

Правительство Российской Федерации

**Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего профессионального образования**

**"Национальный исследовательский университет
"Высшая школа экономики"**

Факультет психологии

Кафедра психологии личности

**Магистерская программа «Исследование, консультирование и
психотерапия личности»**

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА – МАГИСТЕРСКАЯ
ДИССЕРТАЦИЯ**

На тему: *Зависимость восприятия музыкального образа от интонационного
строя музыкального произведения*

Студент группы № _681_
Пермогорский Михаил Сергеевич

Ф.И.О.

Научный руководитель
д. псих. наук, профессор

должность, звание

Орлов Александр Борисович

Ф.И.О.

Москва, 2012 г.

СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ	2
1.1 КАТЕГОРИЯ ОБРАЗА В СОВРЕМЕННОЙ ПСИХОЛОГИИ	10
1.2 МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ КАК ПРЕДМЕТ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА	14
1.3 Роль музыкальной интонации в восприятии музыкального образа.....	24
Выводы по 1 главе.....	38
ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЗАВИСИМОСТИ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА ОТ ИНТОНАЦИОННОГО СТРОЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	39
2.1. Программа исследования.....	39
2.1.1 МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ ПРОГРАММЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	39
2.1.2. ПРОЦЕДУРНЫЙ РАЗДЕЛ ПРОГРАММЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	42
2.2. Описание результатов исследования.....	45
2.3. Обсуждение результатов исследования.....	54
Выводы по 2 главе.....	62

ВВЕДЕНИЕ

...Я разделяю с другими учеными стремление найти тот порядок, который, по моему убеждению, существует в человеческой психике.

К. Роджерс

Актуальность темы. Проблематика механизмов восприятия музыки является традиционной для психологического исследования, ее научные основы были заложены в трудах классиков (Г. Гельмгольц, К. Штумпф, Ж. Рамо, Э. Курт, К. Сишор, Б.М. Теплов и др.). За более чем вековую историю психологии восприятия музыки был накоплен большой объем эмпирического материала, отражающего те или иные аспекты этого процесса. Однако до сих пор эта проблематика себя не исчерпала, о чем свидетельствуют проблемы в диагностике способностей и одаренности, которые демонстрируют музыкальные учебные заведения; разрыв между элементаристскими исследованиями на уровне восприятия отдельных музыкальных элементов, с одной стороны, и изучением воздействия целостных произведений – с другой (эффект целого не выводим из эффекта частного); отсутствие системной интеграции полученных результатов и теоретических подходов.

Существенной трудностью при проведении исследований в этой области также является её ярко выраженная междисциплинарность, следствием чего становится нетождественность и подчас непереводаемость 2 языков описания – музыковедческого и психологического. Первый оперирует такими понятиями как форма, жанр, стиль, интонация, чувство музыкальной фразы и т.д., в то время как другой – понятиями психических процессов восприятия, ментальных репрезентаций музыки и т.п. Несмотря на частые «наведения мостов», неизбежных в рамках эмпирических исследований в музыкальной психологии, задача соотнесения этих языков до сих пор не решена.

Постановка проблемы. Многие исследователи рассматривали вопрос о внесмузыкальных явлениях, возникающих в процессе восприятия музыкального произведения (С.Н. Беляева-Экземплярская, К. Волентайн, С. Маерс, Г.Н. Кечхуашвили, А.Г. Костюк и др.). Это – зрительные образы и ассоциации,

сюжеты и символические фигуры, картины, световые и цветовые эффекты. При этом в одних исследованиях было показано, что полноценное восприятие музыки обязательно включает в себя перевод слышимого и переживаемого в осознанные представления и понятия, что именно образное восприятие музыки является одной из отличительных особенностей выдающихся музыкантов (Б.М. Теплов, Ю.А. Цагарелли, Д.К. Кирнарская и др.), а в других, напротив, – что наличие внемusыкальных явлений нельзя считать обязательным условием адекватного восприятия музыкального произведения (Б.В. Асафьев и др.). Однако в этих соображениях не вскрываются, прежде всего, внутренние механизмы возникновения этих явлений, что, естественно, не дает полного представления о рассматриваемом феномене – дефиниция недостаточно дифференцирована, неизвестны психологические корреляты этой способности, механизмы возникновения и протекания, критерии диагностики и т.д. Намечено лишь, что он связан с восприятием, воображением и мышлением [17; 28; 30]. Но каков характер этой связи, что обобщается в процессе построения образа – четкого ответа на эти вопросы психологическая наука не дает.

Противоречивые и неоднозначные данные приводятся в литературе и по поводу влияния на образное восприятие музыки таких факторов, как *а)* музыкальная компетентность слушателя, и *б)* интонационные характеристики самого произведения. С одной стороны, в ряде работ выдвигается требование о необходимости развития образного воображения и мышления в процессе обучения музыке, образное восприятие музыки признается одной из отличительных особенностей выдающихся музыкантов. В то же время другими авторами приводятся факты независимости образного восприятия музыки от специального образования слушателя [33; 47], а также нечувствительности слушателей с разной степенью музыкального опыта к сложным уровням музыкальной структуры [16].

Исследование влияния интонационной структуры музыкального произведения (как целостной совокупности акустических параметров (артикуляция, громкость, темп, динамика и др.)) на его восприятие проводится

впервые. До сих пор в практике эмпирических исследований вопрос о влиянии интонационной формы произведения на его восприятие подменялся вопросом о восприятии и воздействии её вырванных из контекста, обособленных и тем самым деэстетизированных выразительных элементов. Однако каждый, кто занимается проблемами искусства, знает, что восприятие одних и тех же элементов в различных контекстах различно, что эффект целого не выводим из эффекта частного.

Таким образом, актуальным является вопрос о характере влияния интонационных характеристик музыки на процесс её образного восприятия в целом и роли в нем музыкальной компетентности слушателя.

Степень разработанности проблемы: Теоретические и эмпирические работы, посвященные психологии образа широко представлены в трудах зарубежных и отечественных авторов (А.Н. Леонтьев, Б.Б. Величковский, Б.Г. Ананьев, Р. Солсо и др.). Меньшее количество работ посвящено психологии музыкального образа (Б.М. Теплов, Ю.А. Цагарелли, М.Г. Арановский, Г.Н. Кечхуашвили и др.). Достаточное количество исследований как в отечественной, так и зарубежной психологии посвящено исследованиям взаимосвязи звука с цветом (И.М. Мирошник, Б.Г. Ананьев, О.А. Бозина, S. Baron-Cohen, R. Cytowic, R. Cuttieta & K. Haggerty и др.), тембром (И.М. Мирошник, Г.В. Иванченко), движением (И.М. Мирошник, В. Salomonsson, R. Shuter-Dyson) и другим элементами. Слабой стороной этих эмпирических исследований, несмотря на их важность и значимость, является определенный атомизм, выявление взаимосвязей отдельных параметров с музыкальным образом без выхода к системности и целостности, следствием чего становится слабая практическая приложимость результатов, контрастирующая с большим объемом эмпирических исследований. Данная работа представляет собой попытку преодоления этого противоречия.

Цель исследования: выявление зависимости восприятия музыки от интонационного строя музыкального произведения и музыкальной компетентности слушателей.

Объект исследования: процесс восприятия музыкального произведения.

Предмет исследования: возникающие в процессе восприятия музыкального произведения музыкальные образы в зависимости от интонационного строя и музыкальной компетентности слушателя.

Гипотезы исследования:

1. изменение интонационного строя музыкального произведения изменяет его образно-смысловое восприятие.

Дополнительные гипотезы исследования:

2. Семантические пространства исходных музыкальных произведений и их модификаций будут различаться.

3. Отображение точек семантического пространства, соответствующих исходным произведениям, в пространстве модификаций деформируется.

4. Семантические пространства произведений с одинаковым интонационным строем будут похожи.

5. Семантические пространства музыкантов и неквалифицированных слушателей будут различаться.

6. Музыканты чаще, чем неквалифицированные слушатели, будут описывать адекватный музыкальный образ.

Задачи исследования:

1. *теоретические задачи:*

- проанализировать основные отечественные и зарубежные концепции, посвященные восприятию музыки и музыкальной интонации;
- раскрыть психологическую связь музыкальной интонации с музыкальным образом;

2. *методические задачи:*

- разработать схему экспериментального исследования;

3. *эмпирические задачи:*

- определить вербальную и невербальную семантики музыкальных произведений;

- установить различие в восприятии музыкального образа музыкантами и неквалифицированными слушателями;
- исследовать зависимость возникающего при прослушивании музыкального произведения в сознании слушателя образа от интонационного строя музыкального произведения;

Методы исследования:

1. теоретические: дескриптивный метод, сравнительно-сопоставительный анализ психологической и музыковедческой литературы.
2. Эмпирические: эксперимент – для регистрации зависимых переменных использовались 25-шкальный семантический дифференциал (Ч. Осгуд), разработанная методика свободных описаний.
3. математические и статистические методы для качественного анализа и содержательной интерпретации (SPSS 14.0: описательная статистика, корреляционный анализ – критерий ранговой корреляции Спирмена, факторный анализ, анализ сравнения средних – критерий Манна-Уитни, критерий согласованности α Кромбаха)

Научная новизна. В работе систематически сопоставлены главные направления музыковедческих и психологических исследований восприятия музыки. Уточнены и развиты представления о природе музыкального образа и механизмах его генеза. Впервые проведено специальное исследование, направленное на изучение влияния интонационного строя музыкального произведения на его образное восприятие. Установлены взаимосвязи между интонационным строем произведения, внемusикальными явлениями, возникающими в процессе восприятия, и компетентностью слушателей.

Теоретическая значимость. Произведен теоретический анализ современного состояния проблемы образного восприятия музыки. Пересмотрен взгляд на природу музыкального образа, его детерминанты и механизм работы. Обоснован комплексный подход к этим задачам. Проведенный теоретический анализ расширяет научные представления о природе образного восприятия музыки.

Практическая значимость проведенного исследования восприятия музыки напрямую связана с задачами диагностики музыкальных способностей, а также обучения музыке в специализированных учреждениях. Полученные результаты выдвигают на передний план вопросы интерпретации музыки, понимания ее смыслового содержания. Развитый аналитический слух при «глухоте к смыслу» (З.Фрейд) оказывается малополезным для успешной музыкальной деятельности. Соответственно, обосновывается необходимость направления основных усилий в диагностической и педагогической работе на выявление и развитие способности к пониманию музыки.

Положения, выносимые на защиту:

1. Возникновение при прослушивании музыки внемusicalных явлений (образов, картин, цветовых эффектов) связано прежде всего с полисенсорным восприятием акустических параметров звука (интонационных характеристик).
2. Интонационный строй музыкального произведения более влияет на его образное восприятие, нежели нотный текст.
3. Влияние интонационного строя на восприятие музыкального произведения опосредуется установками и диспозициями слушателей.
4. Наличие музыкального образования не опосредует образное восприятие музыкального произведения.

Объем и структура работы. Данная работа состоит из введения, теоретической главы, эмпирической главы, заключения, списка использованной литературы (53 наименования, из них 20 – англоязычных), 4 приложений. Объем – 74 стр., содержит 2 схемы, 5 таблиц, 11 графиков.

Г Л А В А 1. Феноменология музыкального образа и психологические основы восприятия музыки

За более чем вековую историю психологии восприятия музыки был накоплен большой объем эмпирического материала, который обобщался в многочисленных классификациях видов и типов восприятия музыки. Однако существует феномен, свойственный практически всем людям независимо от их принадлежности к тому или иному типу музыкального восприятия. Речь идет о внемузыкальных явлениях, возникающих в процессе восприятия музыкального произведения. Большинство слушателей, как это подтверждают данные специальных исследований, явно склоняется к предметно-содержательному, живописно-образному истолкованию музыки. «Если звучит сюита Генделя, они пишут: "Король едет на охоту", "Гостей приглашают на бал"; если звучит этюд *a-moll* Шопена *op. 10*, слушатели вспоминают вьюгу или светлячков, а когда они слышат грузинскую народную песню, то им видятся горы, одинокий старик-аджарец, курящий трубку» [17, с.115].

Какие психологические механизмы являются инструментом, фундаментом такого восприятия музыки? Какие музыкальные параметры служат предикторами, влияющими и определяющими работу этого механизма? Как, наконец, происходит истолкование психического «отпечатка» услышанной музыки, своего рода соединение звука и смысла, слияние музыкального и психологического, звукового и эстетического начал музыкального искусства? До сих пор в психологических исследованиях восприятия музыки акцент делался в основном на особенности формальной музыкальной структуры, т.е. на восприятие ритмических и звуковысотных элементов, организованных в единицы разных иерархических уровней: ноты, интервалы, фразы, периоды, разделы и т.п. Многими авторами разделяется мнение Б.М. Теплова, что содержание постигается не иначе, как через восприятие музыкальной ткани, т.е. структуры, посредством которой оно и выражается. Однако тот факт, что не только музыкально компетентные, но и неквалифицированные слушатели, т.е. не отличающиеся на слух ноту «до» от ноты «ре», не говоря уже о более крупных

единицах анализа, способны понять авторское содержание музыкального произведения, доказывает неполноту этого знания. Проблема превращения сукцессивного процесса музыкального движения в симультанный слушательский образ, поставленная Э. Куртом почти век назад, до сих пор не решена. Развиваемая далее логика работы предполагает попытку оригинального разрешения этой проблемы.

1.1 Категория образа в современной психологии

«Сенсорные модальности ни в коем случае не кодируют реальность: они несут её в себе».

А.Н. Леонтьев

Категория образа в психологии принадлежит к числу фундаментальных. Исторический путь психологического изучения образа сопоставим с историей зарождения и развития психологии как науки.

Нам не хотелось бы утомлять читателя и загромождать работу отсылками к воззрениям Аристотеля, Платона (и множества последующих философов) на природу образа, тому посвящена достаточно обширная специальная литература¹, а потому в рамках данной работы будут рассмотрены лишь те направления психологической науки, на теоретические положения которых мы будем опираться – это когнитивная и отечественная психологии.

Когнитивная психология, возникшая в середине XX века, предметом своего изучения объявила проблему организации и функционирования внутренних мыслительных процессов, или, др. словами, процессы переработки информации человеком, сделав категорию образа одной из ключевых.

Общепринятое для этого направления определение образа гласит, что образ есть «репрезентация в уме не присутствующего объекта или события» [27, с.252], т.е., основной функцией образа является сохранение в памяти событий реальности в виде «картинки в голове», «проекции сцен из реального

¹ см., например: *Гостев А.В.* Проблема человеческого мышления в трактате Аристотеля «О душе» // Вопросы философии, 1997. № 12. с.73-95; *Кюглер П.* Психические образы как мост между субъектом и объектом / Кембриджское руководство по аналитической психологии. М., 2000; *Курьшева О.В.* Проблема образа в традиции современной психологии // Философская теория и практика. Волгоград, 2005.

мира». В основе подобного понимания образа лежат идеи структуралистов, также использующих в своих теоретических построениях этот термин и рассматривающих его, в свою очередь, как психическую репрезентацию сенсорного опыта, представленную в сознании как память об этом опыте. Однако в когнитивной психологии образ определяется не просто как копия действительности, он представляет собой синтез множества отдельных элементов действительности, объединение которых не всегда конгруэнтно реальности. Многочисленные примеры синестезий или произведений сюрреализма являются веским тому подтверждением.

Собственно сама категория образа при изучении рассматривается в двух аспектах: в контексте понятия «мысленный образ» и в контексте понятия «распознавание образов». Основной характеристикой 1 подкатегории, мысленных образов, является способность формирования «когнитивной карты» как воображаемой (образной) «карты» физического пространства, его мысленный аналог. Основной характеристикой, в свою очередь, распознавания образов является способность «абстрагировать некоторые элементы события и объединять эти элементы в хорошо структурированный план, придающий значение всему эпизоду» [27, с.25]. Важное замечание – распознавание образов основано на восприятии целого стимульного паттерна, т.е. отдельные части приобретают значение только в составе целого, что сближает взгляды на образ когнитивной психологии с гештальт-психологией, согласно которой целостный образ как результат восприятия не сводится к сумме его частей.

Т.о., теоретические основы рассмотрения образа в когнитивизме опираются на фундаментальные для этого направления положения о принципах и механизмах хранения и воспроизведения информации в памяти. Именно образ как ментальная репрезентация реальности, функционально эквивалентная объектам внешнего мира, является одним из основных способов хранения информации, упорядочивающим поступающую информацию и выполняющим функцию связующего звена между сознанием и внешним миром.

Примерно в то же время широкое теоретико-практическое исследование образа начинается и в отечественной психологии, где к разработке этой проблематики «прикладывают руку» многие видные психологи: А.Н. Леонтьев, С.Л. Рубинштейн, Л.С. Выготский, П.Я. Гальперин, Б.Г. Ананьев, В.П. Зинченко и др. Исторически это связано с тем, что в 30-е годы предметом отечественной психологии становится сознание, методологической базой – диалектический материализм, а основной функцией психики полагается отражение объективной реальности.

Несмотря на различие в теоретико-методологических основах, а также автономное и независимое развитие этих двух направлений, воззрения на природу образа оказываются весьма схожими. В теоретико-методологическом контексте категория образа в отечественной психологии также становится одной из центральных категорий, объясняющей и описывающей внутреннюю психическую работу сознания. Рассматриваемый в рамках теории отражения, психический образ представляет собой отражение действительности, связующее звено между «материальным бытием» и «идеальным сознанием», позволяющее целесообразно регулировать деятельность человека. Общепринятое определение образа гласит, что это «субъективный феномен, возникающий в результате предметно-практической, сенсорно-перцептивной, мыслительной деятельности, представляющий собой целостное интегральное отражение действительности, в котором одновременно представлены основные перцептивные категории (пространство, движение, цвет, форма и т.д.)» [26, с.223].

