

МОДЕЛИРОВАНИЕ ЭМОЦИЙ СРЕДСТВАМИ МУЗЫКИ

В. И. ПЕТРУШИН

Для практики эстетического воспитания очень важным представляется нахождение путей формирования у школьников высокой эмоциональной культуры. Воспитание способности откликаться на всю гамму человеческих переживаний является одной из важных задач музыкального воспитания. Для этого учитель музыки должен располагать сведениями относительно того, на основе каких закономерностей происходит отражение в музыке эмоций человека.

Во всех существующих программах музыкального воспитания и методических рекомендациях подчеркивается, что музыка является средством развития эмоциональной сферы учащихся, однако предлагаемый репертуар выстраивается по историческому, тематическому или по жанровому принципам. Ни в одной из существующих программ музыкального воспитания не удалось обнаружить принципов отбора музыкальных произведений по их эмоциональному содержанию, а также тех объективных оснований, по которым то или иное музыкальное произведение можно отнести к выражению определенного эмоционального состояния. В музыкальных программах ничего не говорится о связи ценностного отношения к объекту и характере испытываемых при этом переживаний. Как правило, констатируется, что если человек что-то любит, то это каким-то образом должно его волновать. Главный вопрос — выявление связи между эмоциональной сферой человека и закономерностями ее отражения в музыке, т. е. перевод житейских эмоций в эстетические, до сих пор в музыкознании с достаточной полнотой не раскрыт.

Поиски решения рассматриваемой проблемы имеют давнюю историю. Древнегреческие философы, в трудах которых мы находим разработку принципов этического воздействия музыки на человека, исходили из ее подражательной природы. Подражая тому или иному аффекту при помощи ритма, мелодии, тембра, звучания того или иного музыкального инструмента, музыка, по мнению древних, вызывает в слушателях тот же самый аффект, которому она подражает. В соответствии с этим положением в античной эстетике были разработаны классификации ладов, ритмов, музыкальных инструментов, которые следует применять для воспитания у личности античного гражданина соответствующих черт характера [3].

В средние века данная проблема изучалась в рамках теории аффектов, устанавливающей связь между эмоциональными проявлениями человека в жизни и способами их отражения в музыке. В этой теории было подробно рассмотрено взаимодействие темпов, ритмов, ладов, тембров в передаче эмоциональных состояний, их действие на людей с различными темпераментами, но законченной концепции моделирования эмоций в теории аффектов так и не было создано [8].

Из современных исследований следует отметить работы В. В. Медушевского, который указывает, что «принцип моделирования подразумевает наличие определенного соответствия между семантической структурой музыкального произведения и нашими интуитивными представлениями об эмоциях» [4; 56].

В соответствии с этим целостная музыкальная эмоция синтезируется из отдельных семантических значений и может быть представлена в виде различных формул. Однако в предлагаемых принципах кодирования музыкальных эмоций, на наш взгляд, не хватает некоторой всеобщности которая всегда присуща законченной теоретической модели.

Для того чтобы выявить закономерности кодирования эмоций в музыке, необходимо выявить наиболее существенные, инвариантные признаки различных музыкальных произведений, несущих в себе выражение сходных эмоциональных состояний. Тогда по этим признакам можно с достаточной простотой определять характер музыкального произведения, абстрагируясь от других, менее существенных признаков

кодирования эмоции. Мы исходили из концепции Дж. Брунера, согласно которой перцептивно научение состоит «в усвоении надлежащих способов кодирования окружающей среды и последующей категоризации доходящих до субъекта раздражителей с помощью кодовых систем» [2; 19]. «В конечном счете дело сводится к усвоению определенных формальных схем, которые можно использовать или приспособить с целью организации доходящей до субъекта информации» [2; 214]. Научив учащегося более точно разбираться в эмоциональном содержании музыкального произведения, учитель музыки получает возможность научить его понимать себя, свои переживания и мысли.

