Министерство общего и профессионального образования РФ

Самарский государственный педагогический университет

Факультет психологии

Кафедра общей психологии

**ИССЛЕДОВАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО**

**ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ**

# КУРСОВАЯ РАБОТА

*Борисовой Е.*

### Самара – 2001

# СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

#### I.Введение…………………………………………………………………………….3

#### II.Основная часть …………………………………………………………………....5

1. Психофизиология восприятия звука…………………………………………….5

2. Психология восприятия музыки……………………………………….……….19

3. Влияние музыки на эмоциональную сферу человека…………………………37

III.Заключение………………………………………………………………………52

IV. Библиография…………………………………………………………………..53

**I.ВВЕДЕНИЕ.**

В процессе исторического развития общества восприятие музыки, являющееся одним из компонентов музыкальной культуры, не могло оставаться неизменным. Очевидно, что в прошлом люди слушали и слышали музыку иначе, чем сейчас. На протяжении всей своей многовековой истории человечество стремилось проникнуть в тайны звуков окружающего мира и использовать их в собственных интересах .

В настоящее время в музыкальной психологии неисследованных проблем гораздо больше, чем изученных. Таким образом, данная работа несомненно актуальна, так как психология восприятия музыки предоставляет широкое поле для исследовательской деятельности.

Основной задачей данного исследования является изучение психофизиологии восприятия звука и эмоционального восприятия музыки.

Для анализа используется описание музыки и её восприятия, цитаты музыкантов, тексты музыковедческих работ. Для выяснения некоторых вопросов психологии восприятия музыки, мы прибегаем также к сравнительному анализу музыки и речи. Акцентируются вопросы психологии, которые связаны с влиянием предшествующего опыта на восприятие – с апперцепцией и многое другое.

Одним из центральных является вопрос об отношении эмоций к содержанию произведения, о специфике музыкально-эстетического отклика слушателя на музыку. В виду этого нами рассматриваются эмоции и их функции, моделирование эмоций в музыке и т.д.

В первом пункте основной части данной исследовательской работы нами ставится задача осветить область вопросов, связанную с психофизиологией восприятия звука, так как музыкальное произведение, состоящее из множества звуков, адресовано, строго говоря, непосредственно слуховому анализатору. В восприятии музыки ухо, следовательно, играет роль «входного устройства» одновременно для рецензии высоты, тембра, ритма и других сторон целого, причем речь идёт в данном случае не об одном анализаторе, а о нескольких скоординированных друг с другом анализаторных системах, содержащих в своем составе один и тот же вход, но отличающихся комплексом других элементов.

Вместе с тем целый ряд проблем восприятия музыки выходит за рамки науки о слухе, хотя её материал и методика могут быть частично использованы и при их решении.

**I**I. **Основная часть .**

**1.Психофизиология восприятия звука.**

Ухо человека имеет поразительно сложное устройство. На первый взгляд кажется, что это по существу лишь трубка, связывающая внешний мир с маленькой внутренней мембраной – барабанной перепонкой. Колебания воздуха заставляют барабанную перепонку колебаться. Однако наружные части уха – ушная раковина, наружный слуховой проход, барабанная перепонка – имеют наименьшее значение для его успешного функционирования. Колебания барабанной перепонки в ответ на изменения давления воздуха – всего лишь начало длинной цепи событий, которые в конечном счете приводят к восприятию звука.

Стимулы, вызывающие слуховые ощущения, представляют собой волны, которые образуются в результате колебаний частиц воздуха. Вибрации какого-либо предмета вызывают поочередное образование уплотненных и разряженных зон воздуха, которые затем в виде последовательных волн распространяются в пространстве со скоростью около 330 метров в секунду.

Функция уха заключается в преобразовании этих колебаний в нервные импульсы. Слуховое ощущение зависит главным образом от характеристик звуковой волны. Так, громкость звука определяется амплитудой волны, а его высота – частотой колебаний; тембр звука, который характеризует издающий инструмент, зависит от числа и интенсивности образующихся гармоник (обертонов).

Известно, что человеческое ухо может безболезненно воспринимать звук, интенсивность которого в тысячу миллиардов (10 ) раз выше интенсивности едва слышимого звука. В логарифмическом масштабе эта разница составляет 12 бел или 120 децибел (децибел –десятая часть бела), а это значит, что, например, звук интенсивностью 100 децибел в 10 раз сильнее звука в 90 децибел и в 1000 раз сильнее звука в 70 децибел.

Что касается частоты звуковых колебаний, то воспринимаемый человеческим ухом диапазон простирается от 20 колебаний в секунду (20 Гц)

до 20 тысяч колебаний в секунду (20000 Гц).

Ухо состоит из трех отделов. Наружное ухо состоит из ушной раковины и слухового прохода длиной 25мм, упирающегося в барабанную перепонку – мембрану, вибрирующую под воздействием звуковых волн. В среднем ухе имеются три слуховые косточки: молоточек, наковальня и стремя, обеспечивающие передачу вибраций овальному окну на границе внутреннего уха. Во внутреннем ухе находится лабиринт, в состав которого входят улитка – трубка длиною 34 мм, спирально свернутая в 2,5 оборота наподобие раковины виноградной улитки. Улитка внутреннего уха заполнена жидкостью которая приходит в движение под влиянием звуковых волн, передаваемых косточками среднего уха. Движение жидкости вызывает прогибание и смещение базилярной мембраны, проходящей вдоль всей улитки. Эта деформация базилярной мембраны сильнее всего выражена у основания улитки при воздействии высоких звуков, а у вершины – при воздействии низких. В месте максимальной деформации базилярной мембраны в результате возбуждения её чувствительных клеток, волоски которых соприкасаются с нависающей над ними текториальной мембраной, происходит преобразование вибраций в нервные импульсы. Таким образом, частота звука различается в соответствии с тем участком базилярной мембраны, где происходит её деформация, а его громкость – в зависимости от числа клеток, вовлеченных в деформацию. Затем информация передается в головной мозг по слуховому нерву, образованному отростками чувствительных волосковых клеток.

Звук (так же как и свет) обусловлен колебаниями и может поэтому передаваться в виде волн, позволяющих судить о свойствах источника этих колебаний.

**Характеристики волны.**

Присущая волне синусоидальная форма определяется гребнями и впадинами, которые следуют друг за другом как отклонения от базисной прямой, представляющей среднюю (равновесную) величину.

Гребень и следующая за ним впадина составляют цикл, исходя, из которого можно провести различные изменения и определить характеристики данной волны. Время, необходимое для совершения цикла, называется периодом.

Волна описывается двумя основными характеристиками. Первая из них, амплитуда, отражает мощность или интенсивность колебания. Вторая, частота, даёт представление о том, что происходит колебание во времени.

Амплитуда волны соответствует расстоянию между базисной прямой и вершиной гребня. Это расстояние тем больше, чем интенсивнее (мощнее) волновой сигнал.

Частоту чаще всего оценивают по числу циклов, совершаемых за одну секунду, и выражают в герцах (1Гц = 1 цикл в секунду). Частота определяет высоту звука.

**Звуковые волны.**

Звук представляет собой движение молекул воздуха вызываемое колеблющимся физическим телом (например, струной гитары, камертоном или мембраной громкоговорителя). Воздушная среда совершенно необходима для распределения звука в пространстве; её возвратно – поступательные движения во время колебаний сопровождаются последовательными волнами сжатия и разрежения воздуха, которые распространяются в вакууме, в котором, стало быть всегда царит абсолютная тишина. Если нет отражателя или резонатора, звук распространяется главным образом в направлении колебаний физического тела.

Амплитуда звуковой волны определяет интенсивность звука. Чем больше молекулы воздуха отклоняются от их среднего положения, тем больше амплитуда волны.

От частоты звуковой волны зависит высота слышимого звука, т.е. будет ли данный звук восприниматься как высокий (если число колебаний в секунду велико) или (в противном случае) как низкий.

Эти две характеристики воспринимаемых звуков взаимосвязаны. Фактически звуки всегда кажутся более интенсивными, чем низкие, даже если их волны имеют одинаковую амплитуду.

Существует ещё одна психологическая характеристика звука, называемая тембром. Она зависит от гармонии основного звука. Гармоники возникают вследствие того, что колебания струны, как и любого другого предмета, включают её вибрацию не только по всей длине, но и в каждой из двух половин, в каждой третьей, четвертой или какой-либо другой её части, которые таким образом, добавляют частоты своих колебаний к основной частоте колебаний струны, по отношению к которой они будут кратными. Число и богатство гармоник разумеется, зависит от типа и качества музыкального инструмента, что и позволяет уху отличать один инструмент от другого. Даже если гармоники, присутсвующие в звуках трубы и скрипки, имеют одинаковую частоту и интенсивность, они заставляют эти инструменты звучать по-разному; да и скрипки в зависимости от того, сделаны ли они «конвейерным способом» или изготовлены Страдивариусом, имеют разный тембр звука.[[1]](#footnote-1)

Мозг воспринимает только часть тех событий в акустической среде, которые достигают периферических рецепторных приборов внутреннего уха. Возможности восприятия определяются разрешающей способностью рецепторов по времени и частоте, скоростью передачи по нервным путям, направленностью внимания. «Звуки и свет, - писал И.М.Сеченов,- как ощущения суть продукты организации человека; но корни видимых нами форм и движений, равно как и слышимых нами модуляций звуков, лежат вне нас, в действительности» [39]. Человеческое ухо способно воспринять колебания в диапазоне 16-20000 Гц, но акустические колебания могут иметь как более

низкие, так и более высокие частоты, которые составляют области не слышимых человеком ультра- и инфразвуков. Это не колебательные процессы

во внешней среде, которые человек не замечает, но которые могут оказывать

весьма существенное влияние на различные биологические процессы. Разнообразные шумы природного и технологического происхождения часто содержат как слышимые звуковые частоты, так и инфра- и ультразвуковые колебания: Вообще шумы являются постоянным фоном, сопровождающим действие и коммуникацию человека, тем компонентом среды, который оказывает огромное влияние на слух и работоспособность человека, но зачастую не замечаются или игнорируются им.

**Ультразвук.**

Ультразвук, или «неслышимый звук», представляет собой колебательный процесс, осуществляющийся в определенной среде, причем частота колебаний его выше верхней границы частот, воспринимаемых при их передаче по воздуху ухом человека. Физическая сущность ультразвука, таким образом, не отличается от физической сущности звука. Выделение его в самостоятельное понятие связано исключительно с его субъективным восприятием ухом человека. Ультразвук, наряду со звуком, является обязательным компонентом естественной звуковой среды.

