
ВЯТОХА И.Ю.,

кандидат психологических наук,
старший преподаватель,
кафедра гуманитарных
дисциплин, Украинский
гуманитарный институт,
г. Буча, Украина

ИСТОРИЧЕСКОЕ СТАНОВЛЕНИЕ ПРАКТИКИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕМБРА В ПРИКЛАДНОЙ ПСИХОЛОГИИ

В статье представлен музыкальный тембр как компонент оптимизирующего воздействия музыки на психическое и физиологическое состояние человека, ретроспективно показаны основания, формы, методы его применения в донаучной психологической практике и на начальном этапе развития научной психологии.

Ключевые слова: музыкальный тембр, психоанализ, сексуальная и архетипическая символика инструментов, павловская психофизиологическая школа, система условно-рефлекторных связей, динамический стереотип.

У статті представлено музичний тембр як компонент оптимізуючого впливу музики на психічний і фізіологічний стан людини, ретроспективно показано підстави, форми, методи його застосування в донауковій психологічній практиці і на початковому етапі розвитку наукової психології.

Ключові слова: музичний тембр, психоаналіз, сексуальна і архетипова символика інструментів, павловська психофізіологічна школа, система умовно-рефлекторних зв'язків, динамічний стереотип.

The article presents a musical tone as a component in optimizing the impact of music on mental and physiological condition of the person, considered the main form of application and types of influence. Dan retrospective review of the bases, the forms and

methods of its application in the pre-scientific psychological practice, in the era of antiquity and the Middle Ages. Identify and analyze two basic approaches to the use of musical tone at the initial stage of the development of scientific psychology – psychoanalysis and reflexology, disclosed their views on the meaning and function of musical instruments, are the main methods of using their voice in the therapeutic process.

Key words: *musical timbre, scale polychromatic and monochromatic musical timbre, psychoanalysis, sexy and archetypal symbolism of instruments, psychophysiological school of I. Pavlov, the system conditioned reflex connections, dynamic stereotype.*

Актуальность темы исследования. Развитие искусства управляемо латентной задачей целенаправленного, возможно более эффективного воздействия на человека. На протяжении веков творцы, используя свойства материального носителя конкретного вида искусства, создали обширнейший тезаурус форм его влияния, в рамках классической эстетики развивающего и целительного, на душу и тело реципиентов. Музыка в этом ряду заняла место транслятора вербальных непонятных воздействий, адресованных прежде всего эмоциональной (непознавательной) сфере сознания человека, в настоящую перенасыщенную информацией эпоху носящих, таким образом, охранительный и компенсационный характер. Концентрацией смысла в современной музыке является ее тембровая сторона, что, корреспондируя к архаическим формам ее восприятия, открывает специфическую сенситивность нынешнего слушателя. Поэтому будет логичным, если музыкальные психологи в качестве фактора оптимизирующего воздействия на реципиентов будут широко применять в настоящее время тембромusикальные средства. Эта область психологиче-

ской практики ныне ограничивается спонтанными эпизодическими находками, описанными в исследованиях психологов Дж. Алвин, И. В. Волженцевой, Г. Деккер-Фойгт, К. К. Мукашевой, Г. И. Побережной. Однако суммирующее видение возможных методов и средств тембромusикального воздействия на слушателя, уже накопленных на протяжении веков, упоминаемых в трудах Аль-Фараби, Боэция, Бхараты, Гомера, Конфуция, Маймониды, Амвросия Медиоланского, Мэнцзы и других, могло бы дать мощный толчок развитию данной практики. Поэтому целью данной статьи является освещение исторического становления опыта применения музыкального тембра в прикладной психологии, с показом оснований, форм и приемов его использования в разные исторические периоды.

Изложение основного материала. Музыкальный тембр – окраска, которой различаются звуки равной высоты, громкости и длительности, но исполненные на разных инструментах или на одном инструменте разными способами [6, с. 541]. Согласно данному определению, качество тембра напрямую зависит от звучащего инструмента. Поэтому традиционным

тембровым средством музыкальной выразительности является инструментарика. Этот факт зафиксирован в психологической практике, где факторы тембра и музыкального инструмента отождествлены. В соответствии с делением музыки на сольную и ансамблевую выделяются два вида воздействия тембра – монохроматический (диапазон темброкрасок в звучании одного инструмента) и полихроматический (диапазон темброкрасок совокупности инструментов). Восприятию тембра, отмечает Б. М. Теплов, присуща нерасчлененность [9], направленность на непосредственные сонорные качества звучащего музыкального инструмента; по мнению Д. А. Дувира, оно было первично в онтогенезе [4]. Поэтому многочисленные свидетельства оптимизирующего воздействия тембра инструментов на человека зафиксированы в исторических свидетельствах самого древнего времени.

