

BEATA GUTOWSKA-TĘCZA

*Poziom postawy twórczej a percepcja ekspresji emocjonalnej
w muzyce – sprawozdanie z badań*

The level of creative attitude and perception of emotional expression in music
– a research report

Współcześni psychologowie, estetycy i teoretycy muzyki przyjmują zgodnie, że sztuka działa na sferę emocjonalną człowieka, kształtując jego psychikę i wzbogacając życie wewnętrzne – sferę wartości, wrażliwość estetyczną, może również pełnić ważną funkcję w wychowaniu człowieka. Jej komunikatywność sprawia, że jest istotnym elementem w życiu jednostki i społeczeństwa. Wiadomo, że istnieje zróżnicowanie dotyczące preferencji w jej percepcji. Nie wiadomo natomiast, czy i od czego zależy zróżnicowanie w odbiorze zawartej w strukturze dzieła ekspresji emocjonalnej.

Praca, którą podjęłam, jest studium badawczym z zakresu psychologii twórczości oraz psychologii muzyki. Oparta jest na koncepcji postawy twórczej Popka, którą definiuje on jako „aktywny stosunek do świata i życia, wyrażający się potrzebą poznania i świadomego przetwarzania zastanej rzeczywistości, a także własnego »ja«” (Popok 1990, s. 13) oraz na metodzie pomiaru KANH (Popok 2000). Postawa twórcza to ukształtowana genetycznie i poprzez indywidualne doświadczenie właściwość poznawcza i charakterologiczna. Sfera poznawcza dotyczy zachowania heurystycznego bądź algorytmicznego, sfera charakterologiczna zapewnia aktywne realizowanie się możliwości intelektualnych i emocjonalnych.

Przyjęłam, że muzyka, jak każdy inny rodzaj sztuki, posługuje się naturalnym i surowym materiałem, który jest przekształcany drogą selekcji i organizacji „w intensywny i skoncentrowany środek wyrazu” (Dewey 1975, s. 292) i że

oddziałuje na sferę emocjonalną odbiorcy (Natanson 1979, s. 165). Badania nad fenomenem muzyki można określić na płaszczyznach: akustycznej, warsztatu kompozytorskiego, estetycznej oraz w aspekcie badań psychologicznych, której dotyczy moja praca koncentrująca się nad procesami percepcji ekspresji. W związku z tym badania odnoszą się do poziomu semantycznego w muzyce, który dotyczy ekspresji emocjonalnej w niej zawartej. Przyjęłam za Natansonem, że muzyka „nie stanowi [...] informacji szczególnej, nie podlegającej prawom rządzącym przekazywaniem innych informacji” (Natanson 1979, s. 165). W muzycznym utworze artystycznym każdy dźwięk, akord „jest swoiście ekspresyjny. Określoną ekspresyjność posiada tym bardziej całość utworu” (Szuman 1990, s. 368). Przyjęłam także, że „elementy struktury muzycznej są zarazem elementami wyrazu muzycznego” (Huber 1954, s. 77) oraz że struktura muzyki „nie jest w stanie wywołać określonej treściowo emocji [...], możemy jedynie oceniać natężenie ekspresji emocjonalnej w muzyce” (Sloboda 1999, s. 47, 50). Przyjęta definicja muzyki jest modyfikacją dwóch definicji Natansona i ostatecznie precyzuje, że muzyka to zbiór fal akustycznych możliwych do określenia miarami liczbowymi, które to fale trafiają do układu informacyjnego, jakim jest system nerwowy człowieka, powodując proces metaboliczny wywołujący reakcje wegetatywne i psychiczne. Muzyka jest także nosicielem treści o charakterze emocjonalnym.

Jak twierdzi Maruszewski, ekspresja pośrednia emocji ma charakter kontrolowany i może przybierać postać muzyki (Maruszewski 1998, s. 19). Ekspresja ma „postać pośrednią i wykorzystuje narzędzia komunikacji kulturowej” (Maruszewski 1998, s. 58) w reprezentacji będącej efektem kodowania abstrakcyjnego. Moje zainteresowania koncentrują się na procesie przejścia między kodem abstrakcyjnym i obrazowym. Dzieło muzyczne jako przykład symbolizacji (czyli procesu twórczego) – w procesie desymbolizacji jest interpretowane w ramach kodu obrazowego. Desymbolizacja występująca podczas percepcji muzyki to wrażliwość na symbole, których nośnikiem jest zbiór fal akustycznych, a abstrakcyjnym tematem – ekspresja emocjonalna. Ekspresja emocjonalna w sztuce powstaje w wyniku projekcji na zewnątrz tego, co wewnątrz – poprzez kształtowanie w indywidualny sposób środków wyrazu (Popek 1999). Przyjęłam, za Huberem, że elementy struktury muzycznej są zarazem elementami wyrazu muzycznego (Huber 1954, s. 77), a za Slobodą, iż „struktura muzyki nie jest w stanie wywołać określonej treściowo emocji [...], możemy jedynie oceniać natężenie ekspresji emocjonalnej w muzyce” (Sloboda 1999, s. 47, 50).

