Первые ростки науки музыкальной психологии мы находим в работах античных философов. Одним из важных понятий этики Пифагора было учение об эвритмии, под которой понималась способность человека находить верный ритм во всех жизненных проявлениях — не только в пении, танце и игре на музыкальных инструментах, но и в мыслях, поступках, речах. Через нахождение верного ритма, которое позже оформилось в этике в таком широко распространенном понятии, как «такт», античный человек мог войти в ритм жизни своего города, а затем и подключиться к ритму мирового целого — жизни Космоса, основанной на законах Вселенской гармонии. От Пифагора пошла традиция сравнивать общественную жизнь как с музыкальным ладом, так и с оркестром, в котором каждому человеку, подобно инструменту в оркестре, отведена своя роль.

Пифагором, по свидетельству его учеников, были установлены мелодии и ритмы, с помощью которых на души молодых людей можно было оказывать соответствующее влияние. Здесь были мелодии против неумеренных страстей, против уныния и душевных язв, против раздражения, гнева и других душевных недугов. Одним из самых известных подвигов Пифагора на музыкальном поприще является усмирение им некоего разъяренного гневом греческого юноши, решившего поджечь дом своей неверной возлюбленной. Он приказал находившемуся неподалеку флейтисту сыграть мелодию в спондеистском ладу, чем и успокоил клокотавшую страсть страдальца.

По мнению другого греческого философа — Платона, могущественность и сила государства напрямую зависят от того, какая музыка в нем звучит, в каких ладах и в каких ритмах. Для государства, считал Платон, нет худшего способа разрушения нравов, нежели отход от скромной и стыдливой музыки. Через распущенные ритмы и лады в души людей проникает такое же постыдное и распущенное начало. Ибо музыкальные ритмы и лады обладают способностью делать души людей сообразными им самим. Платон и его последователи считали, что в государстве допустима только такая музыка, которая помогает возвыситься индивиду до уровня общественных требований и осознать свой собственный мир как единство с полисной общиной.

Музыку как средство гармонизации индивида с общественной жизнью вслед за Платоном и Пифагором развивал Аристотель. Аристотель разработал в своих трудах учение о мимесисе, в котором раскрывались представления о внутреннем мире человека и способах воздействия на него при помощи искусства. В теории мимесиса была разработана концепция катарсиса, согласно которой в душе зрителя и слушателя древнегреческой трагедии происходило освобождение от болезненных аффектов. По мнению Аристотеля, когда человек страдает от какого-либо болезненного переживания, его душа обособляется от жизни общества. Когда же в процессе глубокого переживания он очищается от аффекта, его душа поднимается от своей частной единичности до всеобщности, которая предстает в виде общественной жизни. Такое понимание принципов нормализации психической жизни сохраняется, в общем, и до настоящего времени, разумеется, при наличии самых разнообразных конкретных методических приемов, ведущих к нравственному и психическому здоровью.

Аристотель подробно описал музыкальные лады, ведущие к изменению психики в том или ином направлении. Музыка, звучащая в одних ладах, делает человека жалостливым и размягченным, звучание других ладов способствует раздражению или возбуждению. Так, Аристотель утверждал, что уравновешивающее воздействие на психику человека оказывает дорийский лад — мужественный и серьезный. Фригийский лад воспринимался им как неуравновешенный и возбуждающий, лидийский — как жалобный и размягчающий. В целях воспитания добропорядочных граждан рекомендовалось сочинять, исполнять и слушать музыку, написанную главным образом в дорийском ладу, а музыку, написанную в других ладах, рекомендовалось до ушей молодого поколения не допускать.

Аналогичные предписания делались и для музыкальных инструментов. Не рекомендовалась музыка, исполняемая на так называемых авлетических музыкальных инструментах, к которым относились авлос (род старинного гобоя), флейты, бубны, тимпаны. В противовес этому рекомендовалась кифаристика, т. е. музыка, исполняемая на струнных — кифарах, лирах, наблах.

Древние греки именовали необразованного человека словом ахореутос, что в переводе означало индивида, не умеющего петь, танцевать, играть на музыкальном инструменте и, следовательно, непригодного для участия в хорейе — так называлось древнее музыкально-хореографическое действо, объединявшее всех жителей древнегреческого полиса в единое целое.

