

## ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ПРЕОБРАЗУЮЩЕЙ ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

М.Г. Карпычев

Новосибирская государственная  
консерватория (академия)  
им. М.И. Глинки

omo@nokvd.ru

Статья посвящена доказательству самостоятельности статуса эмоционального аспекта преобразующей функции музыки. Музыковедение признает бесспорность положения об эмоциональном характере музыкального содержания. Материализованные в сочинении композитора, его эмоции «оживают» в сознании слушателя. Связь эмоций композитора и реципиента находится в русле принципа ограниченной беспредельности. Теория музыкальной интонации отвечает на вопрос, как у слушателя появляется эмоциональная реакция на музыку: интонация выражает и вызывает эмоцию, возведя в ранг самостоятельной ценности собственно эмоциональную окраску речи (феномен речевой интонации) и оставляя «за бортом» понятийно-смысловое ее значение. Таким образом доказывается эмоциональная природа музыки, что является основанием для вывода: музыкальные эмоции преобразуют эмоции слушателя. Важнейший признак, обособляющий эмоциональный аспект от других аспектов, – непосредственность воздействия по ходу изложения опуса, не связанная с обрабатывающей мыслительной деятельностью. Каждая интонация (в частности, интервал или даже один звук в условиях контекстной обособленности) вызывает сразу же определенный эмоциональный отклик. Второй важнейший признак – конкретность эмоционального воздействия, создающая предпосылки сплочения аудитории. Сердцевина функционирования аспекта – воспитание культуры эмоций, их утончение. Итак, эмоциональный аспект преобразующей функции музыки есть самостоятельный ее компонент, базирующийся на феномене музыкальной интонации и состоящий в утончении и раскрытии всех богатств эмоционального мира личности.

**Ключевые слова:** музыка, ее интонации, воспитание эмоций, непосредственность воздействия.

Эмоциональный аспект является тем «новым» аспектом, который, по нашему мнению, должен быть выделен в качестве самостоятельной грани преобразующей функции музыкального искусства<sup>1</sup>. В лите-

ратуре по данному вопросу эмоциональный аспект как равноправный другим аспектам объект научного познания не упоминается. Однако мы считаем необходимым заявить, что эмоциональный аспект преобразующей функции музыкального искусства самостоятелен и актуализирован наряду с тремя остальными: идейным, этическим, эстетическим.

<sup>1</sup> Настоящая статья продолжает исследование, начатое в статье «Преобразующая функция музыкального искусства и его содержание» («Идеи и идеалы». 2014. № 1).

Прежде всего укажем на то, что воздействие на эмоциональный мир является важнейшей прерогативой искусства, всех его видов. Эмоциональный отклик есть наиболее естественное следствие контакта аудитории с произведением искусства, в отличие от рационального отклика, возникающего при контакте с научным исследованием. Если познание мира и свойственно различным видам искусства, то в достаточно опосредованной форме и безусловно уступает в точности и конкретности этого познания научному мышлению. Не столько познание, сколько переживание явлений объективного мира есть наиболее характерная, специфическая черта искусства. Инструментом же переживания, «полюс» его приложения выступает эмоция. Искусство апеллирует прежде всего не к уму, а выражаясь языком средневековых трактатов – к душе и сердцу человека, иначе, научно выражаясь, – к его эмоциям и чувствам, являясь школой «воспитания чувств».

Мысль об эмоциональной конституции искусства давно утвердилась в отечественной эстетике. Приблизительно в одно время, в середине двадцатых годов, эту мысль подчеркнули в своих работах А. Луначарский и Л. Выготский. А. Луначарский в статье «Основы художественного образования» пишет об искусстве, организующем *в особенности* (курсив наш – М.К.) эмоции [10]. Л. Выготский в предисловии к «Психологии искусства» дает четкое определение: «Центральной идеей психологии искусства мы считаем... признание искусства общественной техникой чувства... Вместе с Геннекенем мы смотрим на художественное произведение как на совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции» [3, с. 17].

