

## МУЗИЧНА ІНТОНАЦІЯ У ЗВ'ЯЗКУ З ПРОБЛЕМОЮ СПРИЙМАННЯ МУЗИЧНОГО ОБРАЗУ (СУКЦЕСИВНІ ФУНКЦІЇ)

Полюга В. В.

### ВСТУП

Проблема особливостей сприймання музики традиційна для психологічних досліджень. У працях багатьох дослідників накопичено великий емпіричний матеріал, що відображає окремі сторони процесу та механізмів музичного сприймання. Проте ця тема досі остаточно не вивчена, про що свідчать проблеми діагностики музичних здібностей та обдарованості; поділ між елементарними дослідженнями на рівні сприймання окремих музичних елементів, з одного боку, і дослідження впливу музичних творів з іншого, де вплив цілого не можна вивести з впливу окремого; відсутність системної інтегрованості досягнутих результатів і теоретичних підходів.

Фундаментальні питання, які до сьогодні розглядаються в психологічних дослідженнях проблеми сприймання музики в основному акцент ставлять на особливості формальної музичної структури, тобто на сприйнятті ритмічних і звуковисотних елементів, організованих в одиниці різних ієрархічних рівнів: ноти, інтервали, фрази, періоди, розділи. Тобто, які психологічні механізми є інструментом, фундаментом такого сприймання музики? Які музичні параметри служать предиктором, який впливає і визначає роботу цього механізму? Як, нарешті, відбувається тлумачення психічного відбитка почутої музики, свого роду з'єднання звуку і сенсу, злиття музичного та психологічного, звукового і естетичного в музичному мистецтві? Однак той факт, що не тільки музично компетентні, але і некваліфіковані слухачі, тобто котрі не відрізняють на слух ноту «до» від ноти «ре», не кажучи вже про більш детальні одиниці аналізу, здатні зрозуміти авторський зміст музичного твору, доводить неповноту цього твердження. Проблема перетворення процесу музичного руху в слухацький образ, поставлена Е. Куртом майже століття тому, до сьогодні залишається не вирішеною. Саме тому, розгляд даної проблеми порушується нами в подальшому дослідженні.

Основною складністю дослідження в цій галузі є його яскраво виражена міждисциплінарність, що призводить до певної невідповідності чи

складності витлумачення двох мов опису – музикознавчої та психологічної. Теорія музики виокремлює такі поняття, як форма, жанр, стиль, інтонація, відчуття музичної фрази тощо, а психологія – суцесивні процеси сприйняття, ментальні уявлення про музику тощо. Проте, емпіричні дослідження у музичній психології, частково співвідносять ці завдання.

## **1. Феноменологія музичного образу та основи музичного сприймання**

Категорія образу в психології належить до числа фундаментальних. Історичний шлях психологічного вивчення образу можна порівняти з історією зародження і розвитку психології як науки.

Когнітивна психологія, що виникла в середині ХХ століття, предметом свого вивчення оголосила проблему організації і функціонування внутрішніх розумових процесів, або, іншими словами, процеси обробки інформації людиною, зробивши категорію образу однією з ключових.

Загальнопринятим для цього напрямку визначення поняття образу зводиться до осмислення того, що образ є «розумова репрезентація відсутнього об'єкта або події»<sup>1</sup>, тобто, основною функцією образу є збереження в пам'яті подій реальності у вигляді «картинки в голові», «проекції з реального світу». В основі такого розуміння образу лежать ідеї структуралістів, котрі також використовують в своїх теоретичних побудовах цей термін і розглядають його, як психічну репрезентацію сенсорного досвіду, представлену в свідомості як пам'ять про цей досвід. Однак в когнітивній психології образ визначається не просто як копія дійсності, він являє собою синтез безлічі окремих елементів дійсності, об'єднання яких не завжди відповідають реальності. Численні приклади сентенцій або творів сюрреалізму є вагомим підтвердженням цього.

Власне, при вивченні проблеми, сама категорія образу розглядається в двох аспектах: в контексті поняття «уявний образ» і в контексті поняття «розпізнавання образів». Основною характеристикою першої підкатегорії, уявних образів, є здатність формування «когнітивної карти» як уявної (образної) «карти» фізичного простору, його уявний аналог. Основною характеристикою, в свою чергу, розпізнавання образів є здатність «абстрагувати деякі елементи події і об'єднувати ці елементи в добре структурований план, що надає значення всьому епізоду»<sup>2</sup>. Важливе зауваження – розпізнавання

---

<sup>1</sup> Солсо Р. Когнитивная психология. СПб. : Питер, 2002. С. 252.

<sup>2</sup> Ibid. С. 25.

образів засноване на сприйнятті цілого стимульованого патерну, тобто окремі частини набувають значення тільки в складі цілого, що зближує погляди на образ когнітивної психології з гештальт-психологією, згідно з якою цілісний образ як результат сприйняття не зводиться до суми його частин.

Саме образ як ментальна репрезентація реальності, функціонально еквівалентна до об'єктів зовнішнього світу, є одним з основних способів зберігання інформації, що впорядковує інформацію, що знаходить і виконує функцію сполучної ланки між свідомістю і зовнішнім світом.

У теоретико-методологічному контексті категорія образу у вітчизняній психології також стає однією з центральних категорій, що пояснює і описує внутрішню психічну роботу свідомості. Розглянутий в рамках теорії відображення, психічний образ є відображенням дійсності, сполучною ланкою між «матеріальним буттям» і «ідеальною свідомістю», що дозволяє цілеспрямовано регулювати діяльність людини. Загальноприйняте визначення образу вказує на те, що це «суб'єктивний феномен, що виникає в результаті предметно-практичної, сенсорно-перцептивної, розумової діяльності, що представляє собою цілісне інтегральне відображення дійсності, в якому одночасно представлені основні перцептивні категорії (простір, рух, колір, форма і т. д.)»<sup>3</sup>.

