

ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКИ КАК ПРОБЛЕМА ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКИ: РЕТРОСПЕКТИВНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТРАНСПОЗИЦИИ ПСИХОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

Бондарь К.В.

В данной статье, целью автора стало рассмотрение различных точек зрения, по проблеме музыкального восприятия в разные исторические эпохи. Рассмотрена динамика транспозиции умозрений различных учёных и исследователей на данную тему. Это не просто исторический анализ, а попытка выявить особенности понимания механизмов восприятия музыки и закрепление за ней определенных социально-психологических функций.

Ключевые слова: психология искусства, психология музыкального восприятия, теория аффектов, этос, «цветной слух», музыкальная эстетика.

Восприятие музыки как определенной личностной ценности, создание индивидуального образа музыкального произведения, продуктивность музыкального творчества – важные психологические проблемы, которые пока еще, не явились предметом пристального анализа специалистов. Смысл и понимание того, что есть музыка, рассмотренная сквозь призму психологии, можно приобрести, лишь рассмотрев транспозицию умозрений различных учёных, в разных культурно-исторических эпохах. В XX веке несколько работ были посвящены изменению и трансформации взглядов в различные эпохи. Это работы венгерского учёного Денеша Золтаи и Шестакова В.П., которые раскрывают суть перехода от этоса к аффекту. В веке XXI куда более актуально говорить о переходе от этоса к пафосу.

Изучение музыки и её феноменов остаётся одной из интереснейших и плохо изученных задач современной психологии. Для понимания сути изучаемого, необходим «взгляд назад», анализ знаний и взглядов на музыку в разные эпохи её развития. Знание исторического развития музыки, как отрасли искусства, а позднее и отрасли психологии, в научной работе психолога может претендовать на одну из «устойчивых ступеней» его умозрений. По мнению авторитетного отечественного историка психологии М.Г. Ярошевского, знание истории научной области, в которой ведется определенное исследование, позволяет лучше осмыслить проблему, выяснить, как она возникла, какими способами решалась, какие из этих способов вели к эффективным решениям, а какие оказались бесперспективными [25].

Музыка (греч. – «искусство муз») – искусство соединения доставляющих удовольствие экспрессивных и понятийный комбинаций вокальных и инструментальных звуков. Развитие музыки происходило совместно с изменением чувственной восприимчивости человека. Когда и как зародилось искусство музыки установить очень трудно. Мнения историков музыки относительно данного вопроса расходятся. Одни считают, что музыка развилась из пения, другие полагают, что в ее основе было звучание некоего барабана, ритмы которого сопровождали танцы и ритуальные обряды. Однако вне зависимости от причин возникновения музыки с полной уверенностью можно утверждать, что она имела большое значение в жизни людей [23].

Истоки науки о музыкальной психологии уходят своими корнями в ретроспективный туман античности. Можно сделать предположение, что с появлением первых внятных мелодий появились и носители первых эстетических суждений, касательно этих мелодий. Первые предпосылки научных подходов, в понимании музыки, можно обнаружить в работах античных философов.

На этой ранней стадии человеческой истории культуры музыка не представляет самостоятельного вида искусства. Первоначально она была сплавлена с другими видами общественной деятельности, оставаясь, как впрочем и искусство вообще, всё ещё недифференцированным единством [6]. В своих истоках, пишет Денеш Золтаи, музыка сходна с трудом; как подлинный процесс производства, она направляет устремления на подчинение и присвоение чуждой, совершенно неизвестной, и поэтому пугающей природы; вследствие этого особенно

значимы её существенные функции организации, гармонизации и усиление физических и духовных сил в интересах удовлетворения жизненно важных потребностей общества [там же].

Античные мыслители рассматривали музыку как важнейшее средство воздействия на нравственный мир человека, как средство исправления и воспитания характеров, создания определенной психологической настроенности этоса личности. В соответствии с этим античная музыкальная эстетика разработала довольно четкую классификацию этических свойств музыкальных ладов, ритмов, мелодий, инструментов, выделяя те из них, которые представлялись более подходящими для воспитания мужественной, героической личности [1]. Вообще учение об этосе, как характере физических, моральных и эстетических явлений, было центральным в музыкальной теории античности. Традиция такого понимания музыки коренится в древнегреческой мифологии, представлена в лирической поэзии (Терпандр, Алкей, Сапфо, Пиндар) [1].