В эпоху древности обоснованием применения оптимизирующего воздействия музыкального тембра на психическое и физическое состояние человека служило представление мифологического характера о музыкальном инструменте как об орудии, в котором сосредоточены гармонизирующие силы вселенной, действующие через звучание, его индивидуальную звукоокраску. Исполнитель на инструменте считался носителем особого дара – с одной стороны, чувствовать состояние другого человека, с другой – чувствовать «душу» инструмента, и в акте высвобождения этой «души» – мастерском исполнении на нем – преобразовывать «звучащую» силу творчества в силу исцеления, направляя ее на слушателя [8]. Так, в библейские времена пророк и будущий царь Давид игрой на киноре (струнно-щипковом инструменте) делал состояние Са-

ула «отраднее и лучше» [2]. Основным приемом музыкально-тембрового воздействия было слушание инструментальной музыки. В Древней Греции была осознана и «активная» форма применения музыкального инструмента: играющий в его тембре кристаллизует «схему» своего состояния, желаний, действий. В мифе об Аполлоне и Марсии, состязавшихся в игре на музыкальных инструментах, кифара отразила просветленность, уравновешенность Аполлона, флейта – необузданность Марсия. Примечательна деталь: сама шкура (тело) проигравшего Марсия, подвешенная в пещере, при порывах ветра издавала темброкраски – флейтовые – звуки. В этом впервые проведена важная параллель между тембром инструмента и телом человека. Физическое тело человека уподоблялось корпусу инструмента [1]; наряду с этосом гармонии греки выделяли и этос музыкальных инструментов [5]. Была осознана и способность разных инструментов избирательно воздействовать на разные системы организма и психики слушателя. Вокальное и инструментальное звучание воспринималось как адресованное разным сферам психики: пение – мышлению, звучание музыкальных инструментов – чувствам [2]. До нас дошли античные представления о механизме целительного воздействия музыкального инструмента на человека: корпус музыкального инструмента (кифары) уподоблялся физическому телу, струны – нервам, музыкант – духу. Играя на нервах, дух создает гармонию в физическом теле [1]. Об оздоравливающем воздействии конкретных инструментов писали Гомер, Пифагор, Сенократ.

Так, уже в древности была использована способность тембра музыкального инструмента целительно влиять

на душу и тело человека, обозначены активное и пассивное направления его применения в психологической практике, обнаружены оптимизирующие возможности полихроматической шкалы тембра.

В *Средние века* наряду с все более дифференцированным применением разных инструментов стали использоваться возможности действия тембровой гаммы одного инструмента. В Европе исполнением мелодий на разных струнах лютни, несущих краску определенного регистра, производили конкретное терапевтическое влияние: на первой струне играли при анемии, на четвертой – при гиперфункции крови [7]. В Китае бытовало мнение, что каждый из пяти тонов пентатоники, по-особому высотно окрашенный, в исполнении цинь (род цитры) или сяо (китайской флейты) воздействует на определенный внутренний орган слушателя и на эмоцию, «живущую» в этом органе [2].

Следовательно, в эпоху средневековья в опоре на наивные представления о психофизическом единстве был открыт гармонизирующий потенциал монохроматической шкалы тембра, выявлена возможность комбинаторного применения двух видов его воздействия.

Только на *границе XIX-XX веков*, с возникновением научной психологии, применение музыкальных инструментов в психологической практике обрело систематичность. Ведущими направлениями, разрабатывавшими фактор музыкального инструмента, стали: отечественная психофизиологическая школа и школа психоанализа за рубежом.

Первым направлением прикладной научной психологии, рассмотревшим участие музыкального инструмента в помощи пациенту, явилась

отечественная психофизиологическая школа рефлексологии, основывающаяся на идеях И. П. Павлова. Ее выводы базируются на данных экспериментов, освещают механизм и особенности воздействия тембра музыкального инструмента на сознание и физиологию человека.

