

УДК 378

DOI: 10.26140/anip-2019-0802-0029

СПЕЦИФИКА И ЗАКОНОМЕРНОСТИ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ

© 2019

Лобова Людмила Геннадьевна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры музыкального образования и народной художественной культуры
Воронежский государственный педагогический университет
(394043, Россия, Воронеж, ул. Ленина, 86, e-mail: Lobova_L@rambler.ru)

Аннотация. Спецификой и закономерностями восприятия музыки определяются все виды музыкальной деятельности. Изучение процессов восприятия музыки необходимо для понимания эволюции музыкальных форм, для поиска новых путей развития музыкальной педагогики, для совершенствования исполнительского мастерства. Комплексный подход к решению данных проблем предполагает рассмотрение психолого-педагогических закономерностей восприятия музыки с точки зрения самых различных научных дисциплин, в том числе, теории информации, теории самоорганизации и нейропсихологии. В статье анализируются вопросы переработки музыкальной информации, интра- и экстрамузыкальные способы ее освоения, проблемы создания и распознавания художественных образов, генезис музыкального восприятия и стадии развития способностей к восприятию музыки, взаимодействие звуковых сигналов с двигательной и зрительной областями, значение музыкального опыта и оценочной деятельности. Рассматривается понятие адекватного восприятия как инварианта множества актов и типов восприятия, акцентируется внимание на процессах узнавания, сравнения, избирательного выделения и организации информации, проблемах целостности информации и немзыкальных ассоциаций. Подчеркивается отсутствие с психологической стороны ограничений для восприятия музыки различными людьми благодаря закономерности звучания музыки как акустического кода определенной общественной значимости.

Ключевые слова: восприятие музыки, музыкальная информация, самоорганизация, распознавание образов, музыкальная культура, интрамузыкальное и экстрамузыкальное восприятие, немзыкальные ассоциации, код, тезаурус.

SPECIFICITY AND REGULARITIES OF MUSIC PERCEPTION

© 2019

Lobova Lyudmila Gennadievna, candidate of pedagogical Sciences, Professor of the Department of music education and folk art culture
Voronezh State Pedagogical University
(394043, Russia, Voronezh, Lenin street, 86, e-mail: Lobova_L@rambler.ru)

Abstract. All kinds of musical activities determined by the specifics and patterns of perception of music. The study of the processes of perception of music is necessary to understand the evolution of musical forms, to find new ways of development of musical pedagogy, to improve performance skills. An integrated approach to solving these problems involves the consideration of psychological and pedagogical patterns of perception of music from the point of view of a variety of scientific disciplines, including information theory, theory of self-organization and neuropsychology. The article analyzes the issues of processing of musical information, intra- and extra-musical ways of its development, the problems of creation and recognition of artistic images, the Genesis of musical perception and the stage of development of the ability to perceive music, the interaction of sound signals with the motor and visual areas, the value of musical experience and evaluation activities. The concept of adequate perception as an in-variant of a set of acts and types of perception is considered, attention is focused on the processes of recognition, comparison, selective allocation and organization of information, problems of integrity of information and extra-musical associations. It is emphasized that there are no restrictions on the psychological side for the perception of music by different people due to the regularity of the sound of music as an acoustic code of a certain social significance.

Keywords: music perception, musical information, self-organization, pattern recognition, musical culture, intramusical and extra-musical perception, extra-musical associations, code, thesaurus.