**Инфразвук.**

Колебательные процессы с частотами ниже 20 Гц – инфразвуки – не воспринимаются слухом человека. Физическая сущность инфразвука не отличается от физической сущности звука. Однако инфразвук, как низкочастотный волновой процесс, обладает рядом особенностей. Волны низкой частоты характеризуются огромной проникающей способностью и распространяются на большие расстояния, достигающие десятков тысяч километров. Такие волны человек не слышит, но они оказывают на него определенное влияние. Это подтверждается данными о том, что низкочастотные волны оказывают значительное воздействие на состояние и поведение людей. Интенсивные низкочастотные волны могут вызывать сильную боль в ушах, нарушение работы органов равновесия. Отмечено, что действие инфразвуков в диапазоне 2-20 Гц сопровождается ощущением вращения, раскачивания, непроизвольным поворотом глазных яблок, чувством неудобства, тревоги, иногда страха. Различные внутренние органы человека имеют собственные частоты колебаний (резонанс) в диапазоне инфразвуковых частот, чаще 6-8 Гц. Совпадение частот инфразвука с резонансными частотами внутренних органов приводит к трагическим последствиям.

Мы живем в мире инфразвуков. Инфразвуковые колебания возникают при порывах ветра, движении человека и животных, при работе транспорта и промышленных объектов. Мощные инфразвуковые волны ((0,1-0,5Гц) сопровождают извержения вулканов, землетрясения, цунами, приливы, штормы, смерчи и т.п.

**Слуховая система человека.**

Как бы не были совершенны механические структуры улитки, преобразующие частоту внешнего звукового воздействия в соотношения колебаний амплитуд основной мембраны, ощущение звука было бы невозможно без трансформации механического процесса в электрический, которая осуществляется на уровне рецепторных клеток и передается в мозговые центры.

Уже на уровне рецепторных клеток внутреннего уха выделяются две системы: одна – преобразующая поступающие из внешней среды акустические сигналы в формы активности, присущие нервной системе, а именно в медленные электрические потенциалы и в короткие импульсы; вторая – передающая уже преобразованную информацию о свойствах внешнего звукового источника к разным отделам мозга. Обе эти системы составлены из рецепторных и нервных клеток.

Функции, связанные с организацией сложных форм акустического поведения, регуляцией и компенсацией слуха, требуют включения в их осуществление сложных механизмов мозга.

**Мозг.**

Богатейшая картина звукового мира, преобразованная в периодических механических и рецепторных структурах органа слуха, приводит в действие сложнейшие механизмы мозга, деятельность которых завершается трансформацией слухового «изображения» в акт восприятия. В основе восприятия любого стимула лежит внутренняя обработка информации. Результаты внешнего воздействия преобразуются в определенный код, носителем которого являются клетки мозга – нейроны. Мозг человека и высших животных состоит из миллиардов нервных клеток, находящихся в непрерывной активности. Они генерируют электрические разряды – импульсы или медленные электрические потенциалы. Весь разнообразный поток раздражителей, которые воспринимаются органами чувств от внешней среды, заключен в этих двух типах электрических сигналов. Каким бы совершенством и разнообразием не были представлены периферические структуры, ориентировка в огромном и удивительном мире звуков была бы невозможна без участия нейронов – этих маленьких кирпичиков в здании слухового восприятия.

Процесс слухового анализа начинается с реакции тысяч механо-чувствительных рецепторных клеток внутреннего уха. Около 30 тысяч нервных волокон входящих в состав слуховой ветви VIII черепно-мозгового нерва, передают полученную из внешней среды информацию в мозговые центры, где она преобразовывается и интерпретируется.

**От уха к мозгу.**

Вся информация о звуковом потоке, попадающем в диапазон возможностей рецепторной части органа слуха, по отросткам (аксонам) нервных клеток, подходящих к рецепторным клеткам, передается в слуховой центр продолговатого мозга- кохлеарные ядра в форме коротких электрических импульсов. Последние распространяются вдоль аксонов со скоростью от 0,5 до 100 м/сек. И имеют одинаковую амплитуду. Изменения свойств стимуляции передаются не амплитудой, а частотой импульсов, количеством активированных волокон, пространственно-временным узором, активности и местом расположения возбужденного волокна в популяции нервных волокон слухового нерва.

Аксоны нейронов слухового нерва заканчиваются на телах и дендритах нервных клеток продолговатого мозга, где переданный по ним частотно-импульсный поток трансформируется в активность клеток кохлеарных ядер. Электрические импульсы, возникающие в этих ядрах, не являются копией импульсов волокон слухового нерва, а суть носители преобразованного частотного кода. Они возникают в области переключения – в синапсе, в результате высвобождения на конце волокна химического вещества – медиатора. Медиатор диффундирует по направлению к мембране следующей клетки, в области которой разветвляется нервное окончание. Медиаторы, по существу, являются передатчиками, определяющими состояние последующей клетки – её возбуждение или торможение. При возбуждении медиатор приводит клетку в состояние, которое обуславливает возникновение электрического импульса, распространяющегося по нервному волокну. При торможении электрическое состояние клетки изменяется и препятствует возникновению распространяющегося возбуждения. Это медленный электрический процесс. В настоящее время установлено, что по механизму действия существуют два типа медиаторов – возбуждающие и тормозные. По химическому составу и физико-химическим свойствам в пределах этих типов медиаторов отмечается значительное разнообразие. Для большинства синапсов состав веществ, выполняющих функции медиаторов, еще не известен.

В синапсах осуществляется передача и переработка информации, поступающей от предыдущего уровня слуховой системы. Характер преобразованного сигнала в значительной мере зависит от того, какова природа синапса, какие окончания – возбуждающие или тормозные – сходятся на данной клетке, каково количество и пространственное распределение этих окончаний.

Путь электрических импульсов от периферического чувствующего рецептора к слуховой коре больших полушарий головного мозга содержит 3-5 уровней переключения (переключательных станций) и не менее трёх перекрестов.

После переключения на клетках кохлеарных ядер электрические импульсы поступают к следующему клеточному скоплению, так называемым ядрам верхней оливы.

Здесь отмечается первый перекрёст слуховых путей: меньшая часть волокон остаётся в пределах полушария, на стороне которого расположен периферический слуховой рецептор, а большая часть идёт в противоположное полушарие головного мозга. В области основания мозга, где располагается данный перекрёст, имеется ещё одна группа ядер – ядра трапециевидного тела, где также осуществляется частичное переключение волокон клеток кохлеарных ядер. Небольшая часть этих волокон направляется, не переключаясь, в средний мозг, заканчиваясь на клетках нижних холмов. Сюда же приходит значительная часть перекрещенных и не перекрещенных волокон из ядер верхней оливы. Следует отметить, что часть последних дополнительно переключается в группе мелких ядер, расположенной по ходу пучка проводящих волокон, называемых волокнами боковой петли.

Подавляющее большинство волокон от клеток кохлеарных ядер переключается на клетках нижних холмов, после чего волокна следующего порядка либо переходят в противоположное полушарие (второй перекрёст), либо идут непосредственно к ближайшим подкорковым слуховым центрам –медиальным коленчатым телам. Считается, что только очень небольшая часть волокон проходит мимо нижних холмов, не переключаясь в них, и заканчивается прямо в медиальном коленчатом теле.

Практически все волокна, идущие от нижележащих слуховых центров, переключаются в медиальном коленчатом теле, отростки клеток которого идут к слуховым зонам коры данного полушария головного мозга. Следующий, третий перекрёст волокон осуществляется уже на корковом уровне. Здесь часть волокон в составе мозолистого тела, объединяющего полушария мозга, идёт на противоположную сторону, в первичную проекционную зону коры. Помимо описанных выше «прямых» связей, определяются контакты с другими отделами мозга. Установлены достаточно чёткие связи кохлеарных ядер и ядер трапецевидного тела с двигательными ядрами слухового и тройничного нервов. Здесь следует специально подчеркнуть, что от тел клеток этих черепно-мозговых нервов отходят отростки, иннервирующие мышцы среднего уха. Известны связи кохлеарных ядер, верхней оливы и боковой петли с ретикулярной формацией ствола мозга – мощной активирующей системой. Значительная часть волокон идет от среднего мозга в мозжечок и в спинной мозг, а также к различным двигательным ядрам. Среди последних особый интерес представляют ядра, связанные с управлением сложной координированной активностью звукопроизводящего аппарата – мышц гортани, языка, жевательных и мимическихмышц. Известны связи с так называемыми эмоциогенными зонами мозга – теми зонами, электрическое раздражение которых вызывает эмоциональные реакции (веселость, страх т.д.) или обуславливает изменение настроения (подавленность, приподнятость и т.д.). В переднем мозге слуховые связи необыкновенно широки. Здесь можно назвать моторную, лобную, ассоциативную и височно-затылочную кору.

Это далеко не полный перечень связей, по которым слуховая информация поступает к различным отделам мозга. Можно без преувеличения сказать, что «слышит» весь мозг.

Другие зоны мозга, куда поступает акустическая информация, изучены мало, и не входят в определение «слуховой системы». Точная локализация и ход идущих к этим зонам мозга «диффузных» слуховых путей неизвестны, функциональная их роль не установлена. Наука не сделала ещё решительного шага за пределы «классических» слуховых путей, и не располагает достаточно обоснованными данными о роли различных зон мозга в процессе анализа и интеграции слуховой информации.

Вопрос о том, какие качества звуков являются «признаками», необходимыми для опознания, до сих пор остается открытым.

При восприятии звука выделяется ряд его субъективных качеств, в частности громкость, высота, тембр, которые определяются соотношением физических параметров звука. Но есть и более сложные качества звуков, не поддающиеся описанию только при помощи соотношения физических параметров, например, направление движения, изменение расстояния от источника, речеподобность по звучанию и многое другое. Кроме того, изолированные слуховые события могут анализироваться совершенно иначе, чем те же события в определенном звуковом контексте.

**Оценка функций слуховой системы.**

Во всяком процессе отражения передача воздействия от отражаемого к отражающему (воспринимающему) объекту происходит в форме сигнала. Передача этого сигнала осуществляется в определенной среде. Следовательно, рассмотрение процесса отражения должно включать в себя в первую очередь анализ взаимодействия трех компонентов: отражаемого, отражающего (воспринимающего) и среды. Именно поэтому наиболее перспективным подходом к оценке функции слуховой системы оказывается тот, в котором учитываются свойства и взаимодействие всех трех компонентов слухового восприятия. Это, во-первых, звук как физическое явление и начальный элемент акустической связи. Это, во-вторых, среда, в которой распространяется данный звук, в свою очередь состоящая из множества звуков различного происхождения. И, наконец, третий компонент – слух, являющийся результатом совместной деятельности слуховой воспринимающий и мозговой анализирующей и интегрирующей систем.

Рис.2 Основные компоненты системы акустической коммуникации.