Одним из основополагающих понятий этики Пифагора было учение об эвритмии, под которой понималась способность человека находить верный ритм во всех жизненных проявлениях – не только в пении, танцах и игре на музыкальных инструментах, но и в мыслях, поступках, речах. Через нахождение верного ритма, которое позже оформилось в этике в таком широко распространенном понятии, как «такт», античный человек мог войти в ритм жизни своего города, а затем и подключиться к ритму мирового целого – жизни Космоса, основанного на языке Вселенской гармонии [13].

Древние греки, по словам В.И. Петрушина называли необразованных словом «ахореутос», что в переводе с греческого означало человека, не умеющего петь, играть на музыкальных инструментах и, следовательно, непригодного для участия в «хорейе» так называлось древнее музыкально-хореографическое действо, объединявшее всех жителей. Основной функцией музыки для древних греков, было очищение от страстей, с помощью которого достигается очищение и исцеление души [10].

Музыка, как инструмент медицины, впервые возникла в древнем Китае. Китайская натурфилософия связывала причины, вызывающие дисбаланс в природе и обществе, с аномалиями в энергиях двух видов «инь» и «янь». При помощи музыки достигалась гармонизация этих двух видов энергий, устранялся хаос и восстанавливался космический и общественный порядок.

Музыка в древнем Китае составляла доминирующий элемент воспитания и входила в число наук, обязательных для изучения. Благородный муж (цзюнь – цзы), никогда не расставался с музыкальным

инструментом. Наличие инструмента считалось признаком образованности. Уже в VII в. до н. э. в китайском трактате «Гуань – цзы» было дано числовое определение тонов 5-ступенного звукоряда. В VI-V вв. до н. э. была теоретически обоснована 7-ступенная звуковая система. Учение Конфуция о воспитательном значении музыки некоторыми сторонами соприкасается со взглядами Платона [11]. Сам Конфуций, например, играл на цине в минуты опасности, демонстрируя твердость духа и самообладание перед лицом смерти [13].

Но, погибнув, античный мир уступает место другой эпохе, которую историки Возрождения называли средними веками или средневековьем. Наследие античного периода оказало решающее воздействие на труды средневековых мыслителей в европейских странах и странах Ближнего Востока. В трудах арабских теоретиков конца I-го – начала II-го тысячелетий находят отражение идеи древнегреческого учения об этосе, мысли Аристоксена и пифагорейцев в области изучения звуковых строев и интервалов. В то же время многие из взглядов античных философов были неправильно поняты и извращены под влиянием исламской или христианской идеологии [9].

Как утверждает В.П. Шестаков, на протяжении всего средневековья можно проследить устойчивую традицию в развитии музыкально-эстетической мысли, представленную большим количеством сочинений как философских, так и специально посвященных музыке. Шестаков выделяет известных мыслителей средневековья: Кассиодора, Боэция, Исидора Севильского, Иоанна Скотта Эриугены, Вильгельма из Конша, Фому Аквинского, Роджера Бэкона и ряд музыкантов-теоретиков того времени [24]. Музыка, как и умозрения учёных, в эпоху средневековья разукрашена цветами схоластики и религиозной идеологии господствовавшей в то время в рамках христианской религии.

Наряду с философией, которая стала «служанкой церкви», музыка из свободной науки античности превращается в наложницу религиозных обрядов. «Аристотель с тонзурой» именно так характеризует данную эпоху А.В. Петровский. Средневековые теории, касающиеся музыки, строились на основании церковной музыки, то есть на изучении «официального» искусства. Музыкальные гимны для богослужений появились еще в IV веке, а к концу VII века уже существовало очень много гимнов и церковных хоровых произведений. Тогда папа Римский Григорий I решил все эти музыкальные произведения упорядочить; наиболее «правильные», на его взгляд, он включил в сборник песнопений и хоралов, который стал называться «Григорианский антифонарий» [24]. Наряду с церковной музыкой,

развивалась и народная музыкальная культура, традиции которой никогда не прерывались. Народная музыка оказалась за горизонтом воззрений учёной науки. Единственным исключением, как пишет В.П. Шестаков, является трактат французского писателя начала XIV века Иоанна де Грохео, в котором впервые предметом научного исследования становится народная музыка [24].