Для выявления наиболее существенных параметров отражения эмоции в музыке группе пяти музыкантов-экспертов было предложено 40 музыкальных произведений с заданием разложить их по общности выражаемых в них эмоциональных состояний. Требовалось дифференцировать музыкальные произведения по параметрам «гнев», «радость», «печаль», «спокойствие». В результате эксперимента было отобрано 28 произведений, которые всеми экспертами были отнесены к выражению эмоций одной и той же модальности. Результаты последующего анализа позволили выявить, что произведения одной и той же модальности имеют сходство по указанным в нотах темпу и ладу, что дало основания для построения следующей таблицы.

Было сделано предположение, что кодирование музыкальных эмоций и отнесение различных произведений к выражению эмоций одной и той же модальности можно осуществить при помощи предлагаемой ниже системы координат:



Для проверки этого предположения экспертам было предложено разместить проанализированные ими произведения в данной системе координат. Все они отнесли указанные в таблице музыкальные произведения в соответствии с их настроением в определенный квадрат. Таким образом, можно было сделать вывод о том, что данный принцип моделирования отражает некоторые объективные закономерности существующих связей между эмоцией и ее выражением в музыке.

Обобщенные характеристики музыкальных произведений, выражающие сходное эмоциональное состояние

Основные параметры музыки	Основное настроение	Литературные определения (по данным музыковедческой литературы)	Названия произведений
1	2	3	4
Медленная мажорная	Спокойствие Печаль	Лирическая, мягкая, созерцательная, элегическая, напевная	Бородин, Ноткин из струнного квартета; Шопен. Ноктюрн фа—мажор (крайние части); его же. Этюд ми-мажор (крайние части); Шуберт. «Аве Мария»; Сен-Санс. «Лебедь»
Медленная минорная		Сумрачная, трагическая, мрачная, тоскливая, гнетущая,	Чайковский. V симф., вступление; его же. VI симф., финал; Григ. «Смерть»; Шопен. Прелюдия до-минор; его же. Марш из сонаты си-

Быстрая минорная	Гнев	подавляющая, унылая, скорбная	бемоль-минор Шопен. Скерцо № 1, Этюд № 12, соч. 10; Скрябин. Этюд № 12, соч. 8; Чайковский. VI симф., 1-я ч. разработка;
	Радость	Драматическая, взволнованная, тревожная, беспокойная, мятежная, гневная, отчаянная	Бетховен, финалы сонат № 14, 23; Шуман. «Порыв»
Быстрая мажорная		Праздничная, торжественная, ликующая, бодрая, веселая, радостная	Шостакович. Праздничная увертюра; Лист. Финалы рапсодий № 6, 12; Моцарт. Маленькая ночная серенада, финал; Глинка. «Руслан и Людмила», увертюра; Бетховен, финалы симфоний № V, IX

Следует отметить, что такие моменты музыкальной выразительности, как тембр, ритм, динамика, ритмоинтонационные и гармонические средства представляются очень важными для моделирования в музыке той или иной эмоции, тем не менее они являются дополнительными. В исследованиях Ч. Осгуда и его сотрудников, выполненных на материале изобразительного искусства, было установлено, что «картины с самым различным предметно-иконографическим содержанием могут иметь очень близкие эмоционально-оценочные свойства» [6; 316]. Это положение правомерно и для музыкальных произведений. Одно и то же настроение в различных музыкально-исторических и композиторских стилях может выражаться несхожими ритмоинтонационными, гармоническими и тембровыми средствами, как это можно видеть на примере произведений И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича, А. Вивальди и И. Стравинского, С. С. Прокофьева и Ф. Шуберта. От произведений старых мастеров к произведениям современных композиторов увеличивается семантическая сложность музыкальной ткани, но сами эмоции при этом существенно не меняются. И если в произведениях композиторов различных эпох мы находим выражение сходных эмоциональных состояний, можно говорить о том, что в этом случае параметры темпа и лада будут сходными.

