

Вятоха И. Ю.

г. Киев

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВ ВОЗДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕМБРА НА ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ СОСТОЯНИЯ СЛУШАТЕЛЯ

В статье раскрыт тембр, его особенности в системе психологического воздействия музыки на эмоции слушателя, описаны и систематизированы факторы, формирующие эмоциональное отношение слушателя к тембровой стороне музыки.

Ключевые слова: *музыкальный тембр, эмоциональное состояние, тембровый слух, тембровое восприятие, ассоциация, эстетическая эмоция, архетипические образы.*

Постановка проблемы

Введение. Факт глубины и всесторонности воздействия музыки на слушателя признан неоспоримым уже с первых попыток осознания ее роли в жизни человека. При этом творящее музыкальное сознание всегда было сориектировано как на слушателя в целях внутренней гармонизации, восстановления душевного мира, так и на организацию воздействия выразительными средствами музыки. Однако особенности и механизмы такого воздействия еще очень мало изучены. И это не случайно: со стороны объекта музыкальное воздействие представляет собой сложную многоуровневую систему, со стороны субъекта, по мнению С. Беляевой-Экземплярской, Э. Панайотиди, С. Рапопорта, Б. Теплова, — эмоциональную сферу слушателя. Отсутствие четких представлений о возможностях психологического воздействия тембра, теоретической его основы, дифференцированного воздействия, применяемого в прикладных целях: создания экологически чистой звуковой среды, эстетического воспитания и образования школьников, оказания психологической помощи, заставляет обратиться к рассмотрению музыкального тембра как средства воздействия на эмоциональные состояния в теоретическом аспекте. Поэтому актуальна проблема дифференцированного рассмотрения музыки как средства психологического воздействия, преимущественно эмоционального по характеру.

Целью данной статьи является теоретическое обоснование использования музыкального тембра как средства воздействия на эмоциональные состояния слушателя.

Изложение основного материала

Тембр в акустике — характеристика особой качественной стороны звука, определяющаяся спектральным составом сложных звуков. В терминах (субъективных) сознания это — окраска звука, «субъективное выражение объективного спектра звука» [4, 114], свойство, которым отличаются звуки одной и той же частоты (высоты), амплитуды (громкости) и длительности. Тембр — самое сложное, составное, целостное свойство звука, в создании которого участвуют все остальные звуковые свойства, он отра-

жает целостную картину колебательного процесса в ее своеобразии, ведущая черта тембра — интегративность. С точки зрения механики, тембр, — характеристика внутреннего (колебательного) движения тел, проводимого средой, обусловленная характером воздействия (тела, энергии). В ней отражаются физические особенности воздействовавшего и колеблющегося тел, энергии и звукопроводящей среды.

Тембр в музыке — качество звучания, объединяет группу средств музыкальной выразительности, использующих его возможности. Вся система средств музыкальной выразительности генетически восходят к системе свойств звука через стадию их преломления в сознании слушателя, когда они становятся музыкально-психологическими характеристиками [3; 21]. Именно по причине наличия тембра, самого труднофиксируемого, «летучего» качества, представленного лишь в живом звучании, система средств музыкальной выразительности является звучащим музыкальным произведением, называясь *Sonor (S)* — система, от лат. *sonare* — звучать (рис. 1). Здесь физические возможности тембра используются с целью проведения художественного содержания, что предъявляет особые требования к акустическому качеству материала. Поэтому применяемые в музыке тембры — это ограниченная совокупность, объемлющая узкополосные, отчасти широкополосные шумы и тоны.

Звуковысота, тембр, громкость, динамика, музыкальное время (длительность)	s 1 – подсистема (уровень)
	s 2
	s 3
	s 4

SONOR (S) — система

Рис. 1. Модель музыкального произведения: Sonor (S) — система

К тембровым средствам музыкальной выразительности относятся инструментовка, поскольку тембр отражает разницу между звуками одной и той же высоты, громкости, длительности, но сыгранных на разных инструментах [8], и специальные «темброориентированные» композиционные техники.