Иными словами, реальность представлена в сознании человека через образы благодаря отношению отражения. Согласно этой же теории, способность психики отражать реальную действительность охватывает все уровни психической организации: от сенсорно-перцептивного до интеллектуального и – шире – уровня сознания. Каждому уровню соответствует специфичный образ, выполняющий определенные функции в психической организации человека.

Одними из первых стали изучаться сенсорно-перцептивные образы, которые возникают при непосредственном воздействии внешних раздражителей на органы чувств, реализуясь в реальном масштабе времени. По меткому выражению И.М. Сеченова, это образы, «навязанные уму извне». В работах А.Н. Леонтьева употребляется иное название – «чувственный образ», но смысл его остается тем же: некоторый чувственный отпечаток (впечатление) предметного мира, возникающий в процессе практической деятельности. Чувственный образ является первичным и выполняет функцию регулятора адекватности действий во внешнем мире. Как пишет Б.Б. Величковский, чувственный образ «презентирует субъекту реальное положение дел в мире и правильно отражает релевантные аспекты ситуации»² [7, с.275].

Т.о., сенсорно-перцептивный образ выступает в качестве связующего звена между сознанием и внешним миром. По мнению Ломова, воспроизведение психического образа происходит благодаря пространственной развертке временной последовательности восприятия элементов внешнего мира, т.е. именно в образе характеристики реальности переходят в характеристики психического пространства, тем самым порождая его.

На основе первичных перцептивных образов строятся вторичные – представления, образы памяти, образы воображения, основной характеристикой которых является то, что они образуются без непосредственного воздействия внешних раздражителей путем трансформации чувственных образов, сохранившихся в памяти. При этом их структура часто меняется из-за перераспределения отбора признаков: одни признаки могут усиливаться, другие, напротив, редуцируются.

На уровне понятийного отражения при включении индивидуальный опыт знаний, выработанных человечеством, образуются мысленные образы, которые, по своей сути, являются ментальными репрезентациями объектов. Т.е. характерное для когнитивной психологии понимание образа находит свое отражение и в отечественной психологии. Образное воображение и образное

² Вопрос о правильности и адекватности отражения еще будет подниматься в этой работе.

мышление являются основой любого творческого процесса, поскольку в них существующий образ силой мысли трансформируется в более полный и всесторонний образ, отличающийся новизной и оригинальностью: «более общий и целостный характер имеет предпосылка в виде способности воображения, которая, на наш взгляд, является основой особой духовно-душевной способности воспроизводства образов, воспроизводства сюжетов... В воображении создается произвольная субъективная композиция образов, но воображение в широком смысле – это субъективное воспроизводство произвольно перестроенных и перекомпонованных впечатлений и восприятия действительности, представлений» [1, с.134-135]; «с помощью образного мышления более полно воссоздается все многообразие различных фактических характеристик предмета» [26, с.224].

Т.о., воззрения на сущностную природу образа в когнитивизме и отечественной психологии весьма схожи. Образ представляет собой отражение действительности, ментальную репрезентацию реальности, функционально эквивалентную внешнему миру. Именно образ выступает в качестве связующего звена между сознанием и внешним миром. Он строится благодаря пространственной развертке временной последовательности восприятия элементов внешнего мира и в дальнейшем способен трансформироваться. Выделяются разные специфические виды образов, к которым, без сомнения, можно отнести и музыкальный образ.

1.2 Музыкальный образ как предмет психологического анализа

Принятое в отечественной психологии понимание психического как процесса отражения позволяет считать, что в любом психическом акте человек воспроизводит мир в образе. Собственно, проблема психического и должна ставиться как «...проблема построения в сознании индивида многомерного образа мира, образа реальности» [21, с.254]. Правда, А.Н. Леонтьев сказал это по поводу только восприятия, но нельзя не согласиться с расширенными интерпретациями этого положения, поскольку весь контекст высказываний

А.Н. Леонтьева об образе мира позволяет отнести это суждение к любой форме психического отражения. Для музыкальной деятельности (как и для всякой художественной деятельности в целом) это положение особенно актуально, т.к., во-первых, не вызывает сомнений, что музыкальное творчество есть прежде всего психический акт, а во-вторых, музыка во многом есть образное, преломленное в сознании музыканта, отражение мира. В подтверждение этой мысли можно привести множество цитат из соответствующей литературы.

Так, Р. Шуман подчеркивал, что источник его музыки – окружающая действительность: «я чувствую, что на меня влияет все: люди, политика, литература. Обо всём этом я раздумываю на свой лад, и затем все это прорывается наружу, ищет своего выражения в музыке. Вот почему так трудно понимаются многие из моих пьес: они относятся к событиям, имеющим интерес отдаленный... Все, что дает мне эпоха, я должен выразить в музыке». Ему же принадлежит и другое высказывание: «Мое воображение переполнено образами: образы, которые я так старательно искал в действительности, ожили в нем. В моем мозгу вырос целый ряд образов, которые я ясно увидел перед собой и услышал в своем сердце их голоса» [цит. по 6, с.121].

К. Дебюсси настойчиво призывал слушать природу и находить новые средства для выражения неповторимости этих ощущений: «Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки? 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. Оно несет в себе собственную гармонию, и какие бы усилия к этому ни приложить, никогда не удастся найти гармонии ни более точной, ни более искренней... Не надо слушать ничьих советов, кроме советов проносящегося ветра, рассказывающего нам историю мира» [9, с.192, 39].

«Подмечаю баб характерных и мужиков типичных – могут пригодиться и те, и другие. Сколько свежих, нетронутых искусством сторон кишит в «русской натуре» – писал М.П. Мусоргский об истоках своего творчества [6, с.121].

Н.А. Римский-Корсаков, сочиняя музыку, мысленно видел картины природы в полном богатстве красок и со всеми тончайшими оттенками цвета. Поэтому его музыка отличается такой живописностью. Возникавшие у него зрительные образы были столь же яркими, как и слуховые.

Исполнитель, также как и композитор, слышит образно. Герберт фон Караян вспоминал, как молодой виолончелист Мстислав Ростропович хотел нарисовать музыкальный «портрет» дон-кихотовского Росинанта со всей правдивостью: «Ростропович был великолепен. Когда мы начали репетировать и пришли к первому вступлению виолончели, он вступил ужасным ворчливым звуком. Я был так удивлен, что остановил оркестр и подошел к нему. Я сказал: «Слава, к Вас все в порядке?» Он взглянул на меня и ответил: «Да, но видите ли, я еду на такой старой-престарой кляче!» [15, с.296].

Ю. Башмет вспоминал, что «для меня, как музыканта, всегда играли большую роль мои внутренние представления – образные видения, картины, художественные импульсы, не знаю, как точнее тут выразиться. Они оказывали заметное воздействие на мое общее душевное состояние и тем самым на мое исполнение» [31, с.155].

Образно мыслят и слушатели. Как уже отмечалось в начале работы, данные специальных исследований показывают, что большинство слушателей явно склоняется к предметно-содержательному, живописно-образному истолкованию музыки. Эти слушатели рисуют в своем воображении разного рода картины, порожденные музыкой: она стимулирует и пробуждает в их сознании различные внемusикальные ассоциации.

Т.о., основной и центральной структурной единицей триады «композитор-исполнитель-слушатель» является звуковой или, точнее, музыкальный образ. Не будет преувеличением сказать, что именно он находится, как правило, в фокусе всех процессов и метаморфоз, свершающихся в музыкальной сфере, – от нижних ее границ до верхних включительно. Собственно говоря, никакие музыкальные восприятия, оценки, отношения не могут иметь места в действительности, никакие сензитивные и духовные процессы в области

музыкального сознания не могут происходить, если не актуализирована, не задействована так или иначе *музыкальная образность*, в противном случае, музыкальное сознание перестает быть музыкальным и становится чем-то иным.

Эти взгляды разделяются и поддерживаются учеными-психологами. Так, в частности, автор наиболее авторитетной и полной концепции музыкальности в отечественной психологии, Б.М. Теплов в монографии «Психология музыкальных способностей» пишет, что «переживание только тогда будет музыкальным, когда оно является переживанием выразительного значения **музыкальных образов** (выделено мною)» [28, с.37]. Более того, он даже вводит специальный термин – «способность эмоциональной отзывчивости на музыку» как психическое свойство, позволяющее человеку оперировать музыкальными образами. Без этой способности (или точнее, при ее слабой выраженности) «музыка переживается просто как звуки, ничего решительно не выражающие» [28, с.37], а потому именно «эмоциональная отзывчивость на музыку» стоит у истоков создания и трансляции музыкальных произведений. «Чем больше человек «слышит в звуках», – говорит Теплов, – тем более он музыкален» [там же]. Однако предложенные характеристики этой способности не дают полного представления о рассматриваемом феномене – дефиниция недостаточно дифференцирована, неизвестны психологические корреляты данного образования, механизмы его возникновения, критерии диагностики и т.д. Что именно должен «слышать в звуках» человек, чтобы быть признанным музыкальным, остается неизвестным. К примеру, в одном из исследований соната Франка напомнила испытуемой румына, выходящего на берег южного моря с обезьяной на плече [17], что для образованных музыкантов оказалось совершенно неадекватным. Так, Б. Асафьев указывает, что возникающий в сознании слушателя образ можно считать музыкальным лишь в том случае, если он является отражением самого музыкального содержания, а не порождается отвлеченными ассоциациями, собственными мыслями и установками: «Музыку слушают многие, а слышат немногие, в особенности

инструментальную... Слышать так, чтобы ценить искусство, – это уже напряженное внимание, значит, и умственный труд, умозрение» [5, с.215].

Л.В. Живов справедливо отмечает, что исполнительский художественный образ нередко обретает в нашем сознании самостоятельное значение, однако «первоосновой любого музыкального исполнения является нотный текст произведения... Зафиксированный в нотной записи, он [образ] требует не просто грамотного прочтения, а... расшифровки намерений автор» [10, с.16].

Модель Теплова развивается в исследованиях Ю.А. Цагарелли, который музыкальность определяет как «проявление одарённости, отражающее общий компонент всех видов музыкальной деятельности – творческое восприятие и переработку музыки с целью создания **идеального (мысленного) музыкального образа (выделено мною)**» [30, с.34]. Он пересматривает содержание введенного Тепловым понятия «способность эмоциональной отзывчивости на музыку», оставляя за ним лишь эмоциональное восприятие, передав функцию оперирования образами блоку **творческой переработки информации**, который включает в себя музыкальное мышление и музыкальное воображение. Однако их конкретная трактовка вызывает сомнения. Так, сущность музыкального мышления Цагарелли определяет как «способность к произвольному слуховому представлению и представлению симультанного музыкального образа», а сущность музыкального воображения составляет способность «создания сукцессивного музыкального образа» [30, с.216]. Однако, на наш взгляд, это лишь усложняет понимание сущности оперирования музыкальными образами – что это за симультанность или сукцессивность такая, из чего они складываются или каким материалом оперируют, да и почему именно в таком соотношении, а не наоборот, автор не проясняет. Вследствие этого неизвестным остается и содержание понятия «мысленный (идеальный) музыкальный образ». В своем объяснении Ю.А. Цагарелли не выходит за рамки уже имеющейся терминологии и понятий, вследствие чего определения становятся фактически самореферентными. Приведу иллюстративный пример из другой работы:

«В основе индивидуально-творческого преобразования музыкально-слуховых образов лежит преобразовательная деятельность сознания (?), материалом для которого являются репродуктивные музыкально-слуховые представления. Эти представления, дополняясь и трансформируясь (*каким образом?*), переходят на качественно новую ступень – продуктивность (*за счет чего это происходит?*) – и становятся представлениями музыкального воображения (?)... предыдущий слуховой опыт, многообразие музыкально-слуховых представлений, накопленных памятью, является тем строительным материалом, из которого слуховое воображение (?) создает (*каким образом?*) свои обобщенные (*что при этом обобщается?*) образы» [14, с.27].

Что касается образного мышления и образного воображения в музыкальной деятельности, то им посвящена настолько обширная литература, что простое перечисление теоретических и практических исследований заняло бы много страниц. Специально остановиться хотелось бы на общем, по нашему мнению, камне преткновения этих работ, а именно вопросе *генеза музыкального образа*.

Анализ автобиографий, самоотчетов и иных документальных «признаний» знаменитых музыкантов позволяет говорить о том, что одним из их отличий от обычных людей являлся постоянный перевод внемusicalного в музыкальное посредством идеальных образов, и наоборот. Доказательством тому служат цитаты, предваряющие этот параграф. Многочисленные работы, посвященные психологии композитора и исполнителя, рассматривают вопрос о необходимости образного мышления и образного воображения в музыкальном творчестве (Л.Л. Бочкарев, Г.В. Иванченко, Б.М. Теплов, Ю.А. Цагарелли, Б.Г. Ананьев, Г. Майер и др.). С другой стороны, достаточно количество работ посвящено и обратному вопросу – внемusicalным явлениям, возникающим в процессе восприятия музыкального произведения (С.Н. Беляева-Экземплярская, К. Волентайн, С. Маерс, Г.Н. Кечхуашвили, А.Г. Костюк и др.). Это – зрительные образы и ассоциации, сюжеты и символические фигуры, картины, световые и цветовые эффекты. Однако как в том, так и в другом случае, непроясненным остается, за счет каких же материальных носителей

этот образ формируется. Например, в книге «Психология музыкальной деятельности» дается такой ответ: «творческая фантазия и воображение выступают по сути тем психическим "материалом", из которого "сделаны" образы. *Фантазия и воображение – это психическая субстанция образа как особого феномена в области идеального*» [17, с.272]. С подобным утверждением трудно спорить, но для конкретно объяснительного оно не подходит, дополняя уже приведенные ранее примеры. В чем же конкретно заключается действие воображения, трансформирующего жизненные впечатления в художественные образы, каким материалом оно оперирует?

Более конкретный ответ дает Л.А. Мазель, определяющий ведущим средством в процессе передачи эмоционально-образного содержания произведений музыки мелодию. «Именно в мелодии, – пишет он – концентрируется в большинстве случаев существо музыкального образа» [22, с.11]. С ним соглашаются В.К. Поляков, А.Н. Сохор. Другие авторы в качестве важнейших компонентов называют лад и метроритм. Лад, являясь своеобразной «матрицей» для различных сочетаний звуковысотных элементов, метроритм – временных соотношений, в своем сочетании и дают, по их мнению, возможность функционирования в музыкальном мышлении слуховым восприятиям и представлениям (Б.П. Яворский, Ю.Н. Тюлин, Е.В. Назайкинский, Л.А. Мазель и др.).

Нельзя не отметить работы Г. Римана, который еще в 30-х годах прошлого столетия настойчиво искал в музыкальном языке элементарные семантические единицы, при восприятии которых у людей, по его предположению, возникают одинаковые или схожие «бестелесные» представления, функционирующие в подсознании. Эмпирически изучая воздействие на слушателей отдельных средств музыкальной выразительности (звуковысотность, ритм, гармония), «изъятых» из элементарных ячеек музыкальной ткани, он пытался выявить данным методом объективную информационную значимость этих микроформ в развертывании образного содержания музыкальных произведений.

Эти идеи на современном этапе развиваются в исследованиях научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. З. Исмагилова. Сотрудники лаборатории (профессора и преподаватели кафедр теории музыки, специального фортепиано, камерного и концертмейстерского искусства, общего фортепиано) ведут теоретические и прикладные разработки по выделению устойчивых оборотов (семантических фигур) с конкретной предметной и ситуативной этимологией. На основе большого числа музыкальных тем (более тысячи образцов) были выявлены и систематизированы семантические структуры, обладающие относительно устойчивыми значениями, мигрирующими из текста в текст на протяжении длительного исторического времени в западно-европейской и русской музыке 17-19 веков. Они обрели постоянную связь с реальными явлениями, речью, словом, поэтическими идеями, образами, движением, отражая важную тенденцию музыки к ассимиляции экстрамузыкальных компонентов. Выделяются семантические фигуры моторно-двигательного происхождения (шага, бега, прыжка, качания, вращения, скольжения, притопа, восходящего и нисходящего движения), речевой этимологии (плача, вздоха, утверждения, повествования), сигнальной этимологии (фанфары, колокола, роговые сигналы), образной этимологии (кукушка, воробей) и даже фигура воли, а также многие другие [32]. По идее разработчиков, узнаваемость, общепонятность и доступность подобных небольших по масштабу мигрирующих интонаций и более крупных смысловых сегментов текста проявляют себя в моменты восприятия, оформляясь в сознании слушателя в конкретные структуры и связанные с ними представления и переживания. Через однозначную ассоциативную связь путем повтора возникают инвариантные образования с включением внемзыкальных представлений.

В этих исследованиях есть свои рациональные зерна, но, во-первых, они во многом опровергаются музыкальной практикой, а во-вторых, семантическая фигура несет в себе 2 фактора, влияющих на восприятие, но неравноценно.