Главной отличительной чертой средневековых воззрений от современных, является то, что музыка – это, прежде всего, наука, а не искусство. Войдя в состав семи так называемых «свободных искусств», музыка трактовалась как наука о числах. В трактате Августина «О музыке» отчётливо прослеживается числовая символика. Августин убеждён, что число составляет сущность и природу музыки. Число, по Августину, основа красоты, которую с помощью слуха и зрения воспринимает человек. Он даёт классификацию чисел, по пяти признакам: 1) звучащие (*sonantes*), находящиеся в самих звуках, не зависимо от того, слышат их или нет; 2) числа, находящиеся в восприятии слушателя (*occursores*); 3) числа движущиеся (*progressores*), воспроизводимые воображением тогда, когда нет ни реальных звуков, ни слухового ощущения; 4) числа, хранимые памятью и тогда, когда мы о них не вспоминаем (*numeri recordabiles*); 5) числа судящие (*judiciales*) тот эстетический критерий, которым мы бессознательно оцениваем все другие числа, называя их приятными или неприятными. Следовательно, если сущность музыки составляет отношения между числами, то композитор ничего не создаёт заново, а лишь использует те элементы, которые априори существуют в мире, варьируя и меняя их местами. Числовое учение Августина оказало известное влияние на формирование взглядов той эпохи, но по мере развития средневековой эстетики, влияние его ослабевает. По словам Гукбольда, «гармония – дочь арифметики», а Маркетто Падуанскому принадлежит афоризм «законы вселенной – законы музыки» [9].

Также в эпоху Средневековья музыкальная психология получила развитие в ряде работ музыкантов-теоретиков – Боэция и Гвидо д'Ареццо. Крупнейший авторитет средневековья в области музыки Боэций утверждал примат теории над практикой в музыке, сравнивая отношения между ними с «превосходством разума над телом». Классификация музыкальных дисциплин, установленная в это время Боэцием и разделившая музыку на мировую, человеческую и инструментальную, прошла через все средневековье. «Мировая музыка» выражает все ритмы мира: пропорции во вращениях небесных сфер, соотношения времен года, порядок стихий и элементов – всю организацию мира во времени. «Человеческая музыка» (ритмика человеческой

жизни) отражает этот всепроникающий мировой поток в «микрокосм» человеческого тела. В отличие от античной «музыки сфер», это – нововведение средневековья, смысл которого был совершенно внятными для современников Боэция: «А что такое человеческая музыка, знает каждый, кто углублялся в себя». И только «инструментальная музыка», призываемая сделать два первые ее рода слышными, оставалась музыкой в нашем смысле этого слова.

В эпоху позднего средневековья происходит реформа нотного письма, которую осуществляет Гвидо д'Ареццо в первой половине XI века. Гвидо ввёл метод пения по гексахордам, со слоговыми обозначениями ступеней. Он послужил основой сольмизационной системы, поныне применяемой в педагогической практике. Гвидо д'Ареццо также ввел в употребление 4-линейный нотный стан с буквенным обозначением высоты звука на каждой линии; из этих букв впоследствии образовались ключи. Как замечал Франко Кёльнский, «теория создана Боэцием, практика принадлежит Гвидо». В противоположность средним векам религиозному центризму и аскетизму в эпоху Возрождения (или Ренессанс) на первый план выдвигается ценность человеческой личности, ее индивидуальной точки зрения на явления жизни, интерес к познанию мира и реалистическому отражению действительности. Существенной особенностью явилось при этом обращение к художественным идеалам античности. Но в музыке не было возможности следовать конкретным образцам античного искусства, так как даже немногие сохранившиеся до наших времен нотные записи еще не были расшифрованы.