Так, реальність представлена у свідомості людини через образи завдяки відношенню їх відображення. Відповідно до цієї ж теорії, здатність психіки відображати реальну дійсність охоплює всі рівні психічної організації: від сенсорно-перцептивного до інтелектуального і ширше, до рівня свідомості. Кожному рівню відповідає специфічний спосіб, що виконує певні функції в психічної організації людини.

Сенсорно-перцептивні образи, які виникають при безпосередньому впливі зовнішніх подразників на органи чуття, реалізуючись в реальному часу, за висловом І. М. Сеченова, це образи, «нав'язані розуму ззовні». У роботах А. Н. Леонтьєва вживається інша назва – «чуттєвий образ», але сенс його залишається тотожним: деякий чуттєвий відбиток (враження) предметного світу, що виникає в процесі практичної діяльності. Чуттєвий образ є первинним і виконує функцію регулятора адекватності дій у зовнішньому світі. Як зазначає Б. Б. Величковський, чуттєвий образ «презентує суб'єкту реальний стан дійсності і правильно відображає релевантні аспекти ситуації»<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Ребер А. Большой толковый психологический словарь / пер. Е. Чеботаревой. М. : Вече, АСТ, 2001. С. 223

<sup>4</sup> Величковский Б. М. Современная когнитивная психология. М. : МГУ, 1982. С. 275.

На основі первинних перцептивних образів будуються вторинні – уявлення, образи пам'яті, образи уяви, основною характеристикою яких є те, що вони утворюються без безпосереднього впливу зовнішніх подразників шляхом трансформації чуттєвих образів, що збереглися в пам'яті. При цьому їх структура часто змінюється через перерозподіл відбору ознак: одні ознаки можуть посилюватися, інші, навпаки, редукуються.

На рівні понятійного відображення при врахуванні індивідуального досвіду знань, вироблених людством, утворюються уявні образи, які, за своєю суттю, є ментальною репрезентацією об'єктів. Характерним для когнітивної психології є розуміння образу, що знаходить своє відображення і у вітчизняній психології. Художньо-образна уява і образне мислення є основою будь-якого творчого процесу, оскільки в них існуючий образ силою думки трансформується в більш повний і всезагальний образ, що відрізняється новизною і оригінальністю: «більш загальний і цілісний характер має передумова у вигляді здатності уяви, яка, на наш погляд, є основою особливої духовної здатності відтворення образів, цілісних сюжетів ... в уяві створюється довільна суб'єктивна композиція образів, але уява в широкому сенсі – це суб'єктивне відтворення довільно перебудованих вражень і сприйняття дійсності, уявлень»<sup>5</sup>; «За допомогою образного мислення повніше відтворюється все різноманіття різних фактичних характеристик предмета»<sup>6</sup>.

Отже, погляди на сутнісну природу образу в різних наукових дослідженнях досить схожі. Образ являє собою відображення дійсності, ментальну репрезентацію реальності, функціонально еквівалентну зовнішньому світу. Саме образ виступає як сполучна ланка між свідомістю і зовнішнім світом. Він будується завдяки просторовій розгорнутості часової послідовності сприйняття елементів зовнішнього світу і здатний до трансформування. Виділяються різні специфічні види образів, до яких, без сумніву, можна віднести і музичний образ.

Прийняте у вітчизняній психології розуміння психічного як процесу відображення дозволяє вважати, що в будь-якому психічному акті людина відтворює світ в образі. Власне, проблема психічного і повинна осмислюватися як «... проблема побудови в свідомості індивіда

---

<sup>5</sup> 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. 134–135.

<sup>6</sup> Ребер А. Большой толковый психологический словарь / пер. Е. Чеботаревой. М. : Вече, АСТ, 2001. С. 224.

багатомірного образу світу, образу реальності»<sup>7</sup>. Щоправда, А. Н. Леонтьєв висловив цю думку з приводу проблеми сприймання, але не можна не погодитися з більш ширшими інтерпретаціями цього трактування, оскільки весь контекст досліджень А. Н. Леонтьєва про спосіб осмислення світу дозволяє віднести це судження до будь-якої форми психічного відображення. Для музичної діяльності (як і для будь-якої художньої діяльності в цілому) це визначення особливо актуально, тому що, по-перше, не викликає сумнівів, що музична творчість є насамперед психічний акт, а по-друге, музика багато в чому є образне відображення світу в свідомості музиканта. На підтвердження цієї думки можна навести безліч цитат з відповідної літератури.

Так, Р. Шуман підкреслював, що джерело його музики – навколишня дійсність: «я відчуваю, що на мене впливає все: люди, політика, література. Про все це я роздумую на свій лад, і потім все це проривається назовні, шукає свого вираження в музиці. Ось чому так важко розуміються багато з моїх п'єс: вони відносяться до подій, які мають інтерес віддалений ... Все, що дає мені епоха, я повинен висловити в музиці». Йому ж належить і інший вислів: «Моя уява переповнена образами: образи, які я так старанно шукав в дійсності, ожили в ній. У моєму мозку виріс цілий ряд образів, які я ясно побачив перед собою і почув у своєму серці їхні голоси»<sup>8</sup>.

К. Дебюссі наполегливо закликав слухати природу і знаходити нові засоби для вираження неповторності цих відчуттів: «Хто може проникнути в таємниці написання музики? Шум моря, вигин лінії горизонту, вітер в листі, крик птаці відкладають в нас різноманітні враження. І раптом, навіть в найменшій мірі не питаючи нашої згоди, одне з цих спогадів виливається з нас і виражається мовою музики. Воно несе в собі власну гармонію, і які б зусилля до цього не докладалися, ніколи не вдасться знайти більш точної гармонії ... Не треба слухати нічий порад, крім пориву вітру, що розповідає нам історію світу»<sup>9</sup>.

Образно мислять і слухачі. Як уже зазначалося, більшість слухачів явно схиляється до предметно-змістовного, живописно-образного тлумачення музики. Ці слухачі малюють у своїй уяві різного роду картини, породжені музикою: вона стимулює і пробуджує в їх свідомості різні позамузичні асоціації.

