



В. Э. ДЕВУЦКИЙ

*Воронежский государственный институт искусств
г. Воронеж, Россия
ORCID: 0000-0001-9408-7642, devvv@list.ru*

Эмоциональная палитра музыки как семантическая система

В статье рассматриваются механизмы передачи эмотивной информации в европейской музыкальной традиции. Автор выделяет два кардинально отличающихся процесса формирования эмоций в музыке. Это порождение эмоционального отклика в сенсорной системе конкретного слушателя, направляемое воздействием на «струны его души», и собственно трансляция эмотивной информации, проводником которой является разветвлённая система признаков эмоций. В наиболее явственной художественной форме признаки эмоций воплощаются в театральном искусстве, представляя собой основной выразительный инструмент актёрского коллектива. Музыка лишена возможности напрямую использовать признаки человеческих эмоций и действует в этом направлении с помощью особого набора специальных средств музыкальной выразительности, во многом эквивалентных актёрской палитре. Специфическим образом функционирующие в музыке признаки эмоций делятся на две группы: миметическую, в которой хорошо просматриваются связи с общечеловеческими признаками эмоций, и символическую. Последняя может быть транслирована только через музыкальные эквиваленты признаков эмоций. Для постижения средств первой группы слушателю достаточен общечеловеческий и общехудожественный опыт. Владение же средствами второй группы достигается только специальным, длительным музыкальным образованием. Передача эмотивной информации в музыке тем самым представляется сложнейшей семантической системой, требующей от музыкантов и слушателей многолетнего накопления музыкантского опыта.

Ключевые слова: эмотивная информация в музыке, признаки эмоций, музыкальные эквиваленты признаков эмоций.

Для цитирования: Девуцкий В. Э. Эмоциональная палитра музыки как семантическая система // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 16–28. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.016-028.

VLADISLAV E. DEVUTSKY

*Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia
ORCID: 0000-0001-9408-7642, devvv@list.ru*

The Emotional Palette of Music as a Semantic System

The article examines the mechanisms of transmission of emotive information in the European musical tradition. The author highlights two cardinally different processes of formation of emotions in music. They are: the *generation* of emotional response in the sensorial system of a concrete listener directed by the impact on “the strings of his heart,” and the actual *transmission* of emotive information, the conductor of which was the ramified system of *attributes of emotions*. In the most distinct artistic form the attributes of emotions have manifested themselves in the art of the theater, presenting the main expressive instrument of the group of actors. Music is devoid of the possibility of making *direct* use of human emotions and acts in this direction by means of a special set of special means of musical expressivity, which in many ways is equivalent to the actors’ palette. Specifically, the attributes of emotions functioning in music may be classified in two groups: the *mimetic*, in which the connections of the universal attributes of emotion are discernible, and the *symbolic*. The latter may be transmitted only by means of the *musical equivalents of the attributes of emotions*. For the comprehension of the means of the first group, the universal and generally artistic experience suffices for the listener. At the same time, possession of the means of the second group is achieved only by means of long-term specialized musical education. Thereby, the transmission



of emotive information in music, is perceived as a most complex semantic system, demanding from musicians and listeners a longstanding accumulation of musical experience.

Keywords: emotive information in music, attributes of emotions, musical equivalents of attributes of emotions.

For citation: Devutsky Vladislav E. The Emotional Palette of Music as a Semantic System. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 16–28. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.016-028.

Большинство учёных, стремившихся постигнуть тайны музыкального искусства, наличие в нём глубокого эмоционального содержания оценивало как неотъемлемое и само собой разумеющееся свойство. Подсознательно кажется, что это так и есть. Но более пристальный взгляд на проблему выявляет сложный, *синкретический* и пока ещё не до конца изученный механизм эмоционального выражения.

Хотя эмоциональная составляющая – самое яркое свойство музыки, но она не единственная (как, впрочем, и в других видах искусства). Как известно, во всех жанрах взаимодействуют *три* типа художественной информации: *изобразительная* (по-другому, *миметическая*, *иконическая*), *знаково-символическая*, *эмотивная*. Различаются они *способом* передачи и *материальным носителем* информации [3; 4].

Изобразительная информация – самый простой её вид. Материальным носителем здесь является *изображение* (икон). А способ передачи основан на том обстоятельстве, что изображения *изоморфны* (подобны) по своим физическим свойствам изображаемому объекту действительности. Любой объект, как и его изображение, рождает в мозгу воспринимаемого внутренний образ (гештальт, мозговую модель). Модели и объектов, и изображений имеют некоторое сходство, поэтому воспринимающие интерпретируют изображения *естественным* способом – по *прямой аналогии*, откуда следует, что обычно для постижения изображений не столь необходимы какие-либо особые пояснения, специальное обучение и т. п.

Знаково-символическая информация передаётся совершенно другим путём. Материальным носителем её является *знак* – особый объект, замещающий при передаче информации какой-то другой объект (природный или мысленный). При встрече со знаком мозг продуцирует образ (мозговую модель) этого знака. Однако человеку обычно интересен не сам знак (скажем, написанное слово «мама»), а то семантическое содержа-

ние, которое с ним ассоциируется. Иными словами, образы знаков в человеческом сознании тесно связаны с образами природных или мыслимых объектов (механизм синестезии). Связь эта *конвенциональная* и требует особого обучения, приобщения людей к конкретной знаковой системе. В мире много языков (как разговорных, так и специальных – например, математический, шахматный). Но воспринять информацию, используя этот механизм, можно только став всесторонне подготовленным *участником* данной коммуникации. Речь на итальянском, китайском, португальском мы слышим, но наше сознание находится за гранью хотя бы элементарного её понимания. Особенностью передачи знаково-символической информации является обязательное наличие кодов (словарей, языков), связывающих означаемое и означающее, текст и контекст, знаки и смыслы.

Л. Н. Шаймухаметова детально изучила механизм мигрирующих интонаций в музыкальной теме, интонаций-символов, которые композиторы используют в схожих контекстах. Ею обосновано существование в музыке двух механизмов мышления: *знаково-метафорического* и *эмоционально-экспрессивного*. По мнению исследователя, «при всей неповторимости акта композиторского творчества семантические процессы, происходящие в музыкальной теме, подчиняются неким объективным законам взаимодействия интонационной формулы и контекста. В ходе этого взаимодействия, которое имеет разнообразные и, к тому же, весьма сложные формы, и рождается уникальное художественное содержание» [14, с. 25].