Швейцарский теоретик Глареан в трактате «Додекахордон» (1547) подверг критическому анализу и пересмотру средневекового учения о ладах, придав особое значение ионийскому (мажор) и эолийскому (минор) ладам. Следующий шаг сделал Дж. Царлино, связанный с венецианской полифонической школой XVI века. Он определил два вида трезвучий в зависимости от положения большой терции в них. Важнейшие труды Царлино – «Основания гармонии» (1558) и «Гармонические доказательства» (1571) содержат практические указания, касающиеся техники полифонического письма, соотношения текста и музыки [7].

Апеллируя к античной музыкальной традиции, Галилеи отвергал полифонию как пережиток «средневекового варварства» и отстаивал стиль вокальной молодости с сопровождением. В своем трактате «Диалог о старой и новой музыке» (1581), Винченцо Галилеи стремится противопоставить новую музыку музыке средневековья. В своих теоретических работах Галилеи резко полемизировал со сторонниками контрапунктичной системы [9]. Сама

идея создания нового жанра – «драмы на музыке» возникла во флорентийском кружке интеллектуалов, собравшихся в доме мецената графа Барди. «Флорентийская камерата» в полном соответствии с настроениями эпохи Возрождения пыталась возродить античный музыкальный театр.

В соответствии с традицией Возрождения – обращением к античным прототипам – возникли «драмы на музыке», которые трансформировались в тот жанр, который в современном понимании называется оперой.

В XVII–XVIII вв. была популярна так называемая «теория аффектов», начало которой положил Р. Декарт, утверждающий, что цель музыки – доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас разнообразные аффекты.

Очевиден позитивный потенциал позиции Р. Декарта, прежде всего в том, что «теория аффектов» «ратифицировала» обращение музыки к человеку, к земному человеку, к страстям земным, не ограничивая ее задачи отрешенным обращением к Богу, сохранившемся в церковной музыке. Была проведена классификация и систематизация аффектов. Положительный момент заключается и в том, что сторонники этой теории не просто утверждали особую теорию музыки, но и пытались выявить и установить какие-то закономерности, правила формирования языка этих аффектов. Со временем стали очевидны издержки этой теории. Прежде всего, нельзя сводить функции музыки к простому «генератору эмоций». И, самое главное, что не могло войти в противоречие с практикой самой музыки, это стремление наиболее ярких адептов «теории аффектов» канонизировать отмеченные ими соответствия различных аффектов и определенных приемов, средств музыкальной выразительности.

«Теория аффектов» возникла не самопроизвольно. В методологической основе рождением своим «теория аффектов» обязана торжествующему в ту эпоху сенсуальному и философскому рационализму. Она органично вписывалась в традиции нормативной эстетики, естественного порождения эпохи классицизма, который сам, в свою очередь, отражал «порядок» и «стройность» абсолютизма в обществе.

После эпохи Возрождения, точнее в XVI веке, в музыке преобладали два лада – мажор и минор, которые характеризовали, в контексте «теории аффектов», два противоположных эмоциональных полюса. Как результат завершившийся к концу XVII века темпериации, соответственно, в оборот входило все возможное многообразие тональностей и, соответственно, наличествующую у человека палитру чувств было предназначено воплощать

целой армией – 12 мажорных и 12 минорных – тональностей. На основе накапливаемого практического опыта их использования, подкрепленного их различными теоретическими посылами, появилось множество, зачастую пересекающихся в опорных моментах друг с другом, табличных соответствий тональностей и аффектов, порою с весьма неоднозначными характеристиками при их конкретизации [16].

