

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ
БЕРДЯНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

ВІКТОРІЯ ГРИГОР'ЄВА

МУЗИЧНА ПСИХОЛОГІЯ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

***для підготовки здобувачів другого магістерського рівня вищої освіти
педагогічних закладів вищої освіти
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)***

Бердянськ 2019 р.

**УДК 159.9:78(075.8)
Г83**

Рецензенти:

Федій Ольга Андріївна – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри початкової освіти, природничих і математичних дисциплін та методик їх викладання Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

Євдокімова Наталя Олексіївна – доктор психологічних наук, професор, проректор з наукової та міжнародної діяльності ПВНЗ «Міжнародний класичний університет імені Пилипа Орлика», м. Миколаїв;

Горецька Олена Віталіївна – кандидат психологічних наук, доцент, завідувач кафедри психології Бердянського державного педагогічного університету.

Рекомендовано вченою радою Бердянського державного педагогічного університету як навчальний посібник для підготовки здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти педагогічних закладів вищої освіти спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) додаткова спеціалізація Художня культура (витяг з протоколу вченої ради БДПУ № 8 від 28.03.2019 р.)

Григор'єва В. В.

Г83 **Музична психологія:** навч. посіб. [для підготовки здобувачів другого магістерського рівня вищої освіти пед. закладів вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта, предметна спеціалізація 014.13 Музичне мистецтво]. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2019. 172 с.

ISBN

Матеріали навчального посібника орієнтовані на специфіку спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр», розкривають основи музичної психології як міждисциплінарної науки. Аналізується сутність і структура музичних здібностей та музично-пізнавальних процесів. Висвітлюється роль уваги, волі та емоцій у музичній діяльності, вивчаються психологічні особливості музичної творчості, а також психофізичні основи формування виконавської техніки. Розглядаються питання музикотерапії та музичної психокорекції.

Видання адресується студентам, викладачам, учителям, психологам.

УДК 159.9:78(075.8)

ISBN

© В. Григор'єва, 2019 р.

© ВБ Мелітопольської МД, 2019 р.

ЗМІСТ

Передмова	4
РОЗДІЛ I. ЗМІСТ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «Музична психологія»	6
1. Опис навчальної дисципліни	6
2. Програма навчальної дисципліни	9
3. Система оцінювання навчальних досягнень студентів	12
4. Засоби діагностики успішності навчання	17
РОЗДІЛ II. НАВЧАЛЬНИЙ МОДУЛЬ «МУЗИЧНА ПСИХОЛОГІЯ»	19
Змістовий модуль 1 Музична психологія як навчальний предмет. Історія становлення музичної психології	19
Тема 1. Музична психологія у системі професійної підготовки вчителя музичного мистецтва. Історіографія становлення музичної психології	19
Тема 2. Основні напрями сучасної музичної психології	26
Змістовий модуль 2. Індивідуально-психологічні властивості особистості музиканта. Музичні здібності	31
Тема 3. Музичні здібності. Сутність та структура	31
Тема 4. Музикальність як індивідуально-психологічна характеристика особистості.	40
Тема 5. Поняття та структура музичної обдарованості	48
Змістовий модуль 3. Психологія музичного сприйняття	55
Тема 6. Музичне сприйняття як художньо-психологічний феномен.....	55
Тема 7. Вікові особливості сприйняття музики	65
Тема 8. Роль музичного сприйняття в інтелектуальному та емоційному розвитку людини	74
Змістовий модуль 4. Психологія музичної творчості	78
Тема 9. Психологічні особливості творчої особистості	78
Тема 10 Психологія виконавської творчості	89
Тема 11. Методи та прийоми розвитку творчих здібностей молодших школярів у процесі музичного навчання	91
Змістовий модуль 5. Пізнавальні процеси у діяльності музиканта	95
Тема 12. Пізнавальні психічні процеси у музичній діяльності	95
Тема 13. Естрадне хвилювання та способи його подолання	108
Тема 14. Особливості функціонування музичного мислення	110
Змістовий модуль 6. Музикотерапія та музична психокорекція	114
Тема 15. Історіографія виникнення музичної терапії	114
Тема 16. Процес коригування психоемоційного стану людини засобами музикотерапії	133
Тема 17. Використання методів музикотерапії у роботі з дітьми	136
Термінологічний словник	140
Список використаної та рекомендованої літератури	157
Додатки	160

Передмова

У сучасному суспільстві останнім часом посилився інтерес до людинознавчих наук, серед яких почесне місце займає психологія. Однією з найбільш загадкових сфер у психології довгий час залишалось усе, що пов'язане із творчістю людини, у тому числі музичною, яка не оперує словами.

Наприкінці ХХ століття – початку ХХІ музична психологія інтенсивно розвивалась, насамперед, завдяки новим фактам та висновкам ряда суміжних наук – загальної психології, нейрофізіології та музикознавства. Курс «Музична психологія» спирається на методологічний базис цих наук і є складовою частиною навчального плану підготовки магістрів освіти за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво), належить до циклу професійної підготовки та є обов'язковою навчальною дисципліною.

Мета курсу - надати майбутнім педагогам-музикантам різних спеціалізацій – інструменталістам, диригентам та вокалістам знання, що допоможуть глибше опанувати і зрозуміти специфіку їх майбутньої професії. Курс музичної психології передбачає розкриття загальних закономірностей даної області психології, які конкретизуються стосовно діяльності музиканта.

За основу побудови тематичного матеріалу посібника покладений динамічний підхід, який найбільш точно відображає специфіку психічних процесів особистості, що взаємодіє з музикою. Даний підхід реалізований через послідовність, що найчастіше зустрічається у загальній психології: природа звуку, пізнавальні процеси, емоційно-вольова сфера, індивідуальні особливості особистості, специфіка художньої творчості.

Основою для написання даного посібника стали дослідження вітчизняних та зарубіжних вчених, психологів та музикантів - Л.Л. Бочкарьова, А. Веллека, Л.С. Виготського, А.Л. Готсдінера, Е. Курта, В.В. Медушевського, Є.В. Назайкинського, В.І. Петрушина, В.Г. Ражнікова, Г. Ревеша, М.С. Старчеус, Б.М. Теплова, А.В. Торопової, К. Штумпфа, підручники з психології музичної діяльності В.І. Петрушина, В. Драганчук, Г. Побережної. Загальнопсихологічну основу посібника становили фундаментальні роботи Ернста Курта «Музична психологія» та Л.С. Виготського «Психологія мистецтва», Б.М. Теплова «Психологія музичних здібностей», а також дослідження з психології емоцій та мислення С.Л. Рубінштейна, П.В. Симонова, Я.А. Пономарьова, О.К. Тихомирова. У посібнику відображено власне бачення автора щодо змісту курсу «Музична психологія», планування практичних занять та організації самостійної роботи магістрантів у рамках зазначеної дисципліни, а також 15-ти річний досвід викладання курсу «Психологія мистецтва» для студентів мистецьких спеціальностей педагогічного закладу вищої освіти.

Матеріал навчального посібника складається із двох розділів. Перший розділ містить програму курсу «Музична психологія». Другий розділ включає зміст і планування аудиторної та самостійної роботи студентів за

модулями. Окрім плану та завдань до кожної форми роботи у посібнику подається опорний текстовий матеріал для підготовки студентів до занять. Також у посібнику подано питання для самоконтролю та самоперевірки, тестові завдання для поточного контролю знань. Доповнюють зміст посібника термінологічний словник та додатки, які допоможуть магістранту глибше опанувати зміст модулів.

Засвоєння курсу музичної психології слід починати із повторення загальнопсихологічних категорій і понять. Змістовні модулі навчального посібника акцентують увагу студента на: проблемі розвитку музикальності як цілісного особистісного феномена та як комплексу спеціальних музичних здібностей; проблемі музичного сприйняття та шляхах його становлення, розвитку та активізації в музично-педагогічному процесі; проблемі пізнання сфери емоційного інтелекту людини як джерела розпізнавання музичних образів, ідей і переживань у музичній освіті; психології виконавської творчості; проблемі індивідуальних відмінностей у розумінні особливостей музичних проявів і розвитку особистості в процесі музичної освіти; використанні методів музикотерапії у роботі з дітьми.

Висвітлюючи у найбільш загальному ракурсі вищеназвані проблеми, ми виділяємо також питання психології музично-виконавської діяльності, як то: психофізичні основи формування виконавської техніки, подолання негативних наслідків естрадного хвилювання тощо. Необхідність вивчення цієї теми обумовлена масштабною виконавською діяльністю магістрів у циклі професійної підготовки.

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

Сподіваємося, що даний посібник допоможе студентам вільно орієнтуватися в проблематиці музичної психології, самостійно вивчати літературу і застосовувати отримані знання в педагогічній, творчій діяльності, а також у науковій роботі.

Бажаємо творчих успіхів!

ЗМІСТ
РОЗДІЛ І. ЗМІСТ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ
1. Опис навчальної дисципліни

Найменування показників	Галузь знань, спеціальність, освітня програма, освітній ступінь	Характеристика навчальної дисципліни	
		денна форма навчання	заочна форма навчання
Кількість кредитів 3	Галузь знань 01 Освіта/ Педагогіка	Рік підготовки	
Змістових модулів 6	Спеціальність 014 Середня освіта Предметна спеціалізація 014.13 Музичне мистецтво		
	Загальна кількість годин – 90 год.	Освітньо-професійна програма: Середня освіта (Музичне мистецтво та художня культура)	Семестр
1-й			1-й
Тижневих годин для денної форми навчання: аудиторних – 2 самостійної роботи студента – 4	Спеціалізація: Художня культура	Лекції	
		12 год.	6 год.
		Практичні, семінарські	
		12 год.	6 год.
	Лабораторні		
	Самостійна робота		
	Освітній ступінь: магістр	66 год.	78 год.
		Вид контролю: залік	

Співвідношення кількості годин аудиторних занять до самостійної і індивідуальної роботи становить (%):

для денної форми навчання – лекції 12 год. (13 %), практичні 12 год. (13 %), самостійна робота 66 год. (74%); для заочної форми навчання – лекції 6 год. (6 %), практичні 6 год. (6 %), самостійна робота 78 год. (78%).

Мета та завдання навчальної дисципліни

Мета викладання навчальної дисципліни "Музична психологія" полягає у формуванні всебічно розвиненої особистості магістранта-музиканта, підготовці його до педагогічного керування процесом формування музичної культури учнів закладів середньої освіти та студентів середніх спеціальних закладів освіти і культури, а також вищих навчальних закладів; формуванні знань про методи дослідження та напрями музичної психології; виразні можливості музичного мистецтва, особливості його сприйняття та пізнавальні процеси у діяльності музиканта; основи музично-творчої діяльності; озброєння студентів знаннями та вміннями, необхідними для педагогічної діяльності у процесі формування музичної культури школярів; розвиток музичного сприйняття та мислення студентів як психологічного інструментарію спілкування людини з мистецтвом.

Основними **завданнями** вивчення дисципліни "Музична психологія" є:

- формувати у майбутніх вчителів інтерес до музичного мистецтва як одного із засобів виховання та розвитку школярів;
- ознайомити студентів із теоретико-методологічними засадами музичної психології;
- забезпечити опанування методами та прийомами формування психологічної культури майбутніх музикантів-педагогів;
- розвивати навички творчого сприйняття музичного мистецтва, художньо-естетичну та емоційну культуру, здатність до емоційного самопізнання, самовираження й переживання через музику, збагатити емоційний досвід, розширити емоційно-естетичний тезаурус;
- закладати основи творчого підходу до ведення уроків музичного мистецтва у закладах освіти на основі принципу художності та використовуючи у педагогічній роботі художні імпровізації;
- формувати усвідомлення ролі музичного мистецтва у житті людини і на основі цього встановлення взаємообумовленості мистецтва і шкільних занять;
- формувати у магістрів педагогічно спрямований процес спілкування із творами музичного мистецтва;
- виховувати любов до музично-педагогічної діяльності;
- формувати здатність до прояву самостійних поглядів, позицій, суджень та комплексу художніх компетенцій у процесі ознайомлення з курсом «Музична психологія» та у професійній діяльності.

Основні результати навчання і компетентності згідно з вимогами освітньо-професійної програми:

№ з/п	Програмні компетентності	Компетенції*	Результати навчання
1	загальні	<p>Системні</p> <p>Здатність займати активну громадянську та життєву позицію, діяти на засадах соціальної відповідності.</p> <p>Розвивати лідерські якості.</p> <p>Здатність виконувати професійну діяльність у відповідності до стандартів якості.</p> <p>Здатність генерування нових ідей (творчості).</p>	<p><i>Знати</i></p> <p>психологічні моделі обдарованості учнів; методи експрес-діагностики творчої особистості; методи дослідження та основні напрями музичної психології.</p> <p><i>Вміти</i></p> <p>організувати розумову діяльність учнів у процесі сприйняття творів мистецтва; формувати в учнів власне відношення до музичного мистецтва на основі його емоційно-образного пізнання.</p>
2		<p>Соціальні та загальнокультурні</p> <p>Здатність до формування світогляду, національної самосвідомості.</p> <p>Прагнення до постійного самовдосконалення і духовного збагачення.</p> <p>Прагнення до володіння моральними якостями.</p>	<p><i>Знати</i></p> <p>значимість педагогічної діяльності вчителя музики у процесі формування музичної культури школярів; визначення таланту як якості особистості дитини.</p> <p><i>Вміти</i></p> <p>застосовувати у своїй роботі художньо-педагогічні імпровізації; проводити уроки музики у школі на основі принципу художності.</p>
3	фахові	<p>Музикознавчі</p> <p>Усвідомлення основ, специфіки, ціннісних положень музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін.</p>	<p><i>Знати:</i></p> <p>роль і значення музичного мистецтва як складової духовної культури людства; пізнавальні процеси у діяльності музиканта; теорії сприйняття творів мистецтва; засоби виразності музичного мистецтва; специфіку художнього образу в музичному мистецтві; функції музичного мистецтва та їх значення в естетичному вихованні молоді; психологічні закономірності творчого процесу та</p>

			особливості творчої особистості. <i>Вміти:</i> аналізувати продукти творчої діяльності людини, її мотивацію та фактори поведінки; оволодіти методами психодіагностики особистості, психічних процесів та станів композиторів та слухачів; застосовувати арт-методи роботи з дітьми шкільного віку.
--	--	--	--

2. Програма навчальної дисципліни

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ І. МУЗИЧНА ПСИХОЛОГІЯ ЯК НАВЧАЛЬНИЙ ПРЕДМЕТ. ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ ПСИХОЛОГІЇ

Тема 1. Музична психологія у системі професійної підготовки вчителя музичного мистецтва. Історіографія становлення музичної психології.

Музична психологія як галузь та наукова дисципліна. Предмет і мета. Міждисциплінарний характер музичної психології. Основні напрями наукових досліджень в галузі музичної психології. Історіографія становлення музичної психології.

Тема 2. Основні напрями сучасної музичної психології.

Психологія музично-творчої діяльності, її завдання та зміст. Психологія музично-виконавської діяльності, завдання та зміст. Психологія музичних здібностей. Психологія музичної освіти. Взаємозв'язок із музичною педагогікою. Психологія музичної пропаганди та музично-критичної діяльності. Музична психотерапія.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ ІІ. МУЗИЧНІ ЗДІБНОСТІ ЯК ІНДИВІДУАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ОСОБИСТОСТІ МУЗИКАНТА.

Тема 3. Музичні здібності, сутність та структура.

Категорія «здібності» у психологічній літературі. Класифікація здібностей відповідно психічних та педагогічних характеристик особистості. Взаємозв'язок між задатками та здібностями. Категорія «музичні здібності». Зміст та структура.

Тема 4. Музикальність як індивідуально-психологічна характеристика особистості.

Музикальність як найважливіша властивість музичної обдарованості. Основні ознаки музикальності. Структура музикальності у концепціях вчених-психологів. Музичний слух як компонент музикальності.

Абсолютний та відносний слух. Емоційний та слуховий компоненти у структурі музикальності. Виявлення музикальності в різних видах музичної діяльності.

Тема 5. Поняття та структура музичної обдарованості.

Зміст та структура музичної обдарованості. Ієрархія музичної обдарованості. Сутність понять здібності, талант та геніальність. Основні відмінності. Обдарованість як схильність до певного виду музичної діяльності.

Психофізичний комплекс успішної виконавської діяльності як базис віртуозності. Зв'язок музичного мислення та можливостей інтелекту із музичною обдарованістю. Креативність як компонент обдарованості.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ III. ПСИХОЛОГІЯ МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ

Тема 6. Психологія музичного сприйняття.

Сприйняття як психологічний процес. Музичне сприйняття як художньо-психологічний феномен. Сутність сприйняття музики з позиції психології музичної освіти. Дослідження проблеми сприйняття музики у психологічній науці. Рівні сприйняття музики. Типи сприйняття музики. Типи слухачів. Аперцепційна обумовленість музичного сприйняття. Сучасні уявлення про сутність музичного сприйняття.

Тема 7. Вікові особливості сприйняття музики.

Психологічні особливості сприйняття музики. Загальна структура музичного сприйняття. Когнітивні моделі музичного сприйняття. Психологічні особливості впливу музичної інформації на пізнавальну діяльність слухача. Етапи формування цілісного музичного образу. Шляхи розвитку музичної культури слухачів. Вікові особливості сприйняття музики учнями різного віку. Стадії процесу музичного сприйняття у дітей.

Тема 8. Роль музичного сприйняття в інтелектуальному та емоційному розвитку людини.

Роль емоцій у сприйнятті та вплив музики на людину. Вплив особистісних особливостей індивіда на процес музичного сприйняття. Багатоскладність процесу музичного сприйняття. Роль досвіду у процесі музичного сприйняття людини. Пізнавальна та орієнтувальна сторони музичної перцепції звукового матеріалу. Розвиток мислення у процесі музичного сприйняття. Індивідуальний характер слухачького сприйняття. Класифікація музичної семантики. Особливості сприйняття засобів музичної виразності. Оцінна діяльність у процесі музичного сприйняття. Моделювання емоцій засобами музики.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ IV. ПСИХОЛОГІЯ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Тема 9. Психологічні особливості творчої особистості.

Творчість як культурно-історичне явище. Психологічні аспекти творчості. Загальна структура творчої діяльності. Сутність механізму творчості. Психологія творчої особистості. Психологія композиторської творчості.

Тема 10. Психологія виконавської творчості.

Музично-виконавська діяльність як розділ музичної психології. Психологічні особливості процесу роботи музиканта-виконавця. Роль мотивації у виконавській діяльності. Особливості втілення образу музичного твору у зв'язку із професійними типологічними відмінностями музикантів-виконавців. Психофізичні засади формування виконавської техніки. Роль позамузичних асоціацій у процесі виконання замислу виконавцем. Особливості психічних станів музикантів-виконавців на естраді. Проблема естрадного хвилювання та питання психологічної підготовки до концерту.

Тема 11. Методи та прийоми розвитку творчих здібностей молодших школярів у процесі музичного навчання.

Історичні приклади раннього прояву дитячих музичних здібностей. Художня обдарованість: визначення, умовна схема, рівні. Характеристика рівнів. Педагогічні стратегії розвитку творчих здібностей дітей. Основні напрямки. Варіанти творчих завдань для дітей у процесі музичного навчання. Критерії оцінки продуктів дитячої творчості. Метод розвитку творчих здібностей дітей.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ V. ПІЗНАВАЛЬНІ ПРОЦЕСИ У ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИКАНТА

Тема 12. Пізнавальні психічні процеси у музичній діяльності.

Дослідження пізнавальних процесів у сучасній музичній психології. Роль психічних пізнавальних процесів у музичній діяльності. Особливості музичного сприймання. Роль уваги у музичній діяльності. Музична пам'ять як синтетична категорія.

Тема 13. Естрадне хвилювання та способи його подолання.

Основні типи реакції на стресову ситуацію. Проблема оптимального концертного стану. Методи оволодіння оптимальним концертним станом. Психологічна адаптація до ситуації публічного виступу. Прийоми підвищення психологічної стійкості музиканта під час публічного виступу.

Тема 14. Особливості функціонування музичного мислення.

Проблеми мислення у музичній психології. Багаторівневість дослідження. Психолого-педагогічні дослідження проблеми музичного мислення. Музичне мислення як самостійний вид мислення у теорії Х. Гарднера. Види інтелекту у музичній діяльності. Концепція музичного мислення Б. Асаф'єва. Нейропсихічні особливості музичного мислення. Структура музичного мислення. Прийоми розвитку музичної думки. Розвиток музичного мислення композитора, виконавця, слухача.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ VI. МУЗИЧНА ПСИХОКОРЕКЦІЯ ТА МУЗИКОТЕРАПІЯ

Тема 15. Історіографія виникнення музичної терапії.

Використання психокоригуючого впливу музики на людину в первісну епоху. Музично-терапевтичні погляди в найдавніших цивілізаціях (Індія,

Китай, Вавилон тощо). Трактуювання терапевтичного впливу музики в епоху Античності. Музична терапія у діяльності середньовічних вчених Сходу та Закавказзя. Європейські середньовічні погляди на вплив музики. Хореоманія. Діячі епохи Відродження та Нового часу про лікувальні властивості музики. Витоки та становлення музичної терапії у ХХ столітті.

Тема 16. Процес коригування психоемоційного стану людини засобами музикотерапії.

Теоретичні засади сучасної музичної терапії. Концептуальні основи музичної терапії ХХ-ХХІ ст. Види діяльності в музичній терапії. Напрямки лікувальної дії музичної терапії. Форми, методи та методики музичної терапії.

Тема 17. Використання методів музикотерапії у роботі з дітьми.

Пасивна та активна форми музикотерапії. Їх характеристика. Музично-рухові ігри та вправи. Психосоматична релаксація за допомогою музики у груповій музикотерапії. Використання співу як методу музикотерапії. Добір репертуару. Можливості рецептивного сприйняття музики як терапевтичного методу. Музикомалювання як засіб самовираження дитини та усвідомлення внутрішніх конфліктів. Пантоміма та рухова драматизація під музику як умови для релаксації. Дихальні вправи під музику.

3. Система оцінювання навчальних досягнень студентів

Європейська кредитно-трансферна система (ЄКТС) є кредитною системою вищої освіти, що використовується в Європейському просторі вищої освіти, включаючи усі країни, що входять до Болонського процесу. Більшість країн Болонського процесу законодавчо закріпили застосування ЄКТС у своїх системах вищої освіти. Ця система встановлює єдину шкалу оцінювання студентів вишів.

Відповідність підсумкових рейтингових оцінок у балах оцінкам за національною шкалою

Сума балів за всі види навчальної діяльності		Оцінка за національною шкалою	
		для екзамену, курсового проекту (роботи), практики	для заліку
90-100	A	відмінно	зараховано
78-89	B	добре	
65-77	C		
58-64	D	задовільно	
50-57	E		
35-49	FX	незадовільно з можливістю повторного складання	не зараховано з можливістю повторного складання
1-34	F	незадовільно з обов'язковим повторним вивченням дисципліни	не зараховано з обов'язковим повторним вивченням дисципліни

Усе більшого розвитку сьогодні набуває технологія кількісної оцінки діяльності студента у ВНЗ, яка допомагає з одного боку викладачеві - об'єктивно оцінити знання студентів, отримати дані про реальне положення справ у групі, визначити місце групи серед інших, а з другого, студенту - отримати інформацію про рівень свого інтелекту, контролювати й поліпшувати його, знати свій навчальний рейтинг і планувати перспективу подальшого навчання та роботи.

У контексті кредитно-трансферної системи організації навчального процесу при вивченні курсу «Музична психологія» запроваджено модульно-рейтингову систему контролю оцінюванім знань, умінь і практичних навичок студентів, у її основу покладено принцип накопичення балів (оцінок) за різнобічну діяльність впродовж певного навчального періоду (одного семестру). Сума набраних студентом балів виступає в ролі якісного показника якості його роботи і відображає точність у роботі, активність, самостійність, творчість. Вона подається у вигляді числового показника, який передбачає періодичне ранжування студентів за визначеними видами робіт при здійсненні поточного, модульного та підсумкового контролю. Оцінювальний компонент модульної технології навчання реалізується безпосередньо на практичних заняттях, при перевірці модульних контрольних робіт, самостійної та індивідуально-дослідницької роботи студентів.

Необхідною складовою навчального процесу є перевірка й оцінювання знань, вмінь та навичок студентів. Основними функціями контролю за успішністю є: освітня, діагностична, виховна, розвиваюча, стимулююча, управлінська, які дозволяють констатувати якість засвоєння студентами навчального матеріалу, встановити динаміку успішності й ступень розвитку основних розумових операцій (аналіз, синтез, порівняння, узагальнення), надають можливість виявити проблемні ділянки в роботі, зафіксувати вдалі методи та прийоми, проаналізувати, який зміст навчання доцільно розширити чи поглибити тощо.

Під час аудиторних занять застосовуються різні види контролю. Їх вибір, поєднання, взаємозалежність між ними визначається типом заняття та специфікою навчального матеріалу. Спосіб проведення контролю обирається викладачем з урахуванням психофізіологічних особливостей студентів та рівнем їх загальної довузівської підготовки.

Попередній контроль проводиться перед вивченням нового матеріалу. Цей вид контролю спрямований на виявлення якості опорних знань, умінь, навичок з метою їх актуалізації та корекції, встановлення необхідних внутрішніх та міжпредметних зв'язків.

Самоконтроль та взаємний контроль орієнтує студентів на самостійність, зосередженість, сприяє розвитку вміння долати труднощі, спонукає до активної роботи на аудиторних заняттях, сприяє формуванню адекватної самооцінки, створює позитивний емоційний настрій, викликає задоволення від процесу навчання, зацікавленість у роботі.

Поточний контроль спрямовується на визначення й оцінювання умінь та навичок, якими оволодівають студенти у процесі вивчення предмету «Музична психологія». Цей вид контролю передбачає перевірку шляхом організації фронтальної та індивідуальної діяльності студентів.

Тематичний контроль (перевірка й оцінювання) здійснюються після опанування програмової теми. Якщо тема невелика за обсягом, то її об'єднують з однією або кількома наступними темами (із урахуванням їх логічної структури та змісту). На відміну від поточного контролю, тематичний спрямований на виявлення та оцінювання рівнів оволодіння системою основних елементів знань і способів діяльності, вміння застосовувати їх за зразком і в новій ситуації, висловлювати оцінні судження.

Підсумкове оцінювання за семестр здійснюється на основі результатів тематичного й поточного оцінювання за цей період. Контроль та оцінювання знань, умінь та навичок студентів передбачає їх проведення також у формі екзамену. Студенти обов'язково повинні знати зміст, засоби, строк та тривалість контролю.

**Шкала та критерії оцінювання відповіді студента на екзамені з дисципліни
«Музична психологія»**

Кількість балів	Критерії
45 – 50	студенти повно та ґрунтовно розкрили теоретичні питання, використавши при цьому не лише обов'язкову, а й додаткову літературу.
41 – 44	студенти в цілому розкрили теоретичні питання, однак не повно і допустивши деякі неточності. При цьому не використавши на достатньому рівні обов'язкову літературу.
37 – 40	студенти правильно визначили сутність питань білету, але розкрили його не повністю, допустивши деякі незначні помилки.
34 – 36	студенти правильно визначили сутність питань, розкривши їх лише частково і допустивши при цьому окремі помилки, котрі не впливають на загальне розуміння питання. Відповідь студента на питання екзаменаційного білету задовольняє мінімальні вимоги з навчальної

	дисципліни.
30 – 33	студенти правильно визначили сутність питань, недостатньо або поверхово розкривши більшість його окремих положень і допустивши при цьому окремі помилки, які частково вплинули на загальне розуміння проблеми.
1 – 29	студенти частково та поверхово розкрили лише окремі положення питань білету і допустили при цьому певні суттєві помилки, котрі значно вплинули на загальне розуміння питань.

В умовах проведення модульно-рейтингового контролю (в основі рейтингової системи контролю) використана підсумкова 100-бальна шкала оцінок (максимальна сума балів за всі види робіт, виконані студентом за певний навчальний період), включає такі компоненти:

50 балів – поточний контроль успішності за змістовими модулями;

50 балів – підсумкова модульна контрольна робота.

Контроль успішності студентів з урахуванням поточного і підсумкового оцінювання здійснюється відповідно до загальної підсумкової рейтингової оцінки студента, яка визначається за такою формулою:

$$ПО(50) = \frac{10(ВЛ) + 10(ВП) + 50(РПЗ) + 50(СР) + 100(МКР) + 30(ІНДЗ)}{5,0}$$

де, ПО – кількість балів поточного контролю успішності за заліковими кредитами; чисельник – це сума балів, набраних за всі види робіт; знаменник – коефіцієнт, поділивши на який суму балів, набраних за всі види робіт, отримаємо максимальну кількість балів за поточний контроль.

Розподіл балів, що присвоюються студентові упродовж вивчення курсу «Музична психологія»

№ з/п	Вид діяльності	Максимальна кількість балів за одиницю	Кількість одиниць	Сума балів
1	Відвідування лекцій	4	6	25
2	Відвідування практичних занять	4	6	25
3	Робота на практичному занятті (в тому числі доповідь, виступ,	5	10	50

	повідомлення, участь у дискусії та ін.)			
4	Самостійна робота (виконання домашнього завдання)	5	10	50
5	Виконання модульної контрольної роботи	10	10	100
Усього без урахування коефіцієнта 250 балів				
6	Підсумковий контроль – екзамен	50	1	50

Максимальна кількість підсумкових балів становить:

– **250 балів** за період роботи до екзамену, що прирівнюється до 50 балів з урахування коефіцієнту 5,0;

– **50 балів** – за складання екзамену без урахування коефіцієнта.

Максимальний рейтинговий показник – 100 балів.

Кожний модуль включає бали за відвідування занять, поточну роботу на практичних заняттях, виконання самостійної роботи, індивідуальну роботу, модульну контрольну роботу. Модульний контроль знань здійснюється після завершення вивчення навчального матеріалу модуля.

У процесі оцінювання навчальних робіт застосовуються такі методи:

- усного контролю (індивідуальне опитування, співбесіда, ПМК);
- письмового контролю (модульне письмове опитування, перевірка реферату);
- самоконтролю (самооцінка, самоаналіз).

4. Засоби діагностики успішності навчання

Поточний контроль з дисципліни «Музична психологія» проводиться на кожному практичному занятті та за результатами виконання завдань самостійної роботи. Він передбачає оцінювання теоретичної підготовки студентів із зазначеної теми (у тому числі, самостійно опрацьованого матеріалу) під час роботи на практичних заняттях та набутих навичок під час виконання завдань самостійної роботи.

Критерії поточного оцінювання знань студентів

Усний виступ та виконання письмового завдання, тестування	Критерії оцінювання
5	В повному обсязі володіє навчальним матеріалом, вільно самостійно та аргументовано його викладає під час усних виступів та письмових відповідей, глибоко та всебічно розкриває зміст теоретичних питань та практичних завдань, використовуючи при цьому обов'язкову та додаткову літературу. Правильно вирішив усі тестові завдання
4	Достатньо повно володіє навчальним матеріалом, обґрунтовано його викладає під час усних виступів та письмових відповідей, в основному розкриває зміст теоретичних питань та практичних завдань, використовуючи при цьому обов'язкову літературу. Але при викладанні деяких питань не вистачає достатньої глибини та аргументації, допускаються при цьому окремі несуттєві неточності та незначні помилки. Правильно вирішив більшість тестових завдань.
3	В цілому володіє навчальним матеріалом викладає його основний зміст під час усних виступів та письмових відповідей, але без глибокого всебічного аналізу, обґрунтування та аргументації, без використання необхідної літератури допускаючи при цьому окремі суттєві неточності та помилки. Правильно вирішив половину тестових завдань.
2	Не в повному обсязі володіє навчальним матеріалом. Фрагментарно, поверхово (без аргументації та обґрунтування) викладає його під час усних виступів та письмових відповідей, недостатньо розкриває зміст теоретичних питань та практичних завдань, допускаючи при цьому суттєві неточності, правильно

	вирішив меншість тестових завдань.
1	Частково володіє навчальним матеріалом не в змозі викласти зміст більшості питань теми під час усних виступів та письмових відповідей, допускаючи при цьому суттєві помилки. Правильно вирішив окремі тестові завдання.
0	Не володіє навчальним матеріалом та не в змозі його викласти, не розуміє змісту теоретичних питань та практичних завдань. Не вирішив жодного тестового завдання.

Доповнення виступу:

2 бали – отримують студенти, які глибоко володіють матеріалом, чітко визначили його зміст; зробили глибокий системний аналіз змісту виступу, виявили нові ідеї та положення, що не були розглянуті, але суттєво впливають на зміст доповіді, надали власні аргументи щодо основних положень даної теми.

1 бал отримують студенти, які виклали матеріал з обговорюваної теми, що доповнює зміст виступу, поглиблює знання з цієї теми та висловили власну думку.

**РОЗДІЛ II. НАВЧАЛЬНИЙ МОДУЛЬ «МУЗИЧНА ПСИХОЛОГІЯ»
ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1
МУЗИЧНА ПСИХОЛОГІЯ ЯК НАВЧАЛЬНИЙ ПРЕДМЕТ. ІСТОРІЯ
СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ ПСИХОЛОГІЇ.**

ЛЕКЦІЯ 1

***ТЕМА. Музична психологія у системі професійної підготовки
вчителя музичного мистецтва. Історіографія становлення музичної
психології.***

Мета: ознайомити студентів-магістрантів із музичною психологією як галуззю психології та науковою дисципліною, її предметом та міждисциплінарною природою; розглянути та обґрунтувати комплексний характер методології музичної психології; висвітлити напрями дослідження музичної психології; ознайомити з історією становлення музичної психології.

План

1. Музична психологія як галузь та наукова дисципліна. Предмет і мета.
2. Міждисциплінарний характер музичної психології.
3. Основні напрями наукових досліджень в галузі музичної психології.
4. Історіографія становлення музичної психології.

Література

1. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. Издательство «Классика», 2008. 225 с.
2. Герцман Е. В. Античная музыкальная педагогика. СПб.: Алетейя, 1996. 345 с.
3. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. М.: Педагогика, 1993. 428 с.
4. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 4. 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/losev/iae4/txt14.htm>
5. Музыкальная психология: [Хрестоматия] / [Составитель М.С. Старчеус]. М., 1992. 210 с.
6. Петрушин В. Музыкальная психология. М.: Академический проект; Трикста, 2006. 400 с.

Стислий зміст лекції

Музична психологія – це галузь психології та наукова дисципліна, що досліджує закономірності психологічного сприйняття музики і її впливу на різні структурні компоненти людської психіки; розкриває механізми психічної діяльності людини у процесі музикування, сприйняття та створення музики, особливості протікання пізнавальних процесів у діяльності музиканта.

Музична психологія є міждисциплінарною наукою, що належить одночасно і до області музикознавства, і до області прикладної психології. Тому до розробок в сфері музичної психології можуть бути віднесені, зокрема, й різні профільні дослідження в області музичної акустики, психоакустики, нейропсихології сприйняття, психофізіології слуху та руху, естетики, культурології тощо.

Внаслідок розвитку дисципліни формуються такі аспекти музичної психології: педагогічний (музичне виховання, загальна і професійна музична освіта), музично-теоретичний (розвиток й еволюція засобів музичної виразності), соціологічний (функціонування музики в соціумі), власне психологічний та медичний (оздоровлюючий вплив музики на людину). Методологія музичної психології також носить комплексний характер. Перш за все вона спирається на методи загальної психології: інтроспекцію (самоспостереження), лабораторний експеримент і вимір, конкретні методи (інтерв'ювання, анкетування, тестування).

Основними напрямками наукових досліджень в галузі музичної психології є наступні:

- Психологія музичних здібностей;
- Психологія музичного слуху;
- Психологія сприйняття музики;
- Психологія музичної творчості;
- Музикотерапія;
- Пізнавальні процеси у діяльності музиканта;
- Психологічні засади музичної педагогіки.

Музична психологія становить науковий і практичний інтерес в кількох аспектах:

- в педагогічному, який торкається питань виховання і навчання музикантів;
- в музикознавчому, який, в першу чергу, пов'язаний з проблемами відображення в музиці дійсності та демонстрації процесу становлення в музичному творі художнього сенсу;
- в соціолого-психологічному, який має відношення до різних закономірностей побутування музики в суспільній свідомості;
- у власне психологічному, який цікавить вчених з точки зору найзагальніших завдань вивчення психіки людини, її естетичних потреб і творчих проявів;
- в суто музикознавчому плані область застосування музичної психології охоплює всі види музичної діяльності: створення музики, виконання музики, сприйняття музики, музично-теоретичний аналіз, музичне виховання тощо.

Предметом вивчення дисципліни «Музична психологія» є психічні процеси та властивості особистості (композитора–виконавця–слухача) у рамках музичної діяльності, процеси сприйняття музики як особливої музичної активності, психологічні аспекти музичної творчості та

музикотерапії, а також психологічні засади музичного навчання та виховання.

Музична психологія, поряд із загальною психологією, вивчається з найдавніших часів. Вона зародилася у надрах античної філософії. Так, однією з найважливіших понять в етиці Піфагора була здатність людини знаходити вірний ритм у всіх проявах життєдіяльності - співі, грі, танці, мові, жестах, думках, вчинках, у народженні і смерті тощо. Через знаходження цього ритму людина, що розглядалася як свого роду мікрокосмос, спроможна гармонійно увійти спочатку в ритм полісної гармонії, а потім й приєднатися до космічного ритму світового цілого. Від Піфагора пішла традиція порівнювати суспільне життя, як з музичним ладом, так і з музичними інструментами. За свідченням одного з послідовників філософа - Ямвлиха, автора трактату «Про піфагорійське життя», Піфагор зазначав про виховання за допомогою музики тих чи інших мелодій і ритмів, звідки походить лікування людських характерів і пристрастей, і відновлюється гармонія душевних здібностей у первісному вигляді. Так філософ наказував і встановлював своїм знайомим так зване музичне улаштування та примушування, придумуючи певним чином зміщення тих чи інших діатонічних, хроматичних і енгармонічних мелодій, за допомогою яких він легко змінював до протилежного стану пристрасті душі, що нещодавно в них піднялися і зародилися у нерозумному вигляді: скорбота, роздратування, жалість, недоречні ревнощі, страх, різноманітні жадання, гнів, розбещеність, індивідуалізм, виправляючи кожен з цих недоліків до чесноти за допомогою відповідних мелодій. А у вечірній час, коли його учні готувалися до сну, за допомогою музики він звільняв їх від денної смуги, очищав схвильований розумовий стан та стимулював їх до гарного сну й віщих сновидінь [25].

Одним із психотерапевтичних успіхів Піфагора, опис якого дійшов до наших днів, є упокорення їм за допомогою музики грецького юнака, розлюченого зрадою своєї коханої та який хотів спалити її будинок. Піфагор наказав музиканту-флейтисту, який перебував при цьому, змінити музичний лад музики з фрігійського на спондеїстський і таким чином заспокоїв парубка.

На думку іншого грецького філософа - Платона, могутність і сила держави цілком залежить від її музики, в яких ладах і ритмах вона звучить. Для держави, вважав Платон, немає гіршого способу руйнування моралі, ніж відхід від скромної і сором'язливої музики. Через «розпущені лади» у душі слухачів може проникнути ганебне, а через лади занадто суворі - жахливе. Ритми і лади, вважав Платон, впливаючи на думку, роблять її відповідною. Філософ і його послідовники вважали, що в державі допустима тільки така музика, яка допомагає піднятися індивіду до рівня суспільних вимог і усвідомити свій власний світ як єдність з полісною громадою [25].

Ідеї Платона і Піфагора отримали найбільший розвиток у працях Аристотеля, який розробив учення про мимесис, в якому розкривалися уявлення про внутрішній світ людини і способи впливу на нього за

допомогою мистецтва. У рамках теорії мимесиса була розроблена концепція катарсису, згідно з якою у душі глядача і слухача давньогрецької трагедії відбувалося звільнення від хворобливих афектів.

Аристотель докладно описав музичні лади, що ведуть до зміни психіки в тому чи іншому напрямку: музика, яка звучить в одних ладах, робить людину жалісливою та піддатливою, звучання інших ладів сприяє подразненню або збудженню. Так, Аристотель стверджує, що:

- дорійський лад - мужній і серйозний, здійснює врівноважуючий вплив на психіку людини;
- фригійський лад сприймається людиною як неврівноважений і збуджуючий;
- лідійський - як жалібний та розслаблюючий [25].

За думкою Аристотеля, для виховних цілей найкраще підходить дорійський лад, якому «властива найбільша стійкість» і який «відрізняється переважно мужнім характером» [18]. Слід за Платоном Аристотель забороняв використання в музичному вихованні авлосу - давньогрецького духового музичного інструменту, далекого попередника сучасного гобоя, оскільки цей інструмент міг схилити слухачів до неприборканості а, отже, шкідливо впливав на звичаї.

В античних джерелах існує безліч свідчень, що говорять про чудесні зцілення, досягнуті за допомогою музики. Неоплатонік Боецій в трактаті «Настанови до музики» зазначає, що музиканти Терпандр і Аріон з Метімни за допомогою співу позбавили жителів Лесбосу й іонян від важких хвороб. А Ісмене Фиванський, як кажуть, позбавив від страждань багатьох беотійців, яких мучили сильні подагричні болі» [18]. Згідно з поглядами античних філософів, кожному ритму пульсу відповідало те чи інше захворювання, а ці ритми розташовувалися по порядку музичних чисел. У середньовічного італійського теоретика музики Джозефа Царліно знаходимо свідчення, як Сенократ звуками труб повернув божевільним колишнє здоров'я, а Талет з Кандії звуками кіфари поборов чуму. Пророк Давид своїм співом і грою на кіфарі вилікував біблійного царя Саула від нападів важкої депресії. Пророки під час свого дійства вимагали, щоб хтось вправний починав грати, бо «при спонуванні їх цими солодкими звуками в них вселялася духовна благодать».