Механизмы передачи эмотивной информации пока изучены в меньшей степени. В. Н. Холопова считает эмоциональные компоненты частью иконической системы передачи, что, как мы увидим далее, может быть справедливым только в специальном употреблении [11; 12; 13]. Эмоции не являются природными объектами, их испытывает конкретный человек, и в обыденной

жизни эмоции – принадлежность интимной жизни, которую не каждый осмеливается выставлять напоказ. Современный человек, как правило, предпочитает скрывать свои эмоции, поэтому эмоциональный фон жизни конкретного индивида можно уловить только в самых общих чертах и только в некоторых крайних проявлениях (неудержимая радость, неукротимая злость, большое расстройство).

Однако человек, испытывающий эмоции, обязательно продуцирует *признаки* эмоций, и прямая передача, а также прямое восприятие именно эмотивной информации идёт посредством отслеживания другими людьми этих признаков эмоций. Комплекс признаков эмоций весьма широк. Некоторые (чисто физиологические) спрятаны глубоко и могут точно измеряться только приборами (кровяное давление, пульс, частота дыхания, работа желёз внутренней секреции). Другие (являющиеся *следствиями* исходных физиологических актов) обнаруживаются во внешних проявлениях и вне воли индивида: внезапная бледность, резкое покраснение, слёзы, смех, истерика, изменения в мимике, походке, телодвижениях, тембре, темпе, высотных и артикуляционных свойствах речи.

Есть признаки эмоций, подметить проявление которых могут далеко не все люди и далеко не у всех людей. Это тонкие, едва заметные эффекты мимики, позы, артикуляции, фразировки, темпа и характера речи, походки и телодвижений. Обычно такой тип эмотивной информации доступен только для близких или часто общающихся между собой людей. Тонкими способами интерпретации эмотивной информации владеют психологи, психотерапевты (равно как следователи и даже некоторые талантливые мошенники).

Есть область искусства, для которой выражение именно эмотивной информации является наиболее очевидной задачей, – это театр. Театральных актёров целенаправленно учат выражать весь богатый спектр признаков эмоций. В комедийных жанрах признаки эмоций преподносятся часто гипертрофированно, а порой и в противоречии с логико-содержательным контекстом. Эти средства способствуют формированию комических ситуаций и, как следствие, приводят к желанному смеху зрителей. В драме и трагедии высокие (или низменные) эмоции могут быть отражены и тонкими, и вполне отчётливыми штрихами. Характер подачи признаков

эмоций здесь направляется волей режиссёра или эмоциональной палитрой конкретных актёров.

На деле проблемы формирования и передачи эмотивной информации гораздо сложнее и многограннее. Начнём с того, что *все* области искусства используют все виды информации. Например, в изобразительном искусстве основной, конечно же, является информация изобразительная. Но во все времена и в картинах, и в ваяниях присутствует знаково-символическая информация, владение которой сильно сказывается на полноте и точности восприятия произведений изобразительного искусства. В простейших случаях символичные компоненты запряваны в названия картин. Более сложные связаны с мифологической, библейской, евангельской, исторической тематикой многих живописных произведений.

Интересно, что живописцы имеют возможность отразить и *эмотивную* информацию и достигают этого тем, что *изображают* признаки эмоций, воплощённые в позах, взглядах, особенностях мимики, положениях рук (знаменитые руки Леонардо да Винчи).

В литературе читатели имеют дело, прежде всего, со знаково-символической информацией. Однако некоторые слова и междометия одновременно являются «изображениями». Например, слова *жуужжанье*, *шушукаться*, *барабан* кроме значений таят в себе имитацию звуковых жизненных процессов. В этом же ключе действуют звукоподражания типа «гм...», «тук-тук», «кука-ре-ку».

При передаче эмотивной информации литератор может *назвать* (обозначить) эмоцию, которая владеет героем или героиней (используя знаково-символьный механизм), но может описать её через признаки эмоций. Последнее – очень действенное средство, часто гораздо более выразительное, нежели упоминание самого чувства. Скажем, тургеневское: «Валерия не скоро заснула; кровь её тихо и томно волновалась и в голове слегка звенело... <...> Валерия сидела неподвижно и только медленно бледнела..., и дыхание её стало глубже» [10, с. 370–371].

Возвращаясь к театру, скажем, что здесь также задействованы все виды информации. Знаково-символическая заключена в словах, которые написаны автором пьесы и произносятся актёрами. Изобразительная связана со сценографией, обликом и костюмами персонажей. Эмотивная транслируется отображением признаков



эмоций. Подчеркнём, что трансляция эмотивной информации в современном театре является, по сути, основным выразительным средством сценического искусства; произнесение и донесение до слушателя авторского текста драматурга – задача хотя и важная, но не первостепенная. Если бы это было не так, театр давно бы потерял свою привлекательность, так как словесный текст драматурга можно читать и сидя дома.

Театральное искусство ставит специфическую проблему, которая одновременно существует и в музыке. Как известно, сложились две антагонистические режиссёрские концепции: «театр переживания» и «театр представления». Это разделение имеет прямое отношение к передаче эмотивной информации. В «театре переживания» от актёра требуется достижение такого эмоционального состояния, при котором признаки эмоций возникают естественным образом – как следствие переживаемых актёром реальных эмоций. В «театре представления» актёр учится воплощать и искусно доносить именно сами признаки эмоций (фактически, *изображать* их), при этом вовсе не обязательно заставляя себя *испытывать* эти эмоции.

Таким образом, мы приходим к важному выводу: изначально (в естественной среде) признаки эмоций порождаются неизбежными *физиологическими реакциями*. Но признаки эмоций можно изобразить, имитировать. И в жизни, и в театре (вообще говоря, и в музыке) человек *вынужден* прибегать к *имитации* признаков. Иное дело, как к этому относятся окружающие. Для «театра представления» имитация признаков эмоций – признанная деталь его художественной эстетики. Зрители, разделяющие эту эстетику, воспринимают все формы «изображения эмоций» вполне толерантно. Для любителей «театра переживания» данная эстетика может быть чуждой и даже неприятной (вспомним пресловутое «не верю!» Станиславского).

Есть ещё одна существенная деталь функционирования эмотивной информации. Некоторые яркие эмотивные признаки становятся социально детерминированными *знаками*, или *символами*. Например, мы часто улыбаемся и совершаем осознанно активные телодвижения, чтобы *продемонстрировать* свою радость и благорасположение (знаменитые оскалы американцев, энергичные пожимания рук, «обнимашки» задычных подруг). «Собирая слёзки», мы демонстрируем «знак печали». Широко раскрывая гла-

за или надувая щёки, пытаемся показать угрозу или собственную важность даже вне ощущения этих эмоций.