От эволюции восприятия слушательской аудитории зависит и процесс исполнительского воссоздания музыкального произведения, и его дальнейшая роль в музыкальной жизни общества. Вспомним знаменитое высказывание Б.В. Асафьева о том, что «вне общественного *интонирования* («высказывание» музыки вслух перед слушателями) музыки в социально-культурном обмене нет» [1, с. 224]. Именно направленностью музыкального произведения на законы и свойства восприятия объясняется тот или иной художественный эффект. А.Н. Сохор, говоря о сознательной или бессознательной ориентации композиторов в своем творчестве на определенный тип восприятия, отмечает: «Автор, не мечтающий о понимании и успехе у публики, всегда был и остается редким исключением» [2, с. 131]. В увеличении долготы восприятия и в максимальном заполнении завоеванного звукового пространства, согласно Б. В. Асафьеву, и состояла эволюция музыкальных форм. Введение выдающимся музыковедом понятия «направленности музыкальной формы на восприятие» отразило важную психологическую тенденцию, продолженную в трудах Б.В. Яворского, Л.А. Мазеля, В.А. Цуккермана, С.С. Григорьева, Е.В. Назайкинского, В.В. Медушевского, С.С. Скребкова, Д.К. Кирнарской, Г.В. Иванченко и мн. др. Серьезной научной базой для исследований процессов восприятия музыки послужи-

ли труды Б. Теплова, Л. Выготского, С. Рубинштейна, А. Леонтьева, Л. Веккера и др.

Комплексный подход к исследованиям в данной области требует привлечения различных научных дисциплин, теоретических концепций, методов и способов описания. Поскольку изучение природы и законов музыкального восприятия невозможно без определения свойств и специфики самой музыки, центральную роль в работах, связанных с этой сложной проблематикой, Е.В. Назайкинский отводит музыковедению, подчеркивая важность четкого, осознанного и последовательного отражения в теоретическом аппарате музыковедческих дисциплин ориентации на музыкальное восприятие [3]. Изучение процессов восприятия музыки занимает важное место в теории и истории музыки, в музыкальной эстетике и музыкальной социологии (на необходимость создания музыкально-социологической теории восприятия указывал, в частности, А.Н. Сохор [2, с. 18]), в теории исполнительства и музыкальной педагогике. Поиск новых путей в исследовании этих основополагающих для психологии проблем ведет к изучению законов активного выбора нужных систем связей и прошлого опыта для сложного анализа внешних воздействий, выявления их существенных компонентов, а также создания новых, значимых для субъекта образов.

Восприятие музыки имеет процессуальный харак-

тер. З.Г. Казанджиева-Велинова основными считает три стадии: «докоммуникативную, связанную с формированием готовности слушать, коммуникативную, отражающую реальный процесс восприятия музыки, и посткоммуникативную, связанную с осмысливанием произведения после окончания его звучания» (Цит. по: 4, с. 91). А.Н. Сохор выделяет четыре стадии: установку на восприятие и возникновение интереса, слушание, понимание и переживание, интерпретацию и оценку [2]. Возможны изменения в их последовательности или даже их совмещение одновременно. При дальнейшем мысленном воссоздании произведения происходит его переосмысление, которое можно отнести к стадии последовательности.

Самый простой способ классификации и распознавания образов заключается в сравнении подлежащего распознаванию образа с наиболее соответствующим ему внутренним эталоном. Как пишет Б.В. Асафьев, «...каждый слушатель, приходя в музыкальный театр или концерт, невольно непременно начинает «слуховое знакомство» с новым для него произведением через узнавание и сравнение...» [1, с. 204]. Однако даже при решении проблемы огромного разнообразия воспринимаемых человеком образов, принцип сравнения с эталоном не дает возможности распознавать образы, для которых нет эталона. По мнению американских психологов П. Линдсея и Д. Нормана, способность человека к распознаванию образов связана с тенденцией к избирательному выделению и организации получаемых органами чувств данных. Авторы книги, посвященной проблемам восприятия и переработки информации мозгом, указывают, что, во-первых, «принципы организации действий независимы от того, имеют ли объекты смысл и знакомы ли они нам. Во-вторых, трудно, а подчас и невозможно предотвратить организацию информации» [5, с. 24]. Американский нейропсихолог К. Прибрам полагает, что выделение признаков и процесс их опознавания при предварительной обработке информации происходят одновременно. Причем некоторые части механизма предварительной обработки изменяются в процессе этой обработки, что свидетельствует о самоорганизации нервных механизмов [6].

