

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Вікторія Драганчук

МУЗИЧНА ПСИХОЛОГІЯ І ТЕРАПІЯ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

для студентів спеціальності “Музичне мистецтво”

Луцьк 2016

УДК 78.06:616-085(075.8)

ББК 88.454я73

Д 72

Видання друге, змінене і доповнене.

Рекомендовано методичною комісією Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(протокол від 17 лютого 2016 року № 6)

Д 72 Драганчук В. М.

Музична психологія і терапія : навч. посіб. для студ. спец. “Музичне мистецтво” [Електронний ресурс] / Вікторія Драганчук ; передм. Л. Кияновської ; Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. – 230 с.

Матеріали навчального посібника орієнтовані на специфіку спеціальності “Музичне мистецтво”, пояснюють психологічну природу музичного мистецтва та дають відповіді на питання про те, чому і як музика використовується як терапевтичний засіб. Акцент робиться на музикознавчих основах застосування музики у терапевтичних цілях. Посібник має два розділи, що відповідають психологічному і терапевтичному аспектам курсу.

Видання адресується музикознавцям, студентам музичних і музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів, усім, хто цікавиться проблемами музичної психології і впливу музики на людину.

Вихідні дані першого видання:

Музична терапія : теорія та історія : навч. посіб. для студ. напряму “Муз. мист.” / Вікторія Драганчук ; передмова Любові Кияновської. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – 225 с.

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів ВНЗ (лист № 1/11-9034 від 29.09.2010 р.)

Рекомендовано до друку вченою радою Волинського національного університету імені Лесі Українки (протокол № 10 від 30 квітня 2010 р.)

Рецензенти:

Камінський Віктор Євстахійович – заслужений діяч мистецтв України, професор, лауреат Національної премії України імені Т. Г. Шевченка, проректор з наукової роботи Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів).

Самойленко Олександра Іванівна – доктор мистецтвознавства, кандидат філософських наук, професор, проректор з наукової роботи Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса).

Швед Михайло Богданович – кандидат мистецтвознавства, начальник відділу музичного та циркового мистецтва управління мистецтв і освіти Міністерства культури і туризму України (Київ).

Ягнеський Андрій Володимирович – доктор медичних наук, професор кафедри фізичної реабілітації Луцького інституту розвитку людини Відкритого міжнародного університету розвитку людини “Україна”, керівник Волинського обласного центру кардіоваскулярної патології та тромболізісу (Луцьк).

УДК 78.06:616-085(075.8)

ББК 88.454я73

Д 72

© Драганчук В. М., 2016

© Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2016

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА. Л. Кияновська.....	5
ВСТУП.....	8
РОЗДІЛ 1	
ПСИХОБІОЛОГІЧНА ПРИРОДА МУЗИКИ	12
§ 1. Етос і катарсис музичного мистецтва.....	14
§ 2. Музика як засіб впливу на психофізіологію людини. Динамічний стереотип, контраст і установка в музичному сприйнятті...	45
§ 3. Основні параметри музики в їх дії на психофізіологію людини (ритм, гучнісна динаміка, висота, тембр): позитиви та негативи.....	51
§ 4. Мелодико-інтонаційні та ладові константи емоційно-акустичного коду.....	61
§ 5. Просторовість і рух у музиці та їх роль у моделюванні емоцій.....	75
КОНТРОЛЬНІ ЗАВДАННЯ.....	79

РОЗДІЛ 2	
МУЗИЧНА ТЕРАПІЯ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ	98
§ 6. Априорні уявлення про терапевтичні функції музики. Первісна епоха, найдавніші цивілізації, Античність.....	101
§ 7. Музична терапія в епохи Середньовіччя, Відродження, Нового часу.....	117
§ 8. Витоки та становлення музичної терапії у ХХ столітті: філософські основи, експериментальні дослідження, школи.....	128
§ 9. Основи музичної терапії другої половини ХХ століття.....	140
§ 10. Перспективи наукових досліджень і музико-терапевтичної практики у ХХІ столітті.....	155
КОНТРОЛЬНІ ЗАВДАННЯ.....	169
ПРАКТИЧНІ ЗАВДАННЯ.....	177
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	182
РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА.....	200
ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК.....	209
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК.....	222

ПЕРЕДМОВА

Музикотерапія – одна з найдавніших прикладних форм застосування музичного мистецтва у суспільстві. Незбагненні цілющі властивості музики проявились ще у глибокій давнині і не втратили своєї сили впродовж тисячоліть до сьогодні. Навіть навпаки: чим далі просувався прогрес цивілізації, тим більше потрібні були людині засоби емоційної компенсації від стресів, найсильнішим і найдієвішим із яких залишалась музика. У ХХ столітті розвиток музикотерапії як науки активізувався з небувалою до того багатоманітністю. Окрім традиційної у використанні музикотерапевтичних методів галузі – психіатрії – здатність звукового мистецтва позитивно змінювати фізіологічний стан людини стали застосовувати практично в усіх лікувальних сферах.

Більшість країн світу має свої спеціальні товариства і союзи музичних терапевтів. Наприклад, Німецьке музично-терапевтичне товариство (Deutsche Musiktherapeutische Gesellschaft) налічує 1420 активних учасників (тобто тих, хто постійно співпрацює з товариством); працює за чотирма основними методиками, але, разом з тим, постійно впроваджує нові, видає постійний часопис, підтримує заснування відповідних факультетів та інститутів при університетах, проводить конгреси, практичні заняття, сприяє обміну фаховою інформацією. За таких умов, звісно, наука має шанс розвиватись і приносити свої вагомні результати. А те, що музикотерапія як наука у майбутньому буде ще актуальнішою, свідчить висновок, зроблений тими ж німецькими вченими, котрі вважають, що вона має принаймні три істотних переваги над іншими методами лікування: ніколи не викликає небажаних побічних ефектів, не спричиняє звикання та є

економічно доцільною, оскільки вимагає мінімуму коштів, а може принести максимум результативності.

На превеликий жаль, в Україні, де з огляду на ментальну музикальність нації музикотерапія мала б дуже дієвий результат, вона використовується лише принагідно, виключно за особистою ініціативою деяких прогресивних лікарів і дослідників. Поки що взагалі не видно перспективи її цілеспрямованого і системного застосування у практиці. У нашій державі немає жодного факультету чи відділу вищого навчального закладу, де б готувалися відповідні фахівці; музикотерапія відсутня у фаховому класифікаторі та у переліку наукових спеціальностей, внаслідок чого унеможливується наукова праця та проведення експериментів у цьому напрямі.

З огляду на сказане, особливо зростає цінність представленої роботи Вікторії Драганчук. Вона не лише практично вперше зробила панорамний історичний огляд форм і методів застосування музикотерапії українською мовою, але й докладно представила окремі складові частини лікувальної дії музики, подавши їх у цілісній системі. Варто зазначити, що молода дослідниця займається цією темою уже понад 15 років, ще з перших курсів навчання у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка (тоді – Вищому музичному інституті імені М. В. Лисенка). Певні ракурси поданої проблематики увійшли до її кандидатської дисертації “Музика як фактор психокоригування: історичний, теоретичний і практичний аспекти”, яку вона успішно захистила у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського 2004 року. Засади психокоригування засобами музики Вікторія Драганчук апробувала практично, займаючись за розробленою нею методикою із дітьми

5-7 років і досягнувши прекрасного результату. Шкода лише, що така успішна система не отримала подальшого впровадження у вітчизняну педагогічну та психотерапевтичну практику.

Саме тому музикотерапевтична проблематика для авторки – “сродна праця” (за висловом Г. Сковороди). Вікторія Драганчук постійно уважно стежить за всіма доступними зарубіжними і нечисленними українськими публікаціями у цій сфері, вдумливо поглиблює попередні власні висновки і спостереження, розмірковує над можливостями їх практичного застосування. Тож і поданий посібник дослідниця написала з великою відповідальністю і цілковитою пасіонарною відданістю та переконаністю у цілющих властивостях музичного мистецтва.

Любов Кияновська,

*доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України та Республіки Польщі,
член Національної спілки композиторів України,
завідувач кафедри історії музики
Львівської національної музичної
академії імені М. В. Лисенка*

ВСТУП

Психобіологічна природа музики та її здатність музики позитивно впливати на психофізіологію людини здавна використовується людиною. Сьогодні музична психологія і терапія є досить розповсюдженими за кордоном і впроваджуються на вітчизняних теренах. *Передовий досвід зарубіжних музично-терапевтичних центрів показує, що ефективним є залучення до співпраці з медиками музикознавців і музикантів-практиків.* Це обумовлено потребою знання теорії та історії музики для підбору необхідного репертуару для слухання музики, володіння музичними інструментами чи навичками співу для сумісного музикування з хворим (наприклад, коли вербальний контакт із певних причин є неможливим) тощо. Тому музична психологія і терапія повинні бути частиною підготовки фахівців музичних і музично-педагогічних спеціальностей.

Сьогодні у світі сотні університетів і коледжів пропонують вивчення курсів музичної психології і терапії. У мистецьких ВНЗ України першими на цю науку звернули увагу музикознавці: професор Галина Іонівна Побережна (Київ) і професор Любов Олександрівна Кияновська (Львів). Завдяки професору Л. Кияновській цією галуззю систематичного музикознавства зацікавилася й авторка цього навчального посібника.

Зміст навчального посібника підпорядковано меті навчального курсу, яка полягає у вивченні основних теоретичних положень і понять із галузі музичної психології і терапії, ознайомлення з практикою застосування музики у лікувальних цілях.

Завданнями вказаного курсу є:

- ознайомлення із концептуальними основами музичної психології і терапії;
- усвідомлення основних теоретичних положень і понять щодо музично-теоретичних основ музичної психології, історії музичної терапії, основ сучасної музично-терапевтичної практики;
- набуття навичок аналізу музичного матеріалу з точки зору можливостей його впливу на психофізіологію людини.

Після опанування курсу студент повинен знати основні музично-теоретичні положення щодо психобіологічної природи музики і впливу музики на психофізіологію людини; історію, форми та методи музичної терапії; вміти пояснити сутність основних теоретичних понять музичної психології і терапії; аналізувати основні етапи розвитку музично-терапевтичних уявлень, науки та практики; аналізувати музичний матеріал із точки зору можливостей його використання з терапевтичною метою.

Посібник складається з двох розділів, що відповідають психологічному і терапевтичному

Матеріали першого розділу – “Психобіологічна природа музики” – зосереджені на визначенні особливостей природи музичного мистецтва. У музично-психологічних концепціях, представлених у першому розділі, виходимо з етосу як музики в цілому та окремих її елементів і катарсису як первинного філософсько-етичного підґрунтя для усвідомлення музики як психогігієнічного фактору. Аналізуються можливості впливу на психофізіологію музичних параметрів, вивчаються комплексні музичні фактори – інтонаційні та ладові – з метою виявлення в їхній природі потенціалу для цілеспрямованого впливу на психіку

людини. Досліджуються прояви просторовості в музиці, рух як один із провідних факторів здатності музики до моделювання емоцій.

Матеріали другого розділу – “Музична терапія: історія і сучасність” – дозволяють збагнути історичні корені бачення в музиці можливостей для позитивного впливу на психіку людини і способів їх використання, показати органічність музично-терапевтичної практики у різноманітних культурах і цивілізаціях. Простежується, як відбувалося ствердження основних засад музичної терапії від найдавніших часів до сьогодення, якими шляхами йшла наука, шукаючи оптимальні форми і методи впливу музики на психофізіологію людини. Розкриваються основи сучасної музично-терапевтичної практики та її перспективи у ХХІ столітті.

Після кожної теми подаються питання та завдання для самоконтролю та додаткова література; за матеріалами розділів укладено контрольні завдання у формах тестів і понятійного диктанту; запропоновано практичні завдання з прикладами програм для коригування емоційного стану людини. Опрацювання рекомендованої літератури з дисципліни та суміжних галузей сприятиме якісному вивченню курсу музичної психології і терапії.

* * *

Автор висловлює надзвичайну вдячність науковому керівнику – доктору мистецтвознавства, професору Л. О. Кияновській, яка стала натхненником цієї роботи, а також науковцям, які дали корисні поради на різних етапах дослідження феномену музики як фактору психокоригування, що склало основу представленого навчального посібника: докторам наук, професорам А. К. Терещенко, О. І. Самойленко, А. В. Ягенському, світлої пам'яті І. А. Кот-

*ляревському, заслуженому діячеві мистецтв України, професору
В. Є. Камінському, кандидатам наук, доцентам Т. В. Гусарчук,
О. М. Жаркову, О. І. Котляревській, М. Б. Шведу.*

РОЗДІЛ 1

ПСИХОБІОЛОГІЧНА ПРИРОДА МУЗИКИ

Музика супроводжує людство протягом всієї його історії. Сучасна наука бачить у цьому мистецтві особливий сенс. Грунтуючись на вченні про хвильові процеси, науковці доводять, що вібрації – основа людського організму у Всесвіті, а їх алгоритм аналогічний до алгоритму коливань, які утворюють музичний звук.

Музика є вагомим вібраційним чинником, що на основі явища резонансу синхронізує частоти музичних звуків з вібраціями біополя і клітин організму людини, які звучать “гармонійною симфонією” у здорової людини та “фальшивлять”, “хриплять” у хворої. Акустично узгоджені музичні звучання стимулюють узгоджене звучання організму людини та навпаки.

Знання про вібрації як основу життя існували ще у прадавніх вченнях про космобіологічну єдність людини та Всесвіту. Усвідомлення звуку – явища електромагнітного коливання – як основи життя є актуальним і для християнства: “На початку було Слово”. Сьогодні людство повертається до усвідомлення музики як феномену, що впливає на енергоінформаційний потенціал організму, і ми розглянемо це питання в другому розділі. Окрім цієї надважливої місії, музика має й ряд інших призначень, оскільки є вагомим чинником психоемоційного, комунікативного, етичного та естетичного впливу на людину, що закладений в її природі.

У першому розділі висвітлюються музикознавчі, філософські та психологічні підходи до поставленої проблеми, а також розглядаються деякі дані психофізіології про вплив музики на людину. Найважливіші позиції різногалузевих знань отримують музично-теоретичне спрямування на визначення особливостей природи музики у процесі її впливу на людину. Акцент робиться на проблему етосу музики як філософсько-етичного підрунтя її психокоригуючих властивостей. Дослідження основного питання даного розділу завершується аналізом феномену музичного катарсису. Це повертає нас до вихідних філософсько-етичних позицій та “прокладає стежку” до аспекту музично-терапевтичного.

§ 1. ЕТОС І КАТАРСИС МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. *Етос як феномен звукового напруження у давньо-грецькій філософії. Етос різних елементів музичної мови (звуку, інтервалів, ладів, звукорядів). Етос української музики.* Найважливішим здобутком античних філософів, що використовується в музичній психології (далі – МП) і теорії музичної терапії (далі – МТ), були вчення про етос і катарсис музичного мистецтва.

Етос (ēthoys) музичних елементів – гармоніки з мелодією, ритміки, метрики та музичного твору як цілісного фактору впливу – виходить із вчення *про число і музику*. Олексій Лосев доводить, що у грецькій свідомості оргіазм, з яким пов'язана містерія (“неприборкана стихія життя”, буття, яке трактувалося як правильне), і число (структура, яка дає цьому стихійному буттю “строге і стійке оформлення”) однаково були результатом екстатичних культів [81]. “...Тілесність античного світовідчуття була настільки інтенсивною, що не тільки все просторове і не тільки все площинне, але й усе звукове обов'язково розумілося як тримірно-фізичне” [80, 521]. Отож, за О. Лосевим, реально існуючий звук був для греків явищем тривимірним, тілесним, а між звуками існували стереометричні – загальноарифметичні, спеціально акустичні і геометричні – відносини. Кожен звук трактувався як “тон”, що означає “натягненість” або “напруженість”, за аналогією до “натягненості” струни. У такому розумінні тону О. Лосев вбачає “одвічну чисто тілесну інтуїцію” [80, 522].

Таким чином, поєднання одвічної тілесної чуттєвості давніх греків із надзвичайно високим ступенем їх фізико-

геометричного мислення дало підґрунтя етичним теоріям Античності. Як акцентує О. Лосєв, "...під "етичним" у відношенні до музики древні розуміли не обов'язково щось пов'язане із моральними нормами. "Етос" є той чи інший уклад психіки, що виховується з тією чи іншою метою та оснований на ньому культура того чи іншого типу та стилю психічного життя" (розр. – В. Д.) [80, 540]. Етос пов'язували з *постійністю* характеру, а отже і з "розумним" стилем поведіки, і протиставляли пафосу (pathoys), для якого характерна *зміна* характеру, стилю поведінки, а відтак – душевні переживання, неспокій, невпорядкованість, афект.

Музичні твори виконували у певних ладах, строях та ін., кожен з яких пов'язували з цілком конкретним характером – етосом. Перехід від одного етосу до іншого (перехід до іншого роду, системи, строю, регістру, побудови мелодії, ритму та ін.) – модуляція – спричиняє зміну характеру твору. Давньогрецькі класики не приймали цього явища, оскільки воно пов'язане з пафосом, а відтак є афективним (пристрасним – і тому негативним). Модуляція проявилася повною мірою в музиці епохи еллінізму.

Античні вчені вважали, що музика, маючи свій характерний етос як психологічне навантаження, "заражає" ним реципієнта (слухача). Іншими словами, музика власним етосом впливає на психіку слухача.

Етичні властивості музичних елементів мають реальні психофізіологічні та акустичні передумови. Давні греки це *відчували*, певним чином обґрунтовували та використовували.

Звернемося до трактатів античних філософів з метою

виявлення тлумачень тієї психічної енергії, яка притаманна музичним елементам і творам як цілості. Давні греки-римляни виділяли етос гармоніки (з мелодією), ритміки, метрики та етос усього твору. Першопричину виникнення такого етичного змісту різних музичних параметрів необхідно, швидше всього, вбачати в одвічній тілесній інтуїції греків, що проявлялася в стереометричному відчутті звуку та зумовлювала відчуття звукового напруження, яке отримувало “прив’язку” до певного психічного устрою.

Розглянемо вказане відчуття звукового напруження відносно різних музичних елементів.

По-перше, відносно висоти окремого звуку як натягнення. “Високі звуки дійсно мислилися десь на відомій висоті (на межі – це небесний ефір), а низькі дійсно були внизу, фізично та тілесно внизу” [80, 522]. Згідно з цим твердженням, високі звуки – світлі, легкі й рухливі, низькі – темні, важкі та малорухливі, низький регістр вважали спокійним і природним, а високий – напруженим і динамічним, оскільки він вимагає психофізіологічного напруження співака і, водночас, слухача. Відповідно, різні жанри пов’язували з різними регістрами, а також лади: лідійський – із високим регістром, фрігійський – з середнім, дорійський – із низьким.

По-друге, відносно співвідношення висот натягнень – інтервалів. Клавдій Птолемей (“Гармоніка” III 4 слл.) був переконаний, що найбільш “досконалі” та “розумні” рухи, які разом з матерією є основою всіх природних речей, можемо знайти лише в ейдосі, влаштованому на зразок гармонічних співвідношень звуків. Отож, і прояв людської душі є проявом консонансів – октави, квінти і кварта (III 5). Це може спричиняти задоволення чи пригнічення, занурення у глибокий сон або пробудження і розбужування, спокій чи

пристрасть. *“Наші душі знаходяться в прямому симпатичному відношенні до самих енергій мелодії”* – вважав Птолемей [80, 515].

По-третє, відносно дробності поділу тону, що від ображено у сприйнятті систем із чітко фіксованими інтервалами – строїв, тонів (ладів) – та фіксованої системи у вигляді тетрахорду – родів (звукорядів). У “Державі” та “Тімеї” Платона [111] загальна класифікація ладів за характеристикою їх впливу виглядає так:

- дорійський (e – d – c – h) – найсприятливіший у впливі на психіку юнаків-воїнів – “укріплює дух і прояснює голови”;
- фрігійський (d – c – h – a) – придатний, але з обмеженнями – застільний, вакханальний, радісний (у Платона на протипагу всій античній теорії – спокійного перебування в мирі з богами та людьми);
- лідійський (c – h – a – g) – абсолютно непридатний для позитивного впливу – жіночий, оплакувальний. Лади мислилися як нисхідні, оскільки в низьких звуках відчувалося більше “благородства” порівняно з високими.

Арістотель класифікує лади так [80, 549–550]:

- етичні – ті, які взагалі певним чином впливають на етос (“мужній” дорійський як урівноважуючий, “наївно-дитячий” лідійський як такий, що позитивно сприяє молодій людині, а також різноманітні “плачівні”, “розм’якшуючі”, “застольні”, “розпусні”);
- практичні – ті, які пробуджують та укріплюють волю й прагнення до дії (гіподорійський лад “героїчної трагедії” та гіпофрігійський лад “бурхливої діяльної сили”);
- ентузіастичні – ті, які викликають стан захоплення та

екстатичний стан (фрігійський лад “стану екстатично збудженої душі”, що несе очищення і, відповідно, є складовою містичних культів, і “вакханальний” гіполідійський).

Поділ звукорядів за їх етосом:

- діатон (діатонічний) – корінний для грецької культури – позитивний у дії на психіку людини;
- хрома (хроматичний) $((1+1/2) \text{ т} - 1/2 \text{ т} - 1/2 \text{ т})$ та гармонія (енгармоніка, енгармонічний) $(2 \text{ т} - 1/4 \text{ т} - 1/4 \text{ т})$, що, відповідно, запозичені з Єгипту та арабської, таджицької культури, – згубні для психіки юнаків, оскільки висловлюють пристрасть, екстаз, оргіазм, що розслабляє.

Етос звукорядів зумовлюється дробністю поділу тону таким чином. Дрібні (вузькі) інтервали відчуються як м’які, більші (ширші) – як тверді. Відповідно, якщо переважають вузькі – у хромі чи гармонії, – це вказує на м’якість роду, якщо ширші – в діатоні – на його твердість. “Більш стягнений [рід] – більш м’який за характером... більш розсунений – більш строгий” (Птолемей) [80, 541].

Аналогічно стосовно відчуття строїв. Півтон як інтервал, дрібніший від тону, набуває семантики м’якого (небажаного для юнаків-спартанців). Його місцезнаходження в системі (а пріоритетним є початок) визначає етос певного ладу (лідійський, що починається з півтону, є найбільш “жалісливим”).

Є. Герцман називає абсурдною ідею про залежність емоційної оцінки ладу від місцезнаходження півтону і пояснює подібну недоречність філологічними помилками під час перекладів [43, 296]. Проте сьогодні є важливими не так теоретичні причини, якими пояснювали греки етос (різноманітність впливу музичних елементів на психофізіологію

доведена сучасними науково-експериментальними дослідженнями), як сам факт існування подібних уявлень.

Четвертий варіант відчуття звукового напруження, що отримувало характерне забарвлення психічного устрою – відносно ритміки та метрики. У Давній Греції налічувалося багато різноманітних метрів, що описані О. Лосєвим [80], з яких до нашого часу дійшли ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, анапест, пеони. В цілому ямбічні ритми імпульсивні та викликають збудження, хорейчні – врівноваження, впорядкованість. Наведемо тлумачення дії метрико-ритмічної сторони мелодії на психіку, які постали в античних теоріях, на прикладі її розуміння Платоном. Трактуючи музику як звуковий *рух*, а музичне переживання – як предмет, у якому, “щоб побороти непомірність і недостатність витонченості, які проступають у поведінці більшості із нас, ми отримали ритм” (Тімей, 47 d-e) [111], цей мислитель досить чітко вказує на психокоригуючі властивості ритму.

Зберігся “Хібех-папірус” (IV ст. до н.е.), у якому висловлюються думки щодо вірогідності етичного впливу мистецтва на людину, особливо звукорядів (родів): “<...> ті, що використовують хроматику, не стануть боязливими, а [ті, що використовують] енгармонію – хоробрими <...>” [43, 292–294]. Проте подібні опозиційні виступи швидше спрямовані проти універсалізації теорії етосу (що, зрештою, може справедливо викликати негативне ставлення до будь-якої теорії), а не його психогігієнічної сутності.

“Потворність, неритмічність, дисгармонія – близькі родичі зломовства та лихої вдачі, а їх протилежності, навпаки, – близьке наслідування розсудливості та моралі,” – писав Платон (“Держава”, кн. II, 401) [111]. Перефразовуючи Протагора (326 b) [81], можна ствердити, що завдяки ціле-

спрямованому музичному впливу душа, звикаючи до гармонії та ритму, робить людину чутливою, урівноваженою, гармонійною, адже все життя людини потребує ритму та гармонії.

Описані етико-естетичні уявлення давніх греків є філософсько-методологічним фундаментом усіх подальших надбань як музично-психологічного музикознавства, так і науково-експериментальних психолого-медичних і психофізіологічних досліджень, які, якщо й початково не виходять із давньогрецького етосу музичних першоелементів, то своїми результатами все таки підтверджують його.

Етос української музики пов'язаний із загальними національно-ментальними характеристиками, зумовленими домінуючою рисою – кордоцентричністю. Це переважання етичності, інтуїтивності, інтровертованості, ірраціональності із періодичною активізацією протилежних рис – сенсорності, логічності, екстравертованості, раціональності. Домінуючі риси зумовлюють *амфотерність* етосу української духовної музики.*

Амфотерною (гр. *amphoterous* – і той, і інший, двоїстий) називається “музика, в якій світлі, оптимістичні почуття знаходять своє вираження в мінорній тональності. В амфотерній музиці виникає хіазма (“перехрещення”) емоцій радості і смутку,” – вказує психолог-музикотерапевт Ірина Мірошник [165]. Гіпотезу про амфотерну музику та музичну хіазму як “модальну властивість слов'янської душі” авторка обґрунтовує тим, що “для східнослов'янського етосу характерна домінанта правопівкульного, цілісного, симультанного (одночасного), емоційно-образного сприйняття сві-

* Амфотерність східнослов'янської музики розглядається у працях І. Мірошник “Спогад про майбутнє слов'янської культури” та ін. [165].

ту і художнього мислення, яка, втім може за певних умов синергетично доповнюватися лівопівкульним, сукцесивним (послідовним), раціонально-логічним мисленням” [165]. При цьому головна відмінність східнослов'янського етосу, яка найповніше виражена в літературі, музиці – це його смислотворча функція у світовій культурі, на відміну від цілевизначаючої функції раціональної західноєвропейської культури [165].

1.2. Катарсис як “очищення” мистецтвом. Теорія катарсису в “Поетиці” Арістотеля. Катартична дія музичного мистецтва – це реалізація самої його сутності. Катарсис – “очищення” – це не просто звільнення від непотрібного баласту негативних емоцій, а більш складний, синтетичний вплив мистецтва, що передбачає духовне, інтелектуальне, емоційне навчання реципієнта шляхом і очищення, й “зараження” найкращими мистецькими якостями.

Будучи підґрунтям культових обрядів вже первісного суспільства, катарсис як реалізація духовної та психологічної природи мистецтва спостерігається у найдавніших культурах, на що вказують Лао Цзи (“Дао де-цзін”), Бхарата (“Поетичні прикраси”), “Шіцзін” (“Книга пісень і гімнів”) та ін. Піфагорійська “катартична” школа трактує “очищення” мистецтвом у підпорядкуванні теорії “гармонії сфер”, поширюючи досвід зцілення за його допомогою.

Опираючись на давньогрецьке вчення про *мімесис* (мімесис, мімесис) (гр. *mimesis* – наслідування, відтворення, подібність), що основним принципом естетики вважало правдиве наслідування мистецтвом дійсності, Арістотель у праці “Поетика (Про мистецтво поезії)” сформулював теорію катарсису для давньогрецького синкретичного мистецтва драми. Із доступного нам тексту сутність катарсису вимальовується

такою. Почуття, які людина переживає під час трагедії, не торкаються її особисто – вони очищені від суб'єктивізму й егоїзму. У процесі сприйняття відбувається зіткнення двох протилежних емоцій: страх (гнів, біль) – “фобос” – негативна емоція, відображена автором, і світле почуття співстраждання (жалю) – “елеос” – позитивна емоція, яку відчуває глядач. *Отж, зіткнення “фобос” та “елеос” створює очищення – “катарсис” – цих почуттів або афектів – “патемата”:* “<...> Трагедія є наслідуванням дії важливої і завершеної, яка має певний об'єм, [наслідування] за допомогою мовлення, в кожній зі своїх частин по-різному прикрашеного; за посередництвом дії, а не розповіді, яке звершує шляхом співстраждання та страху очищення подібних афектів (курс. – В. Д.). “Прикрашеним мовленням” я називаю таке, яке містить у собі ритм, гармонію і спів: розподіл їх за окремими частинами трагедії полягає в тому, що одні з них виконуються за посередництвом метрів, а інші – за посередництвом співу” – писав Арістотель [7, 56–57]. *Вчений дав конкретні рекомендації для складання фабули (сюжету) з метою викликання у глядачів страху та співстраждання, акцентуючи, що основою співстраждання є нещастя невинного, а страху – нещастя подібного; задоволення, що витікає із вищевказаних почуттів, поет повинен викликати художніми засобами. У випадку афекту – сильного нервово-психічного збудження із втратою вольового контролю над собою – саме музика приносить очищення, пов'язане з насолодою (глави 13–14) [7].*

Тим засобом, який відвертав глядача від суб'єктивізму, був хор. Він повинен був відібрати в реципієнта його власні переживання, егоїстичні порухи душі, не дати людині самоізолюватись у сприйнятті твору і, очистивши від суто особистісних переживань, за допомогою сили музичного мис-

тецтва повністю прикувати глядача до драми, піднести на рівень переживань художніх.

Отож, трагедія викликає найглибші та найпотаємніші пристрасті, змушуючи нас підкорити власні переживання художнім, пережити боротьбу двох протилежних афектів – співстраждання та страху, – і розв'язати цю боротьбу катарсисом. Різновидом цього явища – катарсис засобами комедії. Арістотель, формулюючи сутність очищення почуттів у трагедії, пише: “<...> Про комедію ми будемо говорити згодом” [7, 56], але відповідна частина тексту “Поетики” була втрачена, тому про сутність комедійного катарсису можна здогадуватись, виходячи із взаємовідношень принципів трагедійного й комічного. У трагедії (за “законом трагедії” Ф. В. Шеллінга) необхідність проявляється в якості об'єкта, свобода – в якості суб'єкта; обернення цього співвідношення дає “закон комедії”. Тому катарсис комедії міститься у сміхові глядача над героями: глядач сміється, коли герой плаче, і навпаки. Навіть якщо в комедії сумний кінець для позитивного героя, глядач все ж торжествує. Ця двоїстість і породжує комедійний катарсис.

1.3. Післяарістотелівські трактування теорії катарсису. Арістотелівське “<...> шляхом співстраждання і страху очищення подібних афектів” породило чисельні інтерпретації, але до сьогодні питання про те, що саме розуміє Арістотель під очищенням, не може вважатися повністю розв'язаним. Над ним роздумують ще від середини XVI ст., з часів виходу коментарів до “Поетики” Франческо Робортелло (1548), Вінченцо Маджі та Бартоломео Ломбарді (1550), до нашого часу. Теорії, що прагнуть пояснити, який саме зміст вкладав у поняття катарсису Арістотель, мають етичний, морально-естетичний, релігійний, психологічний, біо-

логічний, медичний, гедоністичний, соціально-історичний, структурно-композиційний напрямки та різноманітні їх поєднання.

Соціально-психологічне тлумачення мистецтва й біологічні механізми катарсису як процесу розряду нервової енергії на основі естетичної реакції розкриваються у концепції Лева Виготського. У *“Психології мистецтва”* автор дає аналіз основних теорій мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: визначення мистецтва як пізнання мудрості, гедонізму (формалістична), сублімації (психоаналітична) та інших, відзначаючи найсуттєвіші їх сторони стосовно власної концепції. Сутність катартичної дії мистецтва вчений пояснює так: *“мистецтво як безсвідоме є тільки проблема; мистецтво як соціальне розв’язання безсвідомого”* – ось провідне положення його *“вершинної психології”* (термін автора) [34, 84], предметом якої є вивчення вищих (*“вершинних”*) форм взаємодії особистості з формами культури. Мистецтво неодмінно має справу зі змішаними почуттями, оскільки приваблює нас до себе і все ж містить неприємне почуття. У кожному творі обов’язково є афективне протиріччя. Тут починає діяти закон естетичної реакції: *“вона містить у собі афект, що розвивається в двох протилежних напрямках, який у завершальній точці, ніби в короткому замиканні, знаходить своє знищення. Ось цей процес ми і хотіли б визначити словом катарсис”* [34, 204]. Тобто мистецтво є засобом, що урівноважує вибуховий стан емоцій у критичні моменти нашого життя. *“Мистецтво є соціальне в нас <...> Соціальне і там, де є тільки одна людина та її особисті переживання. І тому дія мистецтва, коли воно здійснює катарсис і втягує в цей очищувальний вогонь найінтимніші, життєво найважливіші потрясіння особистої душі, є дія соціальна <...> Почуття не стає соціальним, а*

навпаки, воно стає особистим, коли кожен із нас переживає твір мистецтва, стає особистим, не перестаючи при цьому залишатися соціальним” [34, 238–239]. Таким чином, Л. Виготський створює соціально-психобіологічну концепцію катарсису – концепцію соціального впливу мистецтва на психоемоційну сферу особистості, який полягає у специфічному розряді нервової енергії, що народжується із афективного протиріччя, закладеного в музичному творі, і зживає себе в образах фантазії.

Рудольф Арнхейм стверджує, що “емоції, як вони звичайно розуміються, є надто обмеженою категорією психічних станів, щоб з їх допомогою можна було пояснити музичну експресію... Видається більш важливим той факт, що значення музичного твору не можна звести до психічних станів. Динамічні структури, втілені в музичних акустичних перцептах, значно ширші: вони співвідносяться з моделями поведінки, які можна зустріти в будь-якій, психічній або фізичній, сферах дійсності” [9, 248]. Безперечно, існує чимала кількість творів, які не виражають певних конкретно забарвлених емоцій, проте є надзвичайно експресивними. Тому механізм аристотелівського катарсису як зіткнення двох протилежних емоцій – страху й співстраждання – необхідно розуміти лише як схему, що передбачає різноманітні випадки варіювання та продовження.

Із цієї точки зору необхідно особливо виділити концепцію Олексія Лосева, яку автор називає *ноологічною*, ґрунтуючись на аристотелівському вченні про *розум*. Античний розум зорієнтований на актуалізацію “*ейдосу*” – внутрішньої форми буття, розум крізь призму упорядковування хаосу в космос, крізь призму “*естезису*” (“*естезісу*”). О. Лосев стверджує: “...Блаженна самодостатність, що приходить після пережитого

її руйнування, і є істинним “очищенням”, про яке говорить Арістотель” [77, 202]. Опираючись не тільки на “Поетику” та “Політику”, але й на “Метафізику” Арістотеля, де у книзі XII описані поняття прекрасного та стан “вічного задоволення в самому собі”, “перебування у благодаті розуму до самого себе”, О. Лосєв заперечує всі предметно-логічні напрямки і створює естетико-теоретичну платформу для синтезу, що ґрунтувався б на поверненні до вихідної цілісності та збереженні всіх наукових досягнень. Отже, цілком природнім бачиться той факт, що цілеспрямоване й глибоко продумане застосування музичного мистецтва викликає велику кількість реакцій духовного, естетичного, інтелектуального, психоемоційного й фізіологічного характеру, спрямованість яких досягає вищих відділів центральної нервової системи та збуджує фізіологічні та психологічні процеси характеру психогігієнічного.

Катарсис у музиці є поняттям складним і багатограним. Це зумовлюється як художніми особливостями твору, якістю та умовами його виконання, так і характеристиками самого реципієнта (психофізичними, інтелектуальними і т. д.). Різноманітність і багатство музичних перцептів є стимулом появи великої кількості відтінків у тлумаченні музичного катарсису. З точки зору музичного сприйняття поняття стресу та катарсису відображають два полярні екстремальні психічні стани, адже к а т а р с и с – р о з р я д к а п і с л я с т р е с у . Відповідно до цього катарсис поділяється на драматичний (наприкінці твору) та епічний (у лірико-філософських відступах). Оскільки ліричний твір не містить стресу, то він сам є катартичною реакцією на стресову дію розряду нервової енергії у духовному житті людини [36]. У сучасній науці існують варіанти більш детальної дифе-

ренціяції [32]:

- катарсис-просвітлення (через залучення до ідеалу);
- катарсис-переключення (в іншу образну сферу);
- катарсис-вичерпання протиріч (у ліричній музиці);
- катарсис-вибух протиріч (згорання, перехід їх у свою протилежність);
- катарсис-розчинення (одного протиріччя в іншому);
- катарсис-знесилення, спустошення та інші.

Психологічно катарсис бачиться то як заспокоєння, утихомирення, то як активізація й оптимізація.

На результативність катартичної дії музики впливає низка факторів: характеристики музичного твору, духовний та емоційний стан реципієнта і його інтелектуальні потреби, вигляд і доцільна зручність приміщення тощо. Сукупність цих факторів у конкретному процесі сприйняття і створює катартичні варіанти. Правильне розуміння семантики твору, яке неможливе у відриві від естетики епохи, її символіки й герменевтики, дозволяє наблизитися до аутентичності, істинності сприйняття, що дарується нам внаслідок не лише буквально “очищення”, але і його обов’язкового продовження – “заповнення” найглибших закутків наших душ тими духовними компонентами, що мають позитивну музичну енергетику.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ

1. У чому полягає сутність давньогрецької теорії етосу? Як трактували античні вчені звукове напруження різних музичних елементів?
2. Поясніть поняття “мімезис”. Який процес називав Арістотель “катарсисом”? Порівняйте трактування Арісто-

телем катарсису трагедії та катарсису комедії. Знайдіть у тексті “Поетики” Аристотеля рекомендації для складання фабули з метою викликання в глядачів страху та співстраждання.

