

## ОБРАЗНО-МЫСЛИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ ПРЕОБРАЗУЮЩЕЙ ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

**М.Г. Карпычев**

Новосибирская государственная  
консерватория (академия)  
им. М.И. Глинки

omo@nokvd.ru

Настоящая статья продолжает начатое исследование («Идеи и идеалы», 2014, № 1, 3). Мы рассматриваем образно-мыслительный аспект после эмоционального вследствие особенностей содержания музыки, включающего обобщенные мысли и идеи. Они представляют музыкальные образы. Предмет действия анализируемого аспекта – преобразование образного мышления слушателя. Образ актуализирует плюральное количество интонаций – эмоций, в нем всегда присутствует процесс развития, который приводит к образному выводу. Таким образом, образно-мыслительный аспект выявляется не прямо, а опосредованно, в отличие от эмоционального. Важнейшее значение в кристаллизации образа у слушателя имеет музыкальная логика развития эмоционального процесса: «логос есть эйдос» (Лосев). Музыкальный образ предстает как музыкальная тема. Статья содержит ряд конкретных примеров образно-мыслительных выводов слушателя после насыщения его эмоционального «поля». Наиболее активная актуализация действия аспекта происходит в музыке масштабных форм при перерастании системы мыслей-образов в итоговую концепцию. Важнейшие составляющие преобразования образно-мыслительных характеристик слушателя – его воображение, память, ассоциативное мышление, которые обеспечиваются работой правого полушария мозга. Фигурованные, вариационные и сонатно-симфонические образцы творчества композиторов-мыслителей И.С. Баха, Бетховена, Чайковского, Шостаковича... представляют неисчерпаемые возможности действия образно-мыслительного аспекта преобразующей функции музыки.

**Ключевые слова:** музыка, ее интонации, темы, концепции, образное мышление, преобразование.

DOI: 10.17212/2075-0862-2015-1.1-115-126

Настоящая статья продолжает исследование, ранее начатое в «Идеях и идеалах» (2014, № 1 – «Преобразующая функция музыкального искусства и его содержание»; 2014, № 3 – «Эмоциональный аспект преобразующей функции музыкального искусства»).

Очень коротко о сути названных статей, чтобы ввести читателя в курс дела.

Целостный статус преобразующей функции музыки выступает как некий «синтезатор» различных оттенков воздействия, как ансамбль разноаспектных влияний, разделяемых только в научном анализе. Тем не

менее излишне говорить о необходимости аналитического познания феномена «всеобщности и непосредственного воздействия, которые свойственны музыке», как писал К. Шимановский [21, с. 74–75]. Совершенно равноправны две различные точки зрения на данное двуединство: как верно то, что преобразующая функция музыки имеет целостный характер при всем различии своих аспектов, так верно и то, что этот характер присущ ей именно вследствие их различия.

Если взглянуть на преобразующую функцию музыки с точки зрения общей теории систем (главная ее исследовательская задача – анализ оппозиции «часть» и «целое»), то выяснится, что если преобразующая функция музыки как таковая все же (несмотря на свои качества сверхфункции) сохраняет определенные свойства части общей системы социальных функций музыки, то и сама по себе она составляет систему, в которую элементами входят различные ее аспекты – субфункции функции. Совместное действие этих субфункций комплексно, оно синтетично, но не синкретично, и это обстоятельство требует от нас познания его структуры. И. Гете пронизательно замечал: мы избрали составным элементом воспитания музыку, потому что от нее расходятся пути по всем направлениям [9, с. 93].

Изучение аспектов преобразующей функции музыки есть, в сущности, поиски ответа на вопрос: на какие стороны человеческой природы может оказать преобразующее воздействие музыка. В свою очередь, этот вопрос восходит к другому: какими имманентными средствами, способными оказать преобразующее воздействие, обладает содержание музыки.

Итак, каковы аспекты преобразующей функции музыки?

В ее исследовании установился ставший традиционным взгляд, согласно которому существуют три аспекта преобразующей функции, а именно идейный, этический, эстетический. Их определение берет свое генетическое начало, как мы считаем, в трех изначальных субстанциях человеческих ценностей: Истине, Благе, Красоте. Как поэтично писал Иоганн Готтфрид Гердер, «Истина, прекрасное, добродетель – три грации человеческого знания, три неразлучные сестры» [3, с. 169].