В XVII–XVIII вв. умозрительная музыкальная традиция получила своё продолжение в трудах музыкантов-философов (Кирхер, Маттесон). Немецкий теоретик Атанасиус Кирхер трактовал природу музыкальных пристрастий с точки зрения их соответствия природному темпераменту человека: «Меланхолики любят серьезную, непрерывающуюся, грустную гармонию, сангвиники благодаря легкой возбудимости кровяных паров всегда привлекаются танцевальным стилем. К таким же гармоническим движениям стремятся и холерики, у которых танцы приводят к сильному воспалению желчи. Флегматиков трогают тонкие женские голоса». С точки зрения другого ученого – Кванца, выражаемый в музыке аффект, можно распознать по следующим признакам: «по тональности, мажорная она или минорная; по встречающимся в музыке интервалам. Близко лежащие интервалы выражают ласку и печаль. Ноты же, отрывисто взятые, состоящие из скачков и пунктирных ритмов, выражают нечто веселое и грубое. Пунктированные и выдержанные звуки – серьезное и патетическое. Указателем выражаемого чувства может служить и слово, стоящее в начале пьесы».

Научная же музыкальная психология берет свое начало в труде немецкого естествоиспытателя Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки» [5]. Он выдвинул резонансную теорию слуха, которая гласит, что слуховые ощущения возникают в нас благодаря резонированию внутренних органов слуха в ответ на внешние воздействия. В его же теории консонанса и диссонанса эти явления описаны им как своеобразные биения между частными и комбинированными тонами. Гельмголец называл эти биения «шероховатостями». Наибольшее число их было в диссонансирующих интервалах – тритонах и септимах, наименьшее – в октавах и квинтах.

Огромный вклад в изучение музыкальных явлений внес другой немецкий исследователь – К. Штумпф, работы которого вышли в конце XIX в. Штумпф заложил основы концепции о двух компонентах высоты музыкального звука. Суть этой концепции заключается в том, что с изменением одного физического признака звука – частоты его колебаний – изменяются одновременно два

психологических признака звука – его тембр и высота. Эти идеи были развиты затем в трудах М. Майера, Г. Ревеша, В. Келера.

К. Штумпф первым обратил внимание на психологические аспекты музыки и принялся их исследовать. Вместе с В. Вундтом он вел полемику по вопросам интроспекции восприятия музыки. Вундт считал что, изучая музыкальные тона, слушатель должен полагаться на результаты наблюдений, которые были получены в результате лабораторных исследований профессиональными психологами. Штумпф полагал, что следует доверять экспертам-музыкантам. Он отказался принять результаты, полученные в Лейпцигской лаборатории Вундта.

Э. Ганслик – австрийский музыкальный критик, живший в середине XIX в. В трактате «О музыкально-прекрасном», написанном в 1854 г., он выступил как теоретик формализма. Сделал вывод, что «содержание музыки – движущиеся звуковые формы», что музыка может изображать только динамическую сторону чувств, отрешенную от их содержания. Э. Ганслик критиковал положение теории аффектов. В основных положениях своего труда Ганслик опирался на взгляды И.Ф. Гербарта, исходившего из философии И. Канта. Ганслик противопоставлял музыку как особую форму духовной деятельности другим видам искусства. Отсюда проистекало его отрицательное отношение к программной музыке и опере. Ганслик приходил к музыке как к проявлению игры. Эстетические воззрения Ганслика оказали значительное влияние на развитие западно-европейской музыкальной науки. В том числе, они послужили исходным пунктом для теории музыкальных стилей Х. Римана и Г. Адлера [17].

Г. Адлер является одним из видных представителей современного европейского музыковедения. Занимался изучением различных явлений музыкального искусства разных эпох – от средневековой монодии до творчества Р. Вагнера и Г. Малера. Методология истории музыки – центральная тема исследований Адлера. Он считал основой истории музыки изучение стилей, их возникновение и дальнейшее развитие, а не творчество отдельных «героев».

Теодор Адорно является значимым авторитетом в современной западной музыкальной эстетике. Крупный немецкий философ и социолог, многие годы провел в эмиграции в Америке («Введение в социологию музыки. Двенадцать теоретических лекций», «Антон фон Веберн», «Музыкальные моменты»). Выдающийся музыкальный критик, чутко прислушивавшийся к становлению музыки новейшего времени, музыки XX века, сказавший весомое и новое слово о путях ее развития, ее

прозрений и оправданности перед лицом трагической эпохи, Адорно предугадывает и опасности, заложенные в ее глубинах, в ее поисках выхода за пределы возможного [2]. Советами Теодора Адорно пользовался Томас Манн, создавая «Книгу боли», трагический роман «Доктор Фаустус» [15].