Motywacją do podjęcia przeze mnie tematu niniejszego artykułu jest niedosyt wiedzy wynikający z faktu, że stan badań w zakresie interesującej mnie problematyki dotyczy wpływu postawy twórczej na różne zmienne, ale bez uwzględnienia jej wpływu na percepcję ekspresji emocjonalnej w muzyce, albo dotyczy wpływu różnych zmiennych na percepcję muzyki, ale bez uwzględnienia

w nich poziomu postawy twórczej odbiorców. Najwięcej przeprowadzono badań akustycznych, fizjologicznych, dotyczących wpływu muzyki na pracę narządów wewnętrznych (Bimberg 1957, Michel 1967). Dopiero w XIX wieku uświadomiono sobie fakt oddziaływania muzyki nie tylko jako bodźca akustycznego, ale też jako waloru emocjonalnego, wpływającego na psychikę człowieka. Istnieje jednak rozbieżność pomiędzy zamierzonym efektem nadanej informacji a efektem wywołanym, co wynikać może z indywidualnych różnic nadawcy i odbiorcy oraz warunków odbioru.

Moje podejście do problematyki percepcji dotyczy zagadnień „słyszenia” zarówno poszczególnych elementów muzyki, jak i różnorodnych całości złożonych z tych elementów. Łączę tym samym poglądy psychologów muzyki reprezentujących kierunek psychologii tradycyjnej (atomistycznej) oraz poglądy nurtu psychologii postaci. Problem percepcji ekspresji emocjonalnej w muzyce rozpatruję opierając się na założeniach psychologii poznawczej (w kontekście koncepcji reprezentacji emocji Maruszewskiego) oraz na ideach psychologii humanistycznej (teorii ekspresji w ujęciu Popka).

CELE PRACY

Głównym celem badań jest prześledzenie zależności pomiędzy postawą twórczą a percepcją różnorodnych środków wyrazu ekspresyjnego oraz zależności pomiędzy postawą twórczą a wrażliwością na nasilenie ekspresji emocjonalnej w różnych utworach muzycznych.

Celem praktycznym mogłoby być zastosowanie wyników badań w muzykoterapii w opracowywaniu zasad doboru muzycznej recepty, a także w organizowaniu procesu edukacji muzycznej.

PROBLEMY BADAWCZE

Główny problem badawczy przyjmuje postać pytania: Czy poziom postawy twórczej wywiera wpływ na różnicowanie się percepcji różnych utworów muzycznych?

Szczegółowe problemy badawcze to:

1. Czy postawa twórcza różnicuje percepcję natężenia ekspresji emocjonalnej w utworach muzycznych?

2. Czy percepcja natężenia ekspresji emocjonalnej w utworach muzycznych zależy od:

- a) płci,
- b) wieku,
- c) częstości słuchania muzyki,

- d) wykształcenia muzycznego,
- e) podatności na nacisk społeczny.

3. Czy postawa twórcza różnicuje percepcję określonych środków wyrazu ekspresyjnego w utworach muzycznych?

4. Czy percepcja określonych środków wyrazu ekspresyjnego zależy od:

- a) płci,
- b) wieku,
- c) częstości słuchania muzyki,
- d) wykształcenia muzycznego,
- e) podatności na nacisk społeczny.

HIPOTEZY BADAWCZE

Hipoteza główna brzmi: Przypuszczam, że poziom postawy twórczej wywiera istotny wpływ na różnicowanie się percepcji różnych utworów muzycznych.

Hipotezy szczegółowe to:

1. Przypuszczam, że postawa twórcza różnicuje percepcję natężenia ekspresji emocjonalnej w utworach muzycznych.

2. Przypuszczam, że percepcja natężenia ekspresji emocjonalnej w utworach muzycznych zależy od:

- a) płci,
- b) wieku,
- c) częstości słuchania muzyki,
- d) wykształcenia muzycznego,
- e) podatności na nacisk społeczny.

3. Przypuszczam, że postawa twórcza różnicuje percepcję określonych środków wyrazu ekspresyjnego w utworach muzycznych.

4. Przypuszczam, że percepcja określonych środków wyrazu ekspresyjnego zależy od:

- a) płci,
- b) wieku,
- c) częstości słuchania muzyki,
- d) wykształcenia muzycznego,
- e) podatności na nacisk społeczny.

ZMIENNE

Zmienne niezależne:

- a) X1 – postawa twórcza,
- b) X2 – ekspresja emocjonalna utworów muzycznych.

Zmienna zależna:

a) Y – percepcja muzyki (ekspresji emocjonalnej).

Zmienna zależna Y – percepcja ekspresji emocjonalnej w muzyce – jest przedmiotem badania.

Zmienna niezależna X1 – postawa twórcza to z natury zmienna ciągła, gdyż zbiór jej wartości tworzy kontinuum: w badaniach jest zdychotomizowana. Zostały w niej wyróżnione dwie wartości: wysoki i niski poziom postawy twórczej. Jest to zmienna ilościowa zoperacjonalizowana za pomocą wystandaryzowanego Kwestionariusza Twórczego Zachowania KANH.

Zmienna niezależna X2 – zbiór jednodominutowych „bodźców muzycznych” porangowanych od statycznie spokojnych (niskie natężenie ekspresji emocjonalnej) do eksplozywnych (wysokie natężenie ekspresji emocjonalnej) reprezentujących różne środki wyrazu ekspresyjnego (forma polifoniczna oraz homofoniczna, instrumentalna solowa oraz symfoniczna; harmonia dur, moll oraz atonalność; metrum dwudzielne, trójdzielne oraz polimetria; dynamika oraz agogika mniej i bardziej zróżnicowana; melodyka oraz rytm).