На наш взгляд, преобразующая функция музыки имеет четыре, а не три аспекта. Эмоциональный аспект является тем «новым» аспектом, который, по нашему мнению, должен быть выделен в качестве самостоятельной грани преобразующей функции музыки. Его сущность: эмоциональная сторона речевой интонации трансформируется в эмоциональную сторону интонации музыкальной. Таким образом доказывается эмоциональная природа музыки, а уже это положение является логическим основанием для того, чтобы заключить: музыкальные эмоции совершенствуют, преобразуют эмоции слушателя. Определим эмоциональный аспект как самостоятельный компонент преобразующей функции, базирующийся на феномене музыкальной интонации и состоящий в *уточнении* и раскрытии всех богатств эмоционального мира личности.

Приступим к сути настоящей статьи. Термин «образно-мыслительный» заменяет термину «идейный». Считаем целесообразным употреблять новое обозначение, хотя суть дела, суть действия этого аспекта, конечно, не меняется. Но новый термин точнее.

Итак, каков предмет преобразования образно-мыслительного аспекта и каковы его механизмы?

Мы рассматриваем образно-мыслительный аспект вслед за эмоциональным не случайно, а вследствие особенностей содержания музыки. Напомним, что преобразующая функция основывается на разнообразном, неоднородном воздействии музыки, воздействие же базируется на музыкальном содержании. Первым был рассмотрен эмоциональный аспект благодаря его основополагающему значению в содержании музыки, благодаря его непосредственности и первичности. Исходя из факторов содержания музыки следующим анализируется образно-мыслительный аспект.

На наш взгляд, здесь будут излишними пространные доказательства того, что в содержание музыки, помимо эмоций, входит и отражение мыслей и идей. Это общепризнанная истина. У Гегеля встречаем характерное замечание: в музыке царят глубочайшая задумчивость и проникновенность и вместе с тем строжайшая расщудочность [10, с. 179]. Музыка доступно – хотя и в более ограниченной степени (по сравнению с эмоциями – М.К.) – также и воплощение мыслей [18, с. 8]. В нашем исследовании этот пласт содержания в иерархии его ступеней обозначается как образ. Возможно, этот термин несовершенен; исследователи пока не выработали точного, общепринятого термина, обозначающего данный уровень содержания.

Важно подчеркнуть, что музыкальный образ как пласт содержания характеризуется более высоким уровнем мыслительной деятельности у субъекта по сравнению с эмоциональным. Это – уровень музыкально-перцептивного мышления – *образного мышления*, эмоциональный же пласт представляет музыкально-перцептивное *переживание*.

Таким образом, становится ясен непосредственный предмет действия следующего за эмоциональным аспектом преобразующей функции музыки. Так как следующий уровень содержания музыки представляет образное мышление, то отсюда следует терминологическое обозначение этого аспекта – образно-мыслительный. Суть его действия – в преобразовании, раскрытии образного мышления слушателя.

В применении к непрограммной музыке речь может идти лишь об образах отвлеченных, лишенных конкретной предметности, об образах-обобщениях, но никак не образах-сообщениях. Мы сейчас говорим о достаточно мимолетных мыслительных выводах в процессе слушания, не поднимающихся до уровня итоговых мыслительных обобщений после прослушивания, но вместе с тем ментально превышающих уровень интонационно-эмоциональный.

Ясно, что интонация и вызываемая ею эмоция не бессмысленны, но интеллектуально окрашены: музыка – искусство интонируемого смысла (Б. Асафьев). Но говорить о преобразующем значении интонации применительно к мыслительному потенциалу человека было бы явной натяжкой, а потому и ошибкой. Интонация соотносится с эмоцией, но явно не «дотягивает» до феномена мысли, образа.

Вместе с тем путь к преобразованию, совершенствованию образного мышления может лежать, однако, лишь через эмоциональный «барьер». Л. Выготский пишет об искусстве вообще, но более всего его слова применимы к музыке – мыслительные процессы, которые возникают у каждого из нас при помощи и по поводу художественного произведения, суть как бы результат, следствие, вывод художественного произведения, которое может осуществляться не ина-

че как в результате его основного действия. Основное же действие – в работе мысли, но совершенно особенного, эмоционального мышления [1, с. 53, 67].

В музыке, как в никаком другом виде искусства, осмысление переплетено с переживанием. Образно-мыслительный аспект вторичен не только в конкретном акте восприятия музыки (разумеется, мы говорим о вторичности исключительно в хронологическом аспекте, но никоим образом не в аксиологическом). Это обстоятельство отражает общую логику исторического развития. Исторически, в своих изначальных формах, музыка основывалась в своем преобразующем воздействии прежде всего на эмоциональном потенциале; впоследствии, с усложнением жизненного содержания, преобразующая база все более расширялась, включая в себя более «побочные» феномены, и в частности образно-мыслительный.