---

<sup>7</sup> Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения. В 2-х т. Т. 2. М.: Педагогика, 1983. С. 254.

<sup>8</sup> Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности. М.: ИП РАН, 1997. С. 121.

<sup>9</sup> Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М-Л: Советский композитор, 1964. С. 192.

Основною і центральною структурною одиницею тріади «композитор–виконавець–слухач» є звуковий або, точніше, музичний образ. Не буде перебільшенням сказати, що саме він знаходиться, як правило, в фокусі всіх процесів і метафор, що здійснюються в музичній сфері – від нижніх її кордонів до верхніх включно. Власне кажучи, жодне музичне сприймання, оцінки, відносини не можуть мати місця в дійсності, ніякі сенситивні і духовні процеси в області музичної свідомості не можуть відбуватися, якщо не актуалізована, не задіяна так чи інакше музична образність, в іншому випадку, музична свідомість перестає бути музичною і стає чимось іншим. Ці погляди розділяються і підтримуються вченими-психологами. Так, зокрема, автор найбільш авторитетної і повної концепції музичності у вітчизняній психології, Б. М. Теплов в монографії «Психологія музичних здібностей» пише, що «переживання тільки тоді буде музичним, коли воно є переживанням виразного значення музичних образів»... Більш того, він навіть вводить спеціальний термін – «здатність емоційної чуйності в музиці» як психічна властивість, що дозволяє людині оперувати музичними образами. Без цієї здатності (або точніше, при її слабкій виразності)... «Музика переживається просто як звуки, які зовсім нічого не виражають» а тому саме «емоційна чуйність в музиці» стоїть у витоках створення і трансляції музичних творів. «Чим більше людина «чує в звуках», – підкреслює Б. Теплов, – тим більше вона здатна до музичності»<sup>10</sup>. Однак запропоновані характеристики цієї здатності не дають повного уявлення про дослідження феномену образу в музиці – дефініція недостатньо диференційована, несвідомі психологічні кореляти, механізми його виникнення, критерії діагностики та т.д. Що саме повинна «чути в звуках» людина, щоб бути визначною і здатною до музичності, залишається невідомим. Так, Б. Асаф'єв зазначає, що образ, який виникає у свідомості слухача можна вважати музичним лише в тому випадку, якщо він є відображенням самого музичного змісту, а не породжується абстрактними асоціаціями, власними думками і установками: «Музику слухають багато, а чують не всі, і особливо інструментальну ... Чути так, щоб цінувати мистецтво»<sup>11</sup>.

Модель Б. Теплова розгортається в дослідженнях Ю. А. Цагареллі, який музичність визначає як «прояв обдарованості, що відбиває загальний компонент всіх видів музичної діяльності – творчого сприймання та інтерпретації музики з метою створення ідеального

---

<sup>10</sup> Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.-Л.: АПН РСФСР, 1947. С. 37.

<sup>11</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. С. 215.

(уявного) музичного образу»<sup>12</sup>. Він переглядає зміст введеного Б. Тепловим поняття «здатність емоційної чуттєвості в музиці», залишаючи за ним лише емоційне сприйняття, передавши функцію оперування образами в блок творчої переробки інформації, який включає в себе музичне мислення і музичну уяву. Однак це трактування викликає сумніви. Так, сутність музичного мислення Ю. Цагареллі визначає як «здатність до довільного слухового подання і подання симультанного музичного образу», а сутність музичної уяви становить здатність «створення суцесивного музичного образу»<sup>13</sup>. Однак, на наш погляд, це лише ускладнює розуміння сутності оперування музичними образами – що це за симультанність або суцесивність як така, з чого вони складаються або яким матеріалом оперують, та й чому саме в такому співвідношенні, а не навпаки, автор не прояснює. Внаслідок цього невідомим залишається і зміст поняття «уявний (ідеальний) музичний образ». У своєму поясненні Ю. А. Цагареллі не виходить за рамки вже наявної термінології і понять, внаслідок чого визначення стають фактично самореферентними.

Що стосується образного мислення і образної уяви в музичній діяльності, то їм присвячена настільки велика кількість література, що просте перерахування теоретичних і практичних досліджень зайняло б багато сторінок. Спеціально зупинитися хотілося б на загальному, на нашу думку, а саме на питанні генези музичного образу.

Більш конкретну відповідь дає Л. А. Мазель, котра визначає провідним засобом в процесі передачі емоційно-образного змісту творів музики – мелодію. «Саме в мелодії, концентрується музичний образ»<sup>14</sup>. З ним погоджуються В. К. Поляков, А. Н. Сохор. Інші автори в якості найважливіших компонентів називають лад і метроритм. Лад, будучи своєрідною «матрицею» для різних сполучень звуковисотного елементів, метроритм – тимчасові співвідношення, в своєму поєднанні і дають, на їхню думку, можливість функціонування в музичному мисленні слуховому сприйняттю і уявленню (Б. П. Яворський, Ю. Н. Тюлін, Л. А. Мазель і ін.).

Звернемось до досліджень Г. Рімана, який ще в 30-х роках минулого століття наполегливо шукав в музичній мові елементарні семантичні одиниці, при сприйнятті яких у людей, за його припущенням, виникають однакові або схожі «безтілесні» уявлення, що функціонують

---

<sup>12</sup> Цагареллі Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб. : Композитор, 2008. С. 34.

<sup>13</sup> Ibid. С. 216.

<sup>14</sup> Мазель Л. А. О мелодии. М. : Музгиз, 1952. С. 11.

в підсвідомості. Емпірично вивчаючи вплив на слухачів окремих засобів музичної виразності (зкуковисотность, ритм, гармонія).

«Вилучених» з елементарних частин музичної тканини, він намагався виявити даним методом об'єктивну інформаційну значимість цих мікроформ в розгортанні образного змісту музичних творів.