Центральный тезис павловской психофизиологической школы относительно использования музыкального инструмента заключается в том, что инструмент рассматривается как определенного рода раздражитель, непосредственно воспринимаемый органами чувств, а его воздействие возможно благодаря системе условно-рефлекторных связей, функционированию динамического стереотипа. При этом тембр инструмента – обертоновый состав звука – анализируется особым психофизиологическим механизмом. Этот подход изложен в труде И. М. Догеля «Влияние музыки на человека и животных» (Казань, 1888). Музыка, утверждает автор, является системой звуковых раздражителей, каждый из которых обладает индивидуальной силой воздействия, а их различные сочетания продуцируют видовые отличия терапевтического воздействия музыки. Экспериментальным путем автор установил оптимизирующее действие музыки на пульс и дыхание человека в зависимости от особенностей мелодии и гармонии, громкости, тембра. Открытия его последователей И. М. Догеля, В. М. Бехтерева и других связаны с использованием схемы «стимул-реакция», и обосновывают психологическое и физиологическое влияние музыкального тембра на человека.

Говоря о психологическом воздействии, тембр музыкального инструмента, согласно позиции данных ученых, адресован и познавательной сфере человека, и сфере эмоций. На-

чинаться использование тембра как фактора оптимизации должно с познания; это обусловит возможность его адекватного восприятия. Психологу-практику следует обратить на тембр особое внимание пациента, рассказать об этом свойстве. Актуальность для сферы мышления тембр инструмента представляет в той мере, в какой инструмент детерминирует культурно-историческую традицию. При этом тембровый слух ориентирован на определенный тип мышления – невербальный. Однако тембр инструмента, по И. М. Догелю, имеет и эмоциональную значимость, заражает ею пациента, вызывая определенные эмоциональные состояния. Основы эмоциональной значимости тембра, как предмет неэмпирический, представители отечественной школы оставили вне поля своего рассмотрения.

Воздействие музыкального инструмента на физиологическое состояние пациента представители павловской школы объясняют уподоблением инструмента телу и организму человека. Эта параллель опирается в первую очередь на фактор движения: самого инструмента во время игры и играющего на нем. Их кинетическая синхрония во время игры ведет к освобождению исполнителя от мышечных зажимов, к стабилизации ритмов органических систем, перенимающих темпоритм производимой инструментом музыки.

Так, представители павловской психофизиологической школы, применяя метод эксперимента, в практике использования музыкального тембра опирались на объективные свойства его воздействия. Они внесли вклад в развитие прежде всего рецептивного подхода к музыке, показав объективную зависимость характера ее воздействия от особенностей средств музыкальной выразительности (в том числе

тембра), обозначив внутреннюю системность музыки как фактора влияния на психику и физиологическое состояние слушателя.

Представителями другой школы – *психоаналитической* – музыкальный инструмент был выдвинут как особый, самостоятельный объект психологической практики, поставленный в центр терапевтического процесса. Получили концептуальное освещение ряд вопросов: о значении музыкального инструмента для пациентов, о его функциях в терапевтическом процессе, о механизмах его действия, обуславливающих оптимизирующий эффект, став обоснованием такой практики. Начало данному подходу положил труд выдающегося музыкального инструментоведа Курта Закса – «Дух и становление музыкальных инструментов» (1929, Берлин). Его идеи в дальнейшем развивали Дж. Алвин, Г. Деккер-Фойгт, Н. Каррер, А. Менегетти, Ю. Трамп, Э. Уорик и др. Основные положения их позиции следующие.