Как же кристаллизуется образный пласт содержания музыки?

Музыкальный образ актуализирует не единичная эмоция, а эмоции, их некоторое плюральное количество. Соответственно, в основании образа будет лежать уже не одна интонация, а несколько. Множественное число интонаций-эмоций несет в себе обязательный элемент сопоставления, соположения, конфликта, т. е. осуществляется то, что называется эмоциональным развитием, эмоциональным сюжетом, эмоциональным процессом. Эмоциональное развитие и приводит к образному выводу. В основании этого механизма безусловно лежит философский закон о превращении количественных накоплений в новое качественное образование. Действие этого закона в принципиальном смысле объясняет образование всей иерархии музыкально-содер-

жательных пластов, в том числе пласта образного. Музыкальный образ есть, таким образом, система интонаций-эмоций.

Важнейшее значение в кристаллизации музыкального образа у слушателя имеет категория музыкальной логики. Именно она организует отношения между интонациями и вызываемыми ими эмоциями. Музыкальная логика составляет фундамент интонационно-эмоциональной драматургии, которую не в состоянии репрезентировать обособленная единичная интонация. Более того, логика соподчиненности некоей общей задаче, логика данного способа сцепления интонаций и выступает как музыкальный образ. Музыкальная логика есть музыкальная мысль, музыкальный образ. «Логос есть эйдос» [7, с. 120]. Б. Асафьев писал о том, как он занимался «Валькирией» Вагнера: «Ухватив логику этого процесса (развития мысли композитора – М.К.), я – помню как сейчас – слушая, мыслил и мысля, слушал, то есть мышление мое было все время слуховообразным» [14, с. 155].

Музыкальный образ есть некий логический вывод, который еще не может быть определен понятийно. «Логика интонационного развития» (Л. Мазель), т. е. образ, приходит к слушателю в результате молниеносной операции восприятия, итог которой словесно точно определить невозможно – отсюда и отсутствие единства в исследовательских обозначениях этого пласта музыкального содержания (образ, мысль, идея...). Пожалуй, сама категория «музыкальный образ» в нашем понимании есть вообще плод абстрактного, аналитически-научного познания, в реальном же восприятии этот уровень содержания в известном смысле неуловим, а попытки его словесно однозначно обозначить достаточно вульгаризированы.

Важно, что мы понимаем музыкальную логику как логику «для нас», как логику, возникающую «у меня» в сознании, когда «я» осознаю цепь интонаций как нечто связанное, единое, соединенное «именно так» не случайно. «Не поняв, как течет цепь мыслей, слушатель затруднится в постижении самого содержания этих мыслей», – отмечал В. Цуккерман [20, с. 9].

Музыкальный образ у слушателя есть следствие музыкального образа у композитора, образа столь же мимолежного, никак им не обозначаемого, возникающего как интуитивное решение именно так, а не иначе продолжить линию интонационного движения. Итак, содержательная триада «эмоция–интонация–эмоция» на более высоком уровне примет вид «образ–интонация–образ». Сплав нескольких интонаций, вызывающий у слушателя музыкальный образ, в формально-структурном смысле предстает как *музыкальная тема*. На это важное обстоятельство указывает Е. Назайкинский – в синтаксических построениях, главным качеством которых является интонационность, возникает новое композиционное свойство тематичности [13, с. 54]. Триада «образ–интонация–образ» может быть представлена в виде «образ–тема–образ». Показательно в этом смысле общепринятое исследовательское положение: тематизм определяет основное образное содержание произведения [5, с. 3]. Отметим, что, как указывает М. Каган, понятие «музыкальная тема» обозначает именно то, что в литературе или драматургии называется «характером» [4, с. 113]. Такое понимание музыкальной темы подтверждает (хотя и косвенно) нашу трактовку кристаллизации образа из сцепления ряда интонаций–эмоций: понятие характера у человека подразумевает совокупность эмоциональных качеств.

«Черезэмоциональный» путь образно-мыслительного аспекта преобразующей функции музыки подразумевает совершенно специфические особенности преобразования мышления, не связанные с прямым воздействием на мыслительный аппарат, свойственным научному познанию. Если воспитание научной мыслью прямо декларирует свой материал, делая это с максимально возможной конкретностью, то воспитание музыкальной мыслью подводит слушателя к некоему образу, рождающемуся из определенного эмоционального контекста. Его (образа) кристаллизация, ментальная актуализация требует использования таких мыслительных операций, как, по верному мнению чешского ученого Ф. Лысека, «сравнивание, анализ и синтез» [8, с. 208].