Как пишет Е.В. Назайкинский, «переключение с одного уровня целостности на другой может происходить не только в восходящем направлении, но и в нисходящем – при дифференцировании элементов образа» [7, с. 65]. К важным факторам объединения элементов М.С. Старчеус [3] относит следующие признаки: однородность интонационных элементов фигуры по фактурным, интенсивностным и др. особенностям; единая логика интонационного становления музыкальной фигуры, общность движения ее элементов относительно фона; «хорошая форма», проявляющаяся в симметричности, звуковысотной и громкостной волнообразности, общей сбалансированности интонационного движения. Интересно, что, как подчеркивает М.С. Старчеус, для музыкального восприятия «существенна не только непрерывность процесса расслоения ткани произведения на фигуру и фон, но и непрерывность установления характера связи между ними» [3, с. 176].

Помимо звуковых сигналов в восприятии музыки также значительную роль играют моторика (двигательная область) и зрительные процессы. В.Н. Холопова подчеркивает, что именно двигательный момент служит мостиком для взаимодействия слухового и зрительного восприятия. Автор книги «Музыка как вид искусства» приводит также утверждение В.П. Морозова о том, что, в частности, вокальный слух основывается на сложном взаимодействии слуховых, мышечных, зрительных, осязательных, вибрационных и, возможно, некоторых других видов чувствительности [8]. Зрительное подкрепление играет свою роль в музыкальном восприятии и в форме непосредственных впечатлений во время слушания музыки, и в привлечении богатейшего ряда ас-

социаций, накопленных в прошлом опыте. Наглядность, изобразительность музыкальных образов особенно очевидно проявляются в произведениях программной музыки, конкретные названия которых появлялись нередко под влиянием эстетических идей той или иной стилистической эпохи.

Даже нейтральные сами по себе отдельные звуки благодаря своим взаимосвязям с более крупными объектами (интонационными оборотами, тематическими построениями и т. д.) могут приобретать настолько яркую, неповторимую характеристичность, что в контексте они приобретают значение тонов, способных вызывать впечатления, подобные впечатлениям от тематических построений. Поэтому Е.Н. Назайкинский делает вывод, что при анализе музыкальных форм «в некоторых случаях и при определенных условиях не только возможно, но и необходимо рассматривать отдельные звуки и их повторения как тематически значимые, наделенные музыкальным смыслом, характером, эмоциональной окраской» [7, с. 82]. Впечатления, создаваемые отдельными звуками, интегрируются в более крупных объектах восприятия, а музыкально-смысловое единство целого, в свою очередь, оказывает влияние на восприятие отдельных элементов.

Как предполагают П. Линдсей и Д. Норман, «системы восприятия вообще устроены так, что из последовательности явлений, вызываемых движущимся образом, извлекается больше информации, чем из реакций на статический сигнал, поступающий извне» [5, с. 61]. Изменение высотных, временных или тембровых характеристик звука, именно звуковое различие является основой для структурирования музыкального материала. М.Г. Арановский, продолжая мысль Г. Римана, определил эту закономерность следующим образом: «Звуковая разность – основа интонации. Можно сказать, что смысл в музыке выявляется только посредством сравнения различий» [9, с. 261]. То есть, неизменные во всех отношениях звуки не способны объединяться в единое целое, тогда как даже малейшие звуковые модификации воспринимаются как движение, и, следовательно, объединяются в некое единство.

Движение и изменения музыкальной ткани инициирует самые различные психические процессы: от ощущений до сложной духовной и интеллектуальной деятельности. При этом можно выделить две основные стратегии в общении с музыкой – интрамузыкальную и экстрамузыкальную. Первый способ предполагает направленность на внутримузыкальные процессы, постижение целостной музыкальной композиции, ее структурных закономерностей и взаимосвязей ее элементов. Второй тип восприятия отличается не столь аналитическим характером и опирается прежде всего на более общие экстрамузыкальные ассоциации и эмоции, вызываемые впечатлениями от музыкального произведения. Потребность выхода за пределы мира музыки, поиска внемузыкальных опор для ее истолкования имеет глубокие культурно-исторические и психологические корни, берущие свое начало еще со звуковых сигналов доисторических времен и связанные также с веками неразрывного единства музыки с движением и словом. Однако мы не стали бы противопоставлять рациональное начало в интрамузыкальном восприятии сугубой эмоциональности и стихийной образности восприятия экстрамузыкального: аналитические моменты постижения музыкальных закономерностей не исключают получение ярких эстетических эмоций, а экстрамузыкальные впечатления и ассоциации могут включать в себя и интеллектуальные компоненты.