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Источник  сигнала | | |  | Собственные  свойства | | |  | Свойства  посторонних  источников | | | |
|  | | |  |  | | |  |  | | | |
| Физический  Процесс  (звук) | | |  | Звуковая  среда | | |  | Воспринимающие  Структуры | | | |
|  | | |  |  | | |  |  |  | | |
|  | | |  | рецептор | |  | центр |  | Регуляторные  механизмы | | |
|  | | |  |  | | |  |  | | | |
|  | | |  |  | | | слух |  | | | |
|  | | |  |  | | |  |  | | | |
| Локомо-ция |  | Арти-  куля-  ция |  | Ощущение | |  | Образ |  | | Слуховая  память | |
|  | | |  |  | | |  |  | | | |
| Движение | | |  |  | Поведение | | | | | |  |

Слух, как конечное звено линии акустической связи, равно как и обусловленное им специфическое поведение и, в частности, звукопродукция (голос), управляется и координируется многими сложными механизмами мозга. Без учета последних не может рассматриваться понятие о слуховом восприятии (рис.2). [8]

Согласно теории отражения, полнота отражения предметов и явлений окружающего мира предопределены свойствами и особенностями отражающих (воспринимающих) систем. Очевидно, что каким бы множеством свойств не обладал отражаемый объект, его внутреннее разнообразие не будет представлено в системе, способной воспринимать только одно или несколько его свойств. Из этого следует вывод, что для более адекватного отражения необходима высокоорганизованная сложная система, состоящая из множества элементов, способных воспринимать различные свойства воздействия.

Сигналы, поступающие в мозг от периферического слухового прибора после механических и электротехнических трансформаций, не могут сами по себе привести к пониманию смысла сообщения. Устная речь, например, воспринимается не как нагромождение разных звуков лишь в том случае, если данный язык знаком слушателю. Следовательно, возможность понимания смысла сообщения возникает только тогда, когда мозг сравнивает воспринятый сигнал с прошлым опытом, унаследованным или приобретенным в процессе обучения. Восприятие текущих раздражителей базируется на следах прошлых восприятий, уже воплощенных в первых моделях сигнала, и является основой прогнозирования будущих восприятий и действий.

Речевой и музыкальный опыт приобретается человеком на протяжении всей жизни – это многократно услышанная, повторенная и закрепленная в памяти последовательность звуков. Благодаря использованию накопленных в памяти моделей человек конструирует речь. Применяя заученные музыкальные фразы, он может петь «про себя» и даже «воссоздавать» те известные ему части музыкального произведения, которые по каким-либо отвлекающим обстоятельствам не были услышаны в определенном музыкальном контексте. Известно, что концентрация внимания способствует усвоению и воспроизведению любого звукового материала. Чем важнее для человека то, что он слушает тем эффективнее он выделяет необходимый ему сигнал на фоне шума. Иногда даже смысл звукового сообщения в значительной мере предопределяется тем, что человек хочет или предполагает услышать. Интерпретация услышанного речевого и, в особенности, музыкального материала нередко зависит от настроения слушателя. Таким образом, несмотря на то что человек легко ориентируется в окружающем звуковом мире, в основе этой ориентации лежат чрезвычайно сложные психические процессы, порождающие «субъективный образ объективного мира». Этот образ постоянно развивается, обогащается и совершенствуется в процессе приобретения сенсорного опыта, что в свою очередь приводит к абстрагированию образа от материального носителя информации (предмета или явления), обуславливает его использование в понятиях, представлениях, теориях и т.д.

Если ощущения представляют собой отражения отдельных свойств предметов при непосредственном контакте с ними, то восприятие отражает все свойства предметов в целом, при этом отдельные ощущения упорядочиваются и объединяются. Слушая музыкальное произведение, мы не воспринимаем отдельно его мелодию, ритм, тембр, гармонию, но воспринимаем музыку целостно, обобщая в образе отдельные средства выражения.

**2. Психология восприятия музыки.**

Музыкально-слуховая деятельность детально исследована в отечественной и зарубежной литературе. Этой проблеме посвящены монографии А.Г.Костюка, Е.В. Назайкинского, В.Д.Остроменского, Г.С.Тарасова, работы В.М.Авдеева, С.Н.Беляевой-Экземплярской, А.Л.Готсдинера, Г.Н.Кечхуашвили, В.Н.Тавхелидзе, В.М.Цеханского. Наиболее полно обзор исследований в этой области приводится в докторской диссертации Е.В.Назайкинского [29], кандидатской диссертации З.Г.Казанджиевой-Велиновой [17] и др.

Как слушатель в деталях и в целом воспринимает музыкальное произведение, развивающееся в виде специфического звукового процесса: каковы психологические предпосылки, обеспечивающие художественное эстетическое переживание, понимание, оценку, адекватность восприятия композиторскому и исполнительскому замыслу; как закономерности восприятия отражаются в музыкальном языке и в строении конкретных произведений; каковы психологические механизмы взаимосвязей музыки и действительности- эти и аналогичные проблемы и составляют основной предмет психологии музыкального восприятия.

**Восприятие музыки как процесс.**

Музыкально-слуховая деятельность осуществляется на двух уровнях –перцептивном, связанном с восприятием музыки и на апперцептивном, связанном с её представлением.

Лишь многократное восприятие музыки позволяет человеку сформировать полноценный целостный образ произведения.

Как свидетельствуют данные исследования В.Д.Отроменского [33], в процессе многократного восприятия музыки происходит постоянное совершенствование слуховых действий, степени их координации.

В течение «первоначального восприятия-«ознакомления» содержанием музыкально-слуховой деятельности является ориентировочный охват всего произведения, выделение отдельных фрагментов. В процессе повторного восприятия – «просветления» в структуре деятельности начинают доминировать прогнозирование и предвосхищение на основе ранее сформированных представлений. Слушатель сопоставляет звучащее с ранее воспринятым, с собственными сенсорными эталонами. На этой стадии происходит свертывание ранее освоенных музыкальных структур. Наконец, в процессе последующего восприятия – «озарения» на основе углубленного анализа через синтез происходит рационально – логическое освоение музыкального материала, всестороннее постижение и переживание его эмоционального смысла. Бесспорно, выявленные В.Д.Остроменским интересные закономерности динамики развития восприятия музыки школьниками, не могут служить обобщенной моделью музыкального восприятия в целом. Профессиональные, возрастные, образовательные факторы накладывают существенный отпечаток на динамику развертывания музыкально-слуховой деятельности: профессионалу достаточно однократного прослушивания музыки для того, чтобы составить полное представление о ней, неподготовленному же любителю недостаточным могут показаться и три прослушивания.

Исследования А.Л.Готсдинера [14], Е.В.Назайкинского[30], В.М.Теплова[47], посвящены изучению стадиальности развития музыкального восприятия в раннем возрасте.

Однако важная в методологическом отношении идея процессуальности, стадиальности восприятия получила в работе В.Д.Остроменского хорошее экспериментальное воплощение. Эта идея поддерживается большинством российских исследователей.

Так, А.Н.Сохор [44] выделяет 1) стадию возникновения интереса к произведению, которое предстоит услышать, и формирования установки на его восприятие, 2)стадию слушания, 3) стадию понимания и переживания, 4)стадию интерпретации и оценки, подчеркивая, что деление это условно, поскольку последовательность стадий может меняться, одна стадия может сливаться с другой. Понимание, оценка и переживание часто протекают слитно, нерасчлененно.

З.Г.Казанжиева – Велинова [17] выделяет три основные стадии: докоммуникативную, связанную с формированием готовности слушать, коммуникативную, отражающую реальный процесс восприятия музыки, и пост коммуникативную, связанную с осмысливанием произведения после окончания его звучания.

Большое значение всеми исследователями придаётся первой стадии музыкально слуховой деятельности, содержанием которой является формирование установки – готовности к восприятию. Установка в значительной степени от слушательских ожиданий и от ситуации музыкального восприятия. По-разному люди воспринимают музыку в условиях концерта и, слушая её по радио или по телевидению, индивидуально или испытывая эффект эмоционального влияния и присутствия других людей. С различной установкой воспринимают музыку композитор, исполнитель, музыковед. Установка определяется отношением к данной музыке, социально-психологическими и индивидуально-типологическими особенностями личности, уровнем образования и специальной музыкальной подготовки воспринимающего субъекта.

Как свидетельствуют данные исследования З.Г.Казанжиевой – Велиновой [17], решающими в формировании установок оказываются обще музыкальные характеристики, связанные с отношением к музыке в целом, музыкальными интересами, вкусами, предпочтениями, жанровыми ориентациями.

Установка в значительной степени детерминирована и эмоциональным состоянием, предшествующим акту восприятия. Она проявляется в степени активности и избирательности восприятия: субъект может быть всецело поглощён слушанием музыки или слушать, будучи занятым какой-либо другой деятельностью (так называемое комитатное восприятие).

**Восприятие музыки и музыкальное переживание.**

Центральным звеном всего процесса музыкально-слуховой деятельности является переживание музыки.

Как бы ни отличались в содержательном и операционном отношении различные формы музыкально-слуховой деятельности, например, композитора, исполнителя, слушателя, всех их объединяет то общее, что заключает в себе категория переживания.

Процесс музыкального переживания не ограничивается актом восприятия музыки. И в пост коммуникативной фазе, в отсутствие звучания человек продолжает переживать музыку на уровне слуховых представлений. По данным исследования А.Л.Готсдинера [13], психофизиологическое последствие музыки имеет различную продолжительность – от 2-5 мин. До 15-30 мин. Оно связано как с индивидуально- типологическими особенностями человека, так и с содержанием самой музыки. Последствие музыки автор интерпретирует как проявление слухового эйдетизма.[[2]](#footnote-2)

В психологическом отношении длительность переживания в пост коммуникативной фазе трудно оценить, а тем более измерить приборами. Исчезновение физиологической реакции, обусловленной наличием восприятия музыки, не является свидетельством окончания процесса музыкального переживания.

Процесс переживания, оценки, переработки музыкальной информации может продолжаться в течение очень длительного времени.

Недостатком многих теоретических попыток объяснения механизмов музыкального переживания является абсолютизация одного из начал: объективного, связанного с особыми возможностями музыкального произведения, его структурной организацией и субъективного, выражающего личностно-катарсические превращения в человеке в связи с особой деятельностью его психики в процессе восприятия музыки.

Психологические механизмы музыкального переживания можно раскрыть лишь на основе системного исследования многообразных социальных, идеологических, культурных, этнографических отношений, в которые включен человек как субъект различных видов деятельности.

Музыкальное переживание детерминировано действием трех механизмов – функциональных, мотивационных, операционных, отражающих природу человека как индивида, личности, субъекта деятельности.

Функциональные механизмы связаны с системой генетически обусловленных октагенетических свойств слуха, моторики, обеспечивающих уровень адекватного отражения сенсорных характеристик музыки.

Операционные механизмы представляют собой сформированную в процессе деятельности систему перцептивных, мнемических, интеллектуальных действий (в том числе слухоразличительных, вокально —интонационных, прогностических идентифицирующих и др.) Операционные механизмы обеспечивают перевод (аудиализацию) образов любой модальности в слуховые - музыкальные (например, в композиторской деятельности) и сигнификацию их в специфической системе эмоциональных образов музыкальной интонации.

Способы взаимосвязи операционных и функциональных механизмов как на апперцептивном (представление) уровнях, определяются мотивационными факторами.

Последовательно развёртывающаяся система художественно- эстетической мотивации, отражающая функциональную структуру музыки как вида искусства, детерминирует направленность, избирательность эмоциональную организацию «пристрастного» процесса музыкального переживания.

Анализ психологических механизмов музыкального переживания дает возможность понять психологическую специфику музыкально-слуховой деятельности.

