

ГЕРМЕНЕВТИКА, СЕМАНТИКА И СОДЕРЖАНИЕ (INHALT, CONTENT) МУЗЫКИ

ТРИ СТОРОНЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

В. Н. Холопова

Аннотация. Предметом исследования в данной статье является музыкальное содержание, рассматриваемое в плане одной из новых российских теорий музыкального содержания и в плане анализа самой музыкальной практики под углом зрения данной теории. Разбираемая теория выявляет наличие в музыке трех сторон содержания, именуемых здесь как эмоциональность, образительность и символика. Разбираемая практика охватывает основные исторические периоды Нового и Новейшего времени — барокко, классику, романтизм и XX век. Объектом внимания в них является только так называемая «серьезная», или академическая музыка — оперы, симфонии, концерты, оратории, камерные произведения, — но не народные или эстрадные песни. Методология исследования связана с семиотикой, конкретно с триадой знаков Ч. Пирса — икон, индекс, символ, — которые и интерпретированы автором статьи как эмоция, образительность и символ. Выводами работы предстают: в каждой исторической эпохе существует свое, особое соотношение трех сторон музыкального содержания — в барокко все они одинаково высоки, в классике превалирует эмоция, а образительность и символика второстепенны, в романтизме эмоция достигает апогея, образительность активизируется со второй половины XIX в., символика второстепенна, в XX в. первостепенна символика, эмоции достигают крайностей, образительность второпланова. Новизна исследования состоит в подведении прочного семиотического основания под названный метод «трех сторон музыкального содержания» и в выводах о сравнительном соотношении важнейших музыкально-исторических эпох по их содержанию.

Ключевые слова: музыкальное содержание, барокко, классика, романтизм, XX век, икон, индекс, символ, эмоция, образительность.

Три стороны музыкального содержания — это эмоция, образительность и символика. Данная триада, наряду с диадой (дихотомией) «специальное и неспециальное» музыкальное содержание, принадлежит к основным положениям теории музыкального содержания. Будучи специфически музыкальной, она непосредственно соотнесена с широко известной и признанной семиотической триадой знаков Ч. Пирса — икон, индекс, символ: музыкальная эмоция соответствует икону, музыкальная образительность — индексу, музыкальная символика — символу. Названная музыкально-смысловая триада видится как фиксация трех фундаментальных сторон музыкального

содержания, действующих в музыкальной культуре Нового и Новейшего времени, от XVII до XX веков, начиная с установления музыкальной парадигмы эпохи барокко.

Указанные три стороны музыкального содержания неравны между собой. Первая — музыкальная эмоция — обязательна, вторая и третья — образительность и символика — возможны, но не обязательны. Однако музыкальное искусство, время от времени отходя от второй и третьей сторон, все же к ним снова возвращается, находя в них живительную «подпитку» своей выразительности. Соотношение названных трех сторон музыкального содержания оказывается удивительно неодина-

ковым в разные периоды истории европейской (и мировой) академической музыки. То есть, данный теоретический подход оказывается действенным способом для характеристики понятия музыки в тот или иной период, или той или иной музыкально-исторической парадигмы.

С позиции трех сторон музыкального содержания сделаем сопоставление *четырёх основных эпох* истории музыки на протяжении XVII–XX веков: барокко, классика, романтизм, XX век. В четырех эпохах обнаруживаются и четыре разные музыкальные парадигмы.

Музыка эпохи барокко (начало XVII—серед. XVIII веков) поражает тем, что в ней все три стороны содержания находятся на высочайшем уровне. Это и есть главная характеристика ее парадигмы.

Эмоция как яркое и глубокое переживание была эпохальным завоеванием именно данного времени¹. Само слово «эмоция» было изобретено в XVII веке французским философом Р. Декартом. Дж. Каччини для музыки своей эпохи применил термин *cantare con affetto* (1601), К. Монтеверди — *stile concitato* (1638), Дж. Б. Дони — *stile espressivo* (1640), А. Кирхер — *musica pathetica* (1650).

Расцвету «страстей души» способствовала и теория моноаффектности: аффект, охватывая законченную музыкальную форму, должен длиться долго, без перемены на противоположный, чтобы произвести сильное эмоциональное впечатление. Это представление просуществовало достаточно долго, вплоть до Глинки, писавшего следующее: «Он [унылый хор. — В.Х.] должен продолжаться достаточное время, дабы грустное впечатление осталось в сердцах слушателей»². Римский-Корсаков много позднее говорил про «способность музыкантов XVII века долго и длительно чувствовать». В эпоху барокко сложилось новое по сравнению с Ренессансом отношение к слову: в музыке отражалось не каждое выразительное слово (как в мадригале), а избиралось ключевое слово для аффектного звучания всей формы.