3. Здійсніть порівняльний аналіз концепцій катарсису Л. Виготського та О. Лосева. Охарактеризуйте психологічні механізми катарсису на основі праці М. Яновського.
4. Охарактеризуйте етос декількох різнохарактерних музичних творів.
5. Підберіть музичні твори на вираження різних видів катарсису.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика) / Аристотель; [пер. с древнегр.] / [ред. перевода и комментарии Ф. А. Петровского]. – М. : ГИХЛ, 1967. – 183 с. – То же : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://allbooks.com.ua/read_book.php?file_path=books/6/book02884.gz&page=0.
2. Аристотель. Политика: Кн. 8 / Аристотель // Аристотель. Политика. Афинская полития / [предисл. Е. И. Темнова]. – М. : Мысль, 1997. – С. 254–268.
3. Арнхейм Р. Перцептуальная динамика музыкального выражения / Р. Арнхейм // Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М. : Прометей, 1994. – С. 235–249. – То же : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/arnh/index.php.
4. Ахманов А. С. О содержании некоторых основных терминов “Поэтики” Аристотеля / А. С. Ахманов //

- Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика). – М. : ГИХЛ, 1967. – С. 139–153.
5. Бычков В. В. Катарсис / В. В. Бычков // Философия: энцикл. словарь. – М., 2004. – То же : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://arion.ru/wiki/Katarsis>.
 6. Волкова Е. М. Бахтин: “Без катарсиса... нет искусства” / Волкова Е., Оруджева С. // Вопросы литературы. – 2000. – № 1. – С. 108 – 131.
 7. Воронцов Г. Л. Ещё раз о катарсисе / Г. Л. Воронцов // Советская музыка. – 1991. – № 11. – С. 98–100.
 8. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. Выготский / [под ред. М. Г. Ярошевского]. – М. : Педагогика, 1987. – 345 с.
 9. Гайлите З. Некоторые аспекты восприятия сонатной экспозиции / З. Гайлите // Советская музыка. – 1985. – № 9. – С. 59–68.
 10. Герцман Е. В. Античная музыкальная педагогика / Е. В. Герцман. – СПб. : Алетейя, 1996. – 345 с.
 11. Герцман Е. В. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении / Е. В. Герцман // Вестник древней истории. – № 4. – М., 1971. – С. 181–194.
 12. Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима / Е. В. Герцман. – СПб. : Алетейя, 1995. – 336 с.
 13. Герцман Е. В. Музыкальная боэциана / Е. В. Герцман. – СПб : Глаголь, 1995. – 480 с.
 14. Драганчук В. М. Концепції катарсису у процесі їх історичного розвитку / Вікторія Драганчук // Науковий вісник ВДУ : Серія “Історичні науки” : [зб. наук. праць]. – 2000. – Вип. 3 – С. 188–193.
 15. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 4 /

- Алексей Лосев. – М. : Искусство, 1975. – 776 с. – Ч. 1, гл. “Эстетические категории”, § 4 : Доструктурные категории: (очищение в эстетическом смысле) . – То же : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.philosophy.ru/library/losef/iae4/txt14.htm>.
16. Петровский Ф. А. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве / Ф. Петровский // Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика). – М. : ГИХЛ, 1967. – С. 5–35.
 17. Побережна Г. І. Нетрадиційні джерела пізнання алгоритму буття / Галина Побережна // Ставропігійські філософські студії. – Вип. 1. – Львів : Ставропігійон, 2008. – С. 36–48.
 18. Побережная Г. И. Музыкально-логические основы бытия или музыкальная астрология / Галина Побережная [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.astroukraine.kiev.ua/files/music.doc.
 19. Полунина Е. В. Катарсис в музыке / Е. В. Полунина // Советская музыка. – 1991. – № 11. – С. 95–98.
 20. Польская И. И. К вопросу об этико-космологической концепции музыки / И. И. Польская // Дух і космос : наука і культура на шляху до нетрадиційного світосприйняття. – Х., 1995. – С. 166–174.
 21. Рябинина Е. В. Основания метафеноменологии музыки. Метафизика музыки: проблема метода / Е. В. Рябинина // Философские перипетии. – Х. : ХДУ, 1998. – С. 256–267.
 22. Самойленко А. И. Катарсис как эстетическая проблема : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Самойленко Александра Ивановна. – М., 1987. – 21 с.
 23. Семенов В. Е. Катарсис и антикатарсис : социально-психологический подход к воздействию искусства /

- В. Е. Семенов // Вопросы психологии. – 1994. – № 1. – С. 116–122. – То же : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.voppsy.ru.
24. Шестаков В. П. Модификация эстетических категорий. Катарсис / В. Шестаков // Шестаков В. П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. – М. : Искусство, 1983. – С. 217–227.
 25. Шестаков В. П. От этоса к аффекту : История музыкальной эстетики от античности до XVIII века / В. Шестаков. – М. : Музыка, 1975. – 351 с.
 26. Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики : От Сократа до Гегеля / В. Шестаков. – М. : Мысль, 1979. – 372 с.
 27. Яновский М. И. О психологических механизмах катарсиса: Воздействие искусства на человека / М. И. Яновский // Мир психологии. – 2000. – № 3. – С. 142–146.

§ 2. МУЗИКА ЯК ЗАСІБ ВПЛИВУ НА ПСИХОФІЗІОЛОГІЮ ЛЮДИНИ. ДИНАМІЧНИЙ СТЕРЕОТИП, КОНТРАСТ І УСТАНОВКА В МУЗИЧНОМУ СПРИЙНЯТТІ

2.1. Результати експериментальних досліджень впливу музики на психофізіологію людини. Сучасними психофізіологічними дослідженнями доведено, що музика здатна породжувати в організмі людини певні психічні й соматичні процеси. Коли людина внутрішньо переживає вплив твору, мистецтво викликає у неї певні почуття, емоції, настрої, афекти, моторику, зміни в поведінці й одночасно впливає на найважливіші вегетативні процеси: діяльність внутрішніх органів і систем, обмін речовин і функціональний стан (збудливість, працездатність та ін.) організму.

Результати досліджень впливу музики на різні системи організму, зібрані ще на початку ХХ ст. і підтверджені пізніше, Л. Брусиловський зводить до наступного [26, 258–259]:

- прискорення серцевих скорочень, підвищення темпу респірації (дихання) при сприйнятті музики (Couty, Charpentier, Mentz та ін.);
- підсилення дії музичних подразників на пульс, дихання у залежності від висоти, сили й тембру звуку (Догель та ін.);
- зміна частоти дихальних рухів і серцебиття в залежності від темпу, тональності (Тарханов, Foster, Gamble, Weld та ін.);
- значний фізіологічний вплив на кардіоваскулярну систему мінорних тональностей, дисонансів, різких тонів (Hyde та ін.), у деяких випадках – високих тонів (Patrizi

та ін.), популярної музики (Treves).

Загальний результат досліджень: серцево-судинна система помітно реагує, коли музика приносить задоволення та створює приємний настрій. У цьому випадку сповільнюється пульс, посилюються скорочення серця, знижується артеріальний тиск, розширюються кровоносні судини. Якщо музика має дратуючий характер, то серцебиття частішає і стає слабшим. Під впливом музики змінюються тонус м'язів, моторна активність. Дослідження афективних реакцій при музичному впливі за допомогою психогальванічного рефлексу (біоелектричної реакції, що реєструється з поверхні шкіри) виявило значне зменшення інтенсивності гальвано-метричних показників під впливом музики з чітким ритмом. Спостерігалася зміна електроенцефалограми, електрокардіограми, шкірно-гальванічного рефлексу як результат вегетативних реакцій, що виникли на основі емоційних реакцій; музика впливає на холестериновий обмін. Сприйняття спокійної музики сприяє трофотропним процесам, збудженої – ерготропним*.

У процесі музичного сприйняття важливим є процес руху музичної інформації. Під час слухання музики акустична інформація потрапляє в мозок двома шляхами:

- *специфічним* (складається із груп гангліозних клітин, зміна кількості та структури яких призводить до порушення психіки), потрапляючи у вторинну кору слухового аналізатора у скроневих закрутках;
- *неспецифічним*, що внаслідок дії охоронної функції організму перетворює в усвідомлені слухові сприйняття лише частину акустичних імпульсів.

* У фізіології трофотропні та ерготропні процеси умовно взаємовідносяться як процеси “живлення” та “виснаження”.

Із неспецифічної системи сіткоподібного створення виникають збуджуючі реакції в соматичній сфері у формі зміни м'язевого напруження й підвищення м'язевої діяльності (рухи рук, ніг, пальців, тіла, підстроювання під ритм маршу й т. і.). При сприйнятті музики, що хвилює, імпульси через лімбічну систему головного мозку, яка бере участь у регуляції функцій внутрішніх органів, нюху, інстинктивної поведінки, емоцій, пам'яті, сну та інших, переносяться у сферу психіки й викликають емоційні реакції, які супроводжуються вегетативними реакціями. Це проявляється у зміні артеріального тиску, частоти пульсу та дихання [89, 15, 18].

На основі наведених даних можна зробити такі висновки. По-перше, оскільки музично-акустична інформація рухається специфічним шляхом, то й зростає психогігієнічний рівень важливості її відбору. По-друге, оскільки музично-акустична інформація рухається й "неспецифічним" шляхом, то в її дії на психіку значну роль відіграє музична свідомість реципієнта.

Які ж параметри музичного твору та як сприяють змінам в організмі людини? Звернемося до експериментів зі сприйняття музики в аспекті фізіології В. Мархасіна й В. Цеханського [88], завданням яких було виявлення факторів музичного твору, які впливають на ритм серцевої діяльності. Реципієнти – 25 студентів Уральської державної консерваторії. Вибір творів – на основі максимальної відмінності факторів музичної мови, форми, тематичних, фактурних, динамічних, стильових характеристик у різних творах. Оцінка емоційного впливу музики – за даними електрокардіографії (сутність методу – в реєстрації біотоків серця). Проводився аналіз таких параметрів ритмічної активності серця: структура гістограми, тобто харак-

тер розподілень частот серцебиття – фоновий та після прослуховування музичних творів; кореляційна функція ритму, тобто функція, що характеризує міру внутрішньої періодичності ритму; структура ритмограми, тобто характер розподілення частот серцебиття у часі в процесі прослуховування музики.

Після аналізу результатів науковці вияснили, що характер розподілення частот серцебиття залежить від характеру прослуханого музичного твору. Наприклад, ефект “Мани” (“Наваждения”) С. Прокоф’єва полягає в середньому збільшенні частоти серцебиття у реципієнта. З фізіологічної точки зору це означає збільшення активності симпатичної нервової системи. Такі стани характерні для афектів і, як правило, приписуються настороженості, тривозі, загальному емоційному напруженню. Під час прослуховування частини “Lacrimosa” з Реквієму В. А. Моцарта, навпаки, спостерігається перевага рідких ритмів. Це дозволило авторам зробити висновок про активацію парасимпатичної нервової системи, що характерна для стану емоційної розслабленості й заспокоєння. Структури ритмограм абсолютно різні під час прослуховування різних музичних творів і відрізняються від фонові хвилі: для сприйняття “Мани” характерні різкі переміни ритму, велика амплітуда, в той час як під час прослуховування “Lacrimosa” спостерігаються блоки з постійним ритмом певної частоти.

В. Мархасін і В. Цеханський роблять висновок, що під час слухання твору спостерігається багатоплановий вплив цілісної музичної форми на вегетативну систему реципієнта. При цьому зміна ритмів серцевої діяльності є узагальненою, інтегральною характеристикою впливу музичного матеріалу. Ця характеристика у свою чергу є проявом складної

кореляційної залежності між низкою структурних рівнів і формується на основі “ритмічного відчуття”, відзначеного Б. Тепловим, яке він розглядає як необхідний фактор емоційного переживання музики.

У результаті проведеного експерименту В. Мархасін і В. Цеханський називають три форми музичної організації, які є найважливішими факторами емоційного впливу:

- дія загального часового спектру музичної форми, до якого належить уся сукупність періодичностей його елементів;
- дія певного рівня часової організації (наприклад, метру), який в окремих випадках є найважливішим компонентом музики;
- дія ладової організації музичного матеріалу, яка проявляється у чергуванні устоїв і неустоїв, відчуттів тоніки, в періодичності змін звуковисотного музичного руху, що названо Б. Тепловим “ладовим відчуттям”.

Вищевказані фактори музики є реалізацією феномену навіювання, який Лев Мазель визначив як “принцип множинного й концентрованого впливу” [85, 240], що лежить в основі психофізіологічної дії будь-якої музичної форми і містить вплив на слухача всіх її компонентів.

Звернемося до аналізу функціональних змін центральної нервової системи під час сприйняття музики. Це питання описане в низці джерел психолого-медичного спрямування. Зокрема, Н. Захарова та В. Авдєєв [65, 921–923] на основі результатів експерименту з дослідження позитивних емоцій, у якому брали участь музиканти-професіонали та любителі музики, використовувалися твори різних стилів і жанрів, а також трактування одного й того ж твору різними виконавцями (тобто до уваги бралися професійний, жанрово-сти-

льовий та інтерпретаційний аспекти), роблять такі висновки.

1. У музичному мистецтві закладені можливості для здійснення складного впливу на центральну нервову систему, який проявляється у зміні нейрофізіологічних реакцій, що свідчить про зміну потоку збудження в кортико-таламічних і кортико-лімбічних колах.

2. Твори, які викликають дуже глибокі позитивні переживання й значну активність асоціацій, супроводжуються змінами електроенцефалограми, що свідчить про високу активність кори головного мозку, а також почастищенням серцебиття. Як почастищення, так і порідшення пульсу може спричинятися і позитивними, і негативними емоціями, при цьому почастищення характерніше для останніх. Музика, яка викликає тенденцію до рухової активності, супроводжується переважно змінами дихання. Воно більш часте під час слухання музики із негативно забарвленими емоційними властивостями у порівнянні з такою, що виражає позитивні емоції, а також при емоційно позитивній музиці розважального характеру в порівнянні з позитивною класичною. Автори трактують подібні відмінності в першому випадку через різну спрямованість емоцій, у другому – в результаті більшого зв'язку дихання з руховою активністю.

3. Виявляються певні якісні відмінності дії музики на центральну нервову систему залежно від виконавської інтерпретації творів, а також від рівня асоціативного мислення слухача.

Окрім того, існують спостереження щодо індивідуальних реакцій реципієнтів показали, що музикальні люди є вразливішими, у них швидше змінюється електричний потенціал у процесі слухання. У випадку надзвичайно високого

рівня вразливості, що, як правило, притаманний хворим людям, слухання певних творів може викликати навіть епілептичний напад. Таким чином, музика як психофізіологічний подразник інтегрує можливості для складного, різноманітного за силою та напрямком впливу на реципієнта.

2.2. Динамічні стереотипи і контраст як регуляторні фактори музичного сприйняття. Розглянувши можливості музичного мистецтва щодо впливу на психофізіологію, необхідно проаналізувати ті музично-психологічні фактори, які відіграють роль регуляторних у спілкуванні людини та музики. Серед них, зокрема, динамічні стереотипи і контраст.

Динамічна стереотипія вищого відділу головного мозку – розділ фізіологічної концепції І. Павлова про умовні рефлекси. Академік вбачав у теорії умовних рефлексів пояснення багатьох важливих питань музики, зокрема, фізіологічну причину того, що ми інтуїтивно називаємо “почуттями” – в порушенні старого динамічного стереотипу та у важкості встановлення нового. Регулювання за принципом динамічного стереотипу завжди відображає тенденцію до відтворення попередньо сформованої й саме тому впорядкованої системи реакцій.

Сутність принципу “інерції сприйняття” полягає в наступному:

- якщо твір зовсім не виявляє характеристик, дотичних до динамічного стереотипу реципієнта, то ця музика незрозуміла свідомості людини як, тобто повною мірою спрацьовує принцип динамічного контрасту;
- у протилежному випадку повного оправдання очікувань твір здається нудним, банальним, тобто таким, що ми звикли називати “стереотипним”;
- володіти увагою реципієнта дозволяє збереження різнознакових пропорцій щодо стереотипності музичних характе-

ристик твору.

Питанню динамічного контрасту присвячує заключну главу праці “Про закономірності та засоби художнього впливу музики” В’ячеслав Медушевський, виділяючи “контраст стримування” й “контраст дієвої розрядки”. Основою психічного впливу динамічного контрасту автор називає *орієнтувальну реакцію* як “особливий відгук на непередбаченість, який заключається в автоматичному загостренні уваги, в активізації сприйняття, у підвищенні тону м’язів і рівня життєдіяльності” [91, 224–225]. Функції орієнтувальної реакції – “зараження” слухача емоційними параметрами твору та акцентуація найважливіших його моментів. “Заражаюча дія основана на властивості підвищувати тонус організму та активність сприйняття. Якщо в цей момент комплекс засобів несе інформацію про радість, то завдяки підвищеному тону ця радість сприймається організмом більш активно, на більш високому рівні. Сумнівно, щоб потужна сила орієнтувальної реакції була корисною там, де музика передає настрої філософської зосередженості або мрійливої лірики. Але зате там, де потрібна висока інтенсивність почуттів, орієнтувальна реакція є незамінною... Підкреслююча функція заснована на властивості моментально приковувати увагу слухача” [91, 224–225]. Напевно, потужна дія динамічного контрасту найбільш повно проявляється у процесі сприйняття імпровізаційних форм музичного мистецтва, наприклад, джазу. Ці форми майже повністю ґрунтуються на відсутності динамічно-перцептивних стереотипів, і на цьому насамперед базується їх збадьорююча сила.

2.3. Психологічна установка в музичному сприйнятті. Поряд із динамічними стереотипом і контрастом регуляторним фактором у процесі музичного сприйняття є психолог-

гічна установка – стан налаштованості людини на певну активність у певній ситуації. Це явище відкрите німецьким психологом Людвігом Ланге (1888 р.). Теорія установки опрацьована грузинським вченим Дмитром Узнадзе та представниками його школи. Виділяють неусвідомлені найпростіші установки та більш складні соціальні, ціннісні орієнтації особистості [127]. Уявлення про це явище оформлені у вигляді ідеї про нерозривну єдність тричленної структури: інформація – критерії надання переваги (вибору) – антиентропічний ефект, тобто установка “опосередковує зв’язок між інформацією та регуляцією поведінки” [13, 212–216]. Установку в музичному сприйнятті досліджував представник психологічної школи Дмитра Узнадзе Георгій Кечхуашвілі.

Музикознавець Євгеній Назайкінський у неопублікованій праці “Модус як музична універсалія” стверджує про універсальність дії установки в музиці: музичний твір є одночасно і носієм установок, і механізмом їх трансляції; музичний твір – це “система зовнішніх виявлень внутрішнього стану музиканта, ізоморфна його установка”, тобто музичні модуси – це віддзеркалення різних модусів психічних станів*. В основі самонавіювання реципієнта лежить *перцептивна установка, яка бачиться Є. Назайкінським як “складна система настроювання аналізаторів, мобілізації уваги, пам’яті”* [98, 53].

В’ячеслав Медушевський, опрацьовуючи проблему установки в процесі музичного сприйняття у главі “Джерела спрямованості” названої вище праці, виділяє такі її різновиди:

* Див. збірник “Безсвідоме, установка, музика” // Г. Кечхуашвілі та ін. з рекомендованих джерел (основна література) [13].

- аксіологічна (“ціннісна”) – оцінка реципієнтом музичного твору;
- творча – діяльність слухача як інтерпретатора;
- пізнавальна – полягає в “упередженому підключенні до сприйняття конкретного музичного твору знань із тих галузей музичного і життєвого досвіду, які необхідні для повного, своєчасного і правильного розпізнавання використаних засобів та розуміння художньої сутності” [91, 180–181].

У процесі взаємодії установок функціонує “...закон глибини відходження від центрального моменту: не відхилятися далі, ніж потрібно, щоб не зовсім згасла, щоб вчасно підхопити основну лінію. Інакше кажучи, існує деяка точка, за якою повернення до старої втрачає свою придатність, і бажання сприймається як насильницьке” [91, 209–210]. Для процесу музичної перцепції є важливою і психологічна установка, здійснена перед початком самого процесу, оскільки її застосування, власне, і допомагає спрямувати свідомість реципієнта на шлях адекватних реакцій у світі музичного мистецтва.

Таким чином, ефективність позитивного музичного впливу на реципієнта з точки зору регуляції перцептивного процесу заключається у взаємодії динамічних стереотипу і контрасту, а також у функціонуванні перцептивної та загальнопсихологічної установок.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ

1. Який вплив на діяльність різних систем організму людини може здійснювати музика? У чому полягає відмінність “специфічного” та “неспецифічного” шляху акустичної інформації до мозку? Опишіть відомі вам експе-

- рименти з впливу музики на психофізіологію людини.
2. Яка фізіологічна концепція є вихідною для вивчення явищ динамічного стереотипу та контрасту? В чому проявляється дія “інерції сприйняття” та “орієнтувальної реакції” у процесі музичного сприйняття?
 3. Охарактеризуйте роль психологічної установки в музичному сприйнятті. Virізніть основні положення щодо установки в музичному сприйнятті із праць Є. Назайкінського та В. Медушевського.
 4. Здійсніть заміри частоти власного пульсу при сприйнятті двох творів, полярних за темповими, метро-ритмічними та іншими показниками, один із яких виражає збудження, інший – спокій.
 5. Складіть словесну установку для декількох різнохарактерних творів.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. Бассин Ф. В. Проблема “бессознательного”: О неосознаваемых формах высшей нервной деятельности / Ф. В. Бассин. – М. : Медицина, 1968. – С. 212–216.
2. Благовещенский И. П. Проблемы музыкальной выразительности в свете учения о динамической стереотипии высшего отдела головного мозга / И. П. Благовещенский // Некоторые вопросы музыкального искусства. – Минск : Наука и техника, 1965. – С. 47–56.
3. Брусиловский Л. С. Музыкотерапия / Л. С. Брусиловский // Руководство по психотерапии / [под ред. проф. В. Е. Рожнова]. – Ташкент : Медицина УзССР, 1979. – С. 176–192.
4. Захарова Н. Н. Функциональные изменения централь-

- ной нервной системы при восприятии музыки (к проблеме исследования положительных эмоций) / Захарова Н. Н., Авдеев В. М. // Журнал высшей нервной деятельности. – 1982. – Т. XXXII, вып. 5. – С. 915–923.
5. Кечхуашвили Г. Н. Бессознательное, установка, музыка / Г. Н. Кечхуашвили, Р. Ш. Эсебуа // Бессознательное: природа, функции, методы исследования. – тп.1V. – Тбилиси, 1985. – С. 299–307. – То же: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.psychiatry.ru/library/ill/ke.html>.
 6. Крупник Е. П. Психологическое воздействие искусства / Е. П. Крупник. – М.: Институт психологии, 1999. – 324 с.
 7. Любан-Плоцца Б. Музыка и психика: слушать душой / Любан-Плоцца Б., Побережная Г., Белов О. – К.: Издательский дом “АДЕФ-Украина”, 2002. – 200 с.
 8. Мархасин В. С. Эксперименты по восприятию музыки в аспекте физиологии / Мархасин В. С., Цеханский В. М. // Творческий процесс и художественное восприятие: [сб. ст.] / [под ред. Д. Д. Благого, Б. Ф. Егорова и др.]. – Л.: Наука, 1978. – С. 200–215.
 9. Матейова З. Музыкотерапия при заикании / З. Матейова, С. Машура. – К.: Вища школа, 1984. – С. 5–51.
 10. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Вячеслав Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
 11. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Евгений Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
 12. Пузич І. Я. Музыка і здоров'я : Психофізіологічні аспекти / Пузич І. Я., Пузич Я. І. // Науковий світ. – № 8. – 2002. – С. 28–29.

13. Развитие электрической активности мозга у детей 4 лет при пролонгированном усилении сенсорного притока с помощью музыки / Маляренко Т. Н., Кураев Г. А., Маляренко Ю. Е. и др. // Физиология человека. – МАИК Наука, Российская академия наук. – Т. 22, № 1. – 1996. – С. 82.
14. Раева С. Н. Слушая музыку (О действии музыки на организм) / С. Н. Раева // Здоровье, 1963. – № 2. – С. 25.
15. Узнадзе Д. Н. Теория установки / Дмитрий Узнадзе / [ред. Ш. А. Надирашвили, В. К. Цаава]. – М. – Воронеж, 1997. – 448 с.

§ 3. ОСНОВНІ ПАРАМЕТРИ МУЗИКИ В ЇХ ДІЇ НА ПСИХОФІЗІОЛОГІЮ ЛЮДИНИ (РИТМ, ГУЧНІСНА ДИНАМІКА, ВИСОТА, ТЕМБР): ПОЗИТИВИ ТА НЕГАТИВИ

У музичному процесі на реципієнта спрямований цілий комплекс виразових засобів, що ґрунтуються на музичних першоелементах – музичному ритмі (як співвідношенні тривалостей), гучнісній динаміці, висоті, темброві звуку.

3.1. Вплив ритму. Ритм (гр. *rhythmós*, від *rheó* – течу) з музично-психологічної точки зору – це “орієнтація слуху в звуковому тяжінні та здатність розчленовувати (розр. – Б. Я.) його, тобто усвідомлювати поділ звукового потоку на частини і частки” (Борис Яворський) [143]. Євгеній Назайкінський переносить наші уявлення про дане явище в область музичної психології. Ритм постає як організована в часі музична тканина твору, що “виявляється для слухача на першому і другому рівнях сприйняття”, “закономірне розподілення у часі музичних одиниць (ритмічний рисунок), що підпорядковане регулярному чергуванню функціонально диференційованих для сприйняття опірних і перехідних долей часу (метр), і що здійснюється із певною швидкістю (темп)” [98, 187].

Людину постійно оточують різноманітні періодичні процеси – ритм у широкому розумінні. Існує умовний поділ ритму на природний і штучний, що подає В. Блахова [за: 89, 36].

До категорії природного належать:

- фізичний – правильне чергування природних явищ;
- органічний – правильне чергування функцій та станів в організмі;

- психічний – правильне чергування психічних процесів;
- соціальний – правильне чергування суспільних явищ.

Штучний ритм проявляється у різних видах мистецтва. Це якісно вища, удосконалена в історико-культурному процесі форма природного ритму. Поєднуючи в собі біологічність та “окультуреність”, музичний ритм має значні потужності впливу на психофізіологію: мистецькі ритмічні здобутки, нашаровуючись на органічний і психічний ритм реципієнта, і спричиняють ефект на обох перцептуальних рівнях. При цьому сприйняття ритму є первинним ступенем сприйняття музики.

“Ритм і темп, взяті самі по собі, передають, головним чином, ступінь активності, ступінь психологічного напруження даної емоції” [72, 38]. *Співвідношення ритму з емоціями є таким: функціональні стани, пов’язані з позитивними емоціями, ритмізують діяльність психофізіології людини; негативно забарвлені емоційні стани діють навпаки.* Вказана закономірність спрацьовує і в зворотньому напрямку, тобто ритмічність провокує позитив у емоціях; аритмічність, дезорганізація в цьому плані – емоційний негатив. Названі співвідношення пояснюються прямопропорційною залежністю між ритмічним повторенням подразнень і діяльністю системи нейронів, що відповідає за позитивні емоції, та неритмічністю і діяльністю антагоністичної до вказаної системи, яка прагне припинити свою діяльність. Роботою названих систем нейронів Володимир Леві пояснює одну із причин виникнення музичних емоцій, ґрунтуючись при цьому на твердженні Бориса Теплова про те, що емоційна реакція реципієнта на музику не залежить від здатності розрізняти й сприймати музичні звуки [72, 39].

Сприятливий вплив подразників, що повторюються (рит-

мічних), підтримується й вродженою схильністю людини до періодичності, що основою на дії природних ритмів. Саме тому встановлення відчуття періодичності відбувається дуже швидко. Французький вчений Абраам Антуан Моль вважає, що достатньо 3–4 повторень еталону [93]. Євгеній Назайкінський доводить, що достатньо дворазового відтворення метричного контрасту “стійкість – нестійкість” або навіть одноразового “представлення” сильної долі [98, 224].

Біологічність активно проявляється у впливі маршових ритмів. Спостереження показали, що у випадках, коли марші супроводжують загони військ у довготривалих походах, вони завжди трохи повільніші від ритму спокійної роботи людського серця (менше від норми – 70 уд. / хв), завдяки чому можна йти довго, не відчуючи сильної втоми. Парадні марші (72 такти-кроки / хв), навпаки, збадьорюють [92, 59].

Ритм є і одним із подразників у сенсбілізації. Це явище, зокрема, є основою методу психічної активації публіки артистами. У процесі сенсбілізації чуттєвість одних нервових аналізаторів збільшується, якщо одночасно впливати на інші аналізатори, тобто на ритмічній основі ніби поєднуються збудження від слухового та зорового аналізаторів разом. Описуючи цю особливість сприйняття музики, де вирішальну роль відіграє ритм, Валентин Петрушин наводить висловлювання Ігоря Стравінського: “Зорове сприйняття жести та всіх рухів тіла, з якого виникає музика, вкрай необхідне для того, щоб охопити цю музику у всій повноті” (“Хроніка мого життя”). Саме явище сенсбілізації викликає неусвідомлені міміко-тілесні рухи під час сприйняття музики [107, 38–39].

У походженні музичного ритму, окрім біологічного аспек-

ту, необхідно відзначити історико-генетичні зв'язки з ритмічними трудовими процесами. Арнольд Сохор припускає, що рефлекторна м'язева реакція на будь-які періодичні подразники з'явилася у людини ще в період первісного суспільства внаслідок того, що сприйняття подразників супроводжувалося безсвідомими скороченнями м'язів у ритмі колективної праці [125, 22]. Результати експериментів, у яких досліджували вплив музики на роботу м'язів, в цілому зводяться до таких тверджень В. Бехтерева [76, 102]: існує показник оптимального ритму, тобто така швидкість звуків, яка має найбільш сприятливий вплив на організм, для кожної людини індивідуально; показник індивідуального ритму коливається залежно від стану організму, при цьому у стані втоми переміщується в напрямку сповільнення ритму, бадьорості – до пришвидшення.

Ще Авіценна вказував на взаємозв'язок музичного ритму й пульсу: "Тобі необхідно знати, що у пульсу є певна музична сутність" [3, 16]. Сучасні вчені довели, що у більшості випадків не пульс є фундатором відчуття музичного темпу, а навпаки – темп, ритм, структурна будова твору та інші музичні фактори підпорядковують собі ритм внутрішніх фізіологічних процесів [140, 78–81]. Для прикладу наведемо психофізіологічний аналіз закономірностей ритмічної сенсорної діяльності за допомогою приладу "Ритмотест" [25, 19–21]. Досліджували особливості навчання гри на музичному інструменті та танцювальним рухам за умови, що діяльність відбувається у режимі заданого із-зовні ритму. Підтвердилося, що суб'єктивна тривалість інтервалу часу широко варіюється залежно від установки суб'єкта, характеру його діяльності й т. д. Такий регулятор базується не на ритмічних процесах, а на закономірностях сприйняття.

Для впливу музичного ритму на реальні м'язеві пульсації, як вказував фізіолог Володимир Бехтерев, характерно таке [76, 103]:

- оскільки ритмічність властива основним функціям організму, то й на м'язеву роботу зміна ритму діє позитивно;
- роботу м'язів може стимулювати як їхнє розширення, так і звуження під впливом музики, внаслідок чого будь-яка зміна ритму діє активізуюче;
- музичний ритм допомагає зосередитися на виконанні певних операцій, відволікаючи від сторонніх подразників, у виробленні автоматизму;
- музика сприяє появі колективної м'язевої ритмічності, що полегшує координацію дій.

Отож, музичний ритм – складний психофізіологічний подразник, здатний активізувати, мобілізувати, заспокоювати, узлагоджувати тощо. У сферах біологічного, психічного та соціального життя людини дієвим засобом оптимальної настройки індивідуального ритму є ритм музичний.

3.2. Вплив гучнісної динаміки. Серед елементів, які зумовлюють високу активність звуку як подразника, є гучнісна динаміка (гр. *dýnamis* – сила). Різке збудження від сприйняття надто гучних звуків або від інтенсивного наростання гучності пояснюється, очевидно, тим, що висока динаміка закодувалася у суспільній свідомості як знак природних процесів, що загрожують їй, або надзвичайно сильних емоцій. В цілому посилення динаміки діє стимулююче, хоча надто сильна гучність впливає негативно на психічні процеси. Більше того, музика із рівнем звуку більше 95 Дб протягом чотирьох годин може викликати погіршення фун-

кції слухового аналізатора [121, 92–93], тобто може пошкодити фізіологічні функції організму (шелест листя на вітрі, наприклад, дорівнює 25 Дб, тикання настінного годинника на відстані одного метра – 30 Дб).

Контраст динаміки має значний вплив на психіку, який проявляється в автоматичному загостренні уваги та активізації сприйняття в цілому. Це можна пояснити як “спрацюванням” загального принципу нейродинамічного контрасту, що діє після встановлення нейродинамічного стереотипу, так і фактору перцептивної установки, що, безумовно, стосуються усіх параметрів музики, особливо динаміки як потужного подразника, що впливає, перш за все, на фізіологічному рівні.

3.3. Вплив висоти звуку. Проблема впливу висоти звуку на психофізіологію людини, як і музичної динаміки, опрацьована надзвичайно мало. Серед важливих положень щодо даного питання є таке. Польський вчений Тадеуш Натансон [151, 108–109] стверджує: у результаті наукових експериментальних досліджень встановлено, що сприйняття висоти та реальна частота коливань не мають прямої взаємозалежності. Різниця в суб’єктивній оцінці висоти звуку називається “ефектом Доплера”. Австрійський фізик Христіан Доплер ще у середині ХІХ століття дослідив, що під час руху джерела звуку змінюється частота та довжина звукових хвиль: при наближенні джерела звуку частота збільшується, а довжина зменшується, тобто звук буде здаватися вищим, при віддаленні – навпаки. Реальну висоту звучання можна сприймати лише тоді, коли джерело звуку та реципієнт не рухаються відносно один одного.

Тадеуш Натансон [151] подає спеціальну психологічну шкалу сприйняття висоти звуку, що відображає її суб’єктив-

ну оцінку під впливом гучності звуку: звуки гучністю до 1000 Гц сприймаються як гучніші від реальних та нижчої висоти; від 1000 Гц до 3000 Гц – як адекватні до реальних параметрів; близько 4000 Гц – як гучніші та вищі від реальних. Якщо на оцінку висоти звуку людиною не впливає його гучність, то це свідчить про стабільність особистості. В цілому, для оцінки висоти звуків різної гучності потрібні неоднакові проміжки часу. Щодо фізіологічних механізмів, пов'язаних із висотою звуку, то важливим є те, що регуляція висоти голосу відбувається через відчуття напруження у гортані. Вважається, що організм людини вібрує на частоті 16–20 Гц, а слух людини здатний сприймати звуки з частотою від 16 Гц до 16 000 Гц, що відповідає приблизно десятиом октавам. Відповідно, частоти, які “виходять за межі” діапазону фортепіано, є шкідливими для людини.

Описаний вплив ритму, динаміки і висоти є в першу чергу фізіологічним, оскільки викликає насамперед фізіологічні реакції на зразок елементарних емоцій, пов'язаних зі збудженням чи заспокоєнням, напруженням чи розрядкою, задоволенням чи незадоволенням. Тобто вказані параметри надзвичайно яскраво демонструють напруження, з яким пов'язували етос давні греки.

3.4. Вплив тембру звуку. Четверта властивість звуку – його забарвлення – тембр – відрізняється від попередніх тим, що не може виражатися у беззвучних скороченнях голосових зв'язок, тобто його не можна відчутти м'язево, оскільки він головним чином залежить від акустичного спектру звуку, а не від характеристик самих коливань. Обертонівий склад аналізується психофізіологічним механізмом [98, 284–289]. Темброву притаманна найбільша предметна однозначність порівняно з іншими властивостями звуку. Тембр

може асоціюватися безпосередньо із інструментом або людиною, “стає ніби замісником – репрезентом звукового об’єкту, його знаком, символом” [98, 287].

Здатність тембрів створювати яскраву портретну або образно-предметну характеристику широко використовується у музиці, “починаючи від створення уявлення про певну натхненну дійову силу і закінчуючи чіткою персоніфікацією” [98, 288].

Значна предметна однозначність тембру обумовлює його особливі можливості психоемоційного впливу. При цьому негативний відгук реципієнта отримують образи, тембри яких є “різкими”, “гострими” чи надто “тупими”, а також “безбарвні” тембри як характеристика злих, жорстоких образів. Натомість “насичені”, “глибокі”, “м’які” чи “вольові” сприймаються позитивно (шкала образів може розгортатися від пасивної вишуканості і витонченості до драматичної грандіозності). Але для впливу тембру необхідна адекватність його усвідомлення, що вимагає певної підготовки реципієнта.

3.5. Негативний вплив музики та її окремих елементів.
Поряд із позитивним терапевтичним впливом музики сьогодні актуально досліджувати її негативну дію. Ми знаємо, що музика є інструментом впливу на свідомість людини. Наприклад, в окремих духовних практиках прадавніх цивілізацій люди могли добровільно (!) віддати себе як жертвоприношення, робили це після того, як їх “обробили” задурманючими травами та відповідною одноманітно-ритмічною музикою, що приглушує інстинкт самозбереження.

Досліджуючи негативний вплив музики, ми повинні починати з аналізу того музичного матеріалу, який найчастіше пропонують засоби масової інформації споживачеві.

Особливо це стосується молодіжної субкультури, у якій, поряд із, наприклад, патріотичними напрямками, фольком та іншими, використовується зомбування людини агресією, оспівуванням насилля тощо. Важливим є це питання і з огляду на можливість виокремлення низькочастотних вібрацій у комп'ютерній музиці, що розрахована на підростаюче покоління (музичного супроводу фільмів часто сумнівного етичного спрямування, мультфільмів, комп'ютерних ігор, які так широко пропонуються дітям).

Питання впливу молодіжної популярної музики на психофізіологію слухача описав професор Вінницького національного педагогічного університету імені М. Коцюбинського Борис Брилін [27]. Тому в подальшому скористаємося матеріалами праці названого вченого.

Німецький психолог Г. Шетелінг* і ряд інших вчених довели, що надгучна рок-музика, при якій, як правило, використовують гучність до 130 Дб і більше, інтенсифікує процес гальмування коркових реакцій за типом п'яного ефекту. Може здійснюватися негативний вплив динаміки та ритму на дихання, пульс, кров'яний тиск, опірність шкіри і мозкову електричну активність. При дисонансах і дисгармоніях, як і при темпі за метрономом 120 уд. / хв, настає звуження зіниць і судин. Особливо підкреслюється, що тривалий одноманітний ритм перешкоджає процесу мислення слухача і посилює емоціоналізацію, яка, якщо її нічим не загальмувати, може призвести до ефекту агресивності. Стосовно цього наведу такий приклад: ви бачили коли-небудь бійки на концертах класичної музики?

* Б. Брилін посилається на працю Scheteling H. Psychohygienische Problem des Schulkindes / H. Scheteling // Sozialpadiatrie. – 1994. – Bd6. № 1. – S. 41–45.

Борис Брилін також наводить матеріали дослідження, проведеного у Київському інституті отоларингології* та при Вінницькому медичному університеті імені Пирогова в лабораторіях Академії медико-технічних наук. З огляду на вагомість та експериментальний характер вказаного дослідження розглянемо дані матеріали.

Б. Брилін констатує, що у 60% любителів надгучного року 18–20-річного віку спостерігається ознаки туговухості. Окрім згубного впливу гучності та одноманітності ритму на слухача діють низькочастотні коливання (інфразвуки), що утворюються басосистемною апаратурою, генератором “Сенсераунд” або спеціальною барокамерою. Їх людське вухо не вловлює, але вони викликають неусвідомлене відчуття тривоги та страху. (Це нагадує “ефект 25-го кадру”, який не сприймається зором, але його інформація впливає на людину. – В. Д.) Верхньою межею інфразвукового діапазону вважаються частоти 25–16 Гц, нижня межа інфразвуку не встановлена [27]. (Пригадаємо, що оптимальним для сприйняття є діапазон фортепіано.)

Встановлено, що умовнорефлекторне підтримання “рок-синдрому” (його симптоми – хвилеподібні, знакоперемінні зміни психофізіологічних функцій організму) можливе при відвідуванні школярем місця первинного впливу рок-ефекту. При цьому для “запуску” рок-синдрому достатньо короткочасного впливу рок-музики або навіть самого вигляду приміщення [27].

Результати експерименту з дії музичного року на старшо-

* В описі результатів вказаного дослідження Б. Брилін користується працею Юцевич Ю. Е. Психофизиологический аспект восприятия рока / Ю. Е. Юцевич // Воспитание творческой молодежи в условиях свободного времени : метод. рек. / сост. Б. А.Брылин, В. Г.Бутенко. – Киев, 1990. – С. 50–57.

класників, проведеного при Вінницькому медичному університеті імені Пирогова в лабораторіях Академії медико-технічних наук, зводяться до таких тверджень [27].