Отношение к музыке как к искусству, не нуждающемуся во внемузыкальных ассоциациях, было ярко продемонстрировано в знаменитом трактате Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном» (1854 г., русский перевод и вступительная статья Г.А. Лароша вышли в 1895 г.). Австрийский музыковед утверждал, что в музыке нет

содержания, отличного от нее самой, и что «движущиеся звуковые формы» и есть содержание музыки. Хотя книга Э. Ганслика и стала предметом острой полемики, существует немало последователей гансликианства. Например, похожие утверждения о том, что в музыке звук – сам себе цель, можно встретить в высказываниях композиторов Нововенской школы. Очень определенно об этом говорит и Л. Бернстайн: «Музыка имеет свои собственные значения, которые не следует смешивать со специфическими настроениями или чувствами, и безусловно, с красочными впечатлениями или рассказами» [Цит. по: 10, с. 94]. В связи с этим хочется привести следующее наблюдение М.Г. Арановского: «И чем выше отвлеченность, внепредметность звука, тем ярче воспринимается окраска звука, тем больше степень конкретности его чувственно воспринимаемой физической формы. А как известно, именно отвлеченность, внепредметность музыкальных звуков является необходимым условием их комбинирования в семантически разнообразных музыкальных структурах» [9, с. 255]. При отсутствии точной информации усиливается эмоциональное воздействие лишённого предметной идентификации звука, его высотно-тембровых и временных характеристик. Желание «расшифровать» звуковой сигнал, определить его значение направляет внимание на его «сонорную» сторону, активизируя при этом опознавательную работу слуха.

Интрамузыкальная направленность восприятия вообще, как известно, доминирует в среде профессиональных музыкантов или людей, обладающих высоким уровнем музыкальной подготовки. В то же время, как подчеркивает Д.К. Кирнарская, «на самом высоком уровне подлинно адекватного музыкального восприятия внемузыкальные ассоциации возникают не как бегство от трудностей музыкального восприятия, но как его обогащение, как его неотъемлемая часть, спасающая от обедненно-технологизированного прочтения произведения» [10, с. 122]. Для неподготовленного же слушателя опора на общекультурный тезаурус тем более может способствовать активизации процессов музыкального восприятия и даже в какой-то степени компенсировать ограниченность возникающего в его сознании слухового образа. Естественно, поэтому, что метод ассоциаций столь широко используется в музыкальном образовании.

Генезис музыкального восприятия был рассмотрен и экспериментально изучен музыкантом и психологом А.Л. Готсдинером. Им были выделены следующие стадии развития способностей к восприятию музыки [11]. Первая стадия сенсомоторного научения проходит человеком в первые месяцы жизни, когда слуховая система приспособляется к восприятию окружающих ее звуков, учится извлекать полезные и отсеивать «шумы». Основным содержанием данной стадии становится ориентировочный слуховой рефлекс, сопровождающийся эмоциональными процессами и элементарным мышлением. Из-за отсутствия активных мышечных движений для этой стадии характерны предметность и недостаточная интенсивность, скорее даже пассивность развития слухового восприятия.

Вторая стадия – перцептивных действий – благодаря появляющейся у младенцев 7-8 месяцев большей свободы движений предполагает уже не только обследование слышимых звуков, но и подражание им, мышечное реагирование на них. Слуховая система ребенка на этой стадии позволяет ему следить за звуковысотными и ритмическими контурами мелодии, динамическими изменениями звучания (хотя и пока с неточным различением высотных, динамических и тембровых характеристик звука).