Музыкальное искусство активно использует все три основополагающих вида художественной информации. Изобразительные компоненты *менее всего* типичны для музыки, хотя музыка может достаточно полноценно изобразить некоторые звучащие явления природы и быта: пение птиц, гром, шелест листьев, звуки военных барабанов и фанфар, зовы охотничьих рогов и др. Весьма развита знаково-символическая компонента музыкальных сочинений: это индивидуальные заголовки, жанровые определения (песня, танец, марш, соната, симфония, опера, оперетта и т. д.). Знаки в музыке – монограммы типа *BACH*, цитаты (в том числе автоцитаты), аллюзии, пародии. Знаками являются яркие темы и тематические элементы сочинений (главные и побочные партии, эпизоды, рефрены), символизирующие музыкальных персонажей и перипетии драматургического повествования. Прямыми знаками выступает литературный или литургический текст вокально-хоровых произведений, объявленная программа инструментальных опусов. Даже выбор тональности может нести символическую нагрузку: *h moll, es moll, b moll, c moll, F dur, D dur...*

Теперь приступим к прямому обсуждению проблем воплощения в музыке эмотивной информации. Повторим: большинство музыкантов уверено, что музыка «непосредственно» выражает эмоции. Более того, считается, что именно эмотивная информация является для музыки базовой, основной.

Однако для обоснования научной строгости подобных утверждений у нас не слишком много объективных критериев. Начнём с того, что у музыки *нет* прямого выхода к отражению признаков эмоций. Конечно, некоторые признаки эмоций можно увидеть в мимике и движениях солиста, дирижёра или некоторых оркестрантов. Но подобные признаки, во-первых, могут быть не вполне достоверными, так как артист переживает не только течение исполняемой им музыки, но и технические подробности своего исполнения. Во-вторых, не всем слушателям одинаково доступны все детали мимики солиста, а слушателям аудиозаписей они вообще недоступны. Тем не менее эмоциональное воздействие музыки осуществляется и здесь.

Как же это происходит? Проясняя ситуацию, скажем, что эмоциональная информация в музыкальном искусстве формируется *двумя* очень *разными* путями. Один из них связан с процессом *порождения* эмоционального отклика в сенсорной системе конкретного слушателя. Другой – собственно *трансляция* эмотивной информации, проходящая путь от композитора к исполнителю, от исполнителя к слушателю (нередко от композитора – через музыковеда – к слушателю).

Первый процесс невозможно строго описать и каким-то образом прогнозировать. У каждого слушателя накоплен уникальный жизненный и эстетический опыт – сформирован своеобразный *эстетический тезаурус*. Это многомерная синтетическая база личности, и если выразиться поэтичнее – это его звучащие *струны души*. На что, как сильно и в каких формах могут резонировать струны души при слушании музыки?

Вспомним свои личные эмоциональные отклики. Известен афоризм, приписываемый Станиславскому: «Театр начинается с вешалки». А хороший концерт начинается с чувства приподнятости, предчувствия праздника, ощущения своей личной причастности к акту творения искусства. Позитивное ощущение экспоненциально усиливается, если слушатель *знает и любит* конкретных исполнителей или исполнительские коллективы, если он изначально *доверяет* высокому уровню концертирования. Имеет значение *качество* (точнее, многие качества) звучания, красота самих музыкальных инструментов, в немалой степени – *внешний вид* солистов, дирижёра, удачный дресс-код. Некоторым (но вообще говоря, многим) слушателям нравятся чисто внешние проявления исполнения: в меру активные телодвижения, удачные дирижёрские жесты (не обязательно вызванные техническими деталями исполняемых сочинений).

Интереснейший процесс можно констатировать в следующем реальном факте. Скажем, конкретному слушателю активно *не* нравится звучащее сочинение или осуществляемое исполнение. Мы не можем точно знать, почему – из-за отсутствия необходимого слушательского или общеэстетического опыта, предубеждения, плохого самочувствия, дурного настроения... С каждой минутой растёт раздражение, и уже кажется, что вечер безнадежно испорчен. Но вот по окончании концерта раздаются бурные несмолкающие аплодисменты, слушатели с радостными лицами приветствуют исполнителей, несут цветы, по-

здравляют, благодарят и проч. Уверен, что большая часть «раздражённых» чисто рефлекторно потеплеет, начнёт ощущать, что в услышанном «что-то есть», а выходя из зала, может даже решить, что присутствовала на интересном и значительном художественном событии.

Конечно, такой инверсии ощущений может и не произойти. В этом случае воздействие музыки останется негативным.

Струны души способны с большей или меньшей силой отзываться как на предельно важные компоненты музыкального сочинения, так и на элементы второго или даже третьего ряда. Композиторы пытаются помочь своей аудитории в более точной настройке человеческих душ. Они стремятся вылепить чётко различимые музыкальные формы, создают целенаправленные драматургические концепции, сочиняют яркий тематический материал, продумывают и пишут красочные инструментальные или вокально-хоровые партитуры. Заботятся о непосредственном гедонистическом отклике слушателей и исполнителя, прибегая к известным и хорошо апробированным приёмам усиления эстетического воздействия.

Второй из анализируемых процессов (*трансляция* эмотивной информации) с точки зрения музыканта гораздо важнее и интереснее. Если в первом мы сталкиваемся с подсознательными и никем не контролируемыми (стохастически) факторами эмоционального воздействия, то во втором, наоборот, можно постулировать некие *объективные* свойства и качества, целенаправленное использование которых тем не менее является прямой прерогативой как композитора, так и исполнителя.

Повторим: музыка (в её материальном, физическом обличье) *не* располагает механизмами транслирования собственно *признаков эмоций* (в отличие от театра или балета). Но композиторы всё-таки научились (за тысячи лет, по крайней мере, европейской музыкальной традиции) формировать и передавать слушателям достаточно сложные и многомерные эмоциональные состояния и даже содержательно-драматургические концепции. Это становится возможным благодаря специально выработанной и исторически сложившейся системе *музыкальных эквивалентов* признаков эмоций.