1. Після впливу басосистеми частково погіршувалося самопочуття. Об'єктивні зміни в організмі аналогічні до тих, що відбуваються при розумовій перевтомі.
2. Під впливом низьких частот у тестуванні "Запам'ятовування 10-ти слів" зменшується кількість запам'ятованих слів, знижується увага, збільшується кількість помилок. В цілому зниження короткочасної пам'яті є більш значним у тих дітей, які постійно слухають хеві-треш-метал.
3. Для стилістики хеві-треш-металу характерна надмірна гучність при тривалому витримуванні одноманітного ритму, що посилює збудження. Характерне також інтенсивне зростання ролі барабанів, а також фази ударних. Вони, як тривалі акустично екзальтовані шуми, і без надмірної гучності ведуть до збудження й нервозності. Надмірний звук є причиною втоми, послаблення пам'яті та уваги.
4. Відомо, що інфразвук, який відтворюється басосистемою, породжує вібрацію, що локалізується головним чином в ерогенних зонах, що спричиняє відповідні наслідки.
5. Завиваючі інтонації, звуки сирени викликають стан негативної індукції, загальмованість мислення.
6. Низькі та високі частоти інфразвукових та ультразвукових коливань, що не сприймаються слухом, викликають вібрацію підкоркових зон мозку, дезорганізують корково-підкоркові взаємодії.
7. Сильне емоційне збудження не піддається вольовому

контролю свідомості, при цьому естетичне переживання пригнічується, виникає стан психічного дискомфорту.

8. Під впливом зростання ритмічної, темпової, динамічної потужності виникає *пере-збудження* нервової системи, що проявляється неконтрольованими емоціями, які відтісняють організовану свідомість на другий план.
9. На динаміку психічного стану людини суттєво впливають сам зміст і форма твору, тому різні стилі сучасної популярної музики сприймаються не однозначно. Наприклад, школярі, які не захоплюються важким роком, проявили здатність відчувати радість від краси засобів музичної виразовості та етичної значимості образів та ідей якісно іншої рок-музики Геннадія Татарченка. (Зауважу, що Г. Татарченко – автор рок-опер “Містер Скворода” про українського філософа, “Біла ворона” про Жанну д’Арк та інших творів. Або пригадайте рок-оперу Олексія Рибнікова “Юнона та Авось” з піснями “Я тебе ніколи не забуду”, “Белый шиповник” чи твори українських рок-гуртів, що використовують фольклорні елементи. Це теж часто чудова музика, прогресивна й не банальна як за змістом, так і за стилістикою. – В. Д.) Школярі, що захоплюються “важким” роком, цієї краси не відчували.

Це далеко не єдине дослідження, яке доводить: сприйняття підлітками музичної інформації, що характеризується агресивним або одноманітним ритмом, напруженими інтонаціями, які мають негативний емоційно-акустичний код, звучанням на неприродньо низьких чи високих частотах і високою гучністю, здатне не тільки порушувати психічне й фізичне здоров’я людини, а й понижувати інтелектуальний рівень і блокувати її духовний розвиток. Відомий експери-

мент, під час якого акули в океані тікали від звуків-вібрацій “важкого металу”, опущених під воду, так само, як від електричного струму. Та чи варто проводити такі експерименти над власним духовним і психофізичним здоров’ям?

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ

1. У чому полягають закономірності впливу музичного ритму на психофізіологію людини? Virізнiть основні положення щодо цього питання з праці Ю. Лісіцина та К. Жилієвої “Союз медицини та мистецтва”. Охарактеризуйте рисунки 2–4, розміщені в нарисі Є. Назайкінського “Природні передумови музичного ритму” з праці “Про психологію музичного сприйняття”.
2. У чому особливості впливу гучності, висоти та тембру звуку на психофізіологію людини?
3. Які основні небезпеки впливу музики на психофізіологію людини?
4. Спробуйте виконати вправи фізичної зарядки, супроводжуючи свої дії такими музичними творами: 1) повільним, спокійним, тихим; 2) швидким, динамічним, гучним; 3) зі зміною темпу, характеру, гучнісної динаміки.
5. Порівняйте засоби музичної виразовості у двох різнохарактерних різностильових творах популярної молодіжної музики, один з яких представляє “важкий рок”.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. Берсенев В. А. Как по нотам. Лечебное воздействие звуков / В. А. Берсенев. – К. : СМП “Аверс”, 2001. – 145 с.
2. Большакова М. Б. Анализ закономерностей ритмической

- сенсомоторной деятельности с помощью прибора “Ритмотест” / М. Б. Большакова, С. А. Горбатенко, С. П. Калитеевский // Медицинская техника. – М. : Медицина. – 1991. – № 6. – С. 19–21.
3. Брусиловский Л. С. Музыкаотерапия / Л. С. Брусиловский // Руководство по психотерапии / [под ред. проф. В. Е. Рожнова]. – Ташкент: Медицина УзССР, 1979. – С. 176–192.
 4. Брылин Б. Экспериментальное исследование влияния молодёжной популярной музыки на психофизиологию слушателя / Борис Брылин // Доп. міжн. наук.-практ. конф. “Педагогічні та рекреаційні технології в сучасній індустрії дозвілля”. – Київський нац. ун-т культури і мистецтв, 4–6 червня 2004 року. – Те ж : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.knukim.edu.ua/conferences_2004_proceedings_brylin.htm.
 5. Василюк Ф. Е. Психология переживания / Федор Василюк. – М. : Издательство Московского университета, 1984. – 200 с. – То же : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.psylib.org.ua/books/vasif01/index.htm>.
 6. Вяткин Б. А. Влияние музыки на психомоторику в связи с особенностями нейродинамики / Вяткин Б. А., Дорфман Л. Д. // Вопросы психологии. – 1980. – № 1. – С. 94–101.
 7. Драганчук В. М. Дія музичного ритму на психофізіологію людини: позитиви та негативи / Вікторія Драганчук // Проблеми педагогічних технологій : [зб. наук. праць]. – Вип. 1 / 2008 (№ 38). – 2008. – С. 224–227.
 8. Леви В. Вопросы психобиологии музыки / Владимир Леви // Советская музыка. – 1966. – № 8. – С. 37–43. – То

- же : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=689>.
9. Мархасин В. С. Эксперименты по восприятию музыки в аспекте физиологии / Мархасин В. С., Цеханский В. М. // Творческий процесс и художественное восприятие: [сб. ст.] / [под ред. Д. Д. Благого, Б. Ф. Егорова и др.]. – Л. : Наука, 1978. – С. 200–215.
 10. Матейова З. Музыкотерапия при заикании / З. Матейова, С. Машура. – К. : Вища школа, 1984. – С. 5 – 51.
 11. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Вячеслав Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
 12. Могендович М. Р., Полякова В. Б. К физиологическому анализу влияния музыки на человека // Совещание по проблемам высшей нервной деятельности. – 21-е: Тез. докл. – М., 1966. – С. 204–205.
 13. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Евгений Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
 14. Новицкая Л. П. Психофизиологическое исследование эффективности воздействия музыки как сложного звукового коммуникативного сигнала : Автореф. дис... канд. психолог. наук : 19.00.02 – “Психофизиология” / Новицкая Л. П. – М., 1987. – 25 с.
 15. Петрушин В. И. Музыка вокруг нас (О психологии восприятия музыки) / В. Петрушин // Знание – сила. – 1972. – № 9. – С. 38–39.
 16. Побережная Г. И. Художественный и сакральный аспекты музыкального метра / Галина Побережная // Метроритм-1. – К. : НАН України, Ін-т МФЕ ім. М.Т. Рильського, 2002. – С. 88–90.

17. Пузич І. Я. Музика і здоров'я : Психофізіологічні аспекти / Пузич І. Я., Пузич Я. І. // Науковий світ. – № 8. – 2002. – С. 28–29.
18. Савельев О. Н. Суб'єктивна оцінка громкості воспроизведення музики / Савельев О. Н., Руснак М. В., Данилюк В. В., Замятин В. Л. // Гигиена и санитария. – 1989. – № 4. – М. : Медицина. – С. 92–93.
19. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства / А. Сохор. – М. : Музыка, 1970. – 192 с.
20. Юцевич Ю. Е. Психофизиологический аспект восприятия рока / Юцевич Ю. Е. // Воспитание творческой молодёжи в условиях свободного времени: [метод. реком.] / [Сост. Б. А. Брылин, В. Г. Бутенко]. – К., 1990. – С. 50–57.

§ 4. МЕЛОДИКО-ІНТОНАЦІЙНІ ТА ЛАДОВІ КОНСТАНТИ ЕМОЦІЙНО-АКУСТИЧНОГО КОДУ

4.1. Інтонacja як комплексне музичне явище. Стереотипи сприйняття та вплив мелодичної інтонації. Відоме розмежування Ф. де Соссюром мови та мовлення, що в семіотиці відповідно є кодовою системою і повідомленням (комунікатом), дозволяє виділяти семантично-комунікативні функції музичних знаків, диференційованих за їхніми конструктивними властивостями. Виступаючи в ролі музично-виразових засобів, ці знаки утворюють певні модуси, які функціонують у суспільній свідомості, маючи визначеними своє образно-сміслові забарвлення та емоційний вплив. Найяскравіші та найвживаніші з них набувають значення *перцептивних констант*. Оскільки семантичне та комунікативне вираження таких констант глибоко відпрацьоване, то і діють вони у процесі музичного навіювання найефективніше. Є. Назайкінський визначає модус як “цілісний, конкретний за змістом (тобто один із множинності можливих), художньо опосередкований стан, що об’єктивується в музиці у різних формах, різними засобами і способами”, “він є змістом психіки в даний момент у всій повноті” [96, 239].

Розглянемо мелодико-інтонаційні та ладові фактори з точки зору їх потенційних можливостей для створення вищевказаних модусів.

Одна з найсуттєвіших основ музичної виразності, за словами Лео Мазеля, “полягає у здатності голосу передавати емоційні стани людини... не тільки через значення виголошених нею слів, але й через саме звучання голосу, через зміни висоти звуку, його сили, через ритм і темп мови, тобто через інтонації” (курс. – В. Д.) [87, 14–15]. З цієї точки зору

специфіка музичного мистецтва – в його інтонаційній природі. Подібне тлумачення музичної суті відображене вже у філософсько-естетичних трактатах XVII–XVIII ст. – у Р. Декарта, М. Марсена та ін., XIX ст. – І. Г. Гердера, Ф. В. Шеллінга, Т. Мундта, Г. В. Ф. Гегеля та ін. – і знаходить свою струнку концепцію в Б. Асаф'єва.

Визначення інтонації у теоретичному музикознавстві акцентують різні її властивості. “Музична інтонація є мовним конструктивним осередком і, як така, організується на певному щаблі культурного розвитку кожного народу,” – вказує Борис Яворський [143, 44]. Катерина Руч'євська пише, що, зрештою, “інтонацією може бути і звук, і тембр, й інтервал, і мелодичний уривок, і гармонічна послідовність (або акорд) – але лише як елементи системи, показники, що визначають її виразність” [120, 129].

Інтонаційна концепція Бориса Асаф'єва, трактуючи музику як мистецтво інтонування, що намічено вже у Ж. Ж. Руссо та А. Е. М. Гретрі (музичний твір – це інтонаційний процес, а всі музичні засоби мають інтонаційну основу, наприклад, ритм звукової послідовності певним чином інтонується), розглядає інтонації як “мову душі” (адже емоція – це душевний рух), як “звукоемоційні” комплекси. Визначаючи музику як “мистецтво проінтонованої сутності” [10, 332], де інтонація – це “стан тонового напруження” [10, 355], Борис Асаф'єв мислив одиниці музичного інтонаційного мовлення як поспівки, а із сукупності синкретичних знаків виділяв тип знаків-інтонацій, чим може бути навіть один звук, що володіє різними виразовими засобами, а відтак і має певне образно-емоційне навантаження. Лео Мазель, враховуючи пізніші досягнення музикознавчої науки, додає, що це також мистецтво “образно-інтонаційного моделювання явищ та

емоцій” [86, 24]. Інтонаційна концепція показує діалогічність відносин між музикою та реципієнтом – як механізм вираження емоцій в музиці, так і механізм “зараження” ними слухачів. В основі останнього – процес внутрішнього співінтонування, завдяки якому слухач відчуває сприйняті інтонації, а відповідно, і виражені в них емоції – як власні.

Валентина Холопова визначає інтонацію як *“виразово-смыслову єдність, що існує у невербально-звуковій формі, що впливає безпосередньо і функціонує за участю музично-змістовних і позамузичних асоціативних уявлень”* [129, 17]. Подана дефініція р о з ш и р ю є межі розуміння інтонації – це *“виразово-смысловая єдність”*, у якій можуть домінувати різні елементи. Таким чином, ефект *“тонового напруження”* виявляється і в сучасному тематизмі, де провідним фактором може виступати ритмічна формула, інтервал, звукова барва тощо. *“З точки зору структури самих інтонацій, вони можуть бути індивідуалізованими, чітко окресленими, але можуть являти собою й загальні форми руху. Інтонаційний комплекс часом не є темою за структурою, але може виконувати її функцію...”* [24, 32].

Отож, таке широке розуміння інтонації як *“н а п р у ж е н н я”*, з однієї сторони, дозволяє цьому поняттю фігурувати чи то у буквальному (традиційному) розумінні, чи в якості абстрактного феномену (*інтонація – не усталена мелодико-ритмічна формула, а послідовність напруження і розрядки*) в аналізі творів музичного мистецтва будь-якої епохи, а з іншої – підтверджене визначенням інтонації з точки зору фізіології.

Російський фізіолог і психолог Іван Павлов вважав, що інтонації – це первинні послідовні комплексні музичні подразники, в яких порядок одних і тих самих подразників

і паузи між ними визначають їхній якісний результат [104]. Оскільки давньогрецьке *“tonos”* буквально означає *“натягнення”*, то воно і передбачає певне напруження – *“початок музики приходить у мові, і піднесене (курс. – В. Д.) мовлення переходить уже у спів”*, – вважав харків'янин австрійського походження Густав Гесс де Кальве [45, 49]. Таким чином, поєднання *осмисленості* (зв'язок із мовою, а не просто вигуки на зразок тваринних) з характерними ознаками відповідної *емоції*, які з більшою чи меншою мірою усвідомленості є у внутрішньому голосі людини, яка переживає певне почуття, – це особливість людської інтонації, що відображається у музиці і в концентрованому вигляді становить *модус*.

Володимир Леві щодо емоційної сторони інтонації використовує термін *“емоційно-акустичний код”*: *“Існує безперечно певна достатньо загальна для різних біологічних видів система, за якою певні звуки та їх поєднання пов'язуються з певними емоціями й навпаки”* [72, 39]. До такого ж висновку дійшов вже англійський натураліст Чарльз Дарвін, на це ж наштотували інтонаційні теорії походження музики, зокрема, англійського філософа Герберта Спенсера.

Інтонаційні постійні показники мови, пов'язані з емоціями, встановлювалися психологами Віттом і Жинкіним за допомогою спеціального прилада – інтонографа [72]. За їхніми даними, *при активних (стенічних) емоційних реакціях інтонація голосу завжди спрямована вгору, при пасивних (астенічних) – донизу*. (Аналогічно переважання нисхідних тяжінь є характерною відмінністю мінору в порівнянні з мажором). З точки зору ладовості, *найяскравіше інтонація розкривається в неустої, оскільки він пов'язаний із напруженням, яке вимагає розрядки шляхом розв'язання в устий, що цілком пояснюється законами психофізіології*. Унікальність інтонації проявляється

у тому, що вона, будучи сама по собі вже комплексним елементом, діє на психофізіологію реципієнта на обох рівнях – і на безумовно-рефлекторному (звуквисотністю, гучністю, ритмом), і на умовно-рефлекторному.

Генезу вищевказаних звукоемоційних комплексів – мелодико-інтонаційних модусів – можна вбачати в емоційному тлумаченні інтервалів, акустичним підґрунтям якого є квінтове коло. Як пише Н. Шнайдер [153], свідомість “ментальної” людини (за термінологією Г. Гібсера), котра інтегрує архаїчні, магічні та міфічні пласти, потребує комплексного об’єму (що має 12 і більше квінт у собі), котрий, до того ж, зі своїми енгармонічними можливостями забезпечував би внутрішню потребу особистості у тонкій градації виразу. Якщо ряд дієзів позначити як +1 (G), +2 (D) і т. д. (“просвітлення”), а ряд бемолів, відповідно, -1 (F), -2 (B) і т. д. (“затемнення”), то така таблиця пояснить багато самих по собі зрозумілих (на рівні перцептивних констант) емоційних тлумачень інтервалів. Наприклад, $0 (“c”) + 4 (“a”) = 4$, що означає “просвітлення” вб, а $0 (“c”) - 4 (“as”) = -4$ як “затемнення” мб, яка, хоч і має майже той самий звуковий склад, все ж сприймається суперечливо; різниця між енгармонічно рівними в дванадцятиступеневому темперованому строї м3 і зб2 бачиться як $0 (“c”) - 3 (“es”) = -3$ та $0 (“c”) + 9 (“dis”) = +9 (!)$, що дуже добре проявляється в зонному строї. Так можна вирахувати “індекс” просвітленості чи затемненості будь-якого інтервалу.

Окрім того, генеза описаних модусів – і в природі первісної мелодики, у якій, як стверджував німецький музикознавець Курт Загс [152, 38–39], співіснують дві сторони:

- логогенна, породжена зв’язком зі словом, логічно фразувальними підвищеннями і пониженнями;

– патогенна, викликана збудженим почуттям.

Вони нерозривно пов'язані між собою і на певних історичних етапах, у певних культурах, соціальних середовищах можуть набувати ролі або домінантного, або рецесивного фактору. Тобто логос культури, звичайно, постійно присутній у музичному висловлюванні (наприклад, антиномії пневмонічного* та психагогічного мелосів як художніх виразників Середньовіччя та Нового часу). Аналогічно під впливом середовища фенотипи (індивідуальні, різних соціальних груп чи цілих культур) мають свої коди, які регулюють сприйняття.

Отож, маючи підґрунтям акустичний, біологічний і психофізіологічний аспекти, інтонації утворюють сталі модуси, які закодовуються у нашій свідомості, заглиблюються у підсвідомість, “спрацьовують” генетично і, зберігаючись в індивідуальній і колективній свідомостях як перцептивні константи, мають значення установок, які суттєво впливають на якісні показники процесу сприйняття.

4.2. Лад як комплексне музичне явище. Константи впливу ладу. У формуванні ладу як принципу музичної організації “об’єднуються передумови соціально-естетичного, психофізіологічного та акустичного порядку” [49, 124], серед яких особливо важливими є роль логогенної сторони первісної мелодики та акустичне явище консонансу. Відомо, що консонансні звучання опорних моментів наспіву в імпровізаційно-варіантному багатоголоссі, характерному для колективного інтонування, стали “уточняти” висотні співвідношення

* За визначенням Генріха Бесселера, пневмонічним мелосом є така інтонаційно-ритмічна організація мелодії, що позбавлена танцювальних і маршових тілесних, рухово-мускульних впливів, танцювальної і пісенної періодичності, що перетворює мелодію у “символ Духу” та проявляється у розспівах, хоралах.

за консонантністю тонів одноголосся. Відповідна настройка найпростіших музичних інструментів за певною інтервальною послідовністю сприяла фіксації ладових звукорядів чи їх основ, їх закріпленню у суспільній свідомості [86, 27]. Тому в контексті питання ладового фактору в генезі константних перцептивних модусів важливим є фактор консонансності як одне із підґрунть ладового відчуття.

Німецький фізик, фізіолог і психолог Герман Людвіг фон Гельмгольць [40] ще у 60-х роках ХІХ ст. вважав, що якість консонансності акустично залежить від співпадання або кратності частот коливань, тобто від ступеня резонансу звукочастотних компонентів співзвуччя. Припущення Г. Л. Гельмгольця, що акустично резонансні співзвуччя викликають і фізіологічний резонанс у роботі сприймаючих слухових клітин, тобто співпадання або кратність частот їхньої імпульсації, вже після його смерті було підтверджено дослідями німецьких фізіолога Ернста Вебера та фізика Густава Фехнера. Це вилилось у формулюванні “основного психофізичного закону” Вебера – Фехнера: інтенсивність відчуття пропорційна до логарифму інтенсивності стимулу, що проектується на сферу впливу музики на психологію людини таким чином: чим більше акустично резонансне співзвуччя, тим більше узгоджено й ритмічно працюють нервові клітини, які його сприймають.*

“Носієм” найдосконалішого акустичного та фізіологічного резонансу є мажорний тризвук – ідеальний консонанс

* Переніс дослідження про вплив музики на психофізіологію із акустики (“фізіологічна теорія музики” Г. Гельмгольця) у психіку, в організацію самого мозку Б. Яворський (у теорії “ладового ритму”).

(4, 5 та 6 обертони), дещо порушеного резонансу – ще консонуючий мінорний тризвук. Інший “полюс” з точки зору ступеня резонансності (її мінімум) – какофонічні співзвуччя. Цим принципом пояснюється, зокрема, сприйняття ангемітонної (безпівтонової) пентатоніки як такої, що не містить значних душевних напружень, особливо в контексті мажоро-мінору з його дисонуючими малими секундами та тритонами.

Відмінності в акустичній природі мажорного та мінорного тризвуків спричиняють характерні особливості їхнього емоційного забарвлення й різницю у сприйнятті, а відповідно – і в сприйнятті двох основних ладових нахилів. Колористична й емоційна опозиції мажору та мінору обумовлені причинами, які вказує Лео Мазель [86, 56–57]:

1. Причина акустична. Вказане вище припущення Гельмгольца, окрім фізіологічного підтвердження, має й музико-знавче обґрунтування. Мажорний тризвук містить лише звуки, які відповідають найближчим гармонікам основного тону (для “с” звуки “e” та “g” є відповідно п’ятим і третім обертонами до основного тону). Тому таке співзвуччя не тільки консонує, але й має акустичну єдність. Мінорний тризвук, не дивлячись на консонантність, такої єдності не має, його терцієвий тон (від “с” – відповідно “es”) лежить $1/2$ тоном нижче від п’ятої гармоніки і може утворювати з нею незначний дисонанс, який нерідко обумовлює меншу чистоту, а тому і “кидає тінь” на звучання.

Першопричина – у природності мажорного тризвуку, тони якого “виходять” з обертонового звукоряду, і штучності мінорного – відповідно до унтертонового звукоряду. З іншої сторони, це пояснюється емоційним навантаженням $v3$ та $m3$ згідно з квінтовым колом, що описано вище (відповідно

+4 і -3).

2. Причина внутрішньоладових тяжінь. Незалежно від обертонів, звук, який визначає головну відмінність ладів – терцієвий тон тонічного тризвуку або III ступінь ладу – лежить в мінорі $1/2$ тоном нижче, ніж в однойменному мажорі. Із цим пов'язана і наявність у мажорній гамі $1/2$ тону як інтервалу тісної констеляції і сильного тяжіння вгору від III ступеня, а в мінорній – донизу. Тому в мажорі цей ступінь здатен набувати висхідного тяжіння, у мінорі – нисхідного. Окрім того, у сфері хроматики будь-який підвищений ступінь найчастіше має семантику, пов'язану із просвітленням, а понижений – із затемненням.

Традиція застосування опозиційних у відтінках та емоційній виразності двох ладів у європейській музиці, що існує з кінця XVI ст. і, як вважається, була утверджена Йозефом Гайдном, підтримує вказані вище об'єктивні передумови. Такий контраст, і навіть просто відмінність, не є суттєвими для реципієнтів неєвропейських фенотипів.

Окрім *кolorистично-емоційної опозиції* мажору й мінору, важливим фактором художнього впливу музики є *внутрішня динаміка централізованого ладу*. Динамічні можливості системи, а відтак і активізацію впливу на психофізіологію визначає боротьба доцентрової та відцентрової сил. В основі лежить відмінність подразників – стійких і нестійких ступенів і співзвуч, які вони утворюють. Якщо останні більш дисонантні, ніж стійкі (що часто трапляється у практиці), то своїм звучанням вони викликають реакцію фізіологічного незадоволення від дискомфорту, при цьому прагнучи до розв'язання як до отримання фізіологічного задоволення від комфорту, зумовленого фізіологічним резонансом у роботі сприймаючих слухових клітин – співпаданням чи кратністю

їхньої імпульсації.

У ладофункціональному мисленні, у внутрішній динаміці ладу суттєвим чинником зумовлення дієвості музичного впливу є й конфлікт діатоніки та хроматики як таких, що активізують музичний рух.

Причини власне психофізіологічного відчуття ладу (його тяжінь у відриві від акустичного аспекту) пояснюються його зв'язком з фізіологічним задоволенням від розв'язання нестійкого ладового елемента в стійкій, тобто на перехід інформації у вищеописану систему нейронів, відповідальну за позитивні емоції при пануванні центрострімких сил. Отже, й емоційна оцінка музики є результатом роботи вищевказаних антагоністичних систем нейронів. Негативні відгуки, які досить часто викликають твори, написані у відриві від загальноприйнятих у певному соціумі норм (тобто, такі твори, які значно порушують звичний динамічний стереотип, тим самим дещо дезорганізують роботу мозку і викликають його "незадоволення"), зумовлюються несхожістю формування музичної довготривалої пам'яті, в яку протягом усього існування певної свідомості переходять враження із короткотривалої (оперативної) пам'яті, тобто, фенотипом культури, а відсутністю модусів – констант сприйняття.

4.3. Роль перцептивних констант у процесі функціонування музичної свідомості. На основі проаналізованого можна зробити такий висновок. Початково (генетично) у підсвідомості людини закладені "перцептивні константи" (певні біологічні та психофізіологічні "абсолюти"). З їхнього ґрунту у процесі психобіологічної еволюції виростає "емоційно-акустичний код". Маючи значні потенційні можливості для широкого взаємовіддалення інваріантів, цей код під впливом середовища збагачується різноманітними на-

шаруваннями. Так утворюються часом діаметрально протилежні фенотипи культур, у кожному з яких формуються свої засади ладової емоційності. Тому власне від ступеня підготовленості реципієнта в рамках певної культури залежить глибина та якість ефекту, спричиненого впливом ладових утворень саме цієї культури. Пропорційно до зростання вищевказаного ступеня знижується ступінь впливу ладових утворень, притаманних іншим культурам. Підтримує взаємозв'язки між фенотипами різних, навіть, на перший погляд, “несумісних” культур, дозволяючи їх представникам сприймати музику (тобто, з часом знаходити сенс та організованість у творах, що спочатку видавалися неапперцептивними) інших епох чи регіонів, той самий біологічно обумовлений, оснований на спільних для різноманітних культур перцептивних “абсолютах” “емоційно-акустичний код”.

Таким чином, у генезі ладових модусів грають роль такі музичні фактори: акустичний, обумовлений фізіологією сприйняття фізичної природи звуку, – в колористично-емоційному забарвленні ладових утворень; психобіологічний, обумовлений біологічними та психофізіологічними “абсолютами”, – у внутрішній динаміці централізованого ладу.

Наведені факти підтверджують вказані аспекти генези модусів, – тих констант, які становлять особистий і суспільний тезаурус та, відповідно, на які спирається музична свідомість в онто- і філогенезі.

Функціонуючи потенційно, музична свідомість акумулює виразові можливості та семантику первинних комплексів, що склалися історично в межах певної культури (подібно до асаф'євського “інтонаційного словника епохи”), постійно “працюють” і мають найбільші шанси в їх розпізнаванні реципієнтом. Це спричиняє їх особливий вплив на психофі-

зіологію за умови розмаїтого перетворення цих інваріантів шляхом індивідуалізації композитором засобів, незафіксованих у модусі. Оскільки сучасна естетична свідомість вимагає від мистецтва оригінальності, своєрідності, “нового погляду”, то, відповідно, константні модуси вже у потенційному існуванні твору (незалежно від особистісних виражально-перцептивних нашарувань, створених виконавцем і слухачем) повинні “вилитися” у художнє відкриття.

При актуальному функціонуванні музичної свідомості за умови багатозазовості й процесуальності звучання твору перцептивні константи або виявляють свій “живий” сенс, або “вмирають” у своєму афективному назначенні, залишаючись нерозпізнаними через невідповідність власних і слухачьких культурно-фенотипних, інтелектуальних факторів (а то й через суб’єктивно-емоційну несприйнятливність реципієнтом певного твору чи музики взагалі у конкретний період часу) чи, навпаки, “оголившись”, ставши для слухача нецікавими, неіндивідуалізовано-банальними, примітивними.

У віртуальному стані онтогенетичної та філогенетичної музичної свідомості зберігаються численні можливості перцептивних констант в індивідуалізованому розмаїтті варіантів, утвореному множинністю форм буття образу, особливостями інтерпретацій, особистісним рядом музичних вражень, що в сукупності утворює єдність загальноприйнятих й особистісних форм музичного відображення.

Музично-творча панорама минулого століття виявила переосмислення сутності й ролі музичних категорій, в тому числі й інтонації. Проте на кожному щаблі розвитку культури існує певний стан музичного коду, до якого, більшою чи меншою мірою, свідомо чи підсвідомо прилучається кожен

композитор, тому, безперечно, у його свідомості чи підсвідомості взаємодіють кодові та новаторські одиниці. А це зумовлює присутність навіть в авангардному музичному мистецтві констант сприйняття.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ

1. У чому сутність поняття музичної інтонації та специфіки її впливу на психофізіологію людини?
2. У чому проявляється проекція “основного психофізичного закону” Вебера – Фехнера на сферу музичного сприйняття?
3. Яку роль у впливі музичного ладу на психофізіологію людини відіграє колористично-емоційна опозиція мажору й мінору та внутрішня динаміка централізованого ладу?
4. На основі праці В. Леві “Питання психобіології музики” поясніть взаємозв’язок музичної інформації з емоціями.
5. На основі аналізу українських народних пісень (значної кількості творів різних жанрів) укладіть словник емоційного навантаження найбільш розповсюджених інтонацій – одиниць “емоційно-акустичного коду”.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. Блинова М. П. Физиологические основы ладового чувства / Мария Блинова // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 1. – М. : Музгиз, 1962. – С. 52-124.
2. Блинова М. П. Физиологические основы элементарного звукового синтеза / Мария Блинова // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 2. – М. : Музгиз, 1963. – С. 216-

230.

3. Драганчук В. М. Константи сприйняття у діалозі “композитор – виконавець – слухач” (на прикладі мелодико-інтонаційних і ладових факторів) / Вікторія Драганчук // Теоретичні та практичні питання культурології: [зб. наук. статей]. – Вип. 12. – Мелітополь: Сана, 2002. – С. 26–37.
4. Мазель Л. А. Интонация и музыкальный образ / Лео Мазель. – М. : Музыка, 1965. – 354 с.
5. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк об основах музыкального искусства и его эволюции / Лео Мазель. – М. : Музыка, 1991. – 80 с.
6. Мазель Л. А. О некоторых сторонах концепции Б. В. Асафьева / Лео Мазель // Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. – М. : Советский композитор, 1982. – С. 277–307.
7. Медушевский В. Интонационная теория в исторической перспективе / Вячеслав Медушевский // Советская музыка. – 1985. – № 7. – С. 66–70.
8. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Вячеслав Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
9. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Евгений Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
10. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции : [изд. 2-е, доп.] / С. Х. Раппопорт. – М. : Музыка, 1972. – 168 с.

§ 5. ПРОСТОРОВІСТЬ І РУХ У МУЗИЦІ ТА ЇХ РОЛЬ У МОДЕЛЮВАННІ ЕМОЦІЙ

5.1. Прояви просторовості в музиці. Слухо-зорова синестезія. Просторові компоненти, пов'язані, насамперед, із музичною фактурою як виразовим засобом, базуються на тембрових, темброво-висотних відмінностях голосів як акустичних передумовах, а також на явищах відзвуків, на імітації відлуння й реверберації, на динамічних відмінностях голосів. У створенні просторових компонентів беруть участь різні засоби музичної виразовості, при цьому домінують комплексні темброво-фактурні. Основними координатами просторових компонентів є глибинні, звуковисотні та пов'язані з переходом часових відносин у просторові: “простір-час”, “горизонталь” [98, 162–165].

Євгеній Назайкінський, опрацьовуючи питання музичного простору, виділяє дві основні теорії, на базі яких вивчалися передумови просторових явищ музичного сприйняття – асоціативну і рецепторну – й особливу роль теорії феномену музичного простору Ернста Курта. Побіжно пригадаємо основні їх положення [98, 89–92].

Асоціативна (Г. Л. Гельмгольць, К. Штумпф та ін.) – в основі лежить думка, що висота, а також (Штумпф) проясненість звуку, враження його наближення при спаді і віддалення при підйомі мають асоціативну природу (хоча беруться до уваги і фізіологічні пояснення деяких властивостей звуку, наприклад, “широта” низьких тонів пов'язується із безпосередньою реакцією слуху на більшу довжину звукових хвиль).

Рецепторна (Г. Ріман, В. Келлер та ін.) – абсолютизація специфічності та відокремленості різних органів чуттів і не-

хтування роллю моторних компонентів у процесах відображення (функції просторового сприйняття має зір, для всіх інших органів чуттів шляхом досягнення просторових відносин є асоціативні зв'язки із зором).

Ернст Курт у розділі “Музичний феномен простору” праці “Музична психологія” [71] вводить до музикознавчого обігу поняття *енергії* та пов'язані з ним поняття *сили, простору, фази*. Вчений доводить, що матеріально-предметні відчуття у музиці є основними функціями слуху, а не зору, і не образами фантазії, що виникли випадково.

Прояви просторовості в музиці Ернст Курт поділяє таким чином:

- відчуття й уявлення, пов'язані із зовнішньою локалізацією звуків і джерел звуків у просторі;
- особливий “енергетичний” власне музичний простір, пов'язаний із внутрішнім світом музичного слуху, – ірраціональний, трансцендентний, який виникає безпосередньо із психічної енергії руху.

Прикладом, що пояснює функціонування складових вказаного енергетичного простору, є тлумачення Е. Куртом експресивної сторони акорду як “схвильованості енергетичних спрямувань волі”.

При дослідженні просторових компонентів музичного сприйняття виникла потреба розгляду питання *слухозорових синестезій – міжчуттєвих зв'язків на зразок “кольорового” слуху, а саме взаємодії слухових і зорових вражень як психофізіологічної основи створення уявного простору*.

Хоча звук і слух (не враховуючи звуків мови) несуть значно вужчу і обмеженішу інформацію про світ, ніж світло і зір, але звукові враження є активнішими. Це має дві передумови [86, 6–8].

1. *Фізіологічна*. Звукові враження, в цілому, є активнішими та потужнішими фізіологічними подразниками, оскільки, по-перше, швидше втомлюють нервову систему, а по-друге, їх важче уникнути. Звукові враження неминуче асоціюються з певною дією: щоб суб'єкт був почутий, він повинен подати звук, а побаченим він може бути за будь-яких обставин незалежно від своїх дій.

2. *Естетична*. Загальні естетико-психологічні установки людини щодо зорових і слухових вражень є якісно відмінними. Зорові враження, як правило, є бажаними. Людина прагне бачити світло, простір, здатна одночасно сприймати зором багато предметів без будь-якого незадоволення. Неприємних зорових вражень легко уникнути. Тобто, у сфері зорових вражень діє позитивна психологічна установка (відповідно до цього темрява, як правило, є небажаною і викликає страх). У ділянці слухових вражень спостерігається протилежний принцип, оснований на "вибірковості", необхідності, інтересі та обережності, "неперевантаженості". Відтак, пріоритетною у порівнянні з темрявою як відсутністю різноманітності зорових вражень є тиша як відсутність вражень слухових. Окрім цього, під час сприйняття тонової звукової дійсності "спрацьовує" явище перцептивної вокалізації, тобто на будь-який тон ми робимо проєкцію певного свого внутрішнього напруження, що у зорових враженнях найчастіше відбувається під час сприйняття зорово-рухових подразників. Таким чином, у комплексних слухо-зорових враженнях потенційно активнішою, виразнішою і дієвішою є перша складова.

Яким же чином виникає зв'язок між слуховими і зоровими подразненнями [19]? Пам'ять береже зоровий образ, музика через вже існуючі зв'язки звукового аналізатора із вегета-

тивними центрами нервової системи впливає на серцево-судинну систему, яка, у свою чергу, через інтерорецептори збуджує у корі пункти, які вже раніше були пов'язані у зорово-емоційний комплекс. Саме тому музика викликає хвилюючі асоціації, у даному випадку зорові, на базі вегетативної нервової діяльності виростають звуко-зорові музичні зв'язки. Тобто органічний синтез у мистецтві можливий лише за "відчутого", емоційного, зацікавленого сприйняття дійсності – апперцепції.

У процесах онтогенезу та філогенезу виникають умовно-рефлекторні взаємозв'язки між слуховим і зоровим аналізаторами. Ці зв'язки за умови їх активності можуть стати причиною синестезійності. Зв'язок між слуховими і зоровими подразненнями проявляється, зокрема, у подібності впливу звуку та кольору – особливі можливості впливу музичного тембру ідентичні до впливу барви завдяки вагомості їхньої предметної однозначності.

На аналогію між барвою та співзвуччям вказував ще Арістотель: "Кольори за приємністю їх відповідностей можуть співвідноситися між собою, як і музичні співзвуччя, й бути взаємно пропорційними" [75, 7]. Між слуховим і зоровим відчуттями існує тісна взаємодія, яка проявляється так [75, 26–29]:

1. Від впливу світла та кольору змінюється суб'єктивне відчуття гучності, висоти, тембру, ритму й інших елементів музичної мови.
2. Під час дії постійної гучності звуку відбувається перебудова кольорової чуттєвості ока.
3. При одночасному надходженні інформації зі сторони зору й слуху її сприйняття значно загострюється.

Подібна взаємодія, що підсилює ефект у процесі спри-

йняття, викликала чисельні спроби поєднати дію кольору і музики, що мали різноманітні напрями [75, 10–19]:

1. Знаходження співвідношення між звуками і барвами на основі формальних подібностей між їхніми фізичними властивостями (“механістичний колір”, Ісаак Ньютон), які базуються на гіпотезі про спільну природу звукових і світлових явищ і факті, що висота звуку і колір залежать від довжин звукової та світлової хвиль відповідно.
2. Спроба створення так званого “барвового клавикорду”, яка належить математику Луї Бертрану Кастелю (XVIII ст.). При натискуванні певної клавіші на спеціальному екрані з’являються кольорові полотна. Довшим звуковим хвилям відповідають довші оптичні хвилі, і, таким чином, відповідно до спектру, басы забарвлені у кольори червоних відтінків, високі звуки – у сині та фіолетові.
3. Напрямок, який базується на одній із особливостей індивідуального сприйняття, а саме на тому, що у психіці деяких людей є певні асоціації між зоровими і слуховими уявленнями – “бачення звуків” або синопсії. Це питання порушив швейцарський психолог Теодор Флурнуа, запропонувавши у 1893 р. термін “синопсія”. Завдяки сильно розвиненій синопсії поєднати звук і барву в синтезі мистецтв намагалися О. Скребін, М. Чурльоніс та ін. З іншого боку, синопсія – це індивідуальне явище, і художник із глядачем можуть “не знайти спільної мови”. У наш час існує ряд барво-мовних фільмів, у яких звуки музики супроводжуються кольоровими плямами.

Таким чином, використовуючи властивості звуку та барви, а також особливості їх взаємодії, що посилює впливо-

вий ефект, можна вміло спрямувати на реципієнта процес подібної взаємодії. При цьому музика як терапевтичний засіб буде діяти менш специфічно, проте виявить для слухача ті свої риси, які, можливо, за умови незалучення кольору залишилися б поза увагою. Подібного результату можна досягти за умови синтезу фізіологічних та естетичних передумов звуко-зорового впливу на людину. З іншого боку, слухаючи музику, людина із бідним афективним словником шляхом вибору барв може пояснити свої емоції і переживання, викликані музичними подразниками. Звичайно, такий комплексний вплив зумовлює наявність в енергетичному музичному просторі його *власного* кольорового спектру, пов'язаного із музично-тембровими – *тембральними* – характеристиками.

5.2. Рух і дихання у музиці. Моделювання емоцій засобами музики. Рух, виражений у музиці, є часовим фактором емоційного навіювання. Російський фізіолог Іван Сеченов у праці “Рефлекси головного мозку” писав: “Уся безкінечна різноманітність зовнішніх проявів мозкової діяльності зводиться остаточно до одного лише явища – до м’язевого руху” [19, 48]. У вченні про *умовні рефлекси* академік Іван Павлов стверджував, що рецепторна (чуттєва) діяльність є провідною у руховій ділянці кори головного мозку, і при цьому визначав сутність будь-якого руху явищем рефлексу як відповіддю на подразники [104].