Согласно И. Вальтеру («Музыкальный лексикон», 1732), слово «аффект» означает «душевное переживание». В барочную эпоху появились классификации и кодификации музыкальных аффектов.

Одна из классификаций А. Кирхера в его «Универсальной музургии» («*Musurgia universalis*», 1650) насчитывала следующие 8 музыкальных аффектов:

1. amor — любовь,
2. tristitia — печаль,
3. audacia — отвага,
4. furor — ярость,
5. temperantio — умеренность,
6. indignatio — негодование,
7. gravitas — величие,
8. religio — набожность.

В другой классификации у него появились также «радость», «страх». В музыкальной практике к ним добавились и иные, в частности, «шутка» (или «музыкальное скерцо» — у Монтеверди).

Н. Дилецкий в «Музыкальной грамматике» (1675–79) определил три рода музыки — веселую, жалостную и смешанную. В итальянской опере сложилась аффектная типология арий: героическая, гневная, ламентная, бравурная, буффонная и др.

С аффектами были связаны определенные элементы музыкального языка: ладотональность, интервалика, тактовый размер, длительности, темп, музыкально-риторические фигуры.

Аффекты барокко достигли своего апогея в творчестве И. С. Баха. Сравним у него, например, такие аффекты, как «печаль», «любовь», «страдание». «Печаль» (по Кирхеру) — жалоба, грусть, скорбь. У Баха это — умеренное страдание. Особенности музыкального языка: минорный лад, с немногими хроматизмами, с диссонансами, медленное движение, синкопы, ритмическая упорядоченность, музыкально-риторические фигуры *suspiratio*, *katabasis*, *circulatio*, *ellipsis* и некоторые другие. Примеры — Прелюдии *cis-moll* 1 тома, *f-moll* 2 тома «Хорошо темперированного клавира». «Любовь» (любовь к Богу) — умеренная печаль, связанная со словами «*Herz*», «*Liebe*», в музыкальном языке возможны и минор, и мажор, мягкое и плавное движение мелодии, колоратура, синкопы, умеренные диссонансы, фигуры *suspiratio*, *katabasis*. Примеры: ария сопрано «Приди в дом моего сердца» из кантаты «*Ein feste Burg*». «Страдание» — сильный аффект, связанный со словами о крестных муках, раскаянии, смерти. Возможен и в медленном, и в быстром движении, с нагромождением хроматизмов, самыми острыми диссонансами, задержаниями, синкопами, с фигурами *patrophia*, *parrhesia*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *ellipsis*, *suspiratio*, *exclamatio*. Характерные примеры в «Хорошо темперированном клавире» — Фуги *f-moll*, *fis-moll*, *h-moll* 1 тома.

Если с названными аффектами сопоставить противоположные — «отвагу», «радость», — получим и контрастирующий ряд средств. «Отвага» воплощается на слова о борьбе с врагом, воле к победе, в музыкальном языке примечательны подвижный темп, консонантность, диатоника, гомофонная фактура, применение репетиций арпеджио, колоратуры. Примеры: Ария-дуэт «Давно бы нам пришел конец»

¹ Подробное освещение эмоциональной стороны музыки в каждый разбираемый здесь исторический период — барокко, классика, романтизм, XX век — содержится в книге: Холопова В. Н. Музыкальные эмоции, М., 2010, 2012. Главы 5, 6, 7, 8.

² Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. Т. 1. М., 1973. С. 30.

из кантаты «Ein feste Burg», Прелюдия D-dur 2 тома «Хорошо темперированного клавира». «Радость» приходится на события Рождества, на воспевание могущества Бога, Церкви, для музыкального языка характерны мажор, малое число диссонансов, использование трезвучий, терций, кварт, квинт, октав, быстрое движение, отсутствие синкоп, 3-дольный размер, в оркестре — трубы, тромбоны, валторны. Примеры — начальный и заключительный номера «Magnificat» И. С. Баха, в D-dur. В истории русской музыки исключительные по яркости аффекта радости произведения приходятся на партесный концерт барокко: «Небеса убо достойно да веселятся» (аноним), «Златокованную трубу» (В. Титов).

Для динамического профиля инструментальных барочных произведений, воплощающих аффект как процесс, нехарактерны кульминации, особенно кульминации-точки, отсутствуют «тихие кульминации», а имеются динамические плато, зоны, наличествуют «террасы» звучностей. В нарождавшейся же итальянской опере дело обстоит иначе. В школе пения Дж. Каччини (1601) рекомендованы нарастания и убывания звука. Д. Мадзоки (1638) применил нарастание от *piano* к *forte*. К концу барокко также для струнных и духовых инструментов стали изобретаться специальные графические знаки подъема и спада громкости.