Прежде чем рассмотреть свойства этой системы, скажем, что подобное существует, например, и в живописи. Мы уже говорили, что художни-



ки могут *изображать* некоторые характерные признаки эмоций. Однако они же эффективно пользуются и *изобразительными эквивалентами* признаков эмоций. Это, например, выбор цветов: ярких, тусклых, тонких, контрастных, конфликтных, нежных, агрессивных и т. д. Это характер и отчётливость прорисовки линий, углов, плоскостей, которые способны по ассоциации вызвать ощущения либо покоя, либо, наоборот, эмоциональной взвинченности. Это особенности композиции, сочетание размеров картин с размерами изображаемых объектов. Прямых объективированных параллелей между признаками эмоций и их изобразительными эквивалентами нет. Но вся историческая практика взаимоотношений художников со зрителями (начиная от эпохи Возрождения) ведёт к формированию жёстких ассоциативных связей (по типу кодов) использованных художественных средств с эмоциональным тонусом как художников, так и воспринимающих.

Аналогично и в музыкальном искусстве. Примерно до XV века в известной нам традиции европейской духовной музыки никем не ставились вопросы отображения эмоций, тем более что именно литургическая практика никогда не испытывала потребности в этой стороне музыкального восприятия. Некоторые ассоциативные связи пытались найти, возможно, древнегреческие философы, ассоциируя отдельные лады с характером и «практической направленностью» (например, на сражение) своих напевов.

Активный поиск эмотивных эквивалентов в музыкальном языке начался во второй половине XVI столетия в жанре итальянского хроматического мадригала. Постепенно складывались так называемые «риторические фигуры», с помощью которых композиторы-мадригалисты как раз и пытались воплотить (фактически изобразить) некоторое подобие признаков эмоций. Эта «семантическая революция» стала столь масштабной, что Винченцо Галилей вынужден был остро критиковать современных ему авторов: «Новые злоупотребления контрапунктистов заключаются в подражании значениям слов. Когда слова изображают понятия – “бегство”, “полёт”, они дают их без всякого изящества – с быстротой, едва понятной для сообщения; при словах “исчезнуть”, “погибнуть”, “умереть” сразу грубо дают паузы во всех голосах и вместо того, чтобы заставить пережить соответствующие чувства, смешат слушателей или заставля-

ют считать себя как бы одураченными. Когда речь идёт “об одном”, “о двух” или “о всех”, то заставляют петь один голос, два или весь ансамбль. Когда содержание слов текста, как это иногда бывает, выражается посредством барабанного боя, звуков трубы или других инструментов, они стараются пением изобразить для слуха таковые звуки. Когда берётся новый текст, где говорится о различных цветах, как, например, о тёмных или светлых кудрях и прочем, они пишут чёрные или белые ноты...» (цит. по: [15, с. 319–320]).

Наверное, многое из того, что осуждает знаменитый теоретик и композитор, справедливо, однако нельзя не видеть, что поиски самобытной музыкальной символики, ведущей в том числе и к формированию стойких эмоциональных параметров, имели огромное значение для исторических завоеваний последующих эпох.

Одним из самых мощных стимулов к разработке музыкальных эквивалентов признаков эмоций явились опыты таких ренессансных авторов, как Вичентино, Маренцио, Джезуальдо и Монтеверди. Используя поэтические тексты Гварини, Ариосто, Тассо, насыщенные яркими и конфликтными образами (страдания, радости, любовного чувства), эти композиторы впервые в истории музыки нашли целые комплексы таких выразительных средств, которые стали стабильными аналогами отдельных признаков эмоций. Так, использование весьма смелой хроматики, жёстких септаккордных звучаний, уменьшённых и увеличенных созвучий, полигармоний становится основным выразителем чувства горести, страдания, ожидания смерти. Резкие темповые контрасты (до того немыслимые в литургических жанрах) обнажают противопоставление активных, радостных эмоциональных состояний и чувства горя, заторможенности, психологического ступора. Активная работа с мужскими и женскими тембрами также становится ареной работы отчётливых эмоциональных красок [6].

На опыты итальянских мадригалистов опираются оперные композиторы: их развивают в инструментальных жанрах Вивальди, Телеман, Гендель, Бах. Эстафета подхвачена венскими мастерами, и полное завершение эмоциональной палитры музыки закрепляется в творческой кузнице романтизма. Шуберт, Шопен, Шуман, Лист, Вагнер, Чайковский, Мусоргский, Дворжак, Григ, Малер, другие выдающиеся композиторы создают именно тот тип музыкального

языка, который чётко и почти однозначно ассоциирует свои средства выразительности с обобщёнными признаками человеческих эмоций.

Остаётся осветить основные свойства этой судьбоносной системы, дошедшей в стабилизированном виде до начала XX столетия.

Музыкальные эквиваленты признаков эмоций можно разделить на две большие группы: одна из них – *миметическая* – имеет хорошо просматриваемые связи с самими признаками эмоций (вспомним позицию В. Н. Холоповой: эмоция – икон); другая – *символьная* – располагает специфическими качествами, которые связаны с истинными признаками эмоции скорее *конвенциональным* (наподобие знаков) способом¹. Это замечание важно в том отношении, что овладение средствами миметической группы почти не нуждается в специальном обучении, в то время как средства музыкальной выразительности символьной группы – это *язык и код* внутри других кодов, и непрямые и специфические связи элементов понуждают музыкантов к системе *специального обучения* как исполнителей, так и слушателей (в том числе и будущих профессиональных музыковедов, критиков, редакторов, руководителей концертных коллективов).

Многое из того, о чём мы упомянем, подробно изложено в книге В. В. Медушевского «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» [9]. Самыми мощными компонентами миметической сферы являются темповые, артикуляционные, громкостные и фразировочные средства музыки. Интересно, что они наименее точно фиксируются в нотном тексте и почти целиком отдаются на откуп исполнителям (так же, как театральные средства выразительности – актёрам). Таким образом, миметическая трансляция эмоций в музыке в огромном диапазоне красок передоверяется мастерству и художественному такту исполнительского цеха.

О значении темповых характеристик говорили многие крупные музыканты. Например, Евгений Мравинский считал, что отыскание верного темпа является для него *обязательным условием* успешного исполнения сочинения. Вспомним, что темп движений – достаточно надёжный индикатор человеческой эмоции. Естественно, что в музыке прочно складывается точная шкала «темповых значений»: очень медленная музыка – скорбь, психологический ступор, в других контекстах – благоговение, молитва. Менее мед-

ленная музыка – созерцание, философичность, отдохновение, наслаждение покоем и красотой. Средние темпы – привычный срез жизни, стабильность. Быстрая музыка – веселье, задор, юмор, активный тонус, в других контекстах – тревога, паника, даже истерия. Очень быстрые темпы – то же, но в гипертрофированном виде (виртуозные пассажи у Листа, Паганини).