Однако способность к определению основных компонентов музыкальной ткани еще не позволяет говорить о восприятии музыки, требующем более осмысленного отношения к полученной музыкальной информации, операций по ее сравнению с некими моделями и оценки

ее содержания. На третьей стадии, возрастной диапазон которой достаточно широк и обусловлен индивидуальными особенностями и обстоятельствами музыкального развития личности, происходит образование эстетических моделей. На стадии образования эстетических моделей обобщаются представления о ладах, жанрах, формах и стилях, складывается устойчивое эмоциональное и оценочное отношение к представляющим их музыкальным произведениям. На формировании собственных суждений о тех или иных музыкальных явлениях важное влияние могут оказывать также социальные факторы.

Процесс восприятия музыки на четвертой, эвристической стадии отличается наиболее творческим характером, способностью слушателя предвосхищать развитие музыкального произведения, проявлять большую слуховую активность. Во многом переход к этой стадии зависит от уровня подготовленности слушателя, его музыкальной культуры. А.Л. Готсдинер подчеркивает, что с психологической стороны ограничений для восприятия музыки всеми людьми нет. «Это связано, во-первых, с тем, что общими являются объективные закономерности звучания музыки как акустического кода той или иной общественной значимости. Во-вторых, общими являются и физиологические и психологические закономерности перехода акустического кода в образ музыкального произведения. В-третьих, общим является и механизм восприятия, поскольку общими являются и пути их формирования» [11, с. 89]. Поэтому восприятию музыки способствует даже непроизвольное усвоение элементов музыкального языка, а обогащение слухового опыта позволяет постепенно усиливать творческую составляющую данного процесса.

В частности, кодом, несущим информацию об особенностях не только композиторского творчества, но и приметах общественного бытования музыки той или иной эпохи или среды, является жанр. С жанровой спецификой связаны устойчивые ассоциации и представления о содержательной стороне музыкального произведения, традиции использования тех или иных выразительных средств.

Многообразие актов реального восприятия музыкального произведения, увеличение их вариативности и принципиальной множественности приводит, по мнению В.В. Медушевского, к настоятельной необходимости разработки понятия «адекватное восприятие». Исследователь подчеркивает, что оно находится на самом высоком уровне абстракции, в иной, нежели реальное восприятие, плоскости. Поскольку «музыкальное произведение – это текст, принадлежащий культуре и адекватно прочитываемый с ее позиций», то «адекватное восприятие – это прочтение текста в свете музыкально-языковых, жанровых, стилистических и духовно-ценностных принципов культуры» [12, с. 143]. Данное определение заставляет вспомнить слова Е.В. Назайкинского о том, что музыкальное восприятие является «осмысленным, художественным, образным восприятием, адекватным сложившимся в общественном сознании, в музыкальной культуре идеалам, нормам слышания, понимания, оценки, – восприятием, движимым характерными для данного социума целями, например, самосовершенствования, художественного познания, разрывания личностных качеств» [3, с. 96]. Таким образом, адекватное восприятие как инвариант множества актов и типов восприятия является идеалом восприятия музыкального произведения, его культурной нормой. Уровень соответствия реального восприятия всему опыту художественной культуры и есть критерий адекватности восприятия, обязательным условием которого выступает активнотворческий подход личности, стремящейся к наиболее целостному освоению явлений культурной действительности и нахождению в них своих собственных, глубинных смыслов.

Понятие произведения на уровне всей культуры соотносится, совпадает именно с понятием адекват-

ного восприятия, проявляющимся как условие самоотжественности произведения и снимающим все различия бесконечного множества реальных восприятий. Стиль восприятия по своей структуре, по мнению В.В. Медушевского, подобен композиторскому и исполнительскому стилю. Он эволюционирует вместе с развитием самой личности и проявляется, в частности, в «использовании неповторимого индивидуального кода распознавания» [3, с. 150]. Попытки разгадать замысел композитора также становятся одной из граней адекватного восприятия, хотя В.В. Медушевский и подчеркивает, что не следует переоценивать добываемые биографами и историками сведения, «ибо основным каналом художественной коммуникации является сама музыка, а не знания о ней» [3, с. 145]. При этом следует учитывать, что и сами произведения эволюционируют вместе с культурой, этапы которой не просто сменяют друг друга, а синхронно сосуществуют в своем целостном единстве. Поэтому и адекватное восприятие следует рассматривать как исторически развивающееся явление.