Ці ідеї на сучасному етапі розвиваються в дослідженнях науковців Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка – Л. Кияновська<sup>15</sup>, Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка – М. Ярکو<sup>16</sup> та інші, проводять теоретичні дослідження ролі музичної психології в системі сучасної освіти з конкретною предметною і ситуативною етимологією. Сучасні дослідження відображають постійний зв'язок з реальними явищами, промовою, словом, поетичними ідеями, образами, рухом, відображаючи важливу тенденцію музики до асиміляції екстрамузичних компонентів. За результатами останніх досліджень виявлено однозначний асоціативний зв'язок, який шляхом повтору провадить до виникнення інваріантної освіти з включенням позамузикальних уявлень.

У цих дослідженнях є свої раціональні зерна, але, по-перше, вони багато в чому спростовуються через відсутність музичної практики, а по-друге, семантична фігура несе в собі певні фактори, що впливають на сприймання, які є неповними.

Цікавими, на наш погляд, є більш перспективні результати досліджень, що представляють інший напрямок музикознавства, в якому музика розглядається за допомогою аналогій з лінгвістикою. Наприклад, в роботі І. І. Земцовський «Семасіологія музичного фольклору» висуває ідею типологізації музичних семантичних одиниць не за висотною або ритмічною схожістю мелодій, а за образно-сисловою характеристикою. До прикладу він наводить кілька різних в ритмічному і навіть ладовому змісті приспівів-вигуків українських колядок, але об'єднує їх в одну групу близьких за змістом семантичних одиниць<sup>17</sup>. Така типологізація цілком можлива, як у вербальній мові – типологізація ідіоматичних виразів різних за словниковим складом, але близьких або однакових за змістом. Однак цей напрямок представлено незначною кількістю робіт, що представляють більший

---

<sup>15</sup> Кияновська Л. О. Музична психологія, її роль і місце в музичній освіті України. *Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку* : матеріали наук.-практ. конф. К. : АМУ, 2001. С. 153–157.

<sup>16</sup> Ярکو М. Психологія музичної діяльності : підручник. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2018. 270 с.

<sup>17</sup> Земцовський І. І. Семасіологія музикального фольклору. *Проблеми музикального мислення*. М. : Музыка, 1974. С. 177–206.



інтерес для музикознавців, ніж для психологів. Вони швидше дозволяють формулювати нові ідеї та гіпотези, дають основу для роздумів. Розгляд мелодій за образно-сисловою спрямованістю з необхідністю апелює нас до питання про те, що є цей самий образ, з чого він складається і т.д.

Третє розуміння музичного образу можна виявити в працях М. Г. Арановського: «...виникає під впливом слухових відчуттів образ є складною інтермодальною асоціацією слухових і зорових, тимчасових і просторових уявлень»<sup>18</sup>. Таке визначення виглядає більш ґрунтовним, тому що частково описує механізм перетворення (асоціації). Отже, потрібно лише з'ясувати, що з чим асоціюється.

Якщо резюмувати вищевикладені погляди на походження музичного образу, то можна виділити, принаймні, три аспекти його розгляду:

- як феномен сприйняття нотного тексту, де зафіксовані всі складні взаємодії структурних рівнів – мелодії, гармонії, фактури ;
- як акустичний феномен, з певними фізичними якостями ;
- комплекс звуків, зі своєю інтенсивністю, тривалістю та іншими просторовими і тимчасовими характеристиками;
- як суб'єктивна чуттєва програма, тобто образ, що формується в свідомості і чуттєвої сфери людини.

У той же час можна зробити висновок, що повного розуміння генези виникнення музичного образу та його детермінант в психологічній науці немає. Лише окреслено, що він пов'язаний зі сприйманням, уявою і мисленням. Але який характер зв'язку з цим, які елементи відбираються, що узагальнюється в процесі побудови образу – чіткої відповіді на ці питання психологічна наука не дає. До загальних недоліків проведених в цій галузі досліджень можна віднести формалізм, декларативність психологічних якостей і властивостей, задіяних в побудові музичного образу, наслідком чого стає слабка практична можливість застосування результатів, що контрастує з великим об'ємом емпіричних досліджень.

На нашу думку, для розуміння сутності музичного образу останній необхідно розглядати діалектично. Як було вищевказано, образ виступає як сполучна ланка між свідомістю і зовнішнім світом, він несе в собі характеристики як одного, так і іншого, а тому його роздвоєння і розгляд окремих частин або як чуттєвої програми (внутрішнє), або як акустичного феномена (зовнішнє), представляється нам неповним.

---

<sup>18</sup> Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. *Проблемы музыкального мышления* / под ред. М. Г. Арановского. М. : Музыка, 1974. С. 263.

У наступному параграфі ми постараємося описати цей діалектичний зв'язок, поєднавши обидва розуміння в єдине ціле.

## **2. Роль музичної інтонації в сприйманні музичного образу**

«Найважливішою властивістю звуку є його здатність кодувати інформацію, яка несе в собі зміст, сенс спілкування між автором і реципієнтом»<sup>19</sup>. Так, організовані звукові сигнали є навіть у тварин. Згідно з однією з психолінгвістичною теорією походження мови, вказується на те, що на початковому етапі цивілізації люди спілкувалися за допомогою півслів, звуків, вигуків, значення яких сприймалося лише в заданому контексті спілкування: закохані зітхали, вороги лякали один одного сумішшю крику, рику і завивань, схвалення висловлювали коротким заспокійливим звуком, а незгода – звуком сильним і різким. В основі такої комунікації сигнального типу і народжувалася людська музичність, яка лише у відносно пізній час знайшла своє застосування в музично-художніх формах:

«Музика як мистецтво починається з того моменту, коли люди засвоїли у взаємному спілкуванні корисні «звукові сигнали», коли ці звуковиявлення відклалися в пам'яті як постійні основи відносин двох або ряду інтонуючих елементів»<sup>20</sup>.