Чтобы не нарушать логику рассуждения, к этому мы ещё вернемся в 3 параграфе, а пока отметим следующее обстоятельство. Одно и то же произведение редко звучит одинаково в исполнении даже одного и того же музыканта. К примеру, прелюдия фа-диез минор Шопена в исполнении Маурицио Поллини тяготеет к гневному призыву, а в исполнении Иво Погорелича – к лирическому прошению, соответственно и музыкальные образы будут различны. И это притом, что мелодия по своим метроритмическим, ладовым, звуковысотным характеристикам остается одной и той же, семантические фигуры, как определённые сочетания нот, остаются неизменными. Это же касается и заимствований мелодий (так называемых «цитат») – их использование не приводит к возникновению одних и тех же образов, т.к. общий контекст музыкального произведения изменяется, меняя тем самым и семантику мелодии. Иными словами, такой подход оказывается недостаточным для разрешения многих противоречий в поставленной проблеме, а потому, неслучайно некоторые исследователи поддерживают гипотезу о существовании «прязыка» музыки – более примитивных, нежели мелодия, свойств музыки, ответственных за образование музыкальных значений: «Работы... не оставляют сомнений в существовании языка музыки, который может быть примитивным и незавершенным, но который является базовым, когда мы пытаемся понять музыкальные значения. Функция мелодии в этом языке проблематична. В самом деле, как уже говорилось ранее, восприятие мелодии может быть просто неким когнитивным декодированием других, более базовых атрибутов музыки, и мелодия как таковая таким атрибутом не является» [50, с.255]

Интересные и, на наш взгляд, более перспективные результаты представляет иное направление музыкознания, в котором музыка рассматривается посредством аналогий с лингвистикой. Например, И.И. Земцовский в работе «Семасиология музыкального фольклора» выдвигает идею типологизации музыкальных семантических единиц не по высотной или ритмической схожести мелодий, а по образно-смысловой их характерности. В качестве

примера он приводит несколько различных в ритмическом и даже ладовом отношении припевов-возгласов украинских колядок, но объединяет их в одну группу близких по смыслу семантических единиц [11]. Такая типологизация вполне возможна, также как и в вербальном языке типологизация идиоматических выражений – разных по словарному составу, но близких или одинаковых по смыслу. Однако это направление представлено весьма редким количеством работ, представляющих больший интерес для музыковедов, чем для психологов. Они скорее позволяют формулировать новые идеи и гипотезы, дают пищу для размышлений, но объяснительная сила их сравнительно невелика. Рассмотрение мелодий по образно-смысловой направленности с необходимостью отсылает нас к вопросу о том, что есть этот самый образ, из чего он складывается и т.д.

Третье понимание музыкального образа можно обнаружить в работах М.Г. Арановского: «возникающий под влиянием слуховых ощущений образ является сложной интермодальной ассоциацией слуховых и зрительных, временных и пространственных представлений» [4, с.263]. Такое определение оказывает более продуктивным, т.к. хотя бы частично описывается механизм преобразования (ассоциации). Дело остается за малым – выяснить, что с чем ассоциируется и «дело в шляпе».

Если резюмировать вышеизложенные взгляды на существо музыкального образа, то можно выделить, по крайней мере, три аспекта его рассмотрения:

— как феномен восприятия нотного текста, где зафиксированы все сложные взаимодействия структурных уровней – мелодии, гармонии, фактуры и т.д.;

— как акустический феномен, определенный физическими качествами – комплекс звуков, обладающих интенсивностью, длительностью и другими пространственными и временными характеристиками;

— как субъективная чувственная программа, т.е. образ, формирующийся в сознании и чувственной сфере человека.

В то же время можно заключить, что ясного понимания генеза возникновения музыкального образа, его детерминант в психологической науке

нет – намечено лишь, что он связан с восприятием, воображением и мышлением. Но каков характер этой связи, какие элементы отбираются, что обобщается в процессе построения образа – четкого ответа на эти вопросы психологическая наука не дает. К общим недостаткам проведенных в этой области исследований можно отнести формализм, декларативность психологических качеств и свойств, задействованных в построении музыкального образа, следствием чего становится слабая практическая приложимость результатов, контрастирующая с большим объемом эмпирических исследований.

По нашему мнению, для понимания сущности музыкального образа последний необходимо рассматривать диалектически. Как было показано в первом параграфе, образ выступает в качестве связующего звена между сознанием и внешним миром, он несет в себе характеристики как одного, так и другого, а потому его «распопаламливание»³ и рассмотрение по отдельности либо как чувственной программы (внутреннее), либо как акустического феномена (внешнее), представляется нам неправомерным. В следующем параграфе мы постараемся описать эту диалектическую связь, совместив оба понимания в единое целое.

1.3 Роль музыкальной интонации в восприятии музыкального образа

«Музыка – искусство интонируемого смысла».

Б.Г. Асафьев

Важнейшим свойством звука признается его способность кодировать информацию, несущую в себе содержание, смысл общения между автором и реципиентом [2; 17]. Так, организованные звуковые сигналы есть уже у животных. Согласно одной из психолингвистических теорий происхождения речи, на заре цивилизации люди общались с помощью полуслов-полузвуков, значение которых лишь подразумевалось, рождаясь в контексте общения: влюбленные вздыхали, враги устрашали друг друга смесью крика, рыка и

³ Именно раздвоения, а не растроения, т.к. об ошибочности 1 понимания уже упоминалось: можно не воспринимать нотный текст, но воспринимать транслируемый в нем образ.

завываний, одобрение выражали кратким успокаивающим звуком, а несогласие – звуком сильным и резким. С помощью разного рода звучаний человек «читал книгу природы»: узнавал о погодных условиях, смене времен года, приближении природных катаклизмов. Т.е. первоначальная функция звука – сигнальная, ориентирующая посредством передачи информации поведение особей, а потому всякий звук для древнего человека был прежде всего семантически, нес определенную информацию о «намерениях» или об отношениях «автора» к «реципиенту»: гремел ли гром, журчал ли ручей, хрустели ли ветки в темноте, слышались ли звуки горного камнепада – все это вызвало к ответной реакции, являвшейся логическим следствием полученной звуковой информации. В недрах такой коммуникации сигнального типа и рождалась человеческая музыкальность, которая лишь в относительно позднее время нашла свое применение в создании музыкально-художественных форм: «Музыка как искусство начинается с того момента, когда люди усвоили во взаимном общении полезные «звукопроявления» («сигналы»), когда эти звукопроявления отложились в памяти как постоянные основные отношения двух или ряда интонируемых элементов» [5, с.198].

Для того, чтобы донести информацию, звук обладает всем набором необходимых свойств. Тембр (окрас) и регистр (диапазон) сообщают, кто или что звучит: у больших и грузных предметов «голос» низкий, грубый и шероховатый (рев тигра или грохот при землетрясении, извержении вулкана); малые и легкие предметы, принципиально неопасные, звучат иначе – высоко и мягко поют птицы, звонко кричат дети, пронзительно сухо стрекочут в траве кузнечики. При этом все опасные звуки, в независимости от масштаба (будь то змея или гроза), звучат диссонантно, а неопасные – консонантно. Близкие предметы звучат громко, отдаленные – тихо, повышение громкости означает приближение источника звука, понижение – удаление. Характер произнесения сообщает, что хочет субъект: злая собака будет лаять отрывисто, часто, как бы заливаясь, а мурлыканье котенка сольется в нежную песенку. Другими словами, тембр, регистр, информирующие об источнике звука, громкость,

говорящая о его удаленности, темп и артикуляция (способ произнесения звуков) многое могут сказать человеку о коммуникативной ситуации, о том, как действовать и чего ожидать от источника звука. Можно сказать, что именно эти параметры использовал древний человек при восприятии окружающего его звукового мира. Именно эти фундаментальные качества звука лежали в основе древнейших звуковых сигналов, из которых впоследствии возникло музыкальное искусство, пройдя долгий путь от звукоподражания (имитации) к звукоизображению, и далее к звукописи. П. Жуслин даже предлагает называть это своеобразным «праязыком» музыки – ведь используются одни и те же параметры для кодирования и декодирования [44]. Такое понимание согласует с идеей С. Шутер-Дайсон о базовой роли в образовании музыкальных значений более примитивных свойств музыки, нежели мелодия [50].

Важность указанных параметров звучания в филогенезе подтверждается вескими эмпирическими доказательствами. Опыты шотландского нейропсихолога К. Тревартена выявили, что тембровый слух и чувство консонанса есть уже у обезьян, и на консонантность-диссонантность у них реагируют сходным образом те же отделы мозга, что и у людей [52]. Современные эксперименты по изучению музыкального восприятия, проведенные на младенцах, подтвердили гипотезу о первичности тембрового слуха, также выявив предпочтение консонансов диссонансам [34; 43; 51]. Как обезьянам, так и младенцам диссонансы крайне не нравились: слыша диссонансы, они вели себя нервозно, старались отвернуться, «убежать» (каждый в меру своих возможностей). Более того, оказалось, что мелодию младенцы предпочитают простой речи [46]. Даже если мелодия пропеваается на одном звуке (колыбельное «аа-а»), а речь содержит в себе достаточно информационный материал и часто меняющиеся звуки, младенцы активно реагируют именно на мелодику, игнорируя простую невыразительную речь. Колыбельный стиль младенцы предпочитают эстраднему [38], а живое пение – аудиозаписи [49]. Эти исследования также подтверждают идею ответственности нюансов интонирования за донесение смысловых аспектов,

поскольку во всех экспериментах такого рода речь идет об улавливаемом смысле и тоне разных исполнений одной и той же мелодии. Ведь «в момент рождения», как совершенно справедливо утверждает Теплов, ни чувство гармонии, ни чутье музыкальной формы, ни другие профессиональные знания и умения (а особенно понимание нотного текста), существовать не могут.

Интересные данные описываются в статье Е. Гётел (E. Götell) и коллег: медсестры больницы могли установить контакт с пациентами с болезнью Альцгеймера лишь в том случае, когда обращались к ним посредством пения. На обычную речь такие пациенты не реагировали, а пение, по словам авторов, пробуждало в их сознании древнейшие «инстинкты коммуникации» [39].

Т.е. даже при неразвитости интеллектуальных способностей и отсутствии сложных категориальных схем, способность на очень дифференцированное и осмысленное восприятие звука с точки зрения его коммуникативной направленности функционирует, закладываясь по факту генетически: «... реактивность на звуки может обнаруживаться и без ясного осознания звукоотношений. Такая реактивность – психологический феномен, обусловленный деятельностью вегетативной нервной системы, и потому встречается не только у человека» [17, с.130].

Те параметры звучания, о которых ведется речь (тембр, артикуляция, громкость, темп, регистр), в общем можно назвать нюансами интонирования. Именно интонация, как совокупность этих элементов, пока предположительно ответственна за донесение содержательных аспектов звучания. Косвенно это положение подтверждается эмпирическими данными. Так, в исследовании Л. Болквила и В. Томпсона испытуемые-англичане должны были распознать эмоции в индийских рагах.⁴ Результат исследования показал, что в ситуации «незнания» при своей оценке испытуемые пользовались интонационными параметрами звука: «темп, общее направление мелодии, ритмические

⁴ Сильная сторона исследования – музыкальный материал, непривычный для европейцев. Т.е. испытуемые не были знакомы ни с ладовой организацией (не понимали, как эти звуки связаны между собой), ни с культурным назначением раг, не смыслили в их ритмических рисунках, не содержащих привычные для европейцев такты и акценты.

особенности, регистр были теми параметрами, на которые испытуемые опирались в своей оценке. Иногда дополнительно учитывался тембр... и они сумели распознать выраженные в рагах счастье, горе и гнев» [35, с.43]. Однако это скорее феноменологическое исследование, позволяющее получить первичные данные, нежели констатирующее наличие причинно-следственной зависимости. Как показывает Дж. Коллиер (G. Collier), распознавание осуществляется 100% только в случае базовых эмоций, тогда как со сложными эмоциями вроде гордости, восхищения, застенчивости, зависти или ревности при кодировании и декодировании возникают сложности [37]. Понятно, что немусыкальные явления, возникающие в процессе восприятия музыкального произведения, гораздо шире базовых эмоций (это картины, настроения, истории, образы), но будут ли при этом кодировании и декодировании использоваться указанные параметры, из этого исследования не очевидно. Кроме того, в нем не фиксировался музыкальный опыт испытуемых. Поэтому продолжим рассмотрение проблемы музыкальной интонации и определимся с этим термином.

Дефиниции «музыкальной интонации» у музыковедов множественны и различны. Основоположник учения об интонации Б.В. Асафьев под интонацией подразумевает некое глубинное проявление исторически изменчивой и общественно-детерминированной музыкальной деятельности индивида, и в тоже время интонация – не какой-либо композиционный элемент (интервал, тетрахорд, мотив), а музыкальный оборот с относительно закрепленной выразительностью.

Аналогичного толкования придерживается и Л. Казанцева: «Интонация – музыкальный оборот с каким-либо выразительным смыслом» [13, с.23]. Ей же принадлежит определение интонации как «наименьшего образно-смыслового элемента музыки» [цит. по 29, с.20]. Однако дефиниции подобного рода больше понятны музыковедам, чем психологам, т.к., представляя собой свернутую форму, требуют многочисленных дополнений и пояснений, само собой разумеющихся для музыканта.

Согласно В.Н. Холоповой, «интонация в музыке – выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковом выражении, функционирующее при участии музыкального опыта и внемusикальских ассоциаций» [29, с.20].

Предложенных определений, в принципе, достаточно, чтобы выявить основное содержание этого термина. В широком смысле, музыкальная интонация – это воплощение художественного образа в музыкальных звуках, в узком – это совокупность акустических параметров (тембр, артикуляция, громкость, темп, регистр), обладающая относительно самостоятельным выразительным значением. Интонация является целостным образованием, нерасчленимым на отдельные элементы. Т.е. изменение всего одного параметра приводит не к изменению содержания, а к фальшивой подаче звука. Прелюдия фа-диез минор Шопена у М. Поллини, тяготеющая к гневному призыву, а у И. Погорелича – к лирическому прошению, отличаются не просто изменением того или иного параметра (разностью темпа или громкости), а целостным изменением интонации: «от умения передать интонационный смысл произведений во многом зависит содержательность исполнения» [17, с.112].

Итак, мы рассмотрели внешнюю сторону – интонацию как акустический феномен, определенный физическими качествами (интенсивностью, длительностью и другими пространственными и временными характеристиками). Перейдем к рассмотрению вопроса, каким образом этот акустический феномен интериоризируется, присваивается, превращаясь в образ, субъективную чувственную программу.

Современные научные исследования свидетельствуют, что фундаментальным основанием слухового восприятия выступают его связи с другими модальностями. Известный английский исследователь С. Барон-Коэн (S. Baron-Cohen) приводит доводы в пользу гипотезы неонатальной синестезии: в раннем детстве, вероятно до 4-х месячного возраста, все младенцы воспринимают окружающий мир с помощью недифференцированных чувств. Звуки, например, вызывают сразу и слуховые, и визуальные, и тактильные

ощущения. Примерно в возрасте 4-х месяцев чувства дифференцируются до такой степени, что явление синестетического восприятия исчезает [36]. Т.е., интерсенсорная эквивалентность присутствует от рождения, а перцептивное развитие характеризуется постепенной дифференциацией, но не полным исчезновением интермодальной общности ощущений, становящейся объектом подсознания у взрослого.

Немецкие исследователи Х. Вернер (H. Werner) и Д. Маурер (D. Maurer) подтверждают данные о существовании недифференцированного перцептивного пространства в раннем онтогенезе, которое ведет к возникновению феномена синестезии, обнаружив явления синестезии уже у одномесячных младенцев [53].

В отечественной психологии большой вклад в разработку темы «комплексного мышления» внес Л.С. Выготский, продемонстрировав многочисленными экспериментами синкретичность образов у детей раннего и дошкольного возраста.

О целостности сенсорного развития человека пишет в своей работе «О проблемах современного человекознания» Б.Г. Ананьев: «научные исследования, в том числе и наши, свидетельствуют о высокой коррелируемости различных сенсорных функций, о сопряженности многих сенсорных систем, в общем, о целостности сенсорного развития человека. Существуют не только временные, но и постоянные межанализаторные связи, обусловленные филогенетическими приспособлениями комплексов анализаторов к основным формам вещества, энергии, информации. Структура таких связей у человека исторически преобразована, и сенсорная организация относится к наиболее важным проявлениям его исторической природы. В этой целостной системе образуются межфункциональные сенсорные структуры и сложно разветвленные сенсорные цепи... Все эти цепи представляют собой потоки разнообразной информации о внешней и внутренней среде, которые как бы сходятся в зрительных, кинестетических и гравитационных узлах единой сенсорной организации человека. В процессе исторического развития и на его

основе онтогенетической эволюции внутри этой организации образуются межанализаторные интермодальные сенсорные системы с высокими уровнями интеграции, переходящие в перцептивные системы» [3, с.56].

«Последнее, что мы можем определить словом в невербализуемых впечатлениях от музыки, это синестезии – бесчисленные «неадекватные восприятия» звучаний, как если бы они были ощущениями зрительными, тактильными, вкусовыми, обонятельными, мышечными и т.д.» – пишет музыковед Г. Орлов [24, с.174]. Все эти явления в значительной степени объясняются единством всего перцептивного аппарата человека. Тому свидетельство результаты строгих эмпирических исследований.

Японские исследователи выделили 2 универсальных кросс-модальных фактора – остроту и легкость, субъективные оценки которых остаются инвариантными вне зависимости от материала: цвет, форма, музыка, звук, наборы слов, выражений лиц и кинофрагменты [48]. Так острый, пронзительный звук, вызывающий некое подобие тычка попадал в одну категорию с острым ножом, резким тычком, очень ярким, «кричащим» цветом. И наоборот, мягкое и поглаживающее движение не может быть острым, а потому колыбельная с максимальным легато оказывалась вместе с округлыми предметами, «пастельными» цветами, с романтическими сценами.

Достаточное количество исследований как в отечественной, так и зарубежной психологии посвящено взаимосвязи цвета и звука, а потому не будем на них специально останавливаться: это работы А.Р. Лурии, И.М. Мирошник, Б.Г. Ананьева, С.В. Кравкова, Р.Г. Натадзе, О.А. Бозиной, S. Baron-Cohen, R. Cytowic, R. Cuttieta & К. Haggerty и др. В этой связи хотелось бы только привести цитату из работы Теплова, что цветной слух (как проявление связи слухового воображения со зрительным) – «это только частный случай гораздо более широкой способности, способности переводить в звучания зрительные впечатления и «видеть » в звуках зрительные образы» [28, с.26].