Відомий оратор Гай Гракх завжди, коли виступав перед народом, тримав позаду себе раба-музиканта, який звуками флейти давав йому вірний тон і ритм мови, зменшуючи або збуджуючи дух красномовства свого пана. Співак Орфей своїм співом заспокоював душі як людей так і диких звірів й птахів. Лікар Асклепід звуками музики усмиряв чвари, а звуками труби відновлював слух глухим. Піфагорієць Дамон своїм співом повернув юнаків, відданих сластолюбству, до помірному і чесного життя. В «Одіссеї» Гомера розповідається про лікування Одиссея, в якого від музики і співу перестала кровоточити рана. Гомер вказує також, що Ахілл заспокоював власні гнів і лють співом та грою на лірі.

Давні греки та римляни використовували лікувальні властивості музики. Слухання музики, що виконується на цитрі, на їх думку, сприяло процесу травлення. Римський лікар Гален рекомендував використовувати музику як протиотруту від укусів отруйних змій. При лікуванні укусу павуком-тарантулом ефективним засобом у італійців вважалися музика і танець. Хворі в шаленому темпі танцювали до повної знемоги танець під назвою «Тарантела», твердо вірячи, що отрута залишиться в тілі до тих пір, поки вона повністю не «витанцюється» [25].

Демокрит рекомендував слухати флейту при смертельних інфекціях. Платон пропонував від головного болю ліки, що складаються з набору трав. Лікування супроводжувалося співом магічного характеру. Вважалося, що без співу та музичного супроводу ліки втрачали свої лікувальні властивості.

У китайській натурфілософії, що представлена в літературному пам'ятнику «Люйши чуньцю» (III ст. до н. е.), музика розглядалася як символ порядку і цивілізації, які привносяться в хаотичну середу для створення в соціумі певної структури, норми, ієрархії, для гармонізації суспільного життя. Причини, що викликали дисбаланс в природі і в суспільному житті, пов'язували з аномаліями в енергіях двох видів - «янь» та «їнь». За допомогою музики досягалася гармонізація цих двох видів енергії, усувався хаос і відновлювався космічний і громадський порядок [25].

У Стародавньому Китаї музика становила найважливіший елемент виховання і входила в число наук, обов'язкових для вивчення. Китайське визначення благородної людини (цзюнь-цзи), наділеної всіма якостями високої гідності - знанням ритуалу, почуттям обов'язку, проявом людяності, стосувалося, перш за все, людини освіченої. «Шляхетний муж» ніколи не розлучався з музичними інструментами. Наявність такого вважалося його видовою ознакою. Відомо, що Конфуцій, наприклад, грав на цині (китайський музичний інструмент типу гітари) в хвилини крайньої небезпеки, демонструючи непохитну твердість духу і самовладання перед лицем смертельної загрози [18].

В Індії, як і в Китаї, стародавні лікарі широко використовували музику у якості лікувального засобу. В оздоровчій системі «Біджа Мантрас» шість звуків: «храам», «хріім», «хруум», «храйм», «храум», «хра» і магічний звук «ом» використовувалися для лікування багатьох хвороб. Вібрації, які виникали в організмі при вимові й проспівуванні цих мантр, приводили до одужання. Так, мантра «храам» використовувалась при захворюваннях легенів і допомагала позбутися від таких хвороб як астма, бронхіти, туберкульоз. Мантра «хруум» - при захворюваннях печінки, селезінки, шлунка і кишечника. Мантрою «Храйм» лікували нирки. Фіксуючи найтонші зміни у ритміці пульсу, східні лікарі й сьогодні можуть поставити діагноз близько двох десятків хвороб [3].

У середні віки практика музичної психотерапії була тісно пов'язана з широко поширеною у той час теорією афектів, яка вивчала вплив різних ритмів, мелодій та гармонічних поєднань на емоційний стан людини.

Встановлювалися різні співвідношення між темпераментом пацієнта і перевагою ним того чи іншого характеру музики. «Меланхоліки люблять серйозну безперервну сумну гармонію. Сангвініки, завдяки легкій збудливості кров'яних парів, завжди залучаються танцювальним стилем. До таких же гармонійних рухів прагнуть і холерики, у яких танці призводять до сильного запалення жовчі. Флегматиків, - зазначав німецький вчений-музикант Атаназіус Кірхер, - чіпають тонкі жіночі голоси» [25].

Згідно А. Кірхер, психотерапевтичні можливості музики полягали в її посередництві між музикою сфер (*musica mundana*) та тією, яка полягає у русі фізіологічних процесів тіла (*musica humana*). Приводячи у відповідність останню з першою, музика здійснює оздоровчий вплив.

Як наукова дисципліна музична психологія оформлюється тільки у середині ХІХ століття. Цей процес був пов'язаний з рядом відкриттів у фізиці, яка вивчала властивості звуку, і зокрема, з визначенням німецькими вченими Е. Вебером і Г. Фехнером взаємозв'язку між силою звукового подразника та інтенсивністю викликаного ним відчуття. У 1859 р. з'явилася робота німецького натураліста Г. Гельмгольца «Вчення про слухові відчуття як фізіологічна основа теорії музики», яка поклала початок власне музичній психології. У цій роботі проаналізовані фізичні властивості звуків й особливості їх переробки в слуховому органі, і на цій основі розроблена резонансна теорія слуху. Відмітною властивістю досліджень Гельмгольца, що обумовила їх особливу цінність, стало єдність трьох підходів: фізичного, фізіологічного і музично-теоретичного, що дозволило подальшим дослідженням в області музичної психології спиратися на природничо-наукову основу. Цим скористалися музиканти, і вже в 1873 р. з'явилася робота Г. Рімана «Музична психологія», що привела наявну музично-теоретичну базу у відповідність з відкриттями Гельмгольца [8].

Певний внесок у розробку основ музичної психології у кінці ХІХ ст. вніс німецький вчений К. Штумпф, який вивчав явища консонансу і дисонансу. Напрямок його досліджень отримав назву «тонпсихологія» (відповідно до найменування його праці) і певним чином обмежував область вивчення. Об'єктом дослідження тонпсихології, як вказує Є. В. Назайкинський, були відносно прості елементи - поодинокі тони та їх поєднання, інтервали, акорди, а також окремі властивості і сторони звучання й особливості їх сприйняття [33].

У цьому ж напрямку проводились дослідження музичного слуху послідовників Штумпфа - Г. Ревеша і К. Сішора. В їх роботах були зроблені важливі спостереження, що характеризують, за словами Є. В. Назайкинського, «мікросвіт звукових явищ і відповідних їм психічних функцій й форм відображення» [33].

Новий етап розвитку музичної психології був пов'язаний з виникненням гештальтпсихології, яка вивчала психічні явища на основі принципу цілісності й спиралася на вивчення механізмів сприйняття, а не відчуттів, як це було прийнято раніше. Теорія сприйняття музики була

вперше створена швейцарським ученим Е. Куртом. Його робота «Музична психологія» (більш точний переклад - «Психологія музики») (1931 р.) відрізняється аналізом широкого кола музичних явищ в поєднанні з вивченням закономірностей цілісного сприйняття. Погляди Е. Курта поділяв А. Веллек, який вважав музичну психологію центром систематичного музикознавства [33].

Радянська музична психологія заявила про себе у 1947 р, коли вийшов масштабний труд Б. М. Теплова «Психологія музичних здібностей». Цікавий аналіз психологічних закономірностей, що діють в мистецтві, також був запропонований у книзі Л. С. Виготського «Психологія мистецтва». Найважливіший внесок у розвиток радянської та світової музичної психології внесли російські музикознавці Є. В. Назайкинський та В. В. Медушевський, які на основі аналізу закономірностей музики як виду мистецтва та специфіки музичної мови встановили змістовні особливості й структуру музичного сприйняття і музичного мислення.

У кінці ХХ століття проблеми музичної психології продовжують бути об'єктом досліджень психологів і музикознавців, а також музикантів-інструменталістів, диригентів, фахівців в області загальної та професійної музичної освіти. Різні аспекти психології музичної діяльності представлені в працях Ю. Б. Алієва, М. Г. Арановського, Н. В. Ветлугіної, Л. Є. Гаккеля, А. Л. Готсдінер, В. Ю. Григор'єва, Л. А. Мазеля, В. Г. Ражнікова, В. І. Петрушина, Г. С. Тарасова, К. В. Тарасової, А. В. Торопова, Г. М. Ципіна, Л. Л. Бочкарьова, М. С. Старчеус, Д. К. Кірнарської, Г. Побережної та інших вчених.

У даний час йде процес диференціації психології музичної діяльності і виділення у самостійні галузі її різних напрямків.

Питання для самоконтролю та самоперевірки

1. Дайте визначення музичної психології як наукової дисципліни.
2. Розкрийте міждисциплінарні зв'язки музичної психології.
3. Назвіть основні напрями наукових досліджень в галузі музичної психології.
4. Сформулюйте предмет вивчення дисципліни «Музична психологія».
5. Пригадайте основні історичні етапи становлення музичної психології.

Практична робота №1

Тема. Основні напрямки сучасної музичної психології.

Мета: ознайомити студентів з основними напрямками сучасної музичної психології, охарактеризувати зазначені напрями та розкрити їх зміст; визначити мету, завдання та структуру кожного напрямку музичної психології.

Знати:

- визначення поняття «творчість», «музична творчість», «музично-виконавська діяльність», «здібності», «музичні здібності», «музично-критична діяльність», «музикальність», «музичне сприйняття», «пізнавальні процеси»;
- основні напрями сучасної музичної психології;
- завдання та зміст кожного з напрямку музичної психології;
- взаємозв'язки напрямів музичної психології із музичною педагогікою.

Вміти:

- дати загальну характеристику напрямів музичної психології;
- дати порівняльну характеристику напрямків музичної психології та музичної педагогіки;
- використовувати термінологію психологічного тезаурусу;
- висловлювати власне відношення до сучасних психологічних напрямів у мистецтві;
- критично мислити та відстоювати власну точку зору щодо змісту практичного заняття.

Теоретичні питання

1. Основні напрями сучасної музичної психології.
2. Психологія музично-творчої діяльності. Завдання та зміст.
3. Психологія музично-виконавської діяльності. Завдання та зміст.
4. Психологія музичних здібностей. Завдання та зміст.
5. Психологія музичної освіти. Взаємозв'язок із музичною педагогікою.
6. Психологія музичної пропаганди та музично-критичної діяльності.
7. Музична психотерапія. Зміст та завдання.

Практичні завдання

1. Дайте визначення поняттям: «музична творчість», «музичні здібності». Письмово складіть тези щодо зазначених понять.
2. Охарактеризуйте та обґрунтуйте доцільність використання методів музичної психотерапії у роботі зі школярами.
3. Підготуйте презентацію «Психологія функціональної музики. Можливості та перспективи» (близько 30 слайдів).

Основна література

1. Ключев А. С. Музыкотерапия как метод социальной реабилитации [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://credonew.ru/content/view/793/44/>.
2. Курт Э. Музыкальная психология [гл. 1 : Тонпсихология и музыкальная психология, гл. 3] // 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>.
3. Музыкальная психология: хрестоматия. М.: МГК им. Чайковского, 1992. 425 с.
4. Петрушин В. И. Музыкальная психология. М.: Академический Проект; Трикста, 2008. 400 с.
5. Петрушин В. И. Музыкальная психотерапия. Теория и практика: учеб. пособие для высш. учебн. заведений по пед. специальностям]. М.: Гуманитарное изд. центр ВЛАДОС, 2000. 176 с.
6. Психология творчества: общая, дифференциальная, прикладная / Пономарев Я.А., Семенов И.Н., Степанов С.Ю. М.: Наука, 1990. 222 с.
7. Филяев А. Музыкальная терапия [Электронный ресурс]. Режим доступа : [subscribe.ru/ archive/culture.music.energy/200503/24231159.html](http://subscribe.ru/archive/culture.music.energy/200503/24231159.html)
8. Шабутін С. Зцілення музикою / Сергій Шабутін, Стефан Хміль, Ірина Шабутіна. Афіни; Тернопіль: Підручники і посібники, 2006. 191 с.
9. Элькин В. М. Целительная магия музыки. Гармония цвета и звука в терапии болезней. СПб: Респект, 2000. 218 с. (Серия “Храм здоровья”).

Додаткова література

1. Дашак А. Ю. Божественна природа звуку: [навч. посібник] / Анна Юріївна Дашак. Л.: Світ, 2003. 108 с.
2. Менегетти А. Музыка души. Введение в онтопсихологическую музыкотерапию: [пер. с ит.] / А. Менегетти / Сост. Е. В. Рманова, Т. И. Сытько. СПб.: ИПЦ “Пал- лада”, ФМБ “Пирал” и ИКА “Тайм-аут”, 1992. 86 с.
3. Мирошник И., Гаврилин Е. Синергетическая интерактивная музыкотерапия [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://compsyther.narod.ru/>; <http://compsyther.narod.ru/fan.html>.
4. Шеллинг Ф. В. Философия искусства [пер. с нем. П. С. Попова]. СПб.: Алетейя, 1996. С. 192– 419.

5. Шушарджан С. В. Здоров'є по нотах. Практикум пути к духовному совершенству и бодрому долголетию. М.: Перспектива, 1994. 170 с.

Методичні рекомендації

При підготовці до практичного заняття необхідно ознайомитися з запропонованою літературою та підготувати усні відповіді на теоретичні питання. Необхідно звернути увагу на специфіку та прикладний характер напрямків музичної психології, а також створення та дослідження нових напрямків. Підготуватися до диспуту за вищезазначеними питаннями.

Виконання практичних завдань передбачає письмове складання тезисів задля термінологічного визначення зазначених понять та висловлення власної думки щодо використання методів музичної психотерапії у роботі зі школярами. Бажане наведення відповідних прикладів із власного досвіду роботи.

Останнє завдання полягає у створенні презентації на тему «Психологія функціональної музики. Можливості та перспективи» мета якої, розкрити особливості естетичного наповнення повсякденного побуту людини особливо у сфері виробництва, де такого роду музика забезпечує оптимальний ритм трудових процесів з метою підвищення продуктивності праці. Презентація повинна містити схеми, аудіо-відео, ілюстративний матеріал. Обсяг – за бажанням студента.

Опорний матеріал для підготовки до практичного заняття

В якості основних напрямів сучасної музичної психології виділяють:

1. Психологію музичної творчості.
2. Психологію музично-виконавської діяльності.
3. Психологію музичних здібностей.
4. Психологію музичної освіти.
5. Психологію музичної пропаганди і музично-критичної діяльності.
6. Музичну психотерапію та психологію функціональної музики.

Можна виділити й інші напрямки: наприклад, психологія музичного сприйняття розглядається як частина психології музичної освіти, оскільки сприйняття є одним з музично-пізнавальних процесів; але музичне сприйняття являє собою область настільки широку, що логічним буде і його розгляд в якості окремого напрямку.

В. І. Петрушин виділяє в самостійний напрям соціологічні дослідження в області музики, хоча ця галузь, без сумніву, може розглядатися як частина психології музичної пропаганди і музично-критичної діяльності [32].

Можна вважати самостійним напрямком вивчення індивідуально-психологічних властивостей особистості в процесі музичної діяльності. Цей матеріал також може входити в психологію музичної творчості та психологію музичної освіти.

Останнім часом активно ведуться дослідження музичної свідомості суспільства і особистості, а також психології музичного несвідомого.

Коротко охарактеризуємо ці напрями.

Психологія музичної творчості є одночасно галуззю психології творчості, що вивчає закономірності продуктивного художньо-образного мислення, уяви, фантазії. Природа композиторської творчості, яку намагається розгадати психологія музичної творчості доки ще залишається невирішеною багато в чому тому, що власники композиторського таланту в силу особливостей переважаючого у них невербального образного мислення не систематизують власні пошуки і знахідки, не намагаються зафіксувати закономірності народження музичних образів. Музиканти ж, які мають схильність до наукового аналізу, як правило, не являються композиторами і в таємниці композиторського мислення проникнути не можуть; тим більше не в змозі зробити цього психологи-немузиканти.

Проте, вивчення з позицій досягнень сучасної психології біографій і особливостей особистості великих композиторів, історії створення ними творів допомагають відкрити завісу таємниці над процесом створення музики, зробити корисні висновки для здійснення музично-виконавської діяльності - більш демократичного різновиду музичної творчості, а також містять корисну розвиваючу інформацію для музичної освіти.

Психологія музично-виконавської діяльності вивчає широкий спектр питань, пов'язаних з підготовкою до творчої передачі композиторського задуму і її реалізацією. Сюди входить частина психології музичних здібностей, психофізичні основи формування виконавської техніки, механізми досягнення оптимального концертного стану і подолання естрадного хвилювання. Предметом вивчення психології музично-виконавської діяльності також є певні аспекти психології музичної творчості, які висвітлюють творчі прояви інтерпретатора, що є водночас і виразником волі композитора, і творцем нової художньої реальності.

Психологія музичних здібностей - напрямок музичної психології, що має найбільш давні традиції в зарубіжній і вітчизняній науці. Він вивчає структуру музичних здібностей, їх якісні ознаки, особливості прояву та розвитку в різних видах музичної діяльності. На цьому розділі психології базується діагностика музичних здібностей, з якої починається первісне навчання музиці.

Психологія музичної освіти (психологія музичного навчання і виховання) вивчає музично-пізнавальні процеси: відчуття, сприйняття, мислення, уяву. Також у сферу її інтересів входять інші розділи музичної психології, певним чином пов'язані з музичним навчанням і вихованням: психологія музичних здібностей, механізми формування виконавської техніки і підготовки до концертного виступу, особливості спілкування вчителя й учня в процесі занять музикою.

Психологія музичної пропаганди і музично-критичної діяльності - відносно нова наукова галузь, завданням якої є адекватна естетична оцінка музично-художніх явищ, вивчення музичних уподобань і на цій основі - переконання слухача в тому, що його увага повинна бути спрямована на

сприйняття музики високого художнього рівня. Подібні проблеми в цілому вирішуються тільки на основі комплексу соціально-культурних і педагогічних заходів, однак при цьому необхідно використання музикознавцями і педагогами не тільки спеціальних знань, а й інформації в області психології пропагандистського впливу.

Музична психотерапія і психологія функціональної музики нещодавно виділилася в наукову галузь, хоча спостереження про цілющий вплив музики існували ще в давнину. Психологію функціональної музики можна розглядати і як окремий напрямок (В. І. Петрушин); він вивчає можливості музики різного стилю і характеру для забезпечення оптимального ритму трудової діяльності - підвищення продуктивності праці, зняття накопиченої втоми.

Вивчення індивідуально-психологічних властивостей особистості в процесі музичної діяльності передбачає розгляд таких категорій, як особистість й індивідуальність, темперамент, характер, емоції, почуття, воля. Ці властивості вивчаються як стосовно музикантів-професіоналів, так і по відношенню до людей, які здобували загальну музичну освіту, тому даний напрямок часто включається в сферу психології музичної творчості (музично-виконавської діяльності) і психології музичної освіти.

Дослідження музичної свідомості суспільства і особистості висвітлюють питання їх генезису, сутності, форми і способів функціонування, а також рівні музичної свідомості та самосвідомості особистості.

Дослідження сфери музичного несвідомого розвиваються в руслі загальної психології несвідомого і вивчають питання індивідуального несвідомого, а також пов'язані з несвідомими рівнем музичної творчості (натхнення, осяяння, фантазія) і колективного несвідомого (архетипи музичного сприйняття).

Усі ці напрями сучасної музичної психології знаходяться в тісному взаємозв'язку і процесі становлення.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 2. МУЗИЧНІ ЗДІБНОСТІ ЯК ІНДИВІДУАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ОСОБИСТОСТІ МУЗИКАНТА.

ЛЕКЦІЯ 2

ТЕМА. МУЗИЧНІ ЗДІБНОСТІ. СУТНІСТЬ ТА СТРУКТУРА

Мета: познайомити студентів із категорією «здібності», їх характеристикою та класифікацією; розглянути взаємозв'язок між задатками та здібностями; детально опанувати категорію «музичні здібності» та розглянути їх структуру; охарактеризувати кожний із компонентів музичних здібностей.

План

1. Категорія «здібності» у психологічній літературі.
2. Класифікація здібностей відповідно психічних та педагогічних характеристик особистості.
3. Взаємозв'язок між задатками та здібностями.
4. Категорія «музичні здібності». Зміст та структура.

Основна література

1. Гончаренко С. Український педагогічний словник. К.: Либідь, 1997. 376 с.
2. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. М.: Магистр, 1993. 263 с.
3. Завалишина Д. Н. Психологическая структура способностей // Развитие и диагностика способностей / под ред. В.Н. Дружинина, В.Д. Шадрикова. М.: Наука, 1991. С. 22–31.
4. Петровский А. В. Психология. Словарь / под ред. А. В. Петровского, Г. М. Ярошевского. 2-е изд., испр. и доп. М.: Политиздат, 1990. 494 с.
5. Пчелкина Т. Диагностика и развитие музыкальных способностей. М.: Чистые пруды, 2006. 30 с.
6. Ярмаченко М. Д. Педагогічний словник / за ред. дійсного члена АПН України М. Д. Ярмаченка. К.: Педагогічна думка, 2001. 516 с.

Стислий зміст лекції

Будь-яка діяльність складна й багатогранна, оскільки вона висуває різні вимоги до психічних і фізичних сил людини. Якщо наявна система властивостей особистості відповідає цим вимогам, то людина здатна на високому рівні здійснювати свою діяльність. Саме тому здібність не можна звести до однієї властивості. Здібності виявляються не в самих знаннях, уміннях і навичках, а в динаміці їх набуття, у тому, наскільки швидко й легко людина освоює конкретну діяльність. Знання, вміння та навички залишаються зовнішніми щодо здібностей тільки доти, поки вони не освоєні. Проявляючись у діяльності в міру їх освоєння, здібності розвиваються далі, формуючи у своїй діяльності структуру.

У психологічному розумінні «здібності» – це індивідуально-психологічні особливості, які є умовою успішного виконання певної

продуктивної діяльності. Здібності виявляються у процесі оволодіння цією діяльністю, у тому, наскільки індивід за інших рівних умов швидко й ґрунтовно, легко й міцно опановує способи її організації і виконання [10].

«Український педагогічний словник» С. Гончаренка визначає здібності як «стійкі індивідуальні властивості людини, які є внутрішньою умовою її успішної діяльності. Здібності поділяються на загальні – такі, що виявляються у будь-якій діяльності, та спеціальні, що характерні для певних її видів» [10].

На думку Б. Теплова, здібності – це психічні властивості, за допомогою яких можна легко набувати та засвоювати знання, вміння та навички. Розвиток здібностей відбувається в процесі навчання та виховання поступово та є безкінечним. Б. Теплов дає класифікацію здібностей відповідно психічних та педагогічних характеристик особистості (рис 1).

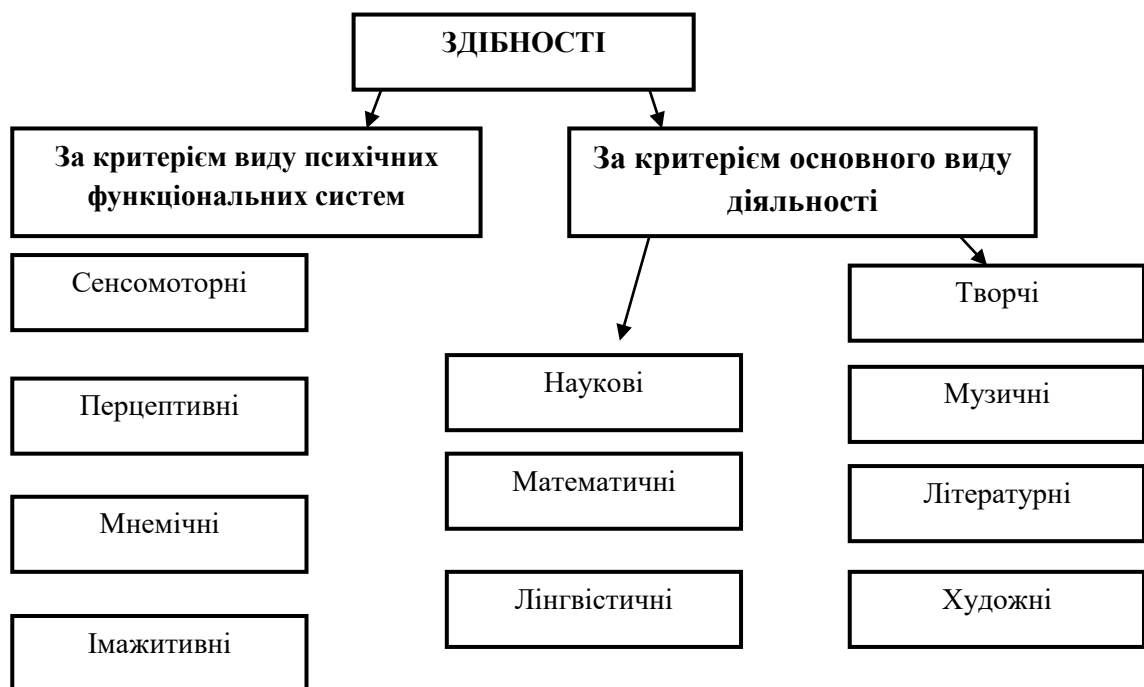


Рис. 1

Класифікація здібностей за Б. Тепловим

При розгляді питання щодо формування здібностей важливо враховувати, що зв'язок між задатками та здібностями неоднозначний. На базі різних за структурою задатків можуть формуватися схожі здібності, і навпаки, на базі схожих задатків – різні здібності [41].

Прямих способів вимірювання задатків ще не створено, однак про їх наявність можна (певною мірою) судити за вираженою схильністю до певної діяльності. Це слід особливо враховувати під час діагностики здібностей, оскільки різні люди виявляють схильність до різних видів діяльності, і це дозволяє припустити, що кожній людині властиве своєрідне поєднання задатків.

Ученими встановлено, що анатомо-фізіологічні задатки, які лежать в основі формування та розвитку музичних здібностей, знаходяться саме у

лівій півкулі, і від швидкості та точності відповідних розумових процесів залежить виявлення та подальший розвиток музичних здібностей. Але результати досліджень щодо функціональної спеціалізації лівої та правої мозкових півкуль у музикантів і не музикантів досить суперечливі.

У сфері музичного виховання однією з провідних є категорія музичних здібностей. Згідно з педагогічним словником за редакцією М. Ярмаченка, музичні здібності – це «індивідуально-психологічні особливості особистості, до яких належать слухова чутливість, що зумовлює аналіз природних, мовленнєвих чи музичних звуків, і емоційна реакція на них [48]. На думку Б. Теплового, до основних музичних здібностей відносяться ті, які пов'язані зі сприйманням та відтворенням звуковисотного і ритмічного руху – музичний слух і почуття ритму. Також компонентами комплексу музичності Б. Теплов уважав тембровий, динамічний, гармонічний та абсолютний слух [41].

Українська дослідниця С. Садовенко вважає, що музичні здібності дітей – це стійкі індивідуально-психологічні властивості, які є передумовою та запорукою успішного здійснення музичної діяльності [26]. На думку Т. Артем'євої, музичні здібності – це частина загальних здібностей, які розвиваються у процесі музичної діяльності [26]. Отже, музичні здібності належать до спеціальних і являють собою психологічні особливості особистості, які зумовлюють успіх у музичній діяльності.

За класифікацією Г. Кірнарської та Г. Ципіна до музичних здібностей зараховуються, зокрема, музичне мислення та музична пам'ять [21]. З розвитком музичних здібностей пов'язане й виховання музичної культури при безпосередньому їх розвитку в музичній діяльності. Чим вона активніше та різноманітніше, тим ефективніше відбувається процес музичного розвитку. Потрібно відзначити підвищену емоційну чуйність на музику, яка зумовлює розвиток слухомоторних здібностей і разом з ними музичного слуху й почуття ритму, особливостей почуття форми та зорової пам'яті, які в подальшому формують специфічний вид образного мислення. Передумовами формування здібностей є деякі особливі психічні властивості. У процесі музичної діяльності вони формують стійку схильність до музики, а потім включаються як основна ланка в складну функціональну систему [21].

На розвиток музичних здібностей впливають задатки, де здібності виступають одним з їхніх проявів. При цьому вони не визначають цілком усього розвитку. Іншим їх виразом може бути схильність до певної діяльності, що відображає інтереси та прагнення людини. Тому схильності називають особистісною передумовою здібностей, оскільки вони спонукають людину до діяльності, в якій можуть розвиватися її здібності. Задатками музичних здібностей виступають основні сенсорні, інтелектуальні, рухові функції людської психіки. Однак не зовсім правильно вважати елементарні музичні здібності, уже зазначені раніше звуковисотний слух, ладове почуття, почуття ритму й музичну пам'ять музичними здібностями, бо наявність названих здібностей можна оцінювати як зразок відсутності дефектів музичного слуху, що переводить їх у розділ музичних задатків [41].

Музична діяльність вимагає безлічі різних здібностей, і вони можуть комбінуватися по-різному. Але при цьому структура музичних здібностей змінюється, у різних вікових групах спостерігається різне співвідношення опорних і провідних компонентів структури музичних здібностей. Психологічна структура музичних здібностей має певні відмінності: вона характеризується тоншими й складнішими взаємозв'язками між окремими психічними функціями та властивостями, а також тісно пов'язана з конкретною музичною спеціальністю й конкретним видом професійної діяльності. З накопиченням музичного досвіду спостерігається дедалі тісніша залежність елементарних і складних музичних здібностей. Різні психічні властивості та функції виявляються все більш тісно пов'язаними, утворюючи нові психічні структури. Так, у процесі розвитку змінюється не тільки загальна структура музичних здібностей, а й структура кожної окремої здібності [21].

На нашу думку, основними музичними здібностями є музичний слух, почуття ритму, музичне мислення й музична пам'ять. У термін "музичний слух" вкладається зазвичай дуже широкий зміст, розчленовуючись на поняття звуковисотний і тембровий слух. Основним носієм змісту є звуковисотний і ритмічний рух, а тембровий елемент має підпорядковане значення. Як основні музичні здібності, які становлять ядро музичності, визначаються ті, які пов'язані зі сприйняттям і відтворенням звуковисотного та ритмічного руху. Такими є музичний звуковисотний слух і почуття ритму. Розглянемо сутність розвитку музичного слуху як однієї зі здібностей. Музичний слух – це складна функціональна багатоскладна система зі складною ієрархічною структурою. Цей вид музичних здібностей передбачає сприйняття регістрів у процесі слухання творів, а також сприйняття й відтворення звуків за висотою в яскравих образних інтонаціях; усвідомлення виразності спрямованості напрямку руху мелодії.

За визначенням науковців музичний слух це:

– здатність уявляти музику в свідомості, внутрішньо слухати і переживати, не виконуючи і реально її не слухаючи (відтворюючи музику в пам'яті, читаючи ноти або створюючи її в процесі творчості) (Ю. Блучевський);

– здатність людини сприймати «музичну мову» та усвідомлювати її образно- виразну сутність, яка ґрунтується, перш за все, на вмінні розрізняти і відтворювати відносну висоту музичних звуків (Ю. Келдиш, І. Ямпольський);

– відчуття музичної висоти, що виникає в результаті співвідношення між різними звуковими лініями в їх розвитку (Б. Теплов);

– здатність вслуховуватись, порівнювати, оцінювати найбільш яскраві засоби музичної виразності (Т. Пчолкіна);

– здатність сприймати, представляти та емоційно переживати зміст музичного твору у всіх аспектах: звуковисотних, ритмічних, тембрових, динамічних, формоутворюючих тощо (П. Халабузарь, В. Попов) [21].

Особливу увагу психологів і музикантів привертає здатність, названа абсолютним слухом, яка володіє можливістю впізнавати й відтворювати висоту заданого звуку без опори на реальний звук. Абсолютний слух зумовлений наявністю вроджених і поки невідомих особливостей у будові слухових центрів мозку. Крім абсолютного слуху, прояви звуковисотного слуху є функцією відносного слуху. У складі цієї здатності не менш важливий мелодійний і гармонійний слух. Наявність мелодійного слуху є проявом звуковисотного слуху щодо одноголосної мелодії, гармонійного щодо багатоголосся й окремих співзвуччів. Головною ознакою є те, що звуки, які утворюють мелодію, сприймаються в їх відносинах один до одного, які виражаються в тяжінні звуків між собою. Таке переживання відносин між звуками називають ладовим почуттям. Ладове почуття є найважливішою умовою сприйняття музики, її впізнавання й чутливості до точності інтонації: на його основі здійснюється переживання, впізнавання та розуміння музики. Дуже важливо усвідомлення ролі ладу у створенні емоційного забарвлення музики, протиставлення мажору й мінору як засобу відображення світла та тіні [21].

Рівні функціонування музичного слуху

Музичний слух - багатокомпонентна система, пов'язана зі складною природою самого музичного звуку, яка функціонує на 3-х рівнях:

1-й рівень пов'язаний із характеристиками ізольованого музичного звуку

1. Висота звуку - звуковисотний слух (абсолютний і відносний)
2. Гучність звуку - динамічний слух
3. Тембральне забарвлення звуку - тембровий слух
4. Загальна тривалість звуку - ритмічний слух

2-й рівень пов'язаний із звуковими комплексами

1. Інтонація - інтонаційний слух
2. Мелодія - мелодійний слух
3. Гармонія - гармонічний слух
4. Поліфонія - поліфонічний слух
5. Форма - архітектонічний слух (термін М.Римського-Корсакова, що позначає «сприйняття» цілісної форми)

3-й рівень виконавський слух передбачає наявність здібності чути актуальне звучання власного голосу або інструменту й одночасно передбачати майбутнє звучання музики від одного до декількох тактів наперед. Особливу роль при виконанні музики грає активність темброво-динамічного і архітектонічного слуху, які визначають якість звуку і здатність «створити» цілісну форму твору.

У процесі сприйняття та виконання музики наявна така здібність, як почуття ритму, яка є тимчасовою організацією музичного руху, що утворює форму твору. Цей вид передбачає сприйняття рівномірної пульсації метричних часток у музиці; розрізнення сильних і слабких долей при слуханні та виконанні маршових і танцювальних п'єс. Будучи

найважливішою складовою музичної обдарованості, вона здійснює сприйняття й переживання часових відносин у музиці. Ритм у музиці – категорія не тільки часовимірвальна, а й емоційно-виразна. Ритмічне переживання музики завжди супроводжується тими чи іншими руховими реакціями, іншими словами, музично-ритмічне переживання людини так чи інакше опосередковано його м'язовим почуттям. Велику роль відіграє відчуття ритмічного стилю музики, розуміння специфічних рис і особливостей цього стилю. Для кожного історичного періоду характерний певний музичний ритм; будь-яка композиторська індивідуальність своєрідна й неповторна. Це зумовлено змістом музики та залежність від характеру вольових процесів. Відчуття ритму виражається в трьох головних структурних елементах, що утворюють саме почуття ритму та пов'язаних з такими категоріями, як темп, акцент і співвідношення тривалостей у часі. Усе це об'єднується, будучи спаяним діалектичним почуттям, у первинну музичну здатність.

Розвиваючи чуття ритму, необхідно звернути увагу на темпо-ритм (музична пульсація), ритмічне фразування (відчуття смислової одиниці в ритмічній організації музики), здатність відчувати свободу музично-ритмічного руху (рубато, агогіка), а також відчуття паузи (фактор величезного художнього значення).

Поряд із розвитком музичного слуху і ритму необхідний розвиток музичної пам'яті – одного з компонентів пізнавальної діяльності музиканта. Пам'ять - це форма психічного відображення, яка полягає в накопиченні, закріпленні, збереженні та наступному відтворенні індивідом власного досвіду. Пам'ять являє собою утворення, що функціонує завдяки взаємодії п'яти основних процесів: запам'ятовування, збереження, відтворення (пригадування і впізнавання), забування, відновлення.

Виділяють чотири види пам'яті відповідно до типу матеріалу, що запам'ятовується:

1) рухова пам'ять, тобто здатність запам'ятовувати і відтворювати систему рухових операцій (водити машину, плести косу, зав'язувати краватку тощо). Техніка музиканта заснована на руховій пам'яті;

2) образна пам'ять, під якою мається на увазі можливість зберігати і надалі використовувати дані нашого сприйняття. Вона буває (в залежності від приймаючого аналізатора) слухова, зорова, дотикова, нюхова і смакова. У музиканта задіяні перші три різновиди;

3) емоційна пам'ять запам'ятовує пережиті почуття, особливості емоційних станів і афектів. У діяльності музиканта вона тісно пов'язана з музикальністю;

4) вид пам'яті, властивий тільки людині, - пам'ять вербальна (словесно-логічна, семантична). За допомогою цього виду здійснюється більшість розумових дій і операцій (рахунок, читання тощо). Багато музикантів відзначають, що ретельний аналіз музичного твору сприяє міцності і надійності його запам'ятовування.

Музична пам'ять являє собою здатність індивіда до запам'ятовування, збереження в свідомості і відтворення музичного матеріалу. Загальними характеристиками продуктивності процесів пам'яті є обсяг матеріалу, який може запам'ятати людина за певний проміжок часу, швидкість запам'ятовування матеріалу, тривалість збереження матеріалу в пам'яті й готовність до його відтворення. Ці характеристики повністю відповідають музичній пам'яті, яка за своєю структурою є складною і взаємопов'язує різні види пам'яті. Так, виконавець в своїй музичній діяльності спирається на слухо-образну, емоційну, конструктивно-логічну і рухово-моторну пам'ять. Але специфіка музичної діяльності обумовлює превалювання слухо-образного компонента, оскільки музика – це мистецтво слухових уявлень і слухо-образного сприйняття. Пам'ять музиканта включається в роботу, а відповідно і удосконалюється в різних видах діяльності. Адже «все – починаючи від слухання музики і закінчуючи її написанням – у тій чи іншій мірі торкається сфери музичної пам'яті... Націленість виконавця на вивчення музичного твору напам'ять, мнемічна спрямованість значної частини його повсякденних трудових зусиль обумовлюють суттєву інтенсифікацію процесів музичної пам'яті, помітно підвищуючи її робочий тонус, в кінцевому рахунку – її продуктивність і працездатність» [21].

За переконаннями Г. Ципіна механізм функціонування музичної пам'яті полягає у наступному: мисленнєве програмування твору живить послідовно розгорнуті в сфері внутрішньо-слухових уявлень звукові образи і картини, які згодом отримують відтворення у музичному виконанні. Головною умовою успішного повноцінного запам'ятовування музики є поглиблене розуміння музичного твору, його образно- поетичної суті, особливостей його структури, формоутворення, тобто усвідомлення того, що хотів виразити композитор і як він це зробив. К. Метнер наголошував: «Завжди знати, над чим працюєш, що саме робиш, що маєш на меті, тобто працюючи завжди думати» [46]. Аналіз виконавського досвіду відомих майстрів дозволив виокремити основні способи і прийоми успішного запам'ятовування музичного тексту, зокрема:

- при вивченні напам'ять великих творів необхідно рухатись від загального до часткового;
- смислові одиниці (фрагменти, частини) музичного матеріалу, що запам'ятовується повинні бути не дуже великими і не дуже малими;
- запам'ятовування музики набагато полегшується при виділенні в тексті так званих опорних пунктів;
- поглибленому розумінню і запам'ятовуванню окремих фрагментів розучуваного твору більшою мірою сприяє мисленнєве зіставлення цих фрагментів з відомими, опрацьованими в минулому досвіді;
- одним із специфічних способів вивчення напам'ять є спосіб «розумово-зорового» запам'ятовування, заснований виключно на внутрішньо слухових уявленнях.

Музичне мислення – це особливий вид художнього відображення дійсності, який у цілеспрямованому, опосередкованому і узагальненому пізнанні суб'єктом цієї дійсності дає можливість творчо сприймати, усвідомлювати і транслювати продукти мистецтва музики у специфічних музично-звукових образах.

Загальнонаукову методологію процесу музичного мислення складають насамперед ключові положення таких провідних концепцій сучасної науки:

- інтонаційної сутності музики (Б. Асаф'єв);
- інтонаційно-фабульної і комунікативної природи музики (В. Медушевський);
- теоретично-інформаційний підхід, де функціонування музичного мислення пов'язується з процесами «кодування» і «декодування» художньої інформації, створення унікальної структури тексту (М. Арановський);
- соціальної функції музичного мистецтва (А. Сохор);
- художньо-творчої діяльності як творчого процесу (Є. Назайкінський).

В основі музично-мислительного процесу лежить інтонаційна активність внутрішнього слуху. Мається на увазі визначена Б. Асаф'євим здатність до інтонування і розуміння музики внутрішнім слухом. Завдяки інтонаційній активності внутрішнього слуху забезпечується художньо-образне (інтонаційно-смісловне) розкриття музичного твору. Вчений вважає процес інтонування виявленням людського розуму в специфічних формах музичного мистецтва. «Інтонування – діяльність людського інтелекту, своєрідна «образно-інтонаційна» форма його мислення [2].

Питання для самоконтролю та самоперевірки

1. Дайте визначення категорії «здібності».
2. Порівняйте класифікацію здібностей Б.М. Теплова та інших психологів.
3. Розкрийте взаємозв'язок між задатками та здібностями.
4. Визначте специфічність анатомо-фізіологічних задатків, що лежать в основі формування та розвитку музичних здібностей.
5. Дайте визначення категорії «музичні здібності».
6. Охарактеризуйте структуру музичних здібностей.
7. Зробіть порівняльний аналіз структури музичних здібностей різних психологів.
8. Розкрийте сутність розвитку музичного слуху. Що передбачає цей вид музичних здібностей?
9. Порівняйте визначення музичного слуху у концепціях різних психологів.
10. Чим, на вашу думку, зумовлена наявність абсолютного слуху у людини.
11. Охарактеризуйте рівні функціонування музичного слуху.
12. Розкрийте поняття «почуття ритму» як основної музичної здібності.

13. Обґрунтуйте необхідність розвитку музичної пам'яті як компонента музичних здібностей.
14. Розкрийте механізм функціонування музичної пам'яті.
15. Охарактеризуйте музичне мислення як особливий вид художнього відображення дійсності.

Практична робота №2

Тема. Музикальність як індивідуально-психологічна характеристика особистості. Структура музичних здібностей.