«Почему в “Песне Сольвейг” две части, причем одна печальная, задумчивая, нежная, а вторая – светлая, танцевальная? Потому что Сольвейг надеется, верит, что Пер Гюнт вернется. И на каждом уроке бесконечные “почему” побуждают ребят, вслушиваясь в музыку, напряженно мыслить» – пишет преподаватель детской музыкальной школы М. Головина [2, с. 159].

Несмотря на опасность впасть в вульгаризацию, обозначим некоторые возможные обобщенные образы-мысли, осознание которых наполняет слушателя после насыщения эмоционального «поля» – торжество добра, триумф зла, непобедимость, движение, покой, горе... Вполне возможно ко многим из них апеллировать и с точки зрения «чувства»: чувство покоя, чувство горя... Это закономерно, и никакого противоречия здесь нет, ибо музыкальные образы находятся на «границе» чувства и мысли, чувствования и рефлексии.

Теперь попытаемся вслед за М. Головиной привести ряд более конкретных при-

меров мыслительных выводов, образных следствий эмоционально-интонационных сюжетных перипетий. Уверены в том, что эти примеры привнесут в наше повествование необходимую долю доказательной предметности.

Скажем прежде всего о разрешении доминантсептаккорда в шестую ступень, т. е. о том, что в музыковедении называется «прерванной каденцией» (излишне говорить о том, что функциональная последовательность, безусловно, с необходимостью несет в себе яркую интонационно-эмоциональную окрашенность). Ясно, что музыкальная вертикаль шестой ступени в тональности, следующая после доминантсептаккорда вместо ожидаемой по законам естественной музыкальной логики тоники, прерывает нормальный ход музыкальной мысли у слушателя и вызывает совершенно иную, новую мысль вместо ощущения завершенности, утверждения – неожиданность, удивление, сопротивление... Понимая всю относительность субъективных впечатлений, все же отмечу, что у автора этих строк разрешение доминантсептаккорда в шестую ступень всегда вызывает мысль о «волнорезе», образе волны, разбивающейся о неожиданно возникающий на пути каменный утес... Примеры прерванной каденции в музыке неисчислимы, но выразительность этого образа всегда исключительна по силе воздействия, причем выразительность эта, несмотря на популярность этого гармонического приема, всегда неожиданна, как это ни удивительно.

Неразрывный союз и вместе с тем противопоставление двух интонаций-мотивов (мотив состоит из нескольких интонаций, все же не представляющих тематическую интонационную ячейку по масштабу: тема продолжительнее), следующих

друг за другом и имеющих зачастую (но все же не как правило) некие черты сходства в начальных своих «зернах» и различия в финальных, вызывают обычно совершенно определенную мысль у слушателя. Эта мысль у не слишком искушенного слушателя, скорее всего, не получает определенного вербального наименования, но соответствующее этой мысли определенное, хотя и не определяемое ментально, чувство у слушателя безусловно возникает. Эта мысль (и это чувство) в музыковедении обозначается как «вопрос–ответ» – в соответствии с принципами человеческой речи (о связи музыкальной и речевой интонации речь шла выше в статье об эмоциональном аспекте преобразующей функции музыки). Два музыкальных примера. Первый – намеренно всенародно популярный, выбранный для того, чтобы даже человек, очень далекий от классической непрограммной музыки, которую мы рассматриваем в этой статье, смог узнать, вспомнить мелодию и убедиться в правоте наших соображений о структуре «вопрос–ответ»: начало песни А. Александрова «Священная война». «Вопрос» – в пределах слов «Вставай – бой», «ответ» – «С фашистской – ордой». Второй – главная партия первой части Сонаты Шопена *си бемоль* минор. Вопрос – от первого *ре бемоль* в девятом такте до второго *до* в двенадцатом, ответ – от *соль бемоль* в тринадцатом такте до второго *ре бемоль* в шестнадцатом.