И.М. Мирошник изучала взаимосвязь со звуком не только цвета, но и тембра, а также движение. Детей, участвующих в исследовании, просили

подобрать тембр, который будет более соответствовать темному лесу, и тембр для ясного леса. Большинство детей для 1 случая выбрало низкий регистр, для 2 – высокий. Или просили пояснить, что делает персонаж музыкального отрывка: не двигается, бежит, идет, взбирается куда-либо. Оказалось, что дети весьма успешно справлялись с этой задачей. Разработанный метод координации, по мнению автора, позволяет устанавливать статистически значимые соответствия между комплементарными стимулами: разнохарактерными художественными образами, цветом, тембрами музыкальных инструментов, вербальными характеристиками (дескрипторами) [23].

В дополнение к этому можно привести исследования Р. Шутер-Дайсон, в которых показывается, что дети не только распознают «движение» музыкального персонажа, но и, слушая запись своих собственных сочинений, часто повторяют те движения и жесты, которые пытались изобразить в музыке [50].

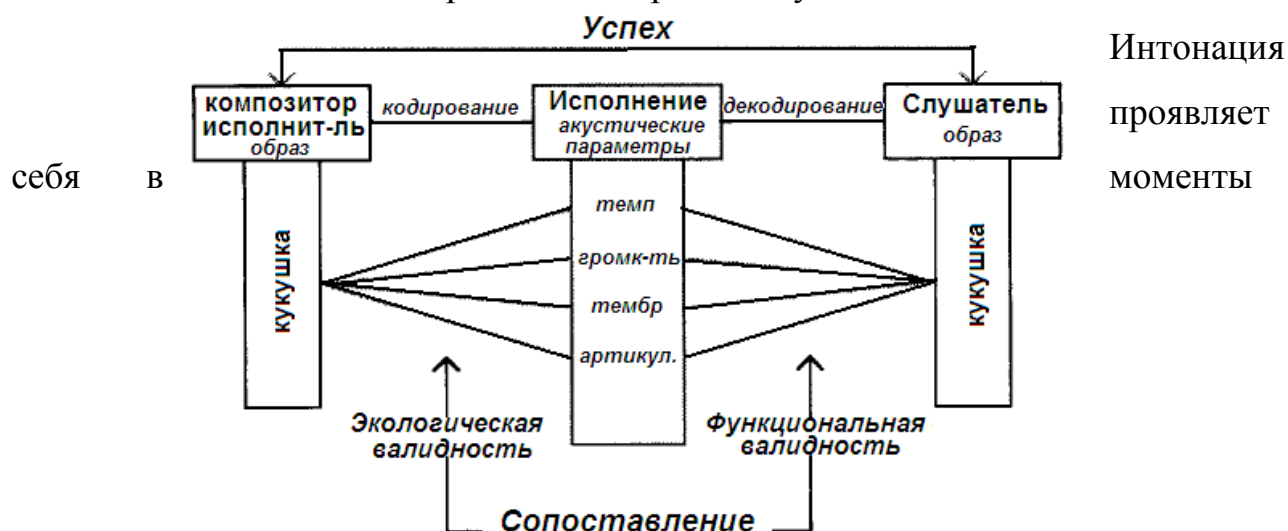
Т.о., единство всего перцептивного аппарата человека позволяет переживать поступающую звуковую информацию полисенсорно, посредством обобщенных образов: «возникающий под влиянием слуховых ощущений образ является сложной интермодальной ассоциацией слуховых и зрительных, временных и пространственных представлений» [4, с.263]. Развивая мысль Арановского с опорой на это положение, Д.К. Кирнарская утверждает, что всё, что имеет отношение к музыкальному содержанию, отражается в интермодальных образах, передающих это содержание в наиболее обобщенном виде. Именно эти обобщенные интермодальные образы в процессе музыкального восприятия считывает композитор, именно с них он начинает композиторский процесс, воображая крайне обобщенную, еще не ясную картину будущего сочинения через его энергичность, пространственные очертания и жестовую подоснову [16]. Именно эти интермодальные образы в процессе музыкального восприятия считывает слушатель, воображая крайне обобщенную, еще не ясную картину сочинения через его энергичность, пространственные очертания и телесные

ощущения. Любые ноты, по меткому замечанию В. Холоповой, «всего лишь «суфлер» для музыки».

Выразительность музыкальной интонации опирается на обусловленные слуховым опытом людей ассоциации с другими звучаниями. Уже начиная с первых дней жизни, слуховой опыт ребенка пополняется разнообразными звуками, служащими признаками окружающего мира. Человек, в жизни не слышавший кукушку, вряд ли узнает ее звуковой аналог, и уж тем более не передаст её «голос» в музыке. Однако вопрос об особенностях развития образного восприятия остается недоисследованным. Б.М. Галеев полагает, что межмодальные связи могут устанавливаться в детстве по принципу ассоциации. Интериоризируясь, они становятся бессознательными алгоритмами соотнесения разнородных объектов [8]. Другими авторами отмечается возможность усвоения человеком определённых межмодальных связей, выработанных в культуре и приобретенных в процессе социализации (А.В. Запорожец, Б.М. Галеев). Отсюда возникает другой вопрос, который рассматривается в рамках данной работы – как музыкальная компетентность (наличие специального музыкального образования) будет влиять на возникающие в ответ на прослушанное произведение образы? Одной из задач музыкальной педагогики является научить ученика соотносить произведение с его содержанием (Г. Нейгауз). Многие детские произведения построены прежде всего на их однозначной образности («Дождик накрапывает», «На льду», «Марш», «Сон-дрема» и т.д.). Образное описание содержания используется и на более высоких этапах обучения (балы в менуэтах и прелюдиях И. Баха, природа в произведениях Римского-Корсакова, этюды-картинки Мусоргского («Ночь на Лысой горе»)). Тем самым у музыкально образованных слушателей формируется установка на восприятие произведения (узнаю и называю) и тем самым преимущество в считывании образов. Или же влияние обучение позволяет изменить язык описания, перейти от интуитивного «размытого» описания к более четким и кристаллизованным понятиям? При обработке результатов эксперимента мы подробно рассмотрим этот вопрос.

Таким образом, возникновение при прослушивании музыки немusикальских явлений (образов, картин, цветовых эффектов) связано с полисенсорным восприятием акустических параметров звука (интонации). Именно музыкальный образ выступает в качестве связующего звена между сознанием (чувственные образы) и внешним миром (акустические параметры звука). Этот механизм можно представить следующей схемой:

Схема 1 – Механизм образного восприятия музыки



восприятия, оформляясь в сознании слушателя в конкретные структуры и связанные с ними представления. Через однозначную ассоциативную связь на основе опыта возникают инвариантные образования с включением немusикальских представлений.

В предыдущем параграфе, чтобы не нарушать логику работы, мы оставили за кадром критику понимания возникающих в процессе прослушивания музыки образов как результат восприятия нотного текста, каркас которого во многом создается семантическими фигурами. Теперь, выявив роль интонации и определив её влияние на восприятие, мы можем дать более подробный ответ.

Как пишут разработчики, семантический анализ обеспечивает видение музыкального текста как сложного политекстового структурного образования, каркас которого во многом создается семантическими фигурами. Это своего рода «разрешающая способность» объективного видения содержания музыкального произведения, связи художественного образа с действительностью, что позволяет освободиться от субъективной трактовки и

стихийно возникающих ассоциаций в интерпретации произведения, обеспечивая расшифровку знаковой этимологии адекватно авторскому замыслу. Иначе говоря, смысловые составляющие музыкального текста объективно структурны.

Однако попытка выявить содержание музыкального произведения с опорой на семантические фигуры не всегда позволяет избавляться от стихийно возникающих ассоциаций в интерпретации произведения и расшифровывать знаковую этимологию адекватно авторскому замыслу. Так, в произведении Шостаковича «Грустная сказка» медленный и спокойный темп и тихая динамика преобразуют фигуру шага как знака физического движения на знак размеренного неторопливого повествования. Напротив, в «Веселой прогулке» Чайковского воздействие быстрого темпа и динамики *forte* рисует бодрый, жизнерадостный «шаг» героя произведения. При этом в обеих пьесах представлены идентичные структурные варианты семантических фигур, имеющих одинаковое местоположение в сходных типах фактур. Аналогично фигура качания в сочетании с медленным темпом и тихой динамикой, *legato* в мелодической линии, указанием *dolce* создает образ качания колыбели (С. Майкапар «Колыбельная»), но в контексте быстрого темпа и динамики *forte*, указания *giocoso*, *staccato* в мелодической линии приобретает новый смысл – ребенок скачет на лошадке (Л. Кершнер «Малыш»). Так же, как и в примере с фигурой шага, в обеих пьесах представлены идентичные структурные варианты семантических фигур, имеющих одинаковое местоположение в сходных типах фактур. Даже ритмоформулы мелодических линий весьма схожи.

В теме из Вариаций Бартока фигура «диалектического» шага в совокупности с фигурой шага и «этикетной формулой баса» должны, по идее семантической подхода к анализу музыкальных произведений, создать образ менуэта. Однако медленный темп, ремарка *dolce* и преобладающая динамика *piano* переводит образ в план воспоминаний, размышлений о нем.

Сама звуковысотная структура фигур не обладает однородностью. Фигурой шага представляет собой чередование тоники и квинты в басу, т.е. квинтовый

интервал (марши Берковича, Шостаковича, Прокофьева). Однако оказывается, что этот интервал может быть не только квинтовым, но и терцовым (Абрамов «Марш веселых гномов»), секундным (И. Стравинский «Медведь», М. Кемли «Вот кто-то идет мимо дома»), октавным (В. Губа «Медведь озорничает»). Тем самым имеет значение не столько конкретная фигура, сколько сам факт изменения высоты и характер произнесения звука. В результате выделения эти фигуры становятся оторванными от контекста, вследствие чего их влияние на восприятие в составе целого не равняется частному. В контексте целого их влияние преобразуются изменениями структуры или воздействием смысловых регуляторов – регистра, темпа, динамики, артикуляции. Для проверки этой идеи в экспериментальном исследовании используется безинтонационная форма произведения, в которой есть фигура, но нет интонации. По идее подхода восприятие слушателя (а особенно музыканта) будет опосредованно этой фигурой, но так ли это – эксперимент покажет.

К чести разработчиков этого подхода, стоит отметить, что этот факт ими признается и не игнорируется, но однако же и не развивается. О влиянии интонационных составляющих речь заходит обычно в тех случаях, когда становится необходимым объяснить, почему выделенная фигура в определенном контексте теряет свое смысловое влияние на содержание, преобразуясь порой до противоположного. Эта необходимость показывает, что прямое применение шаблона, без учета условий, не приводит к адекватному пониманию смыслового содержания музыкального текста.

Резюме. Была предпринята попытка разрешения проблемы превращения сукцессивного процесса музыкального движения в симультанный слушательский образ. В качестве опосредующих факторов образного восприятия были предложены интонационный строй произведения (в противовес нотному тексту) и музыкальная компетентность слушателя. В параграфе подробно разбирается роль интонационных параметров звучания в жизни человека, а также их взаимосвязь с возникновением немзыкальных явлений в процессе прослушивания музыки. Однако так ли это, покажет

экспериментальное исследование, в котором будет проверена гипотеза о влиянии интонационного строя произведения и музыкальной компетентности на его образное восприятие.

Выводы по 1 главе

Проблематика механизмов восприятия музыки является традиционной для психологического исследования, ее научные основы были заложены в трудах классиков (Г. Гельмгольц, К. Штумпф, Ж. Рамо, Э. Курт, К. Сишор, Б.М. Теплов и др.). За более чем вековую историю психологии восприятия музыки был накоплен большой объем эмпирического материала, отражающего те или иные аспекты этого процесса. Однако проблема превращения сукцессивного процесса музыкального движения в симультанный слушательский образ, поставленная Э. Куртом почти век назад, до сих пор не решена. Развиваемая далее логика работы предполагает попытку оригинального разрешения этой проблемы.

Результатами теоретического исследования можно считать следующее:

- 1) рассмотрено психологическое содержание понятия образа и его частной формы – музыкального образа;
- 2) показана роль интонационных параметров звучания в жизни человека, а также развитие музыкальной интонации в фило- и онтогенезе;
- 3) дано определение интонации, выявлены её основные характеристики: целостность, ассоциативная связь с немusical явлениями, опора на слуховой опыт;
- 4) выдвинуто предположение о влиянии интонации и музыкальной компетентности на возникающие в сознании реципиента музыкальные образы.

Г Л А В А 2. Экспериментальное исследование зависимости восприятия музыкального образа от интонационного строя музыкального произведения

Настоящая глава работы посвящена разработке программы эмпирического исследования (изложению методов сбора, обработки и интерпретации эмпирических данных), проведению исследования, анализу полученных результатов и генерации заключительных выводов.

2.1. Программа исследования

2.1.1 Методологический раздел программы исследования

Актуальность проблемы исследования

Многие исследователи рассматривали вопрос о немусикальных явлениях, возникающих в процессе восприятия музыкального произведения (зрительные образы и ассоциации, сюжеты и символические фигуры, картины, световые и цветовые эффекты). При этом в литературе приводятся противоречивые и неоднозначные данные по поводу влияния на образное восприятие музыки таких факторов, как *а)* музыкальная компетентность слушателя, и *б)* интонационные характеристики самого произведения. С одной стороны, в ряде работ выдвигается требование о необходимости развития образного воображения и мышления в процессе обучения музыке, образное восприятие музыки признается одной из отличительных особенностей выдающихся музыкантов. В то же время другими авторами приводятся факты независимости возникновения музыкальных образов при прослушивании музыки от специального образования слушателя [33; 47], а также нечувствительности слушателей с разной степенью музыкального опыта к сложным уровням музыкальной структуры [16].

Исследование влияния интонационной структуры музыкального произведения на его восприятие проводится впервые. До сих пор в практике эмпирических исследований вопрос о влиянии интонационной формы произведения на его восприятие подменялся вопросом о восприятии и воздействии её вырванных из контекста, обособленных и тем самым

деэстетизированных выразительных элементов. Однако каждый, кто занимается проблемами искусства, знает, что восприятие одних и тех же элементов в различных контекстах различно, что эффект целого не выводим из эффекта частного.

Таким образом, актуальным является вопрос о характере влияния интонационных характеристик музыки на процесс её образного восприятия в целом и роли в нем музыкальной компетентности слушателя.

Цели и задачи исследования

Цель исследования: выявление зависимости восприятия музыки от интонационного строя музыкального произведения и музыкальной компетентности слушателей.

Задачи исследования:

1. теоретические задачи:

- проанализировать основные отечественные и зарубежные концепции музыкальности и музыкальной интонации;
- раскрыть психологическую связь музыкальной интонации с музыкальным образом;

2. методические задачи:

- разработать схему экспериментального исследования;

3. эмпирические задачи:

- определить вербальную и невербальную семантики музыкальных произведений;
- установить различие между восприятием музыкального образа музыкантами и неквалифицированными слушателями;
- выявить зависимость возникающего в сознании образа от интонационного строя музыкального произведения;

Объект и предмет исследования

Объект исследования: процесс восприятия музыкального произведения.

Предмет исследования: возникающие в процессе восприятия музыкального произведения музыкальные образы в зависимости от интонационного строя и музыкальной компетентности слушателя.

Уточнение основных понятий

В настоящее время нет единого общепризнанного определения понятия «музыкальная интонация». Под интонацией понимается некое глубинное проявление исторически изменчивой и общественно-детерминированной музыкальной деятельности индивида (Б.В. Асафьев), музыкальный оборот с относительно закрепленной выразительностью (Б.В. Асафьев), музыкальный оборот с каким-либо выразительным смыслом (Л. Казанцева), наименьший образно-смысловой элемент музыки (Л. Казанцева), носитель музыкальной семантики (М.Г. Арановский), выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковом выражении, функционирующее при участии музыкального опыта и внемusicalных ассоциаций (В.Н. Холопова), совокупность квазифизиологических параметров звучания как носителей музыкального содержания (Д.К. Кирнарская). Несмотря на внешнее различие в формулировках, все определения отсылают к содержательно-смысловым аспектам музыкального звучания. В соответствии с теоретической частью в данной работе музыкальная интонация понимается как *совокупность акустических параметров (тембр, артикуляция, громкость, темп, регистр), обладающая относительно самостоятельным выразительным значением.*

Музыкальный образ, согласно теоретическому анализу, представляет собой целостное интегральное отражение действительности, в котором одновременно представлены основные категории (пространство, движение, звук, цвет, форма и т.д.). Как было теоретически показано, фундаментальным основанием слухового восприятия выступают его связи с другими модальностями посредством интонационных параметров звучания. Поэтому музыкальный образ понимается как *обобщённое представление о действительности, выраженное в музыкальных интонациях.*

Операционализация основных понятий

Музыкальный образ операционализирован как возникающие в сознании реципиента представления в ответ на музыку. При этом, если вербализованный образ реципиента будет близок образу, передаваемому в произведении композитором, то такой образ будет называться адекватным.

В соответствии с теоретической частью, интонация понимается в узком смысле: как *совокупность акустических параметров (артикуляция, громкость, темп, динамика)*.

Основная гипотеза исследования:

1. изменение интонационного строя музыкального произведения изменяет его образно-смысловое восприятие.

Дополнительные гипотезы исследования:

2. Семантические пространства исходных музыкальных произведений и их аранжировок будут различаться.

3. Отображение точек семантического пространства, соответствующих исходным произведениям, в пространстве аранжировок деформируется.

4. Семантические пространства произведений с одинаковым интонационным строем будут похожи.

5. Семантические пространства музыкантов и нем музыкантов будут различаться.

6. Музыканты чаще, чем неквалифицированные слушатели, будут описывать адекватный музыкальный образ.

2.1.2. Процедурный раздел программы исследования

Стратегический план исследования

Целью настоящей работы является обнаружение зависимости музыкального образа от его интонационного строя, а потому был избран экспериментальный план исследования, основывающийся на межгрупповом способе проверки связей между изучаемыми переменными.