**Восприятие времени в музыке.**

Закономерности восприятия «музыкального времени» при всей своей специфике являются отражением общепсихологических законов восприятия времени.

Согласно одному из этих законов, время заполненное кажется коротким в переживании, длинными – в воспоминании, незаполненное наоборот. То есть оценка времени зависит от его заполненности событиями, определенным, содержанием. Чем больше событий, явлений, действий человек воспринимает и производит в единицу времени, тем быстрее оно течет в настоящем, тем меньше возможности человека обращать внимание на его течение. Если время, даже не продолжительное по длительности, было заполнено интенсивной деятельностью, человек оценивает его с позиции «свершившегося» как более длительное по сравнению с тем интервалом в прошлом, который был ничем не заполнен. Подтверждением этой закономерности на музыкальном материале служат эксперименты Б.Х.Яворского [7]: он предлагал оценить время звучания первой быстрой части (Allegro) и второй медленной части (Andante) Пятой симфонии Бетховена. Средние оценки слушателей были следующими: первая часть - 15минут, вторая часть – 5-6- минут (реально звучащее время первой части – 5 минут, второй части –12-13 минут).

Неадекватность оценки связана с влиянием содержательных различий первой и второй части: «первая часть, как эмоционально разнообразная и насыщенная, оценивалась непосредственно по навязываемым музыкой частым эмоциональным реакциям. Вторая часть оценивалась ретроспективно по малому количеству изменений». [5]

Данный эксперимент Б.Л.Яворского [7] является хорошей иллюстрацией на музыкальном материале одной из известных в психологии закономерностей восприятия времени – закона заполненного временного отрезка.

Другой закон – эмоционально детерминированной оценки времени проявляется в том, что оценка времени связана с эмоциональной окрашенностью воспринимаемых событий. Время, заполненное положительными эмоциями, нам кажется короче, время, заполненное отрицательными эмоциями, длиннее. Так, режущая слух какофония, музыка, не соответствующая нашему психическому состоянию, наконец, не нравящаяся нам интерпретация вызывает часто отрицательные эмоции – мы ждем, с нетерпением окончания звучания, время тянется мучительно долго.

Напротив, если музыка связана с приятными ассоциациями, воспоминаниями, чувствами, процесс музыкального переживания летит быстро и незаметно.

«Время в музыке измеряется не пространственной напряженностью, - писал Б.В.Асафьев, - а качественной напряженностью. Минуты жизни, в которой концентрируется эпоха жизни, переживается в музыкальном времени длительнее, чем на час растянутые схемы» [3].

Эмоциональная выразительность временного хода музыкального движения составляет основу музыкального ритма. Переживание же этой выразительности является «ядром» музыкально – ритмического чувства как способности.

В музыкознании проблему восприятия ритмической организации музыки членят на три самостоятельные аспекты, связанные с восприятием ритмического рисунка, метра и темпа.

Б.М.Теплов справедливо отметил, что в психологическом плане нецелесообразно выделять метр и ритмический рисунок, так как субъективное ритмизирование происходит и при восприятии равномерной последовательности звуков, которую одни люди превращают в вальс, другие – в марш. Он приводит данные разных авторов о границах ритмизирования – 38 ударов в минуту – нижняя граница, связанная с пределом медленных колебаний, 520 ударов в минуту – верхняя граница, связанная с пределом быстрых колебаний [47].

Е.В.Назайкинский [29] подчеркивает, что эти данные получены не на музыкальном материале, поэтому должны учитываться с поправкой на музыку, которая, «заполняет» метр звуком, имеющим свой «внутренний» ритм.

Данные экспериментов Е.В.Назайкинского позволили изменить представления о границах ритмизирования. Эти границы составляют 5-10 [[3]](#footnote-3) и 720 –960 ударов в минуту. В таких пределах человек способен оценивать и воспроизводить ритм [29].

Адекватность ритмического восприятия тесно связана со способностями и изменениями воспроизведения ритма. С другой стороны, в воспроизведении ритмометра всегда участвует внутренний камертон, связанный с оценкой времени.

В психологии существуют специальные методики для диагностики перцентивной (связанной с восприятием) и репродуктивной (связанной с воспроизведением) сторон восприятия времени. В первом случае испытуемый оценивает длительность предъявленного интервала, во втором случае – сам воспроизводит предъявленный или названный экспериментатором интервал времени.

В психологии существуют специальные методики для диагностики перцентивной (связанной с восприятием) и репродуктивной (связанной с воспроизведением) сторон восприятия времени. В первом случае испытуемый оценивает длительность предъявленного интервала, во втором случае – сам воспроизводит предъявленный или названный экспериментатором интервал времени. Экперименты свидетельствуют о том, что человек сокращает, уменьшает время, которое он сам отмеряет. С.Н.Беляева – Экземплярская [5] объясняет этот факт опережающим двигательным предвосхищением. В том же случае, когда человек оценивает предъявленный ему интервал времени, его ожидание неопределенно: реакция зависит от действия звуков, отграничивающих заданный интервал времени.

Восприятие ритма, как показали многочисленные исследования

российских и зарубежных психологов, имеет моторную природу.

«Ритм» ни в коем случае не есть только факт восприятия, он, по самому существу своему заключает в себе активную установку со стороны воспринимающего субъекта… Последовательность слуховых стимулов, - подчеркивает Мак – Даугол, - вызывает параллельный аккомпанемент в форме сенсорных рефлексов, возникающих в той или другой части тела» [47].

Моторный «аккомпанемент» часто проявляется открыто, например, в отстукивании ногой ритмической сетки или наиболее важных в ритмическом отношении акцептов музыкального произведения, в еле заметных ударах кончиком пальца по ладони и др.

Основываясь на концепции А.Н.Леонтьева о формировании специфически человеческих способностей Е.В.Назайкинский [29] выдвинул и обосновал гипотезу о существовании системного слухомоторного анализатора, позволяющего настраиваться под контролем слухомоторной установки. Ритм восьмых соответствует темпу деятельности артикуляционно-речевого аппарата, половинные сопоставимы с ритмом ходьбы, целые ассоциируются с ритмами дыхания.

Подобные анализаторные системы, включающие моторное звено участвуют в дифференцированном восприятии других структурных составляющих музыкальной фактуры: высоты, громкости, тембра.

**Интонация в речи и в музыке.**

Глубокое родство музыкальной и речевой интонации является важнейшей из основ, на которых базируется выразительность музыки, её способность воздействовать на слушателя. Это родство издавна замечали и музыканты и ученые. Ещё древние философы обращали внимание на близость музыки к декламации, к речи и называли музыку своеобразным языком.

Сходство материала речи и музыки, известная близость функций речевой и музыкальной интонации, а также вытекающие из общности материала и функций родства принципов организации интонационного процесса относятся к важнейшим факторам, обеспечивающим возможность перенесения речевого опыта на восприятие музыки.

Наряду с этими внутренними факторами, объединяющими речь и музыку, существуют и внешние: цепочка связей музыки и речи в вокальных жанрах и в других формах синтеза, общий коммуникативный опыт человека – опыт разнообразных форм общения, среди которых речь не является единственной, но выделяется по своей роли.

Сходство музыкальной и речевой интонаций проявляется в наличии опорных звуков, в расположении главного опорного звука в нижнем регистре голосового диапазона, чередовании волнообразных подъемов и спусков звуковысотного движения с нисходящим движением как итогом смыслового высказывания. Роднят музыкальную интонацию с речевой и грамматические правила – наличие пауз, цезур, вопросно-ответная структура и т.п.

Напряжения, идущие вверх, ослабления, идущие вниз, - характерный прием в интонационном высказывании. Это обусловлено неодинаковым напряжением голосовых связок.

Музыкальная интонационная система обладает несколькими значениями. Во-первых, экспрессивным, связанным с эмоциональной стороной и волевыми устремлениями человека. Это могут быть интонации ликования, торжества, призыва к действию, ощущения тревоги, гнева и т.д. Б.Асафьев выделял в музыке П.Чайковского как характерные черты стиля интонации «ласки, сочувствия, участия, материнского или любовного привета, сострадания, дружеской поддержки.»[4]

Во-вторых, логическим значением, характеризующимся семантикой смыслов: вопросы, утверждения, отрицания, завершения мысли. Во многом они закрепились в так называемых риторических фигурах, которые первоначально были выделены в ораторской речи.

В-третьих, это жанровое значение. Оно имеет два слоя. Один из них связан с воплощением типических жанровых формул, соотносящихся с различными трудовыми и бытовыми процессами, то есть с видами социальной практики. Второй слой – это сам характер высказывания: песенный, речитативный, повествовательный, патетический, скерцозный и т.п. И, наконец, последнее значение интонации определяется её национальными особенностями как выражением культуры мышления народа.

Б.Асафьев утверждал, что «речевая и часто музыкальная интонация – ветви одного звукового потока», что в процессе развития и функционирования искусства происходит процесс выделения из речи мелоса, своеобразная «выжимка из живой речи мелодического сока»[4].

Б.В.Асафьев выдвинул, «понятие «интонационного словаря эпохи» как определенной сферы значений. К примеру, ниспадающая интонация стона, вопросительная, вопросительная, утвердительная, фанфарная имеют в традиции сложившееся значение. Включаясь в ткань целостного художественного приятия, интонации входят в сферу содержания и раскрывают, свои художественные смыслы. Таким путем происходит переплавка запечатленной и выраженной в интонации объективной реальности в сложнейшую образную систему музыкального сочинения.

Обращали внимание на эту связь и другие композиторы. Так, М.Мусоргский писал: «Я хочу сказать, что если звуковое выражение человеческой мысли и чувства простым говором верно воспроизведено у меня в музыке и это воспроизведение музыкально художественно, то дело в шляпе… Я живо сработал – так случилось, но живая работа сказалась: какую ли речь ни услышу, кто бы ни говорил (главное, чтобы ни говорил), - уж у меня в мозгах работается музыкальное изложение такой речи » [4].

**Пространственные компоненты музыкального восприятия и творческое воображение слушателя.**

Пространственные ощущения, представления и аналогии, возникающие при восприятии музыки, кажутся нам вполне естественными. Таким образом, комплекс пространственных представлений, связанных с музыкой, занимает огромную область от смутных до ярких впечатлений, от абстрактных до конкретных, от непосредственно связанных с пространством до условных, от опирающихся на звуковую локализацию, на пространственные свойства самого звучания, до компонентов, в которых исходным моментом является время.

Одной из важнейших функций, выполняемых пространственными компонентами музыкального восприятия, является их участие не только в элементарном звуковом анализе, но и в образовании художественных ассоциаций, объединяющих разнородные представления в единое целое.

Помогая возникновению не слуховых образов, сочетающихся со звуковыми, пространственные компоненты восприятия тем самым способствуют многогранному отражению «действительности в музыке, «преодолению» её слуховой, чувственной специфичности.

Подобрав ключ к хранилищу жизненных впечатлений слушателя, композитор (и исполнитель) может оживить по своему желанию именно такие ассоциации, которые воссоздадут в сознании слушателя мысли, образы, настроения, побудившие написать музыкальное произведение.

«Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки? – говорил Дебюсси. –Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки [15].

Весь мир, в его красках, звуках, осязаемых, слышимых, жизненные судьбы и гримасы, страсти и настроения, грустные и веселые мысли, высокие думы – вот то море жизненных впечатлений художника, которое вдруг принимает специфические музыкальные звуковые формы и, пройдя через этот пролив, снова разливается морем полноценных, многогранных ассоциаций представлений у слушателя.

Роль ассоциаций для передачи музыкального содержания и становления музыкальных образов в восприятии слушателей неоднократно становилась предметом исследования в работах по теории и эстетике музыки. Можно утверждать, что ассоциации представлений – один из необходимых элементов полноценного эстетического восприятия произведений искусств. Это подтверждается и конкретными наблюдениями под восприятием музыки и психологическими исследованиями. Вот высказывание одной из испытуемых Кечхуашвили. «На наш вопрос, - пишет Кечхуашвили, -не мешали ли ей образы, возникшие в процессе музыкального восприятия, - она отвечала: «Что вы, напротив, мне кажется, через них именно я почувствовала характер музыки» [18].

Орлов пишет: «…многообразные ассоциации, принадлежащие к разным родам ощущений, непрерывно возбуждаются в процессе восприятия музыки. Они-то и являются первичным чувственным материалом для построения художественного образа в музыке, как образа объективной действительности» [32].

Нельзя не остановиться в этой связи на тех достаточно обоснованных самонаблюдениях музыкантов и слушателей, которые свидетельствуют как будто бы о прямо противоположном: о том, что внеслуховые – в частности, зрительные – образы не возникают в процессе слушания музыки, а если и возникают, то являются часто совершенно случайными и мешают углубленному восприятию произведения. В действительности между приведенными выводами и мнениями нет никакого противоречия. Дело в том, что многообразные музыкально – выразительные приемы, средства, элементы музыкального контекста, в которых фокусируется влияние всего целого, ассоциируется, как правило, не с ярко осознанными, чётко зримыми, осязаемыми образами – представлениями, а с не успевающими подняться до уровня осознания смутными комплексными ощущениями, часто эмоционального характера. И лишь при последующем самоанализе эти скрытые компоненты восприятия могут приобретать форму наследного представления, образного метафорического определения, которое обычно и фиксируется в анкетах психологических экспериментов. Естественно, что слушатель, испытуемый не всегда может подобрать «литературную» форму, вполне адекватно отражающую его уже успевшие поблёкнуть следы ощущений. Более того, в большинстве случаев его словесные отчеты весьма произвольны и очень грубо отражают действительные процессы возникновения ассоциаций и их характеристический, эмоциональный и смысловой материал, а умение найти более точную форму выражения само по себе требует особых творческих навыков. Отсутствие подобного рода навыков описания вовсе не означает, конечно, что механизмы ассоциативной деятельности в самом процессе музыкального восприятия бездействуют.

Итак, в основе понимания произведений искусства лежит особого рода способность, позволяющая при всей отдаленности материала искусства от явлений им выражаемых и изображаемых, «угадывать» эти явления по неосознаваемым, но ощущаемым вехам, которые также интуитивно расставил творец произведения – композитор, поэт, художник.

Формы, взятые из жизни, в искусстве наполняются другим материалом, жизненный материал облекается в особые, новые специфические формы, и все это совершается так, чтобы слушатель, зритель, читатель не узнал, не определил умом, откуда взяты эти формы или материал, чтобы они действовали главным образом через сферу эмоций, а не абстрактного мышления и наглядных предметных представлений. Особенно это относится к музыке.

**Роль жизненного опыта в восприятии музыки.**

Влияние опыта на восприятие можно назвать одной из наиболее общих закономерностей психологии. С его исключительно разнообразными проявлениями человек сталкивается в жизни на каждом шагу.

Зависимость восприятия от самых разных причин – от возраста, профессии, от привычек словоупотребления, от среды, от национальности и т.д. – наблюдается, конечно, не только в области речи, языка, литературы. Она проявляется буквально во всем.

Огромную роль играет она и в восприятии музыки.

Пожалуй, легче всего обнаружить её в сфере музыкальной изобразительности. Вряд ли требуются, особые доказательства того, например, что «кукушку» Дакена воспримут как звукоподражательную программную пьеску только те, кто в действительности слышал кукушку. Или хотя бы знает, как она кукует. Дети, не слышавшие пение этой бездомной птицы, никогда не воспримут повторяющиеся нисходящие терции как звукоподражание.

Однако пение кукушки ещё больше значит для тех, кто знает, например, русский обычай, услыхав её пение, загадать, – сколько лет жизни, предскажет эта вещая птица. И вот уже простая нисходящая терция в зависимости от всего музыкального контекста становится или символом пророческого, ведовского начала, или знаком сиротливости, бездомности, бесприютности.

Но сказанное, как блестяще показал в своих работах Б.В.Асафьев, [4] относится не только к звукоподражаниям, не только к звуковой символике, а и к специфическим компонентам музыкальных произведений, таким, как ладовая организация музыки, приёмы интонационно – мелодического развития, определенные типы ритма, фактуры, тембра, гармонические особенности музыки и т.д.

Услышав ув.2 в мелодии, обильно орнаментированной мелизмами, европейский слушатель воспримет её обобщенный «восточный колорит; человеку же, с детства слышавшему подлинные восточные напевы, эта мелодия скажет больше. Он не только сможет оценить подлинность её восточного происхождения, но и сумеет определить её «диалектную» принадлежность или, наоборот, отвергнет её как жалкое подражание.

Любое музыкальное произведение воспринимается лишь на основе запаса конкретных жизненных, в том числе и музыкальных, впечатлений, умений, привычек. Это зависимость восприятия от знаний, представлений, навыков, от прошлых следов памяти – жизненных впечатлений, от живости воображения.

Множество прошлых впечатлений, представлений, знаний, навыков, которые в каждом конкретном случае влияют на восприятие, мы и определим как наследие жизненного опыта в широком смысле. Самую же зависимость восприятия от прошлого опыта в психологии принято было называть апперцепцией.

К необходимости учитывать роль широкого жизненного опыта в восприятии привели и поиски методов определения информации, содержащейся в произведениях искусства. В современной теории информации в связи с этим было выдвинуто понятие тезауруса [55].

Под тезаурусом подразумевается своеобразный словарь – набор закрепившихся в памяти у того или иного человека следов его прошлых впечатлений, действий и их разнообразных связей и отношений, которые могут снова оживить под воздействием художественного произведения.

Чтобы понять, как будет воспринято то или иное произведение или его фрагмент, необходимо знать, каково содержание опыта человека, каков его тезаурус.

Однако при определении объективной обусловленности содержания тезауруса необходимо иметь в виду своеобразие закономерностей индивидуального отражения мира. Прошлый опыт в целом представляет собой весьма своеобразное запечатление объективного мира, причудливое с точки зрения, например, обыкновенной фотографии. Ведь память человека, лишь в каком-то смысле допускающая сравнение с «чистой доской», заполняется по очень сложным законам и подвержена случайностям, «траектория» индивидуума в пространстве и времени откладывает свои следы в опыте, и они у разных людей различны хотя бы потому, что их жизненные пути физически не могут быть абсолютно одинаковыми.

Сложность и изменчивость взаимодействия субъекта и среды обусловливает индивидуальность, неповторимость личности, субъективность отношения к миру, «жизненных взглядов», личного опыта жизни. Именно эти обстоятельства часто служат основой для утверждений о непознаваемости опыта, о его полной субъективности.

**Адекватность восприятия музыки.**

Адекватность есть соответствие, эквивалентность образа воспринимаемому объекту.

Прежде, чем охарактеризовать проблему адекватности восприятия в музыкально – психологическом контексте, следует ответить на вопрос, имеющий важное методологическое значение: чему адекватно восприятие музыки. Напрашивается ответ авторскому замыслу. Однако это не совсем верно. Обратимся к примеру. В Российском Институте культурологии и Киевской консерватории было проведено исследование, посвященное изучению факторов, влияющих на степень адекватности музыкального восприятия. Композитором разных стран было предложено написать программные произведения на заданные темы, отражающие различные эмоции и психологические состояния человека: «меланхолию», отчаяние, «восторг», «тревогу» «размышление» и др. Испытуемым – слушателям и экспертам – музыковедам предлагалось определить программу произведений, предъявлявшихся в определенной последовательности, пользуясь шкалой с набором из 50 наименований различных эмоций и психологических состояний. Из предложенного списка необходимо было выбрать 2-4 определения, соответствующих эмоциональному содержанию предъявляемого произведения и выделить кружком те, которые, по их мнению, наиболее адекватно отражают программу. Оказалось: многим композиторам не удалось адекватно воплотить заданную экспериментатором программу: по мнению большинства слушателей и экспертов –музыковедов, в их произведениях были воплощены не те эмоции, которые фигурировали в названии. В данном случае неадекватные композиторскому замыслу оценки содержания сочинения слушателями не следует расценивать как проявление неадекватности слушательского восприятия. Неадекватным, напротив, было воплощение замысла некоторыми композиторами. Предметом адекватного восприятия, как утверждает В.В.Медушевский [27], может быть лишь само музыкальное произведение.

Однако в музыкальном произведении содержание воплощено в очень обобщенной форме, кроме того оно вариантно функционирует в рамках множественных исполнительских трактовок, каждая из которых обладает значительной степенью самостоятельности. Всё это создаёт трудности адекватного восприятия музыки, даже если предметом оценки оказывается лишь само произведение, безотносительно к композиторскому замыслу, воплощенному в названии или программе.

Почти все исследователи проблемы музыкального восприятия считают эмоциональную сторону постижения содержания музыки главенствующей [5, 1, 26, 29,47-48]. Однако многие из них не только не выявили значительные различия в трактовках слушателями образного содержания музыки, но и не считали возможным адекватное её восприятие. Музыка, по их мнению, ничего не содержит, кроме движущихся звуковых форм. Такой позиции придерживался Э.Ганслик, утверждавший, что музыка не может передать чувства, а лишь образы воспоминаний о них, открывая перед слушателями зеркало внутреннего мира, поверхностно щекоча слух человека. И.Гегель назвал музыку «искусством чувства, которое непосредственно обращается к чувству»[11].

На адекватность эмоционального переживания музыки указывали Авдеев В.М. [1], Беляева – Экземплярская С.Н.[5], Костюк А.Г.[19], Остроменский В.Д.[33], Тарасов Г.С.[45], Теплов Б.М.[47].

Споры о природе и сущности музыки продолжаются [51] представители реакционных концепций отрицают гносеологические возможности музыки, называя её «звуковым пейзажем или «дизайном в звуковом пространстве». Раскрытие в психологии гносеологической специфики эмоций как формы отражения действительности позволило на современном научном уровне понять сущность музыки, правильно понять эмоциональную природу её языка [21, 36, 30, 46 и др.].