Но если это так, то тем более это справедливо по отношению к музыкальному искусству. Музыкальной наукой общепризнано положение об эмоциональном характере музыкального содержания. «Никакое другое искусство не вторгается с такой властной силой в наш эмоциональный мир, подчиняя его себе», – пишет музыковед А. Сохор [18, с. 14]. Этим качеством, разумеется, содержание музыки не исчерпывается, но эмоциональное богатство есть его основная черта. Из всех искусств именно музыка с наибольшей адекватностью моделирует эмоциональные состояния, и свойство это присуще большинству музыкальных стилей и жанров, музыке Европы и Востока, музыке старинной и современной.

Эта непоколебимая научная истина требует уточнения в ответе на вопрос: присутствуют ли эмоции собственно музыке или они суть порождение слушательского сознания.

Некоторые исследователи (Г. Шиллинг [12], Р. Ингарден [9], П. Кайви [23], В. Днепров [7]) считают, что эмоциональные качества содержатся в самом произведении, что эмоции принадлежат музыке, а не сопровождают ее. Ясно, что вопрос этот есть лишь частная модификация общей проблемы объективности содержания музыки. Это и определяет нашу позицию, основывающуюся на объектно-субъектных отношениях. Верно как то, что содержание любого явления находится в нем самом, так и то, что оно (содержание) немислимо отдельно от сознания воспринимающих [5].

Эмоции, владеющие композитором, запечатлены в его сочинении. Материализованные, формализованные в произведении, эмоции «оживают» в сознании воспринимающих в процессе публичного ис-

полнения. Произведение выступает «хранителем» эмоций композитора и «инициатором» появления эмоционального отклика у слушателя. Разумеется, эмоции композитора и слушателя не тождественны, однако родственны, и связь их находится в русле принципа ограниченной беспредельности. Итак, эмоциональные качества содержатся в музыке как не до конца реализованная возможность, как некий субпродукт, ожидающий часа своей истинной актуализации.

Сжато и вместе с тем очень выразительно описал немецкий эстетик XIX века Георг Готтфрид Гервинус всю историю – от Древнего Китая до Европы XIX века – понимания функционирования музыки как «языка чувств», приходя в итоге к выводу о том, что «сущность и предназначение музыки – это выражение чувств» [12, с. 333–334]. И современные ученые осознают всю историческую глубину эмоционального аспекта музыкального воздействия. Так, А. Сохор справедливо указывает, что еще в незапамятные времена на основе эмоционального воздействия музыки сложилась ее воспитательная функция [18, с. 17].

В чем же, собственно, состоит механизм эмоционального аспекта преобразующей функции музыкального искусства? В краткой, афористической форме суть ответа на этот вопрос выглядит так: эмоции преобразуют эмоции. Эмоции композитора, запечатленные в его сочинении, организуют и преобразуют мир слушательских эмоций. В сущности об этом же – известное изречение Гегеля: «Музыка – искусство чувства, которое непосредственно обращается к самому чувству» [4, с. 279].

Наиболее принципиальным моментом здесь мы считаем вопрос о том, каким именно образом при прослушивании музыки у слушателя появляется эмоциональ-

ная реакция на нее. Что из себя представляет «технический» канал связи музыкальных структур и человеческих реакций на них? Вопрос этот являлся камнем преткновения для многих поколений музыковедов, и это не удивительно, так как решение этой проблемы не могло возникнуть раньше, чем музыкознание пришло к ясному осознанию и выделению мельчайших музыкальных «атомов», ячеек, которые и составляют самую суть, специфику музыкального искусства. Разумеется, речь идет о теории музыкальной интонации.