Процедуры и методы исследования

В качестве стимульного материала были выбраны 4 детских фортепианных произведения – 2 марша и 2 колыбельные. Этот выбор был обусловлен 3 причинами: временной минимализм, однозначность транслируемого образа, «неизвестность» широкому кругу людей. Каждая пьеса была представлена в 3 аранжировках: с оригинальным интонационным строем (например, марш-марш), с интонационным строем другого произведения (например, марш-колыбельная), безынтонационный вариант («голый» нотный текст, набранный в компьютерной программе Sibelius 6.2). Для фиксации ответов использовалась стандартная 25-шкальная методика Семантического дифференциала Ч. Осгуда, а также анкета с открытыми вопросами (бланк ответов приведен в Приложении А). Общая инструкция звучала следующим образом: «Сейчас Вы прослушаете короткое музыкальное произведение. Ваша задача – после прослушивания заполнить экспериментальный бланк. В случае необходимости воспроизведение можно повторить. Ознакомьтесь с бланком. Есть ли вопросы?»

Необходимость сочетания количественной и качественной методик продиктована следующими соображениями. Как уже ранее отмечалось, нередко высказывается мнение, что полноценное восприятие музыки обязательно включает в себя перевод слышимого и переживаемого в осознанные представления и понятия. Однако возникает вопрос, насколько точно могут быть вербализованы музыкальные впечатления и переживания? Насколько близкими они будут к тем значениям и смыслам, которые закладывались в произведение композитором? Вполне очевидно, что не все люди могут точно передать вербально содержание музыки. Возможная проекция в другую символическую систему (шкалы Семантического Дифференциала) позволит избежать потерь в силу того, что семантический дифференциал связан, в первую очередь, с коннотативными аспектами значения, а не с широким кругом денотативных аспектов. Тем самым возможна более тонкая подстройка под респондента: будет ли переживание музыки респондентом, описывающим

неадекватный музыкальный образ, похожим на переживание респондента, описывающего адекватный музыкальный образ, или же в этом сравнении обнаружится различие (различные переживания ведут к различным описаниям).

Первоначально проведенное пилотажное исследование на 18 испытуемых (музыкантах и немусыкантах) выявил ряд проблем, а именно: недостаточная понятность открытого вопроса, использование во 2 марше приема, неоднозначно влияющего на музыкальный образ, комментарии к инструкциям. В результате была отобрана 1 пара произведений (Марш И. Берковича, «Колыбельная песня» И. Корневской), изменены инструкции, уточнены открытые вопросы.

Основная серия представляла собой межгрупповой экспериментальный план – сравнение проводилось между 3 группами: «оригинальной» (марш-марш и колыбельная-колыбельная), «аранжированной» (марш-колыбельная и колыбельная-марш) и «безинтонационной». ИП – интонационный строй, ЗП – музыкальный образ. Респондентам предлагалось прослушать произведение, после чего заполнить бланк ответов. Затем аналогичная процедура повторялась с другим произведением из пары. Чтобы избежать влияния 1 прослушанного произведения на 2, эксперимент проводился в 2 этапа с временным интервалом. Каждая группа представлена примерно равным количеством людей с музыкальным образованием и без музыкального образования.

Для *обработки* результатов применялся качественный и количественный анализ (*SPSS 14.0*: описательная статистика, критерий сравнения средних значений Манна-Уитни, факторный анализ, корреляционный анализ по критерию Спирмена, критерий согласованности α Кромбаха; контент-анализ).

Выборка: В исследовании на разных этапах приняли участие 90 человек (18 человек – в пилотажном исследовании, 71 – в основной пробе). Из них с музыкальным образованием – 30 человек (12 чел. в «оригинальной» группе, 11 – в «аранжированной», 7 – в «безинтонационной»), без музыкального образования – 41 (14,14 и 13 соответственно).

2.2. Описание результатов исследования

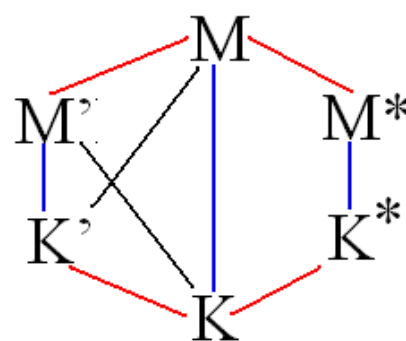
При обработке результатов прежде всего были рассчитаны средние значения по шкалам Семантического Дифференциала для каждого из 6 музыкальных стимулов. Далее на основании этих данных с целью отражения большей наглядности были построены графики профилей средних значений по каждому стимулу (результаты приведены в Приложении Б).

Дальнейшее сравнение профилей проходило в 2 этапа. На первом этапе сравнение проводилось в общегрупповом формате, т.е. выборка не разбивалась на подгруппы «музыкантов» и «немузыкантов». Для проверки гипотезы №2 и №3 профиль оригинальной музыкальной пьесы сравнивался с профилями её аранжировок (измененный интонационный строй и безынтонационный вариант). Графики для обеих композиций приведены в Приложении Б.

Для проверки гипотезы №4 также сравнение проводилось между семантическими профилями музыкальных фрагментов с одинаковым интонационным строем. Результаты представлены на графиках Б.3-5 Приложения Б.

Для определения меры близости в восприятии оригинальных произведений и их различных модификаций были посчитаны средние значения разностей в следующих парах (Таблица В.1 Приложения В):

- Марш (М) – Колыбельная (К);
- Марш (М) – его аранжировка (М');
- Колыбельная (К) – её аранжировка (К');
- Марш (М) – аранжировка колыбельной (К');
- Колыбельная (К) – аранжировка Марша (М');
- Марш (М) – его безынтонационный вариант (М*);
- Колыбельная (К) – её безынтонационный вариант (К*);
- аранжировка марша (М') – аранжировка колыбельной (К');
- безынтонационный марш (М*) – безынтонационная колыбельная (К*).



Более наглядное изображение пар и взаимосвязей изображено на схеме выше.

Затем для каждой модификации музыкальных произведений была рассчитана мера согласованности оценок по критерию α Кромбаха. Результаты анализа показали, что в «интонационных» вариантах согласованность респондентов в оценке произведения по тому или иному основанию ниже, чем в «безынтонационных» (см. Таблица 1).

Таблица 1 – Мера согласованности оценок (α Кромбаха) для оригинальных произведений и их модификаций

Стимул	Альфа Кромбаха
Марш	,530
Марш'	,650
Марш*	,706
Колыбельная	,431
Колыбельная'	,664
Колыбельная*	,762

Однако более подробный анализ ответов показал, что такая согласованность возникла в результате преобладания варианта ответа «не знаю» / «не выражено». Можно сделать вывод, что «безынтонационные» пьесы воспринимаются как более «плоские», неоднозначные, менее дифференцируемые, в отличие от «интонационных», где разброс оценок связан, прежде всего, с индивидуальными особенностями восприятия того или иного качества.

Далее аналогичные процедуры обработки полученных данных проводились при разбиении групп на подгруппы – «музыкантов» (имеющие специальное музыкальное образование) и «немузыкантов» (не имеющие музыкального образования). Были посчитаны средние значения по каждой из 25 шкал Семантического Дифференциала для каждой модификации в каждой подгруппе. Соотношение профилей семантических пространств представлено на графиках Б.6-11 Приложения Б. Корреляционный анализ, проведенный между группами, не выявил различий между семантическими пространствами музыкантов и немужыкантов в восприятии одного и того же произведения (Таблица 2). Сравнение средних в Т-тесте по критерию Стьюдента также не выявило различий между группами.

Таблица 2 – Значения корреляционной взаимосвязи семантических пространств музыкантов и неквалифицированных слушателей

Стимул	Коэф. Кор. (Спирмен)
Марш	,889*
Марш'	,938*
Марш*	,775*
Колыбельная	,887*
Колыбельная'	,672*
Колыбельная*	,737*

На основании сходства оценок по шкалам была построена матрица расстояний шкал, которая затем подвергалась процедуре факторного анализа. Факторный анализ проводился по методу Главных компонент. В результате обработки данных были получены факторные структуры и найдены нагрузки по факторам для каждого произведения. В связи с тем, что семантические пространства музыкантов и немужыкантов не различались, факторные структуры для каждой подгруппы не определялись. Переходя к интерпретации выделенных факторов, отметим, что названия факторов довольно условны.

Марш. Полученные факторы отражают 8 измерений семантического пространства и объясняют соответственно 78,9% общей дисперсии. Выделенные факторы оказались достаточно независимыми. Так, коэффициент корреляции факторов составлял в среднем 0,2 и не превышал 0,3, что позволяет говорить об их ортогональности.

Ведущим фактором оказался традиционный фактор **«Оценка»** (18,3% общей дисперсии). Этот фактор представлен 7 шкалами. Перечислим эти шкалы, указывая нагрузку каждой шкалы по этому фактору:

<i>Плохой – Хороший</i>	,790
<i>Противный – Приятный</i>	,729
<i>Родной – Чужой</i>	,683
<i>Мягкий – Твердый</i>	-,713
<i>Любимый – Ненавистный</i>	,733
<i>Глупый – Умный</i>	,559
<i>Чистый – Грязный</i>	,606

Вторым фактором оказался фактор **«Активность»** (13,9% общей дисперсии), представленный 5 шкалами:

<i>Радостный – Печальный</i>	,729
------------------------------	------

<i>Активный – Пассивный</i>	,579
<i>Горячий – Холодный</i>	,607
<i>Быстрый – Медленный</i>	,520
<i>Жизнерадостный – Унылый</i>	,817

Третий фактор, представленный 4 шкалами, также оказался традиционным – «Сила» (11,6% общей дисперсии):

<i>Легкий – Тяжелый</i>	-,558
<i>Слабый – Сильный</i>	-,553
<i>Простой – Сложный</i>	-,665
<i>Расслабленный – Напряженный</i>	,607

Четвертый выделенный фактор – «Жизнелюбивый» – представлен 2 шкалами (7,8% общей дисперсии):

<i>Влажный – Сухой</i>	-,596
<i>Злой – Добрый</i>	,617

Пятый (10,2%), шестой (6,7%), седьмой (5,6%) и восьмой (4,8%) факторы представлены только 1 шкалой: «Упорядоченность» (0,641), «Острота» (0,540), «Приятность» (0,507), «Светлый» (0,550) соответственно.

Колыбельная. Здесь выделилось 7 независимых факторов (коэффициент корреляции факторов не превышал 0,38), которые объясняют 81,2% общей дисперсии. Однако содержательными оказались только 5, т.к. переменные 6 и 7 факторов имеют незначимую нагрузку.

Ведущим фактором также оказался традиционный фактор «Оценка» (20% общей дисперсии). Этот фактор представлен 7 шкалами. Перечислим эти шкалы, указывая нагрузку каждой шкалы по этому фактору:

<i>Противный – Приятный</i>	,603
<i>Влажный – Сухой</i>	-,671
<i>Мягкий – Твердый</i>	-,786
<i>Дорогой – Дешевый</i>	,722
<i>Быстрый – Медленный</i>	-,677
<i>Любимый – Ненавистный</i>	,536
<i>Глупый – Умный</i>	,561

Вторым фактором оказался фактор «Позитивность» (17,4% общей дисперсии), представленный 7 шкалами:

<i>Темный – Светлый</i>	,546
<i>Активный – Пассивный</i>	,609
<i>Злой – Добрый</i>	,589
<i>Жизнерадостный – Унылый</i>	,702

<i>Свежий – Гнилой</i>	,616
<i>Острый – Тупой</i>	,569
<i>Чистый – Грязный</i>	,532

Третий выделенный фактор – **«Приятность»** (12,6% общей дисперсии) – представлен 4 шкалами:

<i>Легкий – Тяжелый</i>	,667
<i>Темный – Светлый</i>	-,539
<i>Расслабленный – Напряженный</i>	-,514
<i>Родной – Чужой</i>	,529

Четвертый фактор, представленный 4 шкалами, также оказался традиционным – **«Сила»** (8,9 % общей дисперсии):

<i>Слабый – Сильный</i>	,717
<i>Простой – Сложный</i>	,521
<i>Расслабленный – Напряженный</i>	-,530
<i>Глупый – Умный</i>	,525

Пятый фактор (7,3% общей дисперсии) – **«Комфортность»**:

<i>Хаотичный – Упорядоченный</i>	-,538
<i>Гладкий – Шершавый</i>	-,623
<i>Родной – Чужой</i>	,586

Марш - колыбельная. Выделяется 9 независимых факторов (коэффициент корреляции факторов не превышал 0,3), которые объясняют 85,2% общей дисперсии. Однако как и в предыдущем случае содержательными оказались только 5, переменными оставшихся факторов нельзя нагрузить ни один из отобранных факторов.

Ведущий фактор – **«Оценка»** (22,1% общей дисперсии). Этот фактор представлен 11 шкалами. Перечислим эти шкалы, указывая нагрузку каждой шкалы по этому фактору:

<i>Легкий – Тяжелый</i>	-,505
<i>Плохой – Хороший</i>	,660
<i>Темный – Светлый</i>	,532
<i>Противный – Приятный</i>	,806
<i>Родной – Чужой</i>	,686
<i>Мягкий – Твердый</i>	-,749
<i>Злой – Добрый</i>	,696
<i>Жизнерадостный – Унылый</i>	,611
<i>Любимый – Ненавистный</i>	,574
<i>Свежий – Гнилой</i>	,614
<i>Чистый – Грязный</i>	,523

Вторым фактором оказался фактор «Комфортность» (14,8% общей дисперсии), представленный 6 шкалами:

<i>Большой – Маленький</i>	,668
<i>Активный – Пассивный</i>	,603
<i>Хаотичный – Упорядоченный</i>	-,699
<i>Гладкий – Шершавый</i>	-,539
<i>Простой – Сложный</i>	,689
<i>Расслабленный – Напряженный</i>	-,660

Третий выделенный фактор – «Активность» (10,8% общей дисперсии) – представлен 2 шкалами:

<i>Радостный – Печальный</i>	,789
<i>Быстрый – Медленный</i>	,675

Четвертый (9%) и пятый (6,4%) факторы представлены только 1 шкалой и свое название получили по названию шкалы: «Сила» (0,643), «Острота» (0,831).

Колыбельная - марш. Выделяется 6 независимых факторов (коэффициент корреляции факторов не превышал 0,3), которые объясняют 85,2% общей дисперсии. Однако, как и в предыдущем случае, содержательными оказались только 5, нагрузки переменных оставшегося фактора незначительны.

Ведущим фактором – «Оценка» (37,7% общей дисперсии). Этот фактор представлен 17 шкалами. Перечислим эти шкалы, указывая нагрузку каждой шкалы по этому фактору:

<i>Радостный – Печальный</i>	,827
<i>Слабый – Сильный</i>	,644
<i>Плохой – Хороший</i>	,782
<i>Темный – Светлый</i>	,619
<i>Активный – Пассивный</i>	,779
<i>Противный – Приятный</i>	,911
<i>Горячий – Холодный</i>	,540
<i>Хаотичный – Упорядоченный</i>	,613
<i>Родной – Чужой</i>	,585
<i>Быстрый – Медленный</i>	,634
<i>Злой – Добрый</i>	,906
<i>Жизнерадостный – Унылый</i>	,761
<i>Любимый – Ненавистный</i>	,627
<i>Свежий – Гнилой</i>	,753
<i>Глупый – Умный</i>	,652
<i>Острый – Тупой</i>	,757
<i>Чистый – Грязный</i>	,705

Вторым фактором оказался фактор «Комфортность» (19,1% общей дисперсии), представленный 5 шкалами:

<i>Легкий – Тяжелый</i>	,754
<i>Горячий – Холодный</i>	,562
<i>Простой – Сложный</i>	,591
<i>Расслабленный – Напряженный</i>	-,632
<i>Мягкий – Твердый</i>	,648

Третий выделенный фактор – «Простота» – представлен 2 шкалами:

<i>Влажный – Сухой</i>	,731
<i>Дорогой – Дешевый</i>	-,544

Пятый фактор (5,8%) представлен только 1 шкалой и свое название получил по названию шкалы: «Сила» (-0,518).

Шестой фактор (5,5%) – «Приятный»:

<i>Темный – Светлый</i>	,596
<i>Гладкий – Шершавый</i>	-,577

Безынтонационный марш. Выделяется 7 независимых факторов (коэффициент корреляции факторов не превышал 0,3), объясняющих 96,5% общей дисперсии, содержательными из которых оказались только 4, нагрузки переменных оставшихся факторов незначительны.

Ведущим фактором – «Оценка» (38,7% общей дисперсии). Этот фактор представлен 17 шкалами. Перечислим эти шкалы, указывая нагрузку каждой шкалы по этому фактору:

<i>Легкий – Тяжелый</i>	-,892
<i>Плохой – Хороший</i>	,903
<i>Большой – Маленький</i>	-,506
<i>Темный – Светлый</i>	,740
<i>Противный – Приятный</i>	,934
<i>Простой – Сложный</i>	-,769
<i>Влажный – Сухой</i>	,677
<i>Мягкий – Твердый</i>	-,695
<i>Дорогой – Дешевый</i>	,630
<i>Жизнерадостный – Унылый</i>	,802
<i>Любимый – Ненавистный</i>	,945
<i>Свежий – Гнилой</i>	,674
<i>Чистый – Грязный</i>	,654

Вторым фактором оказался фактор «Активность» (20,6% общей дисперсии), представленный 8 шкалами:

<i>Радостный – Печальный</i>	,633
------------------------------	------

<i>Слабый – Сильный</i>	,721
<i>Большой – Маленький</i>	,516
<i>Активный – Пассивный</i>	,849
<i>Хаотичный – Упорядоченный</i>	-,554
<i>Гладкий – Шершавый</i>	-,756
<i>Быстрый – Медленный</i>	,844
<i>Острый – Тупой</i>	,511

Третий выделенный фактор – «**Неприятный**» (13,7% общей дисперсии)– представлен 4 шкалами:

<i>Расслабленный – Напряженный</i>	,727
<i>Родной – Чужой</i>	,576
<i>Злой – Добрый</i>	,643
<i>Глупый – Умный</i>	-,660

Четвертый фактор (7,1%) представлен только 1 шкалой и свое название получил по названию шкалы: «**Импульсивный**» (0,7).