Zmienne niezależne kontrolowane: płeć, wiek, częstość słuchania muzyki, wykształcenie muzyczne, podatność na nacisk społeczny.

METODY POMIARU ZMIENNYCH

W badaniach zostały zastosowane następujące metody badawcze:

1. Kwestionariusz Twórczego Zachowania KANH-1: na jego podstawie diagnozowano poziom postawy twórczej. Dobór tego narzędzia stanowi logiczną konsekwencję przyjętej w pracy koncepcji postawy twórczej. Inne dostępne techniki, np. Testy Cate-Francka oraz Test Kółek Torrance'a, nie posiadają polskiej normalizacji, natomiast testy Guilfordowskie wąsko pojmują postawę twórczą, utożsamiając ją z myśleniem dywergencyjnym.

Kwestionariusz składa się z 60 stwierdzeń i zawiera 4 podskale: (K) konformizm i (N) nonkonformizm zaliczane do sfery emocjonalno-motywacyjnej oraz (A) zachowania algorytmiczne i (H) zachowania heurystyczne zaliczane do sfery poznawczej. Rzetelność i stabilność KANH jest wysoka, a trafność zewnętrzna – przeciętna. Kwestionariusz jest przeznaczony do badań młodzieży od 12,5 do 24 r.ż.

2. Narzędzie eksperymentalne EEM (Ekspresja Emocjonalna w Muzyce): na podstawie EEM diagnozowano wrażliwość na różnice w natężeniu ekspresji emocjonalnej w muzyce oraz wrażliwość na określone środki wyrazu w muzyce. Znane mi z literatury przedmiotu narzędzia służą jedynie do pomiaru wrażliwości na natężenie dźwięku, jego wysokość i czas trwania. Nie znalazłam narzędzia, które umożliwiłoby badanie wrażliwości na natężenie ekspresji emocjonalnej oraz wrażliwości na określone środki wyrazu ekspresyjnego w muzyce, stąd podjęłam się konstrukcji narzędzia eksperymentalnego EEM.

Wybrałam 20 jednodominutowych fragmentów muzycznych (z okresu od XV do XX wieku) o zróżnicowanych środkach wyrazu ekspresyjnego (forma polifoniczna oraz homofoniczna, instrumentalna solowa oraz symfoniczna; harmonia dur, moll oraz atonalność; metrum dwudzielne, trójdzielne oraz polimetria; dynamika oraz agogika mniej i bardziej zróżnicowana; melodyka oraz rytm). Utwory muzyczne, z których pochodzą fragmenty muzyczne, nie są powszechnie znane wśród muzyków. Powodem przyjęcia takiego kryterium wyboru było wyeliminowanie wyuczonych sposobów percepcji znanych utworów muzycznych. Sędziowie kompetentni (6 kobiet, 4 mężczyzn) otrzymali jednakową instrukcję, na podstawie której szacowali natężenie ekspresji emocjonalnej poszczególnych bodźców muzycznych na skali od 1 do 9. Następnie przeprowadziłam badania pilotażowe, w których wzięło udział 78 badanych. Z 20 porangowanych bodźców muzycznych wybrałam 10 takich, które tworzą maksymalnie rozciągnięty obszar zmienności dotyczący natężenia ekspresji emocjonalnej. Następnie uszeregowałam je od bodźca muzycznego o najmniejszym natężeniu ekspresji emocjonalnej do bodźca o największym natężeniu ekspresji emocjonalnej, tak aby różnice natężenia ekspresji emocjonalnej między bodźcami były stosunkowo równe. Celem było przygotowanie odpowiedniego zestawu bodźców muzycznych do badania wrażliwości odbiorców na natężenie ekspresji emocjonalnej w muzyce.

Kryteria w wyborze bodźców muzycznych do narzędzia EEM były następujące:

- zgodność ocen sędziów kompetentnych,
- wysoki wynik α -Cronbacha z badań pilotażowych,
- utworzenie obszaru zmienności dotyczącego natężenia ekspresji emocjonalnej maksymalnie rozciągniętego,
- możliwie najmniejsze odchylenia standardowe,
- możliwie maksymalna różnorodność środków wyrazu ekspresyjnego zawartych w bodźcach muzycznych.

Zastosowano dwie empiryczne metody estymacji rzetelności testu psychologicznego: metodę opartą na badaniu zgodności sędziów kompetentnych – Współczynnik Zgodności Sędziów W-Kendalla ($W=0,66$). Istotność W sprawdzono poprzez istotność chi-kwadrat ($\alpha=0,001$) oraz metodę α -Cronbacha (współczynnik rzetelności dla 12 bodźców muzycznych α -Cronbacha = 0,7343) dającą oszacowanie wewnętrznej zgodności testu, którą zastosowałam do badań pilotażowych.