Мысль, наиболее легко, естественно возникающая в сознании слушателя при прослушивании музыки, – мысль о развитии. Это прямо соотносится с прослеженной выше особенностью возникновения музыкального образа как результата эмоционального развития. Совершенно зако-

номерно, что музыкальные формы, наиболее «пригодные» к такого рода преобразовательному процессу, суть фугированные формы, вариационные формы и сонатное аллегро. Что касается первых, то очень связаны два обстоятельства: чрезвычайное развитие их в Средние века и понимание средневековыми учеными музыки не как искусства, а как науки. Фуга – наиболее мыслимая из музыкальных форм, весьма близко стоящая к научному мышлению. Момент развития в фуге выражен с колоссальной яркостью: проведение темы (образа), состоящей из совокупности некоторого числа интонаций – эмоций, приводит к ощущению некоей мыслительной единицы, развитие (через многократное разноконтекстное окружение) которой создает эффект размышлений вокруг нее, могущих «уходить» достаточно далеко, но сохраняющих ее основную стержень. В основании вариационных форм, как и фугированных, лежит феномен темы. В принципиальном смысле это формы вполне сравнимы, хоть, разумеется, во многом совершенно различны, но там и здесь присутствует основной тезис, подвергающийся многостороннему развитию. В глобальном смысле мысль (идея) при прослушивании возникает одна и та же – идея эволюции, хотя, повторяем, методы ее актуализации чрезвычайно отличаются в фуге и вариациях. Мысль о развитии, в основе которой обязательно лежит принцип противоречия, конфликта, драмы, столкновения двух сфер, составляет примечательную особенность сонатной формы. Разработка сонатного аллегро аналогична фуге и вариациям по интенсивности применения специфически-интонационных методов развития, рождающих эмоциональные, а затем и образные проекции у аудитории. Напомним, что Б. Асафьев считал основным кри-

терием классификации музыкальных форм принципы тождества и контраста. Понятно, что им соответствуют, с одной стороны, фуга и вариации, с другой – сонатное аллегро. Каждый из принципов отмечен своим методом развития и рождения музыкальной и внемузыкальной мысли – или через работу над одним тезисом, или через конфликт двух. Гениальными образцами выражения идеи развития в музыке служат фуги И.С. Баха и Шостаковича, вариации, сонаты и симфонии Бетховена, Брамса, Чайковского, Малера. Добавим особый частный штрих к сказанному. Многократное повторение короткого мотива композитором, практически лишенное изменений и более того – намеренно однообразное, рождает у аудитории неминуемую мысль. Даже если слушатель не знает названия пьесы, то у него не может не возникнуть образа какого-то кошмара, идеи преследования (вспомним «Три карты» из «Пиковой дамы»), наваждения... Именно так – «Наваждение» – Сергей Прокофьев называет свою пьесу.

Теперь в качестве последнего нашего примера возьмем известнейшее произведение – Похоронный марш Шопена из его Второй Сонаты. Он написан в трехчастной форме: трагическая минорная первая часть и ее точная реприза, звучащая после светлой мажорной середины. Их сопоставление, безусловно соответствующее выше-названному принципу контраста, в ментальной организации слушателя (практически у каждого слушателя вследствие яркости, ясности выражения музыкальной мысли) рождает образ щемящего душу воспоминания о светлых, счастливых, навеки ушедших днях. Не случайно наиболее эмоциональная, «лякримозная» реакция слушателей возникает именно в начале середины марша, несмотря на то что она звучит в ма-

жоре. Еще раз подчеркнем, что мысль, образ воспоминания возникает у людей, если можно так сказать, закономерно – вследствие данных специальных контекстных обстоятельств последовательности музыкальных отрывков.

В эмоциональной подоплеке рождения образа кроется, в сущности, собственно воспитательный, преобразующий момент. В XIX веке в «Трактате о мелодии» Антонин Рейха отмечал: музыка не только сама по себе и без помощи слов является языком, но она язык всеобщий, и это ее преимущество перед другими языками, являющимися условными, которых без обучения понять нельзя [11, с. 84]. Спустя век в исследовании феномена эмоции П. Симонов говорил о том же – благодаря ей (эмоции – М.К.) искусство не обучает, а воспитывает [17, с. 82]. Вследствие эмоционального и образно-мыслительного аспектов воздействия музыка совершенствует, преобразовывает человека в гораздо большей степени, нежели обучает; наука же вследствие рационально-мыслительной направленности обучает человека в несравненно большей степени, чем воспитывает.