Безынтонационная колыбельная. Выделяется 6 независимых факторов (коэффициент корреляции факторов не превышал 0,3), объясняющих 92,2% общей дисперсии, содержательными из которых оказались только 5, нагрузки переменных 6 фактора незначительны.

Ведущим фактором – «**Оценка**» (32% общей дисперсии). Этот фактор представлен 17 шкалами. Перечислим эти шкалы, указывая нагрузку каждой шкалы по этому фактору:

<i>Легкий – Тяжелый</i>	,639
<i>Радостный – Печальный</i>	,844
<i>Большой – Маленький</i>	,598
<i>Противный – Приятный</i>	,645
<i>Хаотичный – Упорядоченный</i>	-,611
<i>Простой – Сложный</i>	,561
<i>Расслабленный – Напряженный</i>	,814
<i>Влажный – Сухой</i>	,766
<i>Родной – Чужой</i>	,716
<i>Мягкий – Твердый</i>	,570
<i>Дорогой – Дешевый</i>	,741
<i>Злой – Добрый</i>	,798
<i>Жизнерадостный – Унылый</i>	,807

Вторым фактором оказался фактор «**Защищённость**» (18,4% общей дисперсии), представленный 5 шкалами:

<i>Слабый – Сильный</i>	,705
<i>Плохой – Хороший</i>	-,874
<i>Большой – Маленький</i>	-,599

<i>Активный – Пассивный</i>	-,738
<i>Глупый – Умный</i>	,540

Третий выделенный фактор – «**Приятность**» (15,2% общей дисперсии)– представлен 4 шкалами:

<i>Гладкий – Шершавый</i>	,829
<i>Любимый – Ненавистный</i>	-,640
<i>Свежий – Гнилой</i>	-,711
<i>Чистый – Грязный</i>	-,729

Четвертый фактор (11,7%) представлен 3 шкалам и получил название «**Интимный**»:

<i>Темный – Светлый</i>	,606
<i>Противный – Приятный</i>	-,666
<i>Быстрый – Медленный</i>	,588

Пятый фактор – «**Острота**» (10,4%):

<i>Горячий – Холодный</i>	-,777
<i>Острый – Тупой</i>	,773

Контент – анализ, примененный для анализа ответов на открытые вопросы, позволил выделить 11 основных тем, вокруг которых группировались возникающие в сознании реципиентов образы (см. Таблицу 3).

Таблица 3 – Тематический репертуар музыкальных образов и их индикаторы

Тема	индикаторы
Фигура шага	<i>бодрый шаг, марш, шаги, активное движение, цикличность и повторяемость, быстрая ходьба, фигурация шага</i>
Танец	<i>бал, танцуют, балерины</i>
Очевидность	<i>пианист играет... , простая мелодия для фортепиано</i>
Природа	<i>солнце, лес, пруды с ивами, ветер, дождь, хорошая погода, весна, раскрытие почек на деревьях</i>
Призраки Прошлого	<i>ранее детство, послушание, скучное разучивание пьесы, детский сад, пионерский лагерь, муштра, враждебность под маской доброжелательности</i>
Эмоции и Чувства	<i>радость, грусть, огорчение, чувство ..., тоска</i>
Философия	<i>неугнетающие мысли о чем-то светлом; изменчивость всего сущего; доброе, положительное, позитивное</i>
Колыбельная	<i>укачивает, качание, спать, спящие, мать качает колыбель, успокоение, отдых, расслабление, дрема, покой, сонливость, колыбельная, фигурация качания</i>
Быт	<i>рукодельница за работой, комната с (описание), камин, газета в руках, свечи, собака-кошка</i>
Абстракция	<i>образ любимого человека, образ вечных ценностей, что-то легкое, бодрящее, с неожиданным поворотом, надевать мокрые колготки на ногу</i>
Старина	<i>18 век, старомодные костюмы, напомаженные барышни, дядьки в париках, барин, деревня</i>

В **Таблице 4** представлено распределение ответов респондентов в различных модификациях музыкальных произведений. Цветом выделена доминирующая для того или иного музыкального произведения тема (наибольшее количество ответов), подчеркнутые значения – ответы музыкантов, обычные значения – ответы неквалифицированных слушателей.

Таблица 4 – Распределение ответов респондентов по темам

Тема \ Стимул	Марш	Колыб-ная	Марш'	Колыб-ная'	Марш*	Колыб-ная*
Фигура шага	<u>5+6</u>		<u>1</u>	<u>6+9</u>		<u>1</u>
Танец	<u>1+1</u>				<u>1+1</u>	
Очевидность	<u>3+2</u>	<u>2+1</u>	<u>1+2</u>		<u>2+2</u>	<u>2+4</u>
Природа	<u>3+1</u>	<u>5+7</u>	<u>1+5</u>	<u>4+2</u>		<u>1+1</u>
Призраки Прошлого	<u>1</u>			<u>2</u>		
Эмоции и Чувства		1	<u>1+1</u>	<u>1+1</u>	2	
Философия	3	<u>1</u>	2		1	1
Колыбельная		<u>1+2</u>	<u>5+6</u>			1
Быт		<u>3+4</u>	<u>1</u>	<u>1+1</u>		<u>1+1</u>
Абстракция		2	3	1	1	<u>2+4</u>
Старина	<u>2</u>		1		<u>4+6</u>	

В заключении проводилось дополнительное сравнение семантических профилей слушателей, описавших адекватный музыкальный образ, и остальными. Но и в этом случае никаких различий между группами выявлено не было (все коэффициенты корреляции значимы, при сравнении средних по Т-тесту – $p > 0,05$).

2.3. Обсуждение результатов исследования

Итак, обсудим полученные результаты в той же последовательности, в которой они подвергались обработке. Начнем с графиков семантических пространств оригинальных музыкальных пьес и их аранжировок. На этих графиках четко видны различия между оригинальным музыкальным произведением и его аранжировкой. Наибольшие различия между исходными произведениями и их аранжировками наблюдались по следующим общим шкалам: Радостный – Печальный (2), Активный – Пассивный (7),

Расслабленный – Напряженный (13), Мягкий – Твердый (16), Быстрый – Медленный (18), Жизнерадостный – Унылый (20). Т.е. «Марш» воспринимается как более радостный, активный, напряженный, твердый, быстрый и жизнерадостный, чем его аранжировка «под колыбельную»; Колыбельная – более печальная, пассивная, расслабленная, мягкая, медленная и унылая, чем её аранжировка «под марш». Можно сказать, что эти параметры являются основными для сопоставления предложенных произведений, что соответствует результатам, полученным в исследовании Д. Громко: «новички» принимают решение о сходстве или различии музыкальных произведений, опираясь на активность и характер музыки [40]. Более раннее исследование А. Хальперн демонстрирует, что и для музыкантов немзыкальные основания являются весомым аргументом [41].

При этом семантические профили произведений, исполненных в одном интонационном строе (Графики Б.3 и Б.4), оказались практически идентичны (особенно в случае пьес с интонационным строем колыбельной). Средние разности оценок между различными парам произведений позволяют сделать следующее заключение: поскольку средняя разность оценок для произведений с одним интонационным строем (пары M/K' и K/M') меньше, чем для пар произведений с разным интонационным строем (пары M/K , M/M' , K/K' , M'/K'), то очевиден вывод о восприятии музыкальных произведений с одним интонационным строем как более близких. Другими словами, даже в отсутствие специальных знаний сходство и различие музыкальных произведений определяется исходя из немзыкальных критериев (вроде автора, названия, времени создания). Даже для музыкантов эти немзыкальные основания являются весомым аргументом, что показывает отсутствие различий между семантическими пространствами музыкантов и немусыкантов в восприятии одного и того же произведения (см. Графики Б.6-11 Приложения Б, а также Таблицу 2).

Интересно, что семантические профили «безынтонационных» произведений оказываются более сжатыми относительно средней линии, т.е. их показатели

лежат ближе к нулевой оценке выраженности той или иной характеристики. Учитывая высокую согласованность ответов согласно á Кромбаха, нельзя сказать, что это происходит из-за усреднения как понижения высоких показателей и повышения низких к некоторому среднему значению. Как уже отмечалось, такая согласованность возникла в результате преобладания варианта ответа «не знаю» / «не выражено». Можно сделать вывод, что «безынтонационные» пьесы воспринимаются как более «плоские», неоднозначные, менее дифференцируемые, в отличие от «интонационных», в которых разброс оценок относительно среднего более выражен, что, в свою очередь означает более яркую и дифференцируемую выраженность тех или иных характеристик.

Таким образом, на основании этих данных можно сделать вывод о подтверждении следующих гипотез:

№2: Семантические пространства исходных музыкальных произведений и их аранжировок будут различаться;

№3: Отображение точек семантического пространства, соответствующих исходным произведениям, в пространстве аранжировок деформируется;

№4: Семантические пространства произведений с одинаковым интонационным строем будут похожи;

и опровержении гипотезы №5: Семантические пространства музыкантов и неквалифицированных слушателей будут различаться.

Факторный анализ позволил выделить общие элементы в различных модификациях, а также показать трансформацию факторов для произведения, исполненного в разных интонационных строях. Общим фактором для всех 6 стимулов стал фактор «Оценка», что было, в принципе, предсказуемо, т.к. он относится к факторам универсального семантического пространства. Куда больший интерес представляет поведение других выделенных факторов. Так, марш в оригинальном исполнении оценивается как «активный», «сильный», «приятный», «светлый», «острый» и «упорядоченный», его аранжировка – как «позитивная», «приятная», «сильная» и «комфортная». Однако в

безынтонационной версии он всё также остается «сильным», «активным» и «острым», но «комфортность» меняет знак с плюса на минус. Колыбельная в оригинальном исполнении оценивается как «комфортная», «простая», «приятная», «сильная», её аранжировка – «активная», «неприятная», «импульсивная»; безынтонационная версия – «неприятная» и «острая». Факторные структуры произведений с единым интонационным строем имеют больше общего, чем факторные структуры оригинального произведения и его аранжировки или произведений с разным интонационным строем, что также позволяет косвенно подтвердить гипотезу №4. Простой же не интонируемый набор звуков, как показывают результаты факторного анализа, воспринимается чаще как неприятный, вызывающий дискомфорт. Как тонко замечает по этому поводу Б. Асафьев, «и когда говорят про скрипача: у него скрипка поет, – вот высшая ему похвала. Тогда его не только слушают, но стремятся слышать, о чем скрипка поет. Про игру инструменталистов говорят: есть тон. Про пианистов: есть туше, т.е. выразительное, естественное касание клавишей, преодолевающее «молоточность», ударность инструмента...» [5, с.216].

К семантическим профилям мы еще вернемся чуть позже, а пока обсудим результаты контент-анализа. Как видно из Таблицы 4, при восприятии оригинального марша у половины испытуемых возник образ маршеобразного движения, шагания; при восприятии марша в интонационном строе колыбельной также преобладают ответы, связанные с колыбельной и сонливостью. Неожиданные результаты получились при прослушивании оригинальной колыбельной – у большей части испытуемых возник образ природы, а в её аранжированной версии – образ шагания. В безынтонационной группе эти образы практически не представлены, т.е. даже наличие семантических фигур не придает необходимую образность восприятию. При этом по количеству «адекватных» образов слушатели с музыкальным образованием не отличаются от неквалифицированных слушателей, т.е. адекватный образ воспринимается равно как теми, так и другими. Поэтому мы не совсем согласны с утверждением, что «что-то определенное музыка и песня

значат только для музыкальных критиков, для остальных смысл отсутствует» [45, с. 191]. Оказывается, что и у неквалифицированных слушателей музыка способна вызывать адекватные её содержанию образы, их ответы не отличаются от ответов музыкально образованных людей, что опровергает гипотезу №6.

При объяснении более подробного анализа ответов (всех данных испытуемыми) можно воспользоваться теорией Х. Раппопорта, развиваемой в отечественной психологии Е.П. Крупник. Суть этой теории заключается в том, что восприятие продуктов искусства может быть разделено на 3 фазы: предкоммуникативную фазу с ее ожиданиями, диспозицией и установками, под влиянием которых личность вступает в общение с искусством, коммуникативную, т.е. фазу собственно восприятия искусства, и посткоммуникативную, оценочную фазу воздействия искусства на человека, его конечного социального и эстетического эффекта [19].

К первой фазе принадлежат ответы, связанные с возникновением образа под воздействием не столько содержательно-смысловых аспектов музыки, сколько собственных установок. Это образы, основанные прежде всего на внешней форме: «очевидность» (образ играющего пианиста), образы прошлого негативного опыта (3 испытуемых с музыкальным образованием перенесли свой негативный опыт обучения музыки на содержание: «детство, ты играешь на фортепиано, и от тебя требуется только послушание»), это образы «философских» категорий (музыка имеет метафизические основания, а потому «образ изменчивости всего сущего») и др. Т.е. у слушателей этой фазы не происходит погружения в иные смыслы, обращения к внутренней форме произведения, к его смыслам и содержанию.

К коммуникативной фазе относятся только образы, адекватные авторскому замыслу (услышать в марше шаги или в колыбельной – сон). Эта фаза определяется таким специфическим качеством произведения искусства, как его выразительность (гомогенная система опосредствования), которая включает в себя метафорическую структуру видения и выражения «смысла» произведения.

Разные авторы, выдвигающие различные типологии восприятия музыки, дискутирующие по тем или иным вопросам восприятия этого процесса, тем не менее сходят в одном – восприятие музыки, основанные только на её внешней форме или собственных установках нельзя назвать полноценными. Ведь только постижение глубины произведения, его смыслового слоя, позволяет достичь катарсиса. Только отказавшись от восприятия через призму своих смыслов, человек окажется в состоянии обогатить свои смыслы теми, которые заложены в произведении автором [42].

Сравнение семантических пространств слушателей, воспринимающих адекватный музыкальный образ, и остальных не выявило особых различий между группами. Т.е. на уровне определения коннотативных аспектов звучания испытуемые не различаются, а вот на уровне определения денотативных аспектов – различие велико. Говоря более простыми словами, чувствуют музыку обе группы одинаково, а осмысливают по-разному. Такой результат вступает в противоречие с идеями Ч. Осгуда о том, что «тот вид значения, который мы пытаемся измерять, – это те состояния, которые следуют за восприятием символа-раздражителя и необходимо предшествуют осмысленным операциям с символами» [25, с. 90]. Как объяснить этот факт, мы не знаем. Но возможные дальнейшие исследования в этой области прольют свет на это противоречие.

Вполне вероятно, что выделение групп по другим признакам и выбор других произведений несколько изменили бы общую картину. Однако это вопрос уже будущих исследований.

В заключении хотелось бы поговорить об имплицитном содержании работы и её дальнейших перспективах. Как показал эксперимент, понимание и адекватное переживание музыкального образа присуще не только музыкально компетентным испытуемым, но и неквалифицированным слушателям. Другими словами, и у тех и у других музыка вызывает схожие представления. Эти данные хорошо согласуются с более ранними исследованиями. Ж. Шошина провела эксперимент, в котором здоровых и психически больных людей после

прослушивания «Сирен» К. Дебюсси и «Ундины» М. Равеля просили нарисовать картину, которую в их воображении пробуждала музыка. Оказалось, что все участники исследования рисовали вариации на тему морского пейзажа [33]. В другом исследовании не было выявлено различий в точности словесных определений, которые музыканты и немужыканты подбирают к музыкальным произведениям [47]. Следовательно, восприятие музыкального образа как синестетического интермодального образования присуще всем людям (т.к. нет отличий между больными и здоровыми, музыкантами и немужыкантами, интермодальное восприятие мира заложено генетически, в противном случае музыка была бы лишь шумом и пр.). Однако если в отношении этого свойства большинство людей равны, то почему лишь немногие оказываются способны к музыкальному творчеству, лишь немногие способны выражать собственные посредством музыки? К. Леви-Стросс писал, что «если музыка – язык для создания сообщений, по крайней мере часть из которых понятна подавляющему большинству, хотя лишь ничтожное меньшинство способно их творить; ...это само по себе превращает создателя музыки в существо, подобное богам» [20, с.31]. Если образность мышления присуща каждому человеку, можно ли её рассматривать как способность, априори указывающую на различия людей в уровне проявления этой функции? Очевидно, не только можно, но и необходимо. Но для этого необходимо различать понятия «синестезия» и «синестетические способности». Если синестезия – суть частный сенсорный или мнемический процесс, то синестетические способности – творческий феномен целостной личности. Синестезия, если обратится к принятому в отечественной психологии определению, это явление, «состоящее в том, что какой-либо раздражитель, действуя на соответствующий орган чувств, помимо воли субъекта вызывает не только ощущение специфичное для данного органа чувств, но одновременно еще и добавочное ощущение или представление, характерное для другого органа чувств» [18, с.393]. Напротив, синестетические способности – это способности субъекта осознанно или неосознанно осуществлять координацию

комплементарных интермодальных ощущений. Удачное название для этой способности, заведующей синестезиями в музыке, предлагает Д.К. Кирнарская – «интонационный слух» [16, 17]. Интонационный слух связан прежде всего с содержательно-смысловыми аспектами звука, с переживанием выразительного значения *музыкальных образов*, которые материально могут быть переданы посредством совокупности интонационных свойств звучания. Именно развитый интонационный слух позволил Чайковскому «услышать» в движении параллельных квинт движение облаков, Лядову – в звенящем тембре челесты хрупкость хрустальной колыбели, Римскому-Корсакову – в сложнейших метроритмических напластованиях аккордов стихийную мощь языческой пляски и т.д. Другими словами, интонационный слух проявляется в способности ассоциировать определенные качества звучания с различными образными качествами внемusыкального свойства. До сих пор тестирование этой способности практически не затрагивалось ни в науке, ни в музыкальной практике, хотя оно может дополнить наши знания о природе музыкальности и позволит сделать отбор в музыкальные учреждения более точным.