**3.Влияние музыки на эмоциональную сферу человека.**

В искусстве жизненное содержание невозможно выразить внеэмоциональным путем, как невозможно таким путем воспринять заключенное в художественном произведении жизненное богатство. Видный исследователь процессов музыкального восприятия Б.М.Теплов, обобщая результаты многих психологических экспериментов, изложил свои выводы в следующих двух тезисах: 1)внеэмоциональным путем нельзя постичь содержание музыки; 2)восприятие музыки идет через эмоции, но эмоциями не кончается: через них мы познаем мир. Распространяя эти вопросы на все искусства, Б.М.Теплов [50] высказывал мысль о том, что мы имеем здесь дело не только с разным (имел в виду конкретно – чувствительное отражение фактов, явлений, событий жизни), но также эмоциональным познанием действительности. Он писал: «Понять художественное произведение – значит, прежде всего, прочувствовать, эмоционально пережить его и уже на этом основании поразмыслить над ним. С чувства должно начинаться восприятие искусства; через него оно должно идти; без него оно невозможно. Но чувством художественное восприятие, конечно, не ограничивается».[50]. Психолог имел в виду, что конечным результатом восприятия художественного произведения должно быть осознание его идей.

Нужно признать особую роль эмоционального начала, которое является непременной стороной содержания музыкального произведения и непременной стороной его воздействия, поэтому далее речь пойдет об эмоциях.

**Эмоции.**

Эмоция – особая форма психического отражения, которая в форсе непосредственного переживания отражает не объективные явления, а субъективное к ним отношение. Эмоция – это нечто, что переживается как чувство, которое мотивирует, организует и направляет восприятие, мышление и действия [16]. Каждый аспект данного определения чрезвычайно важен для понимания природы эмоций. Эмоция мотивирует. Она мобилизует энергию, и эта энергия в случаях ощущается субъектом как тенденция к совершению действия. Эмоция руководит мыслительной и физической активностью индивида, направляет её в определенное русло. Если вы охвачены гневом, вы не броситесь наутек, а если вы перепуганы, вы вряд ли решитесь на агрессию. Эмоция регулирует или вернее сказать, фильтрует наше восприятие. Особенность эмоций состоит в том, что они непосредственно отражают значимость действующих на индивида объектов и ситуаций, обусловленную отношением их объективных свойств к потребности субъекта. Эмоции выполняют функции связи между действительностью и потребностями.

Эмоции охватывают широкий круг явлений. Так, П.Милнер [28] считает, что хотя и принято отличать эмоции (гнев, страх, радость и т.п.) от так называемых общих ощущений (голода, жажды и т.д.), тем не менее они обнаруживают много общего и их разделение достаточно условно. Одной из причин их различия являются разная степень связи субъективных переживаний с возбуждением рецепторов. Так, переживание жары, боли субъективно связывается с возбуждением определенных рецепторов (температурных, болевых). На этом основании подобные состояния обычно и обозначаются как ощущения. Состояние же страха, гнева трудно связать с возбуждением рецепторов, и поэтому они обозначаются как эмоции. Другая причина, по которой эмоции противопоставляются общим ощущением, состоит в нерегулярном их возникновении. Эмоции часто возникают спонтанно и зависят от случайных внешних факторов, тогда как голод, жажда, половое влечение возникают с определенными интервалами. Однако и эмоции, и общие ощущения возникают в составе мотивации как отражение определенного состояния внутренней среды, через возбуждение соответствующих рецепторов. Поэтому их различие условно и определяется особенностями изменения внутренней среды.

Вместе с тем существует и иная точка зрения. Так, П.Фресс [52] считает, что , хотя и существует единый континуум внутренних переживаний – от слабых чувств к сильным, только сильные переживания могут быть названы эмоциями. Их отличительной чертой является дезорганизующее влияние на текущую деятельность. Именно эти сильные чувства и обозначаются как эмоции. Эмоции развиваются, когда мотивация становится слишком сильной по сравнению с реальными возможностями субъекта. Их появление ведет к снижению уровня адаптации. Согласно этой точке зрения эмоции – это страх, гнев, горе, иногда радость, особенно чрезмерная радость. А удовольствие уже не является эмоцией, хотя, как в случае сексуального удовольствия, оно может сопровождаться весьма интенсивными вегетативно –соматическими реакциями. Так, радость может стать эмоцией, когда из-за её интенсивности мы теряем контроль над собственными реакциями: свидетельством тому являются возбуждение, бессвязная речь и даже безудержный смех. Такое сужение понятия эмоции соответствует представлению, выраженному в активационной теории Д.Линдсли [24], согласно которой эмоции соответствуют локальному участку на верху шкалы активации с наиболее высоким её уровнем. Их появление сопровождается ухудшением выполняемой деятельности.

Не все субъективные переживания относятся к эмоциям и по классификации эмоциональных явлений А.Н.Леонтьева [22]. Он различает три вида эмоциональных процессов: аффекты, собственно эмоции и чувства. Аффекты – это сильные и относительно кратковременные эмоциональные переживания, сопровождающиеся резко выраженными двигательными и висцеральными проявлениями. У человека аффекты вызываются как биологически значимыми факторами, затрагивающими его физическое существование, так и социальными, например, социальными оценками, санкциями. Отличительной особенностью аффектов является то, что они возникают в ответ на уже фактически наступившую ситуацию. В отличие от аффектов собственно эмоции представляют собой более длительное состояние, иногда лишь слабо проявляющееся во внешнем поведении. Они выражают оценочное личностное отношение к складывающейся или возможной ситуации. Поэтому они способны, в отличие от аффектов, предвосхищать ситуации и события, которые реально ещё не наступили. Они возникают на основе представлений о пережитых или воображаемых ситуациях.

Третий вид эмоциональных процессов – это так называемые предметные чувства. Они возникают как специфическое обобщение эмоций и связаны с представлением или идеей о некотором объекте- конкретном или отвлеченном (например, чувство любви к человеку, к родине, чувство ненависти к врагу и т.д.). Предметные чувства выражают устойчивые эмоциональные отношения.

Таким образом, наименее ясным остается вопрос о взаимоотношении эмоций как более узкого класса явлений, характеризующихся яркостью субъективных переживаний, с теми переживаниями, эмоциональная насыщенность которых менее выражена. Последние характерны для очень широкого класса состояний человека. Например, это переживания усталости, скуки, голода и т.д. Существуют ли эти две группы переживаний раздельно, или же для них имеется общий, единый нейрофизиологический механизм?

Ряд экспериментальных данных, полученных методами психосемантики, скорее говорят в пользу последнего предположения.

**Функции эмоций.**

Основное биологическое значение эмоционального переживания состоит в том что, по существу, только оно позволяет животному и человеку быстро оценить свое внутреннее состояние, возникшую потребность, а также возможности её удовлетворения в результате уже совершенных действий. Удовлетворение потребности также отражается и оценивается в эмоции. Например, в ощущении сытности. В процессе деятельности эмоциональные переживания закономерно сменяют друг друга.

Исследователи выделяют несколько функций эмоций: отражательную (оценочную), побуждающую, подкрепляющую, переключательную, коммуникативную.

Отражательная функция эмоций выражается в обобщенной оценке событий. Эмоции отхватывают весь организм и тем самым производят почти мгновенную интеграцию, обобщение всех видов деятельности, которые им выполняются, что позволяет прежде всего определить полезность и вредность воздействующих на него факторов и реагировать прежде. Чем будет определена локализация вредного воздействия.

Отдельным подклассом эмоциональных явлений оценочная функция свойственна не в одинаковой степени. Она более очевидна для таких переживаний, как гнев, ненависть, стыд, так они непосредственно соединяются с реакциями, тогда как для переживаний удовольствия, страдания, радости, скуки не всегда удается определить их причины.

Эмоциональные оценочные способности человека формируются не только на основе опыта его индивидуальных переживаний, возникающих в общении с другими людьми, в частности через восприятие произведений искусства, средства массовой информации. То есть эмоциональный опыт человека гораздо шире, чем опыт его индивидуальных переживаний. И это один из факторов развития эмоциональной сферы человека. Оценочная или отражательная функция эмоции непосредственно связана с её побуждающей функцией. Согласно Оксфордскому словарю английского языка слово «эмоция» произошло от французского глагола «mouvoir», означающего «приводить в движение». Его начали употреблять в ХVII в., говоря о чувствах (радости, желании, боли и т.д.) в отличие от мыслей. С.Л.Рубинштейн писал, что «…Эмоция в себе самой заключает влечение, желание, стремление, направленное к предмету или от него» [38]. Эмоция выявляет зону поиска, где будет найдено решение задачи, удовлетворение потребности. Эмоциональное переживание содержит образ предмета удовлетворения потребности и свое пристрастное отношение к нему, что и побуждает человека к действию. Два класса эмоций, по В.К.Вилюнеасу [9], ведущие и ситуативные (или производные) несут функцию побуждения. Ведущее эмоциональное переживание, направленное на предмет – цель поведения, удовлетворяющего потребность, инициирует само адаптивное поведение. Ситуативные эмоциональные переживания, возникающие в результате оценок результатов отдельных этапов поведения, также побуждают субъект действовать в прежнем направлении или менять тактику поведения, само поведение , средства достижения цели.

Изучение отражательной функции эмоции привело П.В.Симонова [40] к разработке потребностно -информационной теории, согласно которой «эмоция есть отражение мозгом человека и высших животных какой-либо актуальной потребности (её качества и величины) и вероятности (возможности) её удовлетворения, которую субъект непроизвольно оценивает на основе врожденного и ранее приобретенного индивидуального опыта.[40].

Согласно рассматриваемой концепции правило возникновения эмоций выражается в следующей структурной формуле: Э=(П, (Ин-Ис),…), где Э -эмоция, её степень, качество и знак; П –сила и качество актуальной потребности; (Ин-Ис) – оценка вероятности (возможности) удовлетворения потребности на основе врожденного онтогенетического опыта; Ин- информация о средствах, прагматически необходимых для удовлетворения потребности; Ис- информация о существующих средствах, которыми реально о существующих средствах, которыми реально располагает субъект. Согласно информационной теории эмоций положительные эмоции возникают в ситуации избытка прагматической информации по сравнению с ранее существующим прогнозом (при «мгновенном срезе») или в ситуации возрастания вероятности достижения цели (если генез эмоций рассматривать в его динамике). Отрицательные эмоции представляют реакцию на дефицит информации или на падение вероятности достижения цели в процессе деятельности субъекта.

П.В.Симонов [40] выделяет подкрепляющую функцию эмоций. Известно, что эмоции принимают самое непосредственное участие в процессах обучения и памяти. Значимые события, вызывающие эмоциональные реакции, быстрее и надолго запечатлеваются в памяти.

Реальным подкреплением для выработки условного рефлекса является награда. Получение награды ассоциируется с возникновением положительных эмоций. Подкрепляющая функция эмоций наиболее успешно была исследована на экспериментальной модели «эмоционального резонанса», предложенной П.В.Симоновым[42].

Было обнаружено, что эмоциональные реакции одних животных могут возникать под влиянием отрицательных эмоциональных состояний других особей, подвергнутых воздействию электрокожного раздражения. Эта модель воспроизводит типичную для социальных взаимоотношений ситуацию возникновения отрицательных эмоциональных состояний в сообществе и позволяет изучать функции эмоций в наиболее чистом виде без непосредственного действия болевых раздражителей.