Narzędzie EEM jest nagraniem wykonanym w Lubelskim Radiu. Składa się z dwóch części. Pierwsza jest materiałem do analizy ilościowej, służy do badania wrażliwości w percepcji różnic natężenia ekspresji emocjonalnej. Jest to pięć par jednodominutowych bodźców muzycznych, między którymi różnice w natężeniu ekspresji emocjonalnej są różne. Pary bodźców utworzone są w ten sposób, że z 10 rang, gdzie pierwsza to bodziec muzyczny statyczny, a dziesiąta eksplozywny

– utworzono pięć następujących par bodźców 1) I z X; 2) II z IX; 3) III z VIII; 4) IV z VII; 5) V z VI. Osoby badane percypują pary bodźców, wybierając z każdej z pięciu par bodziec bardziej ekspresyjny. Liczba odgadnięć jest liczona i punktowana. Najwyżej punktowana jest para, w której różnica natężenia ekspresji emocjonalnej między bodźcami muzycznymi jest najmniejsza (a więc najtrudniejsze odgadnięcie), najniżej – para, w której różnica natężenia ekspresji emocjonalnej między bodźcami muzycznymi jest największa (a więc najłatwiejsze odgadnięcie). Dla pary V i VI = 5 punktów, dla IV i VII = 4 punkty, dla III i VIII = 3 punkty, dla II i IX = 2 punkty, dla I i X = 1 punkt. Brak odgadnięcia = 0 punktów.

Druga część EEM jest materiałem do analizy jakościowej. Służy do badania tego, jakie środki wyrazu wpływają na percepcję ekspresji emocjonalnej w utworach muzycznych przez osoby badane. To para bodźców o bardzo zbliżonym natężeniu ekspresji emocjonalnej. Osoby badane wybierają z tej pary bodziec bardziej ekspresyjny, podając uzasadnienie wyboru. Odgadnięcie nie jest punktowane, natomiast istotne jest uzasadnienie wyboru, które wskazuje na wrażliwość na określone środki wyrazu ekspresyjnego w muzyce odbiorcy.

Narzędzie eksperymentalne EEM umożliwia diagnozę wrażliwości człowieka na różnice w natężeniu ekspresji emocjonalnej w muzyce oraz jego wrażliwości na określone środki wyrazu ekspresyjnego. Składa się z 12 ułożonych losowo par bodźców muzycznych, w tym pięciu do badań ilościowych oraz jednej do badań jakościowych. Rzetelność narzędzia jest przeciętna, a różnice pomiędzy poziomami natężenia ekspresji emocjonalnej są istotne statystycznie. Wskaźniki zgodności sędziów kompetentnych odnośnie do natężenia ekspresji emocjonalnej poszczególnych bodźców muzycznych są wysokie i istotne statystycznie. Ze względu na brak podobnego narzędzia nie jest możliwe sprawdzenie trafności zewnętrznej EEM.

3. Kwestionariusz Aprobaty Społecznej (KAS) – umożliwia pomiar podatności na nacisk społeczny, rozumianej jako cecha osobowości i jako postawa wobec badania. Kwestionariusz zawiera 29 pozycji w postaci zdań twierdzących. Rzetelność, stabilność i trafność kwestionariusza są wysokie. Kwestionariusz Aprobaty Społecznej zastosowano w badaniach do kontroli jednej ze zmiennych niezależnych kontrolowanych – podatności na nacisk społeczny.

CHARAKTERYSTYKA BADANEJ GRUPY

W pracy zastosowałam dobór celowy próby (nieprobabilistyczny). Próba kwotowa uwzględnia procentowe rozkłady interesujących mnie zmiennych (Brzeziński 1997). Wybrane zostały osoby, które spełniają wymagane kryteria przynależności do próby, czyli:

– wiek: 13 lat (118 osób badanych) i 23 lata (89 osób badanych),

- płeć: mężczyźni – 68 osób, kobiety – 139 osób,
- poziom postawy twórczej – stąd badana jest młodzież szkół artystycznych: muzycznych (43 osoby), plastycznych (20 osób), oraz losowo wybranych szkół gimnazjalnych (55 osób) – w sumie 118 osób; studenci z kierunków artystycznych: muzycznych (19 osób), plastycznych (33 osoby) oraz z wybranych losowo pozostałych kierunków studiów (37 osób) – w sumie 89 osób,
- wykształcenie muzyczne: 62 osoby badane kształcone w dziedzinie muzyki, 145 osób bez wykształcenia muzycznego.

Wnioskowanie statystyczne zostało przeprowadzone na podstawie wyników 207 osób.

PRZEBIEG BADAŃ

Przebieg badań był ujednolicony we wszystkich badanych próbach. Badania w całości zostały zrealizowane przeze mnie, co pozwoliło zachować standardowość warunków ich przebiegu dla wszystkich badanych. Narzędzia badawcze były stosowane zbiorowo w tej samej kolejności.

W pierwszym etapie badań zastosowałam narzędzie EEM: trzy pary bodźców muzycznych. W drugim – KAS. Następnie kolejne trzy pary bodźców muzycznych. Badanie percepcji bodźców muzycznych przeprowadziłam w dwóch etapach z uwagi na potrzebę uniknięcia efektu podatności słuchacza na wpływ doświadczenia w percepcji poprzednich bodźców muzycznych na ocenę ekspresji emocjonalnej kolejnych bodźców muzycznych. W ostatnim etapie badań zastosowałam Kwestionariusz Twórczego Zachowania KANH.