Общепризнанны изыскания Б. Яворского и Б. Асафьева в этой области музыкальной науки. Итак, положение, гласящее «интонация выражает эмоцию», есть альфа и омега теории музыкального содержания, ее сердцевина. Идея этого «моста» в разном, но не прямо выраженном (вышеприведенном) виде рассыпана во многих сентенциях во всей второй части «Музыкальной формы как процесса» и других работах. Например: «Этот глубочайший в истории музыки переворот, изменивший качество интонации как искусства произнесения, то есть выявления человеческим голосом и говором эмоциональной настроенности, только и мог вызвать к жизни оперное искусство» [2, с. 30].

В дальнейшем суть этого «моста» вырисовывается в трудах ученых все более рельефно и даже декларируется непосредственно: Е. Назайкинский говорит об «интонационно выраженных эмоциях» [13, с. 215]; А. Евдокимова пишет, что даже на низшем уровне произведения музыка моделирует бесконечное число элементов – интонаций – образов эмоций [8, с. 8].

В общем виде суть идеи «моста» сводится к тому, что, возведя в ранг самостоятельной ценности собственно эмоциональную

окраску речи (которая есть феномен речевой интонации) и оставляя «за бортом» понятийно-смысловое ее значение, музыкальная интонация служит непосредственному выражению эмоционального начала.

В строгом смысле слова содержание музыкальных структур в соответствии с тем, что содержание любого явления есть совокупность элементов, из которых оно состоит, можно определить как совокупность интонаций. То есть совокупность интонаций как будто можно назвать формой произведения (А. Сохор пишет об интонации как, в частности, об одном из самых глубоких слоев формы в музыке [19, ст. 551]). Но категория интонации лежит на стыке формы и содержания, именно на уровне интонации мы сталкиваемся с реальной нерасторжимостью содержания и формы, с невозможностью расщепить эти понятия. Интонация содержательна постольку, поскольку один из двух ее неразделимых ликов с неминуемостью, с необходимостью выражает субъективную эмоциональную реакцию у человека. Содержательная грань интонации, непосредственно связанная с эмоционально-человеческим началом, есть причина несостоятельности взгляда на интонацию как на исключительно формальную категорию. Интонация скрепляет во едино музыкальные структуры и человеческие реакции на них.

На наш взгляд, требует уточнения применение термина «выражение» (интонацией эмоции). Он верно характеризует хронологически первую половину процесса, а именно фазу «композитор – произведение». Эмоции композитора выражаются в интонационном своде его сочинения (эмоция – интонация). На второй зеркально симметричной стадии «произведение – слушатель» эти музыкальные интонации

вызывают эмоции слушателя (интонация – эмоция). Очевидно, что процесс «эмоция – интонация – эмоция» есть частное проявление общей закономерности «содержание – форма – содержание». Предмет данного исследования, предполагающий рассмотрение «музыки для нас», музыки как объекта, диктует большую правомерность использования термина «вызывание» эмоций.

Итак, эмоциональная сторона речевой интонации трансформируется в эмоциональную сторону интонации музыкальной. Таким образом доказывается эмоциональная природа музыки, а уже это последнее положение является логическим основанием для исходного пункта наших рассуждений: музыкальные эмоции совершенствуют, преобразуют эмоции слушателя.

Существование эмоционального аспекта как самостоятельной грани преобразующей функции музыки подтверждается и некоторыми особыми признаками, свойственными только этому аспекту. Важнейшим из этих признаков, обособляющих эмоциональный аспект от других, является его непосредственный характер. «В музыке непосредственно выступает только эмоциональное содержание», – пишет С. Раппопорт [15, с. 191]. Эмоциональное воздействие, в отличие от других аспектов, не опосредовано активной обрабатывающей мыслительной деятельностью. И хотя, разумеется, неосмысленных эмоций в музыке не существует, тем не менее это – первый, эмоциональный слой мыслительных «фильтров».