Инструментовка — «искусство изложения музыки для исполнения ее каким — либо составом оркестра или инструментальным ансамблем» [10, 211], оркестровка — ее частный случай для типизированного состава. Мы считаем, что, отражая факт неразрывности музыки от исполняющего ее инструмента/ов, инструментовка может быть понята более универсально — как искусство изложения музыки для инструмента вообще. Рассмотрев наиболее общие критерии жанрового деления музыки, относящиеся к средствам ее исполнения, мы так же выделили две оппозиции, лежащие в основе организации ее тембровых средств: 1) «человеческий голос — музыкальный инструмент» (соответствующая жанровой оппозиции «вокальная — инструментальная музыка») и 2) «один инструмент — инструментальный состав» (имеющая жанровое соответствие «сольная — ансамблевая (оркестровая) музыка»). Первая, базовая оппозиция, отражая антропоцентричность музыкального искусства, «шкалирует» инструменты по принципу сонорной схожести с человеческим голосом. Таков порядок желательности применения инструментов, провозглашенный классической

школой оркестровки в лице Н. Римского-Корсакова: струнно-смычковые, деревянные духовые, медные, ударные. Вторая, производная оппозиция, обнаруживает существование в музыке двух тембровых строев: монохроматической и полихроматической шкал. Монохроматическая шкала включает «разброс» тембрового качества в пределах диапазона одного инструмента, в сольной музыке, построена на противопоставлении регистровых красок (рис. 2), полихроматическая — «разброс» тембрового качества совокупности музыкальных инструментов (реальной или условной), где главный вид противопоставления тембров — по модальности окраски. Объем и содержание последней шкалы изменчивы, отражают историческую и географическую динамику изменения состава музыкального инструментария, являя темброкрасочные предпочтения эпохи / страны / личности, отношения выстраивает принцип подобия качества [2]. Условия монохроматической шкалы могут распространяться на полихроматическую («оркестровая группа инструментов, komponуемая по принципу взаимодополняемости диапазонов») и наоборот («оркестровое» звучание фортепиано, органа, аккордеона).

ДИАПАЗОН ИНСТРУМЕНТА				
Полюс-край	Нижний регистр	Средний регистр	Верхний регистр	Полюс-край
КАЧЕСТВА ТЕМБРА				
«Эссенция»	Зона сгущения	Тембровая норма	Зона сгущения	«Эссенция»

Рис. 2. Монохроматическая шкала тембра. Организация тембра в сольной музыке

Специальными возникшими в современной музыке «темброориентированными» композиционными техниками являются колористика, сонористика и сонорика. Колористика — это музыка красочных звучностей, где различимы все тона. Сонорика — музыка звучностей, в которой при ярком ощущении краски звучания различается лишь меньшая часть образующих его тонов. Сонористика — музыка тембровых звучностей (без определенной высоты и эффекта тоновости), которые воспринимаются как целостные, неделимые на тоновые части красочные блоки [10, 54]. Организует тембровые средства здесь другая, внутризвуковая оппозиция «тембр — звуковысота». Поэтому звуковая ткань здесь синкретизируется, образуя сливающиеся в единство звуко-комплексы (соноры), дающие впечатление «макротембра», краски. Но Д. Дувирак отмечает более широкое основание обращения к этим техникам, чем красочность: это — способ проникновения в самую суть феномена музыки, где в центре — «чувственно-конкретная первозданность живого звучания» [3, 7].

Тембр в психологии как средство воздействия был осознан уже с древности. Исторические свидетельства, представленные персоналиями царя Давида, Демокрита, Климента Александрийского, Исидора из Севильи, Салинаса, М. Лютера, Ж. Руссо, Ф. Грильпарцера, В. Гюго и других, излагают этот факт именно в терминах воздействия музыкальных инструментов на эмоциональную сферу.