Мета: ознайомити студентів з музикальністю як комплексом індивідуально-психологічних здібностей, розкрити основні ознаки музикальності, проаналізувати різноманітні теорії і концепції щодо зазначеної категорії; розглянути структуру музичних здібностей та охарактеризувати кожний з компонентів цієї структури; дослідити структуру музикальності з позиції різних рольових тлумачень учасників дискусії.

Знати:

- визначення поняття «здібності», «музичні здібності», «музикальність», «музичний слух», «музичне мислення», «музично-ритмічне чуття»;
- загальну характеристику музикальності як індивідуально-психологічної характеристики особистості;
- специфіку та особливості феномену музикальності у психолого-педагогічній літературі;
- характеристику структури музикальності.

Вміти:

- аналізувати структуру музикальності;
- охарактеризувати кожний з компонентів у структурі музикальності;
- давати порівняльну характеристику структури музикальності у концепціях різних психологів;
- виявляти музикальність як комплекс здібностей в різних видах музичної діяльності.

План

1. Музикальність як найважливіша властивість музичної обдарованості.
2. Основні ознаки музикальності.
3. Структура музикальності у концепціях вчених-психологів.
4. Музичний слух як компонент музикальності. Абсолютний та відносний слух.
5. Емоційний та слуховий компоненти у структурі музикальності.
6. Виявлення музикальності в різних видах музичної діяльності.

Основна література

1. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты-XXI век, 2007. 492 с.
2. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб.пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др.; Под ред. Г.М. Цыпина. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 368 с.
3. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.: РАН. Ин-т психологии; Наука, 2003. 379 с.

4. Федорович Е. Н. Основы психологии музыкального образования: учебное пособие. 3-е изд. М.: Директ-Медиа, 2014. 207 с.
5. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб.: Лань, Планета музыки, 2014. 320 с.

Додаткова література

1. Алиев Ю. Б., Безбородова Л. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях. М.: «Академия» 2002. 416 с.
2. Анисимов В. П. Диагностика музыкальных способностей детей: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. П. Анисимов. М.: ВЛАДОС, 2004. 128 с.
3. Герасимова В. С. Методика преподавания психологии: курс лекций. М.: Ось-89, 2004. 111 с.
4. Зими́на А. Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста. М.: Владос, 2000. 304 с.
5. Макеева И. В. Роль семинарского занятия в подготовке специалиста и методика управления дискуссией. М.: Просвещение, 2003. 161 с.

Практичні завдання

1. Підготувати відповіді на теоретичні питання у формі розгорнутої бесіди.
2. Проаналізуйте структуру музичних здібностей у концепціях Н.Ветлугіної, С. Науменко, Ю. Цагареллі, К. Тарасової, В. Анісімова, Ю. Алієва.
3. Провести семінар-дослідження на тему «Якою уявляється структура музикальності?». Це завдання реалізується шляхом виконання студентами певних ролей (ведучий, опонент, рецензент, логік, психолог, експерт)

Методичні рекомендації

У процесі підготовки питань практичного заняття студентам необхідно ретельно опрацювати теоретичні питання та літературу. При підготовці дослідження на тему «Якою уявляється структура музикальності?» студентам необхідно розподілити між собою ролі - ведучого, опонента, рецензента, логіка, психолога, експерта тощо. Так, ведучий виконує всі керівні обов'язки викладача: стежить за ходом семінару, обговоренням проблем, за аргументацією виступів, заохочує товаришів до активної участі в аналізі проблем, підсумовує результати заняття тощо. Опонент або рецензент повинен не тільки проаналізувати основні позиції доповідача, а і знайти помилки та вразливі місця у виступі й запропонувати свій, найбільш оптимальний варіант розв'язання проблеми. Логік з'ясовує суперечності й логічні помилки у виступах доповідача та опонента, уточнює визначення понять і категорій, аналізує хід доведень тощо. Психолог відповідає за організацію змістовного спілкування і взаємодію учнів під час семінару, сприяє узгодженості спільних навчальних дій, доброзичливості взаємин, не

допускає перетворення дискусії на конфлікт шляхом згладжування різких думок, зведення їх до жартів, стежить за правилами ведення діалогу. Експерт оцінює дієвість усієї дискусії, правомірність висунутих гіпотез і передбачень, зроблених висновків, висловлює свою думку про внесок того чи іншого учасника в прийняття спільного рішення, дає загальну характеристику дискусії тощо.

Опорний матеріал для підготовки до практичного заняття

Традиційною у вітчизняній психології є концепція, відносно якої музикальність не зводиться до однієї будь-якої музичної здібності, вона не становить і механічної суми різних здібностей. Музикальність є індивідуально-психологічною характеристикою особистості як наслідок певного поєднання здібностей. В усіх працях відомих музикознавців визначене єдине трактування музикальності як комплексу властивостей особистості, який виник і розвивається в процесі зародження, створення та освоєння музичного мистецтва. Останнє виступає як одна з форм суспільної свідомості, що розвивається у процесі спілкування людей.

Музикальність – це явище, детерміноване суспільно-історичною практикою, усіма видами музичної діяльності. Вона характеризується єдністю біосоціальних елементів. Її якість залежить не тільки від поєднання спеціальних здібностей, а й від особливостей суб'єкта як цілісної особистості. В процесі виникнення й розвитку суспільних формацій склалися музичні системи, які сприяють кращій орієнтації суб'єкта в їх складних формах. Як реакція у відповідь на вплив музики, в індивіда повинна бути розвинута особлива слухова та емоційна чутливість, яка дедалі поглиблюється і диференціюється.

Музикальність вже давно розуміється психологами та педагогами як найважливіша властивість музичної обдарованості. Б. Теплов у своїх наукових працях бачив шлях дослідження феномена музикальності виключно через музичну обдарованість, яку визначав як «якісне своєрідне поєднання здібностей, від якого залежить можливість успішного заняття музичною діяльністю» [41].

Під музикальністю він мав на увазі якість, яка відображала б самого слухача чи творця музики (композитора або виконавця), тобто суб'єкта музичної діяльності. У складі музичної обдарованості, на його думку, виділяється певний комплекс індивідуально-психологічних здібностей, які потрібні «для заняття саме музичною діяльністю на відміну від будь-якої іншої, але в той же час пов'язаних з будь-яким видом музичної діяльності». Цей комплекс здібностей він називає музикальністю. Це визначення, звичайно, має до певної міри формальний характер, тому що вказує лише на відношення даного поняття до більш загального поняття музичної обдарованості. Однак сам Б. Теплов вважав, що розробити повне і вичерпне визначення такого поняття, як музикальність, неймовірно важко, оскільки це одне з найскладніших і, можливо, не цілком збагнених завдань музичної

психології загалом. Тим не менше він прагнув відшукати ключ до осмислення проблеми музикальності.

Основна ознака музикальності, за концепцією Б. Теплова, – це емоційне переживання музики, за допомогою якого виражається зміст того чи іншого музичного твору. З іншого боку, абсолютна немuzикальність (якщо взагалі допускати думку про існування такої) також характеризується переживанням музики, проте тут воно нічого не означає, так як у цьому випадку музика – простий набір звуків, об'єднаних в певну звукову послідовність. Отже, чим більше людина чує і знаходить щось цінне у звичайних, на перший погляд, звуках, тим вищою є її музикальність. Таким чином, виходить, що музичне переживання, по суті, є емоційним переживанням. Дане емоційне переживання або чуйність до музики повинні формувати своєрідний центр музикальності. Однак якщо людина емоційно відгукується на музику, але при цьому не може відрізнити вірні ноти від фальші, а також виявити певні ритмічні варіювання, то стає очевидним, що її почуття та емоції є дуже приблизним, туманним і невизначеним відображенням змісту даного твору. Безсумнівно, такий рівень сприйняття музики не можна назвати професійним. Отже, музикальність передбачає тонке слухове сприйняття музики. Адже емоційне переживання тільки тоді можна по праву вважати музичним, коли воно є переживанням смислової сторони музичних образів, а не просто звичайною емоцією під час прослуховування музики [41].

Але з іншого боку можна стверджувати, що будь-яка емоційна реакція на музику майже завжди свідчить про певний рівень музикальності, тому що вона передбачає як мінімум приблизне сприйняття музичних образів, звичайно, за умови того, що це є саме реакція на музику, а не випадкова спонтанна емоція під час її прослуховування. Варто відзначити, що тонко організоване слухове сприйняття може бути і зовсім не пов'язане з музикальністю, тобто, по суті, воно є абсолютно незалежним від виразності почутого. Як стверджував сам Б. Теплов, можна мати найтонший, навіть абсолютний слух, і при цьому абсолютно не розуміти виразного значення музики, і навпаки, можна через нестачу хорошого слуху проявляти небувалу «чуйність» до музики. У першому випадку ми бачимо, що навіть незважаючи на наявність музичних здібностей, людина взагалі не сприймає виразного сенсу музики, а в другому – безперечно, сприймає, проте не надто тонко. Але, врешті-решт, лише наявність обох цих сторін формують справжню музикальність.

Відомо, що Б. Теплов предметом свого дослідження зробив спеціальні-музичні здібності. В одній з останніх своїх праць вчений визначив музичний слух у вузькому розумінні як звуковисотний, а для ширшого його розуміння він додатково ввів музично-ритмічне чуття, динамічний і тембровий слух. За такої класифікації цілком зрозумілий зв'язок цих здібностей з їхньою сенсорною основою – розрізненням висоти, тривалості, динаміки й тембру звуків. Структура музикальності потребує розгляду і тих

здібностей, які характерні для успішного виконання конкретної діяльності – слухацької, творчої або виконавської. Відомо, що слідом за М. Римським-Корсаковим, який, окрім музично-слухових здібностей, виділив щодо виконавства й технічні, багато сучасних дослідників так само висвітлюють це питання. Зокрема, на думку професора С. Савшинського, можна виділити: художні якості (проникливість, змістовність, артистичність, емоційність виконання); технічні (віртуозність, точність гри і т. ін.); естетичні (темброве багатство звучання, нюансування).

В одній із своїх праць професор Л. Баренбойм розглядає основні музичні здібності: музичний ритм і звуковисотний слух. У характеристиці ритму він підкреслює його динамічність: відбувається боротьба між рівномірною пульсацією і тенденцією до її подолання. Музичний звуковисотний слух – широке цілісне поняття, яке об'єднує мелодичний, гармонічний, поліфонічний слух. Перший з них – це здатність сприймати, запам'ятовувати і на слух відтворювати мелодію. Він виявляється в дітей дуже рано. Гармонічний слух розвивається значно пізніше, коли діти набудуть певного музичного досвіду [11].

До структури музикальності входить також абсолютний і відносний слух. Останній має особливе значення і піддається розвитку майже безмежно. Не менш важлива роль належить внутрішньому слухові, трактування якого може бути вузьке або широке. «Під внутрішнім слухом у вузькому значенні ми розуміємо здатність уявляти собі ритмічну й звуковисотну тканину музичного твору без зовнішнього його звучання... В широкому розумінні слухове уявлення розуміється як здатність внутрішньо чути художній образ твору, тобто чути не просто мелодико- гармонічну та ритмічну структуру, а по-виконавському – творчо зрозумілу музичну тканину твору».

Таким чином, у Б.Теплова проблема музикальності вивчається різнобічно: в ній виділені загальні і більш спеціальні моменти. До перших належать багатство й активність уяви, здатність емоційно заглиблюватися в музичне переживання, увага, вольові особливості, тобто те, що становить процеси і властивості особи як такої, переживання естетичного характеру. До других належить якісна своєрідність спеціальних здібностей – музикальність, яка необхідна для будь-якого виду музичної діяльності. Б. Теплов дає дуже аргументовану і диференційовану характеристику основних музичних здібностей: 1) ладове чуття, або емоційний перцептивний компонент музичного слуху; 2) здатність до слухового уявлення, чи, інакше, слуховий репродуктивний компонент музичного слуху; 3) музично-ритмічне чуття. Названими основними здібностями не обмежується поняття музикальності – воно ширше. У праці Б. Теплова зазначено, крім цього, характеристику особливостей відчуття музичного звука, звуковисотної чутливості, гармонічного слуху. Структуру музикальності в її основних і найхарактерніших рисах можна зобразити, за Б. Тепловим, схематично.

Музикальність – це: «...той компонент музичної обдарованості, який необхідний для занять саме музичною діяльністю, на відміну від усякої

іншої, і при тому необхідний для будь-якого виду музичної діяльності», – так вважав Борис Теплов. «Здатність емоційно реагувати на музику – центр музикальності». «Головна ознака музикальності – переживання музики як вираження якогось змісту. А основними носіями цього змісту в музиці є звуковисотні та ритмічні рухи» [41].

Структура музикальності полягає у єдності двох компонентів: емоційного і слухового. Три основні музичні здібності: 1. Ладове чуття, тобто здатність самостійно розрізняти ладові функції звуків мелодії. Емоційний, або перцептивний, компонент музичного слуху. 2. Здатність до слухового уявлення, тобто здатність вільно користуватися слуховими уявленнями, що відображають звуковисотний рух. Слуховий або репродуктивний, компонент музичного слуху. Здатність до слухового уявлення разом з ладовим чуттям лежить в основі гармонічного слуху. На вищих ступенях розвитку вона утворює те, що звичайно називають «внутрішнім слухом». Вона утворює основне ядро музичної пам'яті й музичної уяви». 3. Музично-ритмічне чуття, тобто здатність активно (рухомо) переживати музику, відчувати емоційну виразність музичного ритму і точно відтворювати останній. Лежить в основі емоційної чутливості до музики. Структура музичних здібностей, запропонована Б. Тепловим, є базою для подальших пошуків, які можуть іти в декількох напрямках. Для цілісної характеристики музикальності треба враховувати особливості самої особистості дитини, її запити та інтереси.

Структура музикальності побудована відповідно до сприйняття і переживання музики. Важливо також відзначити ті її компоненти, які пов'язані з виконавською, творчою діяльністю. В структурі підкреслюється єдність слухових та емоційних компонентів. Але ця єдність не дістала своєї подальшої реалізації в усіх трьох основних здібностях. Можна припустити, що не тільки ладове чуття, а й здатність уявляти звуковисотний рух також розглядається в плані емоційного вираження. І, навпаки, важко не співвіднести чуття ладу й ритму із слуховим компонентом. Вказується, що лад впливає безпосередньо в єдиному зв'язку з іншими засобами музичної виразності. Але на певній стадії музичного розвитку сприймаючого суб'єкта лад піддається виділенню та абстрагуванню. Б. Теплов підкреслює взаємозв'язок висотних і ритмічних співвідношень за ознаками їхньої приналежності до музично-слухових уявлень. Треба відзначити особливі зв'язки, які встановлюються між ладовими і звуковисотними співвідношеннями. Хоч інтервальні ходи можна розглянути ізольовано, тобто поза ладом, але в безпосередньому й цілісному музичному звучанні, вони завжди перебувають у нерозривних зв'язках, дещо відмінних від висотних і ритмічних співвідношень. Їхня відміна в тому, що і ладова, і звуковисотна організація звуків базується на єдиній звуковисотній основі, тільки в першому випадку набувають особливого значення інтервальні співвідношення як ступені ладу, а в другому випадку інтервальні співвідношення не співвідносяться зі ступенями ладу. Не можна не

відзначити своєрідності цих взаємозв'язків. Вони уточнюють можливі ще взаємозв'язки між компонентами музикальності.

Класифікація компонентів структури музикальності, зробив Б. Теплов, є найаргументованішою. Праця Б. Теплова відзначається одночасно аналітичним і синтетичним підходом до вивчення природи музикальності, що дає точне, диференційоване і цілісне уявлення про її життєве значення. Структура музикальності характеризується з психологічних, естетичних і музикознавчих позицій. Це забезпечує повноту її характеристики. При диференціації окремих здібностей зовсім не втрачається їх єдність. Виявлено різноманітні й динамічні взаємозв'язки між музикою і переживанням суб'єкта, між діяльністю і здібностями, які формуються в процесі цієї діяльності, між окремими музичними здібностями; показано також якісну своєрідність формування їх у ранньому дитинстві.

Отже, якою уявляється структура музикальності? Музикальність складається з комплексу якостей, необхідних для успішного виконання музичної діяльності. Всі її елементи розглядаються в їхніх структурних співвідношеннях. Але для розуміння її якісної своєрідності необхідне знання типологічних та індивідуальних якостей особи, її інтересів, нахилів, її вольових процесів, що складаються в музичній практиці. Всі здібності характеризуються синтезом емоційного і слухового компонентів. На якій би стадії свого розвитку не знаходилася дитина, вона емоційно відгукується на виразні інтонації, на музику, що втілює у собі певні почуття. Емоційним забарвленням характеризуються і всі види музичної діяльності. Разом з тим, не менш важливий і слуховий компонент. Сенсорна основа, яка полягає у пізнаванні, розрізненні, зіставленні, відтворенні, тобто в дійово-наочній орієнтації у звуковисотних, ритмічних, тембрових і динамічних співвідношеннях, пов'язана з усіма «шарами» музичного розвитку. На базі єдності емоційного і слухового компонентів складаються дві основні музичні здібності: здатність переживати, розрізняти, уявляти і відтворювати ладовисотні співвідношення; здатність переживати, розрізняти, уявляти і відтворювати музичний ритм. Ці дві основні музичні здібності необхідні для виконання будь-якої музичної діяльності – сприйняття, відтворення, творчості. Але вони по-різному виявляються у тому чи іншому її виді, наприклад, для співу найбільше значення має здатність до переживання, розрізнення ладовисотних співвідношень – чи то буде виконання, чи творчість. Якщо ці дві основні здібності пов'язані з провідними музичними виразовими засобами (звуковисотність і ритм), то музично-слухові уявлення відбивають ті ж особливості музики, але поза реальним звучанням і незалежно від нього. Їх можна назвати внутрішнім слухом, тому що відбувається уявлення в думці – «внутрішня музична мова», «мова в думці».

Музикальність як комплекс здібностей виявляється по-різному в різних видах музичної діяльності. Наприклад, здатність до сприйняття музики включає, крім основних музичних здібностей та інші. Важливим фактором є володіння виконавськими засобами (інструмент, голос, рух тіла),

що допомагає передати зміст, настрої музики. Набувають великого значення вольові процеси, ініціатива, творчі задуми, а також так звані технічні здібності, наприклад чистота співочих інтонацій, якість звукоутворення в співі, пластичність моторного апарату, витонченість рухів у ритміці, узгодженість рухів рук під час гри на інструменті тощо. До складу творчих здібностей входять компоненти, необхідні для виконавства, – виразність, безпосередність, щирість, і компоненти, без яких неможлива продуктивна творчість, – індивідуальна своєрідність у задумах і пошуках нових засобів втілення. У структурі музикальності можна виділити більш загальні й спеціальні музично-естетичні здібності. Для перших характерне естетичне начало, що виявляється під час сприйняття, відтворення, уявлення й творчості у динаміці різноманітних почуттів, творчій уяві, виникненні оцінного ставлення. До других належать названі основні музичні здібності й сенсорна основа. Між всіма компонентами музикальності встановлюються тісні зв'язки. Вже говорилося про єдність емоційного і слухового, цілісного і диференційованого підходу. Легко побачити, що процеси музичного сприймання супроводжують не тільки слухацьку, а й відтворюючу і творчу практику.

Самостійна робота №1

Тема. Поняття та структура музичної обдарованості

Мета: розкрити зміст поняття «музична обдарованість» та з'ясувати його структуру; висвітлити ієрархію музичної обдарованості у вигляді здібностей, таланту та геніальності, порівняти зазначені категорії з позиції загальної психології; визначити специфіку музичної обдарованості та її багатоскладовість; розкрити особливості музично-творчого комплексу як складової професійної музичної діяльності; встановити зв'язок музичного мислення та можливостей інтелекту із музичною обдарованістю.

Знати:

- зміст поняття «музична обдарованість» та її структуру;
- специфіку музичної обдарованості у контексті її багатоскладовості;
- особливості музично-творчого комплексу як складової професійної музичної діяльності.

Вміти:

- робити порівняльний аналіз композиторського та виконавського дарування відомих композиторів;
- дати характеристику музично-творчого комплексу як складової професійної музичної діяльності;
- встановлювати взаємозв'язок здібностей, таланту та геніальності з музичною обдарованістю.

План

1. Зміст та структура музичної обдарованості.
2. Ієрархія музичної обдарованості.
3. Здібності, талант та геніальність. Основні відмінності.
4. Обдарованість як схильність до певного виду музичної діяльності.
5. Психофізичний комплекс успішної виконавської діяльності як базис віртуозності.
6. Зв'язок музичного мислення та можливостей інтелекту із музичною обдарованістю.
7. Креативність як компонент обдарованості.

Основна література

1. Анисимов В. П. Диагностика музыкальных способностей детей: учеб.пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2004. 128 с.
2. Науменко С. І. Психологія музичності та її формування у молодших школярів. К., 1996. 199 с.
3. Одаренность: диагностика и технологии / В. Васильев, А. Доровской и др. Воронеж: ВОИПКРО, 2003. 127 с.
4. Петрушин В. И. Музыкальная психология. М.: Академический Проект; Трикста, 2008. 400 с.
5. Рогов Е. И. Настольная книга практического психолога. Кн. 2. Работа психолога с взрослыми. Коррекционные приемы и упражнения: Учеб. пособие. М.: ВЛАДОС, 1999. 383 с.

6. Сиротюк А. С. Диагностика одаренности: учебное пособие. Тверь, 2011.
7. Щербіна І. В. Психотренінг як засіб реалізації художнього образу у вокальному мистецтві // Культура України. Вип. 16. Мистецтвознавство. Філософія. Зб. наук. пр. /ХДАК; Відп. ред. М.В. Дяченко. Х.: ХДАК, 2005. С. 226-237.

Додаткова література

1. Антонова О. Є. Обдарованість: досвід історичного та порівняльного аналізу: монографія. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2005. 456 с.
2. Дружинин В. Н. Психология общих способностей. СПб.: Питер Ком, 1999. 368с.: (Серия “Мастера психологии”).
3. Клименюк Ю. М. Обдаровані діти, їх виявлення та діагностика // Проблеми освіти: збірник наукових праць. Спецвипуск. Вінниця-Київ, 2015. С. 46-50.
4. Кульчицька О. Методика діагностики інтелектуальної обдарованості // Обдарована дитина. 2007. №1. С. 39-42.
5. Лосева А. А. Психологическая диагностика одаренности. М.: Академический проект; Трикста, 2004. 176 с.
6. Морозова Л., Бондарев І. Діагностика дитячої обдарованості та психолого-педагогічні особливості обдарованих дітей // Рідна школа. 2003. №5. С.34-38.
7. Психология одаренности детей и подростков / Под ред. Н.С. Лейтеса. М.: Изд. центр “Академия”, 1996. 407с.
8. Шевців З. М. Основи соціально-педагогічної діяльності – [Електронний ресурс] Режим доступу: [http:// pidruchniki.ws / 1931110342999 / pedagogika / metodi_diagnostikiobrarovanoyi_ditini/](http://pidruchniki.ws/1931110342999/pedagogika/metodi_diagnostikiobrarovanoyi_ditini/)

Завдання для самостійної роботи

1. Визначити природні здібності індивіда (під час педагогічної практики), що займається музичною діяльністю.
2. Провести психологічне тестування обраного індивіда щодо музичної обдарованості. Письмово оформити висновки та виконати аналіз результатів тестування.
4. Спрогнозувати область максимальної реалізації творчих можливостей обраного індивіда.
5. Виконати тест на виявлення відношення (схильності) студента до конкретної музичної діяльності (див. Додаток 2).
6. Виконати діагностику музичних здібностей першокласника (6-7 років), який ще не розпочав процес музичного навчання.

Методичні рекомендації

Ознайомившись із запропонованою літературою студенту слід обрати об'єкт дослідження щодо визначених завдань, провести психологічне тестування згідно обраного напрямку та методу тестування. Надати

результати тестування та власні коментарі щодо них. Користуючись тестом В. Петрушина, діагностувати у студента своєї групи схильність до конкретної музичної діяльності. Висловити власні рекомендації згідно результатів тестування.

Згідно поданих нижче тестів (за методикою С. О. Науменко) діагностувати музичні здібності обраної під час педагогічної практики дитини 1-го класу.

Тести для вивчення музичних здібностей першокласників, що не починали музичного навчання

Чуття ритму

А. Вивчення чуття ритму:

- 1) проплескати в долоні знайому мелодію;
- 2) проплескати в долоні прослухану двічі мелодію;
- 3) проплескати в долоні лише сильні долі (грати музичні твори: колискову, вальс, марш тощо).

В. Вивчення кінестетичної сфери дитини:

- 1) показати праву, ліву руки за словесною командою дослідника, далі з показом різних рук дослідником;
- 2) за словесною командою повертатись вправо, вліво, показувати різні пальці (володіння різними рухами одночасно);
- 3) активність та пластичність рухової сфери.

С. Реакція на зміну ритму (помічає, не помічає, миттєво протестує, є рухова реакція під час слухання музики):

- 1) зіграти твір в оригінальному варіанті (В. Косенко, Г. Тюн, М. Гайворонський та ін.);
- 2) зіграти його зі змінами в ритмі;
- 3) зіграти знайомий твір зі змінами в ритмі (репертуар з мультфільмів, окремі знайомі дитячі пісні, танці).

Д. Вивчення слухо-рухової координації дитини (наявність музично-слухових уявлень). Підбір окремих звуків, коротких лейтмотивів, фраз тощо на музичних інструментах:

- 1) зіграти два рівних за тривалістю звука, а третій довгий (грає дослідник, а дитина повинна повторити);
 - 2) зіграти три рівних звука з акцентом на першому;
 - 3) зіграти одночасно двома руками по два звуки;
- зіграти чотири звуки один за одним руками – лівою, правою, лівою, правою (третіми пальцями).

Блоки А і Д належать до вивчення відтворюючих можливостей, блок С – до сприймання.

Ладове чуття

А. Визначення настрою музичного твору:

- 1) зіграти твори в мінорі: Ф. Шопен «Вальс № 7», українську народну пісню «Їхав козак за Дунай» (за вибором дослідника);
- 2) зіграти твори в мажорі: В. Моцарт «Тема з сонати Ля мажор», українську народну пісню «Журавель» тощо;
- 3) зіграти твір, в якому характер заважає зорієнтуватися в ладу (В. Моцарт «Рондо в турецькому стилі», Л. Бетховен III частина «Місячної» сонати тощо).

В. Прояв можливостей до аналізу:

- 1) зіграти знайому дитині пісню;
- 2) зіграти цю ж мелодію у протилежному ладу;
- 3) зіграти у «збільшеному» варіанті – акордами.

С. Чуття ладових тяжінь:

- 1) зіграти мелодію без закінчення. Дитина повинна визначити чи закінчилась мелодія. Якщо вона визначає, що мелодія не закінчилась, то необхідно запропонувати їй проспівати закінчення, підібрати його на музичному інструменті. Також закінчення може зіграти дослідник, а дитина визначить.

Д. Визначення чуття ладу та її тональності:

- 1) зіграти мелодію. Після цього запропонувати дітям вибрати хатку для цієї мелодії з кількох звуків – чуття ладо-тонального тризвуку. Мелодію грати 3–4 рази і тризвуки 3–4 рази.

Чуття тембру

А. Ознайомити дітей зі звучанням декількох різних музичних інструментів (фортепіано, металофон, скрипка тощо):

- 1) дослідник грає на інструментах, а дитина повинна визначити інструмент на якому грають, слухаючи музику відвернувшись;
- 2) визначити, які музичні інструменти дитина знає і чому їй подобається той чи інший;
- 3) вивчити наявність у дитини взаємозв'язку між настроєм музики та тембром інструменту. Для цього потрібно поставити такі запитання: «Як ти гадаєш, на якому інструменті можна заграти: марш, сумну мелодію, польку тощо?», «Де б ти на фортепіано грав пісеньку соловейка, білочки?» тощо;
- 4) дитина має обрати інструмент для супроводу твору, який зіграє дослідник: «Заповіт», «Гопак» тощо.

В. Вивчення питомої ваги чуття тембру у музичному сприйнятті дитини:

- 1) зіграти не дуже складний твір у першій октаві, щоб дитина його запам'ятала;
- 2) зіграти цей же твір у великій октаві;
- 3) зіграти його ж у четвертій октаві. Необхідно визначити чи сприймає дитина зіграний твір як знайомий чи як зовсім новий.

Музично-слухові уявлення (звуквисотний слух)

А. Можливість відтворення голосом або на музичному інструменті мелодії:

- 1) проспівати знайому пісню, ту, яку було прослухано;

2) підібрати знайому пісню на інструменті (до восьми спроб). Спочатку показати дитині, що означає підібрати мелодію на інструменті. Спостерігати за тим, як дитина підбирає потрібні звуки.

В. Сталість звуковисотного слуху:

- 1) зіграти мелодію, запам'ятати її;
- 2) зіграти її в різних регістрах;
- 3) зіграти мелодію з різним супроводом. Відмітити чи впізнає її дитина.

Зміст та якість музичного сприймання

А. Емоційність реакції на музику:

1) зіграти твори різні за настроєм та характером. Визначити уважність під час слухання, зацікавленість, наявність рухової реакції. Під час слухання використати відволікаючі предмети (красиву іграшку, музичний інструмент тощо).

В. Об'єм сприймання, його зміст:

- 1) зіграти дітям невеликий твір («Рондо в турецькому стилі» В. Моцарта, Прелюд Ф. Шопена, Елегію М. Лисенка тощо) та з'ясувати, що вони в них сприйняли: настрій, характер, динаміку, гармонію, темп, регістр. Допомогати дітям відповідати на запитання;
- 2) зіграти п'єсу без останнього такту, діти повинні визначити закінчилась вона чи ні;
- 3) зіграти твір, пропустивши в ньому один такт. Потрібно прослідкувати за сприйняттям дітей: чи відчують вони порушення логіки, форми;
- 4) зіграти твір та запропонувати дітям розповісти, як «живе» музика, тобто визначити форму твору.

Чуття гармонії

- 1) Зіграти пісню: • правильний варіант; • акомпанемент в іншій тональності, ніж мелодія; • в оригінальному варіанті гармонії зробити зміну функцій (наприклад, було Т – S, Т – Д, а потрібно – Д – S).
- 2) Зіграти п'єсу, варіанти з № 1.
- 3) Зіграти декілька гармонійних інтервалів та акордів (м. 2, м. 3 Д УІІ): • визначити настрій, образ кожного з них; • знайти їх серед інших (інтервалів та акордів); • визначити, які інтервали та акорди їм подобаються і чому; • визначити кількість звуків у кожного з них.

Тести

1. Продовжіть класифікацію здібностей, необхідних у музичній діяльності: *сенсомоторні, перцептивні, ...* _____

3. Встановіть відповідність терміна його визначенню:

Здібності	Вроджені психофізіологічні особливості, які служать основою розвитку здібностей
-----------	---

Задатки	Індивідуально-психологічні особливості, що визначають успішність виконання певної діяльності та що не зводяться до знань, умінь та навичок, але обумовлюють легкість та швидкість навчання новим способам та прийомам діяльності
Музикальність	Сукупність здібностей, які дозволяють індивіду досягти вагомих результатів в одному або декількох видах діяльності
Обдарованість	Комплекс природних задатків, що забезпечує можливість виховання в людині музичного смаку, здатності повноцінного сприйняття музики, підготовки музиканта-професіонала

3. Закінчить речення.

Музичний слух – це здібність людини розрізняти музичні звуки,

4. Назвіть музичну здібність, яка полягає у здатності сприймати, переживати та відтворювати ритмічні поєднання:

- а) ладове відчуття;
- б) музично-ритмічне відчуття;
- в) музично-слухові уявлення;
- г) мнемічна здатність.

5. Визначте здібність щодо налаштування уваги та утримання її під час музичної діяльності?

- а) сенсомоторна здібність;
- б) мнемічна здібність;
- в) імажитивна здібність;
- г) аттенційна здібність.

6. Назвіть три основні характеристики здібностей виділяє Б.М. Теплов?

7. Визначте, який з нижченаведених показників характеризує творчу одарованість учня?

- а) інтелектуальна незалежність, зневажливе ставлення до стереотипів, авторитетів; потреба чинити опір шаблону, нав'язаному стилю діяльності;
- б) відсутність самооцінки та потреби мати свій «Я-образ»;
- в) прагнення долати труднощі за допомоги старших;
- г) відсутність особистої думки.

8. Встановіть відповідність.

1. Фізичний слух	А. здібність визначати абсолютну висоту музичних звуків, не вдаючись до порівняння із звуками відомої висоти
2. Музичний слух	Б. сприйняття та усвідомлення певної музичної інформації
3. Абсолютний слух	В. розпізнавання звукового сигналу або виділення сигналу з фонового шуму

9. Зазначте здібності, що проявляються у певній галузі виробництва, культури, мистецтва?

- а) інженерні;
- б) загальні;
- в) спеціальні;
- г) ваш варіант.

10. Назвіть сукупність спеціальних здібностей, що дають змогу одержати продукт діяльності, який вирізняється новизною, високим рівнем досконалості і суспільною значимістю:

- а) талант;
- б) геніальність;
- в) обдарованість;
- г) музикальність.

Максимальна кількість балів за тести – 10 балів.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 3. ПСИХОЛОГІЯ МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ

ЛЕКЦІЯ 3

ТЕМА. ПСИХОЛОГІЯ МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ

Мета: ознайомити студентів із сутністю та психологічними механізмами музичного сприйняття, визначити роль музичного сприйняття в інтелектуальному та емоційному розвитку людини; розкрити специфічні властивості сприйняття та його апперцепційну обумовленість; висвітлити сучасні наукові уявлення щодо сутності музичного сприйняття.

План

1. Сприйняття як психологічний процес.
2. Музичне сприйняття як художньо-психологічний феномен.
3. Сутність сприйняття музики з позиції психології музичної освіти.
4. Дослідження проблеми сприйняття музики у психологічній науці.
5. Рівні сприйняття музики.
6. Типи сприйняття музики. Типи слухачів.
7. Аперцепційна обумовленість музичного сприйняття.
8. Сучасні уявлення про сутність музичного сприйняття.

Література

1. Иванченко Г. В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. М.: Смысл, 2001. 256 с.
2. Петрушин В. И. Музыкальная психология. М.: ВЛАДОС, 1997. 384 с.
3. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб.пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др.; Под ред. Г.М. Цыпина. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 368 с.
4. Федорович Е. Н. Основы психологии музыкального образования: Учебное пособие. 3-е изд. М.: Директ-Медиа, 2014. 207 с.

Стислий зміст лекції

Музично-пізнавальні процеси це психічні процеси, предметом і областю розгортання яких є музика. Загальна психологія називає в якості основних пізнавальних процесів відчуття, сприйняття, мислення і уяву. Вони ж відповідно до музики являють собою музично-пізнавальні процеси, оскільки на їх основі здійснюється пізнання музики в широкому сенсі.

Первинним і найпростішим процесом є відчуття - психічний процес, що виникає в результаті безпосереднього впливу джерела відчуття на органи чуття. У музично-пізнавальній діяльності найбільш важливі слухові, кінестетичні, тактильні та ритмічні відчуття.

На основі комплексу відчуттів виникає сприйняття як процес, що характеризується, по-перше, цілісністю, по-друге - опорою на попередній досвід (апперцепційний), по-третє - константністю. У філософії та психології сприйняття трактується як складний процес отримання і перетворення

інформації, що забезпечує організму відображення реальності й орієнтування в навколишньому світі. Як форма чуттєвого відображення сприйняття включає виявлення об'єкта в поле сприйняття, розрізнення окремих ознак в об'єкті, виділення в ньому інформативного змісту, формування образу сприйманого.

У загальнопсихологічному розумінні сприйняття виділяють тенденцію прегнантності, відповідно до якої об'єднання розрізнених властивостей сприйманого в свідомості відбувається таким чином, що ціле так чи інакше відрізняється за формою від інших можливих об'єднань [12].

Музичне сприйняття - процес надзвичайно складний і багатоаспектний. У психології під сприйняттям розуміється:

1. Суб'єктивний образ предмета, явища або процесу, що безпосередньо впливає на органи чуття людини (перцептивний образ).
2. Процес формування цього образу в свідомості.

Поняття «сприйняття музики» трактується як психічний музично-пізнавальний процес і по-друге, суб'єктивний образ сприйнятого як результат музично-пізнавального процесу, що виникає в індивідуальній свідомості людини. Сприйняття як процес і як результат діяльності свідомості має об'єктивну і суб'єктивну сторони, культурно-задані й індивідуальні прояви. В обох зазначених вище значеннях сприйняття музики (як процес і як кінцевий музичний образ) детерміновано несвідомою частиною психіки людини [12].

Результатом процесу сприйняття музики є так званий «перцептивний образ» музичного явища. Формування перцептивного образу музики включає кілька фаз від початкового слухання до породження диференційованого цілісного образу-версії, близького до акустично-музичного оригіналу. У психології сприйняття ця кінцева фаза формування «перцептивного образу» пов'язана з адекватним відображенням об'єкта сприйняття і є метою всього пізнавального процесу психіки.

Сприйняття музики майбутніми слухачами хвилює композитора не менше ніж встановлення змістовних і структурних особливостей власних творів. Сприйняття аудиторії є головним критерієм професійної діяльності музиканта-виконавця. Для слухача ж сприйняття являє собою основний процес, за допомогою якого він здійснює музичну діяльність.

Між музичним сприйняттям, музичним мисленням і музичним уявою існує більш тісний зв'язок, ніж між цими ж процесами в їх загальнопсихологічному розумінні. Якщо сприйняття в загальній психології трактується як процес переважно репродуктивний, на відміну від мислення і уяви, що характеризуються різним ступенем продуктивності, то в музичній діяльності сприйняття є продуктивним процесом.

Визначення сутності музичного сприйняття можливе з позицій різних наук (музикознавства, психології, педагогіки, соціології, антропології) та шляхів пізнання (наукового, філософського, релігійного, художнього), оскільки проблема сприйняття мистецтва є за своєю природою міждисциплінарної.

Визначимо сутність сприйняття музики з позиції психології музичної освіти, де основною тематичною лінією і проблемою для вивчення є музично-психічний розвиток учня як суб'єкта музично-освітнього процесу. У цьому науковому ракурсі сутністю сприйняття музики можна вважати прилучення особистості до загальнолюдської музичної культури в процесі породження, освоєння і розвитку індивідом музичних смислів, образів і їх значень. Завдяки розвитку сприйняття музики стає можливим збагачення процесу освоєння практичних навичок виконання музики.

Навколишній світ впливає на органи почуттів людини комплексно, сприйняття складається з відчуттів різних модальностей, тобто на основі чуттєвих «вражень» різних органів почуттів. Кожна модальність чуттєвої сфери людини робить свій внесок у формування суб'єктивного образу сприйняття.

Процес сприйняття музики, незважаючи на домінування в ньому слухової модальності, також носить комплексний (полімодальний) характер. В процесі сприйняття музики і у формуванні музичного образу особливо значущими вважаються аудіальна (слухова), візуальна (зорова), кінестетична (тілесна) і «емоційна» модальності [29]. У музичний образ, що виникає в свідомості слухача певні «вклади» вносять всі модальності, але у різній ступені. Це залежить як від самої музики, що провокує активність певних модальностей («образотворча» музика або «музика для ніг»), так і від індивідуальних особливостей чуттєвого досвіду слухача. Таким чином, до сутності сприйняття музики, на відміну від процесу слухового сприйняття, можна віднести специфічний характер протікання процесу на чуттєвому рівні - полімодальний зі слуховим управлінням координацією модальностей.

Полімодальний чуттєвий досвід сприйняття музики і формування музичного образу відобразився в теоретичних уявленнях про слухо-рухову природу музикальності (Б.В. Асаф'єв, Б.М. Теплов), про руки музиканта, що слухають (Г. Нейгауз), або про яскравість музичних інтонацій і тональностей (М.А. Римський-Корсаков, А.М. Скрябін) і «зриму музику» (С.Ейзенштейн).

Найважливішим моментом музичного сприйняття є проблема джерела виникнення музичного образу в свідомості сприймаючої людини. Ця проблема по-різному вирішувалася в історії висунення теоретичних концепцій сприйняття музики і може бути позначена як «поворот від тон-психології до музичного гештальту».

У науці існують дві лінії дослідження і психологічного трактування проблеми сприйняття музики. Одна лінія пов'язана із працею Г. Гельмгольца «Вчення про слухові відчуття». Надалі цю тематику розробляв К. Штумпф та інші дослідники. Вони дотримувалися позиції, згідно з якою сприйняття музики залежить від відчуттів, а вірніше - окремих відчуттів, які виникають від структурних елементів музичної тканини, підсумовуючись в образі-сприйнятті. Людина відчуває цілий комплекс відчуттів у процесі сприйняття музики: звуковисотні зміни мелодійних ліній, ритмічні коливання, зміни динаміки, темпу тощо. Все різноманіття відчуттів, які досягають органів

почуттів людини, за цією теорією, синтезуються в сприйнятті й свідомості, внаслідок чого народжується перцептивний образ музики як синтез окремих музичних відчуттів. Таке уявлення про формування музичного образу базувалося на теоретичних знаннях про будову музичної тканини [8].

Існує й інша концепція сприйняття музики (Е. Курт), заснована на уявленнях гештальт-психології. Сприйняття смисло-образу музики в цій концепції випереджає відчуття або спрямовується паралельно їм (порівнюючи образ із новою інформацією від поточних відчуттів). Психіка несвідомо відразу «сканує» цілісний художній образ, зміст музики, перевіряє гіпотези й уточнює деталі живого образу завдяки окремим музичним відчуттям. Спочатку формується первинний образ сприйняття, а потім - завершений музичний образ [23].

У психології виділяють певні рівні сприйняття музики.

Аналітичний рівень сприйняття музики характеризується активною диференціацією єдиного смислового потоку на дискретні компоненти, засоби «будівництва» музичного образу: звуковисотні й метроритмічні, темброві й гармонічні, всі можливі нюанси музичної тканини, фіксуючи зміни, що відбуваються в ході розгортання форми.