Конечно, композиторы начиная со второй половины XVIII века пытаются поточнее отразить в партитурах темп исполнения и даже колебания темпа (*accelerando, ritenuto, ritardando*). Бетховен и многие из его последователей пытались для большей верности ввести даже метрономное измерение темпа. Но задача оказалась гораздо сложнее, так как ни сами авторы, ни концертные исполнители не были в состоянии доказать, что метрономный темп «строго» отражает нужный характер музыки. Дело в том, что восприятие времени каждым конкретным человеком в каждый данный момент времени является *весьма относительным* фактором. Астрономическая минута может казаться почти вечностью или ничтожной величиной в зависимости от обстоятельств её восприятия. Хороший исполнитель (актёр, музыкант) – тонкий психолог, и он безошибочно чувствует степень наэлектризованности публики. При высокой степени эмоциональной реакции слушателей слишком быстрые темпы, взятые при относительно нейтральном образном фоне, могут вредить исполнителю, так как включают механизмы истерии, паники. Зато весьма быстрые – в уместных для этого виртуозных местах – действуют беспроблемно. Аналогично этому, бессмысленно держать очень медленный темп, якобы придающий музыке глубокомысленность, если публика достаточно холодна или слабо подготовлена. Не дай Бог, её холодность перерастёт во враждебность!

Эти примечания говорят о том, что глубинные свойства темпа не только остро значимы, но и чрезвычайно чувствительны к реакции конкретной слушательской аудитории. В современной нам исполнительской традиции артистам предоставлены весьма широкие полномочия, и только очень «послушные» (но и наивные) люди пытаются следовать метрономным указаниям композитора, а не зову своей артистической интуиции.

Отслеживать степень тонких агогических градаций темпа ещё тяжелее, нежели устанавливать сам темп. Только в самых общих чертах



можно прогнозировать, что ускорение темпа свидетельствует об усилении эмоциональной активности, а замедление действует как некоторое успокоение. Резкое ускорение создаёт впечатление внезапной смены характера эмоции. Резкое замедление может вызвать ощущение ступора, но нередко служит целям обозначения логической точки.

Громкостные характеристики музыки также имеют прямой выход к проявлению признаков эмоций. Громкий и очень громкий нюанс всегда свидетельствует о повышенном или даже превышенном эмоциональном фоне. Срединное звучание, наоборот, создаёт ощущение спокойствия, некоторой обыденности, стабильности жизненной ситуации. Самым интересным образно-эмоциональным действием обладают нюансы *p* и *pp*. Чтобы разобраться в тонкостях проблемы, представим, в каких случаях человек тихо говорит и старается очень тихо себя вести (двигаться, ходить). Первое, что приходит на ум, – персонаж пытается от кого-то скрыть своё присутствие, сделаться невидимым. Однако для музыкантов тихое звучание связано чаще всего с умиротворённым, лирическим, интимным кругом чувств. Конечно, оно может символизировать насторожённость, таинственность, желание раствориться в тишине или даже тихо удалиться. Нарастание громкости переживается слушателем как возбуждение, спад громкости – как успокоение. Эти слушательские реакции не требуют ни кода, ни предварительного обучения – они имеют природную привязку.

Артикуляционные компоненты не столь чётко, как темп и громкость, но всё-таки достаточно явственно отражают признаки человеческих эмоций. Спокойное «легатное» звукоизвлечение, *tenuto* говорят об уверенности и спокойствии. *Staccato* и *leggiero* – признаки лёгкого, головокружительного настроения, иногда комедийных и даже гротескных образов. Жёсткая акцентуация, *sforzando* передают силу, агрессию, драматическое обострение чувств.

Артикуляция, громкостные и темповые компоненты всегда функционируют в синтетическом единстве, усиливая или (иногда) ослабляя действие друг друга. Мастерское исполнение как раз и отличается мерой и выверенностью всех агогических и штриховых деталей. Например, усиление громкости подсознательно сопровождается ускорением темпа, стихание ведёт обычно к замедлению темпа (эмоциональное

действие происходит в параллельном режиме – обострения или погашения эмоции). Ровное *legato* редко идёт на нюансы *fff*. Резкие акценты плохо совместимы с очень тихим звучанием. Зато все «срединные» характеристики прекрасно ладят друг с другом.

Фразировочные средства выразительности в музыке весьма точно копируют фразировочную палитру обыденной или театральной речи. Это происходит из-за единых параметров речевой практики и приёмов музыкального произношения. Звуки речи и музыкальные звуки обычно чётко дифференцированы по весу, значимости, роли в сообщении. Нам хорошо известны сепарация слогов на ударные и безударные, роль фразовых акцентов, серьёзно направляющих логическую мотивировку сообщения. Реже говорят о том, что расположение фразовых акцентов (создающих тот или иной тип фразировки) само по себе обладает довольно устойчивыми эмоциональными характеристиками.

В теории музыкальной (и речевой) фразировки [4] удобно воспользоваться терминами, сложившимися в древнегреческом стихосложении, так как там также рассматривались взаимоотношения ударных и безударных слогов. Серьёзное отличие будет в том, что в стихосложении рассматриваются ударные и безударные слоги стихотворных *стоп* (двудольных, трёхдольных, редко – четырёхдольных), а речевые и, тем более, музыкальные *фразы* могут включать и очень много (до десяти-двадцати и более) звуковых элементов.

Теперь легко понять, что *хореическая* фразировка подразумевает тот факт, что фраза *начинается сразу* с акцента, независимо от того, сколько она охватывает слогов или звуков. *Ямбическая* фразировка определяется тем, что фраза оканчивается акцентом. *Амфибрахическая* фразировка видится там, где акцент расположен *внутри* фразировочной волны (сколько бы звуков или слогов она ни содержала).

При более тонком анализе можно выделить *хореически-ямбическую* фразировку, располагающую двумя яркими акцентами – *в начале* и *в конце* фразы. Возможна также *спондеическая* фразировка, при которой *все* или *почти все* звуки весомы. Скажем и о *пиррихической* фразировке, вовсе лишённой акцентов, а также о фразировке *неопределённой*, при которой наблюдаются несколько акцентов без особого выделения какого-то из них.