Основой эмоциональной чувствительности на тембр является существование особого ориентированного на него сенсорно-перцептивного аппарата. Сенсорной основой этого является тембровый слух. Он заключается в особой стратегии обработки звуковой информации, нацеленной, по Б. Теплову, на комплекс тонов, на спектр, вертикаль как на единство. В противоположность этому слышание гармонии (звуковысоты) обусловлено направленностью слуха на выделение составных частей созвучия, всех входящих в состав комплекса спектра частичных тонов. Поэтому впечатление тембра, пишет Б. Теплов, создается синкретически – суммирующей, интегрирующей способностью человеческого слуха, в отличие от восприятия гармонии, при котором слух дифференцирует, анализирует, выделяет одно, условно абстрагируясь от другого. Тембровый слух, имеющийся и у животных, у человека приобретает характер высокодифференцированной чувствительности, будучи связанным с эмоциональным переживанием разницы между звуками во взятом отношении [3].

Соответствующую линию — воздействие музыкального тембра на эмоции — можно проследить и в общей картине музыкального восприятия. Это зафиксировано в концепциях эмоционального характера музыкального восприятия С. Беляевой-Экземплярской, Э. Панайотиди, С. Рапопорта, Б. Теплова, являющихся в своем большинстве общими, эпифеноменальными, не специфицирующими тембр. На этом фоне выделяется концепция О. Ростовского [16]. Полагая в основу музыкального восприятия трехкомпонентную модель (объект – субъект – процесс), автор дифференцирует объект (музыкальное произведение) и субъект (слушателя), вычлняя, соответственно, тембр и состояния субъекта. Оба компонента вступают в контакт в процессе восприятия, давая результат — субъективный музыкальный образ. Эта линия нами вычленена из общей картины, подведена под описанные выше системные основы, конкретизирована, выстроена в соответствии с ее спецификой. Выделены две ее стороны — собственно структурная и процессуальная. Содержание структурной таково: тембр принадлежит как материально-звуковой (s — 2 компонент S — системы), так и содержательной (складывающейся из эмоциональной и предметной, по другой терминологии, выразительной и изобразительной, субъективной и объективной частей) основе объекта — музыкального произведения; эмоции составляют сферу субъекта, рядоположенную когнитивной. Процессуальная сторона делится в общем на три этапа — предпроцессуальный (характеризующийся ситуацией — стартовым эмоциональным состоянием, степенью нацеленности на восприятие, подготовленности к нему и связанными с музыкой, ее тембровой стороной особенностями слушателя), собственно процессуальный, представляющий прогрессивно чередуемые эмоциональные явления в отношении специфичности (от недифференцированного возбуждения — к переживанию определенной модальности), уровня эмоционального реагирования (от эмоционального тона ощущений — к эмоциональному состоянию), гомогенности (от «чистой» эмоции — к смешанному образованию аффективно — когнитивного порядка, «умной» эмоции) и постпроцессуальный (эмоциональный «синтез» процесса, включающий аффективное значение первичного и вторичного образа восприятия, дающий свой «продукт» — итоговое эмоциональное состояние).

Собственно эмоциональные основы действенности музыкального тембра заключаются в том, что может складывать его субъективную значимость, формирующую эмоциональное отношение. Очевидно, эта значимость — в характере звуковой информации, которую способен «проводить» только тембр. Ныне в исследованиях упоминаемо четыре таких момента.

1. Предметный характер тембразвуковой информации. Е. Назайкинский и Н. Семенова отмечают, что тембр — самое предметное качество звука, «обозначение тембра эквивалентно «опредмечиванию» музыкально-слухового образа» [17, 3]. Здесь явлена способность тембра быть редупликацией материально-физических качеств звучащего тела, в этом «считывается» его объективная, физическая природа. Поэтому такая информативность может быть квалифицирована как элементарная, базовая, первичная. Непосредственную значимость для человека она представляет для человека в свете ориентации его в окружающей предметной материально-физической обстановке, находящейся в пределах зоны слышимости звука, характеризуя благоприятность / неблагоприятность ее условий для выживания, предоставляя данные для адаптационного прогноза. Тембразвуковая информация о звучащих предметах характеризуется достаточной долей неопределенности, энтропии: по данным Я. Рейковского [14], слух имеет познавательный коэффициент, в 1,25 раза более низкий, чем у зрения (поэтому и говорят о предельно обобщенном характере музыкальной предметности). Эта неопределенность тембра активно используется с художественной целью. Моменты намеренного нивелирования композиторами связи «тембр — источник звука», особенно ярко представленные в современной музыке, рисуют слушателю предметно-ассоциативный ряд уже не реального, а виртуального порядка. Способы нивелирования, являющиеся «новыми формами тембра», систематизирует И. Шабунова [20]: 1) привлечение самых разнообразных источников звука («квази — инструменты», электромузыкальные инструменты), 2) изобретение новых способов игры на обычных инструментах (воздействие на любую часть их корпуса), 3) использование нетрадиционных сочетаний инструментов. Художественные результаты так описывает Г. Иванченко: «использование негармонических рельефов, создание самых неожиданных тембров, любых сочетаний гармоник и резонансов от множественных основных тонов позволяет моделировать многомерное пространство или даже множественность сонорных пространств, ... где обрисовываются виртуальные реальности грандиозных пространств космического мира — своего рода иллюзия сверхреальности» [5, 60]. В любом случае, эмоция, рожденная такого порядка значимостью тембра, представляет собой эмоциоподобный драйв безопасности (С. Попов).