Інтонаційний рівень сприйняття музики (В.В. Медушевський, Д.К. Кірнарська) націлений на зчитування емоційно-смислових аспектів твору в цілісному континуальному розвитку. В.Медушевський навіть наголошує не про інтонацію як джерело інтонаційного сприйняття, а про протоінтонації як цілісному надтекстовому потоці, тобто смислового розгортання форми, - цей принцип сприйняття «заснований на об'єднаному використанні всіх властивостей звукового матеріалу» [27, 21].

Виділені рівні сприйняття музики - аналітичний та інтонаційний - звернені до різних верств музичного образу і музичної форми - дискретного (роздільно-структурованого, непостійного) і континуального (безперервного, «потокowego»). Різні музично-педагогічні методи можуть акцентувати увагу і музичну свідомість учнів у процесі сприйняття творів на певному «шарі», активізуючи той чи інший рівень сприйняття. Так, цілісний музикознавчий аналіз, частково введений в урок, сприяє розвитку дискретного сприйняття-мислення, а будь-які форми інтуїтивного пластичного вираження, «переінтонування» на мовах інших мистецтв ведуть до розвитку континуального інтонаційного сприйняття.

Д.К. Кірнарська відповідно пов'язує з цими рівнями сприйняття типи слухачів: музиканти-професіонали більш орієнтовані на «аналітичне» сприйняття, немусиканти - на «інтонаційне» [21] Таким чином, рівень і тип сприйняття музики ілюструються концепціями про типологію слухача, що відображають проблему сприйняття в аспекті такого важливого виду музично-естетичної та навчально-музичної діяльності, як слухання (хоча розгляд рівнів сприйняття музики може відбуватися також і в контексті типології виконавця, і типології творчого акту створення музики).

Проблема типів сприйняття музики в слухацькій діяльності розглядалася в музичній та психологічній науках з різних точок зору. Усі ці підходи впливають із певних сутнісних аспектів і характеристик сприйняття й можуть відрізнятися: за орієнтацією на певний рівень сприйняття (В.В. Медушевський, Д.К. Кірнарська), за активністю процесу (Ф. Лі, О. Зіх), за модальними перевагами музично-образної сфери свідомості (Б.В. Асаф'єв, Б.М. Теплов та ін.), за інтра- або екстрамузичному «тезаурусу» слухача (О. Зіх, М.С. Старчеус, К.В. Тарасова, Г.М. Ципін та ін.), за «вкладами» афекту та інтелекту (А. Фульє, А.Л. Готсдінер) та згідно загальнокультурних ціннісних орієнтацій (Т. Адорно).

Музичне сприйняття слухача наділене системою функцій: соціальних і особистісних. Соціальні функції відіграють комунікативну роль, об'єднуючи слухачів у певні групи. Тому не випадково в антрактах концертів і вистав люди легко й невимушено вступають в контакти, обмінюються думками щодо почутих творів, гри музикантів і про інші питання, часом які не пов'язані безпосередньо з музикою. Особливо багатогранні особистісні функції; їх можна поділити: на пізнавальні, естетичні, самовиховання, емоційної розрядки, компенсаторні, стимулювання іншого роду діяльності, формування певного тону, стану або настрою. Тобто в особистісних функціях зазвичай закладена відповідь на питання: навіщо люди слухають музику?

Музична психологія розглядає музичне сприйняття як активну творчу діяльність, а в самому акті сприйняття закладений процес прилучення до творчості. Функція активності полягає в тому, що постійно здійснюється слуховий контроль, відбувається процес впізнавання предмета.

Крім активності музичне сприйняття характеризується цілою низкою якостей, в яких виявляється його благодійний, розвиваючий вплив на психіку людини, у тому числі на розумові здібності. Музичне сприйняття відрізняється також яскравою емоційністю і образністю та впливає на різні сторони емоційної сфери. Музичне сприйняття із властивою йому оціночною діяльністю пов'язане з роботою репродуктивного мислення. У процесі музичного сприйняття відбуваються різні логічні операції, в тому числі порівняння. Музичне сприйняття завжди осмислене за асоціативне за своєю природою. Також музичне сприйняття характеризується варіантністю і константністю. Причому на відміну від інших видів сприйняття, музичне відрізняється найбільш значною шкалою варіантних коливань. У цьому також проявляється його творчий характер.

Найважливішу роль в сприйнятті музики грає апперцепція - прогнозує сприйняття, що залежить від музичного досвіду. Апперцепція обумовлює певну установку на сприйняття, диктує очікування, психологічна гра з якими багато в чому визначає ступінь задоволення, яке ми отримуємо від прослуханого. Якщо усі наші супутні сприйняттю «прогнози» розвитку музичної думки підтверджуються, це викликає найчастіше нудьгу, по причині відсутності новизни або відкриття в процесі сприйняття, в результаті

немає подиву - тієї емоції, яка підтримує інтерес і задоволення. Даний психологічний феномен спонукав до життя деякі педагогічні прийоми, що успішно розвивають здатність до сприйняття музичної мови на основі накопичення слухових стереотипів [21].

Апперцепція в загальнофілософському сенсі означає ясне і усвідомлене сприйняття на відміну від несвідомої перцепції. У психології апперцепцією називають залежність сприйняття від минулого досвіду. Безліч минулих вражень, уявлень, знань, навичок, як вказує Є. В. Назайкінський, істотно впливає на сприйняття будь-якого об'єкта, в тому числі на музичне сприйняття. Будь-який музичний твір сприймається лише на основі конкретних життєвих вражень, умінь, навичок [29].

У кожної людини в міру набуття нею життєвого досвіду складається своєрідний словник життєвих вражень, що включає наслідки різних її дій, різноманітних зв'язків і відносин, які можуть оживати під впливом художнього твору. Такий словник визначається терміном тезаурус (від грецького скарб, сховище). Для того щоб зрозуміти, яким буде сприйняття певною людиною музичного твору або його фрагмента, необхідно знати, яким є її тезаурус.

Ось як розкриває Є. В. Назайкінський складність цього завдання: «При визначенні об'єктивної зумовленості змісту тезауруса необхідно мати на увазі своєрідність закономірностей індивідуального відображення світу. Минулий досвід в цілому являє собою досить своєрідне відображення об'єктивного світу, химерне з точки зору, наприклад, звичайної фотографії. Адже пам'ять людини ... заповнюється за дуже складним законам і схильна до випадковостей ... Для повного збігу тезаурусів необхідний абсолютний збіг індивідуумів, тобто їх фізичне перебування в одних і тих же просторово-часових координатах світу. Необхідна й інша умова - повний збіг самих індивідуумів. Але в цьому випадку не було б і потреби в спілкуванні - усі знали б про світ одне і те ж » [29]. Крім того, слід враховувати, що «... пам'ять не пасивна і має вибірковий характер, а минуле не мертвий вантаж пам'яті» [29].

Різні стадії розуміння музики в залежності від музичного професіоналізму або непрофесіоналізму, а також ступеня музичного розвитку непрофесіоналів досліджує М.Ш. Бонфельд. Він розглядає музичне сприйняття як передумову розуміння музики і поділяє власне розуміння на дві великі групи: насолода (стадія переважно непрофесійна) і пізнання (стадія, характерна для професіоналів). «Безперечним є, - пише він про розуміння музики музикантами і немузикантами, - ... той факт, що кожен раз мова йде про різні рівні розуміння музики, причому різних не тільки глибиною розуміння, але й самим характером проникнення в її глибини» [41].

Насолода поділяється, за М. Ш. Бонфельдом, на три стадії:

1. Перебування. Слухач «перебуває» у процесі слухання музичної тканини, занурюється в нього, саме це звучання пробуджує його власне

континуальне мислення і, минаючи стадію усвідомленості, дає можливість залучення до континуальної думки, укладеної в художньому творінні. Це стадія найменш диференційована.

2. Споглядання. Сприйняття не обмежується неусвідомлюваним перебуванням у музичній атмосфері, але спроможне проникнути в музичний текст, розглянути в ньому компоненти, структури, фактури, виділити семантично і континуально «згущені» області.

3. Переживання. Це ще більш усвідомлений тип поєднання з думкою, що закладена в музичному творі. Такий тип розуміння характеризує слухачів з певним досвідом відвідування концертів, що мають спеціальні знання зі сфери музичного мистецтва.

Осягнення музичного смислу музикантами-професіоналами або музично розвиненими любителями, що характеризується терміном «пізнання», також має три основні стадії:

1. Спостереження. Слухач (виконавець - реальний або уявний) не просто сприймає музичну тканину, але отримує можливість візуального з нею контакту, який допомагає усвідомити основні особливості структури твору, його «сюжету» і «фабули».

2. Вслухання. Під час сприйняття відбувається поглиблене розуміння музичної тканини як по горизонталі, так і по вертикалі, пронизуючи всю товщу музичних пластів.

3. Вища стадія - аналіз - здійснюється, як правило, тільки під час уявного або реального власного озвучування музичного тексту. Для більш глибокого занурення в смисл твору в цьому випадку широко використовується залучення інших текстів, тобто твір занурюється у більш широкий контекст [41].

Якщо М.Ш. Бонфельд загострює увагу на відмінностях в сприйнятті, характерних для людей з різним музичним тезаурусом, то Є.В. Назайкинський виявляє закономірності сприйняття музики, що складаються на основі спільності сенсорного, кінетичного і соціального досвіду. У числі таких закономірних особливостей він називає спільність просторових і часових характеристик музичного сприйняття.

Сама постановка питання щодо просторовості сприйняття музики незвичайна, у силу того, що музика за способом свого існування - мистецтво часове. Але у той же час, звертає увагу Є. В. Назайкинський, ми постійно зустрічаємося з тим, що в словесному описі музики, в самих музичних термінах значне місце займають просторові характеристики: рельєф фактури, мелодійний візерунок, глибина звучання, висота звуку, звуковий фон, ритмічний малюнок тощо. Це говорить про те, що поряд з відчуттями, пов'язаними з реальним розташуванням інструментів, акустиккою залу і т. і., в музиці існують уявлення про глибинні, вертикальні та горизонтальні координати власне музичної тканини, про геометричний малюнок музичного тексту, про «поетичні простори» музичного твору в цілому [29].

Є. Назайкинський вводить поняття про два рівні музичного простору: реальний простір (архітектура залу, акустика, розташування інструментів і виконавців) і художній простір. Останнє містить просторовість власне музичної тканини, а також просторові компоненти впливу цієї тканини у цілому та її елементів на сприйняття слухачів.

У ряді мистецтв (театр, кіно) реальний простір виконує художню роль. У музиці просторовість також не відокремлена від реальних просторових відчуттів, але пов'язана з ними численними переходами. Провідну роль у виникненні просторових відчуттів під час сприйняття музики грає синестезія. Переважання тимчасового розгортання в музиці викликає у людини, що має просторовий досвід і звичку існування в просторі, потребу домислювати відсутню просторовість, заповнювати її недолік за рахунок слухових аналізаторів. Так, наприклад, у радіопостановках різні звуки покликані передавати пересування дійових осіб, і слухач бачить ці пересування. Щось подібне, тільки у більш складній формі, відбувається під час сприйняття музики. Приклади того, як слух доповнює враження про простір, численні: так, високі звуки сприймаються нами як віддалені, низькі - як ті, що знаходяться близько. Крещендо створює ілюзію наближення, дімінуендо - ілюзію видалення (поширений композиторський прийом).

Сама побудова звукоряду (рух вгору - вниз) є відображенням рухового досвіду людини. Ці та інші особливості є однією з основ побудови самої музики, вони по-різному використовувалися в різних стилях. Наприклад, «тришарова» фактура романтиків неодмінно задіяла закономірність сприйняття звуків різної висоти як різновіддалених. У поліфонічній музиці рельєфність звучання досягається за рахунок розбіжності фаз розвитку в різних голосах. Гомофонно-гармонічна музика XVIII ст. використовувала сприйняття гармонії як фону, а більш високих і дзвінких звуків мелодії - як візерунка тощо.

Є. В. Назайкинський, вивчаючи сприйняття складної структури музичної форми з точки зору психології виділяє три масштабних рівня сприйняття.

Перший - рівень мотивів, основою для слухання яких є безпосередня робота слухового аналізатора, здатного охопити нетривалі відрізки і осмислювати їх як приналежні до теперішнього часу.

Базою для другого рівня масштабного сприйняття служить мовний досвід, асоціації з логікою і синтаксисом мови й різноманітними типами рухів. Тут поширені терміни, запозичені з лінгвістики: фраза, речення, період. Вживаються також уподібнення руху по певній траєкторії (зліт, падіння, обертання), що відображають дії рухово-моторних ланок, які входять у системний механізм музичного сприйняття.

Третій масштабний рівень - це рівень твору в цілому і його відносно великих закінчених частин. Тут асоціативною базою в більшості випадків виявляються аналогії з сюжетним розгортанням подій і емоційними процесами. Застосовуються терміни «драматургія», «програма», «сюжет»,

«розвиток». Перехід від масштабів другого до масштабів третього рівня пов'язаний зі здатністю ритмічного слухання [29].

Просторовість музичного сприйняття, таким чином, тісно пов'язана з музичними формами і жанрами, фактурою, руховим досвідом. Просторові компоненти відіграють значну роль у розвитку музичного слуху і творчої уяви слухача.

У сучасній психології існує класифікація напрямів дослідження сприйняття музики як різнопланового та інтердисциплінарного об'єкта. Вони згруповані у 4 підходи:

1. «неспецифічний». В основі естетичного оцінювання – звичайний пізнавальний процес, що протікає в оптимальних умовах і що супроводжується внаслідок цього задоволенням (Г.Т. Фехнер, Г.Ю. Айзенк, Д. Берлайн, К. Мартиндейл).

2. «емоційний». Сприйняття музики виступає каналізатором, провідником для нездійснених мотивів; через їх уявне здійснення відбувається програвання накопичених емоцій і за допомогою нього – вираження власної глибинної сутності, ціннісна самоідентифікація, яких не вдається досягти іншим способом. Даний підхід представлений теорією Т. Ліппса та її додатками в музичній психології у вигляді досліджень природи «Музичних емоцій».

3. «пізнавальний». Естетичне оцінювання обумовлено якісно своєрідним результатом, альтернативним пізнавальним процесом, що протікає поза сітки предметно логічних категорій і раціональних суджень, що спирається на безпосередньо-почуттєві дані й спонтанне охоплення їх унікальної структури. До цього підходу відносяться концепції Р.Арнхейма, А. Моля, когнітивний і семіотичний напрямки музичної психології.

4. «особистісний». Естетичне оцінювання є результатом задоволення особливої потреби і пов'язане зі сприйняттям ціннісно-сміслового змісту музики. Результатом сприйняття стає розвиток особистості. До цього підходу віднесені концепції Б.М. Теплова, А. Маслоу, відповідний напрям музикотерапії.

Питання для самоперевірки та самоконтролю

1. Дайте визначення терміну «музично-пізнавальні процеси».
2. Назвіть основні пізнавальні процеси в психології.
3. Визначте властивості сприйняття.
4. Охарактеризуйте процес музичного сприйняття.
5. Чи є відмінності у термінах «сприйняття музики» та «музичне сприйняття». Обґрунтуйте власну думку.
6. Обґрунтуйте зв'язок між поняттями «музичне сприйняття», «музичне мислення» та «музична уява» у загальнопсихологічному розумінні.
7. Визначте сутність музичного сприйняття з позиції різних наук.
8. Розкрийте полімодальний характер процесу сприйняття музики.

9. Охарактеризуйте музичний образ як результат сприйняття музики людиною.
10. Проаналізуйте концепції дослідження та психологічного трактування проблеми сприйняття музики.
11. Охарактеризуйте рівні сприйняття музики у психології.
12. З'ясуйте типи слухачів відповідно рівням сприйняття музики.
13. Охарактеризуйте музичне сприйняття слухача.
14. Обґрунтуйте творчий характер музичного сприйняття.
15. Аперцепційна обумовленість музичного сприйняття.
16. Розкрийте роль музичного сприйняття в інтелектуальному та емоційному розвитку людини.
17. З'ясуйте стадії музичного сприйняття у залежності від ступеня музичного розвитку людини у дослідженнях М. Бонфельда.
18. Визначте спільність просторових і часових характеристик музичного сприйняття.
19. Висвітліть рівні сприйняття у дослідженнях Є. Назайкинського.
20. Перелічіть сучасні дослідження психологічних механізмів музичного сприйняття.

Практична робота №3

Тема. Вікові особливості сприйняття музики

Мета: познайомити студентів із віковими особливостями сприйняття музики; визначити роль асоціацій та індивідуальності слухача у процесі сприйняття музики; порівняти процес сприйняття музики у дітей та дорослих; з'ясувати роль життєвого та музичного досвіду молодших школярів у процесі сприйняття музики та зв'язок із комунікативним досвідом.

Знати:

- психологічні особливості сприйняття музики, їх міждисциплінарний характер;
- сучасні проблеми сприйняття музичних творів;
- вікові особливості сприйняття музики дітьми;
- природу музичної асоціативності;
- когнітивні моделі музичного сприйняття;
- психологічні особливості впливу музичної інформації на пізнавальну діяльність слухача.

Вміти:

- характеризувати вікові відмінності процесу сприйняття музики;
- аналізувати етапи процесу сприйняття музики дітьми;
- визначати роль асоціацій у процесі музичного сприйняття дитини;
- дати порівняльну характеристику процесу сприйняття музики дорослими та дітьми;
- організувати процес слухання музики дітьми різних вікових груп.

План

1. Психологічні особливості сприйняття музики. Загальна структура музичного сприйняття.
2. Когнітивні моделі музичного сприйняття.
3. Психологічні особливості впливу музичної інформації на пізнавальну діяльність слухача.
4. Етапи формування цілісного музичного образу.
5. Шляхи розвитку музичної культури слухачів.
6. Вікові особливості сприйняття музики учнями початкової школи.
7. Стадії процесу музичного сприйняття у дітей.

Основна література

1. Иванченко Г. В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. М.: Смысл, 2001. 264с.
2. Науменко С. І. Психологія музикальності та її формування у молодших школярів : навчальний посібник. К.: НДПІ, 1993. 180 с.
3. Науменко С. І. Психологія музичної діяльності: монографія; Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова, Ін-т обдарованої дитини НАПН України. Чернівці: Родовід, 2015. 408 с.

4. Николаева Е. И. Психология детского творчества. – СПб.: Речь, 2006. 220 с.
5. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання : навч.-метод. посіб. К.: ІЗМН, 1997. 248 с.
6. Талызина Н. Ф. Педагогическая психология: учеб. для студ. сред. пед. учеб. заведений. 3-е изд., стереотип. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 288 с.

Додаткова література

1. Лейтес Н. С. Возрастная одаренность и индивидуальные различия. М.: Ин-т практич. психол.; Воронеж: НПО «МОДЭК», 1997. 448 с.
2. Леонтьев А. Н. Лекции по общей психологии. М.: Смысл, 2001. 511 с.
3. Науменко С. І. Психологія музичності та її формування у молодших школярів: навчальний посібник; відп. ред. М. В. Левченко; М-во освіти України, Київський держ. пед. ін-т ім. М.П. Драгоманова. Київ: [б. и.], 1993. 160 с.
4. Рудницька О. П. Сприйняття музики і педагогічна культура вчителя: навч. посіб. К.: Вид-во КДПІ, 1992. 96 с.

Завдання

1. Опишіть, використовуючи власний практичний досвід, особливості сприйняття дітьми молодшого шкільного віку окремих елементів музичної інформації (тембр, ритм, гучність, темп). Проаналізуйте результати та поясніть їх.
2. Доведіть, що один і той самий твір може викликати різні асоціації, залежно від індивідуальності слухача, його духовної культури. Визначте роль позамузичних асоціацій у цьому процесі.
3. Підготуйтеся до диспуту на тему: «Зображальність чи музична асоціативність – засіб формування музичного сприйняття дитини?».
4. Як відомо, сприймання музики молодшими школярами тісно пов'язане з руховими переживаннями (ритмічні рухи, спів). Доберіть музичний репертуар, що підтверджує цю думку.

Методичні рекомендації

Під час підготовки до практичного заняття студентам необхідно опрацювати теоретичні питання та творчо підійти до виконання практичних завдань. Треба усвідомити, що вміння слухати і чути музику не є вродженою рисою. Пізнавально-творчі можливості учнів розвиваються у спілкуванні з музикою, в процесі цілеспрямованого аналізу музичних творів. Студентам пропонується опанувати основну та додаткову літературу, а також ознайомитися із опорним матеріалом до практичного заняття з метою якісної підготовки практичних завдань.

Опорний матеріал для підготовки до практичного заняття

Розмаїття музичної інформації, її вплив на величезну аудиторію висуває нові проблеми, зокрема, й таку, що пов'язується з впливом музики на особистість.

Постійне тиражування, репродукування музики у повсякденному житті засобами масової інформації, використання її як фону-емблеми для подачі інформації (наприклад, у рекламі), зростання обсягу музичної інформації, яку людина повинна переробляти (сприймати, слухати), обумовлює те, що музика стає засобом специфічного інформаційного ускладнюючого впливу на особистість. З усіх аспектів проблеми музичного сприйняття виділяємо музичну слухацьку діяльність, де поняття "слух" розумітимемо як здібність до музичної активності та діяльності.

У загальному вигляді проблема слухацької діяльності особистості розкривається у дослідженнях з різних галузей психології (психофізіології, музичної психології, психології мистецтва тощо). Існуючі моделі слухання музики ґрунтуються на порівняльній структурі перцептивного акту, що відображає багатомірність і багаторівневість музичного твору. Слухацьку діяльність уявляють: як "слуховий аналіз твору", де одиницею виміру є "звуковий об'єкт" [36]; як процес схематизації і навіть спрощення інформації, яка об'єктивно міститься в музичному творі, аж до її "мозаїчності" [36].

Сучасні дослідники вивчають проблеми сприймання музики як формування змісту у свідомості слухача [21; 36], особливостей слухового простору (вдаваного чи реального). Зокрема, отримала визнання ідея про єдність простору і часу в музичному творі [44], яка виявляється як відповідна "подієвість" [44, с. 204], оскільки "музика – є саме становлення" [44]. Сприймання музичного твору розуміють як складний процес, де поєднуються емоційна та інтелектуальна сторони, зміст музичного матеріалу й особливості особистості. Ця єдність зумовлює явище музичного переживання з усіма специфічними і характерологічними особливостями [19; 33; 36; 44].

Дослідники проблеми розуміння музики вважають, що психологи досить детально вивчають "результати рефлексії" (сприймання акордів тощо), але не процес сприймання музики як такий [44]. Відомі дослідження щодо співвідношення адекватності сприймання і механізмів музичного переживання [4]; специфіки музичного мислення [44]; з'ясування особливостей поведінки слухача [36]. Наявні поодинокі спроби вивчення механізмів "підспівування" (як внутрішнього музичного мовлення), особливостей слухових галюцинацій, особливостей окремих компонентів слухової уяви тощо.

Особливої уваги заслуговують дослідження, які так чи інакше розкривають особливості творчої діяльності в ході прослуховування музики. Дослідження творчої уяви в процесі діяльності митців (музикантів, хореографів та ін.) виявили процеси осциляції внутрішніх і зовнішніх образів [44]. Так, образи уяви не піддаються повному контролю суб'єкта. В ході створення і відтворення музики детермінованими є лише певні її аспекти,

тоді як більшість залишаються відкритими уяві. Це є джерелом творчості [44].

Розглядаючи музичну уяву як частковий випадок слухової уяви (де базовими компонентами є гучність, висота і тембр), вчені дійшли висновку, що в процесі сприймання якостей музики сильний вплив справляють її уявлювані якості.

Потреба у розрізненні пізнавальної музичної діяльності особи, що має спеціальну підготовку, від діяльності "непрофесійного" слухача є окремою науковою проблемою. Проте музично нетреновані особи однаково сприймають незнайомі музичні мелодії; інколи навіть незалежно від віку.

Це підтверджується дослідженнями когнітивних моделей музичного сприймання (коли тільки певну кількість "значущих одиниць" або музичних подій особа спроможна впізнати на кожному з рівнів). Завдяки укрупненню "значущих одиниць" людина може сприймати необмежену кількість інформації. І ця здатність не пов'язана з рівнем підготовки особи та складністю перцептивного завдання. Хоча й відомі певні відмінності, коли музика краще сприймається завдяки вищій розвиненості процесів угруповання. У зв'язку з чим виокремлюють рівні пізнання музичного матеріалу - сенсорний, звуково-інтонаційний, емоційно-семантичний, інтегрально-семантичний (евристичний) [4], - які можуть бути істинними і для непідготовленої особи.

Слухання музики можна поділити на певні етапи та рівні. На першому етапі сприймання музичного твору відбувається формування уявлень, обумовлених лише його звучанням; на другому інтерпретується комплекс змістових вихідних уявлень [12].

На першому етапі відбувається визначення суб'єктом музичного інформаційного "поля" та часова організація музичного матеріалу. Результатом цього є ідентифікація групи звуків, які чує слухач, як музичних, їх стилістичного інтерпретування та організації у певні текстурні комплекси. У цій пізнавальній ситуації розуміння особою музичної інформації має форму розуміння-впізнавання, а саме розуміння музичного матеріалу має констатуючий характер.

Особа обмежується впізнаванням музичного факту, актуалізацією його смислу, сформованого у власному досвіді. "Розуміння в таких випадках являє собою відповідь на запитання: "Що це таке?" (незалежно від міри усвідомлення запитання суб'єктом). У результаті в суб'єкта "в умі" відтворюється та предметна ситуація, в яку включена інформація, що підлягає розумінню" [12], здійснюється оцінка за принципом "чув-не чув" ("подобається-не подобається").

Відтак, на початковому сенсорному (мікро-диференційованому) рівні, тобто на рівні відчуттів, відбувається аналіз елементарних якостей звуків. У центрі уваги найпростіші (об'єктивні) музично-акустичні характеристики звуку, а саме: висота, гучність, тривалість, тембр та їх найпростіші зв'язки (ритм тощо). Процес переживання відбувається як реакція свідомості, що

виконує функцію орієнтації в образі зовнішнього світу. Характеристикою слухацької діяльності такого рівня може слугувати думка О. Лосева про те, що "множинність звуків, які складають музичний твір, сприймається як щось цілісне і просте, як щось водночас плинне і безформне. Це – рухома єдність у злитості" [12].

За умови, коли рух мелодії і музичного твору в цілому здається слухачеві природним і закономірним, виникає суб'єктивне відчуття цілісності музичного твору. Спостерігається "розуміння-пригадування", коли слухачеві відомі найзагальніші ознаки музичного матеріалу, який він сприймає (жанр, стиль, відомий автор і т. ін.). За таких умов образ твору не розпадається, а складається в симультанну єдність: "Симультанні музичні уявлення... не можуть бути чисто слуховими або лише слуховими... Важливе значення в них мають моменти... інтелектуальні" [44].

В ході слухацької діяльності особливу роль відіграє інтуїтивне мислення, для якого характерні ті ж механізми, що й відповідним рівням розуміння. Здогадка може бути результатом неусвідомлюваного впізнавання або пригадування, неусвідомлюваного пошуку аналогів, комбінування в процесі музичної мисленнєвої діяльності, внаслідок якої відбувається руйнування суб'єктивних стереотипів.

Показниками творчості на цьому рівні слухацької діяльності є "еталонування" [44]: відбувається загальне ознайомлення з музичним твором, осмислення окремих елементів музичної інформації (тембр, ритм, гучність, темп); співвіднесення власних знань із запропонованою інформацією; доповнення одного виду інформації іншим; перекодування музичного матеріалу на "свою" мову; перехід до іншого рівня осмислення музичного твору в цілому ("новий синтез").

На наступному (звуквисотно-інтонаційному) рівні відбувається пізнання на рівні сприймання, коли цілісний музичний звук "оцінюється" і переживається як частина мотиву, акорду (інтервалу), як щабель ладу. Тобто, увага звертається на музичну мову (засіб музичної виразності), найбільш узагальненим і найбільш типовим зв'язкам між звуками, оскільки звук у тій чи іншій музично-мовній системі набуває нових музичних якостей, хоча про музичний твір як такий на цьому рівні ще не йдеться.

Розвиваючими завданнями цього рівня є усвідомлення того, що в системі певного музичного ладу (а далі - музичного образу) звук стає стійким або нестійким; у системі часових відношень його тривалість позначається як довгий і короткий (цілий, четверть тощо). Зауважимо, що часова організація музичної інформації має симультанний і сукцесивний виміри.

Тобто, на цьому рівні доцільне використання як тембрального синтезу (визначення тембру засобами співставлення одночасно представлених тембрів), так і здійснення тематичного синтезу. Відбувається утворення зв'язних відтінків музичного матеріалу, поєднання їх в групи, утворення фраз (лейтмотив, тема, головна партія тощо) як форм вищого рівня. У системі відтінків гучності звук визначається як *forte* або *piano*, які включені у

постійне підсилення, збільшення або зменшення (*crescendo* або *diminuendo*) і т. ін. Відбувається процес зміни системних якостей звуку, тобто в полі уваги слухача перебувають значення звуків у системі музичної мови.

Процес розуміння музичного матеріалу проявляється у формах розуміння-аналогізування і розуміння-комбінування. Результатом такого відображення і переживання співвідношення звуків є уміння розрізняти, сприймати, інтонувати фразу, мелодію тощо. Зауважимо, що саме в механізмах звуковисотного (а не абсолютного) слуху проявляється активність суб'єкта в процесі сприймання музики.

Показниками творчої діяльності цього рівня є здатність до порівняння нової музичної інформації з наявними знаннями (еталонами, які сформувалися в досвіді і на попередньому рівні); виокремлення незрозумілого ("білих плям") у новій музичній інформації, коли увага концентрується на певних елементах музичного мовлення. Тобто, відбувається перехід з рівня осмислення музичної мови до рівня музичного мовлення, процес проектування, "формування задуму", для якого характерні: виникнення первинних ідей; їх оцінка і вибір; виникнення первинного образу музичного твору як структурно-функціонального цілого.

На другому етапі відбувається осмислення різних функцій звуків у музичному творі, їх роль у становленні художньої цілісності, і, зрештою, музично-художньої естетичної цілісності твору загалом.

На емоційно-семантичному рівні когнітивна музична діяльність відбувається у сферах мелодичного оформлення, гармонійного ладу та поліфонії, де інтонація стає вихідним моментом. Зокрема, здійснюється зворотний рух від музично-сміслових одиниць композитора до формування цілісної семантично наповненої єдності у слухача. У свідомості реципієнта актуалізується інтонаційна система відповідно до музичного досвіду. Йдеться не лише про встановлення можливих образно-асоціативних зв'язків, які відповідають тому чи іншому інформаційному комплексові, а, насамперед, про виявлення семантики, яка виникає в результаті взаємодії інформаційних моделей і конкретного музичного твору.

Пізнавальна діяльність на цьому рівні спирається на добре розвинене ладове чуття, на довільність, стійкість музично-слухових і музично-ритмічних уявлень. Пізнавальна діяльність залежить від того, які саме властивості і характеристики музичного матеріалу підлягають осмисленню. Так, певний звук може бути складовою музичної теми, в якій набуває певної функції (тобто може виступати як первинний імпульс, використовуватися у творенні мелодії, завершувати музичну конструкцію тощо).

Водночас цей же звук має особливі ладові, метро-ритмічні та інші функції. Він включений до системи звуковисотних, метро-ритмічних, тембрових відтінків, тобто до системи численних прямих і опосередкованих зв'язків з іншими звуками. Музичний мотив або музична тема можуть стати таким же поштовхом більш високого ієрархічного рівня, де осмислення

музичної інформації відбувається на рівні цілісного музичного твору, а саме його структурної організації.

Можна припустити, що домінуючими рівнями розуміння на цьому етапі мають бути "розуміння-аналогізування" (проведення аналогій зі схожими інтонаційними ходами у музичному матеріалі, з елементами мелодій з інших творів тощо) та "розуміння комбінування" (усвідомлення місця звуку в музичних мотивах твору, значення цих мотивів у музичних фразах, темах тощо). При цьому зміст твору визначають як те, що формується у свідомості слухача, уявлення про самий твір, про оточуючий світ і слухача в ньому, а також про автора і виконавця. А в залежності від якості діяльності слухача (чує він чи лише слухає) зміст твору постає перед ним, формується у його свідомості в різному обсязі.

Показниками творчої діяльності цього рівня є: здатність до побудови цілісного образу музичного твору; здатність сприймати й до певного рівня розуміти музичний матеріал, перетворювати його на відповідних рівнях організації музичної інформації; усвідомлення та оцінка створеного образу; аналітичний і синтетичний шлях освоєння твору; прийняття рішення про відповідність або невідповідність власного образу музичного твору до образу твору, написаного автором.

Характерним також є формулювання плану дій щодо осмислення музичної інформації як структурно-функціональної цілісності.

Окремий напрям становлять дослідження, присвячені віковим аспектам музичного сприйняття. Аналіз сучасних психолого-педагогічних досліджень свідчить про зростання уваги вчених до проблем формування музичного сприймання школярів. Нагромаджено значний науковий і фактичний матеріал, який безпосередньо чи опосередковано відбиває її різноманітні грані.

Особлива ефективність впливу музики полягає в тому, що у різних дітей актуалізуються різні, суттєві переживання. У процес сприймання музики включається досвід безпосередніх переживань і роздумів учнів, який формується під впливом музичного мистецтва, а також художній досвід, пов'язаний з виконанням музики. Це дає змогу розглядати музичне сприймання як основу засвоєння школярами втіленого в музичному мистецтві досвіду емоційно-естетичного ставлення до дійсності.

Особливість сприймання музики полягає в тому, щоб у поєднанні звуків різної висоти, тривалості, сили, тембру відчутти красу звучання, виразність, почути цілісні художні образи, що викликають у слухача певні настрої, почуття і думки.

Сприймання музики не обмежується і не визначається одним лише безпосереднім емоційним враженням – воно можливе тільки в контексті інших засобів пізнання, що виходять за межі музики. Одне почуття викликає інше, одна думка породжує другу, спрямовує іноді свідомість у сферу, лише віддалено пов'язану з почутим.

У різних учнів один і той самий твір може викликати різні асоціації, залежно від індивідуальності слухача, його духовної культури. Чим молодший слухач, тим більше він опирається на позамузичні асоціації. Зрозуміло, що в педагогічному процесі не варто нехтувати асоціаціями учнів як необхідним елементом повноцінного музичного сприймання. Адже вони виникають у дітей незалежно від того, як до них ставиться вчитель.

Знання вчителем природи музичної асоціативності дає можливість ефективніше формувати музичне сприймання школярів, уникати такої поширеної помилки, як акцентування уваги на зображальній здатності музики, нібито доступнішій дітям, і вже від зображальності вести їх до усвідомлення виразності музики. Ця точка зору здебільшого аргументується тим, що в молодших школярів переважає конкретно-образне мислення, тому їм нібито легше уявити і зрозуміти, що може зображати музика. Зазначимо, що такий шлях залучення дітей до музики суперечить не зображальній природі музичного мистецтва.

Слід враховувати, що орієнтація вчителя на сюжетне слухання музики призводить до виховання не слухача, а «глядача». У дітей не розвивається здатність до сприймання музики як інтонаційно-образної мови, звернено до почуттів і розуму людини, вони нерідко пов'язують розуміння музики і виникнення певних зорових уявлень. У цьому випадку, якщо музика не наводить їх на зорові образи, вони вважають її незрозумілою [4].

Не слід ототожнювати зорові асоціації, які виникають у дітей під впливом музики, з їх довільними фантазіями на фоні музики. Намагання школярів обов'язково щось уявити під музику здебільшого послаблює її вплив збіднює зміст сприймання, відволікає від головного, притупляє слухову увагу. Необхідно привчати дітей чути в музиці передусім почуття, думки, настрої, характер людини, переконливо доводити їм, що попри всю різноманітність музики композитор прагне насамперед виразити переживання людини, її душевний стан. Коли учні починають фантазувати під музику, малювати в своїй уяві якісь картини (наприклад, дощ або осінній листопад в «Осінній пісні» П. Чайковського), учитель повинен звернути увагу на те, що навіть зображаючи картини природи, композитор прагне передати почуття людини, її особистісне ставлення до осінньої пори року. Таке акцентування на психологічному й естетичному змісті музики позитивно позначається на розвитку музичного сприймання школярів.

Вікові особливості сприймання музики молодшими школярами визначаються передусім обмеженістю життєвого і музичного досвіду дітей, специфікою мислення: невмінням узагальнювати, переважанням цілісного сприймання. Зокрема, першокласникам властивий сенсомоторний характер музичного сприймання. Вони віддають перевагу музиці веселій, моторній, особливо реагують на масивність і динаміку звучання, темп і регістр, темброву палітру музики, запитальний, стверджувальний і розповідний характер музичного висловлювання, ніжність і різкість, м'якість і жорсткість, дзвінкість і ліричну наповненість звучання. Виходячи з цих особливостей,

діти розпізнають зміст музики. Специфічна музична виразність – мелодизм, ритмічна організація, емоційна узагальненість інтонаційного розвитку — на перших порах не виділяється більшістю учнів [6].

Сприймання музики молодшими школярами тісно пов'язане з руховими переживаннями (ритмічні рухи, спів). Тому їм ближча ритмізована і мальовнича музика, яка відповідає їхньому досвіду й потребі в активних виявах. Дітям властиві інтерес до почуттєво забарвлених музично-слухових вражень, прагнення до новизни, до вияву в звучанні музики життєвих зв'язків. Уже шестилітні учні здатні визначати не лише загальний характер музики та її настрій, а схоплювати характерні ознаки певного жанру, наприклад, колискової пісні, танцю, маршу, передавати їх у пластиці своїх рухів, жестах, міміці.

У молодших школярів яскраво виявляється емоційність сприймання. Однак емоційний відгук дітей цього віку має свої особливості: реагуючи на музику, безпосередньо й активно, вони не усвідомлюють емоційні стани, які нею викликаються. Тому діти не говорять, наприклад, про свої внутрішні переживання («мені було сумно»), а оцінюють загальний характер музики («була сумна музика») [6].

Музичний твір діти сприймають цілісно, як єдиний музичний образ, не відділяють власне музичні враження від вражень супутніх, не виокремлюють певні засоби виразності і не вміють визначати їх роль у створенні музичного образу. Складнішу музику вони сприймають вибірково вловлюючи в ній лише те, що їм ближче і доступніше, хоча й не завжди головніше у творі.

Досвід показує, що зорова сторона домінує не тільки в музично-побутових враженнях дітей, а й у спеціально організованих навчальних ситуації музичного сприймання. Вони шукають у звучанні, а іноді поряд з ним «зоровий образ», реальний рух, подію, інтерпретуючи музику як частину більш звичної для них наочно-образної картини життя.

У 3 – 4-х класах емоційність сприймання поступово доповнюється прагненням учнів зрозуміти, що виражає музика, у чому її зміст. Школярі можуть досить повно визначити емоційний зміст музики, дати їй образне пояснення, а завдяки властивій спостережливості – почути окремі деталі; музичної мови, відтінки виконання [6].

На розвиток музичного сприймання значний вплив має мовний досвід. З раннього віку в дітей поступово формуються навички перенесення інтонаційного і синтаксичного досвіду мови на слухання музики і спів. Цьому сприяє те, що спів, як найдоступніша для дітей форма активного засвоєння музики, тісно пов'язаний з мовою, голосом.

Діти часто відчують труднощі при добиранні потрібних слів для висловлення своїх вражень від музики. їхні висловлювання нерідко зводяться лише до кількох визначень, що пояснюється недостатньо розвиненою слуховою спостережливістю і збідненим лексичним запасом.

Музичне сприймання, будучи основою всіх інших видів музичної діяльності, у цій діяльності й розвивається, забезпечуючи загальний

музичний розвиток школярів.

Самостійна робота №2

Тема. Роль музичного сприйняття в інтелектуальному та емоційному розвитку людини

Мета: з'ясувати роль музичного сприйняття в інтелектуальному та емоційному розвитку людини; визначити вплив особистісних особливостей індивіда на процес музичного сприйняття; довести багатоскладність процесу музичного сприйняття та роль життєвого досвіду; зробити порівняльну характеристику емоційного стану людини та музичного твору.

Знати:

- визначення емоційного та інтелектуального розвитку людини;
- роль емоцій у процесі музичного сприйняття;
- багатоскладність процесу музичного сприйняття;
- роль досвіду у процесі музичного сприйняття людини;
- пізнавальну та орієнтувальну сторони музичної перцепції звукового матеріалу;
- етапи розвитку мислення у процесі музичного сприйняття;
- індивідуальний характер слухацького сприйняття;
- класифікацію музичної семантики;
- особливості сприйняття засобів музичної виразності;
- процес моделювання емоцій засобами музики;

Вміти:

- зробити порівняльний аналіз емоційних станів людини та музичних творів, що на них впливають;
- дати характеристику оцінній діяльності у процесі музичного сприйняття;
- визначати роль емоцій у процесі музичного сприйняття;
- аналізувати вплив особистісних особливостей індивіда на процес музичного сприйняття;
- скласти класифікацію музичної семантики.

План

1. Роль емоцій у сприйнятті та вплив музики на людину.
2. Вплив особистісних особливостей індивіда на процес музичного сприйняття.
3. Багатоскладність процесу музичного сприйняття.
4. Роль досвіду у процесі музичного сприйняття людини.
5. Пізнавальна та орієнтувальна сторони музичної перцепції звукового матеріалу.
6. Розвиток мислення у процесі музичного сприйняття.
7. Індивідуальний характер слухацького сприйняття.
8. Класифікація музичної семантики.

9. Особливості сприйняття засобів музичної виразності.
10. Оцінна діяльність у процесі музичного сприйняття.
11. Моделювання емоцій засобами музики.

Література

1. Иванченко Г. В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. М.: Смысл, 2001. 256 с.
2. Петрушин В. И. Музыкальная психология. М.: ВЛАДОС, 1997. 384 с.
3. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб.пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. Заведений / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др.; Под ред. Г.М. Цыпина. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 368 с.
4. Федорович Е. Н. Основы психологии музыкального образования: Учебное пособие. 3-е изд. М.: Директ-Медиа, 2014. 207 с.