В музыке, как и в речи, на повышение уровня акцентности оказывают влияние, по крайней мере, пять факторов:

- громкостное выделение (L);
- ритмическое выделение (r);
- метрическое выделение (m);
- звуковысотный акцент (H);
- тембральное выделение (T).

Можно было бы разработать оценочные шкалы и изучать весомость звуков с помощью арифметических операций, например по формуле:

$$E = L \times r \times m \times H \times T,$$

где E – суммарная весомость звукового элемента. Но в практической деятельности вполне можно обойтись и качественными оценками, тем более что каждый человек ощущает приведённые зависимости по-разному.

Дифференцируя типы фразировки и вводя для них специальные названия, мы можем теперь показать их специфические эмоциональные свойства, вернее, эмоциональные *потенции*.

Ямбический тип фразировки имеет чёткую логическую направленность, так как конечный акцент совпадает с наиболее важным смысловым элементом, располагающимся в большинстве языков в конце предложения. Поэтому ямбическая фразировка в музыке несёт с собой качества утвердительности, устойчивости, прямоты, жёсткости, императивности.

Амфибрахическая фразировка, наоборот, мягкая, неустойчивая, может хорошо выразить жалобу, сомнение, вздохи, стоны.

Наиболее интересно претворение хореической фразировки. На первый взгляд, она противоречит логике. Человек только начал говорить, ещё не успела сформироваться мысль, а уже поставлен яркий акцент. Тем не менее такой тип интонирования закономерен. Он, конечно, не вполне логичен, но зато отражает сильный эмоциональный фон. Человека переполняют эмоции, и как только он открывает рот, его чувства прорываются в хореической фразировке. А. Вейль называл хореический порядок слов *патетическим*. Соответственно, хореическое интонирование и в музыке, и в речи обладает качествами патетики, повышенной эмоциональности. Ещё более эти тенденции выражены в спондеической фразировке, где исходный импульс далее не ослабевает.

Актёр обязан владеть всеми типами фразирования, в том числе пиррихическим и неопределённым. Но в очень важных местах роли он

непрерывно включает патетику хореического и спондеического произношения.

Музыкант также владеет всеми типами фразировки, хотя представлять себе изложенные здесь теоретические сведения он не обязан. Традиционно это область *подсознательной* творческой деятельности.

Необходимо сказать, что именно в сфере действия фразировки композитор достаточно точно расставляет нужные ему акценты. Ведь композиторский нотный текст содержит все необходимые дифференциальные компоненты: громкостные, ритмические, метрические, звуковысотные и даже тембральные разделения. Если бы удалось внедрить в сознание армии исполнителей хотя бы элементарные теоретические сведения о технологии композиторской аранжировки, передача эмоциональной информации стала бы гораздо более точной и осмысленной.

Осталось добавить, что в музыке роль патетических типов фразировки – хореического и спондеического – много важнее, нежели в актёрском искусстве, для которого спонтанная спондеичность – признак эмоциональной *гиперболизации* и чаще всего используется для создания *комедийных* эффектов. В этом плане музыка, действительно, является «самым эмоциональным из искусств».

Вторая группа музыкальных эквивалентов признаков эмоций – *символьная* – нуждается в более специфическом описании, потому что ни в одном другом виде искусства ничего подобного нет.

Выделим *тесситурные* средства. Низкие звуки разных инструментов сейчас связывают с серьёзностью и основательностью эмоционального выражения. Высокие звуки отражают повышенный тонус, порой состояния, близкие истеричным, взвинченным, яростным. Средний регистр выражает эмоции покоя, торможения. Эти аналогии пока близки миметическим, так как тесситура – одно из качеств тембрального параметра. Специфические свойства для музыки видятся в восприятии *мелодического развития*. История становления музыкальных средств выразительности ведёт к тому, что движение мелодии *вверх* начинает восприниматься (и довольно устойчиво) как повышение эмоционального тонуса, движение *вниз* – как его понижение. В актёрской фразировке также артист постоянно меняет характер интонирования, но там это служит почти исключительно созданию фразировочных



акцентов. Интонационная палитра в музыке обретает именно *специфический* характер, и для того чтобы слушатели начали *переживать* интонационные перипетии мелодических линий, нужно специальное обучение (им активно занимаются преподаватели сольфеджио, музыкальной литературы и классов специальности).

Ярким эквивалентом признаков эмоций становится *ладогармоническая* палитра музыки. Как уже говорилось, ещё в XVI столетии в жанре итальянского хроматического мадригала сложилась прочная *образно-семантическая* система, главными компонентами которой стали чувства *страдания* и *радости*. Конечно, они отображаются прежде всего текстами, насыщенность которых полярными эмоциями – традиция итальянской поэзии, идущая от Петрарки. Но такие композиторы, как Маренцио, Джезуальдо, Монтеверди, создают параллельную систему эмоциональных признаков, смело разделяя гармонические ресурсы по линиям: *диатоника* и *хроматика*, *консонанс* и *диссонанс*, *плавное* мелодическое движение и *скачки* на жёсткие альтерированные интервалы [7] (пример № 1).

Пример № 1

Карло Джезуальдо.
Мадригал «*Gia pian si nel dolore*»

Интересно, что созданная столь давно поляризация эмоциональных состояний с помощью описанной ладогармонической дифференциации продержалась вплоть до первой половины XX века!

Несколько позже, в течение XVII столетия, произошла стойкая эмоциональная дифференциация мажорных и минорных созвучий. В музыке Возрождения *мажорные* и *минорные* звучания применяются практически равновероятно (следствие *модальной* природы гармонии). Теперь же

европейская музыка стремится к сепарации по оси *мажорность – минорность*, причём преобладание мажорных гармоний ассоциируется с приподнятыми, праздничными, оптимистичными настроениями, преобладание минорных – с жалобой (*lamento*), страданием, поникнувшими чувствами. Формируются мажорные и минорные *тональности*, конденсирующие в себе эти полярные качества.

К началу века девятнадцатого уже складывается довольно стабильная сепарация самих тональностей, которые начинают ассоциироваться с весьма конкретными эмоциональными состояниями. Например, *c moll, d moll* – тональности драматические; *g moll, a moll* – меланхолические; *h moll, b moll* – трагические; *D dur, A dur* – праздничные. Конечно, далеко не все слушатели осведомлены об этих обстоятельствах и, скорее всего, никак не ощущают разницу между тональностями *d moll* и *es moll*. Но при надлежащем музыкальном воспитании у слушателей (по технологии *синестезии* или *условных рефлексов*) действительно формируется специфический эмоциональный отклик [5].

