

К ВОПРОСУ О МЕХАНИЗМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО  
ПЕРЕЖИВАНИЯ

Г. А. ИЛЬИНА, С. Д. РУДНЕВА

(Институт психологии УССР, Киев)

Несмотря на очевидно важное значение процессов переживания для творческого раскрытия личности при ее формировании, эмоциональный опыт как в жизни, так и при обучении музыке и другим видам искусства не выступает как предмет специального усвоения. Этот вид человеческого опыта не поддается еще пока простому анализу, он малоуправляем, и поэтому проблема обучения переживанию в педагогическом плане (за исключением работы с актером) не ставилась и не ставится. Между тем среди человеческих способностей есть одна способность, которая получает свое развитие только в том случае, если она непосредственно связана с переживанием. Это так называемая музыкальность, или способность к осмысленному эмоционально-конкретному переживанию музыки.

В музыке запечатлены богатства внутреннего мира людей, «опредмечен» огромный, исторически сложившийся опыт человеческих отношений, представляющий большую ценность для каждого человека. «Озвученное» композицией переживание является своеобразным синтезом человеческих мыслей, чувств, действий. В этом синтезе заключены обобщенные, интегрированные жизненные впечатления художника, в которых чувства откристаллизовались, приобрели качественную определенность, точную смысловую направленность и получили свою предельно выразительную характеристику в динамической форме музыкальной интонации. Именно эта насыщенность психологического содержания, отраженная в динамизме музыки, не просто волнует слушателя «вообще», но при определенных правительных внутренних условиях восприятия вызывает у него глубокое, точно дифференцированное эмоциональное переживание и порождает определенное стремление, «предрасполагающее и подготавливающее к действию» (Выготский).

Музыкальность является необходимым и обязательным условием усвоения этого вида человеческого опыта. Не следует считать, что формирование этой способности ориентирует человека только на профессию музыканта. Включаясь в развитие личности в целом, вызывая полноценное переживание музыкальных образов, музыкальность укрепляет эмоционально-волевым тонус человека, помогает ему овладеть очень важной для психического развития формой активного эмоционально-творческого познания.

Законы, по которым человек перерабатывает музыкальную информацию, не имеют достаточного психологического анализа. Одной из причин этого явилось то обстоятельство, что музыкальность как способность, уча-

ствующая в этой сложной форме психической деятельности, не раскрывалась в ее специфических свойствах. Эта способность долгое время ставилась исследователями в один ряд с простейшими врожденными сенсорными слуховыми способностями (различением высоты, длительности, силы звука и т. п.). В то же время даже очень тщательная слуховая тренировка этих способностей приводила всегда к формальному набору навыков, от которых нельзя было проложить никаких мостов к внутреннему переживанию музыки, к овладению ее смыслом. Блестящий музыкант и педагог Г. Г. Нейгауз, практически глубоко понимая сущность музыкальности, неоднократно говорил о важности воздействия на эмоциональность ученика (наряду с развитием у него ума и пальцев) и при том отмечал недостаточное умение обращаться к этой сфере деятельности. Он писал по этому поводу: «Главная ошибка большинства «методистов от искусства» состоит в том, что они понимают только интеллектуальную, вернее, рассудочную сторону художественного «действия» ... забывая совершенно о другой стороне (подчеркнуто автором) — этот неудобный «икс» они просто сбрасывают со счетов, не зная, что с ним делать» [5; 31].

Узкие взгляды на сенсорную природу музыкальности, продиктованные в свое время психологической функциональной теорией музыкальных способностей, отвлекали внимание исследователей от рассмотрения особенностей, свойственных этой способности. Некоторый успех в направлении изучения этой способности обнаружился, когда центр тяжести исследований был перенесен из сенсорной области в область формирования «орудия восприятия», т. е. анализа тех операций, которые обуславливают конечный эффект переживания музыкального образа. Оказалось, что музыкальность — это способность к снятию такой информации об объекте, когда выявляются не только исходные элементы, но и важные внутренне целостные связи между этими элементами, связи, обеспечивающие эмоциональную интеграцию воспринимаемого звучания. Пришлось признать, что эта способность выполняет не одну какую-либо простую функцию, а относится к сложному высшему анализу и синтезу, без которого не может осуществляться в восприятии развертка целостного музыкального образа.