Завдання для самостійної роботи

1. Підготуйте презентацію на тему «Оцінна діяльність у процесі музичного сприйняття» (на прикладах конкретних музичних творів).
2. Заповніть наступну таблицю «Характеристики музичних творів, що виражають подібний емоційний стан»:

Основні параметри музики	Основний настрій	Термінологічні визначення	Назви творів
Повільна мажорна	Спокій	Лірична, м'яка, елегійна, наспівна	О.Бородін Ноктюрн із струнного квартету №2 ре-мажор; Ф.Шопен Ноктюрн фа-мажор; етюд мі-мажор; Шуберт Аве Марія; Сен-Санс Лебедь
....

Методичні рекомендації

У процесі роботи над презентацією студенту необхідно ознайомитися з відповідною літературою та звернути увагу на те, що інтелектуальному розвитку слухача сприяє оцінна діяльність. Це – поняття історичне. Наприклад, тільки у XVIII столітті з'явився такий знак, як оплески, і лише в XIX столітті стало звичним слово «журі». Обидві категорії необхідно проаналізувати ті відобразити у презентації. Під час опрацювання літератури необхідно зазначити, що оцінна діяльність різноманітна. Це може бути: висловлювання критика і наукова розробка теоретика, оцінка педагога-музиканта і композитора, судження виконавця і слухача. Також треба з'ясувати роль оцінної діяльності як для практики естетичного виховання так

і щодо аналізу структурних елементів музики. І нарешті, задля вивчення психології людини, рівня її культури та морально-психологічного, а часом, і суспільно-політичного клімату суспільства у цілому.

Виконуючи друге завдання треба пам'ятати, що для практики естетичного виховання дуже важливим є знаходження шляхів формування у школярів високої емоційної культури. Виховання здатності відгукуватися на всю гаму людських переживань є одним із найважливіших завдань музичного виховання. Для цього вчитель музики повинен мати дані щодо того, на основі яких закономірностей відбувається відображення в музиці емоцій людини. У всіх існуючих програмах з музичного виховання і методичних рекомендаціях підкреслюється, що музика є засобом розвитку емоційної сфери учнів, проте пропонований репертуар вибудовується за історичним, тематичним або за жанровим принципам. У жодній з існуючих програм з музичного виховання не вдалося виявити принципи відбору музичних творів за їх емоційним змістом, а також тих об'єктивних підстав, за якими той чи інший музичний твір можна віднести до вираження певного емоційного стану. Тому головною метою другого завдання є виявлення зв'язку між емоційною сферою людини і закономірностями її відображення в музиці, тобто переклад життєвих емоцій в естетичні.

Для того щоб виявити закономірності кодування емоцій в музиці, необхідно виділити найбільш істотні, інваріантні ознаки різних музичних творів, що несуть в собі вираз подібних емоційних станів. Та за цими ознаками визначати характер музичного твору, абстрагуючись від інших, менш суттєвих ознак кодування емоції. Зразок подібних дій поданий у таблиці вище.

Тести

1. Назвіть психічний процес, що виникає в результаті безпосереднього впливу джерела на органи відчуттів:

- а) сприйняття;
- б) мислення;
- в) відчуття;
- г) уява.

2. Перелічіть види синестезій та наведіть приклад кожної з них:

3. Суб'єктивний образ предмета, явища або процесу, що безпосередньо впливає на аналізатор або систему аналізаторів називається:

- а) сприйняття;
- б) мислення;
- в) відчуття;
- г) уява.

4. Залежність сприйняття від минулого досвіду людини, характеру її діяльності та індивідуальних особливостей називається:

- а) синестезія;
 - б) образ;
 - в) фігура-фон;
 - г) аперцепція.
5. Цей термін грецькою мовою звучить як «скарб», «сховище»:
- а) аперцепція;
 - б) тезаурус;
 - в) синестезія;
 - г) натхнення.
6. До якого виду синестезії належить відчуття музики як рухливої матерії, наприклад, зображення змісту музики через танець:
- а) візуальні;
 - б) кінестетичні;
 - в) смакові.
7. Яка стратегія музичного сприйняття спирається на різноманітні позамузичні асоціації та неясні відчуття:
- а) екстрамузична;
 - б) інтрамузична;
 - в) позамузична;
 - г) пізнавальна.
8. Назвіть непрофесійну стадію музичного сприйняття за М. Бонфельдом:
- а) аперцепція;
 - б) асоціація;
 - в) пізнання;
 - г) насолода.
9. Головну роль у виникненні просторових відчуттів під час сприйняття музики відіграє:
- а) асоціація;
 - б) синестезія;
 - в) мислення;
 - г) уява.
10. Назвіть автора наукової роботи «Про генезис сприйняття музики: за матеріалами спостережень за музичним розвитком дітей»:
- а) А. Торопова;
 - б) К. Юнг;
 - в) Є. Назайкінський;
 - г) В. Медушевський.

Максимальна кількість балів за тести – 10 балів.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 4. ПСИХОЛОГІЯ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

ЛЕКЦІЯ 4

ТЕМА 9. ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Мета: ознайомити студентів із загальною характеристикою творчості як процесу; висвітлити психологічні особливості творчої особистості; визначити етапи створення музичного твору композитором та специфіку даного творчого процесу.

План

1. Творчість як культурно-історичне явище.
2. Психологічні аспекти творчості.
3. Загальна структура творчої діяльності.
4. Сутність механізму творчості.
5. Психологія творчої особистості.
6. Психологія композиторської творчості.

Література

1. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. Издательство «Классика», 2008. 225 с.
2. Кун Д. Основы психологии: все тайны поведения человека. – СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2002. 864 с.
3. Петрушин В. Музыкальная психология. М.: Академический проект; Трикста, 2006. –00 с.
4. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др. / Под ред. Г.М. Цыпина. М.: Академия, 2003. 368 с.
5. Роменець В. А. Психологія творчості: навч. посіб. К.: Либідь, 2001. 288 с.

Стислий зміст лекції

Термін “творчість” позначає діяльність особистості та створені нею цінності, які з фактів її персональної долі стають фактами культури. Творчість як культурно-історичне явище має психологічний аспект: особистісний і процесуальний.

Особистість має здібності, мотиви, знання й уміння, завдяки яким вона може створити новий, оригінальний і унікальний продукт. Дуже велике значення в розкритті й розширенні творчих можливостей особистості мають її уява, інтуїція, неусвідомлювані компоненти розумової активності, а також потреба в самоактуалізації.

Властивості психології творчості залежать від середовища, у якому вона реалізується (виробництво, техніка, мистецтво, наука, політика, педагогіка та ін.). Проблема феномена творчості та його природі, формуванню та прояву творчих здібностей, їх діагностиці присвячено багато досліджень у психологічній науці. Зокрема, цим займалися В. Н. Ананьєв, Д. Б. Богоявленська, Л. С. Виготський, Л. С. Рубінштейн, Б. М. Теплов, Я. А.

Пономарьов, А. Цибуля, В. О. Моляко, В. А. Роменець, В. Д. Шадриков та ін. Проблему творчості розглядали й зарубіжні дослідники: Дж. Гілфорд, Е. П. Торренс, Е. де Боно, Г. Айзенк, С. Мідник, К. Роджерс, Р. Стернберг, М. Воллах, З. Фрейд, Е. Фромм, Н. Коган, Т. Рібо, К. Юнг та ін.

Головна характеристика творчості — створення нового. Серед сучасних позицій науковців стосовно природи творчості виділяють два підходи. У межах першого з них творчість розглядають як діяльність, спрямовану на створення нових суспільно значущих цінностей; основну увагу приділяють критеріям об'єктивної новизни й оригінальності продуктів творчої діяльності. Другий підхід пов'язує творчість із самореалізацією людини, з розвитком мотивації її творчої діяльності. Критерій творчості в такому розумінні, її цінність — особистість самої людини, а не тільки продукти творчої діяльності.

Отже, творчу діяльність можна охарактеризувати за допомогою таких параметрів: суб'єкта творчості; продукту творчості; умов, у яких проходить творчий процес. Безперечно, що центр творчості, його основа — сама особистість, суб'єкт, без якого неможлива творча діяльність.

У загальній структурі творчої діяльності як системи можна виділити кілька основних підсистем:

- процес творчої діяльності;
- продукт творчої діяльності;
- особистість творця;
- середовище;
- умови, у яких проходить творчість.

У свою чергу, у кожній із названих підсистем можна також виокремити їх складові. Наприклад, процес діяльності має такі складники: постановка задачі, формування задуму, його реалізація. Особистість творця характеризується здібностями, особливостями розуму, темпераментом, віком, характером тощо. Середовище й умови являють собою фізичне оточення, колектив, стимулятори та бар'єри у творчій діяльності й ін.

Творчий процес людини — це послідовність творчих актів. Творчий акт можна вважати умовною одиницею творчого процесу, зручною для аналізу та вивчення механізмів творчості. На сучасному етапі розвитку наука не дає поки що вичерпної відповіді на те, як система механізмів мозку діє у творчому акті, проте за допомогою досліджень нейрофізіології, психології та психотерапії можна охарактеризувати решту психофізіологічних механізмів творчого процесу людини.

На творчий процес, роботу уяви загалом людину спонукає потреба створити щось нове. Нейрофізіологічний механізм творчості вмикає так звані детектори новизни, які виявляють щось нове в зовнішньому та внутрішньому світі. Це спеціальні нейрони, що відповідають лише на нові подразники та не реагують на повторення стимулів. Детекторам новизни властива висока чутливість, тому людина відчуває приємне хвилювання, позитивне емоційне

переживання в процесі творчості. Нові враження стимулюють потяг до творчості та безпосередньо її процес.

Важлива умова творчості — сприйняття нових ідей, здатність знаходити й порушувати проблеми, незалежність поведінки та суджень і водночас уміння поступатись і відмовлятися від своїх попередніх думок, критичність, сміливість, терпимість.

Істотною суб'єктивною умовою творчості зазвичай вважають завзятість, наполегливість, уміння забезпечити регулярність і ритмічність розумової праці.

Результативність творчої думки залежить не лише від свідомості, а й від неусвідомлених ідей, імпульсивних здогадок, які виконують функцію поштовху щодо ціннісних асоціацій. Ці й інші чинники творчості породжують розмаїтість теоретичних уявлень про творчий процес.

Сучасний американський учений Д. Клозен вирізняє чотири основні детермінанти на шляху до творчої діяльності людини:

- її особисті ресурси, тобто розум, темперамент, сила тощо;
- “джерела підтримки та керівництва” (різні норми, інструкції, рекомендації), які надають їй можливості орієнтуватись у світі;
- можливості (чи перешкоди) для виконання особистих цілей залежно від соціальної приналежності, раси, віку, статі, а також ситуації у світі (війни, депресії, значні соціальні зміни та ін.);
- власні зусилля особистості, її діяльність [6].

Природна творча активність людини виявляється в діяльності, зовнішня соціальна форма якої — праця, що охоплює й психічну, і фізіологічну сфери життя.

Творчість як процес проходить на різних рівнях: несвідомому, рівні підсвідомості, свідомості та надсвідомості. Кожний із цих рівнів має свою специфіку творення, механізмів творчості та характеру її продуктів. Найвищий рівень розвитку творчості — взаємодія між зазначеними її рівнями, коли “креативне поле” захоплює всі ділянки мозку.

Поняття несвідомого містить у собі сукупність психічних утворень, процесів і механізмів, у функціонуванні та впливі яких суб'єкт не віддає собі звіту. Цим терміном характеризують індивідуальну та групову поведінку, дійсні цілі та наслідки якої не усвідомлені й за своєю функцією можуть бути прирівняні до інстинктів. Несвідоме психічне може бути зумовлене такими чинниками:

- філогенетичним досвідом людства, що базується на глибинних законах життя, етапах еволюційного процесу та генетичній пам'яті, у якій зберігається попередній досвід;
- індивідуальним несвідомим потягом до певних видів діяльності на основі природних навичок, зокрема здібностей до неї.

Збереження такого глибинного досвіду лежить в основі формування багатьох навичок та виявлення потреб у різних видах діяльності.

До індивідуального несвідомого належить досвід раннього дитинства, коли на рівні несвідомого закладаються основи емоційних, вольових та інтелектуальних якостей людини та відбувається активна адаптація до середовища. До структури індивідуального несвідомого входять нейрофізіологічні задатки й особливості темпераменту, які являють собою “найтвердіші” утворення та найменше піддаються змінам.

Творчість на рівні підсвідомості виникає на основі індивідуального досвіду та сформованих у мозку психічних конструктів, які інтегрують у собі неусвідомлений досвід раннього дитинства, вироблені навички й уміння, зумовлені природними задатками, життєвими соціальними нормами та характером взаємодії із середовищем, що пройшли через свідомість.

Підсвідомість створює стереотипи мислення, поведінки й відносин, стійкі характеристики особистості, що стандартно виявляються в певних ситуаціях.

Якщо у творчий пошук включається свідомість, то підсвідомість долучається до неї.

Свідомий рівень творчості має власний особливий інструмент — логічні операції. Ці операції (аналізу, синтезу, абстракції й узагальнення), а також форми мислення (поняття, судження, висновки), спрямовані на пізнання реальності, зумовлюють не тільки відкриття нових закономірностей, але й винаходи, створення нових продуктів.

В основі вищих проявів творчості лежить надсвідоме. Це неусвідомлювані первісні етапи будь-якого виду творчості, народження геніальних здогадів, раптових осяянь. Надсвідоме зводить усі рівні роботи мозку до рівня інтуїції — одномоментного пізнання цілого.

Внутрішнім змістом творчості можна вважати динамізм усіх якостей і властивостей людини в творчому акті. Такий динамізм становить основний зміст поняття, яке називають творчим потенціалом. Його пов'язують переважно з усвідомленням діяльнісних засад буття індивіда, під яким розуміють силу, здібності, потенційні можливості, енергію. Реальність, яку відображено в терміні “творчий потенціал”, поєднує в собі природне (об'єктивне) та соціальне (суб'єктивне), внутрішнє та зовнішнє, статичне та динамічне. Творчий потенціал фіксує суперечність як джерело можливого саморозвитку явища. Він характеризує потенційну енергію суб'єкта творчості, його силу й міць. Таким суб'єктом може бути людина, колектив, народ, суспільство тощо.

Творчий потенціал як цілісна якість людини, соціальної за своєю сутністю, виникає в процесі соціалізації та проявляється у творчій активності людини.

У творчій активності можна виділити такі складові:

- загальні властивості, зумовлені фізіологічною природою людини (наприклад, темперамент);
- індивідуальні властивості психічних процесів (відчуття, сприйняття, уява, мислення, емоції, пам'ять, воля) [6].

Виявлення цих властивостей у певних видах діяльності дає можливість визначити рівень розвитку природних здібностей і спрямованої творчої активності як цілісної якості особистості.

Сутність творчої активності особи не можна визначити через її природні сили. Для перетворення творчої активності на особливу якість людини потрібні відповідні умови.

Творчий процес проходить поетапно. Він поділяється на три фази: пускову (спонукальну та підготовчу), пошукову та виконавчу. Кожна з них має свою специфіку щодо виникнення, тривалості продуктів і показників творчості.

Перша фаза характеризується інтелектуальною ініціативою — умінням самостійно бачити та ставити проблеми. Під час неї виявляються індивідуальна готовність до творчості, розвиненість пізнавальних процесів, емоційна готовність, потреба в напруженій діяльності. Вимоги цієї фази становлять програму розвитку творчих здібностей, цільову матрицю творчого процесу. На побудову програми спонукають внутрішні та зовнішні фактори, залежно від яких проходить підготовчий процес, що породжує ідею, задум.

Друга фаза починається з гострого бажання втілити задумане. Вона проходить у пошуку засобів для його реалізації та закінчується їх відшукуванням, ухваленням рішення щодо конкретних способів утілення.

На третій фазі відбувається реалізація задуманого, контроль над проміжними результатами та корекція способів виконання, критична оцінка продукту.

У процесі творчості потрібно вміти перетворювати енергію з однієї форми на іншу. Це основа механізму творчості. Під механізмом у психології розуміють сукупність засобів та інструментів мислення, почуттів, уяви та психомоторики для збирання чи обробки інформації та виконання роботи.

За допомогою механізмів творчості людина здатна сприймати, відтворювати, перетворювати й засвоювати матеріал, користуватися ним як інструментом дій. Людина здатна на творчу роботу. Сутність механізму творчості схематично показано на рис. 1.



Рис. 1 Сутність механізму творчості

У науці кожен компонент механізму творчості вивчають окремо, а в реальній творчій діяльності все навпаки: механізм творчості — неподільна цілісність, у якій компоненти можуть працювати разом, підсилювати один одного чи припиняти діяльність. Унаслідок процесу творчості виникає оригінальний, об'єктивно цінний і самодостатній продукт. Продуктами творчості можуть бути відкриття, винаходи, художні образи. Відкриття — це процес і результат виявлення того, що існує в природі, суспільстві чи людині. Бувають відкриття для себе, близьких і для людства. Людина сприймає його як рідкісну удачу. Про деякі відкриття відразу дізнається весь світ, однак буває, що люди не помічають відкриття. Винахід — це створення нових предметів, технік і технологій (для себе, оточення та людства) з природних речовин. Художні образи допомагають пізнавати душу іншої людини та вдосконалювати свою.

Специфічні риси творчості виявляються в діях, спрямованих на створення нових продуктів, які являють собою суспільно цінну ідею. У виникненні, конкретизації та матеріалізації важливу роль відіграє уява. Ідея розвивається не сама по собі, а тією мірою, якою вона втілюється в образ. Розкрити єдність чуттєвого та раціонального аспектів образу, способи його втілення означає зрозуміти істотні особливості творчого процесу. У виникненні задуму образу, його ідеї можна виокремити три взаємопов'язані етапи:

- абстрактний задум;
- імпровізація;
- конкретний задум.

Абстрактний задум іще не відбиває чіткої спрямованості в розвитку образу. Щоб це стало можливим, у творчому процесі слід застосувати як чуттєвий, так і раціональний “будівельний матеріал”. Творчі пошуки такого матеріалу мають вигляд імпровізації. Сприятливі умови для неї створюють заохочувальні питання, особливо тоді, коли вони стосуються осмислення та наочно-чуттєвого уявлення елементів образу, бо взаємний перехід чуттєвого та раціонального аспектів формованого образу (в імпровізації вони набирають вигляду міркувань і живопису) являють собою рушійні сили фантазійного процесу.

Такий перехід — один із природних способів виникнення імпровізації, виявлення внутрішніх її зв'язків, конституювання. Уривчастий, стрибкоподібний характер імпровізації, поліаспектні пошуки елементів образу та зв'язків між ними — оптимальні умови продуктивності імпровізації. Коли вичерпано фантазії в роботі над одним фрагментом образу, відбувається стрибок до другого, третього і т. д., а потім — знову повернення до попереднього, на певний час залишеного фрагмента. Так уточнюється структура образу. Визначення загальної ідейної спрямованості образу та закінчення імпровізації свідчать про цілеспрямований продуманий добір його рис. Це ефективний спосіб побудови образу. Перший варіант схематичний, другий — більш визначений, яскравіший. Останній,

поглиблений варіант значною мірою являє собою творчий синтез попередніх. У такому синтезуванні імпровізацій виникає конкретний задум. На його основі постають образи дійсності, утілені у творі. Узагальнивши зазначені підходи до виділення основних етапів творчого процесу, можна визначити загальну психологічну структуру творчої діяльності. Початком творчого акту можна вважати виникнення стану потреби, зацікавленості та прагнення до розв'язання проблеми. Потреба у творчості стимулює формування творчого задуму. При цьому можуть знадобитися додаткова інформація, знання, думки, враження. Це потребує зосередження зусиль. Якщо задачу не розв'язано, часто настає “інкубація”, “виношування” задуму чи ідеї, зовнішній відхід від проблеми, переключення на іншу діяльність. Підсвідомо сформований новий інтегральний образ усвідомлюється або раптово (інсайт), або за допомогою низки творчих актів. Обов'язковий при цьому логічний розрив, стрибок у мисленні може мати різну якість та інтенсивність. Для перевірки знайденого розв'язку потрібен високий рівень особистісної сформованості людини — добре розвинена рефлексія, вольові якості. Це дає змогу порівнювати творчий продукт із внутрішнім зразком-еталоном, відчувати задоволення чи незадоволення своєю творчістю. Іноді одержаний творчий продукт може віддалитися від свого творця та розпочати самостійне існування, коли його оцінюють інші. До речі, думки автора й оцінювачів можуть не збігатися; часто автор вважає найкращою роботу, не визнану критиками [6].

Отже, творчий процес поєднує в собі нормативні й евристичні компоненти. Він розпочинається тоді, коли неможливо знайти рішення тільки логічними засобами, і його шукають за допомогою гіпотез, припущень, інтуїції, здогадок. Продукт творчості не суперечить логіці, оскільки багато вчених трактують інтуїтивне осяяння, інсайт (кульмінацію творчого акту) як “згорнуту логіку”.

Особистість реалізується у творчості. Тому кожній людині потрібні мужність, упертість, віра в себе та своє покликання, щоб якнайповніше виявити себе у творчості. Творча особистість — це людина, яка має високий рівень знань і вміє відкинути звичайне, шаблонне. Для творчої особистості потреба у творчості нагальна й неодмінна.

Людина, яка займається творчою діяльністю, веде особливий стиль життя. Її зв'язки з навколишнім світом і людьми багаті й різноманітні, вона багатозначно сприймає всі явища дійсності. Психологи називають такий стиль життя творчим стилем діяльності, або творчою активністю. Так, Н. Ю. Посталюк розглядає творчий потенціал особистості як інтегративний прояв різноманітних якостей особистості та вважає, що творчу особистість характеризує не тільки високий творчий потенціал, а й ступінь її активності в його реалізації. Творчу активність особистості пов'язують з особливими креативогенними особистісними утвореннями, якостями когнітивних процесів і принципів мозкової саморегуляції. Це пошукова та перетворювальна активність особистості, не стимульована ззовні. Кінцева

потреба людини як суб'єкта — саморозвиток, найпродуктивніший спосіб її реалізації, творча активність.

У психології було багато спроб класифікації творчих особистостей. Найбільш визнаний психологами поділ (за І. П. Павловим) на такі типи:

- логічний (розумовий);
- художній (естетичний);
- пересічний [41].

Характеризуючи типи творчих особистостей, учений писав, що художник схоплює цілком і живцем, мислитель — дробить, а потім намагається зібрати й оживити, що не завжди вдається.

Психологічну структуру творчої особистості можна побудувати, конкретизувавши та диференціювавши якості, функції, процеси, які утворюють загальну психологічну структуру особистості, відповідно до вимог конкретного виду діяльності та поведінки людини. Джерелом визначення психологічної структури творчої особистості, детальної класифікації її якостей щодо творчої діяльності в різних галузях стали праці Н. В. Гончаренка, Б. М. Кедрова, В. Л. Крутецького, О. Н. Лука, Я. О. Пономарьова, В. В. Рибалки та інших дослідників наукової творчості. Структуру творчих здібностей проаналізували вітчизняні й зарубіжні дослідники В. І. Андреев, Л. С. Виготський, В. О. Крутецький, А. Н. Цибуля, А. Маслоу, Я. О. Пономарьов.

Музичну творчість поділяють на композиторську, виконавчу й слухацьку. Вона є високо свідомою діяльністю людини, що породжує об'єктивно нові суспільно значущі мистецькі витвори. Створення музики, зокрема, є особливою сферою художньо-творчої діяльності, метою якої є втілення духовно-змістовного задуму композитора саме звуковими засобами. Суперечливі процеси й стрімкі події оточуючого світу спричиняють різноманітні відгуки митця, що стають своєрідними відбитками реальності. Відтак, музичний твір як кінцевий продукт (результат) творчої діяльності композитора фіксує художні образи в звуковій формі; музична звукова тканина стає втіленням об'єктивної суті твору, його значень і смислів. У свою чергу, виконавська інтерпретація музичного твору породжує багатшаровий інтонаційний процес, що спричиняє переживання слухачами найтонших відтінків почуттів та психічних станів.

Оскільки носієм світоглядного, морального, психологічного смислу людського буття у мистецькому витворі стає художній образ, який будується за допомогою певних виражально-зображальних знакових засобів (мовленнєвих, візуальних, звукових тощо), визначених рівнем соціально-історичного розвитку матеріальної та духовної культури, – важливою об'єктивною закономірністю художньої творчості стає співвідношення свободи і конвенційності у творчому акті. Адже для творчої особистості свобода висловлювання є життєво важливою цінністю, запорукою цілісного творчого самоствердження.

Надзвичайно важливим для досягнення психологічної природи музичної творчості є визначення провідних мотивів, які зумовлюють творчу спрямованість особистості та надають їй діяльності певного особистісного сенсу. Значною мірою це – внутрішні потреби, нахили, потяги, прагнення, які живлять творчий процес навіть у разі відсутності свідомого наміру митця. Потужним джерелом наступного художньо-творчого акту є також мимовільна активність суб'єкта творчості – своєрідна внутрішня лабораторія, де бувають приховані переживання та їхні художні форми [6].

Провідний мотив творчої діяльності міститься саме у внутрішній потребі розробки нового задуму, розширення меж, активного перетворення середовища. Тому досягнення кінцевого результату творчого акту – народження мистецького витвору – стає початком нового циклу творчої активності митця задля втілення нового задуму. На можливість відділення мотиву від мети і переміщення на саму діяльність вказував ще С.Л. Рубінштейн. Сучасні наукові дослідження доводять, що основний продукт такої діяльності полягає в розвитку навичок та здібностей людини, в зростанні та становленні її особистості [20; 23; 44].

Творчий процес потребує від художника глибокої зосередженості, волі й наполегливості в досягненні поставлених творчих завдань. Він передбачає величезну, копітку і (бажано) систематичну працю, яка є одночасно і передумовою, і наслідком творчого натхнення. Натхнення просякає всю евристичну діяльність у мистецтві. Але ця діяльність не зводиться лише до вільного плину за наявним натхненням: вона містить також і самоаналіз результатів творчого процесу протягом його перебігу, потребує критично-раціонального осмислення митцем всієї діяльності.

Слід розглядати художньо-творчу діяльність як таку, що відзначається мотивами розвитку, самовияву, самореалізації, творчості, підвищення кваліфікації та професійного рівня. Таким чином, композиторську діяльність можна визначити як «діяльність з самореалізації та розвитку особистості», тому що специфіка музичної творчості полягає саме у внутрішній мотивації, тобто відділенні мотиву від мети і переміщенні на саму діяльність. Саме цей мотив визначає рефлексію композитора, його самооцінку та характер його емоційних реакцій на процес і результат творчої діяльності. Крізь призму цього домінуючого мотиву оцінюються дії митця. Принцип домінуючої мотивації виявляється продуктивним для творчої самореалізації композиторів.

Отже, музично-творча діяльність орієнтована саме на творчий процес і є внутрішньо мотивованою. Це підтверджують численні приклади, коли саме творчість ставала для музикантів тією силою, що допомагала їм жити в найнесприятливіших умовах. Самовдосконалення, самовираження особистості, розвиток її творчих здібностей та професійне зростання стають продуктами цієї діяльності. Тому досвід художньо-творчої діяльності задля власного розвитку не потребує зовнішньої мотивації. Адже зовнішні цілі задають лише напрямок розвитку або правила дії, проте суттю є діяння

заради себе самого. Досягнення мети в такому разі стає важливою умовою визначення наступної дії. Зберігає та підтримує дії не майбутній результат, а переживання процесу, сам досвід «потоків». Таким чином, саме суб'єктивне переживання творчого процесу і є головним мотивуючим фактором музичної творчості.

Творча діяльність є визнаним джерелом розвитку особистості. Так, практика такої діяльності сприяє усвідомленню суб'єктом музичної творчості (композитором) своїх можливостей, намаганню їх розширення, досягненню нового простору (трансцендируванню). Чіткі настанови, складні правила та норми такої діяльності сприяють максимальній концентрації митця саме на процесі творення: кожний проміжний результат зумовлює хід наступних дій. Цілком природно, що таке балансування на межі необхідності дотримання певних усталених жанрово-стильових нормативів, з одного боку, і прагнення до вияву власної унікальності, внутрішньої сутнісної неповторності, з іншого, – стає потужним стимулюючим імпульсом для творчої особистості.

Процес створення музики відбувається у композиторів по-різному. Зазвичай виникає певний задум, ідея на основі невловимих асоціацій, вражень оточуючого світу або творів мистецтва. Композитор вибирає задум, особистісно значущий для себе, шукає способи втілення музичних образів мовою, зрозумілою оточуючим.

У творчому процесі написання музичних творів А.Л. Готсдінер виділяє чотири періоди (по аналогії з етапами творчого процесу): підготовка, виношування задуму, "освянення", оформлення нотного запису.

Перша стадія полягає у зародженні задуму твору, його поетичної програми, художньої ідеї, музичної драматургії.

На другій стадії відбувається визначення жанру, форми і структури твору, вибір тематичного матеріалу.

На третій стадії задум укладається в більш чітку форму. На цій стадії значна роль інтуїції, здогадки, миттєвої реакції на слухові образи. "Освянення" - найкоротший за часом і найбільш продуктивний момент творчого процесу. Саме тут виникає цілісний художній задум. Але можливий й інший шлях: процес тривалого і поступового накопичення музичного матеріалу може супроводжуватися безліччю нарисів, з яких композитор вибере тільки один варіант (наприклад, фінал сонати оп.53 Л. Бетховена мав безліч варіантів). Особливістю даної стадії є те, що весь музичний матеріал легко прослуховується композитором: з'являється відчуття, що можна приступити до нотного запису.

Четверта стадія - це оформлення нотного запису. За способами роботи з музичним матеріалом виділяють два типи композиторів. У одних процес творчості відбувається у вигляді уявних слухових уявлень і образів. При цьому композитор створює без інструменту і без запису тексту на нотному папері. Так творив В.А.Моцарт. У інших композиторів процес написання музики супроводжується роботою за роялем і появою безлічі нарисів нотного тексту. В результаті з'являється рукопис, в якому відображаються "муки

творчості" композитора, пошук потрібних позначень для передачі музичного задуму. Так працювали Л. Бетховен, П. Чайковський, М. Глінка, О. Скрибін тощо [11].

Уява композитора народжує образи, невраховуючі можливості музичних інструментів і виконавців. Відповідно, нотний запис є одним з можливих варіантів композиторського задуму. Він, як і літературний текст передає певний зміст, думки, почуття. Більш точно записується висота звуків. Відносно - тривалість звуків і виконавські позначення темпу, динаміки, акцентів, артикуляції, фразування. Нарешті, композитор вибирає словесні позначення, зазвичай італійською мовою, але можуть використовуватися французька, німецька, російська мови. Здібність до оформлення музичного задуму у вигляді нотного тексту є складовою композиторської майстерності.

Дана періодизація умовно відображає логіку творчого процесу композитора, але не є універсальною. Зазначена послідовність присутня не завжди, бувають випадки, коли усі названі чотири періоди поєднуються в єдиний творчий акт. Відмітною особливістю творчого процесу є його емоційна насиченість, "занурення" у твір, поява стану натхнення. Воно вважається дещо містичним, непідвладним управлінню з боку людини: воно призводить до стану екстазу, коли не розділяються думки і почуття, загострюються ефекти синестезії, виникає відчуття, що музика створюється сама собою, без будь-яких зусиль. Однак широко відомий вислів П.І. Чайковського про те, що натхнення - це гостя, яка не любить відвідувати ледачих, тобто натхнення народжується в праці і є результатом праці; воно приносить радість і супроводжується підйомом духовних сил людини.

Крім натхнення для творчого процесу характерно виникнення емпатії, тобто здатності до уявного перенесення власного "я" в уявну ситуацію, до ідентифікації себе з героєм, його думками, почуттями, діями тощо.

Питання для самоконтролю та самоперевірки

1. Розкрийте проблему творчості як культурно-історичного явища.
2. Дайте загальну характеристику творчості.
3. Розкрийте психологічні особливості творчої особистості.
4. Обґрунтуйте психологічні дослідження феномену творчості.
5. Охарактеризуйте параметри творчої діяльності особистості.
6. Розкрийте структуру творчої діяльності.
7. Охарактеризуйте нейрофізіологічний механізм творчості.
8. У чому полягає творчий потенціал особистості?
9. Розкрийте етапи творчого процесу.
10. Висвітліть стадії композиторської творчості.
11. Музичний твір як кінцевий продукт творчої діяльності композитора.
12. Визначте роль мислення та уяви у композиторській творчості.

Практична робота №4

Тема. ПСИХОЛОГІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Мета: познайомити студентів із специфікою музично-виконавської діяльності як розділом музичної психології; обґрунтувати самостійність творчої діяльності виконавця та визначити психологічні особливості процесу його роботи; з'ясувати роль мотивації у виконавській діяльності та особливості психічних станів музикантів-виконавців на естраді; розглянути проблему естрадного хвилювання та питання психологічної підготовки до концерту.

Знати:

- психологічні закономірності виконавської творчості;
- роль мотивації у виконавській діяльності;
- особливості психічних станів музикантів-виконавців на естраді.

Вміти:

- охарактеризувати психологічні особливості процесу роботи музиканта-виконавця;
- вирішувати питання психологічної підготовки виконавця до концерту.

План

1. Музично-виконавська діяльність як розділ музичної психології.
2. Психологічні особливості процесу роботи музиканта-виконавця.
3. Роль мотивації у виконавській діяльності.
4. Особливості втілення образу музичного твору у зв'язку із професійними типологічними відмінностями музикантів-виконавців.
5. Психофізичні засади формування виконавської техніки.
6. Роль позамузичних асоціацій у процесі виконання замислу виконавцем.
7. Особливості психічних станів музикантів-виконавців на естраді.
8. Проблема естрадного хвилювання та питання психологічної підготовки до концерту.

Основна література

1. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. Издательство «Классика», 2008. 225 с.
2. Петрушин В. Музыкальная психология. М.: Академический проект; Трикста, 2006. 400 с.
3. Роменець В. А. Психология творчості: навч. посіб. К.: Либідь, 2001. 288 с.

Додаткова література

1. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др. / Под ред. Г.М. Цыпина. М.: Академия, 2003. 368 с.

Завдання

1. Виконайте власну інтерпретацію музичного твору, підготовленого у класі основного музичного інструменту. Поясніть власне творче тлумачення музичного твору відповідно індивідуальності виконавця.
2. Підготуйтеся до диспуту на тему: «Виконавська творчість у процесі роботи над музичним твором та під час концертного виконання: подібності та відмінності».
3. Підготуйте презентацію на тему: «Проблема естрадного хвилювання та психологічна готовність до концертного виступу».

Методичні рекомендації

У процесі підготовки до практичного заняття необхідно опрацювати теоретичні питання та літературу. Під час виконання першого завдання необхідно підготувати музичний твір з програми основного музичного інструменту, заздалегідь здійснити його музикознавчий аналіз та прослухати звукозапис різних інтерпретацій вибраного твору. Порівняти інтерпретації та обґрунтувати власну.

Готуючи презентацію щодо проблеми естрадного хвилювання виконавця, необхідно звернути увагу на особливості психічних станів, що виникають у останніх під час концертних виступів. У презентації бажано відобразити питання психологічної підготовки виконавця до концерту, виховання його артистичних та емоційно-регулятивних здібностей. Необхідно зосередитися на причинах виникнення «естрадного хвилювання» та дати відповідь на питання – чи є діяльність музиканта-виконавця стресовою? Запропонуйте власні методи оволодіння оптимальним концертним станом.

Самостійна робота №4

Тема. Методи та прийоми розвитку творчих здібностей молодших школярів у процесі музичного навчання

Мета: пригадати історичні приклади раннього прояву дитячих музичних здібностей; розкрити сутність якості музична обдарованість; з'ясувати характер дитячої творчості та розробити педагогічні стратегії, спрямованої на активізацію їх творчої діяльності; розробити варіанти творчих завдань для дітей молодшого шкільного віку у музичному навчанні; обґрунтувати критерії оцінки продуктів дитячої творчості; практично виявити ефективність методів у практиці музичного навчання, що розвивають творчі здібності учнів.

Знати:

- історичні факти раннього прояву дитячих музичних здібностей на прикладах відомих композиторів;
- визначення терміну «музична обдарованість» та її структуру;
- рівні художньої обдарованості та їх характеристику;
- критерії оцінки продуктів дитячої творчості.

Вміти:

- планувати педагогічні стратегії розвитку творчих здібностей дітей;
- складати творчі завдання для дітей у процесі їх музичного навчання;
- застосовувати методи та прийоми розвитку творчих здібностей дітей у практичній роботі.

План

1. Історичні приклади раннього прояву дитячих музичних здібностей.
2. Музична обдарованість. Визначення, критерії.
3. Художня обдарованість: визначення, умовна схема, рівні. Характеристика рівнів.
4. Педагогічні стратегії розвитку творчих здібностей дітей. Основні напрямки.
5. Варіанти творчих завдань для дітей у процесі музичного навчання.
6. Критерії оцінки продуктів дитячої творчості.
7. Групи методів для розвитку творчих здібностей дітей.

Література

1. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. Издательство «Классика», 2008. 225 с.
2. Кун Д. Основы психологии: все тайны поведения человека. СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2002. 864 с.
3. Петрушин В. Музыкальная психология. М.: Академический проект; Трикста, 2006. 400 с.
4. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др. / Под ред. Г.М. Цыпина. М.: Академия, 2003. 368 с.

5. Роменець В. А. Психологія творчості: навч. посіб. К.: Либідь, 2001. 288 с.
6. Юсов Б. П., Ильченко В. И., Левченко О. А. Личность и творчество: проблемы, идеи, возможности. Луганск Пресса, 1997. 157 с.

Завдання для самостійної роботи

1. У процесі музичного навчання дітей запропонувати творчі завдання, що містять пошук власних способів діяльності, поєднання та комбінацію матеріалу для розвитку творчої уяви; самостійну постановку завдань для формування власної естетичної позиції.
2. Дібрати літературний, поетичний епіграф або картинку до музичного твору.
3. Перекласти образ з одного художнього ряду в інший, наприклад, музичний образ у пластичний або образотворчий. Запропонувати це завдання дітям під час практики.
4. Вибрати кольорову гаму до музичного твору, прослухати та «намалювати» музику. Запропонувати це завдання дітям під час практики.
5. Дібрати словесні характеристики до музичного твору: опису природи, портретів музичних героїв, казкових персонажів або людським почуттям і настроям.

Методичні рекомендації

У процесі самостійної роботи необхідно звернути особливу увагу на різноманітні варіанти творчих завдань, які магістрант може застосовувати для розвитку творчих здібностей дітей у процесі власної педагогічної діяльності. Так, під час навчання гри на музичному інструменті ефективними є наступні завдання: творення ритмічних вправ (ритмізація слів, власних імен, віршів); створення мелодичних вправ (скласти мелодію до окремих слів із вираженням різних емоцій; створення мелодії на основі варіантного повтору, «відповіді» на «питання»; складання речень, періодів тощо); створення ритмічного акомпанементу до мелодії, другого голосу, ритмічних варіантів для етюдів. Студент може застосовувати у роботі вищезазначені завдання або придумати власні та довести їх ефективність щодо розвитку творчих здібностей.

Студенту під час роботи необхідно враховувати критерії оцінки продуктів дитячої творчості, як то: особистісні якості учнів: самостійність, ініціативність, емоційна лабільність, здатність до перевтілення у музичній діяльності; продуктивність творчої діяльності: оригінальність музичного матеріалу, прояв фантазії, різноманіття перетворень з музичним матеріалом; дивергентність мислення: засвоєння узагальнених способів діяльності, пошук нових засобів діяльності, самостійна постановка проблем при відсутності зовнішніх стимулів та оцінок.

Тести

1. З чого починається процес створення музики композитором:

- а) визначення жанру, форми та структури твору;
 - б) осяяння;
 - в) зародження задуму;
 - г) оформлення нотного запису.
2. Назвіть автора тестів діагностики дивергентного мислення під назвою «Проблема сірників»:
- а) Д. Гілфорд;
 - б) П. Торренс;
 - в) Л. Виготський;
 - г) З. Фройд.
3. Назвіть автора тестів діагностики дивергентного мислення під назвою «Неповні фігури»:
- а) Д. Гілфорд;
 - б) П. Торренс;
 - в) Л. Виготський;
 - г) З. Фройд.
4. Цей вчений вважав, що художній твір виконує ту ж саму функцію, що й сновидіння:
- а) К. Юнг;
 - б) Л. Виготський;
 - в) З. Фройд;
 - г) Г. Ципін.
5. Цей психолог зазначав, що здібність до творчості – не талант, а природа людини:
- а) Д. Гілфорд;
 - б) Г. Альшуллер;
 - в) А. Маслоу;
 - г) М. Вертгеймер.
6. Цим психологом були уведені у науковий обіг терміни «проблемна ситуація», «інсайт»:
- а) П. Торренс;
 - б) А. Маслоу;
 - в) М. Вертгеймер;
 - г) Л. Виготський.
7. Згідно концепції цього психолога «Творчість - необхідна умова розвитку матерії, утворення її нових форм, разом з виникненням яких змінюються і форми творчості. Творчість людини лише одна з таких форм»:
- а) Л. Виготський;
 - б) Д. Гілфорд;
 - в) Т. Рібо;
 - г) Я. Пономарьов.
8. Основою дитячої музичної творчості є:
- а) ритмічний слух;
 - б) знання нотного тексту;

в) імпровізація;

г) ваш варіант.

9. Важливою особливістю дитячої творчості є те, що основна увага приділяється:

а) самому процесу, а не його результату;

б) кінцевому результату;

в) аналізу творчої роботи;

г) ваш варіант.

10. Встановіть відповідність:

1. Творчість	А. стан найвищого піднесення, коли пізнавальна й емоційна сфери поєднані і спрямовані на розв'язування творчої задачі
2. Натхнення	Б. процес створення нових матеріальних та духовних цінностей в області науки, мистецтва або техніки
3. Інтерпретація	В. очищення, оздоровлення
4. Катарсис	Г. індивідуальний процес читання нотного тексту

Максимальна кількість балів за тести – 10 балів.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 5.
ПІЗНАВАЛЬНІ ПРОЦЕСИ У ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИКАНТА
ЛЕКЦІЯ 5
ТЕМА. ПІЗНАВАЛЬНІ ПСИХІЧНІ ПРОЦЕСИ У МУЗИЧНІЙ
ДІЯЛЬНОСТІ

Мета: познайомити магістрантів із пізнавальними психічними процесами у діяльності музиканта; розглянути роль музичного сприймання, мислення, пам'яті та уваги у професійному становленні музиканта-педагога; розкрити типологію зазначених психічних процесів.