Тут можна було б зупинитися й констатувати: рух у музиці виникає внаслідок вираження у цьому мистецтві реальних рухових процесів – м’язевих рухів на основі умовних рефлексів (!) – і внаслідок цих же основ він “передається” реципієнтові. Проте подібними тлумаченнями музичного руху ми, по-перше, спростимо сутність розуміння його

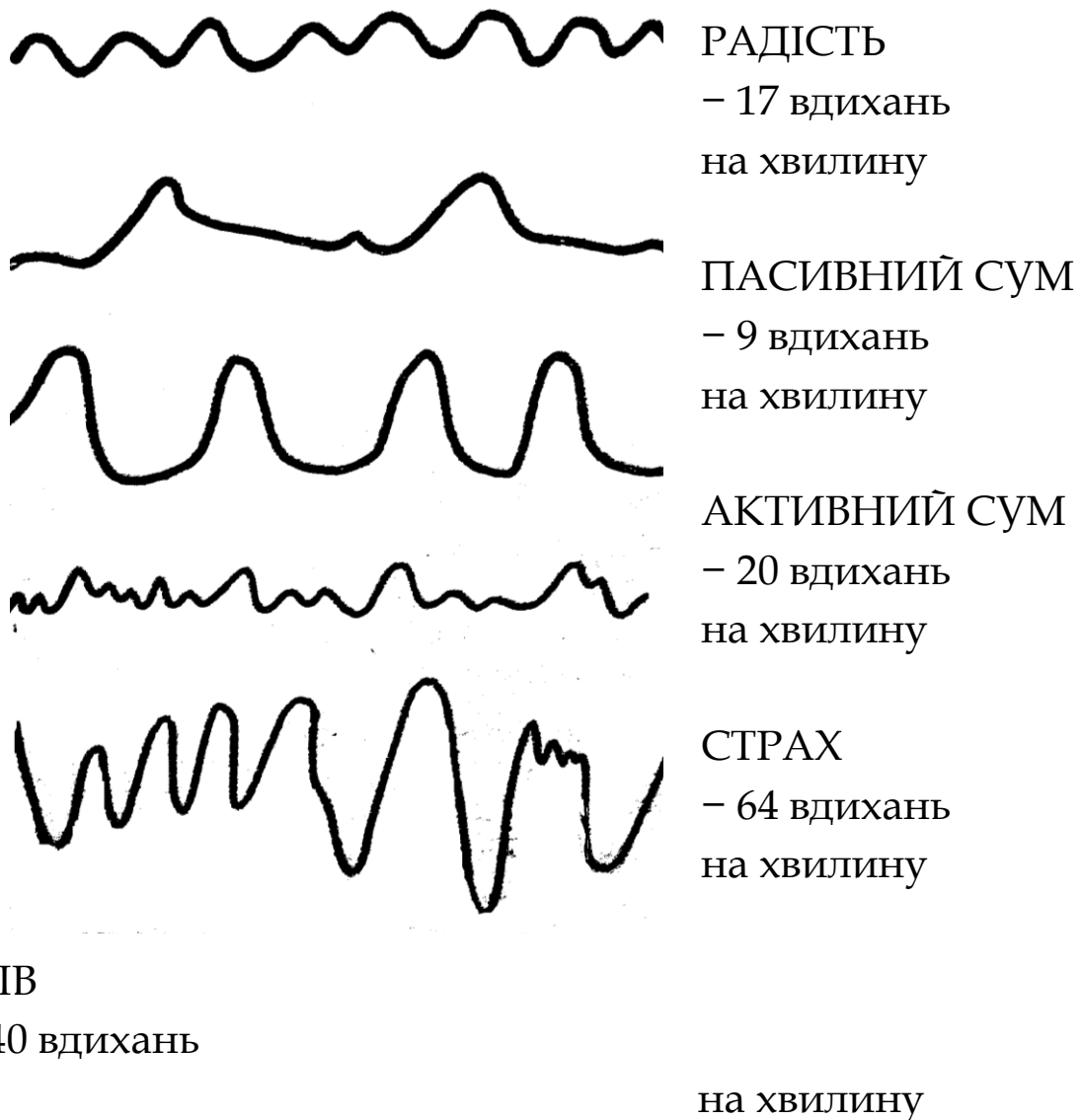
впливу на людину, а по-друге, зігноруємо той факт, що при здійсненні рухів розширення судин у м'язі дещо випереджує сам рух і, таким чином, воно визначається не змінами у м'язі, а думками: рішенням здійснити дію. Мікроруки рук точно відповідають характерові дії, яку людина уявляє; робота, яку уявляють, викликає почастишання пульсу та дихання [39, 207–208].

З метою введення до даного контексту поняття синергетизму, повернемося до тлумачення Ернстом Куртом музичного простору як енергетичного явища, що безпосередньо виникає з психічної енергії *руху*. Усвідомлення руху як енергетичного (отже, динамічного, дієвого) явища дає можливість ставити його на вищі щаблі при поясненні *будь-яких* процесів у сфері психіки, свідомості, буття і музичного процесу в тому числі. Енергія руху – його характер, амплітуда й динаміка – той чинник, який зумовлює безпосереднє вираження у музиці емоційних станів (*емоція – корінь motio, motus – рух*), динаміки почуттів внаслідок мистецького наслідування руху *будь-яких* життєвих явищ і, шляхом залучення до даного процесу реципієнта (його енергетики, психофізіології) робить вказані емоції пережитими людиною. *Із позицій Куртового психоенергетичного розуміння музики фізіологічні основи заражаючої дії цього мистецтва полягають у тому, що уявний образ рухів має свою емоційну характеристику та викликає ті ж тілесні реакції, що й реальні рухи.*

З точки зору фізіології, до м'язевих чуттів належить напруження – стан, який “пов’язаний з активацією поперечно-смугастої мускулатури, хоча явних рухів при цьому може й не бути” [91, 70]. У стані спокою ця активність мінімальна або й узагалі відсутня. До поперечно-смугастих належать і дихальні м'язи. Вони регулюються соматичною нервовою

системою, а підвищення чи пониження ступеня їхньої активності відбувається відразу ж під впливом незначних зрушень в емоційному стані і виражається у зміні ритму й амплітуди дихальних рухів. Загальновідомими прикладами таких процесів є зітхання, задишка, позіхання.

“Дихання – чутливий барометр емоційного стану” [91, 72]. Майже кожна емоція має свій тип дихання*:



* Таке схематичне зображення дихальних рухів подає В. Медушевський [91, 72], запозичуючи схему із книги: Психологія: Учеб. пособ. для педагог. ин-тов / ред. А. Г. Ковалёва. – М., 1966.

Отож, система дихання, що ґрунтується на чотирьох параметрах: частоті; амплітуді; рівні, що визначається ступенем наповненості легень; формі – моделюється музикою. “...Кожна емоція так чи інакше відображається (і досить-таки вичерпно відображається) у формі кривої дихання,” – писав Іван Павлов [104, 70]. Частоті дихальних рухів відповідає швидкість музичних фраз: “Під впливом асоціації з диханням почастішання пульсації фраз призводить до наростання збудженості, а укрупнення фраз – до заспокоєння” [91, 72]. Емоційні зрушення у творі, виражені в почастішанні дихання, як правило, зумовлюються загальною динамізацією виразових засобів і виконавською активністю. В емоції у цілому виділяються її зміст і чуттєво-емоційний стан. “Музичному вираженню доступні обидві сторони структури емоції. Серед інших мистецтв музику виділяє особлива сила безпосереднього емоційного впливу, пов’язана з її здатністю не просто описати ситуацію почуття, але ще й ніби “зсередини” відтворити його” [91, 61].

Синтетична дія рухового фактору музичного процесу із спеціально скерованими реальними м’язевими рухами як сенсорний еталон, безперечно, також є дієвим засобом. Науково-експериментальним підґрунтям цього може бути хоча б проведений психофізіологами М. Большаковою, С. Горбатенко й П. Калитієвським аналіз закономірностей ритмічної сенсомоторної діяльності [25]. Науковці доводять, що під час навчання грі на музичних інструментах, як танцювальним рухам, автоматизація навичку ритмічної сенсомоторної діяльності – це “процес переходу управління із зовнішнього зворотнього зв’язку на внутрішній через проміжний етап. [Вона] здійснюється із виробленням сенсорного еталону, що покращує якість вказаної діяльності” [25, 21].

Таким чином, за допомогою сенсорно-музичного еталону можна суттєво впливати на моторну діяльність людини, використовуючи еталони слухового сприйняття.

У цьому контексті необхідно згадати й мовленнєвий фактор, оскільки в ньому, як і у структурі дихання, відображається музично-емоційний рух. Мовленнєво-музичний зв'язок базується на спільності акустичних і виражальних елементів, серед яких найважливішу роль виконують ритм і мелодична інтонація. “Згини мови повністю подібні до ударів ритму в музиці,” – пише Авіценна у “Зведенні науки про музику” [3, 16]. Відмічаючи безпосередній зв'язок мови і музичного ритму, В. Блахова вказує на існування сильного почуття *евритмії* – приємного відчуття від узгодженості ритму при їх взаємному динамічному переплетенні [89]. На ритмічній спорідненості музики і мови базується метод мовної ритмічної декламації Карла Орфа. Отож, емоційний характер мовлення має суттєве значення у комплексі виражально-навіювальних засобів музики.

Таким чином, рух як психічна енергія та фізіологічний чинник одночасно має цілісний, високого ступеня дієвості вплив на реципієнта – його психоемоційну сферу, моторико-фізіологічні процеси.

У процесі психокоригуючої (на емоційно-почуттєвому й етичному рівнях) дії музики “працюють” як усі її виразові засоби, так і параметри, що дозволяють стверджувати про універсальну природу музичного мистецтва – просторово-спекторно-рухові.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ

1. У чому полягають основні положення щодо ролі

- просторових компонентів під час сприйняття музики?
2. Яка роль руху як м'язевого та енергетичного явища у музиці та у процесі її впливу на психофізіологію людини?
 3. Віднайдіть додаткові матеріали про синоптичні експерименти О. Скрябіна.
 4. Опишіть зв'язок дихання з емоційним станом людини на основі поданої у тексті схеми.
 5. Підберіть музичні твори, які ілюструють різні емоції, та відповідні до них типи дихання, подані у вказаній схемі.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. Большакова М. Б. Анализ закономерностей ритмической сенсомоторной деятельности с помощью прибора "Ритмотест" / М. Б. Большакова, С. А. Горбатенко, С. П. Калитеевский // Медицинская техника. – М. : Медицина. – 1991. – № 6. – С. 19-21.
2. Гельгорн Э. Эмоции и эмоциональные расстройства : нейрофизиологическое исследование / Э. Гельгорн, Дж. Луффборроу / [под ред. П. К. Анохина]. – М. : Мир, 1966. – С. 207-208.
3. Драганчук В. М. Пролонговане сприйняття музики як художнє моделювання емоційно-етичних параметрів підлітка / Вікторія Драганчук // Проблеми педагогічних технологій : [зб. наук. праць]. – Вип. 4. – 2000. – С. 142-151.
4. Драганчук В. М. Просторовість та синестезійність у музиці на прикладі "Карпатського концерту" М. Скорика / Вікторія Драганчук // Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Вип. 5. –

- Muzyka Galiciana : [зб. статей]. – Т. VI. – Львів, 2001. – С. 233–239.
5. Зарицкая Р. И. Влияние музыки на процесс дыхания у детей и взрослых / Зарицкая Р. И., Невинская А. М. // Вопросы изучения и воспитания личности. – Т. 1–2. – М., 1929. – С. 29–41.
 6. Курт Э. Музыкальная психология [гл. 1 : Тонпсихология и музыкальная психология, гл. 3] / Эрнст Курт // Homo Musicus. Альманах музыкальной психологии. – 2001. – М.: МГК. – С. 7–54; Homo Musicus: Альманах музыкальной психологии. – 1994. – М.: МГК. – С. 7–20. – То же : [глава (раздел) 1]: Психология музыки и музыкальных способностей : Хрестоматия / [Сост. и ред. А. Е. Тарас]. – Москва : АСТ – Минск : Харвест. – С. 618–703. – То же : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=1673>.
 7. Леонтьев К. Л. Музыка и цвет / К. Л. Леонтьев. – М.: Знание, 1961. – С. 7–29.
 8. Материалы международной конференции “Синестезия : содружество чувств и синтез искусств” (Казань, 3–8 ноября 2008 г.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://synesthesia.prometheus.kai.ru/ny.htm>.
 9. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Вячеслав Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
 10. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Евгений Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
 11. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции: [изд. 2-е, доп.] / С. Х. Раппопорт. – М.: Музыка, 1972. – 168 с.

12. Материалы международной конференции “Синестезия : содружество чувств и синтез искусств” (Казань, 3–8 ноября 2008 г.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://synesthesia.prometheus.kai.ru/ny.htm>.

Сучасна наука чітко трактує музику як художнє утворення, що містить у своїй звуковій матерії три рівні (Олександр Ключев [69] та ін.), які співвідносяться із можливістю впливу цього мистецтва на різні види реальності:

- 1) фізико-акустичний рівень – це природний фізичний “зріз” звучання, що забезпечує вплив музики на фізичну (“неживу”) реальність;
- 2) комунікативно-інтонаційний рівень – це природний біологічний “зріз” звучання – забезпечує вплив музики на біологічну (“живу”) реальність;
- 3) духовно-ціннісний рівень – це соціокультурний “зріз” звучання, який зумовлює вплив музики на соціокультурну реальність.

Та сьогодні ми також починаємо усвідомлювати те, що звук впливає на людину і на фізико-акустичному рівні – що називають “чути шкірою” (Сергій Шабутін та ін. [132]). Цей феномен використовувався у прадавніх музично-терапевтичних практиках, на ньому ґрунтується і ряд новітніх методик музикотерапії.

Описаний у першому розділі вплив музики – від дії окремих музичних подразників (ритму, висоти, гучності, тембру) до мелодико-інтонаційних, ладових і просторових та до цілісного етичного й катартичного впливу – демонструє усі три рівні впливу музики на людину: фізичного, біологічного та соціокультурного.

КОНТРОЛЬНІ ЗАВДАННЯ

ТЕСТИ

1. Поняття етосу музики у давніх греків пов'язувалося:
 - а) з вихованням укладу психіки воїнів-спартанців та основою на ньому культурою мужнього стилю психічного життя;
 - б) із негативним впливом музики на психіку воїнів-спартанців;
 - в) з тим чи іншим укладом психіки, що виховується з певною метою, та основою на ньому культурою того чи іншого типу та стилю психічного життя.
2. “Наші душі знаходяться у прямому симпатичному відношенні до самих енергій мелодії,” – цей вислів належить:
 - а) Платону;
 - б) К. Птолемею;
 - в) В. Медушевському.
3. Поділ звукорядів за їх етосом у давньогрецькій філософії виглядав так:
 - а) діатонічний – позитивний у дії на психіку людини; хроматичний та енгармонічний – висловлюють пристрасть, згубні для психіки юнаків;
 - б) енгармонічний – позитивний у дії на психіку людини; діатонічний і хроматичний – висловлюють пристрасть, згубні для психіки юнаків;
 - в) хроматичний – позитивний у дії на психіку людини; діатонічний та енгармонічний – висловлюють пристрасть, згубні для психіки юнаків.
4. Афективність (пристрасть, що трактувалася давньогре-

- цькими класиками як негатив) була ознакою категорії:
- а) гармонії;
 - б) катарсису;
 - в) пафосу.
5. Термін “катарсис” у перекладі означає:
- а) “піднесення”;
 - б) “очищення”;
 - в) “відтворення”.
6. Арістотель сформулював теорію катарсису у праці:
- а) “Поетика (Про мистецтво поезії)”;
 - б) “Поетичні прикраси”;
 - в) “Теорія катарсису”.
7. Арістотель вважає, що катарсис виникає в результаті:
- а) сильного відчуття страху глядачем;
 - б) зіткнення протилежних емоцій у процесі сприйняття драми глядачем.
 - в) відволікання від реального життя у процесі сприйняття мистецтва.
8. На думку Ф. В. Шеллінга, катарсис комедії міститься:
- а) у сміхові глядача над героями;
 - б) у “легкості” сюжету;
 - в) у веселому музичному супроводі.
9. Біологічні механізми катарсису як процесу розряду нервової енергії на основі естетичної реакції розкриваються в концепції:
- а) Є. Назайкінського (праця “Про психологію музичного сприйняття”).
 - б) Платона (праця “Держава”);
 - в) Л. Виготського (праця “Психологія мистецтва”).
10. Одне з провідних положень “вершинної психології” Л. Виготського є таким :

- а) сутність катартичної дії мистецтва – у соціальному розв'язанні безсвідомого;
 - б) катарсис мистецтва є поняттям сфери безсвідомого;
 - в) катарсис пояснюється стилем того чи іншого музичного твору.
11. Експериментальними дослідженнями встановлено, що під час сприйняття музики, яка виражає тривогу, роздратованість, як правило, серцебиття стає:
- а) повільнішим;
 - б) сильнішим;
 - в) частішим і слабшим.
12. Динамічні стереотип і контраст у процесі музичного сприйняття вивчаються у музикознавстві на основі теорії:
- а) Платона;
 - б) І. Павлова;
 - в) З. Фрейда.
13. Основою психічного впливу динамічного контрасту В. Медушевський бачить орієнтувальну реакцію, яку трактує як
- а) особливий відгук на непередбаченість, який заключається в автоматичному загостренні уваги, в активізації сприйняття;
 - б) орієнтацію слухача в художньому змісті твору, правильне трактування засобів музичної виразовості;
 - в) послідовність змін динаміки протягом звучання твору.
14. Явище психологічної установки, в тому числі у музиці, досліджувала школа:

- а) Н. Захарової – В. Авдєєва;
 - б) З. Фройда – К. Г. Юнга;
 - в) Д. Узнадзе – Г. Кечхуашвілі.
15. В. Медушевський у праці “Про закономірності та засоби художньої дії музики” виділяє такі різновиди установки:
- а) аксіологічна, творча, пізнавальна;
 - б) ціннісна, творча, виконавська;
 - в) композиторська, виконавська, слухацька.
16. На фізіологічному рівні можуть сприйматися такі музичні подразники:
- а) ритм, висота, гучність;
 - б) ритм, гучність, тембр;
 - в) гучність, тембр, висота.
17. Орієнтацією слуху в звуковому тяжінні та здатністю розчленовувати його, тобто усвідомлювати поділ звукового потоку на частини і частки, Б. Яворський називає:
- а) музичний ритм;
 - б) висоту звуку;
 - в) “емоційно-акустичний код”.
18. Позитивні емоції впливають на ритміку психофізіологічних процесів так:
- а) ритмізують;
 - б) дезорганізують;
 - в) ніяк не впливають.
19. Як правило, відношення пульсу реципієнта до метро-ритму і темпу музики є таким:
- а) пульс є фундатором відчуття музичного темпу;
 - б) темп, ритм, структурна будова твору та інші музичні фактори підпорядковують собі ритм внутрішніх фізіологічних процесів;
 - в) частота пульсу реципієнта ніяк не пов’язується з

метро-ритмічними й темповими показниками музичного твору.

20. Експериментальними дослідженнями встановлено, що погіршення функцій слухового аналізатора може викликати 4-годинне сприйняття музики із гучністю:
- а) 25 Дб і більше;
 - б) 45 Дб і більше;
 - в) 95 Дб і більше.
21. “Ефектом Допплера” називається:
- а) вплив надзвичайно сильної гучності звуку на людину;
 - б) підпорядкування руху людини під музичний метро-ритм;
 - в) різниця в суб’єктивній оцінці реципієнтом висоти звуку.
22. Низькочастотний діапазон, що негативно впливає на психофізіологію людини, є таким:
- а) верхня межа – не встановлена, нижня – 25–16 Гц.
 - б) верхня межа – 45–40 Гц, нижня – 25–16 Гц;
 - в) верхня межа – 25–16 Гц, нижня – не встановлена.
23. Інфра- та ультразвуки в цілому діють на людину:
- а) позитивно;
 - б) негативно;
 - в) ніяк.
24. В. Леві щодо емоційної сторони інтонації використовує термін:
- а) “інтонаційний зміст”;
 - б) “мелодична інтонація”;
 - в) “емоційно-акустичний код”.
25. Для розуміння впливу музики на людину важливим є трактування інтонації як поняття, похідного від давньо-

грецького “tonos”, що буквально означає:

- а) “спів”;
- б) “натягнення”;
- в) “звук”.

26. Психофізичний закон Вебера – Фехнера у проекції на сферу впливу музики на психологію людини полягає в тому, що:

- а) вплив музики на психофізіологію людини зумовлюється цілісним впливом основних музичних компонентів;
- б) чим більш акустично резонансне співзвуччя, тим узгодженіше й ритмічніше працюють нервові клітини, які його сприймають;
- в) основну роль у процесі впливу музики на психофізіологію людини відіграють темперамент і життєвий досвід людини.

27. Серед акордів “носієм” найдосконалішого акустичного та фізіологічного резонансу є:

- а) мажорний тризвук;
- б) мінорний тризвук;
- в) малий мінорний септакорд.

28. Поняття “кольорового слуху” пов’язане з явищем:

- а) катарсису;
- б) умовних рефлексів;
- в) синестезії.

29. Слово “емоція” буквально означає:

- а) “рух”;
- б) “враження”;
- в) “цілісний образ”.

30. Для музичної терапії важливим є твердження І. Павлова про те, що “кожна емоція так чи інакше відображається

(і досить-таки вичерпно відображається) _____

(додати потрібне твердження із запропонованих варіантів)", що моделюється музикою; музика, в свою чергу, здійснює аналогічний емоційний вплив на слухача.

Оберіть варіант:

- а) "в уявленні людини про засоби музичної виразовості";
- б) "в умовних рефлексах";
- в) "у формі кривої дихання".

ПОНЯТІЙНИЙ ДИКТАНТ

1. У давньогрецькій науці існували поняття, що означали протилежні стилі поведінки, перше з яких пов'язане з постійністю характеру (тому з "розумним" стилем поведінки), друге – зі зміною характеру (тому з неспокоєм, невпорядкованістю, афектом). Першим поняттям є _____, другим – _____.
2. Давні греки виділяли етос таких музичних елементів: _____.
3. В уявленні давніх греків найбільш сприятливим для впливу на психіку юнаків-воїнів був _____ лад, етос якого мав такі характеристики: _____ . Такий етос пояснювався знаходженням півтону (де?) _____.
4. Арістотель вважав, що трагедія здійснює очищення від афектів, виражених нею, коли людина співпереживає герою. Найголовнішими із цих афектів є _____ (викликається переживанням від нещастя невинного) та _____ (від нещастя подібного).

5. О. Лосєв, ґрунтуючись на аристотелівському вченні про розум, стверджує, що істинним очищенням, про яке говорить Аристотель, є _____.
6. З точки зору музичного сприйняття поняття _____ та катарсису відображають два полярні екстремальні психічні стани, адже катарсис – розрядка після _____.
7. Сучасне музикознавство називає такі різновиди музичного катарсису: _____
_____.
8. Експериментальними дослідженнями встановлено, що серцево-судинна система реагує сповільненням пульсу, посиленням скорочень серця, зниженням артеріального тиску, розширенням кровоносних судини на музику, яка є для людини (*приємною чи неприємною?*) _____.
9. Є. Назайкінський визначає перцептивну установку як “складну систему...” _____.
10. Співвідношення ритму з емоціями є таким: _____

_____.
11. Інфразвуки так впливають на людину: _____

_____.
12. Оптимальним для сприйняття є діапазон _____
13. При активних (стенічних) емоційних реакціях інтонація голосу завжди спрямована _____, при пасивних (астенічних) – _____.
14. З точки зору ладовості найяскравіше інтонація розкривається в неустої, оскільки _____

_____.

15. Із позицій психоенергетичного розуміння музики Е. Куртом, фізіологічні основи заражаючої дії цього мистецтва полягають у тому, що _____

_____.

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНА ТЕРАПІЯ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

Історична ретроспектива доводить існування музично-терапевтичних уявлень у всіх культурах і цивілізаціях. Генетична програма кожної нації закладена у її традиційній культурі. Українська звичаєвість “співаючої нації” презентується “етнотрадиційним інтонуванням” як “духовно-інтонаційним модулем” національної культури. “Живим, пульсуючим ядром” етнотрадиційного інтонування є “звуковий ідеал” – вічна енергетична сутність, що є внутрішнім відчуттям спорідненості людини з природними та космічними первинами,” – пише Ольга Бенч [15, 14]. Ми сьогодні повертаємося до енергетичних ідей прадавньої космології, пов’язаних із трактуванням музики як частини упорядкованого космосу, посередника між макрокосмосом Всесвіту і мікрокосмосом Людини.

Якщо невпорядковані звучання (акустично-психологічні дисонанси) збільшують рівень ентропії (хаосу), тобто негативу у всіх живих організмах, то математична впорядкованість природи звуку у в п о р я д к о в а н і й структурі музичного твору, їх внутрішня організованість дозволяє розглядати музику як чинник добра, бо має о р г а н і з у ю ч и й, відтак позитивний, вплив на людину. Це допомагає людству у виході на вищі щаблі с а м о о р г а н і з а ц і ї, у самопрограмуванні на добро, у формуванні позитивної духовної оболонки Землі – “світу ідей”, ноосфери. Оскільки “процес самоорганізації ноосфери є культура”, а структурними одиницями процесу культуротворення є етноси (Анатолій Свідзинський) [124, 33], то знову повертаємося до національної з в и ч а є в о с т і: найбільш ефективною в дії на синергетичні (самоорганізуючі) процеси людства, на “гігієну свідомості” (Володимир Вернадський) є музика культурно близька (національної традиції) і найкраще – генетично-зумовлені звучання рідного етносу. Цей факт необхідно обов’язково пам’ятати під час вивчення музично-терапевтичної науки та здійснення відповідної практики.

Отже, сучасні дослідження дії музики на людину з огляду на космологію, електромагнітні вібраційно-резонансні явища й хотілося б додати – на самоорганізацію – стали імпульсом для нових перспектив цієї галузі, в тому числі в Україні. І спираються вони на музично-терапевтичний досвід людства протягом не однієї тисячі років, описаний у даному розділі.

§ 6. АПРІОРНІ УЯВЛЕННЯ ПРО ТЕРАПЕВТИЧНІ ФУНКЦІЇ МУЗИКИ. ПЕРВІСНА ЕПОХА, НАЙДАВНІШІ ЦИВІЛІЗАЦІЇ, АНТИЧНІСТЬ

6.1. Витоки музичного мистецтва. Використання психокоригуючого впливу музики на людину в первісну епоху. “За силою свого впливу музика... – наймогутніше зі всіх мистецтв. Із усіх видів мистецтва саме музика має найширше й найдавніше застосування в медицині” [76, 27]. Реалізація терапевтичних функцій музики має настільки ж довгий шлях, як і вся історія людства.

Корені виникнення МТ як методу зцілюючого впливу на психіку сягають початку історії сучасної цивілізації, 5–4 тис. до н. е. У процесі інтенсивних пошуків засобу, що міг би зменшити природний страх перед невідомими силами природи, хворобами та таємницею смерті, що виникають у результаті “спрацьовування” інстинкту самозбереження, первісна людина підсвідомо шукала в собі ті можливості, які мають потенційні самонавіювальні властивості, і знаходила їх, у першу чергу, в позитивній силі ритмічної організації діяльності організму. Внаслідок цього музика виникає як магічний чинник і має таке призначення [89, 54] (Христоф Швабе): засіб управління силами природи, спілкування з демонами і богами, впливу на співплеменників, боротьби із хворобами та страхом смерті.

За твердженням основоположника та директора Школи життєвих навичок аборигенів Коді Лундіна [89, 56], функцією музики в стародавніх була передусім *теургічна* (грец. *theurgia* – диво) – тобто належала до магії, завдяки якій людина намагалася підпорядкувати собі волю духів і богів.

При цьому застосування музики могло мати *куративний* (лат. *curator* – опікун) характер, що проявлялося в утихомиренні злих духів, або *превентивний* (лат. *praeventus* – більш ранній прихід, попередження) – заклинання злого духа “з метою попередження”. Ще однією функцією була власне *терапевтична* – *стимуляція бажання одужати способом активних розваг*, тобто цілющий вплив на психіку заради оздоровлення тіла. Всі ці функції реалізувалися в процесі обряду.

Дія музики на людину в первісному суспільстві базувалася на таких складових обряду [за: 89, 55] (Христоф Швабе):

- спонтанна, стихійна дія ритму (удари палиці, брязкальця, барабани) – засіб, що має надзвичайну силу суггестивного (навіювального) впливу;
- спів носія музики у спонтанному динамічному вираженні;
- рух – танець, який об’єднував усіх учасників дійства в єдиний обряд.

Отож, музика, входячи в обрядовий комплекс, нерідко разом із наркотичними речовинами й лікувальними процедурами, була для первісних людей дієвим терапевтичним засобом. Окрім того, успіх у лікуванні, що пояснюється насамперед навіювальним впливом на психіку, дозволив цьому мистецтву стати символом могутності його носіїв: магів, чаклунів, відаючих, шаманів, паріханів (пурханів), бахш і т. д. Різноманітні МТ ритуали підпорядковувалися характерним симптомам захворювань.

Аналогічні обряди спостерігалися ще у XIX–XX ст. в Австралії, на території колишньої Британської Колумбії (описує Ріхард Валлашек, “Первісна музика”, Лондон, 1893) та на американських землях (описує Дестоур, “Музика американських індіанців”, 1927). Основою обрядів був спів. Вчені

називають випадки, коли хворих змушували співати по декілька годин у день. Типовими були ситуації, коли чаклун співав коло хворого, підіграючи собі брязкалом із гарбуза або приходив до пацієнта із дзвіночком і час від часу ним дзеленчав; коли цілитель розпочинав розмову наспівним тоном, і хворий повинен був відповідати, створюючи дует; коли лікар використовував цілу низку різноманітних сопілок; коли до співу чаклуна біля будинку, де знаходилися хворі, приєднувався хор співплеменників та інші [89, 55] (Дестоур), [76, 29–30] (Валлашек).

6.2. Музично-терапевтичні погляди в найдавніших цивілізаціях (Індія, Китай, Вавилон та ін.). У найдавніших цивілізаціях музику активно використовували з лікувальною метою. Серед лікарів, що зверталися до оздоровчої сили музики, – жрець Шебут-м-мут, серед музикантів, які прославилися як цілителі, – музикант та архітектор Імхотеп, арфіст цар Давид і багато їхніх послідовників. Збереглися свідчення, що у 2–3 тис. до н. е. в Єгипті, Вавилоні, Ассирії існував поділ музики на “добру” (*пов’язану із культами та придворну*) та “злу” (*емоційну*) [151, 15]. Це свідчить про усвідомлення музики як дієвого фактору, вплив якого, проте, може мати полярні результати з морально-етичної точки зору.

Погляди давніх на музику та її унікальні властивості були сформульовані вченими, філософами у тогочасних літературних і релігійних трактатах (найдавніший збережений запис про лікувальні властивості музики налічує 3 тис. років) [89], [26]:

- священні співи – ефективний засіб лікування – “Атарваведи”, один із найдавніших записів про зцілюючу функцію музики;
- музика дана людям великим образом Дао і є “духмяною

- квіткою добродетелі”, музичне начало лежить в основі законів Всесвіту та управляє ними – Лао Цзи, “Дао де-цзін”, рубіж 3–4 тис. до н. е.;
- формулювання теорії “раса” про переживання, викликане впливом мистецтва чи літератури – Бхарата, “Поетичні прикраси”, друга пол. VII ст. до н. е.;
 - знання “Книги пісень” (“Шіцзін”) є допомогою у приваблюванні інших людей на бажаний шлях, у розумінні їх внутрішніх спонукань і відчуттів – Конфуцій, бл. 551–479 рр. до н. е.

Давньоіндійські та давньокитайські вчення поділяють музичні звуки залежно від їх вібраційного рівня на такі, що відповідають певним планетам, стихіям, енергетичним центрам людини і пов’язаним з ними явищам (кольорам тощо). При цьому застосовували духовні співи на основі мантр (“Оум (Аум)” та ін.), “обертонні співи”. Продовженням давньосхідних уявлень можна вважати піфагорійське вчення про відповідність космічних і музичних явищ на основі їх числового вираження (таке вираження, як знаємо, мають коливання електромагнітних хвиль). Аналогічні уявлення існували в різних племен індоєвропейської спільноти, та далеко не в усіх народів збереглися до нашого часу. Так, у праукраїнців енергетичні центри – чакри – називалися “чарами”, з ними “працювали” брахмани, козаки-характерники та ін. До цих ідей впливу музики на енергоінформаційний потенціал організму повернулася наука на порозі третього тисячоліття, створюючи нові методи МТ.

Сьогодні відомо чимало прадавніх уявлень про терапевтичні властивості музики, що мали практичне застосування. Наприклад, у давньосхідних трактатах міститься тлумачен-

ня сутності музики, що передує давньогрецькій теорії етосу – окремі звуки та їх поєднання здатні викликати певні емоційні реакції, навіть стан екстазу. Давні вавилоняни вважали, що виконання плачевних пісень на траурних церемоніях полегшує “відчуження” важких почуттів, перетворюючи скорботу у щось “чуже для особи” [26].

Є свідчення і про існування так званих “медичних” пісень, які демонстрували, в першу чергу, впевненість лікаря у силі свого мистецтва і викликали таким чином у хворого довіру до цілителя [76, 29]. Із сучасних позицій це бачиться як виведення за допомогою музики із патологічного чи близького до нього стану таким чином: плачевна пісня поглиблює (загострює) стан людини і виводить його назовні.

За давньоіндійськими уявленнями, спів – єдиний засіб від укусів (свідчення Ніркуса, супутника Олександра Македонського в його походах). За сучасними дослідженнями, більшість людей гине від психічної травми ще до того, як почне діяти отрута. Музика є засобом усунення такої травми, що у випадку неотруйності змії забезпечує порятунок [76, 108]. Збереглися свідчення про те, що у Давньому Єгипті душевно хворих зцілювали, катаючи у човнах Нілом та заспокоюючи своєю грою на інструментах [89, 56] (Вілчек), а на папірусах жреців уцілили рекомендації щодо використання музики при безплідді жінки [73, 44]. Біблійський цар Давид за допомогою музики вилікував депресію Саула.

Отож, уже на найраніших етапах розвитку сучасної цивілізації музичне мистецтво утвердилося у суспільній свідомості як активний терапевтичний засіб, поширилася МТ практика. Описані апріорні уявлення є важливим, неупередженим свідченням дієвості музики при використанні з терапевтичною метою. Густав Гесс де Кальве, порівнюючи

період раннього дитинства всього людського роду із дитинством окремої людини, підкреслює особливу роль музики в обох випадках, що не можна простежити, наприклад, у живописі: “дуже важко знайти чотирирічне дитя, яке було б у змозі намалювати правильну фігуру; між тим як інше, арію, попередньо кимось проспівану, правильно проспівує... Із тисячі дітей найнеосвіченішого стану найгрубішої нації на-вряд можна знайти одне, яке б не було здатне до співу. Таким чином, почуття слуху є зручнішим для мистецтва, ніж будь-яке інше, і напевно може збудити найсильніші пристрасті” [45, 40].

У цілому в міфологічній формі естетики музика трактується як могутня сила, що може підкорити не тільки емоційно-поведінкову сферу людей та тварин, а й увесь навколишній реально-містичний світ (за прикладом давньогрецького Орфея). Це спостерігаємо у давньовавілонському сказанні про богиню Іштар, у пам’ятнику індуїстської літератури “Бхагават-пурана”, де описується сила музичного мистецтва Крішні, що своїм співом вселяв кохання всім живим істотам, у пізніших індійських трактатах “Твір про красоти музики” та “Нектар музики”. “Китайським Орфеєм” є лютніст Ху Ба, вплив на неживу природу здійснюють співці Вен і Гуан, орфічний елемент спостерігається в даосистському трактаті Ле-Цзи [95, 7–11].

У **праукраїнській-українській культурі** багато народних пісень починаються зі слова-вигуку “Ой”, яке позначає початок пісні, як, наприклад, і ведичні гімни починаються з “Оум” (“Оум”, яке вимовляється як “Аум” або “Ом”) – головної мантри, яка застосовується для гармонізації людини із Всесвітом (при вимовлянні-проспівуванні організм людини повинен відчувати вібрацію цього звуку). В індоєвропей-

ських мовах слово “оу” означає яйце, захищений зародок, початок. Тому цей давній індоєвропейський звичай, завдяки якому заспівувач-“заводій”, який за допомогою “Оу” або “Оі” задавав хоріві тональність, ніби “запускав” програму, що певним чином спрямовувала мислення співаючої спільноти. Давні ведичні гімни та народні пісні, в тому числі українські – також своєрідні програми, що формують світогляд людини. У християнстві “Аум” трансформувалося в “Амінь” [67; 132, 80].

У цьому контексті варто по-новому замислитися над твердженням: “українці – співоча нація”. Український хорівий спів як звичаєвість, екологію культури та людської душі дослідила Ольга Бенч у праці “Український хорівий спів. Актуалізація звичаєвої традиції” [15], акцентувавши поняття та вперше розглянувши форми “живого етнотрадиційного інтонування”: “...в традиційному (усному) виконавстві інтонування завжди несе *смыслову* наповненість, є “смысловим звуковиявом” (Б. Асаф’єв), оскільки *структура* і її *якість звучання* існують нероздільно й реалізуються у співі одночасно. Тут ця *цілісність інтонування* зумовлена самою природою світосприйняття і світопережиття”* [15, 13]. По суті, саме це “живе етнотрадиційне інтонування” протягом тисячоліть виконувало музично-терапевтичну функцію в українців. У цій органічній цілісності сприйняття світу та себе у ньому – одна з обов’язкових умов гармонійного розвитку особистості.

6.3. Тракткування терапевтичного впливу музики в епоху Античності: теорії Піфагора, Платона, Арістотеля та ін.

* Натомість в академічному співі (писемної традиції), – вказує О. Бенч, – внаслідок відірваності тексту від слухового передчуття інтонування буває художньо *організоване* (диригентом), але *не органічне* [15, 13].

В епоху Античності спостерігаються початки МТ у прямому розумінні, що дуже легко простежується, у персоналіях відомих тогочасних медиків: Ескулап був музикантом, Гіппократ рекомендував індивідуальне використання музики як серйозних ліків із терапевтичною метою, лікувальні властивості цього мистецтва використовував Теофраст та ін. Сферою найбільшого розповсюдження МТ була психогігієна [151, 16], [3, 15], [73, 44].

Про те, що греки і римляни виявляли особливу увагу до музики, в тому числі і в психогігієнічному сенсі, свідчить велика кількість джерел. Серед них теорія “гармонії сфер” Піфагора, “Держава” та “Тімей” Платона, “Поетика” та “Політика” Арістотеля, “Гармонічне введення” Псевдо-Евкліда, трактат “Про музику” Плутарха, “Гармоніка” Клавдія Птолемея, праці Арістоксена, Арістіда, Квінтіліана, Боеція, Аноніма, а також трактат візантійця Георгія Пахімера та інші. Музика як МТ фактор мала в Античності універсальне значення: психічні зрушення розглядали як етичні, які усували етичним впливом музики (піфагорійська “катартична” школа); будь-яке суспільне виховання – педагогічне, естетичне, інтелектуальне – включало в себе неодмінно і музичне (теорії Платона, Арістотеля, Плутарха).