Действие эмоционального аспекта в отличие от других происходит сразу, буквально по ходу изложения музыкальной ткани, причем малых ее «молекул». Это совершенно понятно, потому что интонация вызывает эмоцию. Соответственно, каждая интонация (и уж во всяком случае – союз несколь-

ких интонаций) вызывает сразу же определенный эмоциональный отклик. Здесь же уместно добавить, что музыкальная интонация представляет собой прежде всего музыкальный интервал, хотя под интонацией понимают как более масштабное музыкальное образование, так и менее. Но классический, принципиальный вид интонации – интервал. Это подчеркивал, в частности, Б. Асафьев: каждый из интервалов закреплялся в музыке как оформившаяся, закрепившаяся интонация, как носитель эмоционально-смыслового тонуca [1, с. 240]. Не случайно в музыковедческой литературе распространены такие определения интонации, как квартовая, секундовая, терцовая и т. д. Из этого следует, что музыкальная интонация включает в себя минимум два звука. На это указывает и Б. Яворский – наименьшей основной звуковой формой во времени является сопоставление двух различных по тяготению звуков – интонация [22, с. 60]. Примеры, разумеется, неисчислимы. Приведем один: начало мелодической линии в правой руке в I части Сонаты Шопена *си-бемоль* минор, соч. 35, такт 9 – выразительнейшая хореическая интонация *ре-бемоль* – *си-бемоль* (интонация вдоха).

Но, более того, и один звук может быть квалифицирован как интонация. Такова точка зрения В. Медушевского: уже единичный звук, взятый в совокупности всех его сторон – высоты, длительности, тембра, тесситуры, громкости, артикуляции, представляет собой знак-интонацию. Он может свидетельствовать о робости, уверенности, скованности или свободе, нежности или грубости [11, с. 12].

Мы, понимая под «единичным звуком» одну музыкальную вертикаль, выражающуюся в одной временной единице, полностью солидарны с этой научной позицией.

Мы уверены, что предпосылкой к механизму «один звук – интонация» является большая или меньшая «структурная самостоятельность» (М. Арановский), обособленность музыкальной единицы в контексте. Убедительные примеры (опять-таки избранные из неисчислимого множества): начало Сонаты Листа *си* минор (октава *соль*), Сонаты Бетховена, соч. 10 № 1 (аккорд в *до* миноре), фуги *ля* мажор из I тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха (*ля*), начало четвертой части сонаты *си-бемоль* мажор (1828) Шуберта (октава *соль*, повторяющаяся после начала не один раз), «знаменитое одинокое *соль-бемоль* ночного сторожа во II акте «Мейстерзингеров» [14, с. 134–135]... Эмоциональное воздействие на слушателя этих «единичных звуков» безоговорочно. Дело здесь, конечно, не в начале, середине или конце<sup>2</sup> произведения, а именно в *контекстной обособленности*.

Второй специфический момент эмоционального воздействия имеет особенно большое преобразующее значение. Оно заключается в конкретности эмоционального воздействия, в цельной эмоционально-семантической послыке. Подчеркнем, что собственно эмоциональное воздействие конкретно, однако его невозможно точно обозначить словами, и словесные обозначения разнятся. Наиболее конкретна по своему содержательному полю интонация – эмоция, и наименее конкретно ее монословесное обозначение. Эмоция отличается несравненно большей тонкостью своей конституции по сравнению с обозначающим ее понятием: понятие шире, грубее.

В этой конкретности эмоциональных реакций содержатся определенные пред-

<sup>2</sup> Финальный аккорд или финальные аккорды, разделенные паузами, в самых различных сочинениях, несущие эмоцию утверждения, неуклонного императива, говорят о том же.

посылки сплочения аудитории. Эмоциональный аспект преобразующей функции имеет чисто практическое значение, так как он способствует утверждению чувства солидарности, единения, спаянности людей. Поэтому С. Раппопорт пишет о «вполне жизненном воздействии на людей» [16, с. 125] музыкальных эмоций. Мысль о «существенных практических результатах» воздействия ярко выражена Л. Выготским: «Музыка побуждает к действию, и если военный марш разрешается в том, что солдаты браво проходят под музыку, то в каких же исключительных поступках должна реализовываться музыка Бетховена» [3, с. 319].