План

1. Дослідження пізнавальних процесів у сучасній музичній психології.
2. Роль психічних пізнавальних процесів у музичній діяльності.
3. Особливості музичного сприймання.
4. Роль уваги у музичній діяльності.
5. Музична пам'ять як синтетична категорія.

Література

1. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. Издательство «Классика», 2008. 225 с.
2. Петрушин В. Музыкальная психология. М.: Академический проект; Трикста, 2008. 400 с.

Стислий зміст лекції

Музична діяльність, як і будь-який інший вид діяльності неможливий без участі в ній психічних процесів. У дослідженнях останніх років спостерігається тенденція до “інтелектуалізації музичності”, хоч відсутність кореляції між музичними і розумовими здібностями та мисленням була підтверджена ще у 1977 році І.Супеком. Проблема ролі музичної пам'яті, мислення, уваги, уяви в музичній діяльності до цього часу є актуальною темою багатьох досліджень (І.П.Гейнріхс, А.Л.Готсдінер, Є.В.Назайкінський, К.В.Тарасова та ін.). Питання розвитку метроритмічного відчуття достатньо розроблені і представлені у дослідженнях Н.А.Ветлугіної, К.В.Тарасової, О.І.Медяннікова, К.Орфа, З.Кодая та інших. Дослідженню музичного сприймання присвячені рооти Б.В.Асаф'єва, В.В.Медушевського, О.С.Берднікова, проблему музичної пам'яті розглядали А.Л.Готсдінер, В.А.Крутецький, Г.М.Ципін, Т.В.Нестеренко, В.С.Шумська. На особливості уяви у музичній діяльності звертали увагу Н.Ферстер, С.Блаховський.

Музичне мислення як важливий компонент музичної діяльності відзначали В.П.Бобровський, Є.В.Назайкінський. На важливість комплексного вивчення структурних компонентів музичності звертали увагу ще Б.М.Теплов, К.В.Тарасова, К.Сішор.

Для музичної діяльності найважливішими з відчуттів є слухові, тактильні, рухові та ритмічні. Для вокалістів, духовиків та струнників важливе значення мають вібраційні відчуття, що надають звуку повноту та окраску тембру. У музиці звуки відрізняються за висотою, тембром та силою звучання. Ці параметри і характеризують якість слухових відчуттів. Для музичної діяльності важливою є така характеристика відчуттів як інерція післядії. Так, після сильних звуків людина може відчувати „дзвін у вухах“. На основі інерції слухових відчуттів у музикантів розвиваються внутрішній слух та музично-слухові відчуття. Стосовно взаємодії відчуттів, найчастіше зустрічається зоро-слухова синестезія, відома як феномен кольорового слуху.

Музична діяльність базується на взаємодії слухових, тактильних і рухових відчуттях, а також відчуття простору та часу. Науковці досліджують наступні види слуху: звуковисотний, мелодичний, гармонічний, поліфонічний, тембровий, динамічний, ритмічний, ладовий, внутрішній. Завдяки звуковисотному слуху музичні звуки можна визначити по їх відношенню до абсолютної звуковисотної шкали, що забезпечує вокалістам, інструменталістам „точність попадання“ у кожен ноту. Мелодичний слух забезпечує цілісне сприймання мелодії (а не окремі звуки пов'язані через інтервальні відношення), завдяки мелодичному слуху ми впізнаємо мелодію, зіграна вона на трубі, роялі чи контрабасі. Основою мелодичного слуху є відчуття ладу, а ладовий слух орієнтований на сприйманні звуків мелодії як стійких чи нестійких у системі даного ладу. Гармонічний – допомагає при характеристиці стійкості звуків, їх тяжінь і взаємозв'язків, динамічний – необхідний для сприймання і відтворення сили звучання музичних звуків, тембровий – для виділення їх тембрового забарвлення. Важливим у музичній діяльності є ритмічний слух, який забезпечує часову організацію музичного твору.

„Сприймання музичного твору - складна, історично і соціально зумовлена діяльність, яка складається з різних процесів - пізнавальних, емоційних, емоційно-оцінних”, - зазначав В.В.Медушевський [27]. Процес сприймання розпочинається з розпізнавання використаних у творі мовних елементів і відповідних їм змістовних і комунікативних значень. Далі слухач, спираючись на життєвий досвід, інтуїтивно вирішує пізнавально-творчі завдання, пов'язані з осягненням смислу музики.

Ще одна особливість музичного сприймання, яка має велике значення для керування цим процесом: вплив твору на слухача не припиняється із закінченням звучання, тобто і для музичного сприймання важливою є інерція післядії. Враження від музики, думки і слухацькі образи вступають у складні взаємозв'язки з тим, що вже відоме, з минулими враженнями, осмислюється в контексті інших творів, як близьких, так і далеких від нього за змістом. Звідси - велике значення художніх паралелей та зіставлень у навчальній діяльності.

Але у розвитку музичного сприймання важливо пам'ятати, що між впливами на людину та її зовнішньою реакцією немає однозначного зв'язку.

Взагалі реакція на музику залежить від багатьох факторів: особливостей нервової системи, екстра-інтравертованості особистості, наявності певного життєвого та музичного досвіду, психічного здоров'я та стану у момент безпосереднього сприймання музичного твору. Крім того, до подібного відгуку слухачів про сприйнятий музичний твір може вести різна пізнавальна діяльність: в одному випадку він може бути результатом навіювання або поверхового охоплення, в іншому - результатом глибокого переживання. Контроль над чинниками сприймання - це шлях створення найкращих умов для музичного розвитку особистості. Здійснити його нелегко, адже потрібен особливо чуйний і кваліфікований підхід. Проте складність керівництва є лише свідченням його важливості для повноцінного музичного розвитку учнів.

В.В.Медушевський відзначав, що слухач у своєму сприйманні спирається на інтуїтивні уявлення про структуру власних емоцій. Уявлення людини є результатом минулих сприймань і завжди включають в себе елемент узагальнення. Отже, уявлення слухачів про ліричне, романтичне, героїчне, драматичне тощо в музиці не стільки є уявленнями про відповідні музичні образи конкретного твору, скільки про ліричне героїчне, драматичне тощо взагалі. Тому збагачення уявлень людини про світ власних почуттів, про ліричне, драматичне, героїчне тощо в дійсності та мистецтві, зокрема в музиці є важливою передумовою їхнього художнього виховання [27].

Отже, процес формування музичного сприймання полягає, передусім, у розвитку в слухачів здатності до усвідомлення (тобто категоризації) сприйнятого: образу шляхом розширення їхнього емоційного досвіду, асоціативного фонду та уявлень і вже на цій основі - емоційно-образного категоріального апарату, з опорою на який відбувається подальший розвиток здібностей до більш тонкого розпізнавання змісту, вираженого музикою.

Інакше сприймаються добре відомі твори. Слухач знає їх особливості та зміст, в його пам'яті оживають враження від минулих сприймань. Попереднє знання музики слухачем забезпечує ефект сильнішого внутрішнього співпереживання, оцінку виконання як реалізації внутрішнього музичного життя, розгортання вже відомого, „свого” образу твору. Слухач особливо активний тоді, коли у творі, який сприймається, незнайомі інтонації виступають у взаємодії знайомими, допомагаючи їх осягненню.

Музичне мистецтво зародилося в результаті багаторічних спостережень людини за звуками оточуючого середовища. Звуки природи, тварин, людей, резонуючих предметів призвели до їх систематизації і осмисленню в спеціальній музичній діяльності. Система співвідношення музичних тонів, відкрита Піфагором, поклала початок розвитку науки про музичне мислення. Система музичного мислення формується в соціальному середовищі, у процесі спілкування, тому кожна національна культура має власну музичну культуру, що відрізняється засобами виразності і, відповідно, своїми особливостями музичного мислення. Так, для східної музики характерний розвиток музичної думки по горизонталі з використанням великої кількості

ладових відхилень (близько 80), багатство ритмічних структур. Монодичний розвиток музичної думки не сприяв розвитку хорових та оркестрових жанрів, характерних для європейської музики, де розвиток музичної думки зумовлений логікою руху гармонічних послідовностей. І закони музичного мислення в ній зовсім інші у порівнянні зі східною музикою.

Пізнання об'єктивної дійсності починається із відчуття, продовжується у сприйнятті та переходить до мислення. Останнє, виходячи за межі чуттєвих даних, розширює пізнання й поглиблює його. Воно співвідносить результати відчуття і сприймання та через відношення між цими чуттєвими даними розкриває нові, у безпосередніх чуттєвих даних не представлені абстрактні властивості речей і явищ. Мислення відображає буття в його зв'язках і відношеннях, в його різноманітних опосередкуваннях [44].

Мислення розкривається в узагальненнях і являє собою процес руху думки. Воно відбувається за допомогою понять, суджень і умовиводів й включає такі операції, як порівняння і класифікація, аналіз, синтез, узагальнення і абстракція. Генетично становлення мислення відбувається в такій послідовності: наочно-дієве, наочно-образне, абстрактно-теоретичне мислення [44].

У музичній психології проблеми, пов'язані з мисленням, стали розглядатися у другій половині ХХ ст. Інтерес до них був пов'язаний, по-перше, з практикою музичної освіти, що зумовило участь педагогів-музикантів у розробці даних проблем; по-друге, з вивченням специфічної мови музики у музикознавчих дослідженнях, що наближало до процесів музичного мислення з іншого боку - виходячи з особливостей музики як мистецтва.

У педагогічних дослідженнях розробка проблеми музичного мислення належить Г. М. Ципіну, який досліджував процеси формування мислення учнів-музикантів й простежив дію загальнопсихологічних закономірностей формування і розвитку мислення стосовно до специфічного процесу навчання гри на музичних інструментах. Це дозволило сформулювати принципи розвиваючого навчання у професійній музичній освіті, які спрямовані на розвиток мислення учнів у процесі оволодіння виконавською майстерністю.

Вивчаючи ці процеси, Г.М. Ципін звертає увагу на кілька важливих пунктів.

По-перше, музичне мислення є різновидом мислення взагалі. Специфічність музичного мислення та важлива роль в ньому емоційної сфери, яка була безсумнівна ще задовго до виникнення наукових досліджень музичного мислення, дозволяли вважати останнє дещо особливим і таким, що суттєво відрізняється від мислення взагалі. Основою таких тверджень може послужити і визначення Б. М. Теплова, який зазначав, що змістом музики є емоції.

Не заперечуючи положення про важливість розвитку емоційної сфери у навчанні музиці, Г. М. Ципін загострює увагу на тому, що, по суті, мова йде

про різні види мислення: образне (іноді його називають емоційно-образне) і логічне. Вони діють у взаємозв'язку, і неодмінна участь образного мислення в музичній діяльності не заперечує необхідності в ній логічного. "Із зазначеного випливає, - пише Г. М. Ципін, - що музичне мислення знаходиться під впливом загальних закономірностей, що регулюють протікання емоційних і інтелектуальних процесів у людини. Так, воно (музичне мислення) не тільки чуттєво конкретно, але й при певних умовах і обставинах в його функції входить також і оперування абстрактно-логічними категоріями. Іншими словами, емоціогенна природа музичного мислення не перешкоджає оперуванню певними системами теоретичних категорій і понять" [46].

Про це ж свідчить наявність понятійного компонента в структурі музичного мислення, що проявляється в практиці музичної освіти. Учень на будь-якому етапі оперує розвиненою системою понять; якби музичне мислення принципово відрізнялося від мислення взагалі, то усі визначення, що виникають в процесі оцінки музичних явищ, зводилися б до вигуків, що виражають емоційні стани [44].

По-друге, музичне мислення, як і мислення взагалі, базується на знаннях, але не адекватно ним. Знання музики і пов'язаних з нею відомостей створює інформаційну основу, на якій здійснюється процес розвитку мислення. Цей процес є діалектичним: при засвоєнні досить складної для учня інформації відбувається зміна у бік ускладнення його психічних функцій, яка, у свою чергу, створює основу для засвоєння нових, більш складних знань. Дане положення сформульоване на основі діяльнісного підходу до розвитку мислення (С.Л. Рубінштейн) і теорії розвитку вищих психічних функцій (Л.С. Виготський), зокрема, вказівки про необхідність орієнтації на зону найближчого розвитку в навчанні.

При цьому не можна недооцінювати роль знань в формуванні музичного мислення: вони не просто дають поштовх певним розумовим операціям, але формують ці операції, визначають їх зміст і структуру [46]. Г. М. Ципін пропонує скористатися формулою: мислення є знання в дії.

По-третє, в процесі музичного навчання усі розумові операції підкріплюються ігровою практикою, що дає опору на чуттєве сприйняття і полегшує засвоєння абстрактних схем і понять. До цього додається естетичне переживання, засноване на емоціях, в результаті чого інтелектуальна активність може трансформуватися в емоційну і навпаки: розуміння музики, її форми і змісту здатне багато в чому посилити відповідний естетичний зміст.

Психолого-педагогічний ракурс вивчення музичного мислення доповнюється і підкріплюється музикознавчими дослідженнями. Вітчизняне музикознавство ХХ ст. представило цінний матеріал щодо цієї проблеми, незважаючи на те, що спрямованість таких досліджень передбачала вивчення в першу чергу особливостей мови музики. Виявлення властивостей музичної мови виявилось тісно пов'язаним з визначенням структури та змісту

музичного мислення; воно надало музичній психології той матеріал, який не змогли представити загальнопсихологічні та психолого-педагогічні розробки.

Одна із перших концепцій, що безпосередньо стосується проблеми музичного мислення, належить Б.В. Асаф'єву. У його інтонаційній теорії полягає положення про те, що інтонація є смисловою першоосновою музики, головним носієм музичного смислу. Музичне мистецтво має інтонаційну основу, і будь-яка думка, щоб бути вираженою музично, тобто в звуках, набуває форму інтонації [2].

Інтонація за своєю природою містить як емоційний так і інтелектуальний компонент. Звідси - подвійна природа музичного мислення, в якому зазначені компоненти нерозривно пов'язані.

Істотний внесок в теорію музичного мислення зробив видатний радянський музикознавець Б. Л. Яворський. Створена ним теорія ладового ритму містить розуміння музичної мови як своєрідної й незамінної форми комунікації, а також встановлює закономірності музичного синтаксису.

Питання музичного мислення представлені в працях видатного теоретика Л. А. Мазеля. Виявляючи категорію образу як основну семантичну і структурну одиницю художнього мислення, вчений стверджує, що образ являє собою узагальнення життєвих явищ, подане з особливою концентрацією, згущенням, загостренням їх типових рис [28]. У працях Л. А. Мазеля також проведено зіставлення засобів музичної виразності з поняттям мови і дано визначення деяких властивостей музичної мови.

У дослідженнях останньої третини ХХ ст. виділяються праці М. Г. Арановського, В. В. Медушевського та Є. В. Назайкинського. В цих роботах представлені дослідження музичної мови як засобу вираження музичного змісту, яке, однак, не збігається з формальними звуковими структурами, тобто власне мовою. Те, що ми чуємо і сприймаємо як музику, є не змістом музики, а її звуковою формою. Зміст же являє собою виникаючий на основі осягнення звукової форми згусток смислу, емоційний стан [44].

Є.В.Назайкинським у цитованій раніше роботі "Про психологію музичного сприйняття" проведено зіставлення функцій і способів осмислення інтонації в мові та музиці. Це зіставлення засноване на схожості звукових характеристик мови і музики, загальних закономірностях сприйняття мовної та музичної інтонації, зв'язку мови і музики з ситуаційним контекстом в різних жанрах. На основі цього вченим виявлені функції інтонації в мові та музиці, схожість механізмів мовного й інтонаційного слуху, відмінність і схожість мелодики мовної та музичної інтонації.

Немає сумніву, що дослідження музичного мислення, що здійснюються на основі музикознавчого підходу, з одного боку, і педагогічного - з іншого, повинні "зустрітися" з теоретичними розробками проблеми мислення в загальній психології і нейропсихології. Однак, як зазначає Г. М. Ципін, загальна концепція мислення в сучасній психології залишається багато в чому неясною; особливо це стосується художнього-образного мислення, в тому числі музичного.

У центрі полеміки залишаються такі питання, як взаємодія і внутрішнє протиборство емоційного і раціонального, інтуїтивного і свідомого в механізмах творчої діяльності, природа і специфіка власне інтелектуальних проявів в ній, схоже та відмінне між художньо-образними і абстрактними, конструктивно-логічними формами розумової активності людини, соціально-детерміноване й індивідуально-особистісне у розумовій діяльності тощо [46].

Г. М. Ципін пропонує коротку характеристику поняття "мислення" в музиці.

Витоками музичного мислення є процес відчуття-переживання інтонації. Проникнення у виразну сутність інтонації - вихідний пункт музичного мислення, але ще не саме мислення. Будь-яке мислення веде свою роботу від зовнішнього "поштовху"; в музиці інтонація виконує роль саме такого поштовху, що дає імпульс до подальшої діяльності, що дозволяє умовно вважати осмислення інтонації першою функцією музичного мислення.

Подальші форми відображення музичних явищ в свідомості людини пов'язані з осмисленням конструктивно-логічної організації звукового матеріалу. Інтонації компонуються в структури, що утворюють різні компоненти музичної мови, засобів музичної виразності, музичної форми. Мелодія, гармонія, ритм осмислюються на наступному, аналітичному рівні, що становить другу функцію музичного мислення. При цьому логічні й структурні закономірності музичної мови відображаються у відповідних особливостях мислення та визначають їх. Інакше кажучи, людина мислить, слухаючи або виконуючи музику, тими категоріями і в такій послідовності, які зумовлені логікою розгортання музичної тканини даного твору.

Інтонаційна і конструктивно-логічна функції музичного мислення взаємодоповнюють один одного та роблять процеси мислення художньо повноцінними. Виникаюча на їх основі третя функція музичного мислення не підсумовує перші дві, але узагальнює їх, синтезує й інтегрує. На певних, досить високих стадіях розвитку музичного мислення в його структуру входять художні спільності формотворчого, жанрового та стильового порядку. Якісно вищий рівень являє мислення музично-творче [46].

Музичне сприйняття і музичне мислення як пізнавальні процеси мають продовження і розвиток в процесі музичної уяви. Це відображає загальну логіку побудови психічних пізнавальних процесів: сприйняття - мислення - уява, де уява розуміється як можливість людського мозку оперувати не тільки образами того, що було або могло бути, але й чого ніколи не було і не може бути в принципі.

Уява поєднує в собі процеси відтворення і перетворення дійсності. У першій частині воно може збігатися з пам'яттю. Пам'ять і уява знаходяться у відносинах діалектичної єдності і протилежності: пам'ять, яка відтворює дійсність, завжди частково перетворює її, а уява, перетворюючи дійсність, спирається на механізми пам'яті, включаючи в уявні образи будь-якого ступеня фантастичності елементи того, що було в дійсності [46].

Уява є основою будь-якого перетворення дійсності, адже перш ніж зробити дії, що змінюють дійсність, людина завжди вибудовує уявний образ таких дій. Як психічний процес уява властива будь-якій людині, але її види та рівні істотно відрізняються. Одним із видів уяви є пасивна та активна уява (С. Л. Рубінштейн).

У примітивних формах уява проявляється в мимовільній трансформації образів, що відбувається під впливом неусвідомлюваних потреб, потягів, тенденцій, незалежно від будь-якого свідомого втручання суб'єкта. Це пасивна уява, яка супроводжує й випереджує будь-які дії, протікає в різних мріях і неясних фантазіях.

У вищих формах уяви образи свідомо формуються і перетворюються у відповідності з цілями, які ставить собі свідомо творча діяльність людини [46]. Це активна уява, її вищий рівень. Творча уяву, яка, у свою чергу, підрозділяється на наукову та художню, належить до вищого рівня.

Музична уява є різновидом творчої уяви. Її можна умовно поділити на уяву композитора, виконавця і слухача. Це обумовлено різними видами художнього існування твору: 1) художня реальність, створена композитором; 2) дещо інша реальність, створена інтерпретатором; 3) процес сприйняття і мислення слухача, що супроводжується більш-менш свідомим самостійним оперуванням образами і що створює ще одну, індивідуально-слухацьку художню реальність. "У зазначених видах діяльності - створення музики, її виконання й сприйняття - обов'язково присутні образи уяви, без роботи яких неможлива повноцінна музична діяльність", - пише В. І. Петрушин [32].

Незважаючи на тісний зв'язок уяви і творчості, не можна однобічно розглядати творчість тільки як продукт уяви. С.Л. Рубінштейн вказує, що провідною в цьому процесі є зворотна залежність: "... Уява формується в процесі творчої діяльності. Різновиди уяви є не стільки передумовою, скільки результатом розвитку різних видів творчої діяльності. Тому існує стільки специфічних видів уяви, скільки є своєрідних, специфічних видів людської діяльності, - конструктивна, технічна, наукова, художня, образотворча, музичні тощо. Усі ці види, що формуються і проявляються в різних видах творчої діяльності, складають різновид вищого рівня - творчої уяви" [36].

Описуючи механізми уяви, С.Л. Рубінштейн називає такі елементи цієї своєрідної "техніки":

- комбінування, поєднання даних в досвіді елементів у нових незвичайних комбінаціях;

- акцентування певних сторін відображуваного явища, яке перетворює його загальний вигляд;

- зміна величин, збільшення і зменшення, що широко використовуються в фантастичному відображенні дійсності;

- типізація, тобто специфічне узагальнення, що звільняє образ від ряду приватностей, випадковостей, і що перетворює одиничний образ в узагальнений;

- іносказання, символізація як результат передачі узагальненого смислу в конкретному образі [36].

Певне значення для творчого процесу має попередній досвід людини, на основі якого здійснюється перетворююча діяльність уяви. Так, геніальний композитор має власну, неповторну мову, але вона формується на основі накопиченого його попередниками. Деякі композитори працюють в уже наявному художньому стилі або намічають його трансформацію. Інші здійснюють зміну стилів і започатковують новий; але навіть у цьому випадку вони спираються на попередній накопичений досвід для того, щоб його спростувати.

Подібно до цього, виконавець, перш ніж створити нову інтерпретаторську концепцію, вивчає попередні, іноді починає з наслідування, або вивчає їх, щоб не використовувати у власній творчості. У будь-якому випадку неможливе художньо повноцінне виконання, автор якого не чув жодної інтерпретації даного твору й ніяких вказівок більш досвідченого музиканта (педагога) про його виконання. Але є й зворотна сторона: занадто ретельне вивчення досвіду композиторів-попередників композитором-початківцем й дотримання його без достатнього творчого перетворення можуть привести до втрати оригінальності; надмірне копіювання чужого інтерпретаторського досвіду з боку виконавця також може призвести до втрати власного творчого обличчя. Це одне з найскладніших питань педагогіки професійної музичної освіти: міра того, що може радити учневі педагог щодо інтерпретаторських деталей і плану в цілому.

Дати учневі надмірну волю завжди загрожує недостатнім професіоналізмом з його боку, наявністю в його грі похибок. Навпаки, нав'язування тих чи інших моментів, звичка диктувати учневі власний інтерпретаторський план дає одночасну гарантію професійного виконання і в той же час небезпеку втрати індивідуальності учня. Педагоги можуть успішно вирішувати питання ступеня інтерпретаторської самостійності учнів тільки на основі індивідуального підходу до них, вивчення їх можливостей і особливостей.

Наведені вище елементи техніки уяви, безсумнівно, присутні у найскладнішому типі музично-творчої уяви - композиторській уяві, але ними далеко не вичерпуються. Цей вид музичної уяви найменш досліджений: в силу неможливості вербалізації музичного смислу та внаслідок правопівкульності мислення композиторів, що перешкоджає систематизації і фіксації їх власних спостережень й нарешті через значну роль механізмів несвідомого в даному процесі.

Науковці стверджують, що повне пояснення змісту і структури композиторського уяви навряд чи можливо взагалі; інакше довелось б припустити, що розкриття психічної техніки цього процесу уможливить його відтворення будь-яким професійним музикантом.

Усі пізнавальні процеси мають об'єктивно-суб'єктивний характер: з одного боку, вони спрямовані на певний об'єкт, з іншого - сприймає й мислить людина, суб'єкт. Тому в кожному з пізнавальних процесів завжди є певне відношення суб'єкта до об'єкта, свідомості до предмета. Це ставлення знаходить своє вираження в увазі [44].

Увага не містить певного змісту; вона проявляється через сприйняття і мислення. Це не психічний процес, а динамічна характеристика протікання усіх пізнавальних процесів. Увага - це виборча спрямованість на той чи інший об'єкт і зосередженість на ньому, заглибленість в спрямовану на об'єкт пізнавальну діяльність [44].

З поняттям уваги в пізнавальній діяльності тісно пов'язане поняття контролю. За теорією П.Я. Гальперіна, увага передбачає існування образу самої дії, на основі якої відбувається управління нею [11]. Цей випереджаючий уявний образ вимагає зіставлення з його реальним втіленням, яке здійснюється в ході контролю. Контроль - система дій, що лежать в основі довільної уваги [11].

У складній системі дій (наприклад, гри на музичному інструменті) контроль виконується поетапно. Спочатку він супроводжує дію, зіставляє результат дії з внутрішнім образом. Це є запізнюючий контроль. Далі, у процесі освоєння системи дій, контроль починає постійно супроводжувати діяльність - супроводжуючий контроль. Нарешті, при автоматизації дій, контроль може ставати випереджаючим. Він є необхідним у всіх видах музично-виконавської діяльності.

Контроль може виступати у вигляді як діючих, так і автоматизованих дій. У першому випадку він сам по собі вимагає уваги і здатний тим самим послаблювати увагу, спрямовану на основну діяльність. У процесі автоматизації контролюючих розумових дій контроль вивільняє увагу, спрямовану на основну діяльність, і практично зливається з нею.

Окрім моментів, пов'язаних з виконанням, увага необхідна учням будь-якого рівня в процесі щоденної роботи. На увазі засновані механізми усвідомленості роботи в цілому: і запам'ятовування; і усвідомлення змісту та структури твору, аналітична стадія роботи над ним; й перехід в стадію синтезу.

До уваги учнів в процесі роботи над репертуаром зверталися найвідоміші педагоги-музиканти. Так, Л. В. Ніколаєв на питання про те, скільки годин на день потрібно займатися на фортепіано, відповідав: стільки, скільки витримує увага. Неуважні, бездумні, механічні заняття не приносять користі, а в разі, якщо механічним чином відпрацьовуються недоцільні прийоми, здатні принести шкоду.

Основними властивостями уваги є: концентрованість, об'єм, розподіл, стійкість і переключення.

Концентрованість уваги означає наявність зв'язку з певним об'єктом або стороною діяльності і виражає інтенсивність цього зв'язку. Концентрація уваги направляє психічну діяльність людини в певний фокус.

Об'єм уваги - кількість однорідних елементів, які охоплюють увагу одночасно. З об'ємом уваги пов'язані і дві інші його характеристики - розподіл та стійкість.

Розподіл уваги - здатність розподілити увагу одночасно на кілька об'єктів, у тому числі різнорідних. Він являє собою обсяг з необмеженим полем.

Якщо ж мова йде про обсяг з обмеженим полем уваги, то це вказує на її стійкість. Вона визначається тривалістю, протягом якого зберігається концентрованість уваги, тобто тимчасовою характеристикою її інтенсивності.

Ще одна важлива для пізнавальної діяльності властивість уваги - переключення, гнучкість уваги, здатність швидко переходити з одних установок та інші відповідно новим умовам.

У музично-виконавській діяльності особливо важливі дві властивості уваги: розподіл і переключення. Розподіл забезпечує можливість виконувати поліфонію (а на ранніх стадіях навчання - просто грати двома руками), контролювати різні фактурні пласти тощо. Переключення необхідне в епізодах зі зміною характеру (темпу, штриха), а також при переході до іншого твору.

У той же час стійкість, обсяг, концентрованість уваги необхідні музиканту так само, як вони необхідні будь-якій людині, особливо в період розучування твору.

Тому слід вчитися керувати процесами уваги в розрахунку на те, які саме його властивості найбільш необхідні в конкретний момент.

Важливо розуміти переваги, які надає розвинена увага і вміння нею управляти:

- Технічне виконання відрізняється більшою точністю, відсутністю помарок і помилок;
- Виконання є більш осмисленим і логічним, завдяки здатності більш глибокого проникнення у структуру гармонічних послідовностей;
- Музично-слухові уявлення до початку виконання характеризуються точністю. Досить розвинуте внутрішнє передслухання твору;
- Емоційна сфера знаходиться у „розігрітому“ стані перед виконанням;
- Особистісна сфера характеризується більшою стійкістю до перешкод у стресогенній ситуації публічного виступу;
- Великий об'єм уваги дозволяє розподіляти її на кілька об'єктів відразу під час колективних дій музикантів (гра в оркестрі, ансамблі, акомпанування солісту);
- Великий об'єм уваги дозволяє виконувати твори великої форми.

Також різні властивості уваги – стійкість, переключення, розподіл – тісно пов'язані з індивідуальними особливостями нервової системи, здібностями людини, досвідом роботи. Люди з сильною нервовою системою, яким властива витривалість нервових клітин, здатні протягом тривалого часу утримувати інтенсивну увагу. Ті, кому властива рухливість нервових процесів, з легкістю переключають свою увагу з одних об'єктів на інші.

Сторонні подразники для осіб із сильною нервовою системою є стимулюючим фактором для підвищення уваги до основного виду діяльності (Моцарт міг спокійно писати музику в кімнаті з багатьма людьми та сторонніми звуками). Для осіб із слабкою нервовою системою дія сторонніх подразників призводить до погіршення показників основної роботи.

Увага людини пов'язана з такими індивідуально-типологічними особливостями як інтроверсія та екстраверсія. При виконанні роботи екстраверти, в силу їх більшої рухливості частіше роблять установку на швидкість виконання, що негативно впливає на точність роботи. Інтровертам більш властива установка на точність виконання завдань. Переключення уваги більш легко дається екстравертам, що пов'язано з їх схильністю реагування на зовнішні фактори. Інтроверту буває важко переключати увагу з одного предмета на інший, та його увага відбирає найбільш суттєві та важливі факти при виконанні роботи.

Добра музична пам'ять – це швидке запам'ятовування музичного твору, його міцне зберігання і максимально точно відтворення навіть через тривалий термін після вивчення. Такою пам'яттю володіли Моцарт, Ліст, Рубінштейн, Рахманінов. Музиканти використовують наступні види пам'яті: рухова, емоційна, слухова, зорова та логічна. В залежності від індивідуальних особливостей діяльність кожного музиканта базується на зручних для нього видах.

У низці робіт музична пам'ять, попри тісний зв'язок з музичним і ритмічним слухом, виділяється як самостійна здібність. А.Л. Готсдінер відмічає комплексний характер музичної пам'яті і особливої ролі в ній емоційного компоненту. Г.М. Ципін зазначає, що поряд з музичним слухом і відчуттям ритму музична пам'ять утворює тріаду основних, провідних музичних здібностей... По суті, ніякий вид музичної діяльності був би неможливий поза тими чи іншими функціональними проявами музичної пам'яті. Існування музичної пам'яті, як самостійної музичної здібності підтверджуються і лонгітюдним дослідженням формування та розвитку музичності, проведеними К.В. Тарасовою і Т.В. Нестеренко.

На думку О.Д. Алексеєва, музична пам'ять – поняття синтетичне, що включає в себе слухову, рухову, зорову та інші види пам'яті. Необхідно, щоб у музиканта були розвинені не менше трьох видів пам'яті – слухова, для успішної роботи в музичному мистецтві, логічна, пов'язана з розумінням твору, закономірностей вираження музичної думки композитора та рухова – важлива для виконавської діяльності. Найбільш надійною формою виконавської пам'яті є єдність слухових і моторних компонентів.

У професії музиканта-соліста здатність до запам'ятовування відіграє особливо важливу роль, тому що концертування відбувається по пам'яті, а відсутність здібності до тривалого запам'ятовування і стійкості до стресових ситуацій роблять цю діяльність неможливою. При нормальній повній структурі музичних здібностей всі види пам'яті гармонійно взаємопов'язані між собою, доповнюють та зміцнюють одна одну. Загальновідомо, що перед

концертом кожний музикант програє окремі фрагменти з різних творів. Однак тільки дехто з музикантів усвідомлює, чому і що саме програється перед самим концертом. В дійсності таке програвання певних фрагментів чи фраз потрібне музикантові для того, щоб активізувати хоча б частину динамічного стереотипу музично-ігрових рухів рук, пальців, який сформувався під час вивчення твору.

Питання для самоконтролю та самоперевірки

1. Проаналізуйте дослідження музичного сприймання у сучасній музичній психології.
2. Охарактеризуйте музичне мислення як важливий компонент музичної діяльності.
3. Доведіть значення слухових, тактильних та рухових відчуттів у музичній діяльності.
4. Які, на Ваш погляд, відчуття є найважливіші для музикантів певної спеціалізації (вокалісти, духовики, струнники тощо)?
5. Наведіть приклади взаємодії відчуттів у музичній діяльності.
6. Дайте визначення синестезії.
7. Охарактеризуйте стадії процесу сприймання музичного твору.
8. Визначте національні особливості музичного мислення.
9. Розкрийте роль образного та логічного мислення у процесі навчання музиці.
10. Обґрунтуйте роль знань в формуванні музичного мислення.
11. Визначте емоційне та інтелектуальне у структурі музичного мислення.
12. Музична уява як різновид творчої уяви. Зробіть порівняльну характеристику уяви композитора, виконавця і слухача.
13. Розкрийте роль уваги у діяльності музиканта-виконавця.
14. Розкрийте властивості уваги та їх значення у музично-виконавській діяльності.
15. Наведіть приклади феноменальної музичної пам'яті відомих композиторів-класиків.

Практична робота №5

Тема. Естрадне хвилювання та способи його подолання

Мета: ознайомити студентів із проблемою естрадного хвилювання та способами його подолання; визначити основні типи реакції на стресову ситуацію; з'ясувати методи оволодіння оптимальним концертним станом та практично застосувати їх у відповідних ситуаціях; порівняти процес психологічної адаптації до ситуації публічного виступу виконавців різних спеціалізацій (піаністи, струнники, духовики, хорові диригенти).

Знати:

- особливості психологічної підготовки виконавця до публічного виступу;
- специфіку естрадного хвилювання та способи його подолання;
- процес психологічної адаптації до ситуації публічного виступу виконавців різних спеціалізацій (піаністи, струнники, духовики, хорові диригенти).

Вміти:

- охарактеризувати основні типи реакції на стресову ситуацію;
- дати порівняльну характеристику процесу психологічної адаптації до ситуації публічного виступу виконавців різних спеціалізацій (піаністи, струнники, духовики, хорові диригенти).

План

1. Основні типи реакції на стресову ситуацію.
2. Проблема оптимального концертного стану.
3. Методи оволодіння оптимальним концертним станом.
4. Психологічна адаптація до ситуації публічного виступу.
5. Прийоми підвищення психологічної стійкості музиканта під час публічного виступу.

Основна література

1. Петрушин В. Музыкальная психология. М. Академический проект; Трикста, 2006. 400 с.
2. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: [монографія]. К.:ДАКККіМ, 2009. 338 с.

Додаткова література

1. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. Издательство «Классика», 2008. 225 с.
2. Овсянкина Г.П. Музыкальная психология: учебник для фак. музыки пед. ун-тов, консерваторий и гуманитарных вузов. СПб.: Союз художников, 2007. 240 с.

Практичні завдання

1. Підготувати теоретичні питання для обговорення у формі круглого столу.
2. Опрацюйте розділ «Психологічна адаптація до ситуації публічного виступу» з книги В. Петрушина «Музична психологія» с. 294-309. Виконайте вправи щодо занурення виконавця в аутогенний стан. Обміняйтесь власними відчуттями та враженнями, які виникли під час вправи.
3. Поділіться на групи та відпрацюйте наступні прийоми оптимального концертного стану: «Гра перед уявною аудиторією», «Медитативне занурення», «Обігрування», «Рольова підготовка», «Вияв потенційних помилок».
4. Продемонструйте на групі студентів прийоми роботи над усуненням виконавських помилок, представлені на стор. 301 книги В. Петрушина «Музична психологія». Висловіть власні думки щодо ефективності зазначених прийомів.

Методичні рекомендації

Заздалегідь опрацюйте запропоновані літературні джерела і підготуйте усні відповіді на теоретичні запитання. Під час підготовки другого практичного завдання студентам необхідно усвідомити, що складовими оптимального концертного стану є компоненти фізичної, розумової та емоційної підготовки. Гарна фізична підготовка, що дає відчуття здоров'я, сили, витривалості та гарний настрій, прокладає шлях до стабільного емоційного стану під час публічного виступу, позитивно позначається на протіканні розумових процесів, пов'язаних з концентрацією уваги, мислення і пам'яті, так необхідних під час виступу. При гарному самопочутті та готовності виконавського апарату у музикантів виникають особливі фізичні відчуття, які студентам пропонується запам'ятати, записати та поділитися цими враженнями на практичному занятті у процесі дискусії після виконання вправ щодо занурення виконавця в аутогенний стан.

Готуючись до демонстрації прийомів роботи над усуненням виконавських помилок, студентам пропонується пригадати подібні ситуації із власної практичної діяльності та досвіду й поділитися ними на практичному занятті.

Самостійна робота №5

Тема. Особливості функціонування музичного мислення

Мета: розглянути багаторівневність дослідження проблеми музичного мислення у психології, вивчити основні психолого-педагогічні праці; з'ясувати структуру музичного мислення та види інтелекту у музичній діяльності; дослідити зарубіжні концепції музичного мислення; запропонувати власні прийоми розвитку музичного мислення композитора, виконавця, слухача.

Знати:

- дослідження проблеми мислення у музичній психології;
- персоналії психологів та науковців, що розробляли теорію музичного мислення;
- прийоми розвитку музичної думки.

Вміти:

- використовувати прийоми розвитку музичного мислення у власній практичній діяльності.

План

1. Проблеми мислення у музичній психології. Багаторівневність дослідження.
2. Психолого-педагогічні дослідження проблеми музичного мислення.
3. Музичне мислення як самостійний вид мислення у теорії Х. Гарднера.
4. Види інтелекту у музичній діяльності.
5. Концепція музичного мислення Б. Асаф'єва.
6. Нейропсихічні особливості музичного мислення.
7. Структура музичного мислення.
8. Прийоми розвитку музичної думки.
9. Розвиток музичного мислення композитора, виконавця, слухача.

Основна література

1. Петрушин В. Музыкальная психология. М.: Академический проект; Трикста, 2006. С. 210-212.
2. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: Навчально-методичний посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.
3. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька. Навчальний посібник. Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.

Додаткова література

1. Медушевский В. В. Музичне мислення та логос життя // Музичне мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження. Збірник статей / Відп. ред. І. Г. Ляшенко. Київ, 1989.
2. Ткачева Е. Е. Музыкальное мышление – способ формирования личности учащихся // Известия Российского государственного

педагогического университета им. А.И. Герцена № 51., СПб.:
Российский государственный педагогический университет им. А. И.
Герцена, 2008. С. 302-308.

Практичні завдання

1. У процесі проведення індивідуальних занять з основного музичного інструменту використати прийоми логічного розвитку музичної думки згідно з концепцією Б. Асаф'єва на прикладі роботи із будь-яким музичним твором. Принципи підбору відповідних прийомів зазначені у методичних рекомендаціях до самостійної роботи.
2. Для розвитку навичок мислення у процесі сприйняття музики проаналізувати обраний музичний твір згідно плану, поданому у методичних рекомендаціях.

Методичні рекомендації

Під час самостійної роботи магістранту необхідно звернути увагу на прийоми логічного розвитку музичної думки за Б. Асаф'євим як то: повтор та співставлення; варіювання та чергування (на прикладі варіацій Листа, Брамса або Рахманінова на тему ля-мінорного капрису Паганіні); просування; прогресуюче стиснення (прискорення темпу, збільшення сили звучання, зміна гармонії тощо); компенсація.

Для розвитку навичок мислення у процесі сприйняття музики студентам рекомендується: виявити у творі основне інтонаційне зерно; визначити на слух стильовий напрям музичного твору; знайти фрагмент музики певного композитора у ряді інших; виявити особливості виконавського стилю під час інтерпретації різними музикантами одного і того ж твору; визначити на слух гармонічні послідовності; дібрати до музичного твору зразки літератури й живопису у відповідності з його образною будовою. У процесі виконавства рекомендуємо: порівнювати виконавські плани музичних творів у різних редакціях; знайти у музичному творі головні інтонації та опорні пункти, за якими розвивається музична думка; скласти декілька виконавських планів одного і того ж самого музичного твору; виконати твір із різною уявною оркестровкою; виконати один і той самий твір у різному уявному кольоровому освітленні тощо.