Основними функціями музики в античні часи були такі:

- *містична*, що мала особливе вираження в період архаїки й проявлялася, в першу чергу, у використанні музичного мистецтва як засобу заспокоєння, утихомирення (відомий міф про Орфея);
- *магічна*, описана в “Іліаді” та “Одіссей” Гомера;
- *суспільна*, що відображена в працях усіх видатних грецьких вчених, які торкаються питання виховання особистості.

Музичні теорії, висунуті зрілим грецьким суспільством, підпорядковуються *ідеї калокагатії* – гармонійного поєднання фізичних достоїнств і духовних чеснот як ідеалу виховання людини. Вони пояснюють погляди греків на МТ в широкому її розумінні.

Піфагор, охоплений ідеєю магії числа в історії людства та космогонії, а також дотичною до вчення про числа концепцією протилежностей, які породжують гармонію, трактує гармонію чисел як об'єктивну закономірність, що діє у всіх явищах життя, в тому числі у мистецтві. У піфагорійців рух небесних тіл, доступний для зору, створює гармонію сфер, що є основою музичної гармонії, доступної для людського слуху. Піфагор висуває такі твердження щодо творення гармонії в організмі та душі людини [76, 94]:

- за допомогою певних мелодій і ритмів “відбувається лікування людських норів та пристрастей і відновлення гармонії душевних здібностей у тому вигляді, в якому вони були спочатку”;
- здоров'я – це стан гармонії в душі людини та в її організмі. Хвороба є тимчасовим порушенням цієї гармонії. Завдання медицини полягає у визначенні характеру такого порушення й відновленні розладнаної злагоди, в тому числі за допомогою мистецтва;
- лікування скорботи, страху та інших станів повинне відбуватися за допомогою спеціально складених мелодій, які уподібнюються до приготованих знахарем цілющих трав;
- музика є активним засобом у профілактиці душевних розладів і психогієні: “І коли його учні відходили ввечері до сну, він звільняв їх від денного смутку, очищав схвильований розумовий стан і готував у них безмов-

- ність, добрий сон...” – свідчення Ямвлихи;
- дія інших видів мистецтва (танцю і літератури) як засобів оздоровлення є якщо не рівноцінною, то, у всякому разі, подібною до дії музики. – “Користувався він і танцями. Користувався він і віршами Гомера і Гесіода, що виголошувалися для виправлення душі” – свідчення Ямвлихи. – Проте, музика є засобом найефективнішим.

Вчення про гармонію сфер певним чином наслідує Платон. Вважаючи вчення про музичну гармонію (музику) наукою, що належить, поряд із арифметикою, геометрією та астрономією, до пропедевтики – введення у вчення про істинне буття, Платон критикує піфагорійців, як і решту дослідників, що вимірюють і порівнюють співзвуччя і звуки, які сприймаються звичайним чуттєвим слухом: піфагорейці “не підіймаються до розгляду загальних питань і не вияснюють, які числа співзвучні, а які ні і чому” (VII 531), чим роблять неможливим осягнення істинної природи музики [111]. Таким чином, *істинний наспів як “благо” можна осягнути лише розумом – повз відчуття*. Отож, вивчення пропедевтики, що містить і музичну науку, веде душу до споглядання найдосконалішого в істинному бутті, до самої істини. При цьому платонівське розуміння значення слова “музика” охоплювало не тільки саме мистецтво, але й літературу, красномовство і, мабуть, все те, що ми відносимо тепер до числа гуманітарних наук, а проблема душі є основною темою Античності та Середніх віків (Арістотель, “Про душу” та ін.). З таких позицій, спрямованих проти модної на той час софістики, Платон у діалозі “Держава” або “Про державний устрій” пропонує два предмети для ідеального виховання особистості в ідеальній державі, що розглядаються і в діалозі “Крітон” (Т. 1, 50 d e): *гімнастика – для тіла, музика –*

для душі:

– Яким же буде виховання? Зрештою, важко знайти краще від того, яке знайдене у найпрадавніших часах. Для тіла – це гімнастичне виховання, а для душі – мусичне.

– І виховання мусичне буде у нас передувати гімнастичному...

– Хіба можемо ми так легко допустити, щоб діти слухали і сприймали душею які попало і ким попало видумані міфи?... [111, 139–140].

Згідно з виховними властивостями мистецтва Платон розрізняв *музу насолоди і музу впорядковуючу*. Міфи повинні виховувати в стражах мужність (Кн. III 386 а), а ті, що викликають страх і жалість, необхідно вилучити як такі, що побуджують до невитриманості, несправедливості та інших античеснот (Кн. III 386 b-d). Аналогічно лади, властиві голо-сінням: “Значить, їх треба вилучити, вони не годяться навіть для жінок, раз ті повинні бути добропорядними, не те що для чоловіків (Кн. III 386 е)...” Для мужніх – дорійський лад, для людини, що у чомусь переконує, – фрігійський [111, 164–165].

Описане у першому томі “Евдитему” міфічне змагання між Аполлоном (ліра) та Марсієм (флейта), що у протиставленні благородної стриманості ліри як струнного, відтак доброчесного, інструменту та дикої пристрасті флейти як духового, – такого, що виражає екстатичні емоції, символізує контраст класичної Греції та її хтонічних давніх витоків.

Таким чином, Платон, дотримуючись філософської концепції про первинність духовного начала та вбачаючи у мистецтві здатність навчати і заражати душу, вважав музику, що є “плодом божественного натхнення”, основним засобом впливу на психіку людини.

Арістотель, вважаючи, що прагнення прекрасного є не примхою, а необхідним атрибутом людського існування, згідно з концепцією мистецтва як “мімезису” (наслідування, відтворення), у праці “Політика” функціями музики називає *виховну та катартичну* [77]. На думку Арістотеля, у випадку афекту – сильного нервово-психічного збудження із втратою вольового контролю над собою – саме музика приносить очищення – *катарсис* – від зайвого баласту негативних емоцій, пов’язане із насолодою [7].

В епоху еллінізму набула широкого розповсюдження *гедоністична* теорія, яка підносить фізіологічні можливості музики *приносити насолоду* (зокрема, в працях Овідія). Це прояв загальної відсутності антагонізму між багатством внутрішнього життя та матеріальними здобутками, що впроваджувалася самим Цицероном (трактат “Про обов’язки”): життя духовно багатих людей повинне було бути багато обставленим у матеріальному сенсі з культом надмірної чуттєвості та насолоди [80]. Оскільки елліністична теорія музики є загальноантичною, вона містить значну частину роздумів про етичний вплив музичного мистецтва. Як вказує О. Лосєв, філософсько-естетичні напрямки раннього еллінізму демонструють різні погляди на функціональне призначення музики. Стоїк Діоген Вавілонський є прихильником як загальноантичного вчення про виховну роль музики, так і стоїстичного вчення про Логос, епікурієць Філодем виступає категорично проти позитивних теорій музики, так як і скептик Секст Емпірік у трактаті “Проти музикантів”.

Тенденція повернення до сакральної космології піфагореїзму та до платонізму з його етосом в елліністичній музично-естетичній думці розпочинається з коментування

Посідонієм “Тімея”. “Ми бачимо протягом цих трьох століть, від Посідонія до Плотіна, чимало різних спроб дати ту чи іншу, напівнаукову, напівфілософську концепцію піфагорійсько-платонівського вчення про гармонію сфер і космічну музику” [80, 515].

Плотін у трактаті “Про розумну красу” трактує музику як високу науку, дотичну до “розумного ритму” (V 9, 11, 9) та “розумовоосяжну”. Вона спирається на числові закономірності, що належать чуттєвому світу, тобто обслуговують ейдос, на маючи з ним прямого зв’язку. У цій системі мета музики як чуттєвого феномену – зробити невиражальне, прекрасне очевидним за допомогою музичної техніки, хоча при цьому душа сприймає лише відображення трансцендентного ейдосу. Плотін пише: “Який музикант, що знає гармонію у розумовоосяжному, не схвилюється, чуючи гармонію у чуттєвих звуках?” [79, 539], і, таким чином, стверджує і про гармонійну досконалість феномену музики, і про її чуттєву природу, і, як наслідок, про її вплив на психіку підготовленого реципієнта.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ

1. У чому полягають апріорні уявлення про терапевтичні функції музики в первісну епоху та в найдавніших цивілізаціях?
2. Як проявлялася ідея калокагатії в музичних теоріях Піфагора, Платона, Арістотеля?
3. Які відмінності в античних музично-терапевтичних уявленнях з’явилися в епоху еллінізму?
4. Відшукайте додаткову інформацію про феномен відповідності енергетичних центрів людини, кольорів і звуків

в індійській філософії та пояснення цього феномену сучасною наукою на основі природи електромагнітних коливань.

5. На основі аналізу проукраїнської-української звичаєвості вирізніть уявлення наших предків про психофізіокоригуючу (терапевтичну) функцію музики.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. Аунер М. Д. Магическое и мистическое влияние музыки / М. Д. Аунер // АУМ: синтез мистических учений Запада и Востока. – № 2. – 1990, Терра. – С. 272–282.
2. Бергер Л. Г. Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях : Пространственный образ как модель художественного стиля / Л. Г. Бергер . – Тб-си : Изд-во Тбил. ун-та, 1989. – 216 с.
3. Брусиловский Л. С. Музыкотерапия / Л. С. Брусиловский // Руководство по психотерапии / [под ред. проф. В. Е. Рожнова]. – Ташкент : Медицина УзССР, 1979. – С. 176–192.
4. Герцман Е. В. Античная музыкальная педагогика / Е. Герцман. – СПб. : Алетейя, 1996. – 345 с.
5. Гесс де Кальве Г. О цели музыки. О действии музыки. О действии музыки на разные болезни / Г. Гесс де Кальве // Гесс де Кальве Г. Теория музыки : [пер. с нем.]. – Ч. I. – Харьков : Университетская типография, 1818. – С. 49–92.
6. Дашак А. Ю. Божественна природа звуку : [навч. посібник] / Анна Юріївна Дашак. – Л. : Світ, 2003. – 108 с.
7. Драганчук В. М. Історія музикотерапії як підґрунтя нових психолого-педагогічних систем / Вікторія Драганчук // Проблеми педагогічних технологій : [зб. наук.

- праць]. – Вип. 3. – 2000. – С. 10-17.
8. Есипова М. В. Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре // Вопросы философии. – 1994. – № 6. – С. 82–88.
 9. Леви В. Музыкопоя или хорошо забытое старое / Владимир Леви // Знание – сила. – 1968. – № 10. – С. 44–46.
 10. Лисицын Ю. П. Союз медицины и искусства / Лисицын Ю. П., Жилияева Е. П. – М. : Медицина, 1985. – 191 с.
 11. Матейова З. Музыкотерапия при заикании / З. Матейова, С. Машура. – К. : Вища школа, 1984. – С. 5–51.
 12. Музыкальная эстетика стран Востока / [под. ред. В. П. Шестакова]. – М. : Музыка, 1967. – 414 с.
 13. Побережна Г. І. Музично-мовний шанс України / Галина Побережна // VI Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва “Національний мовно-культурний простір України в контексті глобалізаційних та євроінтеграційних процесів” : [зб. мат. всеукр. наук.-практ. конф.]. – Київ, 3-5 червня 2008 р. – Київ : ДАКККиМ, 2009. – Те ж : [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела : http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_7_4.php.
 14. Побережна Г. І. Нетрадиційні джерела пізнання алгоритму буття / Галина Побережна // Ставропігійські філософські студії. – Вип. 1. – Львів : Ставропігійон, 2008. – С. 36–48.
 15. Побережная Г. И. Музыкально-логические основы бытия или музыкальная астрология / Галина Побережная [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.astroukraine.kiev.ua/files/music.doc.
 16. Побережная Г. И. Художественный и сакральный аспекты музыкального метра / Галина Побережная // Метро-

- ритм-1. – К.: НАН України, Інститут МФЕ імені М. Т. Рильського. 2002. – С. 88–90.
17. Побережная Г. И. Символично-числовой метод в музыкознании / Галина Побережная // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні. – К.: НМА України, 1998. – С. 65–79.
 18. Польская И. И. К вопросу об этико-космологической концепции музыки / Ирина Польская // Дух і космос : наука і культура на шляху до нетрадиційного світосприйняття. – Х., 1995. – С. 166–174.
 19. Тарапата Л. Г. Музыка як модель світобудови (досвід культурологічного дослідження) : автореф. дис... канд. філос. наук : 09.00.04. – “Естетика” / Тарапата Лідія Григорівна. – Х., 1998. – 18 с.
 20. Шабутін С. Зцілення музикою / Сергій Шабутін, Стефан Хміль, Ірина Шабутіна. – Афіни; Тернопіль : Підручники і посібники, 2006. – 191 с.
 21. Юргутите А. А. Лечебное воздействие музыки : история, применение, перспектива: автореф. дис... канд. искусствознания / А. А. Юргутите. – Вильнюс, 1990. – 24 с.
 22. Natanson T. Wstęp do nauki o muzykoterapii / T. Natanson. – Wrocław-Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1979. – 222 s.

§ 7. МУЗИЧНА ТЕРАПІЯ В ЕПОХИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ, ВІДРОДЖЕННЯ, НОВОГО ЧАСУ

7.1. Музична терапія у діяльності середньовічних вчених Сходу та Закавказзя (Аль-Фарабі, Ібн-Сіна та ін.). Після падіння Риму цінні надбання, що стали основою МТ, збереглися й передалися майбутнім поколінням завдяки східним державам. Як пише А. Юргутіте, уже в I ст. до н. е. здійснюються спроби відмови від міфічного тлумачення впливу музики на організм людини. Так, в індійському трактаті “Тіталанкара” знаходимо вже наближене до фізіологічного пояснення впливу музики [142, 5].

Значний вплив на духовну культуру народів мусульманського Сходу здійснив *Аль-Фарабі* – філософ, вчений-енциклопедист, один із головних представників східного аристотелізму, переплетеного з неоплатонізмом, названий “другим вчителем” після Арістотеля. Він є автором праць, у яких підіймається питання впливу музики на психофізіологію: “Трактат про музику”, “Про велику книгу музики”, “Міркування про музику”, “Книга про класифікацію ритмів”, “Книга про класифікацію наук”, “Великий трактат музики”. Як і Гіппократ, Авіценна та інші, Аль-Фарабі рекомендує індивідуальний підхід до підбору музики для лікувальних цілей [2].

Вчений класифікує музичні різновиди відповідно до їх функціонального призначення.

По-перше, музика, що приносить задоволення – для відпочинку, душевного підйому й радості (ці емоції є необхідними для здоров’я людини). Це використання музики як профілактичного засобу: “*де насолода, там немає місця хворобі*” [2, 55]. У випадках, коли при лікуванні використовується

фізичне навантаження, ритмічні рухи тіла є навантаженням на окремі патологічні ділянки, що легше переноситься під впливом музики. Відпочинок під музику – ефективне й швидке оновлення сил.

По-друге, музика, що виражає й викликає пристрасті – сильні пристрасті необхідні для усунення патологічного стану: *“пристрасті побуджують увагу та уяву; з іншої сторони, коли вірші супроводжуються звуками, вони захоплюють у полон увагу слухача”* [2, 56].

По-третє, музика, що збуджує уяву – використовується при вихованні і прививанні нових навиків і широко застосовується лікарями Середньої Азії та Казахстану для підкріплення досягнутих результатів лікування. Вважаючи, що *“зцілення тіла здійснюється таким чином, що зцілюється душа... дякуючи звукам, які призводять до такої дії”* [95, 261], Аль-Фарабі за допомогою співу намагався досягнути єдності душі і тіла: *“якщо лікування тіла продовжує життя, то зцілення душі може привести до ще кращого результату”* [2, 55]. У досягненні цієї задачі психогігієни Аль-Фарабі найважливіше місце приділяв співу.

Надзвичайно популярними у середньовічній науці стали МТ ідеї Ібн-Сіни (Авіценни). Серед праць Авіценни, в яких музика розглядається як засіб зцілення людини, *“Канон лікарської науки”*, *“Зведення науки про музику”*, *“Книга зцілення”*, *“Книга спасіння”*, *“Книга знань”*.

Із поглядів Авіценни стосовно цієї теми варто відзначити такі.

По-перше, необхідність звільнення МТ від піфагорівських і платонівських ідей, пов'язаних, на думку Авіценни, з містикою: *“Ми не будемо приділяти увагу уподібненням небесних фігур і моральних якостей душі до співвідношення*

музичних інтервалів...” [3, 16].

По-друге, необхідність вивчення музики як фізіологічного подразника: “Найвищу духовну насолоду приносить те, що відбувається зі звуком, коли він раптово покидає її [людину] і коли, накінець, сум від розлуки з ним звільняє місце для захоплення від його повернення в приємному для душі, злагодженому вигляді” [95, 282].

По-третє, причиною досконалості музичного мистецтва є поєднання звуків, що співвідносяться за гостротою та важкістю (тобто за ступенем висоти: гострі – високі, важкі – низькі).

Окрім того, Авіценна висуває твердження, що музика є ефективним засобом при поганому контакті з хворим. Подібне положення повторить у ХХ столітті Альтшуллер (шведська школа). Суть полягає у тому, що коли словесний контакт із хворим є проблематичним, його допоможе встановити сприйняття музики, подібне за динамікою і ритмом до психічного стану хворого. Це положення отримало назву “ізопринципу МТ” [31].

У Хорезмі до ХVІІІ ст. працювали учні Авіценни, лікувальна практика яких здійснювалася за допомогою спеціально підібраних за медичним призначенням творів у поєднанні з іншими засобами лікування. Вибір музики ґрунтувався на реакції з боку серцево-судинної системи і органів дихання (музикодіагностика). Ця лінія продовжилася у ХХ ст. у розповсюдженій в Західній Європі та, особливо, у США музичній фармакології, основою якої є лікувальні каталоги музики, складені за результатами науково-експериментальних психофізіологічних досліджень впливу конкретних творів на організм людини.

Відношення арабських, іранських і середньоазіатських

вчених до МТ властивостей музики можна проілюструвати таким висловлюванням: *“Перевага співу над мовою така ж, як перевага мови над мовчанням і зцілення над хворобою”* [95, 251]. Вони вважали, що музика – це ліки, які змінюють не тільки настрої, але й характери людей. Вчені Передньої Азії бачили у цьому мистецтві не тільки засіб для зцілення душі, але й ліки для тіла. Лікувальна практика містила сприйняття визначених музичних різновидів у певну пору дня та місяця. Інший представник арабських музикотерапевтів, *Мойсей Маймонід* [26, 256], при лікуванні кожного виду тілесних захворювань сподівався на здатність музики підвищити *“тваринну силу”* організму пацієнта, тобто розглядав музику як засіб цілеспрямованого активізуючого психофізіологічного впливу.

У цілому, в середньовічній східній МТ складно відділити містику від науки, особливо щодо питання можливості астрологічного передбачення ефективності впливу музики на психофізіологію. Але значно суттєвішим є те, що зберігається та накопичується практичний досвід, який пізніше, вже у ХХ ст., *“проросте”* без хибних ідей, навіяних тією ж містикою. Отож, заслуга іранських, арабських, середньоазіатських вчених у тому, що продовжують підтримуватися уявлення про музику як дієвий терапевтичний засіб.

Щодо Закавказзя, наведемо приклади з естетики ідеолога грузинського Відродження Й. Петраци. Музику він вважає першочерговою властивістю світу, його вічного руху, внутрішньої гармонії, що забезпечує музикальну стрункість буття. Із цією думкою перегукується провідна ідея у науці як Закавказзя, так і арабського світу про відповідність чотирьох струн лютні чотирьом стихіям природи, які гармонійно поєднані в організмі людини. Ця теза зафіксована у *“Тлума-*

ченні граматики” І. Єрзинкаци – вірменського поета і послідовника піфагорійського вчення. Він, як і вірменський медик Г. Магістр, дотримувався думки про те, що *“музика, будучи безтілесною, має спорідненість із душею та сильно діє на неї... Душа, у свою чергу, діє на тіло і сильно змінює його”* [76, 94–95]. Переклавши першу частину цього висловлювання на сучасну наукову мову, отримаємо цілком природне та вже звичне для нас твердження про взаємозв’язок емоційних світів музики та людини. Стосовно другої частини – то це вже сформульований закон діяльності психофізіології: будь-яка фізіологічна функція підпорядковується психічним процесам. І. Єрзинкаци, вважаючи, що порушену гармонію в організмі допомагає встановити гра на лірі, рекомендує хворим малокрів’ям грати переважно на першій струні, а тим, хто страждає надмірним недостатком крові або жовчі – на четвертій.

Музику як ліки сприймав і їхній послідовник лікар *Мхатар Гераци*: *“Нехай якнайбільше слухають приємні мелодії гусанів і струн”* [76, 29] – слова із праці *“Втішення при лихоманках”*. Аналогічні свідчення, що мудреці визнавали необхідність наявності у лютні чотирьох струн, які відповідають чотирьом стихіям, дійшли також із послань іракської філософсько-релігійної організації *“Брати чистоти”*. Мелодії, зіграні на певній струні, повинні були мати конкретний терапевтичний вплив. Наприклад, звук на струні *“масна”* повинен укріплювати суміш крові і т. д. Вважалося, що *“музикант, якщо він майстер своєї справи, може направляти душі до добродіїв і відволікати від низьких вчинків”* [95, 262–274].

7.2. Європейські середньовічні погляди на вплив музики. Хореоманія. У середньовічній Європі трансформувалася на-

прям розвитку теоретичної думки в галузі МТ. Це мистецтво трактувалось насамперед як засіб морально-релігійного виховання. Для середньовічної музично-світоглядної ментальності характерна думка, що *неметризована мелодія здатна нейтралізувати енергію мускульного руху, погасити внутрішню динаміку, яку створює музичний ритм, тобто музика здатна підсилити аскетизм, відчуженість, споглядальність*. За словами Фоми Аквінського, сенс специфіки прекрасного в тому, що при його спогляданні або осягненні заспокоюється бажання: прекрасне є завершеним, воно має числову гармонію (піфагорійство).

У той же час в Середньовічній Європі відомі численні випадки так званих “психічних епідемій”, під час яких музика була єдиним дієвим рятівним засобом. В Італії була розповсюджена хвороба “тарантизм”, яка приписувалася укусові отруйного павука тарантула, проте вважається різновидом так званих психічних епідемій. Суть “лікування” полягала у тому, що хвороба “витанцьовувалася” під швидку музику, і яд “виходив” із тіла. У ХХ ст. “тарантельне витанцьовування” стало основою методу бразильського психіатра Д. Акштейна – “танцтранстерапії” з ритмами твістів, ча-ча-ча, шейків [73, 45].

Подібний випадок – хореоманія – “епідемія танцю св. Вітта” у Німеччині, Нідерландах, Бельгії в XIV–XVI ст., яка охоплювала у несамовитому екстатичному танці цілі міста. Тому у багатьох поселеннях були спеціальні волинкарі та дударі на випадок спалаху епідемії. Трагедію описав Р. Бейфілд, зібрав нотний матеріал і досвід роботи А. Кірхер [73, 44; 76, 30; 89, 56]. Окрім того, безліч індивідуальних випадків, що описав Г. Гесс де Кальве у праці “Лікування хвороб за посередництвом музики” (1862).

7.3. Діячі епохи Відродження та Нового часу про лікувальні властивості музики (А. Кірхер та ін.). В епоху Відродження після довгих століть мовчання в європейській науці з'являються праці, які повертають суспільство до опрацювання теоретичних основ МТ. Серед них – дослідження англійського лікаря Р. Бертоне, здійснені на основі боротьби із власною меланхолією. З естетичних позицій торкається цієї проблеми відомий Ф. Петрарка в праці “Ліки від зрадливості долі”.

Мартин Лютер та ряд інших теологів XV–XVI ст., спираючись на демонологічне трактування походження хвороб, обґрунтовували вплив мистецтва як релігійно-містичного чинника божественної природи: музика “одна після теології здатна дати те, що дає лише теологія, тобто спокій і радість душі, а це є яскравим доказом того, що диявол, винуватець сумних турбот і тривожних скорбот, утікає при звуках музики майже так само, як від слова теології” (М. Лютер) [76, 92]. Сатирик Ф. Рабле, драматург В. Шекспір, композитори Ф. Салінас і Дж. Царліно належать до митців, що поставили питання про саногенетичний вплив музики як механізм гармонізації душі з навколишнім і внутрішнім світами [142, 7].

У XVII–XVIII ст. розпочинається розвиток наукової думки про використання музики із лікувальною метою (“ятромузика” – від гр. *iatro`s* – лікар). Паралельно у XVI–XVIII ст. в медицині розвиваються ятромеханіка (ятрофізика) та ятрохімія. Представники цих наук намагалися пояснити всі фізіологічні, патологічні явища на основі явищ механіки або хімії (хвороби – результат хімічного дисбалансу в організмі) та відповідно лікувати. Ці напрямки, попри детерміністський підхід до психіки, зіграли позитивну роль у боротьбі зі схоластикою.

Розпочинаються науково-експериментальні дослідження впливу музики на організм людини. Німецький вчений *Анатасіус Кірхер* (XVII ст.) – автор механістичної теорії, сутність якої полягає в тому, що музика викликає фізичні та хімічні процеси в організмі, які сприяють одужанню. Серед праць цього вченого – “*Musurgia universalis*” (1650) про звук і музику; “*Phonurgia nova*” (1673), в якій висуваються ідеї, подібні до теорії гармонії сфер: *музика тиндана створює гармонію небесних тіл, в той час як музика хитана покликана узгоджувати душу й тіло людини*. Виходячи з позицій свого часу, А. Кірхер вводить поняття “музичного магнетизму”, а також висуває важливу ідею, яку можна сформулювати як музично-психологічний резонанс між твором і темпераментом реципієнта – цей резонанс лежить в основі лікувальної дії музики. А. Кірхер і Н. Краанер (XVII ст.) почали відстоювати МТ як самостійну лікувальну методу поза комплексом естетотерапії. Питання значення музичного мистецтва в житті людини до початку хвороби як важливого стержня у тактиці лікування торкається Р. Броклесбі у праці “Міркування про давню й сучасну музику та застосування її в лікуванні хвороб” (Лондон, XVIII ст.) [26, 257; 142, 7–8; 151, 17].

У цей же час у Франції музику як засіб терапії використовують лікарі Ескіроль, Рекам’є [26], Лъето (для зцілення короля Людовіка XVI). Х. Швабе вважає найвизначнішим музикотерапевтом того часу Є. Нікола, який “розцінював лікувальний вплив музики як психічну реакцію, що, у нашому розумінні, викликає фізіологічні реакції саногенезу типу катарсису” [142, 8]. МТ стала надзвичайно популярною, й у психоневрологічних клініках з’явилися штатні музиканти – попередники сучасних західних музикотерапевтів. Вочевидь, цьому сприяла і розповсюдженість *теорії афектів*, яка

трактує музику як вираження різноманітних пристрастей (енциклопедисти Д'Аламбер, Д. Дідро). Сьогодні немає потреби вкотре доводити, що “вираження” тягне за собою “навіювання”, “зараження”, а відтак – і факт слухності вказаної теорії.

МТ напрацювання поширюються – з XVIII ст. вони з'являються у США. Досліджувану проблему з точки зору медицини в XIX ст. розробляють Е. Етлі (студія “Інаугураційне есе про вплив музики на лікування хвороб”), С. Дж. Метьюз (дисертація “Вплив музики на полегшення хвороб і лікування”), Дж. А. Блумер (“Співвідношення музики та розуму”), Дж. Л. Корнінг (“Застосування музичної вібрації перед і під час сну”) [142, 19]. Цей напрямок застосовувався і в Росії й розвивався доволі інтенсивно. У галузі плідно працювали відомі психіатри-практики й науковці, серед яких – С. Зібелін, М. Мудров, В. Монассеїн, О. Кожевніков та ін. За словами М. Мудрова, *“цим мистецтвом повідомляється хворим та твердість духу, яка перемагає тілесні болі, тугу, метушню, і яка самі хвороби тоді підкорює волі хворого”* [76, 30–31].

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ

1. Як розумів цілющі властивості музики в Аль-Фарабі?
2. У чому полягали основні музично-терапевтичні ідеї Авіценни?
3. Як розвивалися європейські погляди на музикотерапію в епохи Середньовіччя, Відродження, Нового часу?
4. На основі додаткової інформації покажіть проєкції вчення А. Кірхера на галузь музикотерапії.
5. Відшукайте додаткові матеріали про музикотерапію в країнах середньовічного мусульманського Сходу.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. Аллюяров Х. А. Музыкотерапия в трудах аль-Фараби / Х. А. Аллюяров // Здоровохранение Казахстана. – 1980. – № 2. – С. 55–56.
2. Аллюяров Х. А. Музыкотерапия в трудах Ибни Сино / Х. А. Аллюяров // Здоровохранение Таджикистана. – 1980. – № 5. – С. 15–17.
3. Брусилловский Л. С. Музыкотерапия / Л. С. Брусилловский // Руководство по психотерапии / [под ред. проф. В. Е. Рожнова]. – Ташкент: Медицина УзССР, 1979. – С. 176–192.
4. Леви В. Музыкапея или хорошо забытое старое / Владимир Леви // Знание – сила. – 1968. – № 10. – С. 44–46.
5. Лисицын Ю. П. Союз медицины и искусства / Лисицын Ю. П., Жилиева Е. П. – М.: Медицина, 1985. – 191 с.
6. Матейова З. Музыкотерапия при заикании / З. Матейова, С. Машура. – К.: Вища школа, 1984. – С. 5–51.
7. Музыкальная эстетика стран Востока / [под ред. В. П. Шестакова]. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.
8. Шабутін С. Зцілення музикою / Сергій Шабутін, Стефан Хміль, Ірина Шабутіна. – Афіни; Тернопіль: Підручники і посібники, 2006. – 191 с.
9. Юргутите А. А. Лечебное воздействие музыки: история, применение, перспектива: автореф. дис... канд. искусствознания. – Вильнюс, 1990. – 24 с.
10. Юркова А. Абу Али ибн Сина и его музыкальная терапия / Анна Юркова // Старинная музыка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://musicfancy.net/ru/music-theory/music-therapy>.
11. Natanson T. Wstęp do nauki o muzykoterapii / T. Natan-

son. – Wrocław-Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1979. – 222 s.

§ 8. ВИТОКИ ТА СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ ТЕРАПІЇ У ХХ СТОЛІТТІ: ФІЛОСОФСЬКІ ОСНОВИ, ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ, ШКОЛИ

8.1. Філософсько-психологічні концепції як основа музико-терапевтичної науки. У ХІХ ст. з'являється ряд нових філософських ідей, дотичних до сфери МТ. Для Г. В. Ф. Гегеля музика – це втілення емоцій, а роль змодельованих емоцій у художньому впливі музики на психіку людини є беззаперечною, що у ХХ ст. з точки зору музикознавства доводять В. Медушевський [91] та ін. А. Шопенгауер бачить музику уособленням Волі – живої динамічної сили, властивої кожній дії тіла, душі та Всесвіту. Це положення матиме одну із провідних ролей для концепції перцептуальної динаміки музичного вираження Р. Арнхейма [9]. Ф. В. Шеллінг звертається до давньогрецької теорії катарсису [133].

У ХХ ст. культурфілософія, займаючись проблемою пошуку істинності людського буття, зосереджується на символах. Достатньо згадати структурне мовознавство Ф. де Соссюра, соціологію мовлення Е. Сепіра та Б. Уорфа, перетворення сфери безсвідомого в особливого роду організовану мову Ж. Лакана, символи-архетипи колективного безсвідомого К. Г. Юнга та неофройдистів, трактування мови як голосу буття М. Гайдеггера, відкриття у мові шифрів початкового сенсу буття К. Ясперса, вираження в символі “культурного міфу” народу – холізм у культурологічних дослідженнях*. Символ-міф, на думку названих філософів, має здатність

* Холізм (гр. hólos – цілий, цільний, весь) – ідеалістичне вчення, що розглядає світ в його еволюції на основі фактору цілісності. У цьому світі людина є “мікрокосмосом у макрокосмосі” (Гіпократ). Відродившись у ХХ столітті (основоположник сучасного холізму – Я. Сметс) після занепаду в епоху Нового часу, холізм тісно пов'язується з поняттям синегетизму (гр. synergos – діючий одночасно).

заглиблювати, повз нашарування цивілізації й культури, в архаїчні пласти, що зберігають символіку безсвідомого, пов'язаного, в кінцевому результаті, з Еросом і Танатосом.

На описаному ґрунті основна мета модерної психотерапії постала у бодай частковому відновленні порушених у процесі еволюції зв'язків людини зі світом природи. Недосяжним, проте таким, якого треба прагнути, ідеалом став феномен синкретичної єдності людської свідомості, людського духовного світу й внутрішнього життя, котрий забезпечується лише зв'язком із космічними силами, природою, землею, тобто той феномен, який характеризував світовідчуття і буття архаїчної людини. Отож, лише у відновленні цієї органіки прадавнього синкретизму західноєвропейські філософи, культурологи й психологи вбачали потенційні можливості людства та окремого індивіда для початку нового історико-культурного циклу (наприклад, О. Шпенглер у праці "Сутінки Європи" [139]).

Таким чином, на межі ХІХ–ХХ ст. виникає ряд теорій психотерапії, які використовують мистецтво як засіб встановлення вказаної органічної цілісності, що стають надзвичайно популярними. Коротко розглянемо основні з них.

Катартичний метод гіпно́теранії Й. Бройєра та З. Фроїда, заснований на медичному трактуванні теорії катарсису І. Бернайсом (полегшення через повторне переживання конфлікту).

"Психоаналіз" Зігмунда Фроїда вбачав у процесі художньої творчості один із ефективних засобів розрядки накопичених надлишків лібідонозної енергії і розумів мистецтво як вираження індивідуального безсвідомого художника-невротика із особливою силою інстинктивних потягів в широкому

фрейдівському розумінні “лібідо” (лат. libido – бажання, потяг, прагнення). Це центральне поняття психоаналізу у ранніх працях З. Фрейда визначається психічну енергію, що лежить в основі сексуальних проявів людини і є синонімом сексуального потягу, натомість згодом психіатр починає розуміти поняття значно ширше – як енергію, що народжується не лише безпосереднім статевим потягом, а цілим “інстинктом життя” і є синонімом потягу до життя – Еросу. При цьому контроль свідомості над художньою творчістю вважається опосередкованим або й узагалі відсутнім. Наріжним поняттям теорії З. Фрейда є *сублімація* (лат. sublimare – підносити) – “піднесення” нереалізованої лібідонозної енергії, наприклад, у творчості та ін.

Послідовником З. Фрейда став *Карл Густав Юнг*, який переглянув основні положення психоаналізу. Наприклад, протракував лібідо як психічну енергію взагалі, відкинув сексуальну етиологію неврозів, розумів психіку як замкнену систему, яка функціонує за принципом компенсації та ін. Відкриття З. Фрейда у сфері підсвідомого, де криються пригнічені нашаруваннями культури прадавні, природні мотиви людської поведінки, у працях його учня К. Г. Юнга (“Метаморфози та символи лібідо” (1912) та ін.) отримали назву “архетипів” свідомості: наприклад, архетипи “героя”, “демона”, “мудрого старця”, “матері-землі” та ін., центральну роль серед яких відіграв архетип “самості” (центр особистості на відміну від “Его” – “Я” як центру свідомості), які знаходимо у символіці міфів, художньої творчості, сновидінь. Саме через архетипи – сталі моделі поведінки – людина втілює досвід поколінь предків. Таким чином, колективними архетипами К. Г. Юнг ствердив, що мистецтво є вираженням не тільки індивідуального, але й *колективного*

підсвідомого, яке відображає досвід попередніх поколінь у структурах мозку людини, пам'яттю роду; колективне підсвідоме – це колективний егрегор, тобто енергоінформаційне поле, зумовлене певною ідеєю, яке виникає в об'єднанні людей навколо неї. Окрім того, К. Г. Юнг вважав, що мистецтво породжене хворобою і, в той же час, є поліативним засобом проти неї, а потяг до мистецтва притаманний виключно людям у хворобливому стані [141].

Попри цінність напрацювань К. Г. Юнга в цілому (з-поміж іншого – про психологічні типи та ін.), складно повністю погодитися із твердженнями щодо суцільної “хворобливості” митців. Невже, наприклад, дитина, що виражає своє світобачення та світовідчуття у малюнку чи пісеньці і збереже ці творчі нахили протягом усього життя, трансформуючи дитячі фантазії в серйозне мистецтво, вже має закладені патології? Схиляюся до думки, що потяг до мистецтва підсвідомо викликається потребою змін у власній психоемоційній сфері – чи шляхом вираження емоцій, чи зараження ними, що зовсім не обов'язково повинно переходити межі невротизму. Тому фактор фройдівської сублімації є лише одним із варіантів подібних психоемоційних змін.

“Психодрама” Я. Л. Морено, учня З. Фроїда, який з метою створення умов, коли можна вільно виплеснути потаємні, природні емоції, за яких не буде спрацьовувати комплекс “заангажованості” нашаруваннями культури, намагався реставрувати театр у його початковому вигляді, руйнуючи всі накопичені століттями завоювання театрального мистецтва, прагнучи “відновити хаос” (при цьому використовуючи ігрову психотерапію як засіб для поєднання реальної та бажаної дійсності). Я. Л. Морено відкрив у Відні 1911 р.

“психотерапевтичний театр”, аналог якого був створений у 1928 р. у Нью-Йорку [76, 97–100].

8.2. Експериментальні дослідження та музико-терапевтична практика наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ століття (І. Павлов, В. Бехтерев та ін.). Іншим шляхом у вивченні впливу музики на психофізіологію із середини ХІХ ст. стає нервізм, що починає розвиватися у галузі фізіології. В його основі лежить думка про провідну роль нервової системи, і, в першу чергу, її вищих рівнів, у нормалізації діяльності організму. Нервізму присвятили свою діяльність І. Сеченов (“Рефлекси головного мозку”), С. Боткін, а на новому етапі розвитку вчення – І. Павлов із вивченням вищої нервової діяльності, що у 1883 р. і вводить поняття власне “нервізму” та його школи.

Сутність вчення Івана Павлова в проекції на мистецтво полягає у тому, що на умовних рефлексах, в цілому, побудована дія художніх засобів (звуку, слова, барви, ритму і т. д.), а сприйняття художньої творчості ґрунтується на системі рефлексаторних зв'язків – функціонуванні динамічного стереотипу [104].

Таким чином, наприкінці ХІХ ст. на зміну емпіричному етапу вивчення терапевтичного впливу музики приходить етап експериментально-фізіологічних досліджень. У 1870–1880 рр. на зіткненні психології та фізіології складається як самостійна дисципліна експериментальна психологія (психофізика, психофізіологія та ін.). Саме галузь МТ почала найраніше розвиватися з комплексу вивчення природознавчих основ дії мистецтва на людину. Завдяки дослідженням медиків і фізіологів І. Догеля, І. Тарханова (Тархнішвілі), В. Бехтерева та інших на початку ХХ ст. використання музики з лікувальною метою почало отримувати наукову основу.

І. Тарханов, учень І. Сеченова, у праці “Про вплив музики

на людський організм” стверджує [76, 102]: музика відображає не тільки почуття, але й думки, і це розширює її владу над людиною; музика здатна викликати сповільнення чи пришвидшення дихання й серцебиття; аналогічну дію мають: слухання музики, спогад про неї та безмовне наспівування мелодій “про себе”.

Фармаколог І. Догель ще 1888 р. проводить фізіологічне дослідження, у якому вперше науково доводить всебічний вплив музики на серцево-судинну систему та органи дихання людини і тварин. 1911 р. у праці “Вплив музики на людину і тварин” вчений доповнив і підтвердив теорію І. Тарханова, особливо ретельно досліджуючи висоту, силу та тембр звукових подразників. І. Догель доводить, що певні реакції на музику залежать від індивідуальних особливостей організму, тобто намагається розкрити фізіологічні основи фактору індивідуальності у сприйнятті творів мистецтва. Правильність досліджень І. Догеля підтвердили вчені І. Темкін, В. Полякова, М. Могендович та ін. [76, 102].