Изобразительная сторона содержания музыки барокко питается многими важными истоками: продолжение тенденций Ренессанса (интерес к природе и окружающему земному миру), появление оперы с ее зримостью событий, реализация герменевтики протестантизма (в немецкой музыке). В Италии ренессансные идеи продолжил, например, Вивальди в программном цикле скрипичных концертов «Времена года». Во Франции арка от шансон XVI века была переброшена к таким пьесам Рамо, как «Переключение птиц», «Курица» (указано В. Брянцевой). С оперой и балетом оказались связанными клавесинные пьесы Рамо «Циклопы», «Дикари», «Солонские простаки». По поводу своих «Вихрей» автор писал, что имел намерение показать «вихри пыли, вздымаемой сильным ветром». Куперен возвел программные названия пьес в систему. Среди сотен его пьес для клавесина целые блоки посвящены образам птиц («Соловей в любви», «Жалобные славки», «Кукушка и щебетанье»), растений и цветов («Тростники», «Маки», «Сады в цвету»), морей, рек («Волны», «Гондолы Делоса»), войны (как «Фанфары»), быта (как «Будильник»), персонажей людей («Вязальщицы», «Старые сеньоры»). Музыкальные портреты Куперена имеют прообразы в литературных произведениях: «Характеры» Лабрюйера, «Мечтательницы» Сан-Сорлена и др.¹

¹ См. подробнее в очерке о Куперене Я. Мильштейна //Ф.Куперен. Искусство игры на клавесине. М., 1973.

Барочным жанром, наполненным изобразительностью с применением музыкально-риторических фигур, была оратория. Например, у Генделя в «Мессии» они появляются на слова «Я сотрясу небо и землю» (в № 4), в «Израиле в Египте» — на слова «лягушки наполнили страну» (№ 5), «налетели бесчисленные мухи» (№ 6), «и воды стали, как стена» (№ 20; отмечено Т. Ливановой). У И. С. Баха чрезвычайно развитая изобразительность была не только выражением гуманистических стремлений Нового времени, но и проявлением герменевтики протестантизма. Многие десятки примеров приведены в книге о Бахе А. Швейцера: грехопадение Адама, бичевание Христа, воскресение Христа, игра освобожденных ветров, движение волн реки (Иордана), озера (Генисаретского), моря (Балтийского), океана, шаги (уверенные, неуверенные), бой часов, смех, движения змеи, взлет ввысь, разрушение, крушение, рассеивание овец, «ложусь, встаю», дрожь, испуг, обвиняние тяжелей цепью и т.д. Некоторые бестекстовые инструментальные произведения через их изобразительные моменты прочитываются как некие музыкальные картины. Такова, например, эмблематика Прелюдии B-dur 1 тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, убедительно соотносимая со строками из Евангелия от Луки, гл. 2, стихи 8–15 (а стихи 16–20 соотносимы с последующей Фугой)². В музыке Прелюдии наглядны образы летающих ангелов, играющих на скрипках, воинства небесного, внезапно явившегося с неба, хоровое славословие «Gloria», отлет ангелов на небо. А в структуре темы Фуги явственно изображены поклоны пастухов.

О высочайшей развитости *символики* как стороны музыкального содержания есть основания говорить в связи с крупнейшими композиторами барокко — Монтеверди, Генделем, в особенности И. С. Бахом. Проявляется она в разных аспектах — в экзегетике слова, в системе музыкально-риторических фигур, в символике числа. Музыкально-риторическими фигурами наполнены оперы и мадригалы Монтеверди («Коронация Поппеи», «Орфей», «Плач Ариадны»), оратории Генделя («Израиль в Египте», «Самсон», «Мессия»), кантаты, пассионы, обработки хоралов, «Хорошо темперированный клавир», органная и камерная музыка И. С. Баха. Например, у Монтеверди в 1 акте «Коронации Поппеи» множество аффектных слов символизировано фигурами: «на крыльях легких», «в быстром полете» — колорирование, «несчастный» — *parrhesia* (ход на ум. 5), «жатву изничтожил» — *katabasis*, «божество» — колорирование, «прощай», «последним мигом жизни» — *parrhesia*

² См.: Носина В.Б. Символика музыки И. С. Баха. М., 2004.