TECHNIKI OCENY STATYSTYCZNEJ

W celu weryfikacji hipotez posłużyłam się następującymi technikami oceny statystycznej:

- testem χ^2 dla zobrazowania istotności różnic jakościowych między grupami, tzn. stopnia dopasowania określającego różnicę między próbą a zbiorem oczekiwanych wyników;
- współczynnikiem *Phi* miary siły związku (dla skali nominalnej) dla zmiennych jakościowych;
- współczynnikiem V-Cramera miary siły związku (dla skali nominalnej) dla zmiennych jakościowych;
- współczynnikiem korelacji liniowej według momentu iloczynowego Pearsona dla zobrazowania siły związku;
- testem parametrycznym t-Studenta dla danych na skali interwałowej w celu zobrazowania istotności różnic ilościowych między grupami;

– testem parametrycznym jednorodności wariancji F (gdzie wartość mniejsza od 0,05 wskazuje na niejednorodność wariancji) w celu zobrazowania, czy zmienne niezależne wywierają istotny wpływ na zmienną zależną Y;

– η (eta) do porównań między zmienną ilościową i jakościową oraz współczynnikiem korelacji krzywoliniowej: η^2 , aby wskazać, jaki procent wariancji zmiennej zależnej jest wyjaśniony przez zmienność zmiennej niezależnej, tzn. ile procent zmienności wariancji zmiennej ilościowej wyjaśnia zmienność zmiennej jakościowej;

– analizą czynnikową.

Jako krytyczny został przyjęty poziom 0,05. Wszystkie obliczenia wykonano przy użyciu programu SPSS/PC.

WYNIKI BADAŃ

Hipoteza główna potwierdziła się częściowo. Wyniki badań wskazują, że poziom postawy twórczej nie różnicuje percepcji natężenia ekspresji emocjonalnej w utworach muzycznych, lecz różnicuje wrażliwość na określone środki wyrazu ekspresyjnego.

Hipoteza pierwsza nie potwierdziła się. Okazało się, że postawa twórcza nie różnicuje percepcji natężenia ekspresji emocjonalnej w utworach muzycznych. Nie istnieje prosta zależność wrażliwości na ekspresyjność (różnice w natężeniu ekspresji emocjonalnej) w muzyce od postawy twórczej, postawy odtwórczej i wskaźnika twórczości. Dlatego też zdecydowałam się na przeprowadzenie analizy czynnikowej. Rozpoczynając od macierzy współczynników korelacji pomiędzy wszystkimi 30 cechami z czterech skal: konformizm, nonkonformizm, zachowania algorytmiczne, zachowania heurystyczne, wyodrębniłam siedem podstawowych czynników, które potraktowałam jako źródłowe zmienne. Analiza czynnikowa wykazała, że maksymalne korelacje występują dla czynnika trzeciego, zawierającego siedem cech. Cechy, które maksymalnie korelują z wrażliwością na różnice w natężeniu ekspresji emocjonalnej w muzyce uszeregowane od największego wpływu do najmniejszego, to:

- a) H12: wysoka sprawność i umiejętność konstrukcyjna;
- b) H14: zdolność techniczna;
- c) N3: elastyczność adaptacyjna;
- d) – A12 (korelacja ujemna): niska sprawność i umiejętność konstrukcyjna;
- e) N2: aktywność, witalizm;
- f) – A14 (korelacja ujemna): brak pomysłowości technicznej;
- g) N1: niezależność
- h) H3: wyobraźnia twórcza;
- i) H8: elastyczność intelektualna.

Rezultat tych badań można tłumaczyć, odwołując się do poglądów Hattena (Hatten, 2000), który w swojej teorii podejmuje problem ekspresji struktury oraz struktury ekspresji. Odrzuca on przewidywanie roli formalnej dla struktury dzieła muzycznego, a roli znaczeniowej dla ekspresji. Proponuje ilustrację łańcucha powiązanych wzajemnie idei ekspresywnych, prowadzących ku strukturom, i struktur z kolei wyrażanych. Według niego kompozytor wyraża struktury w procesie kreacji, a odbiorca „strukturuje” ekspresje implikowane podczas realizacji dźwiękowej dzieła (Hatten 2000, s. 44–45). Być może, dlatego właśnie w wynikach moich badań wysoka sprawność i umiejętność konstrukcyjna (dotycząca znajomości budowy struktury) jest tą cechą, która najwyżej koreluje z wrażliwością na natężenie ekspresji emocjonalnej w utworach muzycznych.

Jeżeli chodzi o hipotezę drugą, to z moich badań wynika, że płeć, częstość słuchania muzyki oraz podatność na nacisk społeczny nie różnicują percepcji natężenia ekspresji emocjonalnej w muzyce. Percepcję natężenia ekspresji emocjonalnej w utworach muzycznych różnicują: wiek ($\alpha = 0,007$) oraz wykształcenie muzyczne ($\alpha = 0,039$). Z rozkładu częstościowego wynika, że u osób starszych (23-latków) oraz u osób wykształconych w dziedzinie muzyki częściej występuje wysoka wrażliwość na różnice natężenia ekspresji emocjonalnej w utworach muzycznych niż u młodszych (13-latków) nieposiadających wykształcenia muzycznego.