Базовой методологической основой применения терапевтического воздействия музыкального тембра у приверженцев психоанализа явились их представления о значении конкретных инструментов – вопрос, имеющий, по их убеждениям, отношение к актуальному содержанию психики пациента. Эти значения определены в традиционном для психоанализа символическом ключе: в понимании фрейдистов, инструменты представляют собой, исходя из их формы и характера звучания, сексуальные символы, и способны выявить патологические комплексы, живущие в сфере бессознательного человека. Согласно мнению К. Закса, инструменты струнной группы (*archi*), формой напоминая женскую фигуру, звукоизвлечением – ласковое прикосновение,

ассоциируются с женским началом и вызывают сексуальные фантазии. Деревянные духовые инструменты (fiati) фалличны, мужественны; медные духовые (ottoni) с присущими им силой, способностью «вдохнуть жизнь», так же являются мужскими, но редко применяются в лечебных целях. Ударные (percussi), звуку которых присуща сила и могущество – мужские инструменты. Юнгианский психоанализ выдвигает иное значение инструментов: они являются символами архетипов – образов коллективного бессознательного у людей. Так, струнные связаны с архетипом Матери, высокие и среднедиапазонные деревянные духовые – с архетипом Бабочки, Дитяти, Золотого Века, ударные – с архетипом Героя и Трикстера [10]. Психоаналитикам принадлежит также описание музыкального инструмента как образа, совмещающего оба противоположных начала: возбудитель звука символизирует мужское начало, резонатор – женское, сам инструмент (тело) – гармоничная скульптура, эстетический аспект жизни [7]. Выбор пациентом определенного инструмента выявляет его скрытые желания; импровизация – игра с символами, выводя наружу сублимированное содержание его психики.

Особые функции музыкального инструмента в терапевтическом процессе – служить защитой, объектом проекции и переходным объектом. Функция защиты понимается психоаналитиками в прямом смысле – в контакте с инструментом за него можно спрятаться, отгородиться от травмирующих влияний общества. Функция быть объектом проекции состоит в том, что инструмент обладает особым даром – оттягивать на себя травмы психики играющего на нем человека, поддающиеся помощи. «Дар инстру-

мента», отмечает Ф. Клаусермайстер, заключается в его умении служить материалом выражения бессознательных страхов, желаний [приводится по: 3, с. 165]. Здесь возможны два пути – путь звукового самовыражения (сыграть «тему» травмирующей ситуации) и физического (при этом инструменты могут даже быть поломанными). Функция инструмента как переходного объекта заключается в том, что инструмент воспринимается как опора на пути к обретению самостоятельности (наподобие плюшевого мишки для боязливого ребенка). Гармоничные звуки инструмента напоминают о времени благополучия, единения с матерью, но выздоравливающий человек прибегает к ним все реже по мере возрастания чувства уверенности в своих силах.

В психоанализе трактовка музыкального инструмента символична не только в его действии на душу, но и на тело пациента. Частым мотивом психоаналитических эссе является уподобление тела человека музыкальному инструменту и инструмента – телу. Тело уподобляется инструменту на основании способности звучать, и эта соматическая идентификация с инструментом расценивается как гармонизирующий эстетический феномен. Телу присуща внутренняя музыка, понимаемая как интегральное органическое ощущение слаженности его работы. Услышав ее, человек устанавливает обратную связь с внутренними органами и делает их настраиваемыми на «верный тон».

При разработке методов использования тембра представители психоанализа считали непосредственный контакт пациента с музыкальным инструментом основной формой терапевтической работы [3]. Импровизация на музыкальных инструментах,

согласно позиции А. Менегетти, рождается в непосредственном контакте пациента со своим организмом и является звуковым выражением его состояния, в отличии от стандартных музыкальных программ для прослушивания, составленных заранее, внешних по отношению к пациенту. В обращении с инструментом руководством к действию является спонтанность, создающая атмосферу свободы: и в выборе инструмента, и в разнообразных действиях с ним, и в игре на нем – обязательно импровизационной.

Так, последователи школы психоанализа впервые предприняли попытку объяснить характер воздействия тембра конкретных инструментов на психическое состояние человека, наделив их значимостью символического (сексуального, архетипического) порядка. При разработке же приемов использования тембра они открыли эффективность непосредственного взаимодействия пациента с музыкальным инструментом в рамках главенствующего у них активного подхода.