Такое направление в исследовании музыкальности сформировалось под влиянием, с одной стороны, теоретических взглядов Б. М. Теплова, с другой стороны, на основе педагогической экспериментальной практики по музыкальному воспитанию (С. Д. Руднева). Теплов указал на наличие в составе музыкального слуха эмоционального компонента, отметил эмоциональную отзывчивость и назвал это качество центром музыкальности. Он определил также, что эмоциональная сторона музыкального слуха связана с «ладовым чувством»<sup>1</sup>, которое опирается, по всей видимости, на эмоциональную память человека [7]. Так теоретически был поставлен вопрос об обязательном участии эмоционального фактора в психологической структуре музыкального слуха.

Педагогическая практика по музыкальному воспитанию (отдельные эксперименты и многочисленные наблюдения над детьми и взрослыми) показала, что специально организованные движения тела (во время восприятия музыки) дают возможность сознательно формировать способность к музыкальному переживанию, т. е. прокладывают путь к непосредственному воздействию на эмоциональный компонент музыкального слуха [6]. Эта практика подсказала путь исследования тех двигательных «приспособлений», которые больше всего бывают связаны с динамическим процессом, выражаемым в музыке. При внешне неподвижном восприятии

<sup>1</sup> Умение слышать свойство звуков — тяготеть друг к другу.

моторные реакции тела участвуют обычно в неразвернутой форме и, проявляясь фрагментарно, не имеют процессуального характера. Практическая работа позволила применить методику развертки этих движений в виде: а) непосредственной двигательной импровизации на слышимую музыку и б) обучения по специальным двигательным образцам, ориентирующим слушателя в содержании воспринимаемого произведения.

Психологические исследования, направленные на изучение существенных признаков музыкальности в указанном плане, дали возможность выдвинуть несколько гипотез. Так, например, педагогический эксперимент (проведенный на детях младшего школьного возраста) подтвердил возможность активизировать восприятие эмоционального выражения в музыке путем «оживления» личного эмоционального опыта учащихся. В этом эксперименте испытуемые по-разному производили съем информации с предъявляемого объекта, в зависимости от участия их эмоционального переживания в этом процессе [1]. В связи с этим была выдвинута гипотеза, что в приеме цельного музыкального сообщения принимает участие не только слух, но и ряд рефлекторных действий, осуществляемых моторно-тоническими реакциями тела. Естественно было считать, что эти реакции входят составной частью в особое звено механизма восприятия, где происходит превращение слышания в переживание. У маломызыкальных испытуемых это звено работало слабо: они не умели переходить от непосредственного слышания к системе ответных, выражающих действий, поэтому у них и не сформировывалось «сопереживание». Хотя это исследование было осуществлено до появления гипотезы А. Н. Леонтьева об уподоблении отражаемому свойству, но основной вывод не опровергался его положениями [3]. Даже больше, эти выводы показали, что предложенная Леонтьевым общая схема работы моторного звена, заключающаяся в подстраивании, должна иметь применение не только при исследовании восприятия отдельных звуковых качеств, но и при изучении восприятия более сложных звуковых явлений. Очевидно было одно, что уподобление сложному интегральному фактору, каким является целое музыкальное произведение, не может осуществляться как простое сходственное подстраивание, оно, несомненно, должно происходить путем специального «переозначивания» воспринимаемых звукокомплексов. Некоторые черты этой сложной формы уподобления были обнаружены в работе по изучению особенностей развития музыкального ритма у детей [2]. Был установлен факт трансформации ритмического рисунка мелодии, который подтверждал, что уподобление музыке в ее целостном выражении происходит не путем простого подражания каким-либо отдельным ее элементам, а путем особой избирательности этих элементов.

В итоге исследований по изучению движений тела — выражаемого ими смысла в соответствии с экспрессией музыки, вызывающей эти движения, — было установлено много новых фактов, из которых было видно, что в двигательных реакциях тела на целостное содержание музыки, зеркально не отражается ни один из элементов воспринимаемого произведения. Стало окончательно ясным, что трансформации подвергается не только временной ритмический рисунок мелодии, но и вся структура мелодии — направление ее движения, метрическая организация и т. п.