Тести

1. Роль знань у формуванні музичного мислення цей вчений формулює так: «мислення – це знання у дії»:
 - а) С. Рубінштейн;
 - б) Г. Ципін;
 - в) Л. Виготський;
 - г) З. Фройд.
2. Назвіть вченого, який стверджував, що інтонація є смисловою першоосновою музики, головним носієм музичного смислу:

- а) Г. Ципін;
 - б) Б. Яворський;
 - в) Б. Асаф'єв;
 - г) Л. Виготський.
3. Часова природа музичного мислення проявляється в особливості, яку В. Медушевський називає:
- а) симультанністю;
 - б) синестезією;
 - в) кодовою формою;
 - г) синкрезисом.
4. У 1983 році цей вчений висунув теорію мультиінтелекту, у якому обґрунтував наявність музичного мислення як самостійного виду:
- а) В. Медушевський;
 - б) С. Рубинштейн;
 - в) М. Бонфельд;
 - г) Х. Гарднер.
5. Цей педагог-дослідник розглядає музичне мислення як вид комунікативної діяльності:
- а) Б. Асаф'єв;
 - б) В. Медушевський;
 - в) М. Арановський;
 - г) С. Рубинштейн.
6. Назвіть музиканта-педагога, засновника інтонаційної теорії:
- а) Б. Асаф'єв;
 - б) В. Медушевський;
 - в) М. Арановський;
 - г) С. Рубинштейн.
7. Специфіка музичного мислення проявляється в:
- а) взаємодії музичних ритмів із природними біоритмами людини;
 - б) музичному переживанні;
 - в) особистісних особливостях індивіда;
 - г) оперуванні музичними інформаційними одиницями, обумовленими інтонаційною природою музичного мистецтва.
8. Комунікативна функція музичного мислення передбачає:
- а) наявність певної інформації, яку необхідно передати реципієнту;
 - б) зразки, еталони, що виражені у гармонійно звучній універсальній формі;
 - в) усвідомлення нових способів організації просторово-часових відносин у формі музичного художнього образу;
 - г) ваш варіант.
9. Назвіть вид музичного мислення, який переважає у слухача:
- а) абстрактно-логічне;
 - б) наочно-образне;
 - в) нестандартне;
 - г) наочно-дієве.

10. Назвіть вид музичного мислення, який переважає у композитора:

- а) абстрактно-логічне;
- б) наочно-образне;
- в) нестандартне;
- г) наочно-дієве.

Максимальна кількість балів за тести – 10 балів.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 6.
МУЗИКОТЕРАПІЯ ТА МУЗИЧНА ПСИХОКОРЕКЦІЯ
ЛЕКЦІЯ 6

ТЕМА. ІСТОРИОГРАФІЯ ВИНИКНЕННЯ МУЗИЧНОЇ ТЕРАПІЇ

Мета: ознайомити студентів із терапевтичними функціями музики та використанням психокоригуючого її впливу на людину у різні історичні періоди; охарактеризувати музично-терапевтичні ідеї вчених різних епох; розглянути філософсько-психологічні концепції розвитку музикотерапії у ХХ столітті.

План

1. Використання психокоригуючого впливу музики на людину в первісну епоху.
2. Музично-терапевтичні погляди в найдавніших цивілізаціях (Індія, Китай, Вавилон тощо).
3. Трактування терапевтичного впливу музики в епоху Античності.
4. Музична терапія у діяльності середньовічних вчених Сходу та Закавказзя.
5. Європейські середньовічні погляди на вплив музики. Хореоманія.
6. Діячі епохи Відродження та Нового часу про лікувальні властивості музики.
7. Витоки та становлення музичної терапії у ХХ столітті.

Література

1. Арттерапия // Психотерапия : учебник / под. ред. Бориса Карварсарского. СПб.: Питер, 2000. С. 231-238; [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://psihoterapia.narod.ru>.
2. Бурно М. Е. Терапия творческим самовыражением. М.: Медицина, 1989. 302 с.
3. Декер-Фойгт Г. Г. Введение в музыкотерапию. СПб.: Питер, 2003. 208 с.
4. Драганчук В. М. Музыка як фактор психокоригування : історичний, теоретичний і практичний аспекти : дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво". Луцьк, 2003. 235 с.
5. Дьяконов И. Ф. Медицинская психология: учебное пособие. СПб.: ВМедА, 2005. 172 с.
6. Копытин А. И. Системная арт-терапия. СПб.: Питер, 2001. 216 с.
7. Курт Э. Музыкальная психология [гл. 1 : Тонпсихология и музыкальная психология, гл. 3] // Номо Musicus. Альманах музыкальной психологии. 2001. М.: МГК. С. 7-54.
8. Петрушин В. И. Музыкальная психотерапия: Теория и практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2000. 176 с.

9. 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>.

Стислий зміст лекції

Корені виникнення музичної терапії 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 [1, 33] (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 [13, 33], 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 [13? 33] (Христоф Швабе):

- спонтанна, стихійна дія ритму (удари палиці, брязкальця, барабани) - засіб, що має надзвичайну силу сугестивного (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 тощо. Різноманітні МТ ритуали підпорядковувалися характерним симптомам захворювань.

Аналогічні обряди спостерігалися ще у XIX-XX ст. в Австралії, на території колишньої Британської Колумбії (описує Річард 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 [13, 33] (Дестоур), [1] (Валлашек).

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) [14]. 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) [14], [33]:

— священні співи – ефективний засіб лікування – “Атарваведи”, один із найдавніших записів про зцілюючу функцію музики;

— музика дана людям великим образом Дао і є “духмяною квіткою добродієвості”, музичне начало лежить в основі законів Всесвіту та управляє ними – Лао Цзи, “Дао децзін”, 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 енерго-інформаційний

потенціал організму повернулася наука на порозі третього тисячоліття, створюючи нові методи музичної терапії.

Сьогодні відомо чимало прадавніх уявлень про терапевтичні властивості музики, що мали практичне застосування. Наприклад, у давньосхідних трактатах міститься тлумачення 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” [14].

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 [14, 33]. 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 [1, 3]. Збереглися свідчення про те, що у Давньому Єгипті душевно хворих зцілювали, катаючи у човнах Нілом та заспокоюючи своєю грою на інструментах [1, 3] (Вілчек), а на папірусах жреців уцілили рекомендації щодо використання музики при безплідді жінки [1, 33]. Біблійський цар Давид за допомогою музики вилікував депресію Саула.

Отож, уже на ранніх 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 навряд 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” [1, 14].

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 Крішни, 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 [14].

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 індоєвропейських 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” [14].

У цьому контексті варто по-новому замислитися над твердженням: “українці - співоча нація”. Український хоровий спів як звичаєвість, екологію культури та людської душі дослідила Ольга Бенч у праці “Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції” [14], акцентувавши поняття та вперше розглянувши форми “живого етнотрадиційного інтонування”: “...в традиційному (усному) виконавстві інтонування завжди несе смислову наповненість, є “смисловим 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”[14]. 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.

В епоху Античності спостерігаються початки музичної терапії у прямому розумінні, що дуже легко простежується, у персоналіях відомих тогочасних медиків: Ескулап був музикантом, Гіпократ рекомендував індивідуальне використання музики як серйозних ліків із терапевтичною метою, лікувальні властивості цього мистецтва використовував Теофраст та ін. Сферою найбільшого розповсюдження музичної терапії була психогігієна.

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 “Одіссеї” 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 [1]:

— за допомогою певних мелодій і ритмів “відбувається лікування людських норову 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 психогігієні: “І коли його учні відходили ввечері до сну, він звільняв їх від денного смутку, очищав схвильований розумовий стан і готував у них безмовність, добрий сон...” - свідчення Ямвліхи;

— 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 Ямвліхи. - 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: піфагорійці “не підіймаються до розгляду загальних питань і не вияснюють, які числа співзвучні, а які ні і чому”, чим роблять неможливим досягнення істинної природи музики [14]. Таким чином, істинний наспів як “благо” можна досягнути 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 (Аристотель, “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 “Критон”: 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?... [14].

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 античностей (Кн. III 386 b-d). Аналогічно лади, властиві голосінням: “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 [14].

Описане у першому томі “Евдитему” міфічне змагання між Аполлоном (ліра) та Марсієм (флейта), що у протиставленні благородної стриманості ліри як струнного, відтак добродісного, 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.

Аристотель, 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 [1]. 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 [1].

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 [1]. 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 стоїтичного 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” [1].

Плотін у трактаті “Про розумну красу” трактує музику як високу науку, дотичну до “розумного ритму” 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?” [1], 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.

Після падіння Риму цінні надбання, що стали основою музичної терапії, 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 [3].

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 [7].

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” [1]. 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 ефективно й швидко 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” [1].

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” [1], 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” [7]. У досягненні цієї задачі психогієни Аль-Фарабі найважливіше місце приділяв співу.

Надзвичайно популярними у середньовічній науці стали музично-терапевтичні ідеї Ібн-Сіні (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 музичної терапії від піфагорівських і платонівських ідей, пов'язаних, на думку Авіценни, з містикією: “Ми не будемо приділяти увагу уподібненням небесних фігур і моральних якостей душі до співвідношення музичних інтервалів...” [1].

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” [1].

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” [1].

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 музично-терапевтичних властивостей музики можна проілюструвати таким висловлюванням: “Перевага співу над мовою така ж, як перевага мови над мовчанням і зцілення над хворобою” [14]. 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 [14], 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 “Тлумаченні 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” [14]. 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” [14] – слова із праці “Втішення при лихоманках”. Аналогічні свідчення, що мудреці визнавали необхідність наявності у людині 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” [14].

У середньовічній Європі трансформувалася напрям 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 рятувальним 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 [1, 14].

Подібний випадок - хореоманія - “епідемія танцю св. Вітта” у Німеччині, Нідерландах, Бельгії в XIV–XVI ст., яка охоплювала у несамопитому 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. Окрім того, безліч індивідуальних випадків, що описав Г. Гесс де Кальве у праці “Лікування хвороб за посередництвом музики” (1862).

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. Бертонна, 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) [14].

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 [14].

У XVII–XVIII ст. розпочинається розвиток наукової думки про використання музики із лікувальною метою (“ятро-музика” - від гр. *iatro`s* - лікар). Паралельно у XVI-XVIII ст. в медицині розвиваються ястромеханіка (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 *tundana* створює гармонію небесних тіл, в той час як музика *humana* 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 музичну терапію 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.) [14].

У цей же час у Франції музику як засіб терапії використовують лікарі Ескіроль, Рекам'є [14], 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” [14]. Музична терапія 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.

Музично-терапевтичні 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”) [14]. 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” [14].

У XIX ст. з'являється ряд нових філософських ідей, дотичних до сфери музичної терапії. Для Г. В. Ф. Гегеля музика - це втілення емоцій, а роль змодельованих емоцій у художньому впливі музики на психіку людини є беззаперечною, що у XX ст. з точки зору музикознавства доводять В. Медушевський [14] 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 [14]. Ф. В. Шеллінг звертається до давньогрецької теорії катарсису [14].

У XX ст. культурфілософія, займаючись проблемою пошуку істинності людського буття, зосереджується на символі. 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 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” [14]).

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 гіпнотерапії Й. Бройєра та З. Фрейда, заснований на медичному трактуванні теорії катарсису І. Бернайсом (полегшення через повторне переживання конфлікту).

“Психоаналіз” Зигмунда Фрейда 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 сублимація (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, трактував лібідо як психічну енергію взагалі, відкинув сексуальну етіологію 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 [14].

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 сублимації є лише одним із варіантів подібних психоемоційних змін.

“Психодрама” Я. Л. Морено, учня З. Фрейда, 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 [14].

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 рефлекторних зв'язків – функціонуванні динамічного стереотипу [14].

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 музичної терапії 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 [14]: 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. [14].

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.

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 [14]. 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 музично-терапевтичній науці та практиці використовувалися, як правило, в комплексі культурно-розважальних заходів.

Новий етап розвитку музично-терапевтичної 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. Отже, 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 музичної терапії є рекреаційні впливи, що нормалізують функціонування організму.

Після Другої світової війни в музичній терапії виникають дві незалежні течії [14].

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 [14]. У цій течії музичної терапії існує як допоміжний метод психотерапії.

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

Пізніше розвивається музична терапія у німецькомовних країнах. Серед осередків музичної терапії, 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 музичної терапії тут існують пасивне слухання (“рецептивна терапія”) і музична діяльність у комунікативній грі. Центральною проблемою музичної терапії П. Гамель вважає дихання (свідомість і контрольованість дихання, знаходження шляху до співу). Пошук “власного звуку” є “кроком до подальшого самовдосконалення” [14].

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

У ХХ ст. музична терапія 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 імпрровізацій пацієнтів з візуальної та акустичної точок зору;
- 3) в сумісних імпрровізаціях 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. Брусиловський, М. Могендович та інші. У Києві в 80–90-х рр. Музикотерапією почав займатися лікарпсихотерапевт О. Страшний.

Питання для самоперевірки та самоконтролю

1. Розкрийте уявлення про терапевтичні функції музики в первісну епоху та в найдавніших цивілізаціях.
2. Висвітлити ідею калокагатії в музичних теоріях Піфагора, Платона, Аристотеля.
3. Розтлумачте відмінності в античних музично-терапевтичних уявленнях, що 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.
6. Розкрийте особливості музичної терапії у діяльності середньовічних вчених Сходу та Закавказзя.
7. Розкрийте європейські середньовічні погляди на вплив музики. Суть хореоманії.
8. Порівняйте погляди діячів епохи Відродження та Нового часу про лікувальні властивості музики.
9. На основі додаткової інформації покажіть проєкції вчення А. Кірхера на галузь музикотерапії.
10. Відшукайте додаткові матеріали про музикотерапію в країнах середньовічного мусульманського Сходу.
11. Проаналізуйте експериментальні дослідження та музико-терапевтичну практику наприкінці ХІХ - у першій половині ХХ століття.
12. Охарактеризуйте течії музичної терапії у другій половині ХХ століття.
13. Знайдіть додаткові матеріали про діяльність музично-терапевтичних центрів у другій половині ХХ століття.

Практична робота №6

Тема. Процес коригування психоемоційного стану людини засобами музикотерапії

Мета: познайомити студентів із перспективами наукових досліджень і музично-терапевтичною практикою ХХІ століття; розглянути сучасні моделі музичної терапії; проаналізувати основні сучасні вітчизняні та зарубіжні методики музикотерапії; розглянути етапи процесу коригування психоемоційного стану людини та розробити відповідні програми щодо зазначеного процесу.

Знати:

- основи музичної терапії та головні концепції, що пояснюють дію музики на психофізіологію людини;
- форми, методи та методики музичної терапії;
- напрямки лікувальної дії музичної терапії;
- сучасні моделі музичної терапії.

Вміти:

- застосовувати музичну терапію у різних видах музичної діяльності;
- будувати програми сеансів активної та пасивної музичної терапії;
- знаходити інформацію про доступні музично-терапевтичні аудіо-курси;
- складати програми коригування психоемоційного стану людини засобами музики.

План

1. Теоретичні засади сучасної музичної терапії.
2. Концептуальні основи музичної терапії ХХ-ХХІ ст.
3. Види діяльності в музичній терапії.
4. Напрями розвивальної дії музичної терапії.
5. Форми, методи та методики музичної терапії.

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. Декер-Фойгт Г. Г. Введение в музикотерапию. СПб.: Питер, 2003. 208 с.
3. Драганчук В. М. Музыка як фактор психокоригування: історичний, теоретичний і практичний аспекти: дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво". Луцьк, 2003. 235 с.
4. Копытин А. И. Системная арт-терапия. СПб.: Питер, 2001. 216 с.
5. Курт Э. Музыкальная психология [гл. 1 : Тонпсихология и музыкальная психология, гл. 3] // Homo Musicus. Альманах музыкальной психологии. 2001. М.: МГК. С. 7-54.
6. Петрушин В. И. Музыкальная психотерапия: Теория и практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2000. 176 с.

Додаткова література

1. Бурно М. Е. Терапия творческим самовыражением. М.: Медицина, 1989. 302 с.
2. Дьяконов И. Ф. Медицинская психология: учебное пособие. СПб.: ВМедА, 2005. 172 с.
3. Психотерапевтическая энциклопедия / под. ред. Карварсарского Б. Д. СПб.: Питер, 2000. 655 с. [Электронный ресурс]. - Режим доступа : <http://5-ka.ru/psihop> ; <http://psihoterapia.narod.ru>.

Практичні завдання

1. Підготуйте теоретичні питання до обговорення у формі дискусії.
2. Складіть програми коригування психоемоційного стану людини засобами музики, користуючись прикладами, наведеними у Додатку 1.

Методичні рекомендації

Опрацюйте запропоновану літературу та підготуйте усно відповіді на запитання для обговорення.

У процесі підготовки до практичного заняття студентам пропонується укласти програми коригування психоемоційного стану людини засобами музики. Магістрантам необхідно пригадати, 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 модулю музичного твору на протилежний (“емоційний струс”); 3) закріплення бажаного психоемоційного стану.

Практичне завдання полягає в наступному: 1) підбір музичних творів, що відповідають різним психо-емоційним станам (на основі аналізу засобів музичної виразності 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 творів (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).

Окремо пропонується укласти програми з творів національно-зумовленої музики, генетично наближеної 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.

Самостійна робота № 6

Тема. Використання методів музикотерапії у роботі з дітьми

Мета: розкрити та навчити застосовувати методи лікувально-виховного впливу музики на дітей; ознайомитися із використанням інших психотерапевтичних підходів, пасивною та активною формою музикотерапії.

Знати:

- методи та форми музикотерапії;
- розвивально-виховний вплив музики на дітей;
- особливості застосування психотерапевтичних підходів у процесі музичного навчання дітей;

Вміти:

- характеризувати основні методи та форми музикотерапії;
- використовувати у власній практичній роботі методи музикотерапії у відповідності з поставленою метою;
- застосовувати дихальні вправи у процесі вокального навчання школярів.

План

1. Пасивна та активна форми музикотерапії. Їх характеристика.
2. Музично-рухові ігри та вправи.
3. Психосоматична релаксація за допомогою музики у груповій музикотерапії.
4. Використання співу як методу музикотерапії. Добір репертуару.
5. Можливості рецептивного сприйняття музики як терапевтичного методу.
6. Музикомалювання як засіб самовираження дитини та усвідомлення внутрішніх конфліктів.
7. Пантоміма та рухова драматизація під музику як умови для релаксації.
8. Дихальні вправи під музику.

Література

1. Арттерапия // Психотерапия : учебник / под. ред. Бориса Карварсарского. СПб.: Питер, 2000. С. 231-238; [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://psihoterapia.narod.ru>.
2. Бурно М. Е. Терапия творческим самовыражением. М.: Медицина, 1989. 302 с.
3. Декер-Фойгт Г. Г. Введение в музыкотерапию. СПб.: Питер, 2003. 208 с.
4. Драганчук В. М. Музыка як фактор психокоригування: історичний, теоретичний і практичний аспекти: дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво". Луцьк, 2003. 235 с.
5. Дьяконов И. Ф. Медицинская психология: учебное пособие/ И. Ф. Дьяконов, А. И. Колчев, Б. В. Овчинников. СПб.: ВМедА, 2005. 172 с.
6. Копытин А.И. Системная арт-терапия. СПб.: Питер, 2001. 216 с.

7. Курт Э. Музыкальная психология [гл. 1 : Тонпсихология и музыкальная психология, гл. 3] // Homo Musicus. Альманах музыкальной психологии. 2001. М.: МГК. С. 7-54.
8. Петрушин В. И. Музыкальная психотерапия: Теория и практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2000. 176 с.
9. Психотерапевтическая энциклопедия / под. ред. Карварсарского Б. Д. СПб.: Питер, 2000. 655 с. [Электронный ресурс]. - Режим доступа : <http://5-ka.ru/psihoII> ; <http://psihoterapia.narod.ru>.

Практичні завдання

1. Підготувати презентацію на тему «Активні форми музикотерапії» (20-30 слайдів).
2. Під час виробничої практики зі спеціальності застосувати самостійно обрані методи музикотерапії та зробити відео-звіт щодо їх використання.

Методичні рекомендації

Опрацюйте запропоновану літературу та підготуйте презентацію за темою «Активні форми музикотерапії» (20-30 слайдів). Під час роботи над презентацією опишіть використання одного з проявів форми музикотерапії (вокальна, інструментальна, мовна, драматична, рухова, образотворча тощо).

Оберіть одну з методик музикотерапії, що зазначені у питаннях до самостійної роботи та практично реалізуйте під час проходження виробничої практики зі спеціальності. Зробіть відео-звіт цієї роботи.

Тести

1. Назвіть філософа, чиє 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) Піфагор;
- б) Аристотель;
- в) Платон;
- г) Плутарх.

2. Назвіть філософа на думку якого, у випадку афекту - сильного нервово-психічного збудження із втратою вольового контролю над собою – саме музика приносить очищення - катарсис - від зайвого баласту негативних емоцій:

- а) Аристотель;
- б) Піфагор;
- в) О. Лосєв;
- г) Платон.

3. Назвіть філософа, вченого-енциклопедиста, одного із головних представників східного аристотелізму, який обґрунтував використання музики як профілактичного засобу: “де насолода, там немає місця хворобі”:

- а) Ібн-Сіна;
- б) Мойсей Маймонід;
- в) А. Кірхер;
- г) Аль-Фарабі.

4. Назвіть автора праць “Канон лікарської науки”, “Зведення науки про музику”, “Книга зцілення”, “Книга спасіння”, “Книга знань”, в яких музика розглядається як засіб зцілення людини:

- а) Аристотель;
- б) Ібн-Сіна;
- в) Піфагор;
- г) Аль-Фарабі.

5. Назвіть німецького вченого XVII століття, автора механістичної теорії, сутність якої полягає в тому, що музика викликає фізичні та хімічні процеси в організмі, які сприяють одужанню:

- а) Анатасіус Кірхер;
- б) Є. Нікола;
- в) Е. Етлі;
- г) Дж. А. Блумер.

6. Визначте види діяльності в музичній терапії:

- а) гештальтпсихологія, психоаналітика;
- б) сприйняття, виконання, творчість;
- в) емоції, почуття;
- г) пантоміма, імпровізація.

7. Хто уперше започаткував термін «арт-терапія»:

- а) Аристотель;
- б) А. Хілл;
- в) М. Наумбург;
- г) З. Фройд.

8. Цей вчений 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:

- а) Л. Бочкарьов;
- б) А. Готсдинер;
- в) О. Лучиніна;
- г) В. Петрушин.

9. Американський психотерапевт, автор голосинкової аудіотехнології:

- а) Б. Харріс;
- б) С. Гроф;
- в) В. Петрушин;
- г) В. Гаврилюк.

10. Український музикотерапевт, який зазначає: “Звук активізує “сплячі” молекули ДНК * і змушує людський організм працювати на самолікування”:

- а) В. Петрушин;

- б) В. Гаврилюк;
- в) С. Шушарджан;
- г) Г. Побережна.

Максимальна кількість балів за тести – 10 балів.

Термінологічний словник

Абстрагування (abstraction) – один з моментів пізнання, мисленнєва операція, яка виділяє окремі ознаки, елементи та відокремлює їх від властивостей, зв'язків предмета (явища) і від самих предметів (явищ).

Адаптація (від лат. adaptatio – пристосування) – процес і результат ефективної взаємодії особистості із середовищем, в результаті якого встановлюється відповідність між загальним рівнем найбільш актуальних на даний момент потреб особистості і наявним (перспективним) рівнем задоволення даних потреб, що визначає безупинний розвиток особистості.

Адаптація тесту - комплекс дослідницьких процедур, спрямованих на пристосування тесту до використання в нових умовах. Наприклад, адаптація зарубіжних методик стосовно до умов іншої соціальної та культурного середовища.

Аффект – короткочасне, бурхливе переживання людини (гнів, лють, жах, відчай, раптова радість), що виникає, як правило, у відповідь на сильний подразник.

Аксіологія – вчення про цінності, філософська теорія цінностей, що з'ясовує якості і властивості предметів, явищ, процесів, здатних задовольняти потреби, інтереси і бажання людей.

Амбівалентність почуттів - суперечливе емоційне переживання, пов'язане з двоїстим ставленням до людини, предмету, явищу. Одночасне прояв симпатії і антипатії, любові і ненависті, прихильності і відрази, прийняття і відкидання.

Аналіз – мисленнєва операція, сутність якої полягає в уявному здійсненні поділу цілого на частини, елементи, у виділенні окремих його ознак.

Аналізатори – це нервовий апарат, який здійснює функцію аналізу і синтезу подразників, що зумовлені впливом внутрішнього та зовнішнього середовищ на людину.

Аналітична психологія - система поглядів швейцарського психолога К.Г. Юнга, в якій надається велике значення несвідомому. Крім індивідуального несвідомого виділяється і колективне несвідоме.

Аналогія – уподібнення, створення нових образів в уяві за подібністю з іншими, наявними.

Апперцепція - вплив минулого досвіду людини, його інтересів і особистісних особливостей на образ предмета чи явища, що виникає в результаті сприйняття.

Априорний - попередній досвіду, незалежний від досвіду.

Аргумент - факт, довід, положення, за допомогою якого доводиться правильність висловленого твердження.

Асоціація - зв'язок між думками, образами, при якій виникнення однієї думки чи образу викликає в пам'яті поява інших.

Атрибуція - приписування людиною мотивів поведінки, особистісних якостей і характеристик іншим людям на основі життєвого аналізу їх дій і

вчинків.

Атракція - тяжіння людей один до одного, що лежить в основі прихильності, дружніх почуттів, любові.

Аутогенне тренування - комплекс спеціальних вправ, заснованих на релаксації і самонавіянні. Може використовуватися людиною для управління власними психічними станами і поведінкою.

Афект - короткочасна швидко виникає і бурхливо протікає емоційна реакція, що характеризується руховим порушенням, значними порушеннями свідомості і здатності до вольового контролю над діями. Формами прояву А. можуть бути лють, гнів, жах.

Афектація - штучність, неприродність в мові і жестах, зайва активність поведінки. Найчастіше є ознакою нещирості в спілкуванні, в поведінці.

Афіліція - прояви потреби людини в спілкуванні, в емоційних контактах, прагнення бути в товаристві інших людей, надавати допомогу членам групи і приймати їх допомогу, взаємодіяти з оточуючими. При цьому цінністю для людини є саме спілкування, незалежно від його мети.

Бажання – один із структурних компонентів розвитку вольового процесу: переживання людиною своїх актуальних потреб.

Байдужість – психічний стан людини, характеризується зниженням або цілковитою втратою інтересу до інших людей, до навколишнього світу.

Бар'єри психологічні – внутрішня завада психологічної природи (страх, тривога, невпевненість, сором тощо), яка заважає людині успішно виконати певну дію.

Безпорадність – морально-психологічна риса окремих людей, що характеризується їх нездатністю або невмінням керувати своєю свідомістю і поведінкою, а це призводить до неможливості досягти успіхів у діяльності.

Безсилля – негативний стан людини, що характеризується неможливістю, нездатністю або невмінням виконати певну роботу, задовольнити певну власну потребу.

Безумовний рефлекс – відносно постійні успадковано закріплені реакції організму на певні впливи зовнішнього середовища, що відбуваються за допомогою нервової системи.

Біхевіоризм (з англ. behaviour – поведінка) – напрям в американській психології ХХ ст., який зводить психіку до різних форм поведінки як сукупності реакцій організму на стимули зовнішнього середовища.

Відчай – психічний стан розпачу, безперспективності, зневіри людини у своїх можливостях, втрата позитивних надій щодо сучасного і майбутнього.

Відчуття – психічний процес, що полягає у відображенні мозком окремих властивостей та якостей предметів і явищ об'єктивного світу, а також станів організму при безпосередньому впливі подразників на відповідні органи чуттів.

Вербальний - словесний; мовний; виражений словами.

Витіснення - один із захисних механізмів в психоаналітичній теорії особистості. Проявляється в мимовільному витісненні зі свідомості

неприємної для людини інформації, неприйнятних думок, спогадів і переживань.

Вікова психологія – галузь психологічних знань, що вивчає вікові особливості психічного розвитку людини. Поділяється на дитячу психологію, психологію підлітка, юнака, дорослої людини, людини похилого віку.

Вміння – засвоєний суб'єктом спосіб виконання дій, який забезпечується сукупністю набутих знань і навичок.

Воля – внутрішня активність особистості, пов'язана з вибором мотивів, цілепокладанням, прагненням до досягнення мети, зусиллям до подолання перешкод, мобілізацією внутрішньої напруженості, здатністю регулювати спонукання, можливістю приймати рішення та гальмувати поведінкові реакції.

Вольове зусилля – стан емоційного напруження, який мобілізує внутрішні ресурси людини (пам'ять, мислення, уяву тощо) і створює допоміжні мотиви для дії.

Вольовий процес – психічний процес свідомої і цілеспрямованої регуляції людиною своєї діяльності та поведінки з метою досягнення бажаної мети.

Вольові дії – дії, які скеровані на досягнення свідомо поставленої мети і пов'язані з подоланням зовнішніх та внутрішніх труднощів.

Вольові якості – відносно стійкі, незалежні від конкретної ситуації психічні утворення, що засвідчують досягнутий особистістю рівень свідомої саморегуляції поведінки, її влади над собою.

Впізнання – найпростіше відтворення минулого досвіду в умовах його повторного сприймання.

Враження – чуттєві образи з яскраво вираженим емоційним відтінком. Людині властиво проводити сприйняте через свої емоції і почуття, так би мовити, почуттєво оцінювати сприйняте.

Гнів – психічний стан людини, фізіологічним механізмом якого є домінування процесів збудження в корі головного мозку, викликаних певними негативними подразниками.

Генезис - походження, виникнення та подальший розвиток будь-якого явища.

Гармонійний розвиток – внутрішня і зовнішня узгодженість, цілісність і сумісність змісту й форми. Г. р. характеризує результативність освіти й виховання людини в поєднанні її духовного і фізичного стану, у звертанні уваги на її розумовий і емоційно-почуттєвий світ, на єдність слова і діла.

Геніальність – особистісна характеристика людини, найвищий ступінь її обдарованості, таланту. Г. людини виявляється у творчій діяльності (технічній, науковій, художній, організаційній), результати якої мають соціально-групову і вселюдську значущість. Г. включає вроджені та набуті завдатки і нахили індивіда за певних історичних умов творчості.

Гештальтпсихологія – напрям у західноєвропейській психології, що виник у 20 – 30-х рр. ХХ ст. Г. п. вважає первинними й основними елементами психіки цілісні образи – гештальти.

Гіпотеза – форма наукового припущення, істинність якого не доведена і потребує експериментальної перевірки.

Гнів – психічний стан людини, фізіологічним механізмом якого є домінування процесів збудження в корі головного мозку, викликаних певними негативними подразниками.

Гуманізація освіти – організація навчання і виховання з максимальним урахуванням індивідуальностей людини, створення сприятливих умов для розвитку духовності особистості, формування системи відповідних компетентностей (професійної, соціальної, психологічної, педагогічної).

Гуманістична психологічна теорія – (від лат. humanus – людський) – напрям в сучасній психології (виник в 50-ті роки ХХ ст.). Теорія названа гуманістичною, тому що визнає своїм предметом особистість як унікальну цілісну систему, яка є не чимось заданим, а відкритою можливістю самоактуалізації, яка базується на вірі і можливості розквіту кожної людини, якщо дати їй можливість вибрати свою долю і направляти її.

Дедуція – форма мислення, яка дозволяє на основі логічних правил з окремих загальних даних (передбачень, передумов) виводити нові, менш загальні, передбачення, висновки тощо.

Делікатність – морально-психологічна риса особистості, яка виявляється в її тонкому розумінні внутрішнього світу і психіки інших людей.

Депресія – туга, відчуття пригніченості, песимізму, занепаду сил.

Дискомфорт – стан, що характеризується неприємними суб'єктивними відчуттями, часто супроводжується несприятливими психофізіологічними зрушеннями.

Дискусія – обмін думками з метою з'ясування правильності тих або інших позицій, їх перспективності, актуальності, цінності, можливості усунення існуючих протиріч тощо.

Диспозиція – готовність, схильність суб'єкта до певної поведінки, дії, вчинку.

Дифузійна група – неорганізована або випадково організована соціальна група (глядачі, екскурсія, натовп тощо).

Діяльність людини – специфічно людська форма активності, зумовлена потребами та спрямована на пізнання і перетворення світу.

Довготривала пам'ять – виявляється в процесі набування й закріплення знань, умінь і навичок, розрахованих на тривале зберігання та наступне використання в діяльності людини.

Довільна пам'ять – вид пам'яті, що характеризується усвідомленням мети щось запам'ятати.

Довільна увага – це свідомо спрямоване зосередження особистості на предметах і явищах навколишньої дійсності, на внутрішній психічній діяльності. Довільна увага своїм головним компонентом має волю.

Довір'я – морально-психологічна категорія, яка виявляє ставлення до дій іншої особи і до неї самої; ґрунтується на переконаності, що діє ця особа правильно, що їй притаманні сумлінність і чесність.

Досвід – сукупність знань, умінь, що здобуваються у процесі життя, на практиці.

Думка – одиниця мислення, в якій виражається процес пізнання світу, інших людей і самого себе.

Дух – сутність, смисл людського буття.

Духовність – внутрішній стан людини, який є результатом розгортання, актуалізації смислу людського буття – духу, на основі самопізнання, самовизначення, самотворчості, самоактуалізації особистості.

Душа – внутрішній світ людини, частина людської особистості, що є центром її духовного життя.

Егоїзм – морально-психологічна риса особи, що полягає в надмірній зосередженості на своєму “я”, замкненості у вузькому світі своєї індивідуальності.

Ейфорія – психологічний стан піднесеного настрою, що не виправданий реальністю, об'єктивними причинами.

Екологічна психологія – вивчає психологічні аспекти поліпшення природних умов життєдіяльності людини та виховує екологічну свідомість.

Експеримент – метод психологічного дослідження, специфіка якого полягає в тому, що в ньому продумано створюється штучна ситуація, у якій досліджувана властивість виявляється найкраще і її можна точніше і легше оцінити.

Експресія – зовнішнє вираження емоцій.

Екстраверсія (від лат. extra – назовні, versio – направляю) – спрямованість в силу організації нервових процесів, відчуттів, переживань та інтересів індивіда до зовнішнього світу.

Емоції – це особливий клас психічних явищ, що відображає у формі безпосереднього, швидкоплинного переживання важливість для життєдіяльності індивіда певних явищ і ситуацій, які діють на нього.

Емоційна пам'ять – виявляється в запам'ятовуванні людиною своїх емоцій та почуттів. Запам'ятовуються не стільки самі по собі емоції, скільки предмети та явища, що їх викликають.

Емоційні процеси – специфічна форма психічного відображення суб'єктивного ставлення людини до предметів або явищ у формі безпосереднього переживання, приємного чи неприємного.

Емпатія – емоційний аспект розуміння іншої людини, здатність відгукнутися на її проблеми, уміння проникнути в переживання іншої людини, переживати разом з нею, співчувати їй.

Ентузіазм – психічний стан великого піднесення, душевного пориву.

Ерудиція – глибока обізнаність, начитаність, знання літератури і проблематики в певній галузі науки.

Естетичне виховання – процес розвитку в людини здібностей сприймати і правильно розуміти прекрасне в дійсності та мистецтві; процес формування естетичної свідомості, розвитку творчих здібностей і обдарувань у різних галузях естетичної діяльності.

Загальна психологія – наука, яка вивчає ґрунтовні психологічні закономірності, формулює теоретичні засади та принципи психологічної науки, її понятійний і категоріальний апарати, систематизує і узагальнює емпіричний матеріал психологічних досліджень.

Забування – процес, зворотний запам'ятовуванню, виявляється в тому, що втрачається чіткість запам'ятованого, зменшується його обсяг, виникають помилки у відтворенні, воно стає неможливим і, нарешті, унеможлиблюється впізнання.

Задатки – анатомо-фізіологічні особливості організму, функціональні характеристики нервової системи, якості людини, на основі яких виникають і розвиваються її здібності.

Закон – філософська категорія, що відображає істотні, загальні, необхідні, стійкі, повторювані зв'язки між предметами і явищами об'єктивної дійсності, що впливають з їхньої сутності.

Заміщення – механізм психологічного захисту особистості як перенесення дії, спрямованої на недоступний об'єкт, на дії з доступним об'єктом.

Запам'ятовування – процес пам'яті, який забезпечує відбір, прийом і фіксацію інформації.

Засоби навчання – джерела або спеціальні пристосування, які допомагають вчителю (викладачу) здійснювати навчальний процес, а учням (студентам) – вчитися. До засобів належать: слово вчителя (викладача), підручники, роздаткові дидактичні матеріали, навчальне обладнання, технічні засоби навчання тощо.

Зберігання – процес пам'яті, що забезпечує утримання матеріалу в пам'яті впродовж певного часу.

Звичка – схильність людини до відносно усталених, стандартних способів дій.

Згуртованість – ступінь міцності соціально-психологічних зв'язків у групі.

Здібності – психічні властивості індивіда, які є передумовою успішного виконання певних видів діяльності.

Змінений стан свідомості – стан, при якому наші відчуття, мислення відрізняються від звичного для нас стану завдяки певним внутрішнім та зовнішнім чинникам.

Зміст освіти – система знань, умінь, навичок, оволодіння якими забезпечує розвиток розумових і фізичних здібностей людини, формування у неї світогляду, розвитку духовності, формування відповідних компетентностей.

Знання – перевірені суспільно-історичною практикою результати процесу пізнання, відображені у свідомості людини у вигляді уявлень, фактів, суджень, теорії.

Зовнішня увага – вид уваги, яка спрямована на довкілля і зумовлюється зовнішніми подразниками.

Зосередженість – властивість уваги, яка означає не тільки відволікання від другорядного, а й гальмування побічних подразників, які не стосуються діяльності, що становить предмет уваги суб'єкта.

Ідеал – взірць досконалості, образ бажаного і уявлюваного майбутнього, приклад, взятий особистістю за зразок поведінки.

Ідеалізація – процес конструювання в уяві понять про об'єкти, які не існують у дійсності, але які мають певні прообрази в реальному світі.

Ідентифікація – уподібнення себе іншому.

Ідея – основа творчого процесу, продукт людської думки, форма відображення дійсності.

Ілюзія – викривлене сприймання об'єктивного світу, що виникає під впливом зовнішнього подразника або хворобливого стану нервової системи.

Індивід – біологічний організм, носій загальних спадкових якостей біологічного виду людина; представник людського роду – homo sapiens.

Індивідуальність – неповторне співвідношення особистих рис та особливостей людини (характер, темперамент, здібності, особливості протікання психічних процесів, сукупність почуттів тощо), що утворюють її своєрідність, відмінність від інших людей.

Індукція – умовивід, в результаті якого на підставі знань про окремі об'єкти певного класу дістають загальний висновок, який стосується об'єктів цього класу.

Інсайт (осаяння) – складне інтелектуальне явище, суть якого полягає у несподіваному, здебільшого інтуїтивному прориві до розуміння поставленої проблеми і «раптовому» знаходженню її рішення.

Інстинкт – біологічно зумовлена вроджена тенденція чи імпульс до певної поведінки без участі мислення, навчання чи досвіду.

Інтелект (від лат. intellectus – розуміння, розум) – сукупність загальних розумових здібностей: здатність орієнтуватися в навколишньому середовищі, адекватно його відображати, перетворювати, мислити, навчатися, пізнавати світ і переймати соціальний досвід; спроможність вирішувати завдання, приймати рішення, розумно діяти, передбачати.

Інтеріоризація – процес переходу від зовнішньої, реальної дії до внутрішньої, ідеальної.

Інтерес – емоційно забарвлене ставлення до навколишнього, спрямованість людини на певний об'єкт чи певну діяльність, викликану позитивним, зацікавленим ставленням до чогось, когось.

Інтроверсія (від лат. intro – всередину, versio – повертати) – спрямованість, в силу організації нервових процесів, відчуттів, переживань та інтересів індивіда, на свій власний внутрішній світ.

Інтуїція – процес безпосереднього одержання знання за допомогою цілісного охоплення проблемної ситуації без дискурсивного його виведення й доведення.

Когнітивна психологія (англ. cognition – знання, пізнання) – психологічний напрям, представники якого досліджують внутрішню організацію пізнавальних психічних процесів: сприймання, пам'яті, уваги, мислення.

Коллективне безсвідоме – за К. Юнгом, неусвідомлювані сфери людської психіки, в основі яких “соціальне спільне”, “спільне” для всіх людей

або певного етносу. К. б. виявляється у вигляді “архетипів” – загальнолюдських, національних, расових символічних структур історії культури.

Компетентність – проінформованість, обізнаність, авторитетність. Це інтелектуально та особистісно зумовлена соціально-професійна життєдіяльність людини, що ґрунтується на знаннях.

Компетенція – коло обов’язків, завдань та прав індивіда, які він може вирішувати.

Комунікбельність – риса особистості, здатність її до спілкування з іншими людьми, товариськість.

Комунікація – фундаментальна ознака людської культури, яка полягає у взаємозв’язку, взаємоспілкуванні людей на основі обміну певною інформацією.

Конфлікт (з лат. conflictus – зіткнення) – особливий вид взаємодії, в основі якого лежать протилежні і несумісні цілі, інтереси, типи поведінки людей та соціальних груп, які супроводжуються негативними психологічними проявами.

Концентрація уваги – властивість, яка полягає у єдності її зосередженості та інтенсивності.

Короткочасна пам’ять – характеризується швидким запам’ятовуванням матеріалу, негайним його відтворенням і нетривалим зберіганням.

Креативність – творчість, здатність до створення нового, оригінального.

Критичність мислення – виявляється в здатності людини не підпадати під вплив чужих думок, об’єктивно оцінювати позитивні та негативні аспекти явища або факту, виявляти цінне та помилкове в них.

Лабільність – здатність до швидких змін.

Лібідо – в психоаналізі енергія сексуального інстинкту.

Лідер (від англ. leader – провідний, керівник) – особистість, що користується визнанням та авторитетом групи і за якою група визнає право приймати рішення про дії у важливих ситуаціях, бути організатором діяльності групи і регулювати відносини у групі.

Логічне мислення – вид мислення, що здійснюється з опорою на поняття, судження, закони логіки, не використовуючи емпіричних даних.

Любов – високе почуття, яке полягає у стійкій, самовідданій і свідомій прихильності людини до когось або до чогось, зумовленій визнанням значимих для людини властивостей (якостей, чеснот) об’єкта Л. або спільними переконаннями, життєвими цілями та інтересами людей.

Людина – біосоціальна істота, наділена свідомістю, вищими психічними функціями (абстрактно-логічне мислення, логічна пам’ять і т. д.), здатністю пізнавати навколишній світ і активно змінювати, перетворювати його.

Маніпулювання (від лат. manipulatio – застосовувати маніпуляції, прийоми, дії) – вид психологічного впливу, спрямованого на неявне спонукання інших (іншого) до виконання визначених маніпулятором дій.