Подводя итоги, попытаемся указать на основную черту эмоционального аспекта преобразующей функции музыкального искусства.

П. Рюмин: «Музыка воспитывает прямо и непосредственно культуру чувств, культуру эмоций человека» [17, с. 226, 228].

В. Днепров: «На пути воспитания эмоциональной культуры роль и возможности музыки поистине громадны» [6, с. 54].

Итак, суть проблемы – воспитание культуры эмоций. Полагаем, что наиболее точным понятием, раскрывающим общее определение «воспитание культуры эмоций», является понятие *уточнения*. Оно весьма важно – и не в литературно-образном, а именно в научном плане.

Мир музыки – это организм, состоящий из безбрежного количества интонаций. Интонационная неисчислимость составляет специфическую особенность музыки. В соответствии с этим музыка – это и безбрежный эмоциональный потенциал. Потенциал понятийный не идет с ним по своим масштабам ни в какое сравнение. То или иное понятие – робость, гнев,

грубость – раскрывается в музыке в колоссальном, бесчисленном количестве эмоциональных оттенков. Слушание музыки неизмеримым образом увеличивает эмоциональный спектр человека, делая его богаче, разнообразнее, тоньше. Музыка в этом смысле продельывает ту работу, которую не в состоянии выполнить никакой другой вид искусства.

Необходимо сделать оговорку. Может создаться впечатление, что мы идентифицируем эмоции и чувства. Это не так. Мы отдаем себе отчет в том, что эмоции и чувства суть различные ступени движения по сенсорной «лестнице». Чувство – переживание более глубокого, обобщенного масштаба, нежели эмоция. Исследователь этих категорий Г. Шингаров, говоря о необходимости различения эмоций и чувств, подчеркивает, что эмоции суть низшая форма эмоционального отражения по сравнению с чувствами. Чувства в диалектически «снятом» виде содержат в себе эмоции. В более сложном психическом акте – чувстве – эмоции выполняют подчиненную роль, роль элемента структуре более сложного психического акта [21, с. 155–156]. Вместе с тем эмоции и чувства, олицетворяя разные степени развития одной субстанции, теснейшим образом связаны, восходя к единой основе психологического переживания.

В заключение отметим, что автономное существование эмоционального аспекта преобразующей функции музыки не противоречит тому, что эмоции служат «передаточным звеном» (В. Днепров) к действию всех других граней содержания музыки. «Через выражение эмоций музыка приходит к возможности отражать содержание гораздо более богатое, чем только эмоции», – писал Б. Теплов [20, с. 17].

Считаем это тезисом, отвечающим истине, то есть признающим как самостоятельный эмоциональный срез, так и следующие «сквозь» него другие слои содержания. Эмоциональный аспект автономен, но функционирование всех остальных аспектов совершается по эмоциональным каналам. Так или иначе это явление свойственно всем видам искусства, но особенно – музыке вследствие ее эмоционально-выразительной уникальности.

Вводя в эстетический обиход новое понятие «эмоциональный аспект преобразующей функции музыкального искусства», определим его как самостоятельный компонент, базирующийся на феномене музыкальной интонации и состоящий в утончении и раскрытии всех богатств эмоционального мира личности.