Явление трансформации легко можно показать на музыкальном примере (рис. 1) (см. пример № 1)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Отрывок из вальса Шуберта, ор. 9а, — 12. (Работа велась над музыкальными произведениями небольшой протяженности — в пределах 32 тактов. Все анализы музыкальных примеров приводятся в сокращенном виде, не упоминается, например, разбор гармонической структуры.)

К нотам приложена траектория двигательного приспособления, полученного в работе над восприятием этой музыки. Движение сформировалось как наиболее *удобное* приспособление тела, помогающее переживанию и раскрывающее в этом произведении музыкальный образ. Эстетическое переживание этого произведения обусловлено игривостью, шаловливостью с эмоциональным колоритом легкости и прихотливой изменчивостью музыкального образа, наполненного прелестью игры и несколько капризного изящества и радости. Траектория сопровождающих движений отражает целостную картину и показывает протекание динамического процесса. Хотя траектория в таком виде не может передать полностью содержание движения<sup>1</sup>, она дает контурный рисунок движения рук и позволяет увидеть,



Рис. 1

что выделены только некоторые участки «звуковой ткани». Отмечены, например, начальные звуки первых двух тактов — на них приходятся взлеты рук вправо и влево, в виде целенаправленных махов. Первый мах дает квантование напряжения начального динамического импульса, второй мах поддерживает вызванный тонус, а круговой мах (3-й и 4-й такты) взрывом, через дополнительную спираль, усиливает диапазон до кульминации. В остальном звучании аналогичная динамическая картина, но несколько смягченная по напряжению в двух последних тактах. Уже на этом небольшом отрывке видно, что двигательное приспособление не соответствует контуру мелодии, не воспроизводит внешнюю звуковую фактуру. Это движение является результатом «сбалансирования» всех действующих здесь средств выражения и в таком виде воспроизводит динамическую связь звуков этой музыки.

В примере № 1, показывающем трансформацию воспринимаемого звучания, обнаруживается характерное явление, которое как раз и порождает трансформацию элементов. Явление это заключается в *избирательности* слышания. Не все, что слышится, имеет равное значение для выявления смысла звучания. Например, равноценное слышание всех звуков подряд (без соответствующей интерпретации) вызовет у слушателя при восприятии этой музыки впечатление спокойного, метрически мерного вальса, и индивидуальная яркость мелодии не будет вскрыта. Активная же атака начальных мелодических импульсов, когда эти импульсы изживаются (благодаря быстроте «взрыва») еще до конца такта, выявляет неожиданность, прихотливость, внезапность легких толчков, открывающих путь к психологическим особенностям данного музыкального образа.

Когда это двигательное приспособление сформировалось, был произведен анализ его в соответствии с нотным текстом, который показал, что ничего случайного в этих движениях нет. Движение здесь опирается на

<sup>1</sup> Так, например, она не показывает быстрый вдох в начале первой доли тактов, толчок корпуса, усиливающий взлеты рук, и т. п.

звуки в основном неустойчивые. Композитор выделяет их метром, ритмом, высотой и не дает им непосредственного разрешения в устойчивость. Вследствие этого линии тяготения в мелодии прерываются, и все выделяемые звуки (отмеченные в нотном тексте) получают до некоторой степени самостоятельную ценность, приобретают своеобразную «выпуклую точечность», создавая как бы умышленную «игру» неустойчивостью. В итоге анализа выяснилось, что двигательная реакция вскрыла существенные признаки строения мелодии — выявила характерное изложение в ней ладового процесса. Таким образом, двигательное приспособление оказалось связанным со специфической *организацией* процесса слышания; оно отражало особенности ладовой структуры данной мелодии, производило отбор важных по смыслу звуков и усиливало эмоциональный эффект восприятия этих звуков.

Двигательная (вернее, тоническая) основа в восприятии музыки всегда у слушателя имеется. Но недостаточное активное выявление тонуса, его прерывистость, малая стойкость в силу различных помех, зависящих от индивидуальности человека, служат плохой опорой слуху при выявлении характерных особенностей излагаемого в музыке ладового процесса. Данные, полученные в итоге многочисленных анализов экспериментального материала, дают возможность утверждать, что устранение помех, приводящее к свободному и активному выявлению общего тонуса, одновременно сопровождается повышением активности ладового чувства. Такая закономерность открылась во время перевода моторно-тонических реакций во «внешний план», где оказались связанными: а) моторно-тонические реакции слушателя, б) его ориентировка в ладовой структуре произведения, в) специфическая избирательность слышания и г) усиление эмоционального эффекта процесса восприятия.