Выводы по 2 главе

Целью эмпирического исследования была проверка гипотезы о влиянии интонационного строя музыкального произведения на его образное восприятие. В эмпирическом исследовании основная гипотеза была подтверждена, изменение интонационного строя музыкального произведения действительно изменяет его образно-смысловое восприятие. Также было показано, что это влияние не опосредуется музыкальной компетентностью слушателя. Восприятие музыкального произведения опосредуется собственными установками и диспозициями, однако в этом случае речь не может идти об адекватном и полноценном восприятии искусства.

Таким образом, в результате проведенного исследования были получены данные, позволяющие: расширить научные представления о восприятии музыки; показать роль интонационных характеристик звучания в построении субъективного музыкального образа; внести вклад в разрешение проблемы превращения сукцессивного процесса музыкального движения в симультанный слушательский образ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая работа посвящена выявлению зависимости восприятия музыки от интонационного строя музыкального произведения и музыкальной компетентности слушателей. В работе выполнен анализ основных теоретических и эмпирических подходов к проблематике восприятия музыки, на основе чего сделаны собственные теоретические предположения, получившие подтверждение в ходе специально спланированных и проведенных эмпирических исследований. Обобщая результаты проделанной работы, мы приходим к следующим выводам:

1. Характеристики музыки, являющиеся преимущественно предметом музыковедческого анализа, в психологическом исследовании восприятия музыки выступают в качестве условий, или факторов процесса восприятия. Важнейшим таким фактором оказывается музыкальная интонация.

2. Обобщая теоретические и эмпирические исследования восприятия музыки, можно выделить феномен, присутствующий при любом типе восприятии – возникновение немзыкальных явлений (образов) при прослушивании музыкального произведения. Однако проблема превращения сукцессивного процесса музыкального движения в симультанный слушательский образ до сих пор не решена.

3. Возникновение при прослушивании музыки немзыкальных явлений (образов, картин, цветовых эффектов) связано прежде всего с полисенсорным восприятием акустических параметров звука (интонационных параметров). Именно интонационный строй произведения больше влияет на образное восприятие музыкального произведения, нежели сам нотный текст.

4. На основании теоретических работ были выделены основные характеристики музыкальной интонации: целостность, ассоциативная связь с немзыкальными явлениями, опора на слуховой опыт.

5. Для эмпирического изучения содержательно-смыслового аспекта восприятия музыки правомерным является применение семантических методов.

6. Чувственное восприятие музыки не всегда оказывается связанным со смысловым, их взаимосвязь опосредуется иными факторами.

7. Влияние интонационного строя на восприятие музыкального произведения опосредуется установками и диспозициями слушателей: слушатели предкоммуникативной фазы накладывают свои смыслы на образность, у слушателей коммуникативной фазы образность восприятия задается содержанием произведения. Эти аспекты по-разному соотносятся между собой, определяя специфику образного восприятия.

8. Наличие музыкального образования не опосредует образное восприятие музыкального произведения.

По мнению автора данной работы, удалось достигнуть поставленных целей и ответить на те вопросы, которые ставились во введении. Был проведен достаточно информативный обзор литературы, как периодических изданий, так и учебных пособий и монографий по данной тематике.

Соотнесение теоретической модели данной работы и полученных конкретных результатов исследования позволило выявить ряд психологических проблем, связанных с восприятием музыки. Это обуславливает целесообразность организации дальнейших психологических исследований в области данной проблемы.

В целом результаты исследования вносят вклад в научные представления о природе музыкальных образов, возникающих при прослушивании музыки, и проливают свет на проблему превращения сукцессивного процесса музыкального движения в симультанный слушательский образ.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абульханова-Славская К.А. Проблемы психологии искусства в школе С.Л. Рубинштейна // Творчество в искусстве – искусство в творчестве / под ред. Л. Дорфмана и др. М.: Наука; Смысл. 2000. с. 122-142.
2. Алпатов А.С. Звуковая картина мира как информационная модель архаической и традиционной культуры // Проблемы музыкальной науки, 2007. Т. 1. № 1. С. 125-140.
3. Ананьев Б.Г. Психология и проблемы человекознания. М.: Институт практической психологии, 1996. 384 с.
4. Арановский М.Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления / Под ред. М.Г. Арановского. М.: Музыка, 1974. С. 252-271.
5. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. 376 с.
6. Бочкарёв Л.Л. Психология музыкальной деятельности. М.: ИП РАН, 1997. 352 с.
7. Величковский Б.М. Современная когнитивная психология. М.: МГУ, 1982. 336 с.
8. Галеев Б.М. Историко-теоретический анализ концепций синестезии в мировой психологии // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2005. №1 (38). С. 159-168.
9. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М-Л: Советский композитор, 1964. 281 с.
10. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. М.: Владос, 2003. 272 с.
11. Земцовский И.И. Семасиология музыкального фольклора // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 177-206.
12. Иванченко Г.В., Рыжов В.П., Рыжов Ю.В. Музыкальный образ и тембровые предпочтения // Материалы международного научного симпозиума «Взаимодействие человека и культуры: теоретико-информационный подход». Таганрог: Изд-во ТРТУ, 1998. С. 165-169.
13. Казанцева Л.П., Холопова В.Н. Тайны содержания музыки в российской педагогике // Проблемы музыкальной науки, 2009. № 1 (4). С. 22-28.
14. Карнаухова Т.И. Формирование умений подбора по слуху и транспонирования в процессе инструментальной подготовки учителя музыки: Учебное пособие. Таганрог: изд-во ТГПИ. 2001. 70 с.
15. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности М.: Таланты-XXI век, 2004. 496 стр.

16. Кирнарская Д.К. Теоретические основы и методы оценки музыкальной одаренности: дис. ... д-ра психол. наук. М., 2006. 373 с.
17. Кирнарская Д.К., Киященко Н.И., Тарасова К.В. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М.: Академия, 2003. 368 с.
18. Краткий психологический словарь / Под общей ред. А.В. Петровского и М.Г. Ярошевского; ред.-сост. Л.А. Карпенко. 2 изд., расш., испр. и доп. Ростов-н/Д: «ФЕНИКС», 1998. 512 с.
19. Крупник Е.П. Психологическое воздействие искусства. М.: ИП РАН, 1999. 240 с.
20. Леви-Стросс К. Сырое и вареное. Увертюра, часть 2 // Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972. С. 25-49.
21. Леонтьев А.Н. Избранные психологические произведения. В 2-х т. Т. 2. М.: Педагогика, 1983. 320 с.
22. Мазель Л.А. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 300 с.
23. Мирошник И.М. Личность педагога как фактор развития эмоционально-образного восприятия музыки учащимися. Автореферат дис... канд. психол. наук. М.: НИИ ОПП АПН СССР, 1990. 20 с.
24. Орлов Г. Дерево музыки. СПб.: Советский Композитор, 1992. 408 с.
25. Петренко В.Ф. Основы психосемантики. 2-е изд., доп. СПб.: Питер, 2005. 480 с.
26. Ребер А. Большой толковый психологический словарь / Пер. Е. Чеботаревой. М.: Вече, АСТ, 2001. 1152 с.
27. Солсо Р. Когнитивная психология. СПб.: Питер, 2002. 592 с.
28. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.-Л.: АПН РСФСР, 1947. 334 с.
29. Холопова В.Н. Теория музыкального содержания как наука // Проблемы музыкальной науки, 2007. № 1(1). С. 15-24.
30. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб.: Композитор, 2008. 368 с.
31. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. М.: Интерпракс, 1994. 384 с.
32. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки, 2007. № 1 (1). С. 31-43.
33. Шошина Ж. О музыкальной терапии // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980. С. 215-219.

34. Auslander P. The development of evaluative response to music: Infants prefer to listen to consonance over dissonance // *Literature & Psychology*, 1998. Vol. 44 (4). P. 1-26
35. Balkwill L., Thompson W. A cross-cultural investigation of the perception of emotion in music: psychophysical and cultural cues // *Music Perception*, 1999. Vol. 17 (1). P. 43-64.
36. Baron-Cohen S. Is There a Normal Phase of Synaesthesia in Development? // *Psyche*, 1996. Vol. 2(27). URL: <http://www.daysyn.com/BaronCohen1996.pdf> (дата обращения 5.06.2012).
37. Collier G.L. Why Does Music Express Only Some Emotions? A Test of a Philosophical Theory // *Empirical Studies of the Arts*, 2002. Vol. 20 (1). P. 21-31.
38. Furnham A., Allass K. Distinctive messages in infant-directed lullabies and play songs // *European Journal of Personality*, 1999. Vol. 13 (1). P. 27-38.
39. Götell E., Brown S., Ekman S.-L. Caregiver singing and background music in dementia care // *Western Journal of Nursing Research*, 2002. Vol. 24 (2). P. 195-216.
40. Gromko J.E. Perceptual differences between expert and novice music listeners: A multidimensional scaling analysis // *Psychology of Music*, 1993. Vol. 21(1). P. 34-47.
41. Halpern A.R. Perception of structure in novel music // *Memory and Cognition*, 1984. Vol. 12 (2). P. 163-170.
42. Hargreaves D.J., Colman A.M. The dimensions of aesthetic reactions to music // *Psychology of Music*, 1981. Vol. 9 (1). P. 15-20.
43. Johnson S. Infants' perception of consonance and dissonance in music // *Journal of Systematic Therapies*, 1998. Vol. 17 (2). P. 1-17.
44. Juslin P., Persson R. Emotional communication // In R. Parncutt & G.E. McPherson (Eds.) *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002. P. 219-236.
45. Murphey T. The when, where and who of pop lyrics: the listener's prerogative // *Popular Music*. 1989. Vol. 8 (2). P.185-194.
46. Nakata T., Trehub S.E. Infants' responsiveness to maternal speech and singing // *Infant Behaviour & Development*, 2004. Vol. 27 (4). P. 455-464.
47. Nierman G. The differences in descriptive abilities of band, choral and orchestral students // *Psychology of Music*, 1985. Vol. 3 (2). P. 124-132.
48. Oyama, T., Yamada, H., & Iwasawa, H. Synesthetic tendencies as the basis of sensory symbolism: A review of a series of experiments by means of semantic differential // *Psychologia*, 1998. Vol. 41 (3). P. 203-215.

49. Schoen D., Semenza C., Denes G. Infants' responsiveness to fathers' singing // Cortex, 2001. Vol. 37. P. 407-421.
50. Shuter-Dyson R., Gabriel C. The psychology of musical ability. L., 1981. 384 p.
51. Trainor L.J., Heinmiller B.M. The development of evaluative responses to music: Infants prefer to listen to consonance over dissonance // Infant Behavior and Development, 1998. Vol. 21 (1). P. 77-88.
52. Trevarthen C. Consonance and dissonance of musical chords: Neural correlates in auditory cortex of monkeys and humans // Enfance, 2002. Vol. 54 (1). P. 86-99.
53. Werner H. Comparative psychology of mental development. NY: Percheron Press, 2004. 564 p.

Приложение А

БЛАНК ОТВЕТОВ

ИНСТРУКЦИЯ

Перед Вами список биполярных шкал, с помощью которых необходимо оценить содержание музыкального произведения. Просим Вас выбрать тот край шкалы, который кажется Вам наиболее подходящим для описания прослушанной аудиозаписи. В том случае, если это качество в максимальной степени характеризует музыкальный отрывок, обведите ближайшую к нему «3», в средней степени – «2», в минимальной степени – «1». Если, по Вашему мнению, эта пара качеств вообще не характеризует аудиозапись, или Вы затрудняетесь с ответом, обведите «0». В каждой паре качеств должна быть отмечена только одна цифра. Продолжение **Приложения А**

Просим Вас не пропускать шкалы и сделать выбор по каждой из них.

Легкий	3 2 1 0 1 2 3	Тяжелый
Радостный	3 2 1 0 1 2 3	Печальный
Слабый	3 2 1 0 1 2 3	Сильный
Плохой	3 2 1 0 1 2 3	Хороший
Большой	3 2 1 0 1 2 3	Маленький
Темный	3 2 1 0 1 2 3	Светлый
Активный	3 2 1 0 1 2 3	Пассивный
Противный	3 2 1 0 1 2 3	Приятный
Горячий	3 2 1 0 1 2 3	Холодный
Хаотичный	3 2 1 0 1 2 3	Упорядоченный
Гладкий	3 2 1 0 1 2 3	Шершавый
Простой	3 2 1 0 1 2 3	Сложный
Расслабленный	3 2 1 0 1 2 3	Напряженный
Влажный	3 2 1 0 1 2 3	Сухой
Родной	3 2 1 0 1 2 3	Чужой
Мягкий	3 2 1 0 1 2 3	Твердый
Дорогой	3 2 1 0 1 2 3	Дешевый
Быстрый	3 2 1 0 1 2 3	Медленный
Злой	3 2 1 0 1 2 3	Добрый
Жизнерадостный	3 2 1 0 1 2 3	Унылый
Любимый	3 2 1 0 1 2 3	Ненавистный
Свежий	3 2 1 0 1 2 3	Гнилой
Глупый	3 2 1 0 1 2 3	Умный
Острый	3 2 1 0 1 2 3	Тупой
Чистый	3 2 1 0 1 2 3	Грязный

1) Попробуйте уловить и в свободной форме описать возникающие у Вас образы в ответ на прослушанное музыкальное произведение.

Ответ: _____

—

2) Подумайте, какой образ действительности хотел передать композитор в этом произведении.

Ответ: _____

—

3) Оцените по 10 шкале, насколько точно, по Вашему мнению, Ваш образ совпадает с тем образом, который хотел выразить композитор: _____

Укажите, пожалуйста, Ваш

1. пол _____

2. возраст _____

3. уровень музыкального образования (например, музыкальная школа, музыкальный ВУЗ, частные уроки) и общий стаж обучения?

Благодарю за участие!

