

ИЗСЛЕДВАНЕ НА КОНОТАТИВНИТЕ ЗНАЧЕНИЯ НА КРАТКИ ТОНАЛНИ РЕДИЦИ С ПОМОЩТА НА СЕМАНТИЧЕН ДИФЕРЕНЦИАЛ

Николай Рачев

The semantic differential – a method introduced by Osgood et al. (1957) was designed to measure the connotative meaning of the stimulus material (verbal as well as nonverbal). Arguably, it is based on “cross-modality stimulus equivalence”. Thus the method seems applicable to research of “iconic sources of emotion” in music, reflecting formal relationships between musical and extra-musical events, based on shared expressive features (Sloboda & Juslin 2001).

Searching for “the systematic symbolism underlying the expressiveness of music” (Hevner 1936), a form of semantic differential was specially designed to explore the connotations of an isolated musical component – the mode. For this purpose, nine different modes were selected and played as well as nine short melodies, based on the modes in question. The musical stimuli were exposed to an auditory of students without formal musical training. Factor analysis of data differentiated three factors, named “Activity/Potency”, “Synaesthesia” and “Emotional-Aesthetic Evaluation”. This factor structure is similar in most aspects to those extracted in previous studies. Cluster analysis of musical stimuli revealed a tendency of grouping the tone sequences into two basic clusters, one represented mostly by modes (and their melodies) which are familiar in our culture, and the other – by the unnatural and unfamiliar ones. These initial results tend to reveal that, even at a relatively elementary level, there are consistent connotations of musical stimuli. Such results also support the hypothesis of existence of implicit knowledge for music elements which are familiar in the relevant cultural context.

Теоретични основания

Идеята да се използват полярни двойки прилагателни, за да се дефинират измеренията на семантичното пространство, води началото си от изследвания върху синестезия (Osgood et al. 1957, 22). Резултатите

показват, че стимулите от различни модалности — визуални, слухови, емоционални и вербални — имат общи значения. Нещо повече: при еквивалентността между модалностите съществува последователност през измеренията на преживяването. Osgood нарича това явление крос-модална смислова еквивалентност. В този смисъл, процесът на метафоризиране в езика, както и цветно-музикалната синестезия могат да бъдат описани като паралелно групиране на две или повече измерения на опита, определими вербално като двойки от противоположни прилагателни, като „преводите“ стават между еквивалентните дялове на континуума.

Необихейвиоралният модел на Osgood не изчерпва възможностите за интерпретация. Петренко (1988) използва операционалния модел на Osgood и заимства идеята за синестетичните връзки. Според него обобщението на основата на механизмите на синестезия формира най-дълбинното ниво на субективните семантични системи. Това ниво е инвариантно, универсално за цялото човечество и се основава на принципа за амодалността на сетивната основа на образа на света. Функционални единици на това ниво са конотативните значения.

Именно поради факта, че семантичният диференциал улавя преди всичко конотативните аспекти на значението, а не толкова високо диференцираните му денотативни аспекти, този метод би могъл да се прилага в изследвания по естетически обекти. Самият Osgood (1957) поставя началото на такива изследвания в областта на живописата. Впоследствие са правени много опити за построяване на семантично пространство на естетически стимули, включително музикални (Hevner, 1936, Wedin, 1972, Crozier, 1974; Biaggio, 1983; Raith et al., 1995). В български условия, изследвания са провеждани от И.Шлезингер (1992).

Кросмодалната смислова еквивалентност, залегнала в създаването на семантичния диференциал, изглежда особено релевантна на понятието „иконични източници на емоции в музиката“ (icnoic sources), въведено от Juslin & Sloboda (2001, 93). Иконичните източници отразяват закономерни сходства със събития извън музиката. Те са следствие на формална прилика между музикалната структура и някакво извънмузикално събитие или извършител, носещи емоционален „тон“. Тук не става дума за имитиране на повърхностни акустични характеристики. Има се предвид аналогия на по-абстрактно ниво. Например, силна и бърза музика има общи признаци със събития с голяма енергия и също така внушава емоция с голяма енергия, като например вълнение.

Още Hevner (1936) отстоява позицията, че съществува „систематичен символизъм“ в основата на музикалната експресивност, който се изразява в свързването на определени музикални компоненти с класове от емоционални характеристики. Дори фрагменти от 8—12 такта са интерпретирани по еднороден начин и със забележителна консистентност от изследваните лица.

Съществуват данни в полза на културалната обусловеност на емоционалните конотации в музиката. В рамките на дадена култура съще-