Музыкальная культура отражается и в системе свойств музыкального восприятия, разделяемых Е.В. Назайкинским на три группы [3]. Музыкальное восприятие с физиологической и психологической сторон характеризуется такими свойствами как ассоциативность, эмоциональная напряженность, чувственный характер, образность, осмысленность, острота, слуховая модальность. Целостность, константность, дифференцированность, временная последовательность, устойчивость структуры, музыкально-интонационная специфичность представляют собой обобщенное отражение характеристик объекта музыкального восприятия, в том числе и как результата восприятия в виде образа музыкального произведения. Характер соотношения объекта и субъекта восприятия проявляется в адекватности и иллюзорности восприятия, его интериоризованности, активности, избирательности, вариантности и направленности. Свойства второй и третьей групп при всей своей обусловленности психофизиологическими особенностями восприятия исследуются только в контексте музыкально-исторических, музыкально-теоретических и социальных факторов. Целостность восприятия, таким образом, предполагает не только интерпретацию взаимосвязей между отдельными элементами музыкальной ткани, но и внешний контекст объекта восприятия, т. е. выявление его положения в составе более крупных семантических конструкций.

Как указывают П. Линдсей и Д. Норман, «тот факт, что детальный анализ ненужных сигналов прекращается на уровне выделения общих признаков, препятствует извлечению смысла из этих сигналов... Весьма существенно, что описываемый ... механизм внимания сходен с системой распознавания образов...» [5, с. 345]. Если запоминание происходит без привлечения внимания, его принято называть непроизвольным (данная проблема рассматривалась в трудах А.А. Смирнова «Психология запоминания», 1948 и П.И. Зинченко «Непроизвольное запоминание», 1961). Такие пассивные процессы восприятия происходят автоматически и неспособны устранить искажения сигнала, также как и извлечь заключенный в нем сложный смысл. Однако при появлении значимого сигнала система распознавания образов может «переключать» внимание на информацию, ранее подвергавшуюся лишь пассивной обработке.

Как уже было сказано, в процессе развития восприятия музыки происходит постоянное обогащение тезауруса. В книге «Психология восприятия музыки» Г.В. Иванченко проводится аналогии между процессами художественного восприятия и функционированием «базы знаний» Т. Мура, содержащей огромное количество тесно связанных между собой уровней. База знаний определяется Т. Муром как «...самоорганизующаяся и саморегулирующаяся система, подвижная и изменяющаяся на основе новых данных. Поэтому понимание лю-

бого фрагмента языка требует от индивида обращения к постоянно адаптирующейся базе данных. Понимание любого высказывания приводит в свою очередь к дальнейшей реорганизации этой базы данных» [Цит. по: 13, с. 102]. Таким образом, музыкальный опыт, накопленный в процессе интериоризации достижений музыкальной культуры, играет роль своеобразного тезауруса, активно влияющего на дальнейшее музыкальное развитие личности. Накопленная в памяти информация предопределяет создание или выбор кода, с помощью которого становится возможным получение нового знания, смысл которого определяется в соответствии с решаемыми задачами. В свою очередь, новые внешние воздействия закрепляют или видоизменяют уже сложившиеся коды.