В естественных условиях деятельности человека и поведение животных определяются многими потребностями разного уровня. Их взаимодействие выражается в конкуренции мотивов, которые проявляют себя в эмоциональных переживаниях. Оценки через эмоциональные переживания обладают побуждающей силой и могут определять выбор поведения.

Переключательная функция эмоций особенно ярко обнаруживается при конкуренции мотивов, в результате которой определяется доминирующая потребность. Так, в экстремальных условиях может возникнуть борьба между естественным для человека инстинктом самосохранения и социальной потребностью следовать определенной этической норме, она переживается в форме борьбы между страхом и чувством долга, страхом и стыдом. Исход зависит от силы побуждений, от личностных установок.

По-видимому, можно говорить и о коммуникативной функции эмоций. Мимические и пантомимические движения позволяют человеку передавать свои переживания другим людям, информировать их о своем отношении к явлениям, объектам и т.д. Мимика, жесты, позы, выразительные вздохи, изменение интонации являются «языком человеческих чувств», средством сообщения не столько мыслей, сколько эмоций.

Известно, что между эмоциями существует полярность. Например, радость и печаль, гнев и страх, интерес отвращение, стыд и презрение. Согласно Ч.Дарвину, противоположные эмоции (например, антипатии и симпатии) могут выражаться противоположными движениями.

Современные исследователи согласны с Ч.Дарвином в том, что мимика возникла в эволюционном процессе, и выполняет важную адаптивную функцию. В ходе эволюции мимические сигналы развились в систему, позволяющую передавать информацию о «намерениях» или состоянии индивида и таким образом повышающую бдительность другого существа в окружающей его среде.

Существуют генетические заданные универсальные комплексы поведенческих реакций, выражающие возникновение основных фундаментальных эмоций. Генетическая детерминированность экспрессивных реакций подтверждается сходством выразительных мимических движений у слепых и зрячих (улыбка, смех, слезы). Различия в мимических движениях между слепыми и видящими маленькими детьми совсем незначительны. Однако с возрастом мимика зрячих становится более выразительной и генерализованной, тогда как у слепых она не совершенствуется, а даже регрессирует. Следовательно, мимические движения имеют не только генетическую детерминанту, но и сильно зависят от обучения и воспитания.

Коммуникативная функция эмоций предполагает наличие не только специального нейрофизиологического механизма, обуславливающего осуществление внешнего проявления эмоций, но и механизма, позволяющего читать смысл этих выразительных движений. Не все проявления эмоций одинаково легко индентифицируются. Легче распознается ужас (57% испытуемых), затем отвращение (48%), удивление (34%). По ряду данных, наибольшую информацию об эмоции содержит выражение рта. Идентификация эмоций возрастает вследствие научения.

**Вопрос о позитивных и негативных эмоциях.**

Большинство ученых, как и обычные люди, неспециалисты, делят эмоции на положительные и отрицательные, на позитивные и негативные. Подобная несколько обобщенная классификация эмоций в целом правильна (и полезна), и всё - таки понятия «положительное», «позитивное» и «негативное» в приложении к эмоциям требуют некоторого уточнения. Такие эмоции, как гнев, страх, и стыд, зачастую безоговорочно относят к категории отрицательных или негативных. И в то же время известно, что вспышка гнева может способствовать выживанию индивида или чаще –защите личного достоинства, сохранению личностной целостности, исправлению социальной несправедливости. Полезным для выживания может стать и страх; он, как и стыд, выступает регулятором агрессивности и служит утверждению социального порядка. Неоправданные, беспричинные вспышки гнева или страха могут привести к негативным последствиям, как для человека, испытывающего гнев или страх, так и для его окружения, но к таким же последствиям может привести и радость, если в её основе лежит злорадство, если радостное переживание связано с чрезмерным возбуждением или вызвано скрытыми мотивами, - такие случаи описаны Лоренцем как пример «воинствующего энтузиазма».

Вместо того, чтобы говорить об отрицательных и положительных эмоциях, было бы правильнее считать, что существуют такие эмоции, которые способствуют повышению психологической энтропии, и эмоции, которые, напротив, облегчают конструктивное поведение. Подобный подход позволяет относить ту или иную эмоцию в разряд позитивных или негативных в зависимости от того, какое воздействие она оказывает на внутриличностные процессы и процессы взаимодействия личности с ближайшим социальным окружением при учете более общих этологических и экологических факторов. Так, обычно относимый к разряду негативных эмоций страх (например, боязнь антибиотиков, авиаперелётов) чаще всего действительно имеют вредные последствия. Но такая «позитивная» эмоция, как любопытство, может сопутствовать самым разным видам деятельности – от сексуального насилия до художественного творчества.

**Эмоции в музыке.**

Выражение эмоций средствами музыки имеет давнюю традицию, восходящую к учению об этосе и об аффектах у древних греков. Согласно Аристотелю, музыка воспроизводит движение, всякое же движение несет в себе энергию, содержащую этические свойства. Подобное стремится к подобному, и поэтому человек будет получать наслаждение от музыки в той мере, в какой музыка соответствует его характеру или настроению в данный момент. Для древних греков – Аристотеля, Платона, пифагорийцев – музыка была средством, которое уравновешивало внешнюю сторону протекания жизни с психологическим состоянием самого человека.

Исследователи теории аффектов устанавливали, при каких обстоятельствах надо использовать те или иные способы музыкального выражения, чтобы возбудить в слушателях ту или иную эмоцию.

Так, теоретик Кванц в одном из своих трактатов оставил нам подробное описание выражения чувств в музыке. Он обозначил признаки, на основании которых можно определить, какой господствует в музыке аффект. Это можно узнать:

1.По тональности, мажорная она или минорная. Мажор обыкновенно употребляется для выражения весёлого, бодрого серьёзного, возвышенного, минор же для выражения ласки, грусти и нежности…2.Связанные, близко лежащие интервалы выражают ласку, печаль, нежность. Напротив того, ноты кратко отрывистые, состоящие из отдельных скачков, выражают весёлое и грубое. Пунктирные и выдержанные ноты выражают серьёзное и патетическое, а смешение длинных нот, целых и половинных с быстрыми -–величественное и возвышенное. 3.Чувства можно понять по диссонансам… Они производят не одинаковое, но всегда отличные друг от друга воздействия.

Анализируя законченности музыкальной выразительности с точки зрения теории аффектов, английский исследователь Дж.Хэррис отмечал, что выражаемая в музыке эмоция всегда связана с определенной идеей и что сама идея несёт в себе определенное настроение.

«Цель музыки – возбуждать аффекты, которые могут соответствовать идее… На основе внутреннего естественного сходства определенные идеи возбуждают в нас определенные аффекты, под воздействием которых, в свою очередь, возникают соответствующие идеи [53].

**Моделирование эмоций.**

Согласно данным современных представлений, эмоция синтезируется из отдельных семантических значений, в которых основой для дифференциации эмоций является движение, устремленность, окраска и напряжение музыкального переживания. При этом значение целого, семантический результат, зафиксированный в правой части из предлагаемых ниже формул, не содержится в значениях, вступающих во взаимодействие. [25].

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| Импульсивные, возбужденные,  быстрые движения | + | радостная,  светлая  окраска | = | ликование |
| Резкие движения | + | печальная  окраска | = | стремление,  влечение, желание |
| Ожидание | + | напряжение | = | стремление, влечение, желание |
| Стремление | + | недоведенность до цели | = | томление |

Устремленность, как отмечает В.В.Медушевкий, является отличительным признаком ряда эмоций. Она «несовместима, например, с унынием, грустью, меланхолией, созерцательным настроением. В произведениях пасторального характера избегаются средства, создающие острые тяготения – секвенции, отклонения, модуляции». Характеризуя значение напряжения, В.В.Медушевский указывает, что его отсутствие или наличие разграничивает и сходные эмоции: «Сравним радость тихую, спокойную, созерцательную с радостью – глубоким чувством, сопровождающим ощущением полноты, той радости, про которую говорят, что от неё дух захватывает»[25].

Так как в большинстве теорий в классификации темперамента присутствуют два компонента – активность и знак переживания (положительный или отрицательный), а кодирование различных эмоциональных состояний возможно при помощи модели:

Минор (эмоции отрицательные)

I печаль III гнев

Темп медленный Темп быстрый

II спокойствие IV радость

Мажор ( эмоции положительные)

Исходя из этой модели, мы получаем следующие настроения, выражаемые различной по характеру музыкой:

I.Медленный темп + минорная окраска – настроения задумчивые, печальные, грустные, унылые, скорбные, трагичные.

II.Медленный темп + мажорная окраска – характер музыкальных произведений созерцательный, спокойный, уравновешанный.

III.Быстрый темп + минорная окраска – характер музыкальных произведений направленно – драматический, взволнованный, страстный, протестующий, мятежный, наступательно- волевой.

IV. Быстрый темп + мажорная окраска - музыка радостная, жизнеутверждающая, веселая, ликующая.

Таким образом, возможно, любое музыкальное произведение расположить в системе таких координат, хотя в некоторых случаях это сделать сложно, т.к. во многих музыкальных произведениях выражаемые эмоции очень переменчивы, и более того, в большинстве случаев –несут в себе сложный комплекс различных эмоций и оттенков.

О чём же рассказывает музыкальное произведение, что раскрывает воспринимающему его человеку? Почему, воздействуя на сердца и умы людей, вызывает определенные желания, стремления, мысли, действия? Как меняется человек от общения с музыкой?

Музыка легко входит в отношения с эстетическими, моральными, житейскими и другими сферами, обогащения иными способами выражения. Её функциональность как раз и зависит от её «контактности» Ценности, существующие в культуре, служат музыке, они же, в свою очередь, как бы множатся с помощью музыки, обретают дополнительные качественные характеристики. Этот процесс взаимопроникающий и взаимообусловленный.

Музыка постоянно вбирает в себя весь культурный опыт человека, перерабатывает его своими средствами, осуществляя в этом опыте особый синтез. Д.Шостакович говорил: «Жизнь и искусство неотделимы друг от друга. Их взаимосвязь в чем-то сродни природе: одно вытекает из другого. Но главным объектом искусства по-прежнему остается человек, его духовный мир, его идеи, мечты, стремления.

Поиск художника в этом направлении не имеет пределов. Художник может показать миллионам людей то, что делается в душе одного человека, и одному человеку открыть то, чем наполнена душа всего человечества. Для искусства это равные величины.»[54].

Так, музыка, не будучи изобразительным или описательным искусством (подобно живописи или литературе), пытается с помощью колорита и интонации приблизиться в той или иной степени к их возможностям.

Содержание музыки представляет собой не только личное отношение автора к действительности, оно всегда - единство индивидуального, классового и общечеловеческого. Это идейно – эмоциональное типизированное отражение действительности, его выражение в определенной образной музыкальной системе.