2. Ассоциирование с человеческим голосом. Основа этого такова, что тембр, по словам А. Костюк, является «инструментом поиска живого в окружающей звуковой среде» [6, 90], будучи стороной проявления антропоцентричности музыкального сознания. Звук инструментов, сделанных из органических материалов, в восприятии имеет более теплую эмоциональную краску. Поэтому есть разница между инструментами, сделанными из органического и неорганического материала: звук скрипки «до — фабульно» более «тепл» для человеческого уха, чем звук металлических флейты и

трубы. Но возможности тембра здесь более глубоки: по нему читается эмоциональное состояние предполагаемого «героя» музыкального действия, «кодирующего» свои эмоциональные состояния с помощью арсенала, который изучается исследователями акустических средств вокального и голосового выражения эмоционального отношения и состояния. Приводимые данные Э. Гуцало [1], Г. Котляр [7], В. Медушевским [9] по тембру систематизированы в табл. 1. Согласно Г. Котляр, доля тембровых средств среди других в выражении эмоции радости составляет половину; горя, безразличия, страха — одну треть; и лишь в выражении эмоции гнева в сравнении с вышеприведенными тембр принимает наименьшее участие. В этом тембр предстает как тонкое и точное средство эмоциональной коммуникации, детально отражая целостное состояние человека, в том числе физическое (по данным физиологов, даже малая царапина несколько изменяет тембр человеческого голоса, не говоря уже о физиологических циклах, связанных, например, с работой эндокринной системы организма). Посредством механизмов социальной трансляции эмоции (эмпатия, суггестия, заражение) слушатель начинает испытывать соответствующее определяемому на слух эмоциональное состояние. Эмоции, связанные с такой значимостью тембра, являются социальными, имеют более высокий, по сравнению с «драйвовыми», рассмотренными в первом пункте, характер.

Таблица 1

**Средства вокальной и голосовой передачи
эмоциональных отношений тембром**

Исследователи Эмоция	Э. Гуцало	Г. Котляр	В. Медушевский
Радость	Тембр светлый, яркий, звук льющийся, в голосе «слышна улыбка»	Светлое, серебристое звучание голоса (мимическое соответствие чему – улыбка)	Блестящий тембр
Горе	Тембр глухой, дикция «мятая»	Темное звучание голоса, его плотный, массивный, металлический окрас	
Безразличие	Тембр пустой, дикция вялая, отсутствует вибрато, «падение» дыхания		
Гнев	Тембр яркий, прямой, жесткий, акценты при исполнении	Темное звучание голоса, его плотный, массивный, металлический окрас	Темный тембр, прирост шумовых эффектов (аспирация), дрожь голоса
Страх	Тембр глухой, темный, увеличение частоты вибрато	Густой, задавленный тембр, потеря черт блеска, звонкости	
Печаль			бледный, завуалированный тембр (с малым количеством обертонов, бедностью спектра)