Для того, щоб донести інформацію, звук володіє всім набором необхідних властивостей. Тембр (забарвлення) і регістр (діапазон) повідомляють, хто або що звучить: у великих та габаритних предметів звук низький, грубий і шорсткий (рев тигра або гуркіт під час землетрусу, виверження вулкана); малі і легкі предмети, принципово легші і звучать інакше – високо і м'яко співають птахи, дзвінко кричать діти, пронизливо сухо стрекочуть в траві стрибунци. При цьому всі небезпечні звуки, в незалежності від масштабу (будь то змія або гроза), звучать дисонантно, а безпечні – консонантно. Близькі предмети звучать голосно, віддалені – тихо, підвищення гучності означає наближення джерела звуку, зниження – віддалення. Характер проголошення повідомляє, що хоче суб'єкт: злий собака буде гавкати уривчасто, часто, а муркотіння кошеняти зіллється в ніжну пісню. Іншими словами, тембр, регістр, що інформують про джерело звуку, гучність, вказують про його відстань, темп і артикуляція (спосіб вимовляння звуків) багато можуть сказати людині про комунікативні ситуації, про те, як діяти і чого очікувати від джерела звуку. П. Жуслін

---

<sup>19</sup> Алпатова А. С. Звуковая картина мира как информационная модель архаической и традиционной культуры. *Проблемы музыкальной науки*, 2007. Т. 1. № 1. С. 17.

<sup>20</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М. : Музыка, 1971. С. 198.

навіть пропонує називати це своєрідною «прямовою» музики – адже використовуються одні й ті ж параметри для кодування і декодування<sup>21</sup>. Таке розуміння співзвучне з ідеєю С. Шутер-Дайсон про базову роль в розумінні музичних значень більш примітивних властивостей музики, ніж мелодія<sup>22</sup>.

Важливість зазначених параметрів звуку в своїй генезі підтверджується вагомими емпіричними доказами. Досліди шотландського нейропсихолога К. Тревартена виявили, що тембровий слух і відчуття консонансу є вже у мавп, і на консонанси і дисонанси у них реагують подібним чином ті ж відділи мозку, що і у людей<sup>23</sup>.

Цікаві дані описуються в статті Е. Гьотела (E. Götell) і його колег: «...медсестри лікарні могли встановити контакт з пацієнтами з хворобою Альцгеймера лише в тому випадку, коли зверталися до них за допомогою співу. На звичайну мову такі пацієнти не реагували, а спів, за словами авторів, пробуджував в їх свідомості найдавніші «інстинкти комунікації»<sup>24</sup>.

Тобто навіть при нерозвиненості інтелектуальних здібностей і відсутності складних категорійних схем, здатність на дуже диференційоване і осмислене сприйняття звуку з точки зору його комунікативної спрямованості функціонує, за фактом генетичного перетворення: «... реакція на звуки може виявлятися і без чіткого усвідомлення звуковідношення. Така реакція – психологічний феномен, обумовлений діяльністю вегетативної нервової системи, і тому зустрічається не тільки у людини»<sup>25</sup>.

Параметри звучання (тембр, артикуляція, гучність, темп, регістр), в загальному можна назвати нюансами інтонування. Саме інтонація, як сукупність цих елементів, ймовірно відповідає за донесення змістовних аспектів звучання. Це твердження підтверджується і емпіричними даними. Так, як вказує Дж. Коллієр (G. Collier) «розпізнавання здійснюється 100% тільки в разі базових емоцій, тоді як зі складними емоціями на кшталт гордості, захоплення, сором'язливості, заздрості чи

---

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> Shuter-Dyson R., Gabriel C. *The psychology of musical ability*. L., 1981. 384 p.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> 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. 202.

<sup>25</sup> Кирнарская Д. К., Киященко Н. И., Тарасова К. В. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М. : Академия, 2003. С. 130.

ревностів при кодуванні і декодуванні виникають складності»<sup>26</sup>. Зрозуміло, що немусичні явища, що виникають в процесі сприймання музичного твору, набагато ширші ніж базові емоції (це картини, настрої, історії, образи), але чи будуть при цьому кодуванні і декодуванні використовуватися зазначені параметри – не очевидно. Тому продовжимо розгляд проблеми музичної інтонації і визначимся з терміном «музична інтонація».

Дефініцій «музичної інтонації» у музикознавців безліч і всі вони досить різні. Основоположником вчення про інтонацію є Б. В. Асаф'єв, який в терміні інтонація розуміє певний глибинний прояв історично мінливої і суспільно-детермінованої музичної діяльності індивіда, і в той же час інтонація – це не який-небудь композиційний елемент (інтервал, тетрахорд, мотив), а музичний зворот з відносно визначеною виразністю.

Аналогічного тлумачення дотримується і Л. Казанцева : «Інтонація – музичний зворот з будь-яким виразовим змістом». – дослідниця дає визначення інтонації як «найменший образно-смысловий музичний елемент»<sup>27</sup>. Однак подібні дефініції більш зрозумілі музикознавцям, аніж психологам, тому що, представляють собою розгорнуту форму, і вимагають численних доповнень і пояснень, які зрозумілі лише для музикантів.

Згідно з дослідженнями В. Н. Холопової, «інтонація в музиці має виразно-смыслову єдність, що існує в невербально-звуковому вираженні, яке функціонує за участю музичного досвіду і позамузичних асоціацій»<sup>28</sup>.

Запропонованих визначень, в принципі, достатньо, щоб виявити основний зміст цього терміна. У широкому сенсі, музична інтонація – це втілення художнього образу в музичних звуках, у вузькому – це сукупність акустичних параметрів (тембр, артикуляція, гучність, темп, що нотуються музичними знаками виразності), які володіють відносно самостійним виразовим значенням. Інтонація є цілісним утворенням, нерозділеним на окремі елементи. Тобто зміна всього одного знаку виразності призводить не до зміни змісту, а до зміни втілення художнього образу через іншу подачу звуку.

---

<sup>26</sup> 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. 28.

<sup>27</sup> Казанцева Л. П., Холопова В. Н. Тайны содержания музыки в российской педагогике. *Проблемы музыкальной науки*, 2009. № 1(4). С. 23.