Манія – хворобливий психічний стан, який характеризується підвищеним неконтрольованим збудженням, безпечністю, веселістю.

Мета виховання – розвиток, актуалізація духовності особистості, її соціальної, професійної, комунікативної та ін. компетентностей на основі самотворчості (самопізнання, самовизначення, самовиховання, самовдосконалення, самоактуалізації) особистості.

Мимовільна пам'ять – вид пам'яті, що характеризується фіксацією інформації без вольового зусилля, спрямованого на запам'ятовування.

Мимовільна увага – вид уваги, що виникає незалежно від наміру та мети людини під впливом найрізноманітніших подразників, які діють на той чи інший аналізатор організму.

Мислення – процес опосередкованого та узагальненого відображення свідомістю людини предметів і явищ об'єктивної дійсності в їхніх істотних властивостях, зв'язках і відносинах; вища форма відображення дійсності у психіці.

Міміка – рухи м'язів обличчя, одна із форм виявлення психічних станів людини (особливо емоційних – радість, сум, гнів тощо). М. посідає значне місце в процесі комунікації як додатковий засіб вираження та сприйняття емоційного стану людей, оскільки вона невіддільна від усього складу думок, дій, почуттів людини і є органічним виявом внутрішнього життя.

Міркування – це низка пов'язаних суджень, спрямованих на те, щоб з'ясувати істинність якої-небудь думки, довести її або заперечити.

Мова – суспільно зумовлена система словесних знаків, яка слугує засобом спілкування в певному суспільстві.

Мовлення – процес спілкування засобами мови, мова в дії.

Мотив – спонукальна причина дій і вчинків людини.

Мотивація – сукупність мотивів, доказів для обґрунтування чогось, спонука до діяльності; мотивування.

Мрія – створений фантазією образ бажаного майбутнього, що спрямований на перспективу життя і діяльності людини.

Навички – опанування до автоматизму способами використання певних засобів діяльності.

Навіювання – психічний вплив однієї людини на іншу (прохання, наказ, переконання), що має на меті актуалізацію або зміну певних установок, ціннісних орієнтацій або вчинків людини, яка виступає об'єктом навіювання.

Навчання – цілеспрямований педагогічний процес організації активної навчально-пізнавальної діяльності з оволодіння знаннями, вміннями і навичками, у ході якого здійснюється освіта людини, формується система відповідних компетентностей.

Надія – очікування чогось, сподівання.

“Над-Я” – в теорії психоаналізу несвідома частина структури психіки, яка слугує носієм моральних стандартів, виконує роль судді, критика, цензора, совісті (сумління).

Наочно-дійове мислення – вид мислення, який полягає в тому, що розв’язання завдань включається безпосередньо в саму діяльність, здійснюється шляхом реального перетворення ситуації та виконання рухового акту.

Наочно-образне мислення – вид мислення, який полягає в оперуванні образами уяви.

Наполегливість – вольова риса, що полягає у здатності тривало, не знижуючи активності, домагатись поставленої мети, не зважаючи на труднощі та перешкоди.

Наслідкування – особлива форма поведінки, яка полягає у відтворенні дій, ідеалів, рис характеру, манери творчості інших осіб.

Настрій – загальний емоційний стан людини, що характеризує її життєвий тонус упродовж певного часу.

Натхнення – особливий стан людини, який характеризується піднесенням її творчих сил, активізацією всіх психічних процесів. Натхнення є однією з головних передумов процесу творчості.

Неврози – тимчасові функціональні розлади нервової діяльності.

Неприязнь – морально-психологічне почуття несприйняття людини людиною.

Нігілізм – психологічний феномен, що відображає деструктивний умонастрій, відзначається запереченням традицій, знеціненням цінностей, неприйняттям існуючого способу життя і світопорядку в цілому.

Обдарованість – високий рівень задатків, схильностей особистості, сплав природженого і набутого індивідом.

Об’єктивність – неупередженість наукового осягнення дійсності, відображення об’єкта таким, яким він є сам по собі, у його різноманітних проявах і розвитку.

Образна пам’ять – виявляється в запам’ятовуванні і відтворенні образів, уявлень конкретних предметів, явищ, їх властивостей.

Образне мислення – конкретне мислення, яке реалізується у вигляді аналізу і поєднання образів.

Оперативна пам’ять – забезпечує запам’ятовування і відтворення оперативної інформації, потрібної для використання в поточній діяльності.

Опитування – метод дослідження, при використанні якого людина відповідає на ряд питань, що їй задаються. Види опитувань: усне (бесіда, інтерв’ю), письмове (анкетування).

Оптимізм – вияв соціального настрою і система філософсько-етичних поглядів, пройнятих переконанням у можливостях утвердження ідеалів добра, справедливості, прогресу, кращого майбутнього людства.

Органи чуття (рецептори) – спеціалізовані периферійні утворення, які здійснюють прийом зовнішніх подразників, що діють на організм.

Особистість – соціально-психологічна сутність людини, яка формується в результаті засвоєння індивідом суспільних форм свідомості і поведінки, суспільно-історичного досвіду людства.

Пам'ять – пізнавальний психічний процес сприймання, запам'ятовування, збереження, відтворення і забування індивідом свого досвіду.

Паніка – відчуття страху, розгубленості, невпевненості індивіда або соціальної групи.

Пасивність – бездіяльність, байдужість, стан духовної інертності, млявості.

Педагогічна психологія – галузь психології, яка вивчає психологічні основи педагогічного процесу (процесу навчання і виховання).

Переживання – своєрідний психофізіологічний стан, у якому виявляється зацікавлене ставлення людини до когось, чогось, до об'єкта свого П. П. є універсальною психічною здатністю психічно здорової людини, воно супроводжує всі види діяльності людини, а також процеси її спілкування.

Переконання – усвідомлювані мотиви, які спонукають людину діяти відповідно до своїх поглядів і принципів.

Перцепція - сприйняття за допомогою органів почуттів.

Песимізм – світосприйняття, пройняте зневірою в майбутньому, настроєм безнадії.

Підсвідоме - сукупність неусвідомлюваних компонентів психічної діяльності, що надає безпосередній вплив на поведінку і зміст свідомості.

Пізнавальна діяльність – процес відображення в мозку людини предметів та явищ дійсності.

Пізнавальний процес психіки особистості – психічний процес, за допомогою якого людина пізнає світ. Формами П. п. є: відчуття, сприймання, пам'ять, мислення, увага, уява, мова і мовлення.

Післядовільна увага – виникає в результаті свідомого зосередження на предметах та явищах у процесі довільної уваги, долаючи труднощі під час довільного зосередження, людина звикає до них, сама діяльність зумовлює появу певного інтересу, а часом і захоплює її виконавця; тоді увага набуває рис мимовільного зосередження.

Покарання – моральний, психолого-педагогічний і юридичний засоби корекції поведінки людини, виправлення її в потрібному для окремого індивіда, групи чи всього суспільства напрямі.

Поняття – одна з головних форм абстрактного мислення, за допомогою якої пізнається сутність предметів і явищ дійсності в їх істотних зв'язках і відносинах, узагальнюються їх істотні ознаки.

Порівняння – пізнавальна операція, що лежить в основі судження (міркування) про подібність або відмінність об'єктів.

Потяг – стан організму, у якому виявляється безпосередньо-чуттєве відображення потреби.

Почуття – це специфічно людські, узагальнені, стійкі переживання ставлення до потреб, задоволення або незадоволення яких зумовлює позитивні або негативні емоції.

Пояснення – вид усного викладу навчального матеріалу, що передбачає послідовне доскональне розкриття істотних ознак, характеристик, понять, явищ, способів дій.

Предмет психології – дослідження закономірностей, проявів та механізмів психіки.

Принципи навчання – вихідні положення, на які потрібно спиратися в практичній навчальній діяльності.

Пристрасть – сильне, глибоке й тривале почуття, пов'язане зі стійким прагненням людини до певного об'єкта.

Прихильність – поняття соціальної психології, що відбиває один з важливих моментів чуттєвого ставлення однієї людини до іншої.

Проблемна ситуація – ситуація або задача, для розв'язання якої суб'єкт має знайти й застосувати нові для себе знання чи способи дій; основне поняття проблемного навчання.

Проблемне навчання – спосіб організації навчальної діяльності, метод навчання, загальною тенденцією якого є зближення навчального і наукового пізнання, розвиток активності, самостійності, творчого мислення людини.

Прострація – психофізіологічний стан надзвичайно низької дієздатності – фізичної або нервово-психічної.

Професіограма - сукупність психологічних характеристик, що вимагаються для успішного оволодіння професією і плідної роботи в ній.

Психіатрія – наука та галузь медицини, що має справу з психічними (душевними) хворобами. П. вивчає порушення в нервово-психічній сфері та розробляє методи лікування і профілактики психічних захворювань.

Психіка – 1) душа; 2) внутрішній світ людини; 3) сукупність психічних процесів як свідомих, так і несвідомих; 4) здатність мозку відображати об'єктивну дійсність у формі відчуттів, уявлень, думок та інших суб'єктивних образів об'єктивного світу (свідомість).

Психічні процеси – різні форми єдиного, цілісного відображення суб'єктом об'єктивної дійсності. Основні види П. п.: відчуття, сприймання, пам'ять, уявлення, уява, мислення, мовлення, емоції, почуття, увага, воля. Поділяють на: пізнавальні, емоційні та вольові.

Психічні стани – психологічна характеристика особистості, що відбиває її порівняно тривалі душевні переживання.

Психоаналіз – вчення З. Фрейда; система ідей, методів інтерпретації сновидінь та інших несвідомих психічних явищ, а також діагностики і лікування різних душевних захворювань.

Психолог – фахівець у галузі психології. Людина, яка має професійні знання й уміння і виконує певну роботу в теоретичній або практичній психології.

Психологічна культура особистості – сукупність психологічних знань, здібностей, вмінь, навиків, які допомагають успішному самопізнанню, самовираженню і самовихованню особистості, а також успішному спілкуванню і взаємодії в різних соціальних групах.

Психологія (з грецьк. *psyche* – душа, *logos* – слово, знання, вчення) – система знань (наука) про об'єктивні закономірності, прояви та механізми психіки.

Психологія мистецтва – вивчає процеси створення і сприймання людиною творів мистецтва, властивості і психічні стани людей, пов'язані зі створенням та сприйманням художніх цінностей.

Психологія особистості – галузь психологічних знань, яка займається вивченням психічних властивостей людини як цілісного утворення, як певної системи психічних якостей, що має відповідну структуру, внутрішні зв'язки, характеризується індивідуальністю та взаємопов'язана з навколишнім природним і соціальним середовищем.

Психологія творчості – досліджує закономірності творчої діяльності, фактори стимуляції творчого пошуку, умови розвитку творчої особистості та розробляє методи активізації творчості працівників науки, техніки, мистецтва, культури.

Психосинтез – теорія, метод розвитку цілісної і гармонічної особистості, зокрема шляхом синтезу її свідомої та безсвідомої частин.

Радість – емоція, психічний стан підвищеної, позитивно забарвленої емоційної піднесеності.

Раціоналізм (від лат. *rationalis* – розумний) – напрям у філософії, що визначає розум єдиною достовірною основою пізнання і поведінки людини.

Рефлекс – закономірна реакція організму на зміни зовнішнього чи внутрішнього середовища, здійснювана через центральну нервову систему у відповідь на подразнення рецепторів. Існують вроджені (безумовні) і набуті (умовні) рефлекси.

Рефлексія – у соціальній психології механізм усвідомлення індивідом чи групою того, як їх насправді сприймають і оцінюють інші індивіди чи групи.

Розум – вища форма теоретичного осягання дійсності, свідоме оперування поняттями, синтез знань на найвищому рівні теорій та ідей.

Розуміння – процес мислення, спрямований на виявлення (з'ясування) істотних рис, властивостей і зв'язків предметів, явищ, подій.

Розумові дії – це дії з предметами, відбитими в образах, уявленнях і поняттях про них.

Рухова пам'ять – запам'ятовування, зберігання і відтворення людиною своїх рухів.

Самоактуалізація особистості – в теорії А. Маслоу процес та результат повної реалізації талантів, здібностей і можливостей людини.

Самовиховання – свідомо, цілеспрямована та самостійна діяльність особистості, що виникає в результаті її взаємодії з середовищем і впливає на її розвиток та вдосконалення.

Самоосвіта – самостійна діяльність суб'єкта, спрямована на оволодіння новими знаннями, уміннями, навичками і на вдосконалення набутих.

Самооцінка особистості – оцінка людиною своїх якостей, себе, рівня успішності власної діяльності, сприйняття своєї особи іншими людьми, виходячи з системи цінностей людини.

Самосвідомість – усвідомлення людиною себе самої як особистості: своєї діяльності як члена суспільства, стосунків з іншими людьми, рис характеру,

власних дій та вчинків, їх мотивів, цілей, розумових, моральних, фізичних якостей тощо.

Самотність – психічний стан людини, який виявляється в дефіциті спілкування, ізольованості від інших людей.

Свідоме – прояви психіки, що характеризується контролем свідомості за перебігом психічних процесів.

Свідомість – вища форма психіки, яка полягає в суб'єктивному відображенні об'єктивних властивостей предметів і явищ навколишнього світу, процесів, що відбуваються в ньому, своїх дій, у попередньому їх плануванні і передбаченні наслідків, у регулюванні взаємовідносин людини з природою і соціальною дійсністю.

Світогляд – інтеграція досвіду, знань і самосвідомості у цілісну та ціннісну картину світу, яка зумовлює життєву орієнтацію людини, її ставлення до дійсності і до самої себе.

Сенсорний – чуттєвий, пов'язаний з відображенням дійсності за допомогою відчуттів і сприймань.

Символ – цілісна ідейно-образна структура, що узагальнено відбиває реальні предмети і явища.

Симпатія – почуття приязні, прихильності, доброзичливості до когось. Може виникати на ґрунті природної привабливості, єдності суспільних ідеалів, світоглядних і моральних позицій.

Симптом – характерний вияв, ознака певного захворювання, явища.

Синтез – в теорії пізнання розумова операція, пов'язана з мисленневою побудовою цілого із частин або поєднанням різних елементів, сторін об'єктів в єдине ціле.

Словесно-логічна пам'ять – запам'ятовування та відтворення понять, суджень, умовиводів, які відображають предмети та явища в їх істотних властивостях.

Снобачення – більш чи менш яскраві образи, що виникають під час сну.

Сон – змінений стан свідомості, протилежний неспанню, при якому відсутні рухи, ослаблені м'язи, загальмована діяльність центральної нервової системи. В основі сну лежить природне гальмування кори головного мозку.

Соціалізація людини – процес перетворення людської істоти на суспільного індивіда, утвердження її як особистості, включення у суспільне життя як активної сили.

Соціальне середовище – одна з основних категорій соціальної психології, що розкриває сукупність суспільних і психологічних умов, серед яких людина живе і з якими постійно стикається в процесі життя.

Соціально-психологічний клімат – рівень міжособистісних стосунків, що виявляється як сукупність психологічних умов, які сприяють або заважають продуктивній діяльності особистості у групі; домінуючий настрій, морально-психологічна атмосфера, у якій виявляється властиве для членів групи ставлення до загальної справи і один до одного.

Соціометрія – методика дослідження системи неформальних стосунків в певній групі в певний момент її існування.

Спілкування – взаємодія людей, яка полягає в обміні інформацією, діями та у встановленні взаєморозуміння.

Спостереження – метод психологічного дослідження, який полягає в спостереженні за об'єктом дослідження, реєстрації та поясненні психологічних фактів.

Сприймання – це психічний процес відображення людиною предметів і явищ у цілому, в сукупності всіх їх якостей і властивостей при безпосередньому їх впливі на органи чуттів; сукупність відчуттів.

Страх – емоційна реакція людини чи тварини на справжню або уявну небезпеку.

Стрес – система реакцій (емоційний стан) організму у відповідь на будь-яку висунуту до нього вимогу.

Суб'єкт – суспільний організм, чия практична і пізнавальна активність спрямована на об'єкт.

Суб'єктивність – ставлення до когось або чогось, яке зумовлюється, визначається особистими поглядами, інтересами, смаками, уподобаннями суб'єкта.

Сублімація – захисний механізм особистості, який полягає у “перерозподілі психічної енергії”. З точки зору психоаналізу психічна енергія неусвідомленого може сублімуватися, трансформуватися в енергію різних видів діяльності, які прийнятні для суспільства і людини (творчість, мистецтво, суспільна активність, трудова активність).

Судження – форма мисленнєвого відображення об'єктивної дійсності, яка полягає у співвідношенні понять.

Схильність – стійка орієнтованість людини на щось, бажання виконувати певну діяльність.

Такт (тактовність) – почуття міри, що підказує людині найделікатнішу лінію поведінки стосовно когось, чогось, уміння особи вести себе належним чином, виявляючи повагу до інших і зберігаючи почуття власної гідності.

Тактильний – той, що належить до дотикових відчуттів, сприймається дотиком.

Талант – високий рівень розвитку здібностей особистості.

Творчість – продуктивна людська діяльність, яка здатна породжувати якісно нові матеріальні та духовні цінності, що носять суспільно позитивний характер.

Темперамент – індивідуально-типологічна характеристика людини, що виявляється в силі, напруженості, швидкості та рівноваженості перебігу її психічних процесів.

Теоретичне мислення – вид мислення, що полягає в пізнанні законів, правил та оперуванні ними.

Тести (від англ. test – проба, випробування, дослідження) – в психології та педагогіці система питань чи завдань, що дозволяє здійснити тестове дослідження.

Тестування – спеціалізований метод психологічного дослідження, застосовуючи який можна отримати точну кількісну або якісну характеристику розвитку певних психічних явищ за допомогою порівняння їх показників з еталонними.

Трансперсональні психологічні теорії – це моделі людської психіки, в яких визнається значимість духовного і космічного вимірів та можливостей для розвитку свідомості.

Тривожність – емоційний стан людини, який виникає в умовах ймовірних несподіваних ситуацій: як при відстроченні, затримці приємних ситуацій, так і при очікуванні неприємностей.

Увага – це особлива форма психічної діяльності, яка виявляється у спрямованості і зосередженості свідомості на вагомих для особистості предметах, явищах навколишньої дійсності або власних переживаннях, при одночасному відволіканні від того, що не є предметом уваги.

Уміння – здатність людини усвідомлено застосовувати набуті знання.

Умовивід – одна з головних форм теоретичного мислення (поряд з поняттям і судженням), в якій ми з одного або кількох суджень виводимо нове; спосіб логічного зв'язку висловлювань.

Умовний рефлекс – один із двох основних типів рефлексів, відкритий і всебічно досліджений великим російським фізіологом І. П. Павловим

Упевненість – психічний стан людини, коли в неї сумніви зведені до мінімуму або й зовсім відсутні.

Урок – форма організації навчальної роботи, яка відбувається в межах точно встановленого часу за розкладом, з певним складом учнів (студентів) для досягнення навчальних результатів.

Установка – стан готовності до певної активності, спрямованої на задоволення тієї чи іншої потреби.

Уява – процес створення людиною на основі досвіду образів об'єктів, яких вона ніколи не сприймала, своєрідна форма відображення людиною дійсності, в якій виявляється активний випереджальний характер пізнання нею світу.

Фантазія – процес створення людиною нових образів на основі пережитого. Суто людська психічна властивість, необхідний компонент творчої діяльності. Ф. тісно пов'язана з мрією і уявою. Може бути реалістичною і пустою, беззмістовною. Здатність до фантазії – важлива умова творчості.

Феномен – виняткове, незвичайне, рідкісне явище.

Фобії – нав'язливі страхи, які людина не в змозі переборювати.

Форми мислення – міркування, умовиводи, поняття, судження.

Фрустрація – негативний стан організму, почуття, які виникають при блокуванні цілей, що їх особистість намагається досягнути, почуття розчарування, крах надії.

Функція мислення – в мисленні відбувається відображення внутрішньої, безпосередньо не даної у відчуттях та сприйманнях, сутності об'єктів та явищ дійсності.

Характер – комплекс сталих психічних властивостей людини, що виявляються в її поведінці та діяльності, у ставленні до суспільства, до праці, до інших, до самої себе.

Хвилювання – емоційний психічний стан людини, зумовлений підвищеним збудженням нервової системи, перевантаженням її позитивними або негативними переживаннями.

Ціль (мета) – ідеальне уявлення результату, який має бути досягнутий у ході людської діяльності.

Цінність – поняття, що фіксує позитивне або негативне значення будь-якого об'єкта чи явища для суб'єкта.

Чарівність – психологічна риса особистості. Термін Ч. вживається для позначення високих природних якостей людини – вродливості, зовнішньої принакності у поєднанні з довершеною внутрішнього світу.

Шизоїд – акцентуація особистості, що перебуває на межі між здоровим станом і психозом. Для Ш. властивий ряд характерологічних та особистісних рис (замкнутість, некоммунікбельність, надмірна серйозність, холодність у стосунках тощо).

Щастя – граничне інтенсивне переживання людиною універсальності і глибини затвердження свого буття, максимальної відповідності наявного найзаповітнішим бажанням і мріям, моральна і емоційна насолода життям.

Щедрість – морально-психологічна риса людини, що полягає в готовності і здатності ділитися з іншими людьми своїми матеріальними і духовними цінностями.

Щирість – відвертість, правдивість; морально-психологічна риса людини, протилежна лицемірству, вона характеризує не зміст діяльності і стосунків людини, а їх відповідність мотиву, емоційну безпосередність.

“Я” (ego) – в психоаналізі визначається як свідомість, розумна, раціональна частина психіки.

Якість знань – характеристика результатів засвоєння знань, що має різні ознаки: повноту, глибину, усвідомленість, системність, гнучкість, конкретність, узагальненість, які виявляються через багатоаспектний аналіз результатів засвоєння та застосування знань.

Список використаної та рекомендованої літератури

1. Арттерапия // Психотерапия: учебник / под. ред. Бориса Карварсарского. СПб.: Питер, 2000. С. 231-238; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://psihoterapia.narod.ru>.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л. Музыка, 1971. 223 с.
3. Бимгарде Чайтанья Дева. Индийская музыка / Бимгар-де Чайтанья Дева [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20XII/?id=1849>.
4. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. Издательство «Классика», 2008. 225 с.
5. Бурлачук Л.Ф., Морозов СМ. Словарь-справочник по психодиагностике. СПб: Питер, 2000. 528 с.
6. Бурно М. Е. Терапия творческим самовыражением. М.: Медицина, 1989. 302 с.
7. Вирановский Г. Н. Музыкально-теоретическая система Древнего Китая (краткий очерк) / Вирановский Г. Н. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20XII/?id=2340>.
8. Гильбух Ю. З. Внимание: одаренные дети. М., 1991.
9. Гончаренко С. Український педагогічний словник. К.: Либідь, 1997. 376 с.
10. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. М.: Педагогика, 1993. 428 с.
11. Готсдинер А. Л. О стадиях формирования музыкального восприятия // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 230-251.
12. Декер-Фойгт Г. Г. Введение в музыкотерапию. СПб.: Питер, 2003. 208 с.
13. Драганчук В. М. Музыка як фактор психокоригування: історичний, теоретичний і практичний аспекти: дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво”. Луцьк, 2003. 235 с.
14. Дружинин В. Н. Психология общих способностей. М.: Лантерна-Вита, 1995. – 150 с.
15. Дьяконов И. Ф., А. И. Колчев, Б. В. Овчинников Медицинская психология: учебное пособие. СПб.: ВМедА, 2005. 172 с.
16. Завалишина Д. Н. Психологическая структура способностей // Развитие и диагностика способностей / под ред. В. Н. Дружинина, В. Д. Шадрикова. М.: Наука, 1991. С. 22–31.
17. 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>.
18. Иванченко Г. В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. М.: Смысл, 2001. 256 с.
19. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности. СПб.: Питер, 2009. 448 с.

20. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты-XXI век, 2007. 492 с.
21. Копытин А. И. Системная арт-терапия. СПб.: Питер, 2001. 216 с.
22. Курт Э. Музыкальная психология [гл. 1 : Тонпсихология и музыкальная психология, гл. 3] // Homo Musicus. Альманах музыкальной психологии. М.: МГК, 2001. С. 7-54.
23. Левочкина И. А. Проявление музыкальных способностей // Способности и склонности / под ред. Э.А. Голубевой. М.: Педагогика, 1989. С. 137–150.
24. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 4. 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/lofef/iae4/txt14.htm>
25. Максименко С. Д. Проблема здібностей у контексті генетичної психології // Обдарована особистість - пошук, розвиток, допомога. К.: Генезис, 1998. С. 7-15.
26. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 342 с.
27. Музыкальная психология: [Хрестоматия] / [Составитель М.С. Старчеус]. М., 1992. 210 с.
28. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М.: «Музыка», 1972. 384 с.
29. Органова О. Н. Специфика эстетического восприятия: учеб. пособие. М.: Высш. шк., 1975. 224 с.
30. Петровский А. В. Психология. Словарь / под. ред. А. В. Петровского, Г. М. Ярошевского. 2-е изд., испр. и доп. М.: Политиздат, 1990. 494 с.
31. Петрушин В. И. Музыкальная психология. М.: Академический проект; Трикста, 2006. 400 с.
32. Петрушин В.И. Музыкальная психотерапия: Теория и практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2000. 176 с.
33. Проблемы музыкального мышления: [под. ред. М. Арановського]. – М.: Музыка, 1974. 335 с.
34. Психология. Словарь / Под ред. А. В. Петровского, Г. М. Ярошевского. 2-е изд., испр. и доп. М.: Политиздат, 1990. 494 с.
35. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др.; Под ред. Г.М. Цыпина. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 368 с.
36. Психология одаренности детей и подростков / Под ред. Н. С. Лейтеса. М.: Изд. Центр «Академия», 1996. 416 с.
37. Психотерапевтическая энциклопедия / под. ред. Карварсарского Б. Д. СПб.: Питер, 2000. 655 с. [Электронный ресурс]. - Режим доступа : <http://5-ka.ru/psihop> ; <http://psihoterapia.narod.ru>.

38. Пчелкина Т. П. Диагностика и развитие музыкальных способностей. – М.: Чистые пруды, 2006. 30 с.
39. Сиротюк А. С. Диагностика одаренности: учебное пособие. – Тверь, 2011. 735 с.
40. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.: РАН. Ин-т психологии; Наука, 2003. 379 с.
41. Теплов Б. М. Музыкальная память // Педагогическая энциклопедия : в 4 т. М.: Сов. энциклопедия, 1965. Т. 2. С. 886.
42. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Под общ. Ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. М.: Гуманит. изд. центр Владос, 2001. 368 с.
43. Федорович Е. Н. Основы психологии музыкального образования: учебное пособие. 3-е изд. М.: Директ-Медиа, 2014. 207 с.
44. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб.: Лань, Планета музыки, 2014. 320 с.
45. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984. 173 с.
46. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка: підручник. К.: ДАКККіМ, 2005. 271 с.
47. Ярмаченко М. Д. Педагогічний словник / за ред. дійсного члена АПН України М. Д. Ярмаченка. К.: Педагогічна думка, 2001. 516 с.

Интернет-джерела

1. <http://bestuniversities.com.ua/ua/osobistiy-rozvitok/20-elektronnih-bibliotek-de-mozhna-brati-knigi-bezkoshtovno-i-legalno> – 20 електронних бібліотек
2. <http://mon.gov.ua> – Міністерство освіти і науки України
3. http://leksika.com.ua/13580212/ure/psihologiya_tvorchosti
4. <http://www.muzterapia.com> (Музыкальная терапия, Киев, Галина Побережная).
5. <http://e-musictherapy.com/ru/index.html>
6. <http://musictherapia.narod.ru>
7. <http://www.sunhome.ru/psychology/11128>
8. <http://musicchild.com>
9. http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/9393/1/Drahanchuk_Muzychna_psyholohiya_terapiya_Posibnyk.pdf

**Приклади програм коригування психоемоційного стану людини
засобами музики**

Програма 1

Коригування емоційного стану від пригніченого стану до оптимізму

1. Вираження початкового стану депресії:
П. Чайковський “Осіньна 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:
І. 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.

Програма 3

Коригування емоційного стану від дисгармонійного до просвітленого

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

Тести на виявлення схильності до конкретної музичної діяльності

Обробка балів за всіма наведеними нижче тестами: 10-14 - низький рівень, 15-20 - середній, 21-30 - високий. Кожен бал ставиться у разі збігу відповіді з тією, яка міститься в ключі. Разом із зростанням професіоналізму збільшується ступінь вираженості позитивного ставлення до майбутньої спеціалізації.

Тест на виявлення схильності до виконавської діяльності

1.	Я спізнююся на заняття частіше за інших	Ні
2	Займаючись самостійно, я відволікаюся менше, ніж інші	Так
3	На педагогічній практиці у школі я віддаю перевагу показувати музичні твори у механічному запису, ніж у власному виконанні	Ні
4	Виконуючи музичний твір публічно, я думаю про те, щоб це все скоріше закінчилося	Ні
5	Я надаю перевагу готовому трактуванню виконання, пропонувану педагогом, не прагнучи розширити власні знання про музичний твір та внести в нього щось своє	Ні
6	Я пропускаю заняття за фахом без поважних причин частіше інших	Ні
7	Я намагаюся не грати на концертах частіше, ніж інші	Ні
8	На заняття зі спеціальності я приходжу невідготовленим частіше за інших	Ні
9	Я працюю над музичними творами нерегулярно, несистематично	Ні
10	Я намагаюся виступати в семестрі тільки обмежену кількість разів, визначених програмою (академконцерт, залік, іспит)	Ні
11	Зазвичай я забуваю про зауваження педагога до виконання музичного твору і згадую про них в останній момент	Ні
12	Мені подобається приблизно більша половина творів моєї	Так

	програми	
13	Мені подобається сам процес виконання твору з естради перед аудиторією	Так
14	У порівнянні з іншими я багато працюю самостійно	Так
15	Я виступаю на концертах частіше за інших	Так
16	Мені буває нудно на більшості індивідуальних занять	Ні
17	Виконуючи твір, я зазвичай думаю про те враження, яке я справляю на слухачів	Ні
18	Я більш спокійно ставлюся до своєї майбутньої професії, ніж інші	Ні
19	У колі своїх друзів я мало говорю про майбутній виступ	Ні
20	Якщо б була така можливість, я б взагалі відмовився від гри перед слухацької аудиторією і різними комісіями	Ні
21	Я купую книги про виконавців і пластинки з записами частіше, ніж інші	Так
22	Я розглядаю свою професію як одну з можливостей частіше грати перед людьми різного віку	Так
23	Я шукаю будь-який привід для того, щоб пограти перед слухачів	Так
24	Мені подобається ретельно працювати над музичним твором	Так
25	Зазвичай я намагаюся вивчати додаткові музичні твори крім заданих	Так
26	Зазвичай я виступаю зі сцени один раз на семестр	Ні
27	Я граю на концертах лише тому, що цього вимагає педагог	Ні
28	Я вважаю, що під час виконання твору на концерті немає великої необхідності викладатися	Ні
29	На заняттях з педагогічної практики я люблю влаштовувати додаткове прослуховування музичних творів у власному	Так

	виконанні	
30	Мене ніколи не треба просити виступити десь	Так

Тест на виявлення схильності до педагогічної діяльності

1.	Психологія відносин людей мене дуже цікавить	Так
2	Я рідко пропускаю заняття і страждаю від вимушених пропусків	Так
3	Мені подобається демонструвати товаришам, як можна виконати краще той чи інший музичний твір	Так
4	Мені не особливо подобаються публічні виступи	Так
5	Вивчаючи музичний твір, я намагаюся прочитати про нього спеціальну літературу, особливо методичну	Так
6	Я пропускаю заняття за фахом частіше за інших	Ні
7	Я не намагаюся виступати в концертах частіше за інших	Так
8	Мене мало цікавлять книги з методики викладання	Ні
9	На заняття зі спеціальності я приходжу непідготовленим частіше за інших	Ні
10	Я намагаюся виступати в семестрі обмежену кількість раз, з добре вивченою програмою	Так
11	Крім настанов педагога я прагну знайти власні прийоми подолання труднощів	Так
12	Мені подобається обговорювати з однокурсниками прийоми і способи виконання різних музичних творів	Так
13	Я вважаю за краще більше грати у колі друзів, ніж на великій концертній естраді	Так
14	Мені подобається працювати ривками, щоб потім приємно розслабитися	Ні
15	Я виступаю на концертах частіше за інших	Так

16	Мені подобається бути присутнім на заняттях інших педагогів і слухати їх зауваження з приводу гри моїх однокурсників	Так
17	Виконуючи твір зі сцени, я буваю стурбований тим, яке враження справляю на слухачів	Так
18	До своєї майбутньої професії педагога я ставлюся із захопленням	Так
19	Зі своїми друзями й близькими я мало говорю про свою майбутню професію	Ні
20	Якби була така можливість, я взагалі б відмовився від гри на іспитах і перед усілякими комісіями	Так
21	Я купую книги з педагогіки і психології частіше, ніж інші	Так
22	Я розглядаю свою майбутню професію педагога як щасливу можливість спілкування з дітьми	Так
23	Друзі цінують мої зауваження щодо їх виконання	Так
24	У роботі над твором мене більше приваблює краса художнього образу і переживання, пов'язані з музикою, ніж ретельне опрацювання окремих деталей	Так
25	Мені подобається обговорювати з друзями особливості виконавського стилю різних музикантів	Так
26	Зазвичай я виступаю зі сцени один раз на семестр	Так
27	Я граю в концертах лише тому, що цього вимагають педагоги	Так
28	Я сильно хвилююся під час публічного виконання і виступ відбирає у мене дуже багато сил	Так
29	Під час педпрактики у школі я віддаю перевагу давати учням твори у механічному запису, ніж грати самому	Так
30	Для того, щоб я виступив у концерті або перед знайомими, мене треба довго вмовляти це зробити	Так

Тест щодо відношення до композиторської діяльності

1.	Мені подобається перекладати мої життєві враження у музичні образи	Так
2	Записуючи свої мелодії, я забуваю про все на світі	Так
3	Займаючись вдома на інструменті, мені більш хотілося б грати власні мелодії, ніж музику інших композиторів	Так
4	На іспитах і концертах я хотів би виступати зі своїми власними творами, ніж чужими	Так
5	Із теоретичних дисциплін мені найменше подобаються гармонія та аналіз музичних творів	Так
6	Я пропускаю заняття з теоретичних дисциплін частіше за інших	Ні
7	Я намагаюся не грати на концертах частіше за інших, тому що це відволікає від творчості	Так
8	На заняття з теорії та композиції я приходжу непідготовленим частіше за інших	Ні
9	Я пишу свою музику нерегулярно і не систематично	Ні
10	Я намагаюся виступати публічно в семестрі тільки обмежене число раз, визначене програмою	Так
11	На заняттях з композиції я прислухаюся до думки свого педагога	Так
12	Мені подобається сам процес створення музики	Так
13	Мені подобаються публічні виступи перед аудиторією	Так
14	У порівнянні з іншими я вивчаю багато музики самостійно	Так
15	Я виступаю на концертах рідше за інших	Так
16	Мені буває нудно на більшості колективних занять	Так
17	Створюючи свою музику, я думаю про те, яке враження вона може справити на майбутніх слухачів	Ні
18	Читаючи твори художньої літератури, я нерідко думаю про те,	Так

	якими музичними образами могло б бути передано їх зміст	
19	Мені здається, що у великих компаніях завжди багато суєти і зайвих розмов	Так
20	Справжній музикант може бути щасливим тільки на самоті, поринаючи у свої музичні мрії	Так
21	Створення музики для мене є найважливішою потребою у житті	Так
22	Мене мало цікавлять партитури і пластинки із записами різних композиторів	Ні
23	Я завжди шукаю привід для того, щоб скласти і записати будь-яку мелодію	Так
24	Я вважаю за краще бути виконавцем гарної чужої музики, ніж складати свою, але посередню	Ні
25	Розучуючи чужі музичні твори, мені подобається грати на них свої парафрази і варіації	Так
26	Я складаю музику тому, що це подобається моїм батькам	Ні
27	Мені подобається зображати через музику портрети моїх знайомих	Так
28	Мені здається, що якщо композитор пише музику, йому не обов'язково сильно напружуватися і викладатися	Ні
29	Образи образотворчого мистецтва легко народжують в мені відповідні музичні образи	Так
30	Музичні образи, що народжуються у моїй свідомості, для мене важливіші, ніж відточена виконавська техніка	Так

Тест щодо відношення до диригентської діяльності

1.	Музичне мистецтво - здебільшого колективне, тому професія диригента у музиці повинна вважатися головною	Так
2	Мені подобається бути в центрі колективної уваги	Так

3	За характером я людина товариська і легко знаходжу спільну мову з людьми	Так
4	Мені легко організовувати людей для спільних дій	Так
5	Я колекціоную записи різних диригентів для порівняння їх між собою й пошуку найбільш вірного на мій погляд виконання	Так
6	Займаючись з педагогом, я рідко пропоную свій власний варіант трактування	Ні
7	Колективні заняття мені подобаються більше, ніж індивідуальні	Ні
8	Мені буває важко підібрати ключ спілкування з незнайомими людьми	Ні
9	Мої друзі вважають мене веселою й товариською людиною	Так
10	Я легко переживаю конфліктні ситуації у порівнянні з іншими	Так
11	Я високо ціную мистецтво міміки і жести	Так
12	У мене часто бувають зіпсовані відносини з іншими людьми через мою принциповість	Ні
13	Я користуюся будь-якою нагодою, щоб виступити десь з хором або оркестром	Так
14	Часто без причин у мене може зіпсуватися настрій	Ні
15	Поїздки на концерти і гастролі стомлюють мене	Ні
16	Якщо я відчуваю наближення конфліктної ситуації, я вважаю за краще спокійно обговорити проблему і ніколи не зриваюся	Так
17	Я люблю розповідати анекдоти в компаніях	Так
18	Моя майбутня професія диригента викликає у мене серйозне занепокоєння	Ні
19	У колі своїх друзів я мало говорю про майбутній виступ	Ні
20	Навчаючись у школі, я охоче виконую доручення, пов'язані з спілкуванням з іншими людьми	Так

21	У мене досить багато книг про диригентів	Так
22	Виконання будь-якої роботи в присутності багатьох людей мало бентежить мене	Так
23	Я шукаю будь-який привід для того, щоб попрактикуватися з хором або оркестром	Так
24	Мені подобається працювати над перекладом музичної інтонації у пластичний жест	Так
25	Зазвичай я знайомлюся з багатьма партитурами, крім досліджуваних, в класі диригування	Так
26	Я б хотів якомога частіше виступати з хором на концертах	Так
27	Я виступаю на концертах тільки тому, що цього вимагає програма	Ні
28	Я вважаю, що під час виконання хорового або оркестрового твору диригенту не обов'язково викладатися, тому що музиканти і без нього знають, що треба робити	Ні
29	На педпрактиці, у дитячому таборі, в туристському поході я користуюсь будь-якою можливістю для організації колективного музикування	Так

Тест щодо відношення до музикознавчої діяльності

1.	Мені подобається читати книги про музику	Так
2	Часто граючи або слухаючи музичний твір, я намагаюся передати його зміст словами	Так
3	У школі вчителі відкривали у мене певні літературні здібності	Так
4	Мені більше подобається аналізувати музичний твір, ніж його самостійно виконувати	Так
5	Мені не дуже подобається вирішувати завдання з гармонії	Ні
6	Я вважаю, що знання теорії музики менш важливо для музиканта, ніж її гарне виконання	Ні

7	Я намагаюся не виступати перед публікою без особливої необхідності	Так
8	На заняття з теоретичних дисциплін я приходжу невідготовленим досить часто	Ні
9	Мене більше приваблює вдосконалення власного літературного стилю, ніж гра на інструменті	Так
10	Моя найбільша мрія - добре знати музику всіх країн і народів	Так
11	Аналіз музичних творів не особливо цікавить мене	Ні
12	У літературних творах мене приваблює опис почуттів їх героїв більше, ніж розвиток сюжету	Так
13	Гарні слова про музику зовсім необов'язкові для того, щоб її розуміти	Ні
14	Для того, щоб стати хорошим музикантом, необов'язково знати культуру і мистецтво минулих епох	Ні
15	Слухаючи музику, я часто намагаюся проаналізувати її структуру	Так
16	Мені подобається вдаватися до роздумів у спокійній і затишній обстановці	Так
17	Мені подобається розповідати моїм друзям різні історії про музику і музикантів. Вони, як правило, з цікавістю слухають мене	Так
18	Мене більше приваблює жива музика, ніж розмови про неї	Ні
19	Вдома у мене непогана бібліотека з теорії і історії музики	Так
20	У моїй майбутній роботі мене більше привернув би виступ з лекціями і доповідями, ніж робота, пов'язана з виконавством	Так
21	Я ходжу на різні концерти частіше, ніж інші	Так
22	Я розглядаю свою майбутню професію музикознавця як можливість нести людям світло знань	Так
23	Я не особливо прагну вивчати іноземні мови	Ні

24	Мені подобається працювати над літературним стилем рефератів і наукових доповідей	Так
25	Я намагаюся не читати більше тих книг, які необхідні за програмою	Ні
26	Зазвичай я виступаю зі сцени один раз на семестр	Так
27	Я граю на концертах лише тому, що цього вимагає програма навчання	Так
28	Я вважаю, що яким би гарним не був музикант, який виступає на концерті, слухача треба спеціально готувати для сприйняття музики	Так
29	На заняттях з педпрактики в школі я віддаю перевагу демонструвати музику в механічному запису, а не грати самому	Так
30	Мене не треба просити виступити будь-де, щоб розповісти про музику	Так

Наукове видання

Вікторія Вікторівна Григор'єва

МУЗИЧНА ПСИХОЛОГІЯ

Навчальний посібник

Підписано до друку . Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Ум. друк. арк. . Тираж прим. Зам. № .

ТОВ «Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні»

Св. ДК №1509 від 26.09.2003 р.

72312, м. Мелітополь, вул. М. Грушевського, 21/23.

Тел./факс: (0619) 44-06-35

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виробників і
розповсюджувачів видавничої продукції
від 26.09.2003 р., серія ДК № 1509

Надруковано ПП Скребейко П.В.