Важнейшей особенностью образно-мыслительного аспекта преобразующей функции музыки является наиболее активная его актуализация на более или менее протяженном музыкальном полотне, т. е. в том случае, при котором момент развития получает наиболее полнокровное выражение. Глубокие мыслительные обобщения проявляются в результате восприятия значительного количества интонационно-эмоциональных единиц. Эти обобщения являются новым этапом в восхождении стадий содержания музыки. Эта следующая стадия – концепция произведения. Мимолетные образы-мысли, возникающие у слу-

шателя при восприятии локальных отрывков произведения, организуются в новое интегративное образование – концепцию опуса. Н. Очеретовская употребляет выражение «система идей», говоря о произведении как об опредмеченной, выраженной в звуковой форме композиторской мысли [15, с. 77]. Это выражение, на наш взгляд, как нельзя лучше характеризует явление концепции, возникающее у слушателя в результате прослушивания всего музыкального произведения.

Совершенно закономерно, что и на этом этапе со всей очевидностью проявляется закон перехода количества в новое качество. Содержательная триада получает более масштабный вид – «концепция–произведение–концепция»: концепция композитора «отзывается» слушательской итоговой концепцией; формообразующий «посредник», актуализирующий первую концепцию и вызывающий к жизни вторую, – само музыкальное произведение. Так, на этом этапе содержание переходит в форму и «возвращается» в свое идеальное качество. Не требует дополнительных аргументов вследствие аналогичности процесса и роль логики сцепления субстанций этого витка музыкально-диалектической спирали содержания музыки, т. е. тем-образов. Более того, по мысли В. Цуккермана, в самой большой мере требует ощущения логики музыкальной формы музыка крупных масштабов [20, с. 8]. Г. Панкевич пишет о «многих произведениях крупных форм (симфонии, опере, оратории, концерте), открывающих большие возможности воплощения этических, философских и социальных идей» [16, с. 5]. Собственно масштаб произведения, разумеется, не может быть регламентирован: суть дела заключа-



ется в необходимом эмоциональном масштабе, который ведет к «обнажению» образов, мыслей и их развитию, затем – в еще большем масштабе – концепции. Логика интонационного развития дополняется логикой тематического.

Развитие музыкальной логики и *логического мышления вообще* как составной части преобразования человека, всех его сторон, в том числе интеллектуальной, есть основное содержание образно-мыслительного аспекта преобразующей функции. Это аналогично развитию культуры эмоций вообще как грани воспитания человека, его эмоциональных характеристик.

Еще раз подчеркнем, что примеры выдающихся образцов образно-мыслительного преобразующего действия музыки являют прежде всего грандиозные непрограммные сочинения композиторов-мыслителей: Баха, Бетховена, Чайковского, Шостаковича. Основная область их творчества – как раз упомянутые выше фугированные, вариационные и сонатно-симфонические формы. В атональной, додекафонической, серийной и вообще музыке XX века, которая отличается неизмеримо возросшим интеллектуализмом композиторского творчества, образно-мыслительный преобразующий потенциал должен, казалось бы, также повышаться. Но этого не происходит, потому что в названных музыкальных течениях во многом нивелируется эмоциональное начало, т. е. фундамент преобразующего эффекта музыки как по отношению к собственно эмоциям, так и к мыслительным способностям человека. «Интонация в современной музыке перестает непосредственно задевать эмоцию» [12, с. 165].

Преобразование музыкой образно-мыслительных характеристик как некоего

целостного образования человека включает в себя совершенствование ряда важнейших составляющих это образование каналов. Выделим три: воображение, память, способность к ассоциативному мышлению. Не ставя себе целью анализ этих сторон деятельности мышления, который является по преимуществу прерогативой физиологии и психологии, отметим, что они включены К. Сиспором в его список «музыкальных способностей», которые приводит в своем классическом труде Б. Теплов [19, с. 50–51]. Слушание музыки само по себе, а тем более направленное умелой педагогической репертуарной работой, несомненно является активным средством стимулирования развития названных сторон мыслительной деятельности. Чарльз Дарвин писал: «Если б мне пришлось вновь пережить свою жизнь, я установил бы для себя правило слушать какое-то количество музыки по крайней мере раз в неделю; быть может, путем упражнения мне удалось бы сохранить активность тех частей моего мозга, которые теперь атрофировались» [6, с. 152]. Данные современной науки свидетельствуют, что в сознании музыкального искусства определяющее значение имеет правое полушарие мозга.