Гештальтпсихология, одним из основных постулатов которой является то, что целое в восприятии не сводимо к сумме отдельных ощущений, часто обращалась к музыке за примерами. Наиболее значимым трудом, полно представляющим направление гештальтпсихологии в теории музыки, была работа ученика великого Гвидо Адлера Эрнста Курта. «Музыкальная психология», написанная в 1931 г., отражает его общую научно-мировоззренческую позицию, согласно которой главное внимание нужно сосредотачивать на исследовании психических функций, лежащих в основе музыкального восприятия. «Слуховое восприятие писал Курт есть лишь некое «*tabula rasa*», индифферентно заданная основа, на которой еще будет запечатлена собственно музыкальная характеристика. Пусть мы даже способны чувствовать колебания, слышать при определенном напряжении некоторые парциальные тоны, пусть даже волновые биения оказывают свое влияние на слуховое раздражение, не говоря еще о других акустико-физиологических процессов, в феномене тона они воспринимаются как признаки его внешнего происхождения» [цит. по 20, с. 620]. Слово в подтверждение мысли Курта, немецкий классик Томас Манн, в своём фундаментальном произведении «Доктор Фаустус» пишет следующее: «В музыке двусмысленность возведена в систему. Возьми один тон или другой. Можно понять его так, а можно и по иному, снизу он будет казаться более высоким, а сверху более низким» [15, с. 54].

Теория музыки, согласно воззрениям Курта, уходит в область бессознательного, которую необходимо постичь, иначе теория музыки не сможет решить свою основную задачу – изучить процесс перехода силы в явление, процесс преобразования психических напряжений в звуковую материю. В целом, «Музыкальная психология» Курта один из первых в истории музыкознания опыт рассмотрения музыки с имманентно-психологической точки зрения, причем теория Курта никак не эволюционировала со временем, движение мысли автора носит не динамический характер, а циклический. «Куртовские работы пишет Олег Галкин есть не что иное, как непосредственное достижение его музыкально-творческой способности, переработанной мощным интеллектом и выразившейся в вербально сформулированных музыковедческих

понятиях» [цит. по 20, с. 363]. Историческое наследие Эрнста Курта символизирует собой важнейшую ступень становления представлений о музыкальной психологии. Как справедливо замечает Е. Назайкинский, с именем швейцарского музыковеда связано создание «более или менее полной теории восприятия музыки, а точнее теории музыки как искусства, глубоко обоснованного законами музыкального восприятия» [18, с. 27].

Особую важность представляет теория бессознательного, позволяющая понять малоизученные процессы художественного творчества и художественного восприятия. В разработку этой теории огромный вклад внесла психоаналитическая школа. Теория З. Фрейда может быть истолкована как действие ученого-рационалиста, стремившегося выявить границы и превращенные формы действия подсознательного с тем, чтобы научить человека управлять этим подсознательным, т.е. обуздать его, заставить подсознательное действовать в интересах сознания. В свое время, система размышлений К.Г. Юнга показывает, что в бессознательном он видит самоценную часть внутреннего мира человека. Доверие к бессознательному – это доверие к глубинным основам жизни, которыми наделен каждый человек. Фрейд полагал, что невроз – помеха полноценной жизни, то отчего следует отказаться. Счастливый человек, согласно теории З. Фрейда, не фантазирует, невротик – фантазирует всегда, так как не способен в полной мере реализовать свои желания [21].