Зависимость между этими явлениями подтвердила, что в мускулатуре слушателя (особенно дыхательной мускулатуре) эмоциональный компонент музыкального слуха имеет свое *специальное моторное звено*.

В настоящей статье затрагивается только вопрос ориентировки в ладовой структуре произведения, поскольку он является центральным при рассмотрении механизма переживания. При восприятии музыки в целом обострение чувствительности к закономерностям изложения лада проявляется в основном не на гармонических последовательностях, а в мелодическом процессе. Слух начинает острее квантовать динамическую напряженность ладовых интонаций через восприятие мелодических средств выражения. Композиционные средства мелодии (направление движения звуков, интервалика, ритм, метрическая организация) раскрывают ярче план динамического действия ладовых элементов, они более тонко выражают в становлении ладового процесса «проявление самой жизни» (по выражению Б. Л. Яворского). Значение мелодии в раскрытии содержания музыки подтверждается и музыковедами, которые говорят, что удельный вес выразительного эффекта более очевиден в мелодии, чем в гармоническом развитии [4].

Обычный средний уровень развития ладового чувства у слушателя, позволяющий воспринимать в первую очередь организующее свойство лада (объединять и расчленять звуки на основе тяготения), недостаточен для проникновения вглубь мелодического процесса. Необходимо, чтобы слух мог «градуировать» ладовое напряжение, чтобы улавливалась тончайшая разница в соотношениях ладовых интонаций, в степени выявляемого ими динамизма. Моторно-тонические реакции способствуют именно этой стороне восприятия. Благодаря активизации и дифференцировке общего тонуса усиливается и тонус ладовой слуховой настройки (о которой в свое время говорил Яворский). В результате этого устойчивость и неустойчи-

вость начинают восприниматься не только как категории логические, но и как категории музыкально-экспрессивные<sup>1</sup>.

Рассмотрим пример № 2<sup>2</sup> (рис. 2).

В мелодии этого восьмиактного отрывка можно увидеть очень тонко оформленное сцепление ладовых интонаций. С одной стороны, это сопряженные, нисходящие, устойчивые интонации (си<sup>1</sup> — ля<sup>1</sup>, ре<sup>2</sup> — до<sup>2</sup> — выделенные в нотном тексте сплошной линией). Их мягкий ненапряженный характер проявляется через нисходящее мелодическое движение, через ритм, выраженный равномерными длительностями с легкими «подталкиваниями» отдельными шестнадцатыми. С другой стороны, это соединительные интонации<sup>3</sup> (отмеченные пунктиром), так называемые «арки», соль<sup>1</sup> и ми<sup>1</sup>, разрешение которых в ля и фа оттянуто; участие этих интонаций увеличивает устремленность мелодической линии, поддерживаемую к тому же ритмом гармонического сопровождения. Разрешение ми<sup>1</sup> (яркого неустойчивого звука в данной ладотональности) происходит в звук фа<sup>2</sup> (на октаву выше, в «октавное эхо»), что придает этой линии тяготеющую особую воздушность, динамическую облегченность. Таким образом, действие всех ладовых интонаций выявляет как бы единый динамический замысел: в линию мягко нарушаемого равновесия (легко и плавно восстанавливаемого) врывается линия тяготения более протяженная, восстановление равновесия от которой происходит в еще более мягкой и облегченной форме. Построение ладовых интонаций, данное в таком композиционном оформлении, — единый целостный динамический процесс, выражающий оживленное, притом очень нежное, легкое стремление.



Рис. 2

Движение, вскрывающее это переживание, состоит из легкой, стремительной ходьбы — нечто вроде хоровода, который вьется, вьется спокойно и в то же время оживленно, подхватываемый как бы «тихим внянием ветра», от которого слегка взлетают руки и идти еще легче, еще невесомее. Музыкальный образ полон нежности и прелести. Он вызывает соответствующие ассоциации — не то хоровод на «волшебном» лугу, где шаги должны быть так легки, чтоб не помять ни трав, ни цветов, не то бесконечно льющееся сказочное повествование...