Визначний вчений В. Бехтерев та його послідовники вперше у клінічних умовах встановили безпосередній вплив музики на емоційно-афективну сферу людини: естетично змістовна музика побуджує до більш активного переборення хворобливого стану. Праця В. Бехтерева отримала назву “Гіпноз, навіювання, психотерапія та їх лікувальне значення” (Санкт-Петербург, 1911). Важливим кроком стало те, що в 1913 р. вчений заснував “Товариство для з’ясування лікувально-виховного значення музики та її гігієни”. В. Бехтерев вивчав музику як засіб естетичного виховання (доповідь “Значення музики в естетичному вихованні дитини з перших днів її дитинства”, травень 1914 р.), засіб усунення перевтоми, засіб відволікання від нав’язливих думок при хворобливому стані (спільно з

Д. О. Оттом).

Процес коригування психоемоційного стану людини В. Бехтерев здійснював за такими етапами:

- 1) твір, що відповідає психоемоційному стану людини в даний момент;
- 2) *поступова* зміна характеру музики відповідно до бажаної зміни в настрої людини;
- 3) закріплення бажаного психоемоційного стану.

Принагідно зауважу, що сьогодні застосовується і більш *радикальний варіант* коригування психоемоційного стану (його необхідно використовувати дуже обережно, він дієвий, але може зашкодити особам з нестійкою психікою):

- 1) твір, що відповідає психоемоційному стану людини в даний момент;
- 2) *різка* модуляція емоційного модусу музичного твору на протилежний;
- 3) закріплення бажаного психоемоційного стану.

На думку В. Бехтерева, найсильніший ефект справляють однохарактерні твори. Емоційно складні твори із частою, бурхливою зміною характерів непридатні для застосування з лікувальною метою [76, 33–34]. 1916 р. у статті “Питання, пов’язані з лікувальним і гігієнічним значенням музики” В. Бехтерев подав матеріали, що були узагальненням світового досвіду у галузі МТ на той час.

На початку ХХ ст. вчення В. Бехтерева, В. Гіляровського, Ю. Каннібаха існували як складові психотерапії. Тривала зупинка еволюції МТ у першій половині ХХ ст. була зумовлена зміщенням акценту на розвиток біологічної теорії психічних захворювань. Досягнення в МТ науці та практиці використовувалися, як правило, в комплексі культурно-розважальних заходів.

8.3. Розвиток музичної терапії у другій половині ХХ століття. Новий етап розвитку МТ практики розпочинається у другій половині ХХ ст. У цей час актуалізується *теорія стресу*, що висуває нові положення щодо причин психічних захворювань і ролі в них бактеріального чинника. Лікар С. Міллен доводить, що головними факторами, які спричиняють різноманітні порушення в організмі, найчастіше є емоційне напруження чи невласлива для людини розумова активність. Біологічні чинники тоді викликають хворобу, коли потрапляють на відповідні для них умови, а саме на ослаблення організму, яке може бути викликане стресом. Стрес спонукає до надмірного викидання гормонів, яке є загрозою для організму. Отож, стрес є причиною нефункціональних, органічних хвороб. І власне музика – незалежно від своєї діагностичної функції – є потенційним фактором переривання напруження, що, таким чином, може врятувати від “гормонального отруєння”. Для здоров’я, на думку медицини, корисно, щоб стрес рівномірно розподілявся по цілому організму. Якщо у певній частині організму стрес дуже сильний (місцевий стрес), то необхідний відпочинок, що часом є неможливим. Отже, одним із найважливіших питань МТ є рекреаційні впливи, що нормалізують функціонування організму.

Після Другої світової війни в МТ виникають дві незалежні течії [26, 259–260].

Перша пов’язана з американською школою. Для неї характерна емпірико-клінічна орієнтація. Складаються “лікувальні каталоги музики” – своєрідна “музична фармакологія” (“музикопея”). Її родоначальником став *Томас Едісон*, що класифікував 589 творів для використання у лікувальні [73, 45]. У цій течії МТ існує як допоміжний метод ПТ.

Друга течія пов'язана зі шведською школою (основоположник – А. Понтвік, учень К. Г. Юнга). Для неї характерна орієнтація на “глибинну психологію”. МТ є незалежною від ПТ, відіграє провідну роль у лікуванні. Оскільки музика може зануритись у “глибинні сфери особистості”, то ця система не вимагає вербальної ПТ.

Пізніше розвивається МТ у німецькомовних країнах. Серед осередків МТ, в яких втілюється практика “життєбудівної художньої діяльності”, – мюнхенський Вільний музичний центр П. Гамеля. Основа роботи Центру – відкриття європейській людині етнічного багатства всього населеного простору землі, особливо Індії. Як два відокремлених напрямки МТ тут існують пасивне слухання (“рецептивна терапія”) і музична діяльність у комунікативній грі. Центральною проблемою МТ П. Гамель вважає *дихання* (свідомість і контрольованість дихання, знаходження шляху до співу). Пошук “власного звуку” є “кроком до подальшого самовдосконалення” [63, 285–292].

Активно провадиться МТ практика в Польщі, де центри з дослідження наукових основ МТ та практичної діяльності існують у Варшаві, Кракові, Вроцлаві, Лодзі. Відомим музикотерапевтами стали Т. Натансон, Е. Галінська та ін.

У ХХ ст. МТ є галуззю, розповсюдженою в усьому світі. Функціонує Всесвітня асоціація музикотерапевтів, куди входять психотерапевти, музиканти, культурологи, психологи, педагоги.

Робота музикознавців полягає у наступному:

- 1) у підборі музичного матеріалу відповідно до його психоемоційної характеристики та згідно з духовними і душевними потребами пацієнта;**
- 2) в запису, розшифровці та аналізі імпровізацій пацієн-**

- тів з візуальної та акустичної точок зору;
3) в сумісних імпровізаціях з пацієнтом.

Певні кроки з лікування засобами музики здійснювалися навіть у колишньому СРСР, хоча, найчастіше, в межах санаторно-курортного лікування. Терапією невротично хворих займалися Г. Шипулін, В. Ткаченко, Т. Осіпова, Б. Якубов; психічно хворих – М. Кутанін, М. Вавілова, В. Мілявський. Наукові дослідження з точки зору медичної науки проводили Л. Брусилівський, М. Могендович та інші. У Києві в 80–90-х рр. Музикотерапією почав займатися лікар-психотерапевт О. Страшний.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ

1. Які філософсько-психологічні концепції відіграли провідну роль для розвитку музикотерапії у ХХ столітті?
2. Якими є результати експериментальних досліджень впливу музики на психофізіологію людини наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ століття? За якими етапами пропонував здійснювати процес коригування психоемоційного стану людини В. Бехтерев?
3. Якими шляхами розвивалася музикотерапія у другій половині ХХ століття? В чому полягає робота музикознавця в музико-терапевтичній практиці?
4. Віднайдіть декілька різних “лікувальних каталогів музики”. Проаналізуйте їх і порівняйте.
5. Віднайдіть додаткові матеріали про діяльність музично-терапевтичних центрів у другій половині ХХ століття.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Перцептуальна динаміка музикального

- выражения / Р. Арнхейм // Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М. : Прометей, 1994. – С. 235–249.
2. Брусиловский Л. С. Музыкалотерапия / Л. С. Брусиловский // Руководство по психотерапии / [под ред. проф. В. Е. Рожнова]. – Ташкент : Медицина УзССР, 1979. – С. 176–192.
 3. Благовещенский И. П. Проблемы музыкальной выразительности в свете учения о динамической стереотипии высшего отдела головного мозга / И. П. Благовещенский // Некоторые вопросы музыкального искусства. – Минск : Наука и техника, 1965. – С. 47–56.
 4. Заховаева А. Г. Философские основы музыкальной терапии / А. Г. Заховаева // Музыка и время. – 2005. – № 9. – С. 14–15.
 5. Лисицын Ю. П. Союз медицины и искусства / Лисицын Ю. П., Жилыева Е. П. – М. : Медицина, 1985. – 191 с.
 6. Фрейд З. О психоанализе [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.zigmund.ru/transactions.php>, а также http://www.koob.ru/freud_zigmind/about_psychoanalysis.
 7. Чаянова Е. В. Ритмика как лечебный фактор в детской психоневрологической больнице / Е. В. Чаянова // Учение И. П. Павлова в лечебной практике психоневрологической больницы. – М., 1954. – С. 122–128.
 8. Шабутін С. В. Зцілення музикою : Монографія / Шабутін С. В., Шабутіна І. В., Хміль С. В. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2006. – 150 с.
 9. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг / [пер. с нем. П. С. Попова]. – СПб. : Алетейя, 1996. – С. 192–419.

10. Шпенглер О. Гештальт и действительность / О. Шпенглер // Шпенглер О. Закат Европы : Очерки по морфологии мировой истории. – Т. I. – М. : Мысль, 1998. – 663 с.
11. Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке / К. Г. Юнг / [пер. с нем.] / [собр. соч.] : В 19 т. – Т. 15. – М. : Ренессанс, 1992. – 320 с.
12. Юргутите А. А. Лечебное воздействие музыки : история, применение, перспектива : автореф. дис... канд. искусствознания / А. А. Юргутите. – Вильнюс, 1990. – 24 с.

§ 9. ОСНОВИ МУЗИЧНОЇ ТЕРАПІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

9.1. *Концепції, що пояснюють дію музики на психофізіологію людини (асоціативістична, гештальтпсихологічна, психоаналітична, теорія психологічного резонансу та ін.).* Теоретичною основою сучасної МТ є концепції, що пояснюють дію музики як психотерапевтичного прийому. Серед них найважливішими є такі [110, 96]:

- 1) *асоціативістична* – різні засоби музичної виразовості як окремі елементи є основою дії музики у зв'язках, оскільки вони – причина асоціацій, що виникають суміжно з певними переживаннями;
- 2) *гештальтпсихологічна* – сприйняття музичного співзвуччя є переживанням високої якісної своєрідності, єдиної у своїй цілісності (цілісний образ), що не є рівним сумі окремих музичних засобів, які використовуються для його втілення, це явище значно складніше;
- 3) *психоаналітична* – музичний твір містить у собі відображення сексуальних символів та вираження патологічних комплексів, мистецтво бачиться як сублімація;
- 4) *теорія психічного резонансу* – музика є відображенням деяких вихідних форм психічного життя через акустико-гармонічні побудови.

Окрім того, відомі *емоційно-стресова теорія* (В. Рожнов), складовою якої є терапія через творче самовираження (М. Бурно) та *теорія музично-образної медитативної терапії* (В. Петрушин; сумісна дія на душевний стан пацієнта слухових і зорових образів, які мають різне емоційне забарвлення, та піднесення змісту цих образів до рівня їхньої загальнолюдської значимості); *музична психотерапія*

особистісно-центрованого спрямування (О. Блінова) та ін.

Автор праці “Вступ до науки музикотерапії” польський вчений Тадеуш Натансон концептуальні основи МТ ХХ ст. уклав у такі три найважливіші напрямки [151, 17]:

- 1) психоаналітичний (на основі психоаналізу З. Фрейда та К. Г. Юнга);
- 2) тренінговий (у першу чергу, на основі вчення про “умовні рефлекси” І. Павлова);
- 3) екзистенціальний (на основі філософії М. Гайдеггера).

9.2. Види діяльності в музичній терапії. Видами діяльності в МТ є такі:

- I. Сприйняття. 1. Музика як фон для релаксації. 2. Музика як причина катартичної розрядки. 3. “Музичні сни” із перенесенням слухача на образ героя і переживанням того, чого бракує в реальному житті.
- II. Виконання. Найчастіше використовується пісня завдяки її доступності. Є можливість рольового перенесення себе в образ героя пісні.
- III. Творчість. “Creative therapy” – відомий у світі психотерапевтичний прийом, пронизаний, як і вся західна психотерапія, психодинамічними концепціями (психоаналітичними, екзистенціальними і т. д.). Терапія творчістю склалася історично із ряду умовно розділених складових. Частина з них використовують музику (більшою чи меншою мірою) [28]:

- 1) терапевтична захопленість різними заняттями;
- 2) терапія саморозкриттям у творчості:
 - а) арттерапія (arttherapy), що виникла у 1940 р. як форма психотерапії, основоположник – М. Наумбарг (США, педагог); до складових арттерапії можуть входити бібліотерапія, мільєтерапія

- (вплив середовища), дія виду із вікна;
- б) гештальтунгстерапія (Gestaltungsterapie) – терапія цілісними образами, що виникла із аналітичної психології К. Г. Юнга і психодрами Я. Л. Морено;
 - в) психотерапевтичне використання прийомів творчої роботи Е. Францке (Швейцарія);
 - г) “синтетична терапія” В. Кречмера (Тюбінген) – лікування “культурним життям у його своєрідності”;
 - г) етнотерапія, засновниками якої є акторка З. Косова та психіатр-психотерапевт М. Науснер, що пропагують заглиблення у дитинство в ході карнавалу (народного свята);
 - д) цілющий пошук сенсу життя як основа майбутньої терапії творчістю.

Учасниками МТ сеансу є терапевт, пацієнт, мистецтво. При цьому терапевт (лікар, що співпрацює з музикознавцем) повинен мати відповідні знання про пацієнта, мистецтво, і свої можливості позитивного впливу.

Для досягнення результату потрібен ряд додаткових факторів. Важливе значення має відповідність музичного матеріалу. До критеріїв вибору належать характеристика пацієнта, тип хвороби, мета слухання музики (терапевтична чи діагностична), психофізичний стан пацієнта безпосередньо перед початком сеансу (“умовний вихідний стан”), бажаний напрямок впливу під час сеансу, задуманий ефект наприкінці сеансу. Важливим є фактор “знайомості” твору. Це питання дискусійне, і відповідь на нього може пов’язуватися із різноманітними чинниками: асоціаціями реципієнта щодо певних подій свого життя чи станів. При цьому може

спрацювати негативний чинник “індивідуальної алергії” (наприклад, після використання вальсів Й. Штрауса у гітлерівських концтаборах колишні в’язні мали “індивідуальну алергію” на ці твори та ін.).

Істотне значення під час сеансу рецептивної МТ мають: вигляд приміщення, якість відбору музики, зручне положення (сидіння), відповідна вентиляція, спосіб розміщення слухача та апаратури, особистість психотерапевта.

“Світ музики”, як вказує О. Блінова [22], може мати такі складові:

- імпровізація підопічних (“внутрішня музика”);
- традиційна впливова музика (звучить із-зовні);
- відчуття людиною свого організму, тіла як “музичного інструменту”, що дозволяє працювати з ритмом дихання, пульсаціями в середині тіла, тембром голосу;
- символічний опис навколишнього світу, учасників і МТ процесу в музичних термінах.

МТ активність може здійснюватися у вигляді таких занять: подання через пацієнта власного ритму (діагностична мета); пантомімічна гра; інструментальні діалоги; імпровізація (tutti); сумісне музикування (на зразок орфівського); імпровізація на задану тему (ритмічний канон); музичний портрет та інші.

На сьогодні функціонує й окрема назва “співотерапія”, проте вона може здійснюватися і в контексті цілісної МТ. Основа методу – у “правильному співі”, а також у вмінні відчувати в різних частинах тіла “резонанс”, тобто відображення звучання власного голосу.

Існують різні методи використання інструменттарію. Наприклад, пацієнт, знаходячись серед великої кількості інструментів, може обирати їх, ансамблювати з терапевтом-

музикантом. Роль цього методу зростає в районах мультинаціональних культур, оскільки сумісна імпровізація дозволяє порозумітися, асимілюватися. Музикотерапевт повинен знати “живу” музику різних культур. При цьому важливим є значення ударних інструментів, особливо для позбавлення від агресії під час виконання (на зразок стародавніх ритуалів).

При всій різноманітності форм, методів і прийомів МТ, первинним вважається пряме музичне спілкування на зразок того, що здійснював цар Давид. При цьому завдяки “вчуленню”, емпатії відбувається максимальне наближення психічного стану реципієнта до стану виконавця. З позицій використання музики як засобу релаксації (перед операцією в хірургії, у стоматології та ін.) та активного регулювання ритміки (логопедія та ін.) лікувальне поле, де застосовують терапевтичні властивості музики, дуже широким, але основною галуззю лишається психотерапія, яка пронизує всю медицину.

У сучасній практиці вирізняють такі напрямки лікувальної дії МТ [146]:

- 1) емоційна активація в ході вербальної психотерапії;
- 2) розвиток комунікативних здібностей (навичок міжособистісного спілкування);
- 3) регулюючий вплив на психовегетативні процеси;
- 4) підвищення рівня естетичних потреб.

Сьогодні актуальним є виведення із психіатричних і медико-психологічних меж “музичної профілактики” (термін Тадеуша Натансона [151]), що дасть можливість перенести напрацьовані тисячоліттями МТ здобутки у психологопедагогічну сферу, досліджуючи та застосовуючи вплив музики на людину.

Останнім часом у МТ практиці поряд з традиційною музикою все частіше використовують етнічну, спірітуальну музику, музику стилів нью-ейдж, волд, ембієнт, етнозамальовки, звуки живої природи, а також медитативну, релаксаційну, церемоніальну, фонову та спеціальну лікувальну музику (основоположник – німецький композитор, засновник компанії *Micro Music Laboratories Пітер Хюбнер*) [146]. Найчастіше це різноманітні аутогенні тренування з різним ступенем впливу музики чи словесного навіювання, нервово-м'язеві релаксації, психологічні розвантаження тощо. МТ розмаїття вкладається у спеціальні каталоги та програми: дитячі, для майбутніх мам, “фонові” для офісних працівників, для водіїв тощо [159 та ін.].

Доведено, що музика впливає на дитину ще в утробі матері. При цьому найбільш позитивними є твори В. А. Моцарта та А. Вівальді, для подолання депресивного стану – Л. ван Бетовена, для підліковування нервової системи – музика, якій не менше трьохсот років (оскільки раніше “пульс життя” людини був повільнішим) тощо.

Ефект прохованого управління поведінкою людини в результаті дії відповідної музики здавна застосовували у духовних практиках. Сьогодні він використовується менеджерами з управління персоналом, виникли різноманітні напрямки фонові музики, музики для спорту, ритуальної музики, музики для офісів, торгових приміщень тощо. На робочих місцях працівникам пропонують сеанси аутогенного тренування, нервово-м'язевої релаксації, психологічного розвантаження з музичним або словесно-музичним супроводом.

Наприклад, у Росії розробили аудіо-курс емоційно-вольової саморегуляції для представників силових структур

“Щит” (психолог В. Анікєєв та ін., композитор С. Муравйов), у якому використовується безперервне вербальне навіювання на фоні музики, що не відволікає увагу, найчастіше у східному стилі. Такі сеанси, як правило, містять чіткі вказівки, яку частину тіла напружити чи розслабити.

Серед розробок для дітей ще з внутріутробного періоду – програма “Вітотоніка” [162], що складається з декількох комплексів:

- 1) “Сонатал” – методика музичної стимуляції розвитку дитини (рухової, емоційної та дихальної сфер) у внутрішньоутробному періоді та новонародженої, а також для знаття стресів у вагітної жінки;
- 2) “Ейдотоніка” – музика кольору, призначена для дітей першого року життя, впливає на зір і визначення кольорів;
- 3) “Лінгвотоніка” – музика слова для дітей другого року життя, яка допомагає розвивати у дитини відчуття мови, сприяє становленню мовлення;
- 4) “Хореотоніка” – музика руху для дітей третього року життя, що впливає на рухову активність;
- 5) “Валеотоніка” – музичні уроки здоров’я для реципієнтів більш старшого віку;
- 6) “Музикотерапія” – лікування захворювань за допомогою музики.

Головна роль може відводитися і музиці. Наприклад, в альбомі “Молочний сад” з музики К. Брейтбурга вербальне навіювання В. Леві звучить з тривалими паузами, інколи нечітко, ніби “розчиняються” у музиці, більше спрямовані на підсвідомість реципієнта [128]. Музичний ринок пропонує споживачеві записи різноманітних дисків зі звуками природи, для релаксації, покращення інтелекту тощо [156;

158 та ін.].

9.3. Форми, методи та методики музичної терапії.

Форми МТ [26, 263]:

I. За кількістю хворих.

1. Індивідуальна:

- 1) комунікативна – сумісне з лікарем слухання музики для досягнення афективного контакту;
- 2) реактивна – спрямування на “ефект розв’язання”, катарсис, інтенсифікацію мовної терапії;
- 3) регулююча – спрямування на зняття нервово-психічного напруження, часто у поєднанні з аутогенним тренуванням.

2. Групова, що часто є колективним музикуванням на найпростіших інструментах, часто із проспівуванням “формул здоров’я” (самонавіюванням).

II. За ступенем участі хворих.

1. Пасивна (рецептивна) – “потрапляння” під музичний вплив у формах пасивного чи активного прослуховування. Форми рецептивної МТ: комунікативна (сумісне прослуховування музики, відтак – підтримання взаємних контактів, взаєморозуміння та довіри); реактивна (спрямована на досягнення катарсису); регулятивна (спрямована на зниження нервово-психічного напруження).

2. Активна – вираження себе в музиці через вокалотерапію (співотерапію), гру на інструментах, творчість. Застосовується, як правило, для дуже хворих осіб. При цьому подавання певних звуків “на замовлення” терапевта є значним кроком до видужання. Активна МТ – це терапевтично спрямована активна музична діяльність: відтворення, фантазування, імпровізація.

Програми сеансів пасивної МТ будуються, як правило,

за такою динамікою:

- перший твір формує атмосферу на занятті, настрої учасників групи, готує до подальшого прослуховування;
- другий твір своїми динамічністю, драматизмом несе основне навантаження, його функція – у стимулюванні інтенсивних емоцій, спогадів, асоціацій проєктивного характеру;
- третій твір знімає напругу, він, відповідно до потреби, або релаксуючий, або оптимізуючий.

Необхідно зауважити, що немає єдиної МТ. Навіть дуже поширена в останні десятиліття у світі школа активної МТ Нордо Фобінза (Нью-Йорк, Лондон, Мельбурн та ін.) має свої напрямки. Тобто існують МТ м е т о д и , класифікація яких ґрунтується на специфічності їхніх рис і цілей [148]:

- 1) реактивно-асоціативні, а також емоційно активізуючі;
- 2) тренінгові, що найчастіше застосовуються в біхевіоральній терапії;
- 3) релаксаційні, що застосовуються у різних галузях медицини, – не тільки у психіатрії;
- 4) комунікативні, пов'язані із відчуттям суспільної комунікації;
- 5) креативні, у вигляді імпровізації інструментальної, вокальної та рухової;
- 6) психоделічні, екстатичні, естетизуючі, контемпляційні;
- 7) музичний тренінг вразливості, що навчає помічати прояви та відгуки життя у музиці.

Окремий новаторський метод – віброакустичний або “музичне купання” – створений у Скандинавії відомим акустиком-фізиком Т. Віграном у 50-х рр., який використав спеціальну апаратуру для проведення рецепції через усе

тіло.

Методи, якими користується сучасна МТ, винайдені в межах інших психотерапевтичних підходів. Це елементи психоаналізу, психодрами, гештальттерапії, тілесно-орієнтованої психотерапії, аутогенного тренування, наркопсихотерапії, групової психотерапії, емоційно-стресової терапії, гіпнокатарсису, медитації та ін. *Розмаїття методів зводиться до трьох основних напрямків: клінічної, оздоровчої та експериментальної МТ* (класифікація Сергія Шушарджана).

У другій половині ХХ століття в лікувальній практиці набули розповсюдження ряд різноманітних методик музикотерапії, які використовують *психоемоційний вплив музики*. Оглянемо коротко їх основні принципи*.

Це, наприклад, **методика музикотерапевта Христофа Швабе (Німеччина)**, у якій виділяють дві фази музикотерапії:

- 1) ретроспективна – активне розкриття за допомогою переживання музики внутрішнього конфлікту;
- 2) перспективна:
 - а) розрядка психічного напруження;
 - б) або розвиток потреби у слуханні музики.**

Методика Антоніо Менегетті (Італія), основоположника онтопсихології (від гр. *ontos* – буття, *psyche* – душа, *logos* – вивчення; дослівно означає “наука про буття в душі”), який вважає, що безсвідоме має не тільки психічне, а й тілесне вираження. Методика основана на пробудженні найголовнішої психічної інстанції людини в онтопсихології, глибинного джерела її існування – “Ін-Сьо” або природного “ізо”; по-

* У цьому контексті спираємося на аналіз вказаних методик О. Ключевим у журналі “Credo new” [154] та ін.

** Опис методики Х. Швабе – у праці І. Вольперта “Лікування музикою” – див. список рекомендованих джерел (основна література) [6].

кликана музичним звучанням (передусім ударних інструментів) викликати тілесне відчуття радості буття, а процес зцілення є наслідком цього відчуття. Автор бачить здоровою людиною тілесно цілісну та таку, що має органічну життєву силу. Вершиною цієї сили є Ерос, тому еротизм – енергія, що живить здоров'я – основоположний чинник музикотерапії.

Запропоновані нижче методики Володимира Петрушина та Володимира Елькіна викликають ряд запитань. Розглянемо основні положення цих методик.

Методика Володимира Петрушина (Росія), яку автор називає “музично-раціональною психотерапією”, основана на використанні виразових можливостей передусім темпу та ладу в психотерапевтичних цілях. Автор вважає, що мінор у повільному темпі виражає сум, у швидкому – гнів, мажор у повільному – спокій, у швидкому – радість, і на цій основі трактує емоційний вплив творів, співвідносить їх з психічними хворобами. Оцінка характеру класичної музики здійснюється за допомогою заключень психологічного питальника ММРІ відповідно до такої клінічної комплексної шкали: 1 – іпохондрія; 2 – депресія; 3 – істерія; 4 – психопатія; 6 – паранойя; 7 – психастенія; 8 – шизофренія; 9 – гіпоманія; 0 – інтроверсія. Із таким співставленням характеру музики класиків і психічних хвороб погодитися, звичайно, не можу.

Методика Володимира Елькіна (Росія) спирається на систему кольородіагностики психічного стану швейцарського вченого *Макса Люшера*, яка основана на відповідності восьми кольорів емоційним станам людини, за допомогою якої можна діагностувати як власний емоційний стан, так і стан людей навколо. В. Елькін вважає, що кожен із кольорів представлений у музиці трьома тональностями (тобто три

різних тональності звучать “в одному кольорі”) та певним архетипом*. Твори, написані в цих тональностях, виражають відповідний емоційний стан і модель поведінки архетипу й таким чином впливають на реципієнта. Наприклад, чорному кольору відповідають стан “трагічного заглиблення у себе” та негативний архетип “Агресор”. Так “зabarвлені” f-moll – c-moll – g-moll, відповідно, “чорним кольором” – “трагічним заглибленням у себе” архетипом “Агресор” звучать, з-поміж іншого, такі твори, які пропонує В. Елькін: А. Марчелло, Концерт для гобоя з оркестром, повільна частина; Й. Брамс, Третя симфонія, друга частина; Т. Альбіноні, Адажіо; Г. Свірідов, Романс з музики до повісті О. Пушкіна “Заметіль” та ін.

Очевидно, підходи В. Петрушина та В. Елькіна надзвичайно звужують, навіть опускають до примітиву все розмаїття музичного впливу, тому заслуговують на с у т т є в у к р и т и к у .

Існує ряд інших методик. Ті із них, що ґрунтуються на найновіших наукових дослідженнях енергетичної природи людини й музики, розглянуто у § 10 “Перспективи наукових досліджень і музико-терапевтичної практики у ХХІ столітті”.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ

1. Які психологічні теорії та концепції склали теоретичні основи музикотерапії другої половини ХХ століття?
2. Опишіть розмаїття видів музично-терапевтичної діяльності другої половини ХХ століття.
3. Охарактеризуйте форми роботи та методи музичної

* Див. працю В. Елькіна “Цілюща магія музики. Гармонія кольору і звуку в терапії хвороб” у списку рекомендованих джерел (основна література) [43].

терапії у другій половині ХХ століття.

4. Проаналізуйте основні принципи музично-терапевтичних методик Х. Швабе, А. Менегетті, В. Елькіна, В. Петрушина.
5. Віднайдіть доступні музично-терапевтичні (психокоригуючі) аудіо-курси або інформацію про них.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. Блинова О. А. Процесс музыкальной психотерапии : систематизация и описание основных форм работы / О. А. Блинова // Психологический журнал. – 1998. – Т. 19. – № 3. – С. 106–118.
2. Блинова С. Человек. Духовность. Медитация... / С. Блинова // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 41–45.
3. Брусиловский Л. С. Музыкотерапия / Л. С. Брусиловский // Руководство по психотерапии / [под ред. проф. В. Е. Рожнова]. – Ташкент : Медицина УзССР, 1979. – С. 176–192.
4. Бурно М. Терапия творческим самовыражением / М. Бурно. – М. : Медицина, 1989. – С. 3–188.
5. Введение в музыкотерапию Грехэм Дикерсон (Graham Dickerson), Великобритания [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://hpsy.ru/edu/arttherapy/x454.htm>
6. Вольперт И. Е. Лечение музыкой / И. Е. Вольперт // И. Е. Вольперт. Психотерапия. – Л., 1972. – С. 146–155.
7. Готсдинер А. Л. На пороге XXI века / А. Л. Готсдинер // Советская музыка. – 1988. – № 3. – С. 7–8.
8. Декер-Фойгт Г. Г. Введение в музыкотерапию / Г. Г. Декер-Фойгт. – Спб. : Питер, 2003. – 208 с.

9. Кіндратюк Б. Духовне здоров'я школярів і музика дзвонів : етнопедагогічний аспект : [наук.-метод. посібник] / Богдан Кіндратюк. – І.-Фр. : Лілея-НВ, 2005. – 270 с.
10. Клюев А. С. Музыкотерапия как метод социальной реабилитации / А. С. Клюев [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://credonew.ru/content/view/793/44/>.
11. Материалы международной конференции “Синестезия : содружество чувств и синтез искусств” (Казань, 3–8 ноября 2008 г.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://synesthesia.prometheus.kai.ru/ny.htm>.
12. Петрушин В. И. Теоретические основы музыкальной терапии / В. Петрушин // Журнал невропатологии и психиатрии им. С. С. Корсакова. – М. : Медицина, 1991. – Т. 91. – № 3. – С. 96–99.
13. Филяев А. Музыкальная терапия / А. Филяев [Электронный ресурс]. – Режим доступа : subscribe.ru/archive/culture.music.energy/200503/24231159.html.
14. Шабутін С. Зцілення музикою / Сергій Шабутін, Стефан Хміль, Ірина Шабутіна. – Афіни; Тернопіль : Підручники і посібники, 2006. – 191 с.
15. Элькин В. М. Целительная магия музыки. Гармония цвета и звука в терапии болезней / В. М. Элькин – СПб : Респект, 2000. – 218 с. (Серия “Храм здоровья”).
16. Яцкевич К. В. Музыкальная терапия в онкологии / Константин Яцкевич [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.rak.by/cgi-bin/article.cgi?c=154>.
17. Natanson T. Wstęp do nauki o muzykoterapii / T. Natanson. – Wrocław-Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1979. – 222 s.
18. <http://www.sunhome.ru/psychology/11128> (Психология. Музыкальная терапия).

19. http://www.sophiex.com/sophiex_0400.shtml (Музыкотерапия).
20. <http://www.vz.kiev.ua/pop/24-05/6.shtml> (“Ваше здоров’я”).

§ 10. ПЕРСПЕКТИВИ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ І МУЗИКО-ТЕРАПЕВТИЧНОЇ ПРАКТИКИ У ХХІ СТОЛІТТІ

10.2. Сучасні перспективні моделі музичної терапії. Досягнення сучасної науки переконливо доводять, що галузь МТ повинна звернутися до глибинних знань про людину як енергетичну сутність у Всесвіті. Саме на поєднанні прадавніх знань і сучасних наукових досліджень і побудовані модерні моделі МТ. Звернемося до найбільш відомих із них.

Метод “голотропного (холотропного) дихання” Станіслава та Христини Гроф (США), трансперсональних психологів, є плодом багаторічних досліджень, що проводилися на базі Есаленського інституту в Біг-Сурі (Каліфорнія). Метод базується на тому, що свідомість людини причетна до широкого вселенського поля космічної свідомості, яке пронизує усе існуюче і є його частиною, і призначений для переходу у змінені стани свідомості.

Термін “голотропний” означає “той, що прагне до цілісності” (гр. *holos* – ціле та *trepein* – той, що рухається в певному напрямку). Метод полягає у перенасиченні мозку киснем завдяки інтенсивному диханню зі спеціальним звуковим супроводом, внаслідок чого відбувається занурення у трансперсональні шари психіки – в особисте безсвідоме, куди витісняються тривоги та переживання людини, та колективне безсвідоме, що називають “пам’яттю роду”. При цьому музика може керувати диханням під час перебування у змінених станах свідомості в досвідчених реципієнтів, у новачків використовуватися для входу у відповідний стан.

Взірцем для С. Грофа стали тибетський та індуїстський

співи, особливо мистецтво нада-йоги, яке є способом єднання через звук. Таким чином можна не тільки вводити людину у транс, але й здійснювати інші впливи на свідомість. Серед протипоказань – гіпертонія та ін. Важливо, щоб реципієнт повністю підпорядкувався звуковому потоку, дозволив йому резонувати в усьому тілі та спонтанно реагувати на нього, а музика має бути технічно якісною та мати достатню гучність [128; 154; 160].

Голосинкові (холосинкові) аудіотехнології Білла Харріса (США), психотерапевта, – одна із сучасних моделей роботи зі звуком, винайдена близько 20 років тому, що практикується у центрах Флориди та Нью-Джерсі. Термін “holosync” походить від грецьких слів holos – ціле та sync – синхронізація.

Б. Харріс виходив з того, що людський мозок є електрохімічним органом (в активному стані він виробляє до 10 ват електроенергії). Ця електрична активність проявляється у вигляді мозкових хвиль, яких є чотири типи:

- бета-хвилі, які генерує активний мозок; вони характеризуються найшвидшими коливаннями з невеликою амплітудою; частота – 15–40 Гц;
- альфа-хвилі; амплітуда їх більша, частота – 9–14 Гц; у цьому стані людина відпочиває після зробленої роботи чи медитує;
- тета-хвилі; амплітуда ще більша, частота – 5–8 Гц; у стані тета-хвиль людина відпочиває і майже засинає; у цьому стані не помічаєш, як пролетів час, дії наближаються до автоматизації, легко, без самоцензурування, відбувається формування нових ідей;
- дельта-хвилі; максимальна амплітуда коливань, частота 0,5–4 Гц; глибокий сон без сновидінь – 2–3 Гц.

Завдяки тета- й альфа-хвилям встановлюється рівновага між лівою та правою півкулями. Цей стан досягається під час медитації. Таке врівноваження дозволяє людині використовувати всі можливості свого мозку. Це робота на найбільшому інтелектуальному рівні. Ще один ефект, який відбувається в режимі альфа- і тета-хвиль – це механізм рефлексорної саморегуляції біологічної системи. Сутність полягає в тому, що при певних умовах будь-яка самостійна система прагне до стану найменшого збудження її складових частин. Щодо роботи мозку, то амплітуда збільшується, частота зменшується, при цьому ступінь впорядкованості зростає й відбувається саморегуляція.

Отже, сутність голосинкових технологій полягає у синхронізації роботи лівої та правої півкуль головного мозку. Звуки різних тонів заспокоюють мозок і дозволяють краще взаємодіяти його лівій і правій півкулі. Для цього звуковий потік розділяється на тони, і звуки одного тону потрапляють у праве вухо і, відповідно, сприймаються лівою півкулею, а звуки іншого тону спрямовуються в ліве вухо і сприймаються правою півкулею [146]. Для того, щоб синхронізувати ці звуки між собою, обидві півкулі повинні посилити взаємну комунікацію. Результатом цієї технології є стан спокою та внутрішньої рівноваги пацієнта [161].

Близьким до голосинкових аудіотехнологій є **лікування “музикою мозку”**, основане на експериментально підтверженому переконанні, що людський мозок може продукувати музику, яка має можливість так само впливати на людину, як і звичайна музика. У пацієнта знімається електроенцефалограма, електромагнітні хвилі, що виробляються мозком, перетворюються в музику – генерується мелодія, прослуховування якої викликає ті ж енцефалографічні

зміни, що їй засинання та ін. Дія обох вищеописаних технологій основана на тому, що у мозку змінюються електрохвилі [161].

Український музикотерапевт Віктор Гаврилюк, один із найбільш відомих вітчизняних практиків, вважає: “Музикотерапія належить саме до методів цілісного впливу на організм. Адже звук (його електромагнітні коливання) діють не на окремі органи – печінку, селезінку чи серце, а на мозок, де міститься інформація про розбалансованість тих чи тих органів і систем, а часто їй криється першопричина патологій. Мозок посилає імпульс-команду до проблемних ділянок. Таким чином *запускається механізм саморегуляції організму* – очищення від шлаків, токсинів, оновлення крові, посилення обмінних процесів. Як наслідок зникають запалення, новоутворення, нормалізується стан опорно-рухового апарату, підвищується імунітет тощо. Оце їй увесь секрет музикотерапії. Потрібно лише займатися” [163]. “Звук активізує “сплячі” молекули ДНК* і змушує людський організм працювати на самолікування,” [164] – вважає В. Гаврилюк.

Методика Сергія Шушарджана (Москва), президента Міжнародної академії інтегративної медицини, ґрунтується на давньокитайському вченні про пентатоніку, кожному звуку якої відповідають певні стихії та внутрішні органи. Звучання того чи іншого звуку (в різних тембрах, динаміці і т. і.) впливає на відповідний орган. У науково-дослідному центрі музичної терапії та відновлювальних технологій [155] *за допомогою спеціальної апаратури було визначено відповідність*

* ДНК – дезоксирибонуклеїнова кислота – речовина, що забезпечує зберігання, передачу з покоління в покоління і реалізацію генетичної програми розвитку і функціонування живих організмів.

вібрації кожного здорового органу до певного звуку – ніби віднайшли “ноту” того органу. Залежно від цього С. Шушарджан пропонує хворому видобувати певні звуки у процесі вокалотерапії та пояснює позитивний ефект вібрацією, яка викликає приток крові до хворого органу, здійснюючи таким чином своєрідний масаж (протипоказами є пахова та пупкова грижі). Тож доктор медичних наук і професійний співак С. Шушарджан пропонує співати всім – хоч раз в тиждень у карооке чи просто вдома для себе.

Методика Рушеля Блаво (Санкт-Петербург), психотерапевта, керівника Санкт-Петербурзького науково-дослідного інституту традиційної народної медицини та терапії, головного лікаря Санкт-Петербурзької клініки ROYALMED [157], називається автором **“енергоінформаційною”**. Р. Блаво на основі експедиційних досліджень у країнах Далекого Сходу та Південно-Східної Азії пов’язав прадавні та сучасні вчення та в основу своєї методики поклав давньоіндійські уявлення про сім чакр людини – енергетичних центрів, що відповідають за здоров’я у своїй зоні впливу. Музикою, потрібною для певної чакри, Р. Блаво пропонує впливати на людину у процесі медитації разом із відповідним кольором і запахом – відомо про відповідність чакрам семи кольорів, починаючи від червоного (найнижча чакра). Наприклад, четвертій, “сердечній”, чакрі, якій відповідає зелений колір, присвячено диск “Через медитацію до любові” та ін. Окрім того, вчений експериментує з енергетичними властивостями води (як і японець Масару Емото), практикує казкотерапію.