Большая сила неосознанных внутренних влечений, нереализованных порывов есть обещание и предпосылка творческого акта. Таким образом, Юнг настаивал на том, что не следует искоренять бессознательное, оно способно дополнять сознание и плодотворно с ним сотрудничать. На этом выводе Юнга были основаны многие последующие психологические теории искусства, а также сама художественная практика: творчество Пруста, Джойса, Дали, Лоуренса, Вулф. Современные исследования психологии творчества отмечены особым вниманием к таким его механизмам, как интенция и мотивация. Само восприятие музыки не следует рассматривать как однородный процесс. И. Герберт считал, что смысл музыки постигается с помощью музыкального мышления. Э. Ганслик и Г. Риман напротив придерживались мнения о «нерассуждающем» слушателе.

Весь музыковедческий язык крайне синестетичен, поэтому многие музыкальные понятия основаны на обращении к словарю соседних ощущений – визуальных. В некоторых языках для обозначения качественной определенности

музыкальных звучаний разных инструментов используется их словесная оценка как «краски звука». Многие музыканты наделяют разные тембры своими цветовыми характеристиками.

Б. Асафьев дает наиболее точное определение понятию «тональность» «тембровое явление лада». Такие музыканты как Римский-Корсаков, Скрябин оставили документальные подтверждения своих цвето-тональных сопоставлений. Скрябин абсолютизировал свою систему цвето-тонального слуха, посчитав ее универсальной для всех. Он даже выделил на ее основе идею «световой симфонии», реализовав ее в «Прометее», как окрашивание гармоний и тональностей по его универсальной схеме [3].

«Цветовой слух» не одинаковый у всех людей, поэтому в цвето-тональных сопоставлениях нет четких разграничений, преобладает субъективизм.

Систематическое учение о мелодии, как особый раздел теоретического музыковедения, начало складываться только в 20-х гг. XX в. Данные всех этих специальных дисциплин используются в более общей теоретической дисциплине, изучающей строение музыкального произведения как целого. В зарубежном и русском дореволюционном музыковедении существовала особая дисциплина, именуемая учением о музыкальных формах. Она ограничивалась типологией композиционных схем, составляющей лишь часть науки о строении музыкальных произведений, разработанной современными теоретиками [14].

В 1946 г. в Берне выходит книга Ревеша «Введение в музыкальную психологию», в которой автор отводит музыкальной психологии все еще подчиненную роль, т.е. рассматривает ее как один из разделов общей психологии, не имеющей самостоятельного значения. В книге Ревеш рассматривает такое явление как музыкальность, понимая его как единое свойство, не сводящееся к сумме отдельных способностей. Ревеш отличает понятие «музыкальность» от понятия «музыкальная одаренность», но не дает их точного разграничения.

Подобный взгляд на музыкальную психологию был преодолен в работе немецкого исследователя А. Веллека, который в 1963 г. выпустил книгу «Музыкальная психология и музыкальная эстетика». Развивая идеи Курта, Веллек сформулировал «закон парсиномии», согласно которому восприятие, является активным процессом, работает по принципу опережающего отражения. Слушатель строит гипотезу продолжения музыкальной мысли, исходя из общих принципов построения целого, в котором фрагмент произведения является частью целого. А. Веллек

и другие представители гештальтпсихологии обогатили музыкальную науку представлениями о целостности, образности, структурной организованности, константности [12].

Отцом-основателем изучения психологии искусства в нашей стране был Л.С. Выготский, выпустивший свою первую монографию с одноимённым названием. Он выделял музыку, как особую отрасль искусства. Лев Семёнович считал, что виртуозное создание художественного образа напрямую зависит от тонкости чувства тона. «Малейшее отступление в высоте звука в ту или иную сторону пишет Выготский малейшее увеличение или уменьшение времени и малейшее усиление или ослабление звука против того, что требуется, уничтожает совершенство исполнения и вследствие этого заразительность произведения, так что, то заражение искусством музыки мы получаем только тогда, когда исполняющий находит те бесконечно малые моменты, которые требуются для совершенства музыки» [4, с. 39]. Ссылаясь на Брюллова Выготский пишет: «искусство начинается там, где начинается чуть-чуть» [4, там же]. Произведение искусства, по Выготскому, вызывает в субъекте как минимум два противоположных аффекта, противоречие которых разрешается в катарсисе, который лежит в основе эстетических реакций [19].