Свою долю вносит ладовый компонент сочинений. Натуральная диатоника стойко ассоциируется со стабильными и светлыми эмоциональными состояниями. Пониженные ступени – VI в мажоре, II в миноре – создают ощущение надлома, душевного страдания. Повышенные ступени – IV и VII в миноре, II и IV в мажоре – ассоциируются с драматизацией повествования. Плотная альтерационная «застройка» исходной диатоники вводит эффект романтической экзальтации, эмоциональной многозначности, иногда мистического мировосприятия (позднее творчество Листа, Вагнера, Брукнера, вокальная музыка Вольфа).

Действует дифференциация по линии *плотности* или *разрежнённости* фактуры, создающей контрасты эмоциональных состояний с повышенной или пониженной степенью аффектации. Близки описанному противопоставления элементарных гармонических структур (трезвучий, отдельных интервалов) и сложных аккордовых комплексов (нонаккордов, ундецимаккордов, аккордов с побочными и двойными тонами, полигармоний). В барочной и классической музыке септаккорды, нонаккорды, многоголосные задержания всегда создают драматизированные эмоциональные поля, простейшие созвучия – символы успокоения, разрешения конфликтных ситуаций. В XX веке (Дебюсси,

Скрябин, многое в джазовом искусстве) повышенная доза сложных многозвучных аккордов является индикатором нового модернистского или символического стиля, воспринимающего и отображающего мир в необычных (импрессионистических, декоративных, фантазийных, мистических) красках.

Переход к нетерцовым системам гармонии включает механизмы экспрессионистического мироощущения, вплоть до выражения чувств абсурдности, механистической жёсткости, катастрофичности, надвигающегося апокалипсиса.

Огромными ресурсами выразительного воздействия обладают исполнительские палитры конкретных голосов и музыкальных инструментов. Нарботанные веками приёмы исполнения служат музыкальными эквивалентами развитой системы признаков эмоций. Оперные голоса имеют возможность имитировать театральную речь (по реальному сходству механизмов вокальной и речевой фразировки). Чрезвычайно богата палитра струнных инструментов, которые также прекрасно имитируют особенности речевой фразировки и речевого интонирования.

Только лишь приёмы вибрато – еле заметного, слышного или форсированного – дают ощущения живости, тепла или комизма. Приёмы игры *spiccato*, *pizzicato*, *sul tasto*, *sul ponticello*, *con sordino* и другие – не только распространённые штрихи. Это эквиваленты тонких эмоциональных градаций: радостных, насторожённых, порой загадочных, порой мистических.

В оркестре сам набор инструментов уже настраивает на устойчивые эмоциональные отклики. Флейта – прозрачность и воздушность; гобой – сельский пейзаж; фагот – ворчливый выговор; валторна – душа леса и степных просторов; труба – фанфара или выражение экзальтации; тромбон – страх, паника, чрезмерная патетика; туба – комизм, а в сочетании с тромбонами – тоже страх и паника. Огромная группа ударных инструментов может отобразить все мыслимые оттенки эмоций: от умиления колокольчиков и треугольника до трагизма там-тама и колоколов, ударов стихии в партиях литавр и большого барабана.

Все описанные многообразные явления порождают мощную семантическую подсистему, способную интенсивно воздействовать на эмоциональные сферы восприятия музыкальных произведений. Это особая иерархия «художественных реакций человека на разных уровнях: от преходящего настроения, локального аффекта, внушённого музыкальным материалом (ритм, мелос), до элементов мироощущения, мировосприятия, воспитываемых музыкальным искусством, его шедеврами. Музыка воздействует на человека с помощью веками сложившегося в ней *эмоционального обобщения*» [12, с. 144].

Таким образом, историческое становление и развитие специфических средств музыкальной выразительности – по сути, *музыкальных эквивалентов признаков эмоций* – создаёт в музыкальном искусстве многомерные ресурсы для отображения всей красочной палитры образно-эмоциональной жизни человеческого духа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. Н. Холопова выделяет два типа эмоций: *общединамические* и *конкретно-тематические* (миметические). Общединамические (энергетические) эмоции зиждятся на передаче противоположных пси-

хологических состояний: активность/пассивность, интенсивность/экстенсивность, стеничность/астеничность, напряжение/разрядка, подъём/спад [11].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
2. Бонфельд М. Ш. Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки // Вопросы музыковедения и музыкального образования / отв. ред. М. Ш. Бонфельд. Вологда, 2000. Вып. 1. С. 31–41.
3. Девуцкий В. Э. О трёх разновидностях художественной информации // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. 16–17 ноября 2006 года. В 2 ч. Ч. 1 / ред. Л. В. Саввина, В. О. Петров. Астрахань, 2006. С. 19–24.
4. Девуцкий В. Э. Теория музыкальной фразировки: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1998. 295 с.



5. Казанцева Л. П. Семантика тональности: вопросы методологии исследования // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. / редкол. Г. Р. Тараева, К. А. Жабинский; РГК им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2006. С. 117–135.
6. Казарян Н. К. О мадригалах Джезуальдо // Из истории зарубежной музыки / сост. Р. К. Ширинян. М., 1980. Вып. 4. С. 28–54.
7. Казарян Н. К. О принципах хроматической гармонии Джезуальдо // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма): тр. ГМПИ им. Гнесиных / сост. Р. К. Ширинян. М., 1978. Вып. 40. С. 100–118.
8. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учеб. пособие. 2-е изд. СПб.: Лань, 2010. 432 с.
9. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
10. Тургенев И. С. Песнь торжествующей любви // Тургенев И. С. Песнь торжествующей любви: сб. повестей. Воронеж, 1980. С. 363–383.
11. Холопова В. Н. Два типа музыкальных эмоций: конкретно-тематические и общединамические // Семантика музыкального языка: материалы науч. конф. 29–31 марта 2005 года / отв. ред. И. С. Стогний; РАМ им. Гнесиных. М., 2006. С. 25–32.
12. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции: учеб. пособие для муз. вузов и вузов искусств. М.: Мультипринт, 2010. 346 с.
13. Холопова В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 1 (5). С. 20–42. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1_%285%29.pdf.
14. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 18–26.
15. Шестаков В. П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 352 с.
16. Jameson F. The Ideology of the Text // *Salmagundi*. Vol. 31/32. 1975/1976, pp. 204–246.
17. Meyer M. F. That Whale Among the Fishes – Theory of Emotions // *Psychological Review*. 1933. Vol. 40, pp. 292–300.
18. Mounin G. Introduction a la simiologie. Paris: Minuit, 1970. 256 p.
19. Nattiez J. J. Musicologie generale et semiologie. Paris: Christian Bourgois, 1987. 144 p.
20. Powers H. S. Language Models and Musical Analysis // *Ethnomusicology*. 1980. Vol. 24. No. 1, pp. 1–60.
21. Shaymukhametova L. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias) // *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3 (24), pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.