Методика Ірини Мірошник і Євгенія Гавриліна (Москва – Харків) [165], яку автори-психологи називають **“синергетичною інтерактивною музикотерапією” (СІМ)** – яскравий приклад оновлення традиційних для ХХ століття

методів психоемоційного впливу на особистість. У Харкові працює Центр комплементарної психології та особистісно-орієнтованої комп'ютеризованої психотерапії І. Мірошник та Є. Гавриліна. Комплементарна психологія (Complementary psychology) або психологія комплементу (лат. complementum – доповнення) – новий напрям психології, який покладено в основу ЛОК-терапії і синергетичної інтерактивної музикотерапії (СІМ). Вагомою складовою ООК-терапії є “синергетична інтерактивна музикотерапія”.

Ця методика основана на інтерпретації колірному тесту Макса Люшера – на звуко-колірній симультанності (лат. simul – разом, сумісно), а також вербальних психодіагностичних тестів для встановлення відповідності між різнохарактерними музичними творами та психоемоційними станами людини. Метод І. Мірошник – Є. Гавриліна у 1990-х рр. полягав у спрямованій регуляції психоемоційного стану людини шляхом автоматичного комп'ютеризованого “підстроювання” музико-колірно-терапевтичних програм до психоемоційного стану пацієнта та у зміні стану в заданому напрямку. Наприкінці 1990-х рр. І. Мірошник доповнила цей метод “синергетичним способом інтерпретації і виконання музики”.

“Синергетична музика” представлена аудіовізуальними програмами “цілющої фортепіанної музики”: творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, П. Чайковського, К. Дебюссі, К. Сен-Санса та інших композиторів [165]. Такі програми побудовані на одночасній дії триєдності слухових відчуттів, зорових і кінестетичних (пов'язаних із рухом у просторі, основаному на зворотньому зв'язку між відчуттями та м'язами тіла). Психофізіологічною основою такого синтезу є *амфотерна (біфункціональна) єдність*

лівої та правої півкуль мозку людини. Автори вважають, що синергетична взаємодія півкуль комплементу мозку може ініціюватися за допомогою новітніх психотехнологій, заснованих на синергії мистецтв (синестетика), наукомістких технологій (мультимедіа), духовних практик (ініціація). Конкретним прикладом такої технології пропонують особистісно-орієнтовану комп'ютеризовану психотерапію (ООК-терапію) та її найважливіший компонент – синергетичну інтерактивну музикотерапію [165]. За участі І. Мірошник та Є. Гавриліна було започатковано міжнародний симпозіум “Музикотерапія XXI століття” у Євпаторії (2003)*.

10.3. Вібраційні рівні клітинних структур організму та музикотерапія. Сучасна наука все більше уваги приділяє явищу вібрацій як основи Всесвіту, в тому числі людини у Всесвіті. Явище вібрації є її основою музичного звуку. Питання в тому, на якому рівні “вібрує” та чи інша людина або музичний твір і як у цьому випадку вібрації музичного звуку впливають на рівень вібрації організму людини.

Показовим щодо вказаної дії музики є твердження фахівця в області лікування музикою соматичних захворювань С. Шушарджана: “<...> Музикотерапія не обмежується психоемоційною дією <...> музика здатна проникати в організм не тільки через органи слуху, але й через шкіру <...> При впливі на віброрецептори звукових хвиль певної частоти запускається протибольова система <...> Вперше в світі ми довели вплив музики на клітинному рівні <...> реагують на музику ракові клітини, причому від однієї музики вони починають активно рости й розмножуватися, а від іншої, навпаки, їх ріст сповільнюється. Ми експеримен-

* Матеріали міжнародного симпозіуму “Музикотерапія XXI століття” див: список рекомендованої літератури (основна література) [23].

тували зі стафілококами, з кишковими паличками та підібрали таку музику, від якої ці мікроби гинуть” [128]. Сучасні вчені довели, що музика впливає на рецептори шкіри – це те, що називаємо “чути шкірою”.

Сьогодні відкриваються нові перспективні напрямки розвитку музикотерапії з огляду на вібраційно-резонансний феномен. Вчені довели, що різний частотний рівень притаманний звукам, які утворюються при вібрації здорових, хворих і мертвих клітин, при цьому для звуків перших притаманна музикальність, для інших відповідно низькі частоти і шуми. Таким чином, “настроїти” звучання клітини можна за допомогою музики.

З цього питання актуальними є думки лікаря Костянтина Яцкевича та музикознавиці Галини Побережної, тому матеріали праць цих вчених подані у Хрестоматії.

Отож, в основі дії музики на організм людини лежить “вібраційно-резонансний принцип – принцип резонування та синхронізації вібраційних частот цілющих мелодій з вібраціями польових і клітинних структур організму. В результаті даного резонансного ефекту відбувається гармонізація структури біополя пацієнта, гармонізація його свідомості та деяких фізіологічних процесів. Відповідні цілющі мелодії, які, як правило, несуть гармонізуючі вібрації високих гармонічних рівнів, при цьому виступають як своєрідний камертон, за допомогою якого і здійснюється настроювання систем такого складного й багаторівневого інструменту, як людський організм” [146].

Дослідник Гордон Шоу висловив це так: “Вібрація звуків створює енергетичні поля, що впливають на кожну клітину нашого організму, – ми “поглинаємо музичну енергію” [115]. Отож, на завершення ствердимо: **від того, яку музику ми слухаємо, значною мірою залежить здоров’я кожного із нас.**

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ

1. У чому полягає сутність сучасних методу “голотропного дихання”?
2. Охарактеризуйте методи голосинкових аудіотехнологій та лікування “музикою мозку”.
3. Проаналізуйте методики музикотерапії С. Шушарджана, Р. Блаво, І. Мірошник та Є. Гавриліна.
4. У чому полягають перспективи музикотерапії в ХХІ столітті з огляду на вібраційно-резонансний феномен?
5. Прочитайте праці українського музикотерапевта Г. Побережної та вирізнить їх основні положення.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. Бергер Л. Г. Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях : Пространственный образ как модель художественного стиля / Л. Г. Бергер . – Тб-си : Изд-во Тбил. ун-та, 1989. – 216 с.
2. Блаво Р. Исцеление музыкой / Рушель Блаво. – СПб. : Питер, 2003. – 192 с.
3. Гроф С. Целительный потенциал музыки // С. Гроф. Приключения в самопознании. Информационные материалы: [пер. с англ.]. – М., 1991. – С. 50–61.
4. Ильин В. Удивительные свойства воды / В. Ильин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://news.students.ru/2007/12/12/udivitelnye_svojjstva_vody.html.
5. Ключев А. С. Музикотерапия как метод социальной реабилитации / А. С. Ключев [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://credonew.ru/content/view/793/44/>.
6. Материалы Первого евпаторийского международного

- симпозиума “Музыкотерапия XXI века” (2–3 октября 2003 года) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://compsyther.narod.ru/international_simposium_ru_engl.html.
7. Менегетти А. Музыка души. Введение в онтопсихологическую музыкотерапию : [пер. с ит.] / А. Менегетти / Сост. Е. В. Рманова, Т. И. Сытько. – СПб.: ИПЦ “Паллада”, ФМБ “Пирал” и ИКА “Тайм-аут”, 1992. – 86 с.
 8. Мирошник И., Гаврилин Е. Синергетическая интерактивная музыкотерапия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://compsyther.narod.ru/>; <http://compsyther.narod.ru/fan.html>.
 9. Побережна Г. І. Музично-мовний шанс України / Галина Побережна // VI Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва “Національний мовно-культурний простір України в контексті глобалізаційних та євроінтеграційних процесів” : [зб. мат. всеукр. наук.-практ. конф.]. – Київ, 3–5 червня 2008 р. – Київ : ДАКККіМ, 2009. – Те ж : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_7_4.php.
 10. Побережна Г. І. Нетрадиційні джерела пізнання алгоритму буття / Галина Побережна // Ставропігійські філософські студії. – Вип. 1. – Львів : Ставропігійон, 2008. – С. 36–48.
 11. Побережная Г. И. Музыкально-логические основы бытия или музыкальная астрология / Галина Побережная [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.astroukraine.kiev.ua/files/music.doc.
 12. Побережная Г. И. Художественный и сакральный аспекты музыкального метра / Галина Побережная // Метроритм-1. – К. : НАН України, Інститут МФЕ імені

- М. Т. Рильського. 2002. – С. 88–90.
13. Побережная Г. И. Символично-числовой метод в музыкознании / Галина Побережная // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні. – К.: НМА України, 1998. – С. 65–79.
 14. Пузич І. Я. Музыка і здоров'я: Психофізіологічні аспекти / Пузич І. Я., Пузич Я. І. // Науковий світ. – № 8. – 2002. – С. 28–29.
 15. Филяев А. Музыкальная терапия / А. Филяев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: subscribe.ru/archive/culture.music.energy/200503/24231159.html.
 16. Шабутін С. Зцілення музикою / Сергій Шабутін, Стефан Хміль, Ірина Шабутіна. – Афіни; Тернопіль: Підручники і посібники, 2006. – 191 с.
 17. Шушарджан С. В. Здоровье по нотам. Практикум пути к духовному совершенству и бодрому долголетию / Сергей Шушарджан. – М.: Перспектива, 1994. – 170 с.
 18. Шушарджан С. В. Музыкалотерапия и резервы человеческого организма / Сергей Шушарджан. – М.: Антидор, 1998. – 363 с.
 19. Шушарджан С. В. Руководство по музыкальной терапии / Сергей Шушарджан. – М.: Медицина, 2005. – 450 с.
 20. Яцкевич К. В. Музыкальная терапия в онкологии / Константин Яцкевич [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rak.by/cgi-bin/article.cgi?c=154>.
 21. <http://credonew.ru/content/view/793/44/> (журнал “Credo new”).
 22. <http://doctor-art.ru> (Научно-исследовательский центр музыкальной терапии и восстановительных технологий, Москва, Сергей Шушарджан).

23. <http://e-musictherapy.com/ru/index.html> (сайт Сергея Шабутина).
24. <http://www.blavo.ru> (сайт Рушеля Блаво).
25. <http://www.yugzone.ru/dvd/brainmusic.htm> (Тренировка интеллекта).
26. <http://www.mustherapy.ru/mv1.htm> (Центр музыкальной терапии, Москва).
27. <http://www.prosvetlenie.org/mystic/6/16.html> (Просветление. Холотропное дыхание).
28. <http://www.sunhome.ru/psychology/11128> (Психология. Музыкальная терапия).
29. http://www.sophiex.com/sophiex_0400.shtml (Музыкотерапия).
30. <http://www.vz.kiev.ua/pop/24-05/6.shtml> (“Ваше здоров’я”, Віктор Гаврилюк).

Музика – психоінформаційна система, що здійснює цілісний фізично-біологічно-соціокультурний вплив на людину. При звучанні музичного твору відбуваються звукові вібрації, які несуть певну інформацію на тих чи інших частотах. Вібрації завдяки резонуванню впливають на людину, викликаючи відповідне “звучання” біополя та клітин організму реципієнта. Так як позитивні й негативні слова викликають високочастотні чи низькочастотні вібрації, так і музичне мовлення викликає вібрації різного рівня, тим самим “настроюючи” на цю хвилю коливань людину. Фізичний вплив музики (на фізико-акустичному рівні) є базовим, на який “надбудовуються” її біологічний (комунікативно-інтонаційний) і духовно-ціннісний (соціокультурний) впливи.

Основоположник музично-психологічного підходу до аналізу музичних явищ Ернст Курт стверджував, що музичний звук – явище не стільки фізичного порядку, як його трактували прихильники тон-психології (Герман Людвіг Гельмгольц та ін.), скільки психічного порядку, адже музика може “звучати” і “всередині” людини, без зовнішніх подразників, утворена внутрішнім слухом [71]. (Звук як феномен зовнішнього, матеріального порядку, що впливає на органи слуху, і тон – феномен внутрішнього, психічного порядку, результат трансформації слухового враження диференціює Генріх Орлов у праці “Древо музики” [103, 259] та ін.). Увівши в музикознавство поняття “енергії”, Е. Курт впритул підійшов до розуміння того, що ми сьогодні називаємо “музикою мозку”, до сучасного трактування енергетичної сутності музики та її ролі в процесі самоорганізації.

Людство знаходиться на порозі широкого використання знання, що може стати основою буття людини нового тисячоліття – про енергетичне вібраційно-резонансне явище, що є основою і Всесвіту, і людини, і мовно-музичного звуку: Це яскраво демонструють дослідження Емото Масару та інших вчених із впливу

музики на структуру кристалу води – “живої” субстанції, яка складає біологічну основу людини. Тож у всеоб’ємності впливу музики, що спирається на вібраційно-резонансний принцип як базовий в самоорганізації людини, в утворенні позитивного “світу ідей” – потенції та перспективи музичної терапії.

КОНТРОЛЬНІ ЗАВДАННЯ

ТЕСТИ

1. Функції музики в первісну епоху були такими:
 - а) теургічна (куративна, превентивна), терапевтична;
 - б) куративна, превентивна, обрядова;
 - в) психологічна, фізіологічна, психофізіологічна.
2. Дія музики на людину в первісному суспільстві базувалася на таких основних складових обряду:
 - а) рух – танець, який об'єднував усіх учасників дійства в єдиний обряд;
 - б) гра гарних мелодій на духових і струнних інструментах, хоровий спів;
 - в) стихійний ритм ударних інструментів, спів у динамічному вираженні, рух у танці.
3. У давніх цивілізаціях (Єгипет, Вавилон, Ассирія) існував такий поділ музики за її етичним навантаженням:
 - а) “гарна” й “негарна”;
 - б) “добра” та “зла”;
 - в) “весела” та “сумна”.
4. Давньоіндійська теорія “раса” про переживання, викликане впливом мистецтва чи літератури, сформульована в трактаті:
 - а) “Атарваведи”;
 - б) “Дао де-цзін”, Лао Цзи;
 - в) “Поетичні прикраси”, Бхарата.
5. У давніх індоевропейських ведичних гімнах і народних піснях, в тому числі українських, заспівувач задавав тональність і “запускав програму” мислення співаючої спільноти вигуком:

- а) “а-у” (“а-е”);
 - б) “ля” (“лю”);
 - в) “оу” (“ої”, “ої”).
6. Музично-терапевтичну функцію в українців протягом тисячоліть виконувало “живе етнотрадиційне інтонування”, яким О. Бенч називає:
- а) гру на народних інструментах;
 - б) український хорівий спів;
 - в) традиції академічної вокальної школи.
7. Основними функціями музики в епоху Античності були такі:
- а) містична, магічна, суспільна;
 - б) педагогічна, естетична, інтелектуальна;
 - в) магічна, педагогічна, інтелектуальна.
8. Здоров’я – це стан гармонії у душі людини та в її організмі, що підпорядковується “гармонії чисел” – об’єктивній закономірності, яка діє у всіх явищах життя. Хвороба – тимчасове порушення цієї гармонії. Мистецтво здатне відновлювати цю “розлагоджену злагоду” ... Такі ідеї висунув:
- а) Піфагор;
 - б) Арістотель;
 - в) Орфей.
9. Платон пропонував такі засоби ідеального виховання в ідеальній державі:
- а) спів і гру на музичних інструментах;
 - б) музику та поезію;
 - в) гімнастику – для тіла, музику – для душі.
10. “Де насолода, там немає місця хворобі” – відомий вислів, що пояснює психогігієнічну сутність музичної терапії, належить видатному вченому-лікаря:

- а) аль-Фарабі;
 - б) Авіценні;
 - в) І. Єрзинкаци.
11. Серед вчених середньовічного Сходу, що приділяли значну увагу музикотерапії:
- а) аль-Фарабі, Ібн-Сіна, Гіппократ, М. Маймонід;
 - б) аль-Фарабі, Ібн-Сіна, Авіценна, М. Маймонід;
 - в) аль-Фарабі, Ібн-Сіна (Авіценна), М. Маймонід.
12. У науковій думці Середньовічної Європи вплив музики насамперед трактували як:
- а) засіб морально-релігійного виховання;
 - б) засіб для посилення емоцій і створення задоволення;
 - в) засіб порятунку від смутку.
13. “Тарантизм” та “епідемія танцю св. Вітта” – хвороби, що лікувалися музикою – були розповсюджені:
- а) у Візантії;
 - б) у Середньовічній Європі;
 - в) у Бразилії.
14. Наукова думка про використання музики із лікувальною метою, що розвивається в XVII–XVIII ст., отримує назву:
- а) “хореоманія”;
 - б) “музикодіагностика”;
 - в) “ятромузика”.
15. Німецький вчений А. Кірхер стосовно лікувальної дії музики вводить поняття та висуває ідею:
- а) поняття музичного магнетизму та ідея музично-психологічного резонансу між твором і темпераментом реципієнта;
 - б) поняття катарсису та ідея музично-психологічного резонансу між твором і темпераментом реципієнта.

- ента;
- в) поняття музичного магнетизму та ідея психоаналізу.
16. Прихильники теорії афектів (Д'Аламбер, Д. Дідро та ін.) трактували музику:
- а) як засіб релігійного впливу;
 - б) як ефективний спосіб для розваг;
 - в) як вираження різноманітних пристрастей.
17. У "Психоаналізі" З. Фрейда процес художньої творчості трактується як один із ефективних засобів розрядки накопичених надлишків...
- а) естетичних переживань;
 - б) стресу;
 - в) лібідонозної енергії.
18. Сутність теорії цього вченого у проєкції на мистецтво полягає в тому, що дія художніх засобів (звуку, слова, барви, ритму і т. д.) побудована, в цілому, на умовних рефлексах, а сприйняття художньої творчості ґрунтується на системі рефлєкторних зв'язків – функціонуванні динамічного стереотипу. Цим вченим є:
- а) З. Фрейд;
 - б) І. Павлов;
 - в) С. Гроф.
19. Родоначальником музичної фармакопеї є представник американської школи музичної терапії:
- а) Т. Едісон;
 - б) К. Лундін;
 - в) А. Понтвік.
20. Концепціями, що пояснюють дію музики на психофізіологію людини в ХХ столітті, є:
- а) асоціативістична, гештальтпсихологічна, лібідоно-

- зна, теорія психологічного спокою та ін.;
- б) реактивно-асоціативна, тренінгова, релаксаційна, комунікативна, креативна, психоделічна, віброакустична та ін.;
 - в) асоціативістична, гештальтпсихологічна, психоаналітична, теорія психологічного резонансу та ін.
21. Методами сучасної музичної терапії є:
- а) асоціативістичні, гештальтпсихологічні, психоаналітичні, теорії психологічного резонансу та ін.;
 - б) реактивно-асоціативні, тренінгові, релаксаційні, комунікативні, креативні, психоделічні, віброакустичні та ін.;
 - в) інтонаційні, ладові, гармонічні, фактурні, поліфонічні та ін.
22. Основою “співотерапії” є:
- а) “правильний спів” та вміння відчувати в різних частинах тіла “резонанс” – відображення звучання власного голосу;
 - б) хоровий спів та здатність до відчуття партнера в процесі співу;
 - в) спів народних пісень.
23. Термін “музична профілактика” належить:
- а) Т. Натансону;
 - б) В. Кречмеру;
 - в) Є. Бурно.
24. Акустиком-фізиком Т. Віграном створено новаторський метод музичної терапії, який отримав назву:
- а) реактивно-асоціативний;
 - б) тренінговий або “музичний сон”;
 - в) віброакустичний або “музичне купання”.
25. За класифікацією С. Шушарджана, розмаїття методів

музичної терапії зводиться до таких основних її напрямків:

- а) клінічна, оздоровча, експериментальна;
- б) реактивно-асоціативна, тренінгова, релаксаційна;
- в) вокальна, інструментальна, синкретична.

26. Метод Станіслава та Христини Гроф полягає:

- а) у “музично-раціональній психотерапії”, основаній на використанні виразових можливостей передусім темпу та ладу в психотерапевтичних цілях;
- б) у використанні різноманітних креативних прийомів;
- в) у “голотропному диханні” – поєднанні музики з інтенсивним диханням задля занурення в глибинні шари психіки.

27. У синхронізації роботи лівої та правої півкуль головного мозку заключається сутність методу:

- а) “голотропного дихання”;
- б) “голосинкових технологій”;
- в) “музичного купання”.

28. Останні наукові напрацювання в галузі музичної терапії пов’язані з ідеєю:

- а) медитації;
- б) “музичного сну”;
- в) вібрації.

29. На давньокитайському вченні про пентатоніку, кожному звуку якої відповідають певні стихії та внутрішні органи, ґрунтується методика:

- а) Б. Харріса;
- б) С. Шушарджана;
- в) А. Менегетті.

30. Впливати на людину у процесі медитації музикою,

потрібною для певного енергетичного центру (чакри), разом із відповідним кольором і запахом, пропонує методика:

- а) Р. Блаво;
- б) К. Яцкевича;
- в) Р. Коксона.

ПОНЯТІЙНИЙ ДИКТАНТ

1. Терапевтична функція музики в первісну епоху полягала у стимуляції _____
2. У давньокитайському трактаті “Дао де-цзін” стверджується, що музика _____
3. О. Бенч вважає, що у традиційному (усному) виконавстві інтонування завжди несе смислову наповненість, оскільки _____
4. Ідея калокагатії, якій підпорядковуються музичні теорії у класичної Давньої Греції, полягає у _____
5. Піфагорійці вважали, що рух небесних тіл, доступний для зору, створює _____, яка лежить в основі музичної гармонії, доступної для людського слуху.
6. Згідно з виховними властивостями мистецтва Платон розрізняв музу _____ і музу _____
7. Вірменський послідовник піфагорійського вчення І. Єрзинкаци вважав, що порушену гармонію в організмі допомагає встановити _____
8. Німецький вчений А. Кірхер у праці “Phonurgia nova” висуває ідеї, подібні до теорії гармонії сфер: музика _____ створює _____, в той час

як музика _____ покликана узгоджувати

9. У Росії на початку ХХ ст.ст. використання музики в лікувальних цілях поступово отримало наукову основу завдяки дослідженням медиків і фізіологів: _____
-
10. Процес виведення людини з певного настрою В. Бехтерев здійснював за такими етапами:
- 1) _____
- 2) _____
11. Робота музикознавців у сучасній музично-терапевтичній практиці полягає у наступному:
- 1) _____
- 2) _____
- 3) _____
12. Згідно з Т. Натансоном, концептуальні основи музичної терапії ХХ ст. укладаються в такі найважливіші напрямки: 1) _____ 2) _____
- 3) _____
13. Український музикотерапевт Віктор Гаврилюк вважає, що електромагнітні коливання діють на мозок, який посиляє імпульс-команду до проблемних ділянок, і таким чином запускається _____
14. З точки зору національно-культурної зумовленості найбільш ефективною в дії на людину є музика _____
-
15. Перспективи розвитку музичної терапії в ХХІ ст. пов'язані з _____ явищем, що є основою і макрокосмосу Всесвіту, і мікрокосмосу Людини, і мовно-музичного звуку.

ПРАКТИЧНІ ЗАВДАННЯ

У процесі вивчення дисципліни студентам пропонується укласти програми коригування психоемоційного стану людини засобами музики.

Пригадаємо, що **процес коригування психоемоційного стану людини, як правило, здійснюється за такими етапами:**

- 1) твір, що відповідає психоемоційному стану людини в даний момент;
- 2) *поступова* зміна характеру музики відповідно до бажаної зміни в настрої людини;
- 3) закріплення бажаного психоемоційного стану.

Більш *радикальний варіант* коригування психоемоційного стану (цей варіант необхідно застосовувати дуже обережно, він є дієвим, але може зашкодити особам з нестійкою психікою):

- 1) твір, що відповідає психоемоційному стану людини в даний момент;
- 2) *різка* модуляція емоційного модусу музичного твору на протилежний (“емоційний струс”);
- 3) закріплення бажаного психоемоційного стану.

За часом звучання повинна переважати музика, що виражає бажану емоцію (останнє).

Практичне завдання полягає в наступному:

- 1) підбір музичних творів, що відповідають різним психоемоційним станам (на основі аналізу засобів музичної виразовості та власного “музичного чуття”);
- 2) укладення та запис на електронний носій декількох прикладів програм коригування емоційних станів людини засобами музики (можуть використовуватися твори народного, класичного, джазового мистецтва). Кожна з програм повинна складатися з декількох невеликих тво-

рів (частин циклічних творів) або з одного масштабного твору;

- 3) написання супровідного листа до вищевказаної програми коригування, в якому містяться вихідні дані про твір (автор, назва, час звучання).

Пам'ятаємо, що функція музиканта – підбір музичного матеріалу, який великою мірою повинен враховувати індивідуальні характеристики реципієнта (нижче подаються орієнтовні приклади програм для дорослої людини достатнього інтелектуального рівня). Застосовувати програми на практиці можуть лише психолог, лікар.

ПРИКЛАДИ ПРОГРАМ

Програма 1

*Коригування емоційного стану
від депресії до оптимізму*

- 1. Вираження початкового стану депресії:
П. Чайковський. “Осіння пісня” з циклу “Пори року”. 5:00.*
- 2. Поступова зміна настрою до лірико-філософського:
Й. С. Бах – Ш. Гуно. Ave Maria. 2:50*
- 3. Встановлення потрібного стану оптимізму:
Г. Ф. Гендель. “Фанфари радості”. 2:05.*

Програма 2
Коригування емоційного стану
від стихійної енергії до світлого упорядкованого
світосприйняття

1. Вираження початкового стану стихійної, неприборканої енергії:
 - I. Стравінський. “Великий священний танець” з балету “Весна священна” (поч. на 28:00). 3:20.
2. Різка зміна емоцій, введення у контрастний психоемоційний стан – зосередження на духовному:
Знаменний розспів (або григоріанський хорал). 3:00.
3. Встановлення потрібного стану світлого світосприйняття:
Ф. Шуберт. Ave Maria. 5:50.

Окремо пропонується укласти програми з творів національно-зумовленої музики, генетично найближчої для сприйняття. З цією метою можна використовувати як фольклорні матеріали, так і професійну музику. Це можуть бути твори, у яких в оновленому звучанні пропонуються безсмертні українські пісенні зразки тисячолітньої історії, як, наприклад, трихорд “Щедрика” у творах сучасних композиторів – у хорових мініатюрах Є. Станковича, В. Павенського, у “Щедриках” за М. Леонтовичем для камерного оркестру Ю. Ланюка, для мішаного хору та симфонічного оркестру М. Шведа, в Скрипковому концерті “Різдвяний” В. Камінського та ін.

Програма 3
Коригування емоційного стану
від дисгармонійного до просвітленого

1. В. Камінський. Скрипковий концерт № 2 “Різдвяний”. 17:44.

Запропонований “Різдвяний концерт” Віктора Камінського яскраво демонструє гармонізацію емоційного стану:

- від дисгармонійного –
 - через переживання катарсису –
 - до просвітленого.

Це здійснюється завдяки поступовому переінтонуванию – від напруження до просвітлення – трихорду “Щедрика” та колядки “У Віфлеємі новина”, що в кодї поєднуються контрапунктично на фоні дзвіночків.

Вказана динаміка емоційного навантаження концерту та масштабність твору дозволяє використовувати його як повну програму.

* * *

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л. О точках соприкосновения между теоретическим музыкознанием и глубинной психологией / Акопян Л. // Музыкальная академия. – 1999. – № 1. – С. 206–212.
2. Аллюяров Х. А. Музыкотерапия в трудах аль-Фараби / Аллюяров Х. А. // Здоровохранение Казахстана. – 1980. – № 2. – С. 55–56.
3. Аллюяров Х. А. Музыкотерапия в трудах Ибни Сино / Аллюяров Х. А. // Здоровохранение Таджикистана. – 1980. – № 5. – С. 15–17.
4. Античная музыкальная эстетика / вст. очерк и собр. текстов Лосева А. Ф. – М. : Музгиз, 1960. – 304 с.
5. Апресян Г. З. Мыслители Закавказья об искусстве и красоте (X–XII вв.) / Апресян Г. З. // Эстетика и искусство / сост. и общ. ред. Трофимова П. С. – М. : Наука, 1968. – 310 с.
6. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений / Арановский М. Г. // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. – М. : Музыка, 1974. – С. 252–271.
7. Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика) / Аристотель ; пер. с древнегр. ; ред. перевода и комментарии Петровского Ф. А. – М. : ГИХЛ, 1967. – 183 с. ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://allbooks.com.ua/read_book.php?file_path=books/6/book02884.gz&page=0.
8. Аристотель. Политика: Кн. 8 / Аристотель // Аристотель. Политика. Афинская полития / [предисл. Темнова Е. И.]. – М. : Мысль, 1997. – С. 254–268.

9. Арнхейм Р. Перцептуальная динамика музыкального выражения / Рудольф Арнхейм // Новые очерки по психологии искусства // Рудольф Арнхейм. – М.: Прометей, 1994. – С. 235–249; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/arnh/index.php.
10. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Асафьев. – Кн. 1, 2. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
11. Ахманов А. С. О содержании некоторых основных терминов “Поэтики” Аристотеля / Ахманов А. С. // Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика). – М.: ГИХЛ, 1967. – С. 139–153.
12. Ашхаруа-Чолокуа А. Роль ассоциаций в механизме художественного воздействия / Ашхаруа-Чолокуа А. // Эстетические очерки. – Вып. 5. – М.: Музгиз. – 1979. – С. 137–174.
13. Бассин Ф. В. Проблема “бессознательного”: О неосознаваемых формах высшей нервной деятельности / Бассин Ф. В. – М.: Медицина, 1968. – С. 212–216.
14. Беляева-Экземплярская С. Н. Заметки о психологии восприятия времени в музыке / Беляева-Экземплярская С. Н. // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 303–329.
15. Бенч-Шокало О. Український хорівий спів. Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Ольга Бенч-Шокало. – К.: Редакція журналу “Український Світ”, 2002. – 440 с.
16. Берсенев В. А. Как по нотам. Лечебное воздействие звуков / Берсенев В. А. – К.: СМП “Аверс”, 2001. – 145 с.
17. Берт Н. Единственный и верный путь изучения музыки: психофизио-логический метод / Берт Н. – СПб.:

- [б. и.], 1912. – 55 с.
18. Берштейн Н. А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности / Берштейн Н. А. – М. : Медицина, 1966. – 349 с.
 19. Благовещенский И. П. Проблемы музыкальной выразительности в свете учения о динамической стереотипии высшего отдела головного мозга / Благовещенский И. П. // Некоторые вопросы музыкального искусства. – Минск : Наука и техника, 1965. – С. 47–56.
 20. Блинова М. П. Физиологические основы ладового чувства / Блинова М. П. // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 1. – М. : Музгиз, 1962. – С. 52–124.
 21. Блинова М. П. Физиологические основы элементарного звукового синтеза / Блинова М. П. // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 2. – М. : Музгиз, 1963. – С. 216–230.
 22. Блинова О. А. Процесс музыкальной психотерапии : систематизация и описание основных форм работы / Блинова О. А. // Психологический журнал. – 1998. – Т. 19. – № 3. – С. 106–118.
 23. Блинова С. Человек. Духовность. Медитация... / Блинова С. // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 41–45.
 24. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы / Бобровский В. П. – М. : Музыка, 1970. – 227 с.
 25. Большакова М. Б. Анализ закономерностей ритмической сенсомоторной деятельности с помощью прибора “Ритмотест” / Большакова М. Б., Горбатенко С. А., Калитеевский С. П. // Медицинская техника. – М. : Медицина. – 1991. – № 6. – С. 19–21.

26. Брусиловский Л. С. Музыкалотерапия / Брусиловский Л. С. // Руководство по психотерапии / под ред. проф. Рожнова В. Е. – Ташкент : Медицина УзССР, 1979. – С. 256–275.
27. Брылин Б. Экспериментальное исследование влияния молодёжной популярной музыки на психофизиологию слушателя / Борис Брылин // Доп. міжн. наук.-практ. конф. “Педагогічні та рекреаційні технології в сучасній індустрії дозвілля”. – Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 4–6 червня 2004 року ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.knukim.edu.ua/conferences_2004_proceedings_brylin.htm.
28. Бурно М. Терапия творческим самовыражением / Бурно М. – М. : Медицина, 1989. – С. 3–188.
29. Введение в музыкалотерапию Грехэм Дикерсон (Graham Dickerson), Великобритания [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://hpsy.ru/edu/arttherapy/x454.htm>.
30. Вирановский Г. О возможностях дальнейшего развития теории ладовых функций / Вирановский Г. // Проблемы лада : сб. ст. / сост. Южак К. – М. : Музыка, 1972. – С. 77–98.
31. Вольперт И. Е. Игровая психотерапия / Вольперт И. Е. // Руководство по психотерапии / под ред. проф. Рожнова В. Е. – Ташкент : Медицина УзССР, 1979. – С. 140–153.
32. Воронцов Г. Л. Ещё раз о катарсисе / Воронцов Г. Л. // Советская музыка. – 1991. – № 11. – С. 98–100.
33. Восприятие звуковых колебаний // Музыкальная акустика : уч. пос. для консерваторий / Батенин В., Гарбузов Н., Зимин П. и др.; под общ. ред. Гар-

- бузова Н. А. – М. : Музгиз, 1954. – С. 5–35.
34. Выготский Л. Психология искусства / Лев Выготский ; под ред. Ярошевского М. Г. – М. : Педагогика, 1987. – 345 с.
35. Вяткин Б. А. Влияние музыки на психомоторику в связи с особенностями нейродинамики / Б. А. Вяткин, Л. Д. Дорфман // Вопросы психологии. – 1980. – № 1. – С. 94–101.
36. Гайлите З. Некоторые аспекты восприятия сонатной экспозиции / Гайлите З. // Советская музыка. – 1985. – № 9. – С. 59–68.
37. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника : Проблема синестезии в искусстве / Галеев Б. М. – Казань : Изд-во Казанского университета, 1987. – 264 с.
38. Гапон Н. Психотерапія емоційного життя засобами малюнку та музики / Надія Гапон // Діалог культур : Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта : зб. наук. пр. – Вип. 3. – Л. : Каменяр, 1998. – С. 153–161.
39. Гельгорн Э. Эмоции и эмоциональные расстройства: нейрофизиологическое исследование / Э. Гельгорн, Дж. Луффборроу ; под ред. Анохина П. К. – М. : Мир, 1966. – С. 207–208.
40. Гельмгольц Г. Л. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки : [пер. с 3-го нем. изд.] / Генрих Людвиг фон Гельмгольц. – СПб. : Общая польза, 1875. – 595 с.
41. Герцман Е. Античная музыкальная педагогика / Евгений Герцман. – СПб. : Алетейя, 1996. – 345 с.
42. Герцман Е. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении / Евгений Герцман // Вестник древней истории. – № 4. – М.,

1971. – С. 181–194.
43. Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима / Евгений Герцман. – СПб. : Алетейя, 1995. – 336 с.
 44. Герцман Е. Музыкальная боэциана / Евгений Герцман. – СПб : Глаголь, 1995. – 480 с.
 45. Гесс де Кальве Г. О цели музыки. О действии музыки. О действии музыки на разные болезни / Гесс де Кальве Г. // Теория музыки // Гесс де Кальве Г. ; пер. с нем. – Ч. I. – Харьков : Университетская типография, 1818. – С. 49–92.
 46. Готсдинер А. Л. Генезис и динамика формирования способности к восприятию музыки : автореф. дис... д-ра психол. наук : 19.00.07 – “Педагогическая психология” / Готсдинер А. Л. – М., 1989. – 45 с.
 47. Готсдинер А. Л. На пороге XXI века / Готсдинер А. Л. // Советская музыка. – 1988. – № 3. – С. 7–8.
 48. Готсдинер А. Л. О стадиях формирования музыкального восприятия / Готсдинер А. Л. // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. – М. : Музыка, 1974. – С. 230–251.
 49. Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии : учебник / Григорьев С. С. – М. : Музыка, 1981. – 479 с.
 50. Гусев В. Е. О специфике восприятия фольклора (к проблеме синестезии в искусстве) / Гусев В. Е. // Творческий процесс и художественное восприятие : сб. ст. – Л. : Наука, 1978. – С. 79–90.
 51. Даниленко И. А. О связи предметности слухового образа с некоторыми характеристиками пространственного восприятия музыкальных и немusикальных звучаний / Даниленко И. А. // ЭВМ и проблемы музыкального образования : межвузовский сб. науч. трудов.