### Литература

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Асафьев Б.В. Об опере. Избранные статьи. – Л.: Музыка, 1976. – 334 с.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – 572 с.
4. Гегель Г. Эстетика. – М.: Искусство, 1971. – Т.3. – 621 с.
5. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (Философский анализ). – Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.
6. Днепров В.А. Музыка в духовном мире современника // Советская музыка. – 1972. – № 7. – С. 48–54.
7. Днепров В.А. О музыкальных эмоциях. Эстетические размышления // Кризис буржуазной культуры и музыка. – М.: Музыка, 1972. – С. 99–174.
8. Евдокимова А.А. Основные аспекты содержания музыки (к проблеме способов отражения): автореф. дисс. ... канд. – Л., 1987. – 23 с.
9. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. – 572 с.
10. Луначарский А.В. Основы художественного образования // Луначарский А.В. В мире музыки. Статьи, речи. – М.: Сов. композитор, 1958. – С. 180–203.
11. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
12. Музыкальная эстетика Германии XIX века. – М.: Музыка, 1982. – Т. 2. – 432 с.
13. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
14. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1967. – 308 с.
15. Раннопорт С.Х. Эстетика – искусствоведение – художественная критика (К вопросу о предмете музыкальной эстетики) // Эстетические очерки. – М.: Сов. композитор, 1963. – С. 176–204.
16. Раннопорт С.Х. Искусство и эмоции. – М.: Музыка, 1972. – 168 с.
17. Рюмин П.П. О специфических особенностях музыкального искусства // Роль современной литературы и искусства в формировании человека. – М.: Изд-во ВПП и АОН, 1963. – С. 196–239.
18. Сахар А.Н. Воспитательная роль музыки. – Л.: Музыка, 1962. – 64 с.
19. Сахар А.Н. Интонация // Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – Ст. 550–557.
20. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.-Л.: Изд-во Академии педагогических наук, 1947. – 336 с.
21. Шингаров Г.Х. Эмоции и чувства как форма отражения действительности. – М.: Наука, 1971. – 222 с.
22. Яворский Б.А. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. – М., 1908. – 100 с.
23. Kivy P. The Corded Shell. Reflection of musical Expression. – Princeton, 1980. – 167 p.

## THE EMOTIONAL ASPECT OF THE TRANSFORMING FUNCTION OF MUSIC ART

**M.G. Karpychev**

Novosibirsk State Glinka

Conservatoire (Academy)

omo@nokvd.ru

The author proves the independence of the emotional status of the music transforming function. Musicology acknowledges the undoubted status of the emotional character of music contents. Materialized in composer's opus, the emotions of the composer are revived in listener's consciousness. The principle of limited boundlessness explains the composer's and listener's emotions' connection. The music intonation theory explains how the emotional reaction to music appears in listener's mind: the intonation expresses and calls emotion – music intonation emphasizes the emotional “colour” of speaking (speech intonation phenomenon) as an independent value and ignores conceptual-sensible meaning of it. Thus we prove the emotional nature of music, so it becomes possible to draw a conclusion: music emotions transform listener's emotions. One of the most important signs separating emotional aspect from the others is an immediate impact during a music piece, and the impact is not connected with the mental activity of a listener. Every intonation (in particular, interval or even a single sound in context isolation) immediately calls the definite emotional reaction. The second important sign is a concrete character of the emotional impact, which creates the reasons for uniting the listeners. The core aspect is the growth of emotions' culture, emotions become refined. Finally, the emotional aspect of the transforming function of music is an independent component, based on music intonation, revealing itself in emotions' refining and discovering emotional riches in the emotional world of a person.

Keywords: music intonations, emotion's perfection, immediate impact.