У античных авторов мы находим множество свидетельств, касающихся воздействия музыки на психическое состояние человека. В эпосе об Одиссее приводится описание того, как от музыки и пения рана Одиссея перестала кровоточить. Древнегреческий герой Ахилл приступы своей ярости смирял пением и игрой на лире. Знаменитый Орфей своим пением не только смягчал нрав людей, но также укрощал диких зверей и птиц. Суровый царь Спарты Ликург сам сочинял музыку для своего войска и никогда не шел в бой, если его солдаты предварительно не были приведены в боевое состояние звуками труб и барабанов.

Демокрит, известный греческий философ, рекомендовал слушать музыку при инфекционных заболеваниях. Когда Платон предлагал своим пациентам лекарства, надо было обязательно слушать магические песни — считалось, что иначе лекарство действовать не будет.

В библейской истории также можно найти примеры воздействия музыки на человека. Так, библейский пророк Давид вылечил царя Саула от уныния и тоски своим пением и игрой на кифаре.

В китайской натурфилософии, представленной в литературном памятнике «Люйши чунъцю» (IIIв. дон. э.), музыка рассматривалась как символ порядка и цивилизации, которые привносятся в хаотическую среду для создания в социуме определенной структуры, нормы, иерархии, для гармонизации общественной жизни. Причины, вызывавшие дисбаланс в природе и в общественной жизни, связывали с аномалиями в энергиях двух видов — «янь» и «инь». При помощи музыки достигалась гармонизация этих двух видов энергий, устранялся хаос и восстанавливался космический и общественный порядок.

В Древнем Китае музыка составляла важнейший элемент воспитания и входила в число наук, обязательных для изучения. Китайское определение благородного мужа (цзюнь-цзы) как человека, наделенного всеми качествами высокого достоинства — знанием ритуала, чувством долга, проявлением человечности, относилось, прежде всего, к человеку образованному. «Благородный муж» никогда не расставался с музыкальными инструментами. Наличие такового считалось его видовым признаком. Известно, что Конфуций,например, играл на цине (китайский музыкальный инструмент типа цитры. — В.П.) в минуты крайней опасности, демонстрируя непоколебимую твердость духа и самообладание перед лицом смертельной угрозы (176. С. 45).

В Индии, как и в Китае, древние врачи широко использовали музыку в качестве лечебного средства. В оздоровительной системе «Биджа Мантрас» шесть звуков: «храам», «хриим», «хруум», «храйм», «храум», «хра» и магический звук «ом» использовались для лечения многих болезней. Вибрации, которые возникали в организме при произношении и пропевании этих мантр, приводили к выздоровлению. Так, мантра «храам» предписывалась при заболеваниях легких и помогала избавиться от таких болезней, как астма, бронхиты, туберкулез. Мантра «хруум» предписывалась при заболеваниях печени, селезенки, желудка и кишечника. Мантрой «храйм» лечили почки. Улавливая тончайшие изменения в ритмике пульса, восточные врачи и сегодня могут поставить диагноз около двух десятков болезней.

В средние века музыкальная психология развивалась в работах музыкантов-теоретиков (наибольшую известность получили Боэций, Гвидо Арретинский, Царлино), в XVII — XVIII вв. в трудах музыкантов-фи- лософов (среди которых можно назвать Кунау, Кирхера, Маттесона). Немецкий теоретик Атаназиус Кирхер так объяснял природу музыкальных вкусов с точки зрения их соответствия природному темпераменту человека: «Меланхолики любят серьезную, непрерывающуюся грустную гармонию, сангвиники благодаря легкой возбудимости кровяных паров всегда привлекаются танцевальным стилем. К таким же гармоническим движениям стремятся и холерики, у которых танцы приводят к сильному воспалению желчи. Флегматиков трогают тонкие женские голоса».

По мнению другого ученого — Кванца, выражаемый в музыке аффект, т. е. сильное и определенное чувство, может быть узнан по следующим признакам: «по тональности, мажорная она или минорная; по встречающимся в музыке интервалам. Близко лежащие интервалы выражают ласку и печаль. Ноты же, отрывисто взятые, состоящие из скачков и пунктирных ритмов, выражают нечто веселое и грубое. Пунктированные и выдержанные звуки — серьезное и патетическое. Указателем выражаемого чувства может служить и слово, стоящее в начале пьесы».