(ум. 5), «ты забыта» — снова *parrhesia* (ум.4), «несчастливых участь», «страдания» — диссонирующие задержания в гармонии, «молнии, молнии» — тираты, «О» — *exclamatio*, «и любись с ним» — *tmesis* и т.д. Фигуры служат и музыкальной изобразительности, в частности, в упомянутых примерах из ораторий Генделя: «Я сотрясу небо и землю» — колорирование, «смеялся», «лягушки наполнили страну», «налетели бесчисленные мухи» — *mimesis*. Фигуры неотъемлемы и от изобразительных изобретений Баха. Например, в упомянутой прелюдии B-dur из 1 тома «Хорошо темперированного клавира» для изображения отлета ангелов на небо применена фигура *anabasis*, и столь нарочито, что К. Черни в своей редакции посчитал необходимым опустевший низкий регистр заполнить добавлением тонического звука в басу. Фигуры- символы у Баха столь говорящи, что в чисто инструментальной музыке нередко обнаруживается скрытый текст Св. Писания, иногда весьма развернутый. Так обстоит дело, в частности, в Пассакалии для органа c-moll, где музыкально-риторические фигуры подсказывают сюжет глав 26, 27 и 28 «Евангелия от Матфея»¹.

Символика чисел для барокко была данью долгой традиции, определявшейся установками церкви. Соответственно более всего она была важна для музыки религиозного направления, что заставляет нас снова думать об И. С. Бахе, хотя он не был фанатом цифр в музыке. Несомненными символами для него были: 3 — эмблема Божественной Троицы, 7- дней сотворения мира, 12 — апостолов, 33 — возраста распятого Христа. Символичны и производные от этих чисел. Примеры: герменевтика трех тем в тройной фуге для органа, трех труб в оркестре «Magnificat», 12 вариаций в хоре «Crucifixus» из мессы h-moll, 12 проведений хоралов в «Страстях по Матфею». В Пассакалии для органа c-moll: 21 (3 x 7) проведение выдержанной темы в основной, вариационной части, 12 проведений темы в завершающей фуге, 33 проведения темы в пассакалии в целом (33 — сумма зеркально симметричных чисел 12 и 21). Символичны числа 14 и 41 — как сумма чисел по немецкому алфавиту имени Bach и J. S. Bach: 14 нот принято находить в теме первой фуги C-dur из 1 тома «Хорошо темперированного клавира»; 14 нот содержит 1-я фраза, 41 ноту — вся мелодия в обработанном Бахом хорале «Wenn wir in höchsten Nöten sein» («Vor deinen Thron tret ich hiermit»).

В целом, парадигма музыки, установившаяся в эпоху барокко, отличается соответствием высоко поднявшейся волны эмоционального звучания и многостороннего символического свечения смысла вокруг него.

В музыке классической эпохи (венские классики Гайдн, Моцарт, Бетховен) соотношение трех сторон содержания устанавливается иное, чем в барокко: эмоция становится всеобъемлющей, а изобразительность и символика отходят на второй план.

Если в эпоху барокко времен И. С. Баха можно было столкнуться с пренебрежительной позицией по отношению к чисто инструментальной музыке — например, немецкий писатель Бер сравнивал ее с обоями, — то у классиков этот род творчества занял основное место. Бетховен, ставший носителем новой концепции — абсолютно самостоятельной и независимой беспрограммной инструментальной музыки — несравнимо свободнее, по его признанию, чувствовал себя в жанре симфонии, чем оперы, с ее сценой и словом. Насколько концепция эта была необычной для своего времени, можно судить по удивленной реакции критики XIX века на композитора, избравшего «бетховенский путь», — Брамса, создателя симфоний, концертов, квартетов, трио, сонат, но не опер и балетов.

В сфере музыкальных *эмоций* основным понятием стал не кодифицированный «аффект», а живое человеческое «чувство» (*das Gefühl, die Empfindung*). Здесь можно говорить о соприкосновении классического стиля с сентиментализмом. Чувство ставилось у классиков так высоко, что позволило Л. Кириллиной сформулировать следующий тезис: «В век Разума центральной категорией музыкальной эстетики стала категория Чувства»². Примечательно суждение о чувстве (всё еще называемом также и аффектом) выдающегося теоретика первой половины XVIII века И. Маттезона, своими трудами многое предопределившего в музыкальном мышлении второй половины столетия: «Без должного аффекта музыка ничего не стоит, ничего не значит, не оказывает никакого влияния»³. Примеры, когда сами композиторы писали о музыкальных чувствах, находим, в частности, в словесной программе Бетховена к Шестой «Пасторальной» симфонии. Автор дважды пользуется там словом «чувство»: 1 часть — «Радостные чувства (*Empfindungen*) по прибытию в деревню», 5 часть — «Радостные и благодарные чувства (*Gefühle*) после бури».