При восприятии музыки, музыкально- слуховые ощущения трансформируются в сознании в процессы, которым мы можем придавать ценностное значение. Свойством приобретать такое значение обладают и отдельные звуки, и тем более системы звуков, организованных по интонационному принципу, имеющие сложную мелодичную, гармоничную и другие организации.

В содержании музыкальных образов отражаются особенности ценностных ориентаций слушателя. Таким образом, переживания нередко возникают в ответ на наше пространственно – временное нахождение в отношении к той или иной ценности. Достижение ценностей вызывает положительные переживания, отдаление от них –отрицательные.

В постижении музыки, расшифровке её содержания определенную роль играет момент установления аналогии её движения с формой некоторых жизненных процессов, обладающих близкими темпом и ритмом: биением сердца, дыханием, «эмоциональными волнами», возникающими вследствие нарастания и спада психического напряжения и т.п. Такие музыкальные структуры (к примеру, использованные Чайковским, в коде финала Шестой симфонии) могут отсылать нас к тем или иным состояниям человека, мируего переживаний. Это касается и тех аналогий с явлениями природы, которые могут возникать в сознании. Но при этом понимание таких аналогий благодаря их особому познавательно- ценностному смыслу в ткани произведения обеспечивается не их прямым значением, а на основании проведенной композитором трансформации.

«Выразительный язык эмоций, чувств, переживаний…, - подчеркивает В.М.Злотников, - и есть тот волшебный ключик, при помощи которого художник проникает в человеческое сердце и при помощи которого он это сердце показывает другим людям в понятной для каждого экспрессии»[6].

Образуя непременную и важную составляющую всех искусств, эмоциональность в музыке выражается непосредственно, «прямо отражая отношения в их живом становлении, развитии, столкновениях, переходах» [36].

Подчеркивая особую функцию эмоций в музыкальном искусстве и музыкальной деятельности, С.Х.Раппопорт совершенно справедливо отмечает, что эмоциональная сторона в то же время не является ни единственной, ни самой главной. Музыка, как и любое другое искусство, в первую очередь глубоко воздействует на человека, но и «на вершине самого верхнего пласта идейное содержание музыкальных произведений передается не прямо, а непосредственно – через логически организованный поток настроений, идей, «чувствуемых мыслей»…[36].

Но сравним эмоциональное воздействие глубокого и сложного музыкального произведения с душевными переживаниями, возникающими у нас под влиянием жизненных обстоятельств, и мы столкнемся с рядом удивительных феноменов.

«Выбрав» в эмоциональном воздействии музыки то, что сходно со знакомыми каждому из нас жизненными эмоциями, мы обнаруживаем нечто не сводимое к ним, хотя и несомненно им родственное. Многочисленные исследования, предпринятые сторонниками противоположных эстетических направлений, показали, что слушателей музыки можно разбить на две основные группы. Если первая находит жизненные аналоги музыкальным переживаниям, то вторая их не находит, что не мешает ей испытывать наслаждение при восприятии музыки. Впрочем, и тогда, когда сходство вызванных музыкой эмоций с жизненными не вызывает сомнений, оно не становится тождеством. «Печаль» второй части «Героической симфонии» Бетховена или «торжество» в финале его Девятой симфонии существенно отличаются от любого состояния печали или торжества, рожденного жизнью. Искусство обладает замечательной способностью сложного превращения чувств. Самые горестные, тяжкие, резко отрицательные, как выражаются физиологи и психологи, переживания, будучи переплавленными в произведении искусства, оказывают положительное эмоциональное воздействие, доставляют особое, эстетическое, наслаждение, глубокое эстетическое удовлетворение. Его приносят нам трагедийные художественные произведения, чьими прообразами являются, страшные жизненные события, вызывающие у их участников тяжелые эмоциональные потрясения. Л.С.Выготский назвал такие сложные превращения чувств важнейшим законом эстетической реакции. Он касается и направления, и содержания эмоций. Имея в виду это обстоятельство, выдающийся советский психолог писал: «Искусство относится к жизни как вино к винограду – сказал один из мыслителей и он был совершенно прав, указывая этим на то, что искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится»[10].

**III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.**

Нами дан обзор основных проблем психологии восприятия музыки сквозь призму анализа психологических закономерностей одного из видов музыкальной деятельности – восприятия музыки.

Спектр восприятия музыки широк по диапазону – от простого любования живым звучанием до глубокого проникновения в музыкальные смыслы, обогащающего сознание личности слушателя, а также помогающего переводу этих впечатлений в социальное действие.

Традиционное определение музыкального восприятия включает в себя способность переживать чувства и настроения, выражаемые композитором в музыкальном произведении, и получать от этого эстетическое удовольствие. Проблема музыкального восприятия связана не только с выявлением особенностей музыки, её языка, но и с углублением наших представлений о природе человека , его способностей.

В музыкознании нет ни одной проблемы, которая бы не интересовала психологию. Также, при исследовании музыки и музыкальной деятельности невозможно обойтись без применения психологических знаний. Таким образом, музыкознание во взаимодействии с психологией представляет нам возможность расширить границы познания человеческой личности.

**IV. БИБЛИОГРАФИЯ.**

1.Авдеев В.М. Темп, динамика, штрихи как неспецифически – музыкальные выразительные средства и их роль в музыкальном восприятии.// В помощь военному дирижёру. – М., 1981, вып.1.

2.Ананьев Б.П. Задачи психологии искусства. //Художественное творчество. – Л., 1982.

3.Асафьев Б.В. Симфонические этюды. – Л., 1970.

4.Асафьев Б.В. Речевая интонация. – М., - Л., 1965.

5.Беляева –Экземплярская С.Н. Заметки о психологии восприятия времени в музыке. // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974.

6.Бочкарев Л.Л. Психологические механизмы музыкального переживания. Докт.дисс. в 2т. – КГУ, К., 1990.

7.Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М., 1997.

8.Вартонян И.А. Звук –слух –мозг. –Л., 1981.

9.Вилюнас В.К. Психологические механизмы биологической мотивации. – М., 1986.

10.Выготский А.С. Психология искусства. –М., 1965.

11.Гегель И. Эстетика. Т.З. – М., 1971.

12.Годфруа Ж. Что такое психология: В 2-х т. Изд.2-е, стереотипное. Т.2.:/ Пер. с франц.- М.: Мир, 1999.

13.Готсдинер А.Л., Мясищев В.Н. Влияние музыки на человека по данным электроэнцефалографических и психологических показателей. // Вопросы психологии, №1, 1975.

14.Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. – М., 1983.

15.Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. – М.-Л.: Музыка, 1964.

16.Изард К.Э. Психология эмоций./ Перев. С англ. –СПб.: Питер, 1999.

17.Казанджиева – Велинова З.Г. Мнения и оценки на слушателите за различните жанрова музикални предавания на програма «Орфей». – София, 1976.

18.Кечхуашвили Г.Н. К проблеме психологии восприятия музыки. //Вопросы музыкознания, т.3.

19.Костюк А.Г. Восприятие мелодии. – Киев, 1990.

20.Костюк А.Г. Культура музыкального восприятия.//Художественное восприятие. –Л., 1971.

21.Кризис буржуазной культуры и музыка. Сборник статей. Выпуск 5, М., 1983.

22.Леонтьев А.Н. Осмысленность искусства.// Искусство и эмоции. Матер.межд. симп. – Пермь, 1991.

23.Линдсей П., Норман Д. Переработка информации у человекаю –М., 1974.

24.Линдсли Д.Б. Эмоции.//Экперимент.психология. М., 1960.

25.Медушевский В.В. О законностях и сроках художественного воздействия музыки. – М., 1976.

26.Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздествия музыки.- М., 1976.

27.Медушевский В.В. О содержании понятия «адекватное восприятие».//Восприятие музыки. – М., 1980.

28.Милнер П. Физиологическая психология./ Пер. с англ., М.: Мир, 1973.

29.Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. –М.,1972.

30.Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М., 1984.

31.Назайкинский Е.В. Оценочная деятельность при восприятии музыки.//Восприятие музыки. – М., 1980.

32.Орлов Г.А. Психологические механизмы музыкального восприятия. // Вопросы теории и эстетики музыки, вып.2.

33.Остроменский В.Д. Восприятие музыки как педагогическая проблема. – Киев, 1975.

34.Панкевич Г.И. Искусство музыки. –М.: Знание, 1987.

35.Петрушин В.И. Музыкальная психология. -М.: Пассим, 1994.

36.Раппопорт С.Х. Книга по эстетике для музыкантов.- М., 1982.

37.Раппопорт С. Искусство и эмоции. –М., 1968.

38.Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – М., 1946.

39.Сеченов И.М. Избр. произв. М., Изд-во АН СССР, 1952, т.1, 771 с.: т.2,

942 с.;т.1.

40.Симонов П.В. Мотивированный мозг. – М., 1987.

41.Симонов П.В. Созидающий мозг (нейронные основы творчества). М., 1993.

42.Симонов П.В. Теория отражения и психофизиология эмоций. – М.: Наука, 1970.

43.Сокальский П.П. О механизме музыкальных впечатлений. // Музыка и психология. Вып. 1 и 2. – Одесса, 1987.

44.Сохор А.Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия .// Проблемы музыкального мышления. –М., 1974.

45.Тарасов Г.С. Проблема духовной потребности (на материале музыкального восприятия). М., 1979.

46.Тарасов Г.С. Психология в художественных вузах.// Психол.журн., т.4, №1, 1984.

47.Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей.// Проблемы индивидуальных различий. – М., 1961.

48.Теплов Б.М. О музыкальном переживании. Психологический Институт РАО. Рукопись.

49.Теплов Б.М. Психологические вопросы художественного воспитания. // Известия АПН РСФСР./ М.- Л., 1947, вып.2.

50.Теплов Б.М. Психологические вопросы художественного воспитания. // Известия АПН РСФСР. – М. –Л., 1947, вып.11.

51.Фарбштейн А.А. Музыка и эстетика. – М., 1976.

52.Фресс Поль и Пиаже Жан. Экспериментальная психология. / Пер. с франц., М., 1975, вып.5.

53.Шестаков В.П. От этоса к аффекту. – М., 1975.

54.Шостакович Д. О времени и о себе. – М., 1980.

55.Шрейдер Ю.А. Об одной модели семантической теории информации. // Проблемы кибернетики, М.: Наука, 1965, вып.13.

1. 1.Достаточно,однако, с помощью фильтров освободиться от всех гармоник, и отличить звучание одного музыкального инструмента от другого будет невозможно. [↑](#footnote-ref-1)
2. Эйдетические образы представлений отличаются от обычных высокой степенью яркости. Человек словно продолжает слышать музыку в её отсутствие. Физиологическая основа эйдетического образа – следовое (остаточное) возбуждение в нервном аппарате, участвовавшем в восприятии музыки. [↑](#footnote-ref-2)
3. Именно в таком темпе, подчеркивает автор, чередуются четырех, -восьми,- шестнадцатитактовые построения. Восприятие таких пространных музыкальных отрезков музыки основано на представлениях о квадратности, пропорциональности в структуре музыкальной формы. Без музыки ритмизировать такие длинные временные последовательности практически невозможно[29]. [↑](#footnote-ref-3)