Собственно же научная музыкальная психология берет свое начало в труде немецкого естествоиспытателя Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки». Гельмгольц разработал резонансную теорию слуха, согласно которой слуховые ощущения возникают в нас благодаря резонированию внутренних органов слуха в ответ на внешние воздействия. Другой плодотворной идеей Гельмгольца было представление о том, что единичный звук представляет собой своего рода аккорд, звучание которого основано на законах акустики.

В созданной им же теории консонанса и диссонанса эти два музыкальных явления объяснялись наличием своеобразных биений между частичными и комбинационными тонами. Эти биения иначе назывались им «шероховатостями». Наибольшее число их было в диссонирующих интервалах — тритонах и септимах, наименьшее — в октаве и квинте. (такой принцип лежит в системе интервалов П.Хиндемита)

Большой вклад в изучение музыкальных явлений внес другой немецкий исследователь — К. Штумпф, работы которого вышли в конце XIX в. Штумпф заложил основы концепции о двух компонентах высоты музыкального звука. Суть этой концепции заключается в том, что с изменением одного физического признака звука — частоты его колебаний — изменяются одновременно два психологических признака звука — его тембр и высота. Эти идеи были развиты затем в трудах М. Майера, Г. Ревеша, В. Келера.

Первоначально музыкальная психология развивалась в рамках изучения тех ощущений, которые доставляют слуху простые тоны. Отсюда и ее название — «тонпсихолотая» как наука о звуках, не имеющих частичных тонов. Эта наука, в свою очередь, развивалась в рамках идей атомизма, суть которых заключается в том, что в системе, образуемой из простых и сложных форм психических процессов, приоритет отдавался, как указывает Е.В. Назайкинский, первым, «которые рассматривались по отношению ко вторым как исходные, основные».

Идеи атомизма властвовали в психологии с конца XIX в. до 20-х гг. XX столетия, когда на смену им пришли принципы целостности восприятия, развиваемые в так называемой гештальтпсихологии.

«Гештальт» в переводе означает «целостность», и в основе этого направления лежало представление о том, что главным в восприятии объекта являются не отдельные ощущения, а восприятие, которое синтезирует все частные отражения во всей их полноте. «Целое представляет собой первичный феномен, а отдельные стороны начинают выделяться из него лишь с приобретением навыков аналитического, дифференцированного восприятия».

Важным положением гештальтпсихологии, которая за примерами часто обращалась к музыке, являлось то, что целое в восприятии не равно сумме отдельных ощущений — от звуков, тембров, ритмов. Одной из первых работ, наиболее полно представляющей направление гештальтпсихологии в теории музыки, явилась работа Э. Курта, вышедшая в 1931 г. в Берлине. В ней были успешно разработаны такие понятия, как «константность восприятия» и его «пространственные компоненты».

В 1946 г. в Берне выходит книга Ревеша «Введение в музыкальную психологию», в которой автор отводит музыкальной психологии все еще подчиненную роль, т. е. рассматривает ее как один из разделов общей психологии, не имеющий самостоятельного значения. Подобный взгляд на музыкальную психологию был преодолен в работе немецкого исследователя А. Веллека, который в 1963 г. выпустил книгу «Музыкальная психология и музыкальная эстетика». Развивая идеи Курта, Веллек сформулировал «закон парсиномии», согласно которому восприятие, являясь активным процессом, работает по принципу опережающего отражения. Слушатель строит гипотезу продолжения музыкальной мысли, исходя из общих принципов построения целого, в котором фрагмент произведения, звучащий в данный момент, является частью целого. А. Веллек и другие представители гештальтпсихологии обогатили музыкальную науку представлениями о целостности, образности, структурной организованности, константности. В процессе восприятия происходит непрестанное движение от целого к частностям и от частностей к целому. При встрече с новым и незнакомым объектом, которым может быть и музыкальное произведение, сознанию бывает трудно сразу охватить его целиком, и поэтому внимание фиксируется лишь на отдельных, наиболее ярких деталях. Повторные прослушивания помогают уяснить произведение целиком, когда становится ясной и понятной его внутренняя структура.

В нашей стране проблемы музыкальной психологии получили широкую разработку в трудах Б.М. Теплова, Е.В. Назайкинского, В.В. Медушевского, Г.С. Тарасова, Л.Л. Бочкарева.