### References

1. Asaf'ev B.V. *Muzykalnaya forma kak process*. [Musical form like as a process], Leningrad. Muzika Publ. 1971. 376 p.
2. Asaf'ev B.V. *Ob opere. Izbrannye stat'i*. [About an Opera. Selected articles] Leningrad.: Muzyka Publ. 1976. 334 p.
3. Vygotskij L.S. *Psihologija iskusstva* [The psychology of art]. Moscow. Iskusstvo Publ. 1986. 572 p.
4. Gegel' G. *Jestetika* [Aesthetics] Moscow, Iskusstvo Publ. 1971. T.3. 621 p.
5. Gurenko E.G. *Problemy hudozhestvennoj interpretacii (Filosofskij analiz)*. [Problems of literary interpretation (philosophical analysis)]. Novosibirsk. Nauka Publ., 1982. 256 p.
6. Dneprov V.A. *Muzyka v duhovnom mire sovremennika*. [Music in the spiritual world of contemporary]. Sovetskaya muzyka. 1972. № 7. P. 48–54.
7. Dneprov V.A. *O muzykal'nyh jemocijah. Jesteticheskie razmyslenija. Krizis burzhuaznoj kul'tury i muzyka*. [About musical emotions. Aesthetic reflections. The Crisis of bourgeois culture and music.] Moscow. Muzika Publ., 1972. P. 99-174.
8. Evdokimova A.A. *Osnovnye aspekty sodержaniya muzyki (k probleme sposobov otrazheniya)*: Avtoref. kand. diss. [Key aspects of the content of the music (to the problem of the presentation)] Leningrad. 1987. 23 p.
9. Ingarden R. *Issledovaniya po jestetike*. [Research on aesthetics] Moscow.: Izdatel'stvo inostrannoy literatury Publ. 1962. 572 p.
10. Lunacharskij A.V. *Osnovy hudozhestvennogo obrazovaniya. V mire muzyki. Stat'i, rechi*. [Foundations of art education. In the world of music. Articles, speeches.] Moscow. Sovetskij kompozitor Publ, 1958. P. 180-203.
11. Medushevskij V.V. *O zakonomernostyah i sredstvakh hudozhestvennogo vozdejstviya muzyki*. [On regularities and means of artistic influence of music.] Moscow: Muzika Publ. 1976. 254 p.
12. *Muzykal'naja jestetika Germanii XIX veka*. [German musical aesthetics of the XIX century], Moscow: Muzika Publ. 1982. T.2. 432 p.



13. Nazajkinskij E.V. *Logika muzykal'noj kompozicii* [The logic of a musical composition] Moscow: Muzika Publ. 1982. 319 p.
14. Neigauz G.G. *Ob iskusstve fortepiannoj igry*. [On the art of piano playing.] Moscow: Muzika Publ., 1967. 308 p.
15. Rappoport S.H. *Jestetika – iskusstvovedenie – hudozhestvennaja kritika (K voprosu o predmete muzykal'noj jestetiki). Jesteticheskie ocherki*. [Aesthetics – art history - art critic (On the subject of musical aesthetics). Aesthetic essays. ] Moscow. Sovetskij kompozitor Publ, 1963. – С. 176 – 204.
16. Rappoport S.H. *Iskusstvo i jemocii*. [Art and emotion] Moscow: Muzika Publ. 1972. 168 p.
17. Rjumin P.I. *O specificheskikh osobennostjakh muzykal'nogo iskusstva. Rol' sovremennoj literatury i iskusstva v formirovanii cheloveka*. [On the specifics of musical art role of contemporary literature and art in the formation of human] Moscow. Izdatel'stvo VPSH i AON Publ. , 1963. P. 196-239.
18. Sohor A.N. *Vospitatel'naja rol' muzyki*. [The educational role of music] Leningrad. Muzyka Publ., 1962. 64 p.
19. Sohor A.N. *Intonacija. Muzykal'naja jenciklopedija*. [Intonation. Musical encyclopedia.] Moscow. Sovetskaya jenciklopediya Publ. , 1974. T. 2. P. 550-557.
20. Teplov B.M. *Psihologija muzykal'nyh sposobnostej*. [The psychology of musical abilities.] Moscow, Izdatel'stvo akademii pedagogicheskikh nauk, 1947. 336 p.
21. Shingarov G.H. *Jemocii i chuvstva kak forma otrazhenija dejstvitel'nosti*. [Emotions and feelings as a form of reflection of reality.] Moscow. Nauka Publ., 1971. 222 p.
22. Javorskij B.L. *Stroenie muzykal'noj rechi. Materialy i zametki* [The structure of the musical language. Materials and notes]. Moscow Publ. 1908. 100 p.
23. Kivy P. *The Corded Shell. Reflection of musical Expression*. – Princeton, 1980. – 167 P.