- Вып. 8 / Новосибирская государственная консерватория. – Новосибирск, 1989. – С. 153–162.
52. Дашак А. Ю. Божественна природа звуку : навч. посіб. / Дашак Анна Юріївна. – Л. : Світ, 2003. – 108 с.
53. Догель И. Влияние музыки на человека и животных / Догель И. – Казань : [б. и.], 1898. – 246 с.
54. Драганчук В. Дія музичного ритму на психофізіологію людини : позитиви та негативи / Вікторія Драганчук // Проблеми педагогічних технологій : зб. наук. праць. – Вип. 1 (№ 38). – 2008. – С. 224–227.
55. Драганчук В. Історія музикотерапії як підґрунтя нових психолого-педагогічних систем / Вікторія Драганчук // Проблеми педагогічних технологій : зб. наук. праць. – Вип. 3. – 2000. – С. 10–17.
56. Драганчук В. Константи сприйняття у діалозі “композитор – виконавець – слухач” (на прикладі мелодико-інтонаційних і ладових факторів) / Вікторія Драганчук // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. ст. – Вип. 12. – Мелітополь : Сана, 2002. – С. 26–37.
57. Драганчук В. Концепції катарсису у процесі їх історичного розвитку / Вікторія Драганчук // Наук. вісн. ВДУ : Сер. “Іст. науки”. – 2000. – Вип. 3 – С. 188–193.
58. Драганчук В. М. Музыка як фактор психокоригування: історичний, теоретичний і практичний аспекти : дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 – “Музичне мистецтво” / Драганчук Вікторія Миколаївна. – Луцьк, 2003. – 235 с.
59. Драганчук В. Пролонговане сприйняття музики як художнє моделювання емоційно-етичних параметрів підлітка / Вікторія Драганчук // Проблеми педагогічних технологій : зб. наук. праць. – Вип. 4. – 2000. –

- С. 142–151.
60. Драганчук В. Просторовість та синестезійність у музиці на прикладі “Карпатського концерту” М. Скорика / Вікторія Драганчук // Наук. збірки Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Вип. 5. – *Muzyka Galiciana* : зб. ст. – Т. VI. – Львів, 2001. – С. 233–239.
 61. Дувирак Д. А. Тембро-динамические аспекты музыкального мышления: Взаимодействие творчества и восприятия: автореф. дис. ... канд. искус.: 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Дувирак Дагмара Андреевна. – К., 1987. – 18 с.
 62. Евдокимова Ю. Музыкальная терапия: что? зачем? как? / Евдокимова Ю., Мельниченко В. // Музыкальная академия. – 1993. – № 1. – С. 178–183.
 63. Житомирский Д. В. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны / Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. – М.: Музыка, 1989. – С. 285–292.
 64. Зарицкая Р. И. Влияние музыки на процесс дыхания у детей и взрослых / Р. И. Зарицкая, А. М. Невинская // Вопросы изучения и воспитания личности. – Т. 1–2. – М., 1929. – С. 29–41.
 65. Захарова Н. Н. Функциональные изменения центральной нервной системы при восприятии музыки (к проблеме исследования положительных эмоций) / Н. Н. Захарова, В. М. Авдеев // Журнал высшей нервной деятельности. – 1982. – Т. XXXII, вып. 5. – С. 915–923.
 66. Заховаева А. Г. Философские основы музыкальной терапии / Заховаева А. Г. // Музыка и время. – 2005. – № 9. – С. 14–15.
 67. Каганець І. Чому українці розмальовують писанку

- і люблять казку про яйце-райце / Ігор Каганець // Тижневик всеукраїнського товариства “Прогрес” [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.slovoprosvity.com.ua/modules.php?name=News&file=print&sid=4007.
68. Кияновська Л. Музична психологія, її роль і місце в музичній освіті України / Любов Кияновська // Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку : матеріали наук.-практ. конф. – К. : АМУ, 2001. – С. 153–157.
69. Клюев А. С. Будущее музыкознания / Клюев А. С. // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора М. С. Кагана : материалы международной научной конф. – 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург. – Серия “Symposium”. – Вып. 12. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 294–296 ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://anthropology.ru/ru/texts/kluev/symp12_62.html.
70. Клюев А. С. Музыкотерапия как метод социальной реабилитации / Клюев А. С. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://credonew.ru/content/view/793/44>.
71. Курт Э. Музыкальная психология [гл. 1 : Тонпсихология и музыкальная психология, гл. 3] / Эрнст Курт // Homo Musicus. Альманах музыкальной психологии. – 2001. – М. : МГК. – С. 7–54; Homo Musicus : Альманах музыкальной психологии. – 1994. – М. : МГК. – С. 7–20 ; [глава (раздел) 1] : Психология музыки и музыкальных способностей : Хрестоматия / [Сост. и ред. Тарас А. Е.]. – Москва : АСТ – Минск : Харвест. – С. 618–703 ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа :

- <http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=1673>.
72. Леви В. Вопросы психобиологии музыки / Владимир Леви // Советская музыка. – 1966. – № 8. – С. 37–43; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=689>.
 73. Леви В. Музыкакопия или хорошо забытое старое / Владимир Леви // Знание – сила. – 1968. – № 10. – С. 44–46.
 74. Лекарство или наркотик? : По материалам зарубежной печати // Музыкальная жизнь. – 1987. – № 14. – С. 22–23.
 75. Леонтьев К. Л. Музыка и цвет / Леонтьев К. Л. – М. : Знание, 1961. – С. 7–29.
 76. Лисицын Ю. П. Союз медицины и искусства / Лисицын Юрий Павлович, Жилыева Екатерина Павловна. – М. : Медицина, 1985. – 191 с.
 77. Лосев А. Ф. История античной эстетики : Аристотель и поздняя классика / Лосев Алексей Фёдорович. – М. : Искусство, 1975. – 776 с. [Т. 4]
 78. Лосев А. Ф. История античной эстетики : Высокая классика / Лосев Алексей Фёдорович. – М. : Искусство, 1974. – 598 с. [Т. 3]
 79. Лосев А. Ф. История античной эстетики : Поздний эллинизм / Лосев Алексей Фёдорович. – М. : Искусство, 1980. – 766 с. [Т. 6]
 80. Лосев А. Ф. История античной эстетики : Ранний эллинизм / Лосев Алексей Фёдорович. – М. : Искусство, 1979. – 815 с. [Т. 5]
 81. Лосев А. Ф. История античной эстетики : Ранняя классика : [2-е изд.] / Лосев Алексей Фёдорович. – М. : Ладомир, 1995. – 544 с. [Т. 1]
 82. Лосев А. Ф. История античной эстетики : Софисты,

- Сократ, Платон / Лосев Алексей Фёдорович. – М. : Искусство, 1969. – 715 с. [Т. 2]
83. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / Лосев Алексей Фёдорович // Из ранних произведений. – М. : Искусство, 1990. – С. 195–392.
84. Любан-Плоцца Б. Музыка и психика : слушать душой / Любан-Плоцца Б., Побережная Г., Белов О. – Киев : Издательский дом “АДЕФ-Украина”, 2002. – 200 с.
85. Мазель Л. Интонация и музыкальный образ / Лео Мазель. – М. : Музыка, 1965. – 354 с.
86. Мазель Л. О природе и средствах музыки : Теоретический очерк об основах музыкального искусства и его эволюции / Лео Мазель. – М. : Музыка, 1991. – 80 с.
87. Мазель Л. Строение музыкальных произведений / Лео Мазель. – М. : Музыка, 1986. – С. 10–125.
88. Мархасин В. С. Эксперименты по восприятию музыки в аспекте физиологии / В. С. Мархасин, В. М. Цеханский // Творческий процесс и художественное восприятие : сб. ст. / под ред. Д. Д. Благого, Б. Ф. Егорова и др. – Л. : Наука, 1978. – С. 200–215.
89. Матейова З. Музыкотерапия при заикании / Златица Матейова, Сильвестр Машура. – Киев : Вища школа, 1984. – С. 5–51.
90. Медушевский В. Интонационная теория в исторической перспективе / Вячеслав Медушевский // Советская музыка. – 1985. – № 7. – С. 66–70.
91. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Вячеслав Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
92. Милн Л. Дж. Чувства животных и человека / Л. Дж. Милн, М. Милн ; пер. с англ. – М. : Мир,

1966. – С. 55–59.
93. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / Моль А. ; под ред. Р. Х. Заринова, В. В. Иванова. – М. : Мир, 1966. – 351 с.
 94. Могендович М. Р. К физиологическому анализу влияния музыки на человека / М. Р. Могендович, В. Б. Полякова // Собрание по проблемам высшей нервной деятельности. – 21-е : тез. докл. – М., 1966. – С. 204–205.
 95. Музыкальная эстетика стран Востока / под ред. Шестакова В. П. – М. : Музыка, 1967. – 414 с.
 96. Назайкинский Е. К теории модуса и модальности в музыке / Евгений Назайкинский // Логика музыкальной композиции / Назайкинский Е. – М. : Музыка, 1982. – С. 236–246.
 97. Назайкинский Е. Музыка – звуковой мир : тембр – фонизм – сонорность / Евгений Назайкинский // Советская музыка. – 1986. – № 12. – С. 75–82.
 98. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Евгений Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
 99. Назаров И. Психофизический метод изучения музыки. – Кн. III : Музыкальность. Развитие внешнего и внутреннего слуха и ритма, памяти и способности чтения с листа / Назаров И. – СПб. : [б. и.], 1914. – 69 с.
 100. Назаров И. Психофизический метод изучения музыки. – Кн. IV : Чувство в музыкальных произведениях и средства для его проявления в исполнении и творчестве. Культура чувства у исполнителей и композиторов / Назаров И. – СПб. : [б. и.], 1914. – 62 с.
 101. Наранхо К. Гештальт-терапия. Отношение и практика атеоретического эмпиризма / Наранхо К. ; пер. с англ. ;

- под ред. В. Зеленского. – Воронеж : МОДЭК, 1995. – 304 с.
102. Новицкая Л. П. Психофизиологическое исследование эффективности воздействия музыки как сложного звукового коммуникативного сигнала : автореф. дис. ... канд. психолог. наук : 19.00.02 “Психофизиология” / Новицкая Л. П. – М., 1987. – 25 с.
 103. Орлов Г. Дерево музыки / Генрих Орлов. – СПб. : Советский композитор, 1992. – 410 с. ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://files.mail.ru/OGFLE2> ; http://www.npu.edu.ua/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=461&Itemid=156.
 104. Павлов И. П. Полное собрание сочинений. – Т. III, кн. 2-я, изд. 2-е. / Павлов И. П. ; ред. Айрапетьянц Э. Ш. – М. ; Л., 1951. – С. 228.
 105. Петр В. И. О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке / Петр В. И. – Киев : [б. и.], 1901. – 364 с.
 106. Петровский Ф. А. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве / Петровский Ф. А. // Об искусстве поэзии (Поэтика) / Аристотель. – М. : ГИХЛ, 1967. – С. 5–35.
 107. Петрушин В. Музыка вокруг нас (О психологии восприятия музыки) / Валентин Петрушин // Знание – сила. – 1972. – № 9. – С. 38–39.
 108. Петрушин В. И. Музыкальная психология : для студ. средних и высших музыкальных учеб. заведений / Петрушин В. И. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Владос, 1997. – 384 с.
 109. Петрушин В. И. Музыкальная психотерапия. Теория и практика : учеб. пособие для студ. вузов, обучающихся по пед. спец. / Петрушин В. И. – М. : Владос, 1999. –

- 176 с.
110. Петрушин В. Теоретические основы музыкальной терапии / Валентин Петрушин // Журнал невропатологии и психиатрии им. С. С. Корсакова. – М. : Медицина, 1991. – Т. 91. – № 3. – С. 96–99.
 111. Платон. Филеб, Государство, Тимей, Критий / Платон ; ред. Лосева А. Ф. и др. ; пер. с древнегр. – М. : Мысль, 1999. – 656 с.
 112. Плотин. Об умной красоте / Плотин // Сочинения Плотина в русских переводах / Плотин. – СПб. : Алетейя, 1995. – С. 511–548.
 113. Побережна Г. Музично-мовний шанс України / Галина Побережна // VI Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва “Національний мовно-культурний простір України в контексті глобалізаційних та євроінтеграційних процесів” : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 3–5 червня 2008 р. – К. : ДАКККиМ, 2009 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_7_4.php.
 114. Полунина Е. В. Катарсис в музыке / Полунина Е. В. // Советская музыка. – 1991. – № 11. – С. 95–98.
 115. Пузич І. Я. Музыка і здоров'я : Психофізіологічні аспекти / І. Я. Пузич, Я. І. Пузич // Науковий світ. – № 8. – 2002. – С. 28–29.
 116. Пушкар В. В. Субкультурні особливості сприйняття музичних творів : автореф. дис. ... канд. психолог. наук : 19.00.01 “Общая психология, психология личности, история психологии” / Пушкар В. В. – К., 1998. – 18 с.
 117. Развитие электрической активности мозга у детей 4 лет при пролонгированном усилении сенсорного притока с помощью музыки / Маляренко Т. Н., Кураев Г. А., Ма-

- ляренко Ю. Е. [и др.] // Физиология человека. – МАИК Наука, Российская академия наук. – Т. 22, № 1. – 1996. – С. 82.
118. Раева С. Н. Слушая музыку (О действии музыки на организм) / Раева С. Н. // Здоровье, 1963. – № 2. – С. 25.
119. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции / Раппопорт С. Х. : Изд. 2-е, доп. – М. : Музыка, 1972. – 168 с.
120. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования / Екатерина Ручьевская // Советская музыка. – 1975. – № 5. – С. 129.
121. Савельев О. Н. Субъективная оценка громкости воспроизведения музыки / Савельев О. Н., Руснак М. В., Данилюк В. В., Замятин В. Л. // Гигиена и санитария. – 1989. – № 4. – М. : Медицина. – С. 92–93.
122. Салямон Л. О физиологии эмоционально-эстетических процессов / Л. Салямон // Содружество наук и тайны творчества. – М. : Искусство, 1968. – С. 302.
123. Самойленко А. И. Катарсис как эстетическая проблема : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Самойленко Александра Ивановна. – М., 1987. – 21 с.
124. Свідзинський А. Синергетична концепція культури / Анатолій Свідзинський. – Луцьк : ВАТ "Волинська обласна друкарня", 2009. – 696 с.
125. Сохор А. Музыка как вид искусства / Арнольд Сохор. – М. : Музыка, 1970. – 192 с.
126. Тарапата Л. Г. Музыка як модель світобудови (досвід культурологічного дослідження) : автореф. дис... канд. філос. наук : 09.00.04. "Естетика" / Тарапата Лідія Григорівна. – Х., 1998. – 18 с.
127. Узнадзе Д. Н. Теория установки / Узнадзе Д. Н. / ред. Ш. А. Надирашвили, В. К. Цаава / Академия педаго-

- гических и социальных наук, Московский психолого-социальный институт. – М. ; Воронеж, 1997. – 448 с.
128. Филяев А. Музыкальная терапия / Филяев А. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: subscribe.ru/archive/culture.music.energy/200503/24231159.html.
129. Холопова В. Мелодика / Валентина Холопова. – М. : Музыка, 1984. – 88 с.
130. Чайнова Е. В. Ритмика как лечебный фактор в детской психоневрологической больнице / Чайнова Е. В. // Учение И. П. Павлова в лечебной практике психоневрологической больницы. – М., 1954. – С. 122–128.
131. Чистякова М. Психогимнастика / Мария Чистякова / под ред. канд. мед. наук М. И. Буянова. – М. : Просвещение, 1990. – 123 с.
132. Шабутін С. Зцілення музикою / Шабутін Сергій, Хміль Стефан, Шабутіна Ірина. – Афіни; Тернопіль : Підруч. і посіб., 2006. – 191 с.
133. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Шеллинг Ф. В. / пер. с нем. П. С. Попова. – СПб. : Алетейя, 1996. – С. 192–419.
134. Шерток Л. Непознанное в психике человека / Шерток Л. ; пер. с фр. ; вст. ст. и общ. ред. проф. Бассина Ф. В. – М. : Прогресс, 1982. – С. 111.
135. Шестаков В. П. Модификация эстетических категорий. Катарсис / Шестаков В. П. // Эстетические категории : Опыт систематического и исторического исследования / Шестаков В. П. – М. : Искусство, 1983. – С. 217–227.
136. Шестаков В. П. От этоса к аффекту : История музыкальной эстетики от античности до XVIII века / Шестаков В. П. – М. : Музыка, 1975. – 351 с.

137. Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики : От Сократа до Гегеля / Шестаков В. П. – М. : Мысль, 1979. – 372 с.
138. Шошина Ж. Г. О музыкальной терапии / Шошина Ж. Г. // Музыкальная психология : хрестоматия / Московская консерватория имени П. И. Чайковского, Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки – музыкального образования / сост. Старчеус М. С. – М., 1992. – С. 100–103.
139. Шпенглер О. Гештальт и действительность / О. Шпенглер // Закат Европы : Очерки по морфологии мировой истории / Шпенглер О. – Т. I. – М. : Мысль, 1998. – 663 с.
140. Элькин Д. Г. Восприятие времени / Элькин Д. Г. – М. : Изд. АПН РСФСР, 1988. – С. 78–81.
141. Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке : собр. соч. / Юнг Карл Густав ; пер. с нем. : В 19 т. – Т. 15. – М. : Ренессанс, 1992. – 320 с.
142. Юргутите А. А. Лечебное воздействие музыки : история, применение, перспектива : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Юргутите А. А. – Вильнюс, 1990. – 24 с.
143. Яворский Б. Избранные труды. Т. II. Ч. 1. / Борис Яворский / общ. ред. Шостаковича Д. Д. – М. : Советский композитор, 1987. – 366 с.
144. Яновский М. И. О психологических механизмах катарсиса : Воздействие искусства на человека / Яновский М. И. // Мир психологии. – 2000. – № 3. – С. 142–146.
145. Ярошевский М. Г. Идеи Б. М. Теплова о переживании как феномене культуры / Ярошевский М. Г. // Вопросы психологии. – 1997. – № 4. – С. 63–75.

146. Яцкевич К. Музыкальная терапия в онкологии / Константин Яцкевич [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.rak.by/cgi-bin/article.cgi?c=154>.
147. Galińska E. Muzykoterapia / Galińska E. // Psychoterapia / Polske Tow. Psychiatrycsne. – Kraków. – 1973. – Z. IV.
148. Galińska E. Psychoterapewtyczne założenia muzykoterapii / Galińska E. // Psychoterapia / Polske Tow. Psychiatrycsne. – Kraków. – 1977. – Z. XXII.
149. Hanser S. B. Music therapy and stress reduction research / Hanser S. B. // J. Music Therapy. – 1985. – V. 22. – P. 193–206.
150. Lubońska A. Muzyka jako środek terapii i readaptacji / Lubońska A. // Psychiatria Polska. – 1967. – № 5. – S. 577.
151. Natanson T. Wstęp do nauki o muzykoterapii / Natanson T. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk : Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1979. – 222 s.
152. Sachs K. Die Musik der alten Welt in Ost und West / Sachs K. – Bln, 1968. – S. 38–39.
153. Schneider N. J. Musik und Mensch. Baustein für eine Anthropologie der Musik / Schneider N. J. // Musica, Heft 1, 1995. – S. 2–9.
154. <http://credonew.ru/content/view/793/44/>
(журнал “Credo new”).
155. <http://doctor-art.ru>
(Научно-исследовательский центр музыкальной терапии и восстановительных технологий, Москва, Сергей Шушарджан).
156. <http://e-musictherapy.com/ru/index.html>
(сайт Сергея Шабуткина).
157. <http://www.blavo.ru> (сайт Рушеля Блаво).

158. <http://www.yugzone.ru/dvd/brainmusic.htm>
(Тренировка интеллекта).
159. <http://www.mustherapy.ru/mv1.htm>
(Центр музыкальной терапии, Москва).
160. <http://www.prosvetlenie.org/mystic/6/16.html>
(Просветление. Холотропное дыхание).
161. <http://www.sunhome.ru/psychology/11128>
(Психология. Музыкальная терапия).
162. http://www.sophiex.com/sophiex_0402.shtml
(Музыкальная терапия для всей семьи).
163. <http://www.vz.kiev.ua/pop/24-05/6.shtml>
("Ваше здоров'я", Віктор Гаврилюк).
164. <http://gazeta.ua/index.php?id=100600eid=8>
("Здоров'я", Віктор Гаврилюк).
165. [http://compsyther.narod.ru/;](http://compsyther.narod.ru/)
<http://compsyther.narod.ru/fan.html>
(Центр комплементарной психологии и Личностно-ориентированной компьютеризированной психотерапии Ирины Мирошник и Евгения Гаврилина, Москва – Харьков).

РЕКОМЕНДОВАНИ ДЖЕРЕЛА

ОСНОВНА ЛІТЕРАТУРА

1. Арттерапия // Психотерапия: учебник / под. ред. Бориса Карварсарского. – СПб.: Питер, 2000. – С. 231–238; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psihoterapia.narod.ru>.
2. Аунер М. Д. Магическое и мистическое влияние музыки / Аунер М. Д. // АУМ: синтез мистических учений Запада и Востока. – № 2. – 1990, Терра. – С. 272–282.
3. Бергер Л. Г. Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях: Пространственный образ как модель художественного стиля / Бергер Л. Г. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1989. – 216 с.
4. Блаво Р. Исцеление музыкой / Рушель Блаво. – СПб.: Питер, 2003. – 192 с.
5. Василюк Ф. Психология переживания / Фёдор Василюк. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 200 с.; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.psylib.org.ua/books/vasif01/index.htm>.
6. Вольперт И. Е. Лечение музыкой / Вольперт И. Е. // Вольперт И. Е. Психотерапия. – Л., 1972. – С. 146–155.
7. Гроф С. Целительный потенциал музыки // Гроф С. Приключения в самопознании. Информационные материалы: [пер. с англ.]. – М., 1991. – С. 50–61.
8. Декер-Фойгт Г. Г. Введение в музыкотерапию / Декер-Фойгт Г. Г. – СПб.: Питер, 2003. – 208 с.
9. Драганчук В. М. Музыка як фактор психокоригування: історичний, теоретичний і практичний аспекти: авто-

- реф. дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Драганчук Вікторія Миколаївна. – К., 2004. – 19 с.
10. Драганчук В. М. Музика як фактор психокоригування : історичний, теоретичний і практичний аспекти : дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Драганчук Вікторія Миколаївна. – Луцьк, 2003. – 235 с.
 11. Есипова М. В. Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре / Есипова М. В. // Вопросы философии. – 1994. – № 6. – С. 82–88.
 12. Кіндратюк Б. Духовне здоров'я школярів і музика дзвонів : етнопедагогічний аспект : наук.-метод. посіб. / Богдан Кіндратюк. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 270 с.
 13. Кечхуашвили Г. Н. Бессознательное, установка, музыка / Г. Н. Кечхуашвили, Р. Ш. Эсебуа // Бессознательное : природа, функции, методы исследования. – тп.1V. – Тбилиси, 1985. – С. 299–307 ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.psychiatry.ru/library/ill/ke.html>.
 14. Ключев А. С. Музыкалотерапия как метод социальной реабилитации / Ключев А. С. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://credonew.ru/content/view/793/44/>.
 15. Крупник Е. П. Психологическое воздействие искусства / Крупник Е. П. – М. : Институт психологии, 1999. – 324 с.
 16. Курт Э. Музыкальная психология [гл. 1 : Тонпсихология и музыкальная психология, гл. 3] / Эрнст Курт // Homo Musicus. Альманах музыкальной психологии. – 2001. – М. : МГК. – С. 7–54; Homo Musicus : Альманах музыкальной психологии. – 1994. – М. : МГК. – С. 7–20 ; [глава (раздел) 1] : Психология музыки и музыкальных способ-

- ностей : Хрестоматия / [Сост. и ред. Тарас А. Е.]. – Москва : АСТ – Минск : Харвест. – С. 618–703 ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=1673>.
17. Лисицын Ю. П. Союз медицины и искусства / Лисицын Юрий Павлович, Жилыева Екатерина Павловна. – М. : Медицина, 1985. – 191 с.
 18. Любан-Плоцца Б. Музыка и психика : слушать душой / Любан-Плоцца Б., Побережная Г., Белов О. – Киев : Издательский дом “АДЕФ-Украина”, 2002. – 200 с.
 19. Матейова З. Музыкотерапия при заикании / Златица Матейова, Сильвестр Машура. – Киев : Вища школа, 1984. – С. 5–51.
 20. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Вячеслав Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
 21. Менегетти А. Музыка души. Введение в онтопсихологическую музыкотерапию / Менегетти А. ; пер. с ит. ; сост. Е. В. Рманова, Т. И. Сытько. – СПб. : ИПЦ “Паллада”, ФМБ “Пирал”, ИКА “Тайм-аут”, 1992. – 86 с.
 22. Мирошник И. Синергетическая интерактивная музыкотерапия / Ирина Мирошник, Евгений Гаврилин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://compsyther.narod.ru>.
 23. Музыкотерапия XXI века : материалы Первого евпаторийского международного симпозиума (2–3 октября 2003 года) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://compsyther.narod.ru/international_simposium_ru_engl.html.
 24. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Евгений Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.

25. Назайкинський Е. О психології музикального восприяття / Евгений Назайкинський. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
26. Побережна Г. Музично-мовний шанс України / Галина Побережна // VI Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва “Національний мовно-культурний простір України в контексті глобалізаційних та євроінтеграційних процесів” : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 3–5 червня 2008 р. – К. : ДАКККиМ, 2009 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_7_4.php.
27. Побережна Г. Нетрадиційні джерела пізнання алгоритму буття / Галина Побережна // Ставропігійські філософські студії. – Вип. 1. – Львів : Ставропігійон, 2008. – С. 36–48.
28. Побережная Г. И. Музыка в детской душе / Побережная Галина Ионовна. – К. : Українське агентство інформації та друку “Рада”, 2007. – 80 с. – (Книга для родителей).
29. Побережная Г. Музыкально-логические основы бытия или музыкальная астрология / Галина Побережная [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.astroukraine.kiev.ua/files/music.doc.
30. Побережная Г. Символико-числовой метод в музыкознании / Галина Побережная // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні. – К. : НМА України, 1998. – С. 65–79.
31. Побережная Г. Художественный и сакральный аспекты музыкального метра / Галина Побережная // Метроритм-1. – К. : НАН України, Ін-т МФЕ імені М. Т. Рильського, 2002. – С. 88–90.

32. Польская И. И. К вопросу об этико-космологической концепции музыки / Польская И. И. // Дух і космос : наука і культура на шляху до нетрадиційного світо-сприйняття. – Х., 1995. – С. 166–174.
33. Психотерапевтическая энциклопедия / под. ред. Карварсарского Б. Д. – СПб. : Питер, 2000. – 655 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://5-ka.ru/psihol/> ; <http://psihoterapia.narod.ru>.
34. Рябина Е. В. Основания метафеноменологии музыки. Метафизика музыки : проблема метода / Рябина Е. В. // Философские перипетии. – Х. : ХДУ, 1998. – С. 256–267.
35. Синестезия : содружество чувств и синтез искусств : материалы международной конф. (Казань, 3–8 ноября 2008 г.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://synesthesia.prometheus.kai.ru/ny.htm>.
36. Ставропігійські студії : зб. наук. праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти / Г. І. Побережна , О. П. Опанасюк. – Вип. 1–3. – Львів : Ставропігійон, 2008–2009. (ULTIMA RATIO).
37. Тарапата-Більченко Л. Г. Філософія музики : [навч. посібник для студ. та магістрантів ф-ту мистецтв] / Тарапата-Більченко Лідія Григорівна. – Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2004. – 76 с.
38. Фрейд З. О психоанализе / Зигмунд Фрейд [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.zigmund.ru/transactions.php> ; http://www.koob.ru/freud_zigmund/about_psychoanalysis.
39. Шабутін С. Зцілення музикою / Шабутін Сергій, Хміль Стефан, Шабутіна Ірина. – Афіни; Тернопіль : Підруч. і

- посіб., 2006. – 191 с.
40. Шушарджан С. Здоровье по нотам. Практикум пути к духовному совершенству и бодрому долголетию / Сергей Шушарджан. – М. : Перспектива, 1994. – 170 с.
 41. Шушарджан С. Музыкотерапия и резервы человеческого организма / Сергей Шушарджан. – М. : Антидор, 1998. – 363 с.
 42. Шушарджан С. Руководство по музыкальной терапии / Сергей Шушарджан. – М. : Медицина, 2005. – 450 с.
 43. Элькин В. М. Целительная магия музыки. Гармония цвета и звука в терапии болезней / В. М. Элькин. – СПб. : Респект, 2000. – 218 с. (Сер. “Храм здоровья”).
 44. Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке : собр. соч. / Юнг Карл Густав ; пер. с нем. : В 19 т. – Т. 15. – М. : Ренессанс, 1992. – 320 с.
 45. Юркова А. Абу Али ибн Сина и его музыкальная терапия / Анна Юркова // Старинная музыка [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://musicfancy.net/ru/music-theory/music-therapy>.
 46. Юцевич Ю. Е. Психофизиологический аспект восприятия рока / Юцевич Ю. Е. // Воспитание творческой молодежи в условиях свободного времени : метод. рек. / сост. Б. А. Брылин, В. Г. Бутенко. – К., 1990. – С. 50–57.

ИНТЕРНЕТ-САЙТИ

1. <http://www.muzterapia.com>
(Музыкальная терапия, Киев, Галина Побережная).
2. <http://doctor-art.ru>
(Научно-исследовательский центр музыкальной терапии и восстановительных технологий, Москва, Сергей

- Шушарджан).
3. <http://e-musictherapy.com/ru/index.html>
(сайт Сергея Шабутина).
 4. <http://www.blavo.ru>
(сайт Рушеля Блаво).
 5. <http://soulway.ws/main/music/4268-muzykoterapiya-rushel-blavo.html>
(Рушель Блаво).
 6. <http://compsyther.narod.ru/>
(Центр комплементарной психологии и Личностно-ориентированной компьютеризированной психотерапии Ирины Мирошник и Евгения Гаврилина, Москва – Харьков).
 7. <http://credonew.ru>
(журнал “Credo new”).
 8. <http://alicerush.ucoz.ru>
(“Музыка интеллекта”, сайт Алисы Самбурской).
 9. <http://www.yugzone.ru/dvd/brainmusic.htm>
(Тренировка интеллекта).
 10. <http://musictherapia.narod.ru>
(Музыкотерапия).
 11. <http://www.mustherapy.ru>
(Центр музыкальной терапии, Москва).
 12. <http://www.sophiex.com>
(Музыкотерапия).
 13. <http://www.sunhome.ru/psychology/11128>
(Психология. Музыкальная терапия).
 14. <http://moikompas.ru/compas/muzikoterapiya>
(“Мой компас”. Музыкотерапия).
 15. <http://musichild.com>
(Дети в мире музыки).

ДОДАТКОВІ РЕКОМЕНДОВАНІ
ЕЛЕКТРОННІ КНИГИ, МАТЕРІАЛИ

➤ *Про теорію та філософію музики в різних культурах:*

1. Бимгарде Чайтанья Дева. Индийская музыка / Бимгарде Чайтанья Дева [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XII/?id=1849>.
2. Вирановский Г. Н. Музыкально-теоретическая система Древнего Китая (краткий очерк) / Вирановский Г. Н. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XII/?id=2340>.
3. Золтаи Д. Музыкальная эстетика античного периода. Судьбы музыкальной эстетики в средневековье // Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Денеш Золтаи. – М. : Прогресс, 1977. – С. 11–148 ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/?id=1600>.
4. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 4 / Лосев Алексей Фёдорович. – М. : Искусство, 1975. – 776 с. – Ч. 1, гл. “Эстетические категории”, § 4: Деструктурные категории : (очищение в эстетическом смысле). – То же : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.philosophy.ru/library/losef/iae4/txt14.htm>.
5. Орлов Г. Древо музыки / Генрих Орлов. – Санкт-Петербург: Советский композитор, 1992. – 410 с. – То же : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://files.mail.ru/OGFLE2>, также : http://www.npu.edu.ua/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=461&I

temid=156.

6. Орлов Ю. К. Невидимая гармония / Орлов Ю. К. // Число и мысль. – Вып. 3. – М. : Знание, 1980. – С. 70–105. – То же : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://opentextnn.ru/music/interpretation/?id=2503>.
7. Шопенгауэр А. О сущности музыки / Артур Шопенгауэр// Мир как воля и представление. – т. I, § 52. [Выдержки из соч. Шопенгауэра со вступ. статьей Эйгес К.] – Петроград, Музыкальное государственное издательство, 1919. – То же : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://opentextnn.ru/music/interpretation/?id=2431>.

➤ *Про природничі основи теорії культури як вібраційного, синергетичного явища:*

1. Свідзинський А. Самоорганізація і культура / Анатолій Свідзинський [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://dsl.sf.ukrtel.net/biblio/index.php?a_id=1&r_id=3.

➤ *Про дію вербальної та музичної звукової інформації на структуру кристалів води та на організм людини:*

1. Эмото М. Энергия воды для самопознания и исцеления / Масару Эмото [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.masaru-emoto.net/russian/rusindex.html> (сайт автора).
2. Эмото М. Послания воды. Тайные коды кристаллов льда / Масару Эмото [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.masaru-emoto.net/russian/rusindex.html> (сайт автора).
3. Эмото М. Тайная жизнь воды / Масару Эмото [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://>

www.masaru-emoto.net/russian/rusindex.html (сайт автора).

4. Ильин В. Удивительные свойства воды / Ильин В. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://news.students.ru/2007/12/12/udivitelnye_svojjstva_vody.html.
5. Філатович О. Живе Слово творить життя / Олександр Філатович [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://filatovich-slovo.com.ua>.

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

Акорд
Активізація
Аксіологічний
Акустичний
Алгоритм
Амфотерність
Аналізатор
Антиентропічний ефект
Античність
Артеріальний тиск
Архетип
Асоціація
Аудіотехнології
Афект

Багатоголосся
Безсвідоме
Біологічний
Благо

Вавилон
Вегетативний
Вербальний
Вершинна психологія
Висота звуку
Виховання
Вібрація
Відродження
Внутрішні органи
Внутрішньоутробний

Вода

Вокалотерапія

Воля

Гармонія

Гармонія сфер

Гедонізм

Генеза

Генетик

Генетичний

Генотип

Гештальт

Гігієна свідомості

Гіпнотерапія

Гістограма

Голосинкові (холосинкові) аудіотехнології

Голотропне (холотропне) дихання

Гучнісна динаміка

Давня Греція

Джаз

Декламація

Динамічний стереотип

Динамічний контраст

Динаміка (див.: Гучнісна динаміка)

Дисонанс

Дитина

Дихання

Діагностика

Діапазон

Діатон

ДНК
Доля
Драма
Духовний
Душа

Еволюція
Евритмія
Егрегор
Ейдос
Екзистенціальний
Експеримент
Екстравертованість
Електроенцефалограма
Електрокардіограма
Еллінізм
Емоція
Емоційно-акустичний код
Емпатія
Енергія
Енгармоніка
Ентропія
Ерготропний
Ерос
Естетичний
Естезис
Естетичний
Еталон
Етнотрадиційний
Етос
Ефект Доплера

Жанр

Закавказзя

Запах

Збудження

Звичаєвість

Звук

Звукоряд

Зір

Імпровізація

Імпульс

Індія

Індуїзм

Інстинкт

Інтелект

Інтервал

Інтонація

Інтровертованість

Інформація

Інфразвук

Какофонія

Катарсис

Квінтове коло

Кінестетичний

Китай

Класична музика

Клінічний

Клітина

Колір
Коливання (див.: Вібрація)
Комедія
Комунікативний
Консонанс
Константи сприйняття (див.: Сприйняття)
Контраст
Контраст динамічний (див.: Динамічний контраст)
Координація
Кордоцентризм
Коригування
Космологія
Культура
Куративний

Лад
Лібідо
Лінгвістичний
Ліричний
Логогенний
Логос

Магічний
Магнетизм
Мажор
Мантра
Марш
Медитація
Мелодика
Мелос (див.: Мелодика)
Ментальний

Методи музикотерапії
Методики музикотерапії
Метр
Мімезис
Мінор
Містерія
Міфічний
Модус
Мозок
Музика мозку
Музика сфер
Музикодіагностика
Музична фармакопея (музикопея)
Мусульманство
М'язевий

Навіювання
Напруження
Національний
Нейрон
Нейрофізіологічна реакція
Нервізм
Нервовий
Нервова система
Неустой
Новий час
Ноологічний
Ноосфера

Обертон
Обмін речовин

Обряд
Одужання
Онтогенеза
Онтопсихологія
Оргіазм

Пам'ять
Патогенний
Пафос
Пентатоніка
Первісна епоха
Переживання
Періодичність
Персоніфікація
Перцептивний (див.: Сприйняття)
Півтон
Підсвідоме
Пісня, пісенність
Поведінка
Популярна музика
Превентивний
Програма музикотерапії
Простір, просторовість
Психіка
Психоаналіз
Психогальванічний рефлекс
Психогігієна
Психодрама
Психоемоційний
Психотерапевтичний театр
Психофізіологія

Почуття

Пульс

Реакція

Регістр

Резонанс

Релаксація

Респірація (див.: Дихання)

Рефлекс

Рецептор

Ритм

Рід (див.: Звукоряд)

Розрядка

Розспів

Рок-музика

Рух

Самоорганізація

Саморегуляція

Свідомість

Світло

Світлова хвиля

Семантика

Сенсибілізація

Сенсомоторний

Серцебиття

Середньовіччя

Серцево-судинна система

Символ

Синергетика

Синестезія

Синопсія
Системи організму
Слово
Слух
Сон
Спів
Співзвуччя
Співстраждання
Сприйняття
Стереотип (див.: Динамічний стереотип)
Стильовий
Стихії природи
Стимування
Стрій
Страх
Стрес
Сублімація
Схід

Танець
Тарантизм
Творчість
Тембр
Темп
Теургічний
Тон
Тональність
Тонічний
Трагедія
Транс
Тренінг

Трофотропний
Тяжіння

Увага
Український
Ультразвук
Установка
Устой

Фактура
Фармакопея музична (див.: Музична фармакопея)
Фенотип
Філогенеза
Форма музична
Форми музикотерапії
Фортепіано
Функціональний стан організму

Хвиля
Хіазма
Холестериновий обмін
Холізм
Холосинкові аудіотехнології (див.: Голосинкові аудіотехнології)
Холотропне дихання (див.: Голотропне дихання)
Хор
Хорал
Хореоманія
Хрома

Чакра (чара)

Число

Шкіра

Шкірногальванічний

Ятромаутика

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Авдєєв В.

Авіценна

Аквінський Ф.

Акштейн Д.

Альтшулер Дж.

Аль-Фарабі

Анікєєв В.

Арістід

Арістоксен

Арістотель

Арнхейм Р.

Асаф'єв Б.

Бах Й. С.

Бейфілд Р.

Бенч О.

Бертон Р.

Бетовен Л. ван

Бетховен Л. ван (див. Бетовен Л. ван)

Бехтерев В.

Блаво Р.

Блахова В.

Блінова О.

Блумер Дж. А.

Боецій

Большакова М.

Боткін С.

К. Брейтбург

Брейєр Й. (див. Бройєр Й.)

Брилін Б.
Бройер Й.
Броклесбі Р.
Брусиловський Л.
Бурно М.
Бхарата

Валлашек Р.
Вебер Е.
Вен
Вернадський В.
Виготський Л.
Вівальді А.
Вігран Т.
Вілчек
Вітт

Гаврилін Є.
Гаврилюк В.
Гайдеггер М.
Гайдн Й.
Гамель П.
Гегель Г. В. Ф.
Гельмгольць Г. Л. фон
Гендель Г. Ф.
Гераці М.
Гердер І. Г.
Герцман Є.
Гесіод
Гесс де Кальве Г.
Гібсер Г.

Гіляровський В.
Гіппократ
Гомер
Горбатенко С.
Гроф С. (див. Гроф С.)
Гроф Х. (див. Гроф Х.)
Гуан
Гуно Ш.

Галінська Е.
Гретрі А. Е. М.
Гроф С.
Гроф Х.

Давид
Д'Аламбер
Дарвін Ч.
Декарт Р.
Дестоур
Дідро Д.
Діоген Вавілонський
Догель І.
Допплер Х.

Едісон Т.
Елькін В.
Емото М.
Ескіроль
Ескулап
Етлі Е.

Єрзинкаци

Жиляєва К.

Жинкін

Загс К.

Зарицька Р.

Захарова Н.

Зібелін С.

Ібні-Сіна (див. Авіценна)

Імхотеп

Калитієвський П.

Камінський В.

Каннібах Ю.

Карварсарський Б.

Кастель Л. Б.

Квінтіліан

Келлер В.

Кечхуашвілі Г.

Кияновська Л.

Кірхер А.

Клюєв О.

Кожевніков О.

Коксон Р.

Конфуцій

Корнінг Дж. Л.

Краанер Н.

Кречмер В.

Курт Е.

Лакан Ж.
Ланге Л.
Ланюк Ю.
Лао Цзи
Леві В.
Леонтович М.
Лісіцин Ю.
Ломбарді Б.
Лосєв О.
Лундін К.
Людовік XVI
Льєто

Магістр Г.
Маджі В.
Мазель Л.
Маймонід М.
Македонський О.
Марсенн М.
Мархасін В.
Медушевський В.
Менегетті А.
Метьюз С. Дж.
Міллен С.
Мірошник І.
Могендович М.
Моль А.
Монассейн В.
Морено Я. Л.
Моцарт В. А.

Мудров М.
Мундт Т.
Муравйов С.

Назайкінський Є.
Натансон Т.
Наумбарг М.
Науснер М.
Нікола Є.
Ніркус
Ньютон І.

Орф К.
Отт Д. О.

Павлов І.
Павенський В.
Петрарка Ф.
Петраци Й.
Петрушин В.
Піфагор
Платон
Плотін
Плутарх
Побережна Г.
Полякова В.
Понтвік А.
Посідоній
Прокоф'єв С.
Протагор
Псевдо-Евклід

Птолемей К.

Рабле Ф.

Рекам'є

Рибніков О.

Ріман Г.

Робортелло Ф.

Рожнов В.

Руссо Ж. Ж.

Руч'євська О.

Салінас Ф.

Саул

Свідзінський

Секст Емпірік

Сепір Е.

Сеченов І.

Скрябін О.

Соссюр Ф. де

Сохор А.

Спенсер Г.

Станкович Є.

Стравінський І.

Тарханов І.

Тархнішвілі І. (див. Тарханов І.)

Татарченко Г.

Темкін І.

Теофраст

Теплов Б.

Узнадзе Д.
Уорф Б.

Фехнер Г.
Філатович О.
Філодем
Флурнуа Т.
Фобінз Н.
Фрейд З. (див. Фройд З.)
Фройд З.

Хайдеггер М. (див. Гайдеггер М.)
Хамель П. (див. Гамель П.)
Харріс Б.
Холопова В.
Ху Ба
Хюбнер П.

Царліно Дж.
Цеханський В.

Чайковський П.
Чурльоніс М.

Швабе Х.
Швед М.
Шебут-м-мут
Шевченко Т.
Шекспір В.
Шеллінг Ф. В.
Шетелінг Г.

Шнайдер Н.
Шопенгауер А.
Шоу Г.
Шпенглер О.
Штраус Й.
Штумпф К.
Шуберт Ф.
Шушарджан С.

Юнг К. Г.
Юргутіте А.

Яворський Б.
Ямвліха
Ясперс К.
Яцкевич К.