Эстетические чувства, возникающие при восприятии музыкального произведения в отличие от базальных эмоций, имеющих место в непосредственной жизни, включают в себя комплекс близких по значению настроений, дающих динамическую картину эстетического переживания, которое может быть выражено при помощи многочисленных вербальных определений [5].

Предлагаемая модель категоризации эмоций на основе двух параметров (темпа и лада) подчиняется закону количественных изменений и переходу их в качественные отличия. Одна и та же мелодия, исполненная в мажорном или же минорном ладу, быстром или медленном темпе, будет в зависимости от этого передавать другую эмоцию. Поэтому если бы мы задались целью поместить различные музыкальные произведения в предлагаемой сетке координат, то одни из них в зависимости от интенсивности выраженной эмоции будут располагаться ближе к одной из осей координат, а другие дальше. Например, очень грустное произведение будет находиться от оси ординат дальше, чем произведение, выражающее легкую элегическую печаль,

Как показывает практика педагогических наблюдений, приведенная категоризация эмоций на основе двух компонентов средств музыкальной выразительности достаточно четко проявляется при восприятии музыки эпохи барокко (А. Вивальди, И. С. Бах), венских классиков (Ф. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен), композиторов-романтиков

(Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, Э. Григ, И. Брамс), русской классической музыки (П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов), современной музыки (С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович). Однако при переходе к так называемой музыке новых средств (А. Веберн, К. Пендерецкий, А. Шенберг), в которой мажорно-минорные соотношения становятся зыбкими и неопределенными, часто наслаиваясь друг на друга, ритмическая структура произведения становится предельно свободной, основным носителем художественного смысла становятся своеобразие интонационных тяготений, тембровые и гармонические характеристики звучания, а предлагаемые принципы выявления эмоциональных состояний перестают себя оправдывать.

Таким образом, в традиционных по средствам музыкальной выразительности произведениях можно выделить следующие закономерности, которые следует учитывать при восприятии музыки для понимания заложенных в ней эмоций:

1. Медленный темп+минорная окраска звучания в обобщенном виде моделируют эмоцию печали и передают настроения грусти, уныния, скорби, сожаления об ушедшем прекрасном прошлом.

2. Медленный темп+мажорная окраска моделируют эмоциональные состояния покоя, расслабленности, удовлетворенности. Характер музыкального произведения в этом случае будет созерцательным, уравновешенным, умиротворенным.

3. Быстрый темп+минорная окраска в обобщенном виде моделируют эмоцию гнева. Характер музыки в этом случае будет напряженно-драматическим, взволнованным, страстным, героическим.

4. Быстрый темп+мажорная окраска моделируют эмоцию радости. Характер музыки жизнеутверждающий, оптимистический, веселый, радостный, ликующий.

Дальнейший анализ предложенной модели отражения эмоций в музыке показал, что в своих характеристиках она в некотором смысле изоморфна известной классификации темпераментов, предложенной Айзенком. Но вместо параметра «интроверсия—экстраверсия» в нашей модели берется темп — медленно-быстро, а вместо «стабильность—нестабильность» — параметр мажор — минор. В обеих моделях для характеристики как темперамента человека, так и настроения музыкального произведения оказывается достаточным располагать показателями двух переменных — темпа (либо психической активности, либо музыкального произведения) и качественной особенности эмоционального переживания, раскрываемого в одном случае в понятии «стабильность-нестабильность», а в другом — мажорного или минорного лада. Главное это то, что между эмоциональной жизнью человека и ее проявлением в природном темпераменте, с одной стороны, и отражением ее особенностей в музыке — с другой, существуют определенные зависимости и связи,

Известно, что холерики и сангвиники отличаются быстрым темпом психической активности, в то время как меланхолики и флегматики — более медленным. Если меланхоликов и холериков отличает неустойчивость, нестабильность настроения, то флегматиков и сангвиников будут отличать именно устойчивость, общая мажорность эмоционального мироощущения.