Выводы. Музыкальный тембр, восприятие которого ориентировано

на непосредственные сонорные качества звучания, издавна применялся как фактор оптимизирующего воздействия на душу и тело человека. Его использование в эпоху древности опиралось на представления о связи музыкального инструмента с целительными силами вселенной, связано с применением возможностей полихроматической шкалы тембра. В эпоху средневековья были раскрыты потенциал монохроматической его шкалы и способы комбинаторного применения двух видов его действия. В практике психологии научного периода исследователями павловской психофизиологической школы был выявлен условно-рефлекторный механизм оздоравливающего влияния тембра как объективного акустического раздражителя на человека, а представителями психоанализа впервые объяснен механизм воздействия тембра конкретных инструментов на психику человека (в опоре на символическое их истолкование), и разработаны формы активного целительного взаимодействия пациентов с музыкальным инструментом и его тембром.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Антонова-Турченко О. Г. *Музична психотерапія : посібник – хрестоматія.* / О. Г. Антонова-Турченко, Л. С. Дробот. – К. : ІЗМН, 1997. – 260 с.
2. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета / Библия. – М.: Российское библейское общество, 2007. – 1217 с.
3. Деккер-Фойгт Г. *Введение в музыкотерапию* / Г. Деккер-Фойгт. – СПб.: Питер, 2003. – 208 с.
4. Дувирак Д. А. О сонорных аспектах музыкального восприятия / Д. А. Дувирак // *Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования.* – К. : Музична Україна, 1986. – С. 100–115.
5. Лосев А. Ф. *Античная музыкальная эстетика* / А. Ф. Лосев. – М.: Музыка, 1960. – 356 с.
6. *Музыка: энциклопедия: энциклопедический словарь* / под ред. Г. В. Келдыш. – М. : Большая Рос. Энциклопедия, 2003. – 672 с.

7. Музична терапія: конспект лекцій [для студентів напрямку 6.020204 «Музичне мистецтво»; упор. В. М. Драганчук]. – Луцьк: Вежа, 2007. – 62 с.
8. Мукашева К. К. Применение кобызотерапии в психологической практике [Электронный ресурс] / К. К. Мукашева. – Режим доступа : <http://www.psy.su/psyche/projects/548/>
9. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М. : Просвещение, 1985. – 336 с.
10. Торопова А. В. Проблема бессознательного в музыкальной педагогике. К началу музыкально-психологической антропологии [Электронный ресурс] / А. В. Торопова. Режим доступа: http://www.pereplet.ru/text/toropova_01.html

ТРАНСЛИТЕРАЦИЯ ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Antonova-Turchenko O. G. Muzichna psihoterapiya : poslbnik – hrestomatIya. / O. G. Antonova-Turchenko, L. S. Drobot. – К. : IZMN, 1997. – 260 s.
2. Bibliya: Knigi Svyaschennogo Pisaniya Vethogo i Novogo Zaveta / Bibliya. – М.: Rossiyskoe bibleyskoe obshchestvo, 2007. – 1217 s.
3. Dekker-Foygt G. Vvedenie v muzyikoterapiyu / G. Dekker-Foygt. – Spb.: Piter, 2003. – 208 s.
4. Duvirak D. A. O sonorniyh aspektah muzyikalnogo vospriyatiya / D. A. Duvirak // Muzyikalnoe vospriyatie kak predmet kompleksnogo issledovaniya. – К. : Muzichna UkraYina, 1986. – S. 100–115.
5. Losev A. F. Antichnaya muzyikalnaya estetika / A. F. Losev. – М.: Muzyika, 1960. – 356 s.
6. Muzyika: entsiklopediya: entsiklopedicheskiy slovar / pod red. G. V. Keldyish. – М. : Bolshaya Ros. Entsiklopediya, 2003. – 672 s.
7. Muzichna terapiya: konspekt lektsiy [dlya studentiv napryamku 6.020204 «Muzichne mistetstvo»; upor. V. M. Draganchuk]. – Lutsk: Vezha, 2007. – 62 s.
8. Mukasheva K. K. Primenenie kobyizoterapii v psihologicheskoy praktike [Elektronnyiy resurs] / K. K. Mukasheva. – Rezhim dostupa : <http://www.psy.su/psyche/projects/548/>
9. Teplov B. M. Psihologiya muzyikalnyih sposobnostey / B. M. Teplov. – М. : Prosveschenie, 1985. – 336 s.
10. Toropova A. V. Problema bessoznatelnogo v muzyikalnoy pedagogike. K nachalam muzyikalno-psihologicheskoy antropologii [Elektronnyiy resurs] / A. V. Toropova. Rezhim dostupa: http://www.pereplet.ru/text/toropova_01.html