Анализ приведенных примеров показывает, что обнаружение развертывающейся ладовой интонационной структуры есть по сути обнаружение динамического ритма музыкального процесса. Этот динамический ритм находит свою аналогию в экспрессивном ритме, который возникает у слушателя не логическим путем, не в результате теоретического анализа,

<sup>1</sup> Б. Л. Яворский различал в музыкальном произведении конструкцию как организацию внутренней слуховой настройки человека и композицию как конкретное оформление данной с луховой настройки, ее творческое воплощение в звуках. Подчеркивая единство конструкции и композиции, он указывал, что в музыкальном произведении это единство должно проявляться в сбалансировании всех элементов в неделимое связанное целое [9].

<sup>2</sup> Моцарт, отрывок из оперы «Дон-Жуан».

<sup>3</sup> Соединительная интонация называется в том случае, когда неустойчивый звук получает разрешение не сразу, а на некотором расстоянии.

а в переживании человека, формируясь в обобщенный эмоционально-двигательный образ. Сравнивая проанализированные здесь двигательные приспособления к музыке, можно увидеть, что в первом примере экспрессивный ритм характеризуется толчками — «вскидками», так как процесс идет раздельными моментами (фазами). В этой «отделенности» фаз — основной характер динамического ритма этого произведения. В уподобляемом экспрессивном ритме он отражается в непринужденности и веселье при переходе от одного движения к другому. В музыке Моцарта (второй пример) совершенно иная ритмо-динамическая картина. Здесь исключительная слитность процесса, поэтому и в экспрессивном ритме выражается плавное устремление; в движении нет никакого вертикального колебания; ведет плечевой пояс, создавая нужную приподнятость, легкость (уводя от всякого бытовизма).

Мелодии этих произведений раскрыты в их индивидуальной яркой выразительности. Через «переозначивание» звучания в экспрессивный ритм они приобретают новую обобщенную «динамическую сигнализацию». В музыке Шуберта она выражена в соответственно усиленной акцентировке начальных мелодических импульсов и особенно кульминации. В музыке Моцарта, наоборот, сглажены все различия, сняты все внешние акценты и на первый план выведена непрерывная, ровная, единая по силе звучания динамическая линия. Нетрудно увидеть, что сложные координационные механизмы двигательных приспособлений, выявляющих динамический ритм той и другой музыки, нельзя свести к форме ходьбы или простым махам. Движение, опирающееся на экспрессивный ритм переживания музыки, имеет глубокий внутренний смысл. Архитектоника его формы идет изнутри, от переживания выражения музыкальной динамики. Это уже пластическое обобщение, основывающееся на эмоционально-двигательном образе, возникающем в итоге «переозначивания» внешней, звуковой фактуры музыкального материала. Следует считать, что такого рода интегральные эмоционально-двигательные образы, создаваемые в восприятии слушателя и доказывающие существование действий «переозначивания», являются той «перцептивной моделью», которая, по всей видимости, составляет истинную природу «сопереживания» при восприятии музыки. Можно думать, что в таких целостных «перцептивных моделях» находят отражение объективные признаки ритма психических процессов, закодированных композитором в формулах ладовых интонаций.

Проведенные опыты показывают, что «сопереживание» музыкального образа не возникает при простом копировании внешней формы какого-либо образца двигательного приспособления. Человеку необходимо пройти самостоятельный путь овладения экспрессивным ритмом при восприятии музыки. Он должен услышать и пережить динамический процесс, приспособив себя, свою индивидуальную «эмоциональную отзывчивость» к воспринимаемому объекту. Большой частью в восприятии среднего слушателя интегральный образ «сопереживания» не формируется. При первом знакомстве с музыкальным произведением возникает эмоциональная настроенность, выражающаяся в известной взволнованности, но такая первоначальная эмоциональная настроенность, часто неясная самому слушателю, обычно при повторных восприятиях мало развивается. Такое переживание не выходит за рамки разрозненных субъективных ассоциаций, превращаясь в некоторый психологический трафарет, далекий от художественного образа музыкального произведения.