Полагаем, что необходимо упомянуть о том, что в музыкально-эстетической литературе, посвященной идейному (в нашей работе – образно-мыслительному) аспекту, достаточное внимание уделяется одной из его граней, которую можно назвать идеологической. Ее подробное рассмотрение не входит в нашу задачу. Весьма конкретная, локальная по своей сути арена действия этой грани находится на периферии обобщенной музыкально-эстетической проблематики. Действие этой

границы особенно актуально лишь в условиях ярко выраженного классового общества, использующего определенную идеологию для формирования (деструкции) мировоззрения личности. Ритм, гармония, форма, тембр, динамика... свободны от идеологической окраски. Идеологическую направленность в музыку вносит слово, поэтому эта направленность всегда связана с программной музыкой. Предметом же исследования настоящей работы является музыка непрограммная. А. Сохор говорит о способности музыки воздействовать на убеждения людей [18, с. 31]. Здесь и кроется отличие идеологической грани от образно-мыслительной: предмет образно-мыслительного преобразования – образное мышление, идеологического – убеждение.

#### Литература

1. *Выготский А.С.* Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – 572 с.
2. *Головина М.В.* Урок музыки – урок мировоззренческий. Формирование мировоззрения учащихся средствами искусства. – М.: Просвещение, 1985. – С. 141–173.
3. Идеи эстетического воспитания. – М.: Искусство, 1973. – Т. 2. – 368 с.
4. *Каган М.С.* Художественная деятельность как информационная система. Искусство кино. – 1975. – № 12. – С. 99–121.
5. *Калужский В.М.* Эволюция темы фуги в классической и современной музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1985. – 26 с.
6. *Ласоцкий Ю.К., Поврожняк Ю.* Музыкальное воспитание в польской общеобразовательной школе. Музыкальное воспитание в странах социализма. – Л.: Музыка, 1975. – С. 140–177.
7. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики. – М.: Аврора, 1927. – 262 с.
8. *Лысек Ф.* Практические проблемы музыкального воспитания. Музыкальное воспитание в странах социализма. – М.: Музыка, 1973. – С. 192–220.
9. *Михель П.* Музыкальное воспитание в ГДР на службе всестороннего и гармонического развития личности. Музыкальное воспитание в современном мире. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 87–100.
10. Музыкальная эстетика Германии XIX века. – М.: Музыка, 1973. – Т. 1. – 415 с.
11. Музыкальная эстетика Франции XIX века. – М.: Музыка, 1974. – 327 с.
12. *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
13. *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
14. *Орлова Е.М.* Работа Б.В. Асафьева над теорией интонации. Интонация и музыкальный образ. – М.: Музыка, 1965. – С. 148–168.
15. *Очеретовская Н.А.* Содержание и форма в музыке. – Л.: Музыка, 1985. – 111 с.
16. *Панкевич Г.И.* Музыка и идеология. – М.: Музыка, 1985. – 48 с.
17. *Симонов П.В.* Что такое эмоция? – М.: Наука, 1966. – 94 с.
18. *Сохор А.Н.* Воспитательная роль музыки. – Л.: Музыка, 1975. – 64 с.
19. *Теплов Б.М.* Психология музыкальных способностей. – М.-Л.: Академия педагогических наук, 1947. – 336 с.
20. *Цуккерман В.А.* О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 8–25.
21. *Шимановский К.* Избранные статьи и письма. – Л.: Музгиз, 1963. – 255 с.

## THE IMAGE – THOUGHTFUL ASPECT OF THE TRANSFORMING FUNCTION OF MUSIC

M.G. Karpychev

Novosibirsk State Conservatoire  
named after M.I. Glinka (Academy)

omo@nokvd.ru

The article continues the earlier begun research in “Ideas and Ideals” (2014 - №№ 1, 3). We examine the image-thoughtful aspect (including generalized thoughts and ideas, which represent music images) after the emotional one because of the music contents’ peculiarities. The subject of the action of the analyzed aspect is transformation of listener’s image thinking. A great number of intonations – emotions create a music image, which comes to a listener during the emotional development’s process. So, the image – thoughtful aspect crystallizes indirectly – not like the emotional one. Music logic is the main feature of forming and the result of the emotional process – image: “logos is eidos” (Losev). Music image is represented by music theme. The article includes several concrete examples of image - thoughtful aspect’s being. The most active action of the aspect takes place in long – scale music, when the system of thoughts-images transforms to the final conception. The principal components of the image - thoughtful characteristics and their transforming are imagination, memory and associative thinking (the right cerebral hemisphere is responsible for that). Fugues, variations, sonatas and symphonies, created by composers – thinkers I.S. Bach, L. van Beethoven, P.I. Tchaikovsky, D.D. Shostakovich...represent the inexhaustible opportunities for image - thoughtful aspect’s action.