Подобно тому, как общая психология имеет несколько ответвлений в изучении отдельных видов деятельности (например, психология летчика, психология спортсмена), в области музыкальной психологии тоже несколько ответвлений. Уже существуют такие направления исследований, как психология музыкального восприятия, психология исполнительской дея тельности, психология музыкального творчества, психологическая подготовка музыканта к выступлению, социология музыки, диагностика музыкальных способностей, психология музыкального обучения.

Наиболее разработанная область музыкальной психологии — это психология музыкального восприятия. В разработку этой проблемы внесли большой вклад отечественные как музыковеды и теоретики — Б.В. Асафьев, Б.Л. Яворский, Ю.Н. Тюлин, Л.А. Мазель, Е.В. Назайкинский, В.В. Медушевский, так и психологи — Б.М. Теплов, М.В. Блинова, С.Н. Беляева- Экземплярская. Из исследований, выполненных в последние годы, здесь следует отметить работы Н.А. Вет- лугиной, В.К. Белобородовой, Ю.Б. Алиева, которые рассматривали эту проблему в педагогическом аспекте.

Все современные исследователи проблем музыкального восприятия отталкиваются и исходят из того факта, который установил Б.М. Теплов, а именно — что основным содержанием музыкального произведения являются чувства, эмоции и настроения. Казалось бы, эта достаточно очевидная мысль не нуждается в специальных доказательствах. Однако существовала и другая точка зрения, которая принадлежала известному немецкому музыковеду начала века Эдуарду Ганслику, считавшему, что музыка — это лишь игра звуков и что за этими звуками не может быть никакого содержания. «Музыка,—писал он,—состоит из звуковых последований, звуковых форм, не имеющих содержания отличного от них самих». «Пусть всякий по-своему называет и ценит действие на него музыкальной пьесы—содержания в ней нет, кроме слышимых нами звуковых форм, ибо музыка не только говорит звуками, она говорит одни звуки».

Содержанием музыки Э. Ганслик считал сами по себе движущиеся музыкальные формы. Б.М. Теплов, тонкий психолог и талантливый музыкант, учившийся в свое время у К.Н. Игумнова, в полемике с Гансликом утверждал, что «специфическим для музыкального переживания является переживание звуковой ткани как выражения некоторого содержания».

В своих рассуждениях Э. Ганслик исходил из неверной предпосылки, считая, что «музыка не повторяет собой никакого знакомого, словом обозначаемого предмета и потому не предоставляет нашему движущемуся в определенных понятиях мышлению никакого содержания, которое мы могли бы назвать». Э. Ганслик был совершенно прав, когда отмечал, что содержание музыки невозможно точно передать словами. Но, как справедливо указывал Б.М. Теплов, «эмоциональное содержание подлинно большого произведения музыки совершенно определенно. «Неопределенным» является лишь его словесное описание».

Важным выводом Б.М. Теплова, касающимся восприятия музыки, явилось положение о том, что во всей глубине и содержательности оно возможно только в контексте других, выходящих за пределы музыки, средств познания. Мир музыкальных образов не может быть до конца понят «сам из себя». Поэтому для того, чтобы понять музыкальное произведение, правильно его воспринять и хорошо исполнить, любитель музыки и музыкант должны поинтересоваться тем временем, в котором жил данный композитор, и каковы были его взгляды на жизнь, отношение к людям, к природе, к искусству. Когда композитор создавал свое произведение, он сопереживал проблемам своего времени, он восхищался и негодовал, печалился и страдал, и если человек будет знать конкретную причину этих переживаний, то и музыку он будет глубже чувствовать, понимать и исполнять.

Но восприятие — не только пассивный отклик слушателя на те переживания, которые ему удается почерпнуть из музыки. Восприятие активно, и слушатели, равно как и исполнитель, имеющий опыт общения с искусством, сами вкладывают в воспринимаемое произведение нечто от своего личного жизненного опыта, свои радости, тревоги и надежды, и тогда процесс музыкального восприятия превращается в захватывающий диалог двух личностных миров, один из которых принадлежит слушателю, а другой — композитору. Если же мы имеем дело с гениальным интерпретатором музыки, то этот диалог превращается уже в замаскированную встречу трех близких друзей: композитора, исполнителя, слушателя.