Трудности восприятия состоят в особом умении включаться в динамический ритм музыкального процесса. Есть как бы два плана слышания музыкальной речи: внешне звуковой и психологически содержательный, по выражению Б. Л. Яворского [9], или как можно его еще назвать, це-

лостный. Слышание во внешнем звуковом плане является более низким уровнем восприятия. Целостное же слышание, опирающееся на внешне звуковое, в то же время покрывает его и как бы поглощает, в силу «переозначивания» звукового материала.

В примере № 2 описывается восприятие музыки Моцарта в целостном плане. При восприятии в ней только внешнего звукового материала весь эффект слышания сведется к вычленению нескольких фраз, четко отделенных одна от другой в силу повторности мелодического движения, различных окончаний (неустойчивого и устойчивого), к изменению тесситуры и т. д. Восприятие отделенности музыкальных фраз не даст слушателю полной информации о содержании данной музыки. В таком слышании будет отсутствовать необходимый тонус напряжения, пронизывающий все музыкальные фразы сквозным действием линий ладового тяготения, т. е. не будет необходимой целостной ритмической организации музыкального процесса, не будет подлинного «сопереживания». Динамический ритм музыкального процесса с первого взгляда, если можно так выразиться, не виден и не слышим. Устой и неустой не имеют специфического изображения в нотных знаках. Нотный текст, как говорят музыковеды, фиксирует внешний, «телесный слой музыкально-звуковой ткани», за которым скрывается внутренняя организация произведения [4]. Эта внутренняя организация связана с ладовыми закономерностями, которые носят «глубинный» характер. Про них гово́рится в эти закономерности, как свидетельствует экспериментальный материал, требует особой слухо-двигательной культуры слушателя.

#### ВЫВОДЫ

Итоги рассмотрения исследований по изучению моторно-тонических реакций тела при восприятии музыки можно формулировать следующим образом.

1. Эмоциональный компонент музыкального слуха, о котором говорил Б. М. Теплов, представляет собой функциональный механизм, осуществляющий переход слышания в переживание. Этот механизм включает в себя особое моторное звено, состоящее из моторно-тонических реакций тела, естественно связанных с внутренней ладовой слуховой настройкой человека. Указанное моторное звено обеспечивает избирательность целостного слышания при восприятии музыкальной речи.

2. Переход слышания в переживание происходит с помощью специальных действий «переозначивания» звукового материала, вскрывающих во время ладового становления динамический ритм музыкального процесса. В результате действий «переозначивания» в восприятии слушателя формируется экспрессивный ритм (в виде обобщенного эмоционально-двигательного образа), аналогичный динамическому ритму произведения. Этот экспрессивный ритм составляет перцептивную модель «сопереживания» данной музыки.

3. Создание перцептивной модели такого рода — процесс сложный, требующий особой слуходвигательной культуры и специального обучения действиям переозначивания. Полученные данные позволяют видеть в этих двух условиях вероятный путь для сознательного формирования такой сложной способности, как музыкальность.

#### ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Ільїна Г. О. До питання про розкриття художнього образу при розучуванні пісні молодшими школярами. В кн.: «Наукові записки Науково-Дослідного інституту психології», т. V, Київ, 1956.



2. Ильина Г. А. Особенности развития музыкального ритма у детей. «Вопросы психологии», 1961, № 1.
3. Леонтьев А. Н. О механизме чувственного отражения. «Вопросы психологии», 1959, № 2.
4. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., «Музыка», 1967.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., Музгиз, 1958.
6. Руднева С. Д. В помощь музыкальному руководителю. «Дошкольное воспитание», № 1, 2, 5, 7, 8, 10, 12 за 1962 г.; № 6 11 за 1963 г.
7. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.—Л., Изд-во АПН РСФСР, 1947.
8. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М., Музгиз, 1947.
9. Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма, т. I. М., «Музыка», 1967.

## ON THE MECHANISMS OF MUSICAL EXPERIENCE

*G. A. Ilina, S. D. Rudneva*

### *S u m m a r y*

The study of body motor-tonic reactions when perceiving music showed that these reactions are closely related to man's internal mode auditory tuning. When these reactions are activated and expressed on the «external plane», the orienting in the mode structure of the musical work is improved, and the listener perceives an expressive dynamic process much deeper. The experimental findings permitted the authors to see in these reactions a special motor link which is used by the listener when constructing the «perceptual model of co-experience» of the perceived musical image.