<sup>28</sup> Холопова В. Н. Теория музыкального содержания как наука. *Проблемы музыкальной науки*, 2007. № 1(1). С. 20.

Перейдемо до розгляду наступного питання, а саме : яким чином цей акустичний феномен інтеріоризується (*лат. Interior – внутрішній*) – психологічне поняття, що означає формування розумових дій і внутрішнього плану свідомості через засвоєння індивідом зовнішніх дій з предметами і соціальних форм спілкування), перетворюючись в образ, суб'єктивно-чуттєву програму.

Сучасні наукові дослідження свідчать, що фундаментальною підставою слухового сприйняття виступає його зв'язок з іншими модальностями. Відомий англійський дослідник С. Барон-Кохен (S. Baron-Cohen) аргументує на користь гіпотези неонатальної синестезії : «в ранньому дитинстві, ймовірно до 4-х місячного віку, всі немовлята сприймають навколишній світ за допомогою недиференційованих почуттів. Звуки, наприклад, викликають відразу ці відчуття і слухові, і візуальні, і тактильні. Приблизно у віці 4-х місяців чуття диференціюються до такої міри, що синтетичне сприйняття зникає»<sup>29</sup>. Тобто, інтерсенсорна еквівалентність присутня від народження, а перцептивний розвиток характеризується поступовою диференціацією, але не повним зникненням інтермодальної спільності відчуттів, а лише стає об'єктом підсвідомості у дорослого.

Німецькі дослідники Х. Вернер (H. Werner) і Д. Маурер (D. Maurer) підтверджують дані про «існування недиференційованого перцептивного простору в ранньому онтогенезі, яке веде до виникнення феномену синестезії (*Синестезія – продукування сенсорної реакції одного з органів чуттів, що стимулює інший орган чуттів*), виявивши явища синестезії вже у одномісячних немовлят»<sup>30</sup>.

Про цілісність сенсорного розвитку людини зазначається також, в роботі «Про проблеми сучасного людинознавства» Б. Г. Ананев, де науковець зазначає : «наукові дослідження, свідчать про високу кореляцію різних сенсорних функцій, про пов'язаність багатьох сенсорних систем, в загальному, про цілісність сенсорного розвитку людини. Існують не тільки тимчасові, але і постійні зв'язки, зумовлені філогенетичними пристосуваннями комплексів аналізаторів до основних форм речовини, енергії, інформації. Структура таких зв'язків у людини історично переформована, і сенсорна організація відноситься до найбільш важливих форм її історичної природи. У цій цілісній системі утворюються міжфункціональні сенсорні структури і складно

---

<sup>29</sup> 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 звернення: 5.06.2021).

<sup>30</sup> Werner H. Comparative psychology of mental development. NY : Percheron Press, 2004, P. 418.

розгалужені сенсорні ланцюжки ... Всі ці ланцюжки являють собою потоки різноманітної інформації про зовнішнє і внутрішнє середовище, які як би сходяться в зорових, кінстетичних і гравітаційних вузлах єдиної сенсорної організації людини. В процесі історичного розвитку і на базі онтогенетичної еволюції, всередині цієї організації утворюються міжаналізаторні інтермодальні сенсорні системи з високими рівнями інтеграції, що переходять в перцептивні системи»<sup>31</sup>. Всі ці ознаки, в значній мірі, пояснюються єдністю всього перцептивного апарату людини. Свідченням цього є результати певних емпіричних досліджень.

І. М. Мірошник вивчала взаємозв'язок зі звуком не тільки кольору, а й тембру, а також руху. «Дітей, які брали участь в дослідженні, просили підібрати тембр, який найбільш відповідає темному лісу, і тембр для ясного лісу. Більшість дітей для першого випадку вибрало низький регістр, для другого – високий. Або просили пояснити, що робить уявний персонаж з музичного уривку : не рухається, біжить, йде, підіймається куди-небудь. Виявилось, що діти досить успішно справлялися з цим завданням. Розроблений метод координації, на думку автора, дозволяє встановлювати статистично значущі відповідності між комплементарними стимулами: різнохарактерними художніми образами, кольором, тембрами музичних інструментів, вербальними характеристиками (дескрипторами)»<sup>32</sup>.

На додаток до цього можна коротко проаналізувати дослідження Р. Шутер-Дайсон, в яких вказується, що «...діти не тільки розпізнають «рух» музичного персонажу, а й, слухаючи запис своїх власних творів, часто повторюють ті рухи і жести, які намагалися зобразити в музиці»<sup>33</sup>.

Тобто, єдність всього перцептивного апарату людини дозволяє переживати звукову інформацію полісенсорно, за допомогою узагальнених образів : «під впливом слухових відчуттів виникає образ, що є складною інтермодальною асоціацією слухових і зорових, тимчасових і просторових уявлень»<sup>34</sup>. Дослідниця Д. К. Кірнарська стверджує, що «все, що має відношення до музичного змісту,

---

<sup>31</sup> Ананьев Б. Г. Психология и проблемы человекознания. М. : Институт практической психологии, 1996. С. 56

<sup>32</sup> Мироник И. М. Личность педагога как фактор развития эмоционально-образного восприятия музыки учащимися : автореф. дис. ... канд. психол. наук. М. : НИИ ОПП АПН СССР, 1990. 20 с.

<sup>33</sup> Shuter-Dyson R., Gabriel C. The psychology of musical ability. L., 1981. P. 143.

<sup>34</sup> Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. *Проблемы музыкального мышления* / под ред. М. Г. Арановского. М. : Музыка, 1974. С. 263.

відбивається в інтермодальних образах, що передають цей зміст в найбільш узагальненому вигляді. Саме ці узагальнені інтермодальні образи в процесі музичного сприйняття зчитує композитор, саме з них він починає композиторський процес, уявляючи вкрай узагальнену, ще не ясну картину майбутнього твору через його енергійність, просторові обриси і жестикуляційну основу»<sup>35</sup>. Саме ці інтермодальні образи в процесі музичного сприйняття зчитує і слухач, уявляючи вкрай узагальнену, ще не ясну картину твору через його енергійність, просторові обриси і тілесні відчуття. Будь-які ноти, начебто суфлюють музику.