3. Транслируемые тембром смыслы культуры и искусства. Как осознанная с древности сторона звука тембр «оброс» культурно-историческими значениями, будучи способен являться знаком, символом, эмблемой, метафорой. В этом смысле он сумел образовать широчайшее семантическое поле — и как знак, неразрывный с обозначаемым (что характерно для мифологического сознания), и как символ, обозначающий не самое себя, а нечто совершенно другое (что отражает историческую дифференциацию человеческого общества и мышления, обретение ведущей роли мышлением логическим), высвечивая жанровый генезис музыкального искусства, с органико-технической стороны являясь эрзацем той или иной эпохи, географической области, ситуации, индивидуальности, их содержания. В этом используемы, образно говоря, «художественно прочтены» и предметный, и социальный уровни информативности тембра. Нами установлено, что принципы организации тембра здесь восходят не лишь к качеству звучания, а и к его культурологическим значениям, формируя не просто качественный исполнительский аппарат музыки, но модели идей мировоззренческого характера, манифестирующие внутреннюю позицию художественного сознания. Таков оркестр, в культурной семантике трех основных групп которого просматривается идея единства духовного (духовые), душевного (струнно-смычковые) и телесного (ударные) начал, художественно манифестирующая, таким образом, додекартовскую (библейскую) модель человека (недаром безрезультатны попытки объяснить принцип формирования оркестра причинами, искомыми только в сонорных качествах звучания). Эмоции, пробуждаемые этими значениями тембра, суть высшие, эстетические.

4. Связь с содержанием архетипических образов. Еще один источник субъективной значимости тембра, упоминаемый В. Петрушиным [12], Г. Побережной с соавторами [13], А. Тороповой — коллективное бессознательное. Его активностью объясняются случаи видимо беспричинного сильного эффекта, производимого звуком того или иного инструмента. В качестве примера можно привести фрагмент размышлений Т. Райка по поводу звука шофара, не воспроизводящего мелодии, имеющего всего три тона, напоминающего скорее рев быка, чем музыку, но заставляющего душу трепетать. Объяснение его воздействия — «бессознательная аффективная связь звуков инструмента с незнакомыми пережитыми событиями, принадлежащими некогда нашему сознанию» [13]. Это — прамузыкальный слой музыкальной семантики, пишет автор, обозначающий «духовную связь музыкально-творческой деятельности с продуктами коллективного бессознательного. Однако проследить конкретику этой формирующей значимость тембра реальности, а значит — причинные связи, равно и как обозначить характер подобной аффективности, не представляется возможным.

Как известно, характер ситуации, порождающей эмоцию, отражается на характере самой эмоции. С этой позиции эмоция, рожденная воздействием тембра, представляет собой сложное целое, где сплелись предметный, социальный, культурно-исторический и архетипический компоненты, и доминирует тот компонент, соответствующая которому информация по тем или иным причинам на момент воздействия оказалась наиболее субъективно значимой.