Об авторе:

Девуцкий Владислав Эдуардович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Воронежский государственный институт искусств (394053, г. Воронеж, Россия),
ORCID: 0000-0001-9408-7642, devvv@list.ru



REFERENCES



1. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [Musical Text. Its Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 341 p.
2. Bonfel'd M. Sh. *Muzykal'naya germeneytika i problema ponimaniya muziki* [Musical Hermeneutics and the Issue of Musical Understanding]. *Voprosy muzykoznaniya i muzykal'nogo obrazovaniya* [The Questions of Musicology and Musical Education]. Issue 1. Vologda, 2000, pp. 31–41.
3. Devutskiy V. E. *O trekh raznovidnostyakh khudozhestvennoy informatsii* [Concerning Three Varieties of Artistic Information]. *Muzykal'naya semiotika: perspektivy i puti razvitiya: sb. st. po materialam Mezhdunar. nauch. konf. 16–17 noyabrya 2006 goda. V 2 ch. Ch. 1* [Musical Semiotics: Prospects and Paths of Development: Collection of Articles on the Materials of the International Scholarly Conference on November 16–17, 2006. In 2 parts. Part 1]. Ed. by L. V. Savvina, V. O. Petrov. Astrakhan, 2006, pp. 19–24.

4. Devutskiy V. *Theoriya muzykal'noy frazirovki: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Theory of Musical Phrasing: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 1998. 295 p.
5. Kazantseva L. P. *Semantika tonal'nosti: voprosy metodologii issledovaniya* [The Semantics of Tonality: Questions of Methodology]. *Muzykal'noe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya: sb. nauch. st.* [Musical Content: A Modern Scholarly Interpretation: Collection of Scholarly Articles]. Editorial board G. R. Taraeva, K. A. Zhabinsky; Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory. Rostov-on-Don, 2006, pp. 117–135.
6. Kazaryan N. K. O madrigalakh Dzhuzual'do [About the Madrigals of Gesualdo]. *Iz istorii zarubezhnoy muzyki* [From the History of Western European Music]. Comp. by R. K. Shirinyan. Issue 4. Moscow, 1980, pp. 28–54.
7. Kazaryan N. K. O printsipakh khromaticheskoy garmonii Dzhuzual'do [About the Principals of Gesualdo's Chromatic Harmony]. *Istoriko-teoreticheskie voprosy zapadnoevropeiskoy muzyki (ot Vozrozhdeniya do romantizma): tr. GMPI im. Gnesinykh* [Historical and Theoretical Issues of Western European Music (from the Renaissance to Romanticism): Research Works from the Gnesin's Musical Pedagogical Institute]. Comp. by R. K. Shirinyan. Issue 40. Moscow, 1978, pp. 100–118.
8. Kudryashov A. Yu. *Theoriya muzikal'nogo sodержaniya. Khudozhestvennyye idei evropeyskoy muzyki XVII–XX vv.* [The Theory of Musical Content. Artistic Ideas in Western European Music from the 17th to the 20th Centuries]. St. Petersburg: Lan', 2010. 432 p.
9. Medushevskiy V. V. *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki* [About the Regular Laws and Means of the Artistic Impact of Music]. Moscow: Muzyka, 1976. 254 p.
10. Turgenev I. S. *Pesn' torzhestvuyushchey lyubvi* [The Song of Triumphant Love]. Turgenev I. S. *Pesn' torzhestvuyushchey lyubvi: sb. povestey* [The Song of Triumphant Love: Collection of Stories]. Voronezh, 1980, pp. 363–383.
11. Kholopova V. N. Dva tipa muzykal'nykh emotsiy: konkretno-tematicheskie i obshchedinamicheskie [Two Types of Musical Emotions: Concrete-Thematic and Regular-Dynamical]. *Semantika muzykal'nogo yazyka: materialy nauch. konf. 29–31 marta 2005 goda* [Semantics of the Musical Language: Materials of the Scholarly Conference, March 29–31, 2005]. Executive Editor I. S. Stogniy. Russian Gnesin's Academy of Music]. Moscow, 2006, pp. 25–32.
12. Kholopova V. N. *Muzykal'nye emotsii: ucheb. posobie dlya muz. vuzov i vuzov iskusstv* [Musical Emotions: Textbook for Higher Educational Institutions in Music and the Arts]. Moscow: Mul'tiprint, 2010. 346 p.
13. Kholopova V. N. Teorii muzykal'nogo sodержaniya, muzykal'noy germeneytiki, muzykal'noy semantiki: skhodstvo i razlichiya [The Theories of Musical Content, Musical Hermeneutics, Musical Semantics: Similarity and Differences]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2014. No. 1 (5), pp. 20–42. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1_%285%29.pdf.
14. Shaymukhametova L. N. Migrating Intonational Formulae as the Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2011. No. 2 (9), pp. 18–26. (In Russ.)
15. Shestakov V. P. *Ot etosa k affektu. Istoriya muzikal'noy estetiki ot antichnosti do XVIII veka* [From Ethos to Affect. The History of Musical Aesthetics from Antiquity to the 18th Century]. Moscow: Muzyka, 1975. 352 p.
16. Jameson F. The Ideology of the Text. *Salmagundi*. Vol. 31/32. 1975/1976, pp. 204–246.
17. Meyer M. F. That Whale Among the Fishes – Theory of Emotions. *Psychological Review*. 1933. Vol. 40, pp. 292–300.
18. Mounin G. *Introduction a la simiologie*. Paris: Minuit, 1970. 256 p.
19. Nattiez J. J. *Musicologie generale et semiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987. 144 p.
20. Powers H. S. Language Models and Musical Analysis. *Ethnomusicology*. 1980. Vol. 24. No. 1, pp. 1–60.
21. Shaymukhametova L. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3 (24), pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.

About the author:

Vladislav E. Devutsky, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Voronezh State Institute of Arts (394053, Voronezh, Russia), **ORCID: 0000-0001-9408-7642**, devvv@list.ru