Близость оценочной деятельности к музыкально-перцептивному процессу выражается, по мнению Е.В. Назайкинского [3, с. 218], в ориентировочно-познавательной функции оценок, а также в потребности обоснования оценок и соотношения их с музыкальным опытом. Вспомнив еще раз приведенную в начале данной статьи мысль Б.В. Асафьева о направленности музыкальной формы на восприятие, продолжим ее следующим высказыванием Е.В. Назайкинского: «Не менее важно то, что само строение музыкального произведения как результат длительной исторической эволюции направлено на оценочную деятельность, специально приспособлено к ней и стимулирует ее, причем эта направленность в ходе развития музыкального искусства сформировалась как отражение оценочной деятельности в музыке – в ее языке, в способах композиции, в приемах исполнения и т. д.» [5, с. 220]. Оценочная деятельность, таким образом, вносит в музыкальное восприятие элементы осознанности (хотя можно предположить, что оценивание полученной художественной информации не всегда проявляется и вербализируется на сознательном уровне) и упорядоченности, организующей все богатство художественных впечатлений в схему определенных оценочных суждений.

«Звуки как коммуникационные сигналы несли и несут человеку бесценную информацию...» [13, с. 33], причем нередко о тех областях и явлениях действительности, которые выходят за пределы восприятия другими органами чувств. Процессы восприятия музыки следует анализировать в контексте различных видов музыкальной деятельности, и в этом заключается их специфика.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Асафьев, Б.В. Избранные труды / Б.В. Асафьев. – Москва: Изд-во академии наук СССР, 1957. – Том V. – 389 с.
2. Сохор, А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки / А.Н. Сохор. – Ленинград: Советский композитор, 1980. – Том 1. – 295 с.
3. Восприятие музыки: Сб. статей / Ред.-сост. В.Н. Максимов. – Москва: Музыка, 1980. – 256 с.
4. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарев. – Москва: Издательство «Институт психологии РАН», 1997. – 352 с.
5. Линдсей, П. Переработка информации у человека / П. Линдсей, Д. Норман. – Москва: Мир, 1974. – 552 с.
6. Прибрам, К. Языки мозга / К. Прибрам. – Москва: Прогресс, 1975. – 464 с.
7. Назайкинский, Е.В. О константности в восприятии музыки / Е.В. Назайкинский // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. – Москва: Музыка, 1973. – С. 59-98.
8. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие / В.Н. Холопова. – Санкт-Петербург: Издательство «Лань», 2000. – 320 с.
9. Арановский, М.Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений / М.Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. Составитель и редактор М.Г. Арановский. – Москва: Музыка, 1974. – С. 252-271.
10. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.К. Кириарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др.; Под ред. Г.М. Цыпина. – Москва: Издательский центр «Академия», 2003. – 368 с.
11. Готсдинер, А.Л. О стадиях формирования музыкального восприятия // Проблемы музыкального мышления / А.Л. Готсдинер. – Москва: Музыка, 1974. – С. 230-251.
12. Медушевский, В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. – Москва: Музыка, 1976. – 254 с.
13. Иванченко, Г.В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы / Г.В. Иванченко. – Москва: Мысль, 2001. – 264 с.

14. Веккер, Л.М. Психика и реальность: единая теория психических процессов / Л.М. Веккер. – Москва: Смысл; «Per Se», 2000. – 685 с.
15. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Ростов-на-Дону: изд-во «Феникс», 1998. – 480 с.
16. Готсдинер, А.Л. Музыкальная психология / А.Л. Готсдинер. – Москва: МИП «NB Магистр», 1993. – 191 с.
17. Коган, Г.М. Избр. статьи / Г.М. Коган. – Москва: Сов. композитор, 1985. – Вып. 3. – 184 с.
18. Носуленко, В.Н. Психология слухового восприятия / В.Н. Носуленко. – Москва: Наука, 1988. – 216 с.
19. Сохор, А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки / А.Н. Сохор. – Ленинград: Советский композитор, 1981. – Том 2. – 295 с.
20. Лобова, Л.Г. Информационные аспекты восприятия музыки / Л.Г. Лобова // Музыкальное искусство в контексте современной культуры: совершенствование концепции образования молодых музыкантов (в средних специальных учебных заведениях). – Воронеж, 2008. – С. 171-192.
21. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений. Учеб. пособие для вузов / В.Н. Холопова. – Санкт-Петербург: Лань, 1999. – 491 с.

Статья поступила в редакцию 24.03.2019

Статья принята к публикации 27.05.2019