**Keywords:** music, its intonations, themes, conceptions, image thinking, transformation.

DOI: 10.17212/2075-0862-2015-1.1-115-126

### References

1. Vygotskij L.S. *Psihologija iskusstva* [The psychology of art]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1986. 572 p.
2. Golovina M.V. *Urok muzyki – urok mirovozzrencheskij. Formirovanie mirovozzrenija uchashhimsja sredstvami iskusstva* [Music lesson – lesson of the world outlook. Formation of pupils’ world outlook by art]. Moscow: Prosveshhenie Publ., 1985. P. 141–173.
3. *Idei jesteticheskogo vospitanija* [The ideas of aesthetic education]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1973. T. 2. 368 p.
4. Kagan M.S. *Hudozhestvennaja dejatel’nost’ kak informacionnaja sistema* [The artistic activity as an information system]. *Iskusstvokino*. 1975. № 12. P. 99–121.
5. Kaluzhskij V.M. *Jevoljucija temy fugi v klassicheskoj i sovremennoj muzyke: Avtoref. kand. diss.* [The fugue’s theme evolution in classic and modern music]. Leningrad. 1985. 26 p.
6. Lasockij Ju.K., Povrozhnjak Ju. *Muzykal’noe vospitanie v pol’skoj obsheobrazovatel’noj shkole. Muzykal’noe vospitanie v stranah socializma* [The music education in polish school of general education. Music education in socialist countries]. Leningrad: Muzyka Publ., 1975. P. 140–177.
7. Losev A.F. *Muzyka kak predmet logiki* [Music as a logic object]. Moscow: Avrora Publ., 1927. 262 p.
8. Lysek F. *Prakticheskie problemy muzykal’nogo vospitanija. Muzykal’noe vospitanie v stranah socializma* [Practical problems of the music education. Music education in socialist countries]. Moscow: Muzyka Publ., 1973. P. 192–220.
9. Mihel’ P. *Muzykal’noe spitanie v GDR na sluzhbe vsestoronnego i garmonicheskogo razvitiya lichnosti. Muzykal’noe vospitanie v sovremennom mire* [Music education in GDR working for all-round and harmonic person’s development. Music education in the modern world]. Moscow: Sov. Kompozitor Publ., 1973. P. 87–100.

10. *Muzykal'naja jestetika Germanii XIX veka* [Music aesthetics of Germany in XIX century]. Moscow: Muzyka Publ., 1973. T. 1. 415 p.
11. *Muzykal'naja jestetika Francii XIX veka* [Music aesthetics of France in XIX century]. Moscow: Muzyka Publ., 1974. 327 p.
12. Nazajkinskij E.V. *Zvukovoj mir muzyki* [The sound world of music]. Moscow: Muzyka Publ., 1988. 254 p.
13. Nazajkinskij E.V. *Logika muzykal'noj kompozicii* [Logic of a music composition]. Moscow: Muzyka Publ., 1982. 319 p.
14. Orlova E.M. *Rabota B.V. Asaf'eva nad teoriej intonacii. Intonacija i muzykal'nyj obraz* [Asaf'ev's work in intonation's theory. Intonation and music image]. Moscow: Muzyka Publ., 1965. P. 148–168.
15. Ocheretovskaja N.L. *Soderzhanie i forma v muzyke* [Contents and form in music]. Leningrad: Muzyka Publ., 1985. 111 p.
16. Pankevich G.I. *Muzyka i ideologija* [Music and ideology]. Moscow: Muzyka Publ., 1985. 48 p.
17. Simonov P.V. *Chtotakoejmocija?* [What is emotion?]. Moscow: Nauka Publ., 1966. 94 p.
18. Sohor A.N. *Vospitatel'najarol' muzyki* [The educational function of music]. Leningrad: Muzyka Publ., 1975. 64 p.
19. Teplov B.M. *Psibologija muzykal'nyh sposobnostej* [Psychology of music abilities]. Moscow-Leningrad: Akademijapedagogicheskikh nauk Publ., 1947. 336 p.
20. Cukerman V.A. *O dvuh protivopolozhnyh principah slusbatel'skogo raskrytija muzykal'noj formy. Teoreticheskie problemy muzykal'nyh form i zhanrov* [About two opposite principles of listeners' revealing music form. Theoretical problems of music forms and genres]. Moscow: Muzyka Publ., 1971. P. 8–25.
21. Shimanovskij K. *Izbrannyestat'i i pis'ma* [Selected articles and letters]. Leningrad: Muzgiz Publ., 1963. 255 p.