Несмотря на значимость чувства у классиков, типология его в научной литературе не была осуществлена. Известно, что сами музыканты этого времени пользовались понятием «темперамент». Так, словом «La Malinconia» Бетховен обозначил вступление к финалу Квартета op.18 № 6. По утверждению Шиндлера, тот же «темперамент» автор

¹ См. анализ: Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб., 2013. С.131–134.

² Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX веков. С.96.

³ Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. С. 38.

мыслил и по отношению к *Largo e mesto* Седьмой сонаты для фортепиано. Что касается применимости аффектных понятий барокко, то, хотя вся их система не отвечает «страстям» «чувствам» музыки классиков, важнейшие из них, как печаль, радость, получили продолжение в данную эпоху. Печаль с оттенком слезности особенно присуща музыке, связанной с церковными жанрами, — как *Lacrimosa* из Реквиема Моцарта. В *Arioso dolente* из Тридцать первой сонаты Бетховена аффект глубокой печали возник, возможно, потому, что к этому времени композитор прошел через создание *Missa solemnis*, повлиявшего на всю группу его поздних сонат. Новым завоеванием в сфере печального чувства стала мужественная скорбь бетховенских траурных маршей.

В целом же, эмоциональный мир классиков значительно отличен от мира барокко. Принципиально новую сторону составляет преобладание радостных эмоций, сопряженных с господством мажорных тональностей. Другие новации — возникновение невиданных в истории музыки бурных эмоций, и — наоборот, открытие предромантических медитативных состояний. Новым стало также образование эмоционально контрастных тем и разделов, развитие кульминационного типа, с достижением кульминаций-точек.

Радостные эмоции в музыке венских классиков имеют особенно много градаций: активные, бодрые, героические, пасторальные, грациозные, скерцозные. На последние надо особенно обратить внимание, ибо они здесь были распространены так широко, как ни в одну другую эпоху истории музыки, — в скерцо, менуэтах, рондо, многих финалах циклов, также и в первых частях. Бурным клокотанием эмоций отличались не только минорные части, как бетховенские финал «Лунной», крайние части «Аппассионаты» (аффект гнева на новом историческом этапе), но и его же мажорная 1 часть «Авроры». Открытиями медитативных состояний стали первые части «Лунной», Двадцать восьмой, Тридцать первой сонат Бетховена. Эмоционально-контрастные темы и разделы формы в полной мере типизировались в творчестве Моцарта, углубились у Бетховена («фанфары и вздохи» в главных партиях сонатной формы, контраст главной и побочной партий в сонатной экспозиции). Укрепился и эмоциональный контраст в одновременности, как в некоторых сонатных побочных партиях (1 часть Скрипичного концерта Бетховена — светло-певучая новая тема и ритмически четкая пульсация мотива из главной партии). Качественно новым видом эмоционального процесса стала эмоциональная модуляция в пределах одного построения от исходного чувства к противоположному. Таким участком формы в типичных случаях стало развитие в побочной

партии: от лирической песенности побочной темы к перелому в сторону активной эмоции главной темы и ее кульминарованию в заключительной партии. Хрестоматийный пример — в 1 части Пятой симфонии Бетховена. Подобных модуляций чувств в пределах построения не только не существовало до венских классиков, но их нелегко отыскать и после них, в музыке романтизма и XX века. С таким активно-процессуальным характером эмоционального развития связано и появление динамических кульминаций-точек, в отличие от динамических террас и плато эпохи барокко.

Изобразительная сторона музыкального содержания расценивалась у венских классиков как снижение и упрощение музыкального искусства. Чем конкретнее была сюжетность и звукоизобразительность, тем ближе оказывалось такое произведение к опасной черте «дурного вкуса», ибо оно не «выражало чувства», а «живописало предметы». Бетховен в связи с введенной им имитацией голосов птиц в «Сцене у ручья» из Шестой симфонии (соловей, перепелка, кукушка) собственноручно написал на рукописи: «Больше выражение чувства, чем живопись». Лишь в жанре оратории по традиции эпохи барокко изобразительность оказалась весьма в ходу — как в ораториях Гайдна. В «Сотворении мира», особенно во 2 части, композитор (подобно Генделю) и в вокальных голосах и в оркестре весьма подробно отражает словесный текст. Например, в арии № 24 на слова «И из светлого взгляда излучается Дух» проводит восходящие пассажи у флейты, на «дыхание Творца» вводит трепетное стаккато под лигой у струнных, в терцете № 27 на слова «Земля в ее прелести и силе» также проводит восходящие пассажи у вокальных голосов и деревянных духовых, но завершающиеся сильным