Wydaje się, że wynik badania potwierdza po pierwsze fakt, iż w okresie adolescencji zachodzą zmiany w poszczególnych procesach poznawczych. Wzrasta wówczas wrażliwość zmysłów (m.in. ostrość słuchu muzycznego) oraz ich czułość. Powiększa się także rozpiętość wrażliwości: od dużej wrażliwości na bodźce słabe do bardzo dużej tolerancji na silne bodźce (np. dźwięki). W wieku 19 lat wzrasta także intensywnie zdolność do różnicowania tonów (Kielar-Turska 2000, s. 314). Zmiany te powodują, że także percepcja natężenia ekspresji emocjonalnej jest inna u 13-latków niż 23-latków, którzy różnicują lepiej. Po drugie, wynik badania ukazujący, że natężenie ekspresji emocjonalnej w muzyce lepiej różnicują osoby wykształcone w dziedzinie muzyki od tych bez wykształcenia muzycznego, potwierdza fakt, że odbiór dzieła sztuki ma „charakter indywidualny, zależny od indywidualnych cech osobowości, indywidualnego doświadczenia” (Popek 1999, s. 125).

Hipoteza trzecia potwierdziła się, bowiem z wyników badań wynika, że postawa twórcza różnicuje percepcję określonych środków wyrazu ekspresyjnego. Różnice w wymiarze postawy twórczej ($N + H$) oraz wskaźnika twórczości ($N + H$) – ($A + K$) są istotne statystycznie. Różnice dla wymiaru postawy odtwórczej ($A + K$) są bliskie istotności statystycznej z wyjątkiem wyniku dotyczącego percepcji rytmu jako środka wyrazu wysoce ekspresyjnego, który jest wysoce istotny statystycznie.

Tab. 1. Nasilenie postawy twórczej a wrażliwość na określenie środków wyrazu ekspresyjnego
The intensity of creative attitude versus the sensitivity to defining the means of expression

	Środki wyrazu percypowane jako wysoce ekspresyjne	α
(N + H) górne 27%	dynamika	0,001
(N + H) dolne 27%	agogika	0,019
	metrum	0,01
(A + K) górne 27%	forma	0,066
	harmonia	0,06
	rytm	0,001
(A + K) dolne 27%	agogika	0,09
	instrumentacja	0,07
(N + H) – (A + K) górne 27%	instrumentacja	0,03
	harmonia	0,01

Jako bardzo ekspresyjne są percypowane:

- przez młodzież o wysokim nasileniu postawy twórczej – dynamika oraz agogika,
- przez młodzież charakteryzującą się wysokim wskaźnikiem twórczości – instrumentacja i harmonia,
- przez młodzież o wysokim nasileniu postawy odtwórczej – rytm,
- przez młodzież o niskim nasileniu postawy twórczej – metrum.

Wydaje się, że te dane wskazują na interesującą prawidłowość. Okazało się, że dla osób, które posiadają niskie nasilenie postawy twórczej (wysokie nasilenie postawy odtwórczej) w odróżnieniu od osób posiadających wysokie nasilenie postawy twórczej (wysoki wskaźnik twórczości) to rytm, który jest czynnikiem organizującym następstwo dźwięków w czasie, oraz metrum, będące zasadą regularnego następstwa naturalnych akcentów w rytmicznym przebiegu utworu, są środkami wyrazu percypowanymi jako wysoce ekspresyjne. Są to te środki wyrazu, które pełnią ważną rolę w ramach dzieła muzycznego w zakresie kształtowania przebiegu „naładowań” i „wyładowań” energetycznych. Ich oddziaływanie na odbiorcę przejawia się w zakresie stymulowania funkcji psychomotorycznych, kształtowania przebiegu napięć i odprężeń psychofizycznych (Wierszyłowski 1968, s. 22). Wydaje się, że można stwierdzić, iż młodzież o postawie odtwórczej percypuje muzykę jako wysoce ekspresyjną, gdy w czasie jej słuchania zachodzi wyraźna reakcja motoryczna układu mięśniowego na rytm (Janiszewski 1993) lub wyraźne zjawisko *acoustic driving* – zestrzajania rytmu fal mózgowych z rytmem muzycznym (Frank 1975). W odróżnieniu od percepcji słuchowo-ruchowej tej grupy młodzieży, percepcja słuchowa charakteryzuje młodzież o wysokim nasileniu postawy twórczej (z wysokim wskaźnikiem twórczości). Grupa ta percypuje jako bardziej ekspresyjne środki wyrazu charakteryzujące sam dźwięk. I tak dynamika dotyczy jego głośności, agogika

sposobu jej artykulacji, harmonia – zespołu współbrzmiących alikwotów, instrumentacja dotyczy jego kolorystyki (zależnie od instrumentu, na którym jest wydobywany).

W związku z powyższymi wynikami można zaproponować klasyfikację rodzajów percepcji środków wyrazu ekspresyjnego (ze względu na poziom postawy twórczej jej odbiorców):

a) percepcja słuchowo-ruchowa u osób o postawie odtwórczej,

b) percepcja słuchowa u osób o wysokim nasileniu postawy twórczej (z wysokim wskaźnikiem twórczości).

Z wyników badań dotyczących weryfikacji hipotezy czwartej wynika, że:

– percepcja określonych środków wyrazu ekspresyjnego nie zależy od płci oraz podatności na nacisk społeczny,

– percepcję określonych środków wyrazu ekspresyjnego różnicuje: wiek, częstość słuchania muzyki oraz wykształcenie muzyczne.