Приложение Б

Профили семантических пространств

График Б.1 – Семантические профили марша и его аранжировок

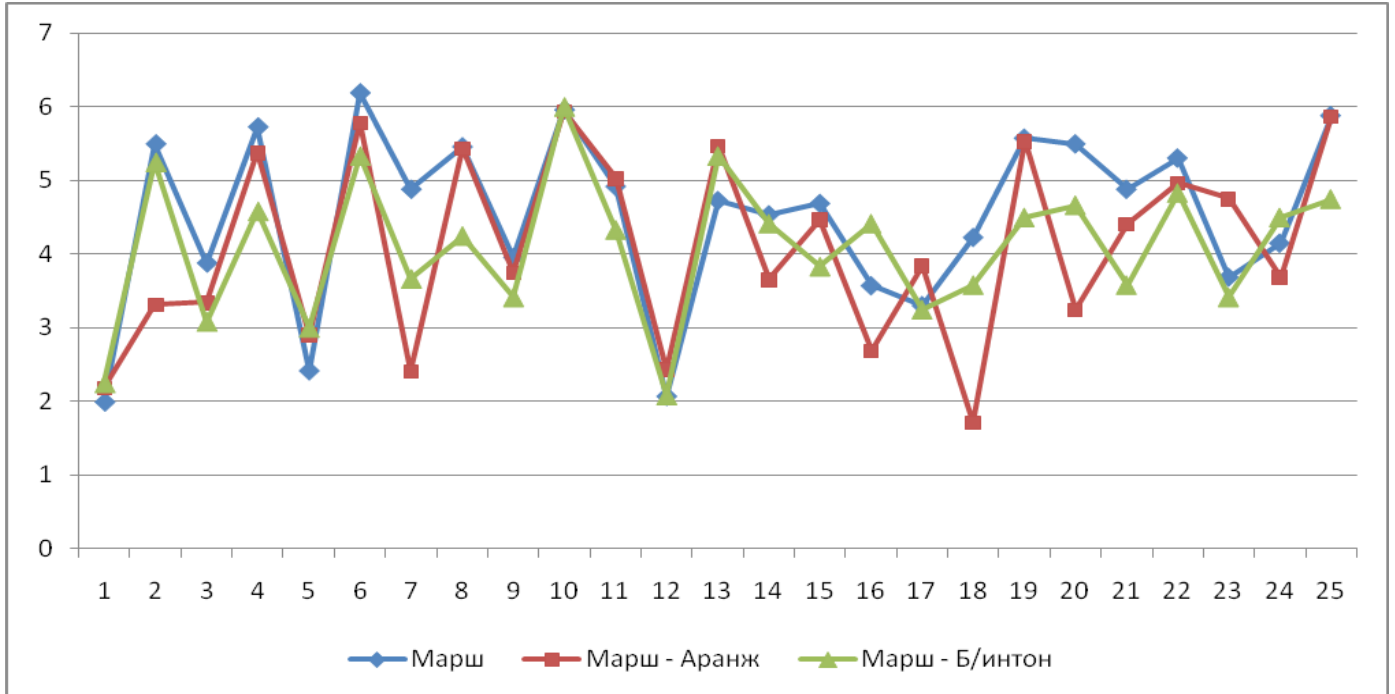


График Б.2 – Семантические профили колыбельной и её аранжировок

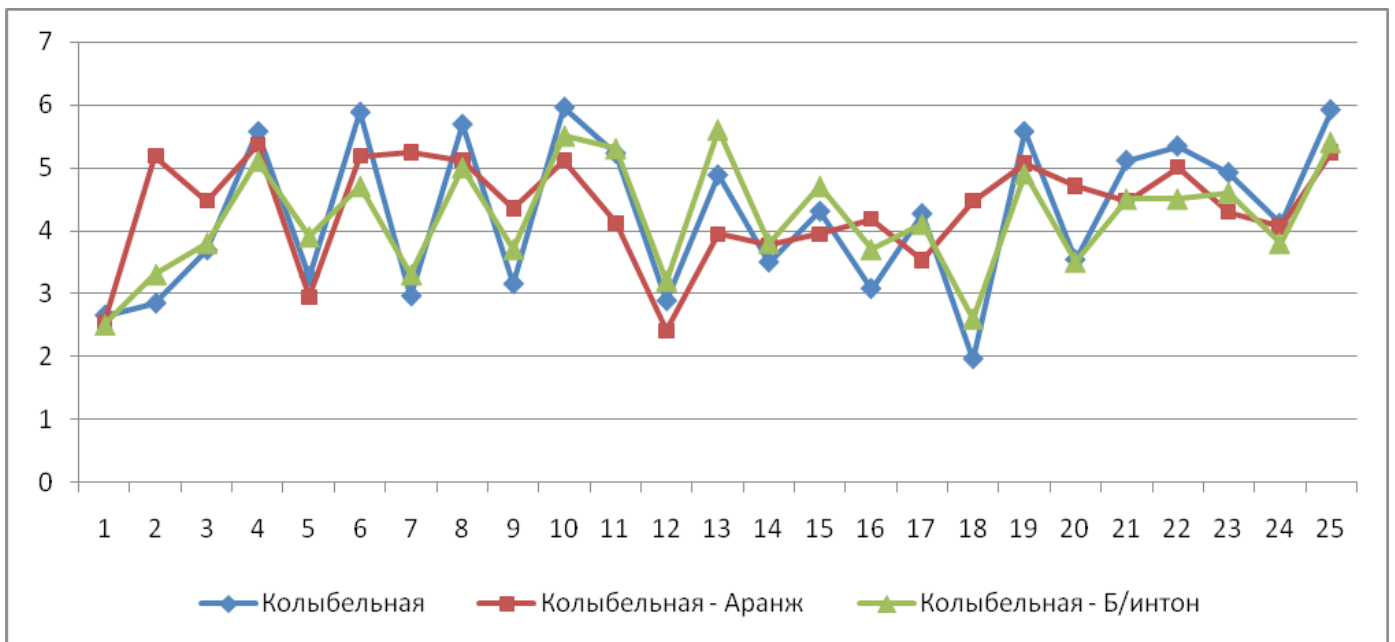


График Б.3 – Семантические профили пьес с интонационным строем марша

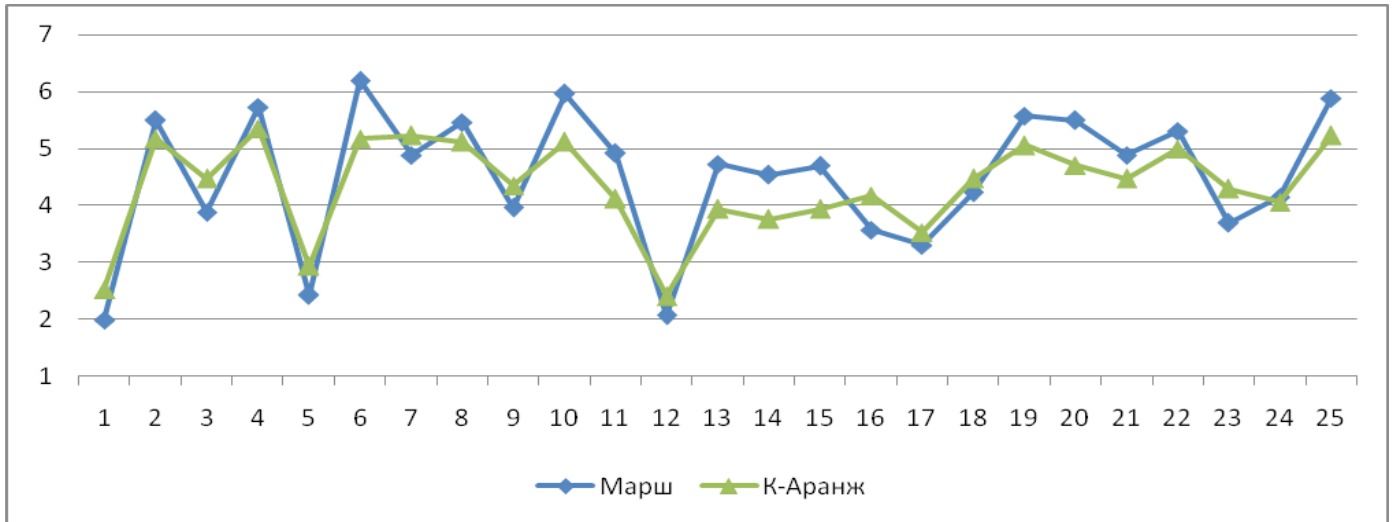


График Б.4 – Семантические профили пьес с интонационным строем колыбельной

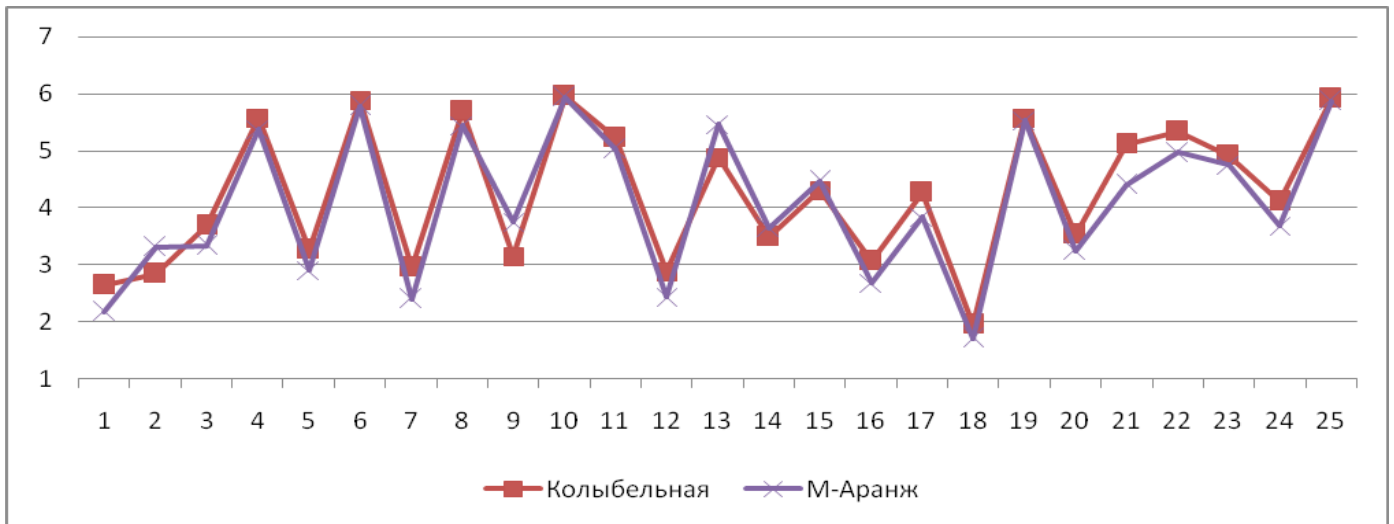
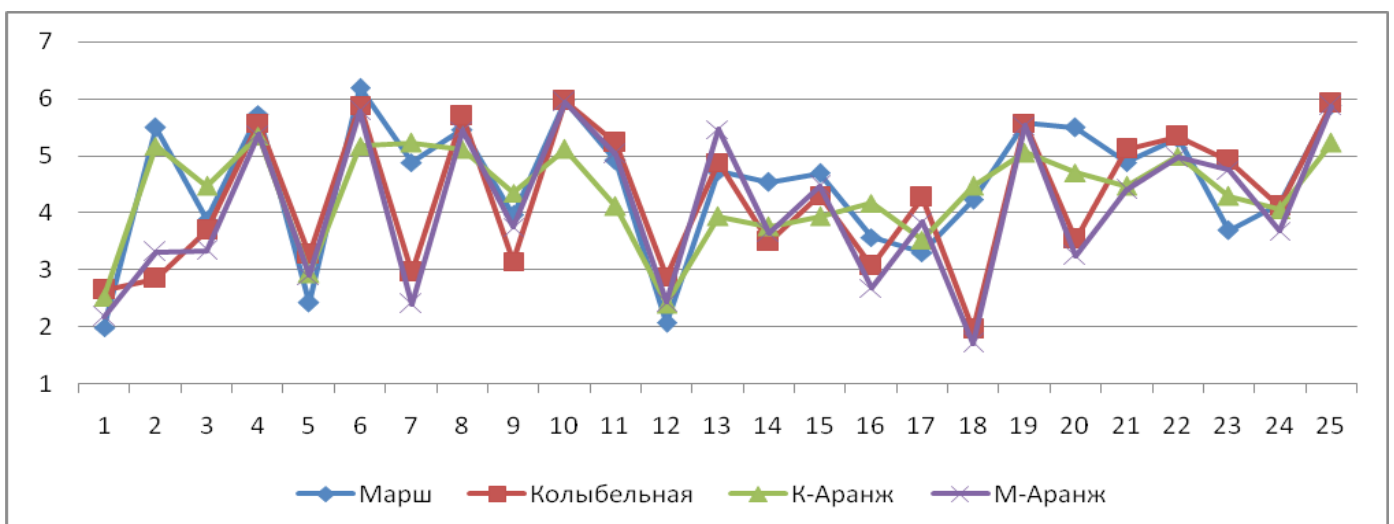
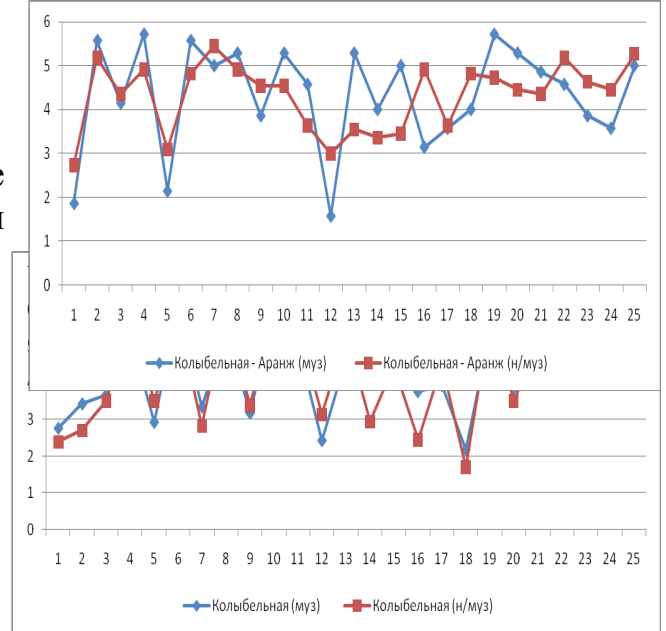
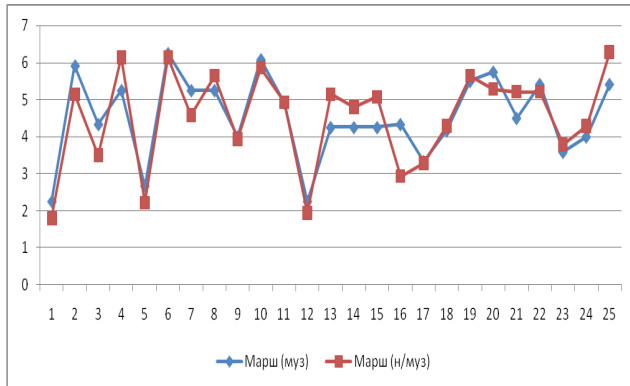


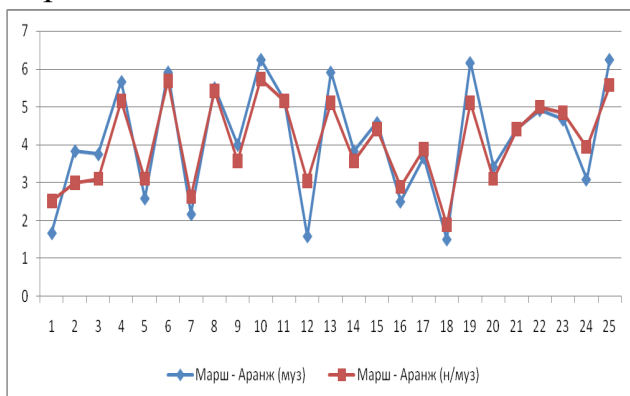
График Б.5 – Общий график семантических профилей пьес и их аранжировок



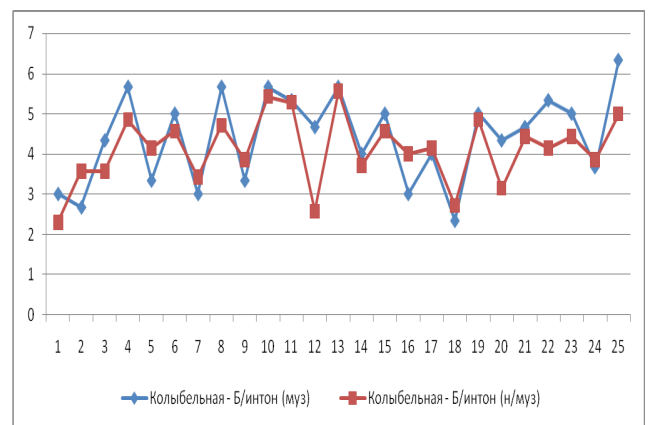
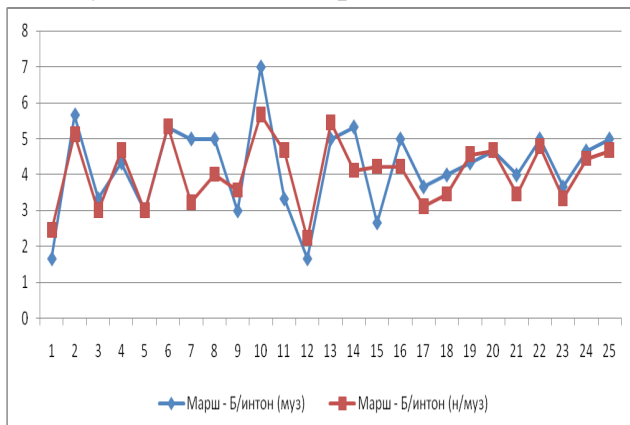
Графики Б.6-7 – Сравнение семантических профилей марша и колыбельной для слушателей с музыкальным образованием и без музыкального образования



Графики Б.8-9 – Сравнение семантических профилей аранжировок марша и колыбельной для слушателей с музыкальным образованием и без музыкального образования



Графики Б.10-11 – Сравнение семантических профилей безынтонационных версий марша и колыбельной для слушателей с музыкальным образованием и без музыкального образования



Приложение В

Разности средних значений оценок произведений

Таблица В.1 – Разности средних значений (по модулю) оценок для различных музыкальных произведений

Шкалы СД	М/К	М/М	К/К	М/М	К/К*	М/К'	К/М	М'/К'
1. Легкий – Тяжелый	0,7	0,2	0,1	0,3	0,2	0,5	0,5	0,3
2. Радостный – Печальный	2,7	2,2	2,3	0,3	0,5	0,3	0,5	1,9
3. Слабый – Сильный	0,2	0,5	0,8	0,8	0,1	0,6	0,3	1,1
4. Плохой – Хороший	0,2	0,4	0,2	1,1	0,5	0,4	0,2	0
5. Большой – Маленький	0,8	0,5	0,3	0,6	0,6	0,5	0,4	0
6. Темный – Светлый	0,3	0,4	0,7	0,9	1,2	1	0,1	0,6
7. Активный – Пассивный	1,9	2,5	2,3	1,2	0,3	0,4	0,6	2,8
8. Противный – Приятный	0,2	0	0,6	1,2	0,7	0,3	0,3	0,3
9. Горячий – Холодный	0,8	0,2	1,2	0,5	0,5	0,4	0,6	0,6
10. Хаотичный – Упорядоченный	0	0	0,8	0	0,5	0,8	0	0,8
11. Гладкий – Шершавый	0,3	0,1	1,1	0,6	0,1	0,8	0,2	0,9
12. Простой – Сложный	0,8	0,4	0,5	0	0,3	0,3	0,4	0
13. Расслабленный –	0,2	0,7	0,9	0,6	0,7	0,8	0,6	1,5
14. Влажный – Сухой	1	0,9	0,3	0,1	0,3	0,8	0,2	0,1
15. Родной – Чужой	0,4	0,2	0,4	0,9	0,4	0,8	0,2	0,5
16. Мягкий – Твердый	0,5	0,9	1,1	0,8	0,6	0,6	0,4	1,5
17. Дорогой – Дешевый	1	0,5	0,7	0,1	0,2	0,2	0,4	0,3
18. Быстрый – Медленный	2,3	2,5	2,5	0,6	0,6	0,2	0,2	2,8
19. Злой – Добрый	0	0	0,5	1,1	0,7	0,5	0	0,5
20. Жизнерадостный – Унылый	2	2,3	1,2	0,8	0	0,8	0,3	1,5
21. Любимый – Ненавистный	0,2	0,5	0,6	1,3	0,6	0,4	0,7	0,1
22. Свежий – Гнилой	0	0,3	0,3	0,5	0,8	0,3	0,4	0
23. Глупый – Умный	1,2	1,1	0,6	0,3	0,3	0,6	0,2	0,5
24. Острый – Тупой	0	0,5	0,1	0,3	0,3	0,1	0,4	0,4
25. Чистый – Грязный	0	0	0,7	1,1	0,5	0,6	0	0,6
Средняя разность оценок	0,7	0,71	0,83	0,64	0,46	0,52	0,32	0,78