Выводы

Таким образом, тембр в физике — окраска звука, одна из четырех его характеристик, являющаяся субъективным отражением состава (спектра) сложных звуков. Ведущая черта тембра — интегральность. В музыке тембр — основа для целой группы средств музыкальной выразительности. К ним относятся инструментовка и темброориентированные композиционные техники — колористика, сонорика, сонористика. Воздействие музыкального тембра на эмоциональную сферу слушателя имеет опорой особый сенсорно-перцептивный аппарат, основой которого служит тембровый слух, заключающийся в особой стратегии обработки звуковой информации, нацеленной на комплекс тонов, на спектр, вертикаль как на единство. Существует так же особая линия музыкального восприятия, связывающая тембр как сторону объекта и эмоциональные состояния как сферу субъекта в акте восприятия. Основу воздействия музыкального тембра на эмоции составляет его субъективная значимость, заключенная в характере звуковой информации, которую способен «проводить» только тембр. К таковой относятся: предметная, социальная, культурно-историческая и архетипическая информация, поэтому тембровая эмоция, — сложный сплав эмоциоподобного драйва безопасности, социального, эстетического компонентов и бессознательной аффективности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуцало Э. У. Переживание как психологическое содержание вокальной импровизации на настроение / Э. У. Гуцало // Диагностика и регуляция эмоциональных состояний ; ред. А. Я. Чебыкин. — М., 1990. — С. 26–35.
2. Дубовская И. Ю. Оркестровый колорит: восхождение к парадигме / И. Ю. Дубовская. — Донецк : Рукопись ДНАМУ, 1998. — 60 с.
3. Дувирак Д. А. Тембродинамические аспекты музыкального мышления: взаимодействие творчества и восприятия: автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствовед. / Д. А. Дувирак. — К., 1987. — 19 с.
4. Жарков А. Н. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения / А. Н. Жарков // Музичний твір як творчий процес ; ред. І. В. Коханик. — К. : Вид-во НМАУ, 2002. — Вип. 21. — С. 270–277.
5. Иванченко Г. В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы / Г. В. Иванченко. — М. : Смысл, 2001. — 264 с.
6. Костюк А. Г. Восприятие мелодии: мелодические параметры процесса восприятия музыки / А. Г. Костюк. — К. : Наук. думка, 1986. — 191 с.
7. Котляр Г. М. Исследование акустических средств выражения эмоциональных состояний в вокальной речи: автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. психол. наук : 19.00.01 «Общая психология» / Г. М. Котляр. — Л., 1975. — 18 с.
8. Кузнецов Л. А. Акустика музыкальных инструментов / Л. А. Кузнецов. — М., Музыка, 1989. — 156 с.
9. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. — М. : Музыка, 1985. — 253 с.
10. Музыка: энциклопедия: энциклопедический словарь / под ред. Г. В. Келдыш. — М. : Большая Российская энциклопедия, 2003. — 672 с.
11. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1992. — 214 с.

12. Петрушин В. И. Музыкальная психология / В. И. Петрушин. — М. : Академ. проект, 2006. — 400 с.
13. Побережная Г. И. Музыка и психика / Г. И. Побережная, С. Любан-Плоцца, О. В. Белов. — К. : АДЕФ, 2002. — 200 с.
14. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций / Я. Рейковский ; пер. с польск. И. Н. Ярошевич. — М. : Прогресс, 1979. — 329 с.
15. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки / Н. А. Римский-Корсаков. — Л.; М. : Музгиз, 1946. — 122 с.
16. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання / О. Я. Ростовський. — К. : Просвіта, 1997. — 248 с.
17. Семенова Н. П. Музыкальный звук как объект слухового восприятия [электронный ресурс] / Н. П. Семенова. — Режим доступа : <http://www.sakhgu.sakhalin.ru/document.php?language=rus&id=vestnik/psi/s2>
18. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. — М. : Просвещение, 1985. — 336 с.
19. Торопова А. В. Проблема бессознательного в музыкальной педагогике. К началам музыкально-психологической антропологии [электронный ресурс] / А. В. Торопова. — Режим доступа : <http://www.pereplet.ru/text/toropova01.html>
20. Шабунова И. В. О функциях тембра в современной музыке: автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствовед. : спец 17.00.01 «Музыкальное искусство» / И. В. Шабунова. — М., 1889. — 18 с.
21. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю / С. В. Шип. — К. : Заповіт, 1998. — 368 с.

Вятоха І. Ю.

ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПСИХОЛОГІЧНИХ ОСНОВ ВПЛИВУ МУЗИЧНОГО ТЕМБРУ НА ЕМОЦІЙНІ СТАНИ СЛУХАЧА

У статті розкрито тембр, його особливості в системі психологічного впливу музики на емоції слухача, описано й систематизовано чинники, що формують емоційне ставлення слухача до тембру музики.

Ключові слова: музичний тембр, емоційний стан, тембровий слух, темброве сприйняття, асоціація, естетична емоція, архетипічні образи.

Vyatocha I. Y.

TEORETICAL ANALYSYS OF PSYCHOLOGICAL BASES OF MUSIC TIMBRE INFLUENCE ON LISTENER'S EMOTIONAL CONDITION

In the given article a timbre of its features in system of music psychological influence on listener's emotion is revealed the factors shaping an emotional ratio of the listener to timbre side of music are described and systematized.

Key words: a musical timbre, an emotional condition, timbre hearing, timbre perception, association, aesthetic emotion, archetypal images.