Виразність музичної інтонації опирається на обумовлені слуховим асоціативним досвідом людини з іншими звучанням. Вже починаючи з перших днів життя, слуховий досвід дитини поповнюється різноманітними звуками, що слугують ознаками навколишнього світу. Людина, яка в житті не чула зозулю, навряд чи впізнає її звуковий аналог, і вже тим більше не передасть її «голос» в музиці. Однак питання про особливості розвитку образного сприйняття залишається недостатньо дослідженим. Іншими науковцями відзначається можливість засвоєння людиною певних інтермодальних зв'язків, вироблених в культурі і в процесі соціалізації. Звідси виникає інше питання, – як музична компетентність (наявність спеціальної музичної освіти) у відповідь буде впливати на виникаючі образи від прослуханого твору? Одним із завдань музичної педагогіки є співвіднесеність твору з його змістом (Г. Нейгауз). Багато дитячих творів побудовані насамперед на їх сталій образності («Дощик», «На льоду», «Марш», «Сонько-дрімко» і т. д.). Образний опис змісту використовується і на більш високих етапах навчання (бали в менюетах і прелюдях І. Баха, опис природи в творах Римського-Корсакова, етюди-картинки Мусорського («Ніч на Лисій горі»)). Тим самим у музично освічених слухачів формується установка на сприйняття твору (дізнаюся і називаю) і тим самим надається перевага у зчитуванні образів. Або ж вплив навчання дозволяє змінити мову опису, перейти від інтуїтивного «розмитого» опису до більш чіткого поняття.

Таким чином, виникнення при прослуховуванні музики поза-музичних явищ (образів, картин, колірних ефектів) пов'язано з полісенсорним сприйняттям акустичних параметрів звуку (інтонації). Саме музичний образ виступає як сполучна ланка між свідомістю (чуттєві образи) і зовнішнім світом (акустичні параметри звуку).

---

<sup>35</sup> Кирнарская Д. К. Теоретические основы и методы оценки музыкальной одаренности : дис. ... д-ра психол. наук. М., 2006. 373 с.

Інтонція виявляється в моменти сприймання, оформляючись в свідомості слухача в конкретні структури та пов'язані з ними уявлення. Через однозначно асоціативний зв'язок на основі досвіду виникають інваріантні образи з включенням позамузичних уявлень.

Окремі дослідження свідчать, що семантичний аналіз забезпечує бачення музичного тексту як складного політекстового структурного утворення, каркас якого багато в чому створюється семантичними фігурами. Це роздільна здатність об'єктивного бачення змісту музичного твору, зв'язку художнього образу з дійсністю, що дозволяє звільнитися від суб'єктивного трактування і природно виникаючих асоціацій в інтерпретації твору, забезпечуючи розшифрування знакової етимології відповідно до авторського задуму. Інакше кажучи, смислові складові музичного тексту об'єктивно структурні.

Однак спроба виявити зміст музичного твору з опорою на семантичні фігури не завжди дозволяє позбавлятися від стихійно виникаючих асоціацій в інтерпретації твору і розшифровувати знакову етимологію відповідно до авторському задуму. Так, у творі М. Скорика «Вальс» повільний і спокійний темп і тиха динаміка перетворюють *Andante* як фігуру кроку, як знак фізичного руху на знак розміреної неквапливої розповіді. Навпаки, у творі «Весела прогулянка» П. Чайковського вплив швидкого темпу і динаміки *forte* малює бадьорий, життєрадісний «крок» героя твору. При цьому в обох п'єсах представлені ідентичні структурні варіанти семантичних фігур, що мають однакове місце розташування в подібних типах фактур. Аналогічно фігуральне гойдання в поєднанні з повільним темпом і тихою динамікою, *legato* в мелодійній лінії, із зазначеним *dolce* створює образ гойдання колиски (українська народна пісня «Ой, ходить сон, коло вікон»), але в контексті швидкого темпу і динаміки *forte*, знаку *giocoso*, *staccato* мелодична лінія набуває нового сенсу – дитина скаче на конячці (Л. Кершнер «Малюк»). Так само, як і в прикладі з фігурою кроку, в обох п'єсах представлені ідентичні структурні варіанти семантичних фігур, що мають однакове місце розташування в подібних типах фактур. Навіть ритмічні малюнки мелодійних ліній досить схожі.

Тим самим має значення не стільки конкретна жанрова фігура, скільки сам факт зміни висоти і характер вимовляння звуку. В результаті виокремлення музичної фігури у визначеному жанрі образи стають відірваними від контексту, внаслідок чого їх вплив на сприйняття не є сталим. В контексті цілого їх вплив перетворюються на змінні структури під впливом смислових регуляторів – регістру, темпу, динаміки, артикуляції.



Про вплив інтонаційних складових мова заходить зазвичай в тих випадках, коли стає необхідним пояснювати, чому виділена фігура в певному контексті втрачає своє смислове навантаження на зміст, перетворюючись часом до протилежного. Ця необхідність показує, що пряме застосування шаблону, без урахування умов, не призводить до повного розуміння змісту музичного тексту.

## **ВИСНОВКИ**

Проблематика механізмів музичного сприймання є традиційною для багатьох досліджень в галузі психології та музичної психології зокрема. За більш ніж вікову історію психології проблема сприймання музики обґрунтована достатнім обсягом емпіричного матеріалу, що відображає ті чи інші аспекти цього процесу. Однак проблема перетворення суцесивного процесу музичного руху в слухацький образ, до цих пір досконало не вирішена. Це дає підстави для здійснення спроби оригінального вирішення цієї проблеми.

