 2. [http://naukarus.ru/public\\_html/wp-content/uploads/2019/Scientific%20research%20of%20the%20SCO%20countries%20-%20English%20Reports%20-%20October%2014%20-%20Part%202.pdf#page=71](http://naukarus.ru/public_html/wp-content/uploads/2019/Scientific%20research%20of%20the%20SCO%20countries%20-%20English%20Reports%20-%20October%2014%20-%20Part%202.pdf#page=71) DOI 10.34660/INF.2019.18.38825

Storfer, M.D. (1990), Intelligence and giftedness. The contributions of heredity and early environment. San Francisco. Oxford. Jossey-Bass Publ.

Torrance, E.P. (1988), The nature of creativity as manifest in its testing // R. J. Sternberg, T. Tardif (eds.) *The nature of creativity: Contemporary psychological perspectives*. Cambridge. Cambridge University Press, 43-75.

**Информация о конфликте интересов:** авторы не имеют конфликта интересов для декларации.  
**Conflicts of Interest:** the authors have no conflict of interest to declare.

**Данные автора:**

**Сраджев Виктор Пулатович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального образования, Белгородский государственный институт искусств и культуры. ORCID 0000-0002-2549-0478.

**Data of the author:**

**Victor P. Sradzhev**, Doctor of Art History, Professor of the Department of Music Education, Belgorod State Institute of Arts and Culture. ORCID 0000-0002-2549-0478.