Tab. 2. Wiek, częstość słuchania muzyki oraz wykształcenie muzyczne a wrażliwość na określenie środków wyrazu ekspresyjnego

Age, frequency of listening to the musical and music education versus the sensitivity to defining the means of expression

	Środki wyrazu percypowane jako wysoce ekspresyjne	α
Wiek: 13 lat	rytm	0,001
	forma	0,004
Wiek: 23 lata	instrumentacja	0,063
Częstość słuchania muzyki: Czasami	forma	0,034
	melodyka	0,022
	rytm	0,03
Często	metrum	0,06
Codziennie	agogika	0,09
Wykształcenie muzyczne	harmonia	0,002
	dynamika	0,002
	agogika	0,01
	melodyka	0,08
Brak wykształcenia muzycznego	forma	0,002
	rytm	0,003

Okazało się, że przez 13-latków rytm i forma percypowane są jako środki wyrazu wysoce ekspresyjne. Podobnie młodzież nieposiadająca wykształcenia muzycznego oraz słuchająca muzyki jedynie czasami percypuje te środki wyrazu jako wysoce ekspresyjne (rytm, forma). Młodzież posiadająca wykształcenie muzyczne percypuje inne środki wyrazu jako wysoce ekspresyjne. Są to: harmonia, dynamika oraz agogika.

Odwołując się do wyników badań dotyczących poprzedniej hipotezy, można dodać, że percepcja słuchowa dotyczy młodzieży kształconej muzycznie. Percepcja słuchowo-ruchowa natomiast – młodzieży młodszej i słuchającej muzyki jedynie sporadycznie.

PROPOZYCJE NOWYCH HIPOTEZ

W związku z uzyskanymi wynikami badań możliwe są liczne dalsze penetracje teoretyczne i empiryczne, które pozwoliłyby odpowiedzieć na pytania:

1. Dlaczego częstość słuchania muzyki nie różnicuje wrażliwości na natężenie ekspresji emocjonalnej w muzyce?

2. W jakim kierunku prowadzić edukację muzyczną, skoro wyraźnie widać, że edukacja muzyczna daje szansę podniesienia poziomu wrażliwości na ekspresję emocjonalną w społeczeństwie?

Propozycje hipotez dotyczących pierwszego pytania są następujące:

– przypuszczam, że wrażliwość na natężenie ekspresji emocjonalnej muzyki zależy od jakości percypowanych dzieł;

– przypuszczam, że wrażliwość na natężenie ekspresji emocjonalnej w muzyce kształtuje głównie muzyka klasyczna.

Natomiast propozycja hipotezy odpowiadającej na drugie pytanie brzmi:

– przypuszczam, że poziom wrażliwości na natężenie ekspresji emocjonalnej zależy od szczególnego kształcenia ucznia – od percepcji różnych środków wyrazu ekspresyjnego poprzez samodzielne ich odtwarzanie, aż do ich tworzenia w kompozycjach muzycznych, plastycznych lub literackich.

WNIOSKI

1. Wynik badania dotyczącego hipotezy pierwszej, który ukazuje, że postawa twórcza, postawa odtwórcza oraz wskaźnik twórczości nie różnicują percepcji natężenia ekspresji emocjonalnej w muzyce, to wynik potwierdzający fakt istnienia w Polsce edukacji algorytmiczno-konwergencyjnej (Kamińska 1997, 2000). Muzyka jest dziedziną, która nie znosi dyletantyzmu. Perfekcyjne i oryginalne wykonywanie utworów oraz ich tworzenie wymaga wcześniej opanowania wielu algorytmów. Należałoby więc w kształceniu muzyków pamiętać, aby nie poprzestawać jedynie na tym etapie kształcenia młodych wirtuozów i kompozytorów.

2. Wynik badania odpowiadającego na hipotezę drugą, który wskazuje, że wykształcenie muzyczne różnicuje percepcję ekspresji emocjonalnej w muzyce jest zgodny z zasadą, że można prowadzić trening postawy twórczej. Stymulacja edukacyjna w muzyce sprzyja nabywaniu indywidualnych doświadczeń, co

przekłada się na wyższą wrażliwość. Istnieje szansa podnoszenia poziomu wrażliwości na ekspresję emocjonalną w społeczeństwie, szansa, którą należałoby podjąć, zaczynając od edukacji dzieci i młodzieży. Rozważania teoretyczne dotyczące możliwości wpływu poziomu i jakości edukacji muzycznej na rozwój wrażliwości (Lewandowska 1996, Lissa 1970, Suchodolski 1975, Szuman 1990, Wojnar 1964) niniejsze badania empiryczne zdają się potwierdzać.

3. W edukacji muzycznej jest uzasadnione rozwijanie wrażliwości na te środki wyrazu ekspresyjnego, które są pomijane w poszczególnych grupach różnych pod względem płci, wieku, częstości słuchania muzyki, wykształcenia muzycznego, takie jak: forma polifoniczna oraz homofoniczna; instrumentalna solowa i symfoniczna; harmonia dur, moll oraz atonalna; metrum dwudzielne, trójdzielne oraz polimetria; dynamika i agogika mniej i bardziej zróżnicowana; melodyka, tempo oraz rytm.