Впоследствии изучение проблем музыкального восприятия исходит из факта, установленного Б.М. Тепловым. Основным содержанием музыкального произведения, утверждал Б.М. Теплов, являются чувства, эмоции и настроение. Антитезис данной точке зрения предложил известный немецкий музыковед Э. Ганслик, считавший, что музыка – это лишь игра звуков и что за этими звуками не может быть никакого содержания. Ганслик считал, что содержание музыки – это сами по себе движущиеся музыкальные формы. Б.М. Теплов же писал, что «специфическим для музыкального переживания является переживание звуковой ткани, как выражение некоторого переживания» [22].

Основным выводом Б.М. Теплова, касающимся восприятия музыки, явилось положение о том, что во всей глубине и содержательности оно возможно только в контексте других, выходящих за пределы музыки средств познания. Мир музыкальных образов не может быть до конца понят «сам из себя». Следовательно, для того, чтобы понять музыкальное произведение, воспринять его и хорошо исполнить, музыкант должен поинтересоваться тем временем, в котором жил данный композитор, какими были его взгляды на жизнь, отношение к людям и к искусству. Когда композитор

создавал свое произведение, он сопереживал проблемам своего времени, если человек будет знать конкретную причину этих переживаний, то и музыку он будет глубже чувствовать, понимать и исполнять.

Психологические истоки «художественности» музыки Б.М. Теплов видел в эмоциональной отзывчивости человека на музыкальное звучание [22].

На современном этапе важной тенденцией является постепенное объединение когнитивного и личностного аспектов психологии творчества. Музыкальное творчество с точки зрения психологии сейчас понимается как форма развития. Психология творчества, таким образом, превращается в науку о психологическом механизме развития живых систем, построенном на принципе их внутрисистемного взаимодействия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Античная музыкальная эстетика / Вступит. очерк и сбор текстов А.Ф. Лосева. М., 1960.
2. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. Москва, Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999. – 445 с.
3. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. 2-е издание. М., 1973.
4. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Лабиринт, 2008. – 352 с.
5. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки. СПб.: Товарищество «Общественная польза», 1975. С. 595
6. Золтаи Д. Музыкальная культура современности в зеркале эстетики Т. Адорно // Вопросы философии. – 1968. № 3.
7. Ливанова Т. На пути Возрождения к просвещению XVIII в. // сб. От эпохи Возрождения к двадцатому веку. М., 1963.
8. Лукьянов Н.В. Дмитрий Дмитриевич Шостакович. М., 1980.
9. Муз. Энциклопедия / гл. редактор Ю.В. Кельдыш. Т.1. – М., 1973.
10. Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов. 2-е изд. – М. Академический Проект, Трикста, 2008. – 400 с.
11. Ролан Р. Опера в XVII в. М., 1931.
12. Тарасов Г.С. О Психологии искусства // Вопросы психологии. – 1992. № 1. С. 105-111.
13. Ткаченко Г.А. Космос. Музыка. Ритуал. М., 1990.
14. Языки науки – языки искусства / сб. научных трудов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 139-143.
15. Манн Т. Доктор Фаустус. М.: АСТ: Хранитель, 2007. – 570 с.

16. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. – М., 1960. – 385 с.
17. Маркус С. Воинствующий формалист Э. Ганслик // Советская музыка. – 1949. № 8.
18. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
19. Психологический словарь / под ред. В.П. Зинченко, Б.Г. Мещерякова. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Педагогика-Пресс, 1996. – 440 с.
20. Психология музыки и музыкальных способностей: Хрестоматия / Сост.-ред. А.Е. Тарас. – М., 2005. С. 620.
21. Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995.
22. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // в кн. Проблемы индивидуальных различий. М., 1961.
23. Шаповалова О.А. Популярный музыкальный энциклопедический словарь. Ростов-на-Дону: Феникс, 2008.
24. Шестаков В.П. От этоса к аффекту. М., 1975.
25. Ярошевский М.Г. История психологии от античности до середины XX в. М.: МГУ, 1996.