Отже, підсумовуючи констатуємо, що перший розділ «Феноменологія музичного образу та основи музичного сприймання» апелює до вивчення проблеми образу, що розглядається в двох аспектах: в контексті поняття «уявний образ» і в контексті поняття «розпізнавання образів». Образ як фундаментальна категорія в психології зводиться до осмислення того, що основною функцією образу є збереження в пам'яті подій реальності у вигляді «картинки в голові», «проекції з реального світу». Відтворення психічного образу відбувається завдяки просторовій розгорнутості та часовій послідовності сприйняття елементів зовнішнього світу, тобто саме в образі характеристики реальності переходять в характеристики психічного простору, тим самим породжуючи його. Художньо-образна уява і образне мислення є основою будь-якого творчого процесу, оскільки в них існуючий образ силою думки трансформується в більш повний і всезагальний образ, що відрізняється новизною і оригінальністю.

Для музичної діяльності (як і для будь-якої художньої діяльності в цілому) сталим є визначення, що музична творчість є насамперед психічний акт, а по-друге, музика багато в чому є образним відображення світу в свідомості музиканта. Музичний образ є структурною одиницею тріади «композитор-виконавець-слухач», а жодне музичне сприймання, оцінки, відносини не можуть мати місця в дійсності, ніякі духовні процеси в області музичної свідомості не можуть відбуватися, якщо не актуалізована, не задіяна так чи інакше музична образність, в іншому випадку, музична свідомість перестав бути лише музичною і стає чимось іншим.

У другому розділі «Роль музичної інтонації в сприйманні музичного образу» осмислюється базова роль розуміння звукових значень властивостей музики та подано аналіз дефініції «музичної інтонації». інтонація розуміється як певний глибинний прояв історично мінливої і суспільно-детермінованої музичної діяльності індивіда, і в той же час інтонація – це не який-небудь композиційний елемент, а музичний зворот з відносно визначеною виразністю.

Інтонація виявляється в моменти сприймання, оформлюючись в свідомості слухача в конкретні структури та пов'язані з ними уявлення. Через однозначно асоціативний зв'язок на основі досвіду виникають інваріантні образи з включенням позамузичних уявлень. Проте, має значення не стільки конкретна жанрова фігура, скільки сам факт зміни висоти і характер подачі звуку. В результаті виокремлення музичної фігури у визначеному жанрі образи стають відірваними від контексту, внаслідок чого їх вплив на сприйняття не є сталим. В контексті цілого їх вплив перетворюється на змінні структури під впливом смислових регуляторів – регістру, темпу, динаміки, артикуляції.

Результатами дослідження можна вважати наступне: розглянуто психологічний зміст поняття образу і його особливої власної форми – музичного образу; розкрито роль інтонаційних аспектів звучання в житті людини, а також розвиток музичної інтонації в онтогенезі; подано визначення інтонації, виявлені її основні характеристики: цілісність, асоціативний зв'язок з немuzичними явищами, опираючись на досвід слуху; здійснено припущення про вплив інтонації і музичної компетентності на виникаючі у свідомості реципієнта музичні образи.

## **АНОТАЦІЯ**

Дослідження музичної інтонації у її зв'язку з особливостями сприймання музичного образу виокремлює наступні сегменти розгляду проблеми, що пов'язані з виокремленням суцесивних функцій, а саме : розглянуто психологічний зміст поняття образу і його особливої форми – музичного образу ; розкрито роль інтонаційних аспектів звуку в житті людини, а також розвиток музичної інтонації в онтогенезі ; подано визначення інтонації з виокремленням її основних характеристик (цілісність, асоціативний зв'язок з немuzичними явищами, опираючись на слуховий досвід); здійснено припущення про вплив інтонації і музичної компетентності на виникаючі у свідомості реципієнта музичні образи.

## **Література**

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. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М-Л : Советский композитор, 1964. 281 с.

9. Земцовский И. И. Семасиология музыкального фольклора. *Проблемы музыкального мышления*. М. : Музыка, 1974. С. 177–206.

10. Казанцева Л. П., Холопова В. Н. Тайны содержания музыки в российской педагогике. *Проблемы музыкальной науки*, 2009. № 1(4). С. 22–28.

11. Кирнарская Д. К. Теоретические основы и методы оценки музыкальной одаренности : дис. ... д-ра психол. наук. М., 2006. 373 с.

12. Кирнарская Д. К., Киященко Н. И., Тарасова К. В. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М. : Академия, 2003. 368 с.

13. Кияновська Л. О. Музична психологія, її роль і місце в музичній освіті України. *Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку* : матеріали наук.-практ. конф. К. : АМУ, 2001. С. 153–157.

14. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения. В 2-х т. Т. 2. М. : Педагогика, 1983. 320 с.

15. Мазель Л. А. О мелодии. М. : Музгиз, 1952. 300 с.

16. Мирошник И. М. Личность педагога как фактор развития эмоционально-образного восприятия музыки учащимися : автореф. дис. ... канд. психол. наук. М. : НИИ ОПП АПН СССР, 1990. 20 с.

17. Ребер А. Большой толковый психологический словарь / пер. Е. Чеботаревой. М. : Вече, АСТ, 2001. 1152 с.

18. Солсо Р. Когнитивная психология. СПб. : Питер, 2002. 592 с.

19. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.-Л. : АПН РСФСР, 1947. 334 с.

20. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания как наука. *Проблемы музыкальной науки*, 2007. № 1(1). С. 15–24.
21. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб. : Композитор, 2008. 368 с.
22. Ярмо М. Психологія музичної діяльності : підручник. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2018. 270 с.
23. 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 звернення; 5.06.2021).
24. 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.
25. 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.
26. 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.
27. Shuter-Dyson R., Gabriel C. The psychology of musical ability. L., 1981. 384 p.
28. 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.
29. Werner H. Comparative psychology of mental development. NY : Percheron Press, 2004, 564 p.

**Information about the author:**

**Poliuha Viktoriia Volodymyrivna,**

Ph.D. (Philosophy),

Associate Professor at the Department

of Methods of Music Education and Conducting

Drohobych State Pedagogical Ivan Franko University,

24, Ivan Franko str., Drohobych, Lviv region, 82100, Ukraine