В упоминаемой выше теории аффектов постулировалось положение о том, что слушателям более всего нравится та музыка, которая в наибольшей степени соответствует их природному темпераменту. Была поставлена задача проверить это положение в эксперименте. 58 школьникам VIII—IX классов предлагалось прослушать несколько музыкальных произведений, выражающих различные эмоции (печаль, радость, гнев, спокойствие).

Участникам эксперимента было предложено оценить каждое из прослушанных произведений по пятибалльной шкале — от -2 до $+2$ с градациями — «совсем не нравится», «не нравится», «безразлично», «нравится», «очень нравится». Также нужно было проранжировать прослушанные произведения по степени их предпочтения.

Личностный опросник Айзенка «Экстраверсия—нейротизм» (форма А), позволил выявить темперамент участников эксперимента. В ходе анализа восемь анкет были исключены как недостоверные, так как количество баллов по шкале «Ложь» превышало 5 единиц. Из оставшихся 50 анкет в 21 случае мы получили совпадение выявленного при помощи опросника темперамента школьника с характером наиболее понравившейся музыки. В 29 случаях школьникам нравилась та музыка, которая не соответствовала особенностям их темперамента. Таким образом, предположение о том, что школьникам больше всего должна нравиться та музыка, которая в наибольшей степени соответствует их природному темпераменту, подтвердилось не полностью. Мы обнаружили, что предпочтение музыкальных произведений, настроение которых соответствует особенностям темперамента того или иного школьника, отмечается главным образом у тех из них, которые обладают, небольшим музыкальным опытом. Музыкально развитые учащиеся, живо реагирующие на музыку, ставили высокие оценки всем прослушанным произведениям и затруднялись в выборе наиболее понравившегося. Такие школьники как бы отходили от своих природных предпочтений и могли оценивать положительно музыку иного по сравнению с их темпераментом характера. Можно предполагать, что живость реагирования на музыкальные произведения, различные по характеру, говорит о развитости эмоциональной сферы учащихся. Однако нахождение более тонких корреляций между уровнем развития эмоциональной сферы учащегося, уровнем его музыкальной отзывчивости и особенностями его природного темперамента требует дальнейшего изучения.

Музыкальное воспитание, предлагая учащимся в содержании музыкальных произведений эмоции различной модальности, делает их одновременно и более способными к переживанию тех эмоциональных состояний, которые не входят в структуру эмоций их природного темперамента, тем самым расширяя и углубляя контакты с окружающими людьми и действительностью.

Было бы неверно все богатство эмоционального содержания, заложенного в музыкальное искусство, пытаться уложить в предложенную схему. Тем не менее, как нам представляется, рассматриваемая модель в своих наиболее существенных моментах раскрывает главные закономерности кодирования житейских эмоций средствами музыки и превращения их в эмоции эстетические. Модель — это только модель, а не сама реальная действительность, но, пользуясь приемами моделирования, эту действительность можно понять глубже и разностороннее.

1. *Алексеев Э., Волохов В., Головинский Г., Зараковскчй Г.* На путях исследования музыкальных вкусов // Сов. музыка. 1973. № 1.
2. *Брунер Дж.* Процесс познания. М., 1977.
3. *Иванов-Борецкий М.* Материалы и документы по истории музыки. Т.1. М., 1934.
4. *Медушевский. В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
5. *Ражников В. Г.* Партитурная транскрипция // Вопр. психол. 1980. № 1. С. 137 – 147.
6. Семиотика и искусствометрия: Сб. переводов / Сост и ред. Ю.М. Лотман и В.М. Петрова. М.: Мир, 1972.
7. *Фресс П., Пиаже Ж.* Экспериментальная психология. М., 1975.
8. *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту. М., 1975.

Поступила в редакцию 16.II 1987 г.