4. W muzykoterapii byłaby uzasadniona taka manipulacja aplikowanymi środkami wyrazu w muzyce, ażeby ich zbiór odnosił się do zbioru, na który pacjent jest rzeczywiście wrażliwy (Bartkowiec 1996, 1998; Bogdanowicz 1998, 1999, 2001). Taka „muzyczna recepta” prawdopodobnie będzie skutecznym wsparciem w terapii.

5. W doborze utworów muzycznych w muzykoterapii wydaje się zasadne wykorzystanie informacji z powyższych badań co do wrażliwości na natężenie ekspresji emocjonalnej w muzyce w poszczególnych grupach różnych pod względem płci, wieku, częstości słuchania muzyki, wykształcenia muzycznego. Aby uzyskać w terapii zamierzony skutek (Bartkowiec 1994, 1996, 1998), konieczne jest uwzględnianie różnic indywidualnych związanych z wrażliwością na natężenie ekspresji emocjonalnej w utworach muzycznych.

6. Wydaje się, że zbiór utworów uspokajających i pobudzających pacjentów powinien być różny – zależy to od wrażliwości pacjenta na ekspresyjność w muzyce.

BIBLIOGRAFIA

- Bartkowiec Z., *Pomoc terapeutyczna nieletnim agresorom i ofiarom agresji w zakładach resocjalizacyjnych*, Lublin 1996.
- Bartkowiec Z., *Terapia nieletnich nadpobudliwych psychoruchowo*, „Opieka Wychowawczo-Terapeutyczna” 1998, nr 2 s. 17–28.
- Bimberg S., *Einführung in die Musikpsychologie*, Halle 1957.
- Bogdanowicz M., *Metoda Weroniki Sherborne w terapii i wspomaganiu rozwoju dziecka*, Warszawa 1998.
- Bogdanowicz M., *Metoda dobrego startu*, Warszawa 1999.
- Bogdanowicz M., *Ruch i piosenka dla najmłodszych*, Gdańsk 2001.
- Brzeziński J., *Metodologia badań psychologicznych*, Warszawa 1997.
- Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, Ossolineum 1975.
- Drwal R. Ł., Wilczyńska J., *Adaptacja kwestionariuszy osobowości*, Warszawa 1995.

- Frank C., *Die Auswirkung rhythmischer Elemente auf vegetative Funktionen*, Stuttgart 1975.
- Hatten R. S., *Ekspresja struktury i struktura ekspresji: gest jako czynnik inspirujący w Sonacie C-dur na fortepian i wiolonczelę op. 102 Ludwiga van Beethovena*, [w:] *Beethoven: studia i interpretacje: materiały z Międzynarodowych Sympozjów Naukowych*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000.
- Huber K., *Musikästhetik*, O. Ursprung (ed.), Ettal 1954.
- Janiszewski M., *Muzykoterapia aktywna*, Warszawa–Łódź 1993.
- Kamińska B., *Kompetencje wokalne dzieci i młodzieży: ich poziom, rozwój i uwarunkowania*, Warszawa 1997.
- Kamińska B., *Człowiek – muzyka – psychologia: książka dedykowana profesor Marii Manturzewskiej*, Warszawa 2000.
- Kielar-Turska M., *Rozwój człowieka w pełnym cyklu życia*, [w:] J. Strelau (red.), *Psychologia*, t. 1, Gdańsk 2000.
- Lewandowska K., *Muzykoterapia dziecięca – zbiór rozpraw z psychologii muzycznej dziecka i muzykoterapii dziecięcej*, Gdańsk 1996.
- Lissa Z., *Wstęp do muzykologii*, Warszawa 1970.
- Maruszewski T., Ściągala E., *Emocje – Aleksytymia – Poznanie*, Poznań 1998.
- Michel P., *Musik und Hörer in unserer Zeit*, Berlin 1967.
- Natanson T., *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.
- Popek S., *Kwestionariusz Twórczego Zachowania KANH*, Lublin 1990.
- Popek S., *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin 1999.
- Popek S., *Kwestionariusz Twórczego Zachowania KANH*, Lublin 2000.
- Słoboda J. A., *Emocje i znaczenie w przekazie muzycznym – perspektywy psychologiczne*, [w:] M. Manturzewska, A. Miśkiewicz (red.), *Poznanie, emocje i wykonanie – trzy wykłady z psychologii muzyki*, Warszawa 1999.
- Suchodolski B., *Twórczość jako styl życia*, „Studia Filozoficzne” 1975, s. 10–11.
- Szuman S., *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1990.
- Wierszyłowski J., *Psychologia muzyki*, Warszawa 1968.
- Wojnar I., *Estetyka i wychowanie*, Warszawa 1964.

SUMMARY

The aim of the presented studies was responding the question whether there is a dependence between the creative attitude and perception of different means of expression, as well as between the creative attitude and sensitivity to intensity of emotional expression in different musical compositions. The analysis of obtained results allowed to contend that creative attitude does not differentiate the perception of intensity of expressive means, but it does differentiate the sensitivity to definite means of expression. The variables which differentiate the sensitivity to the intensity of emotional expression in music are age and musical education.

The results of researches covering the application of KANH by Popek and independently designed EEM device confirm the importance of the influence of the level and quality of musical education on the development of man's sensitivity. The researches also allow to improve the principles of choice of the "musical formula" in music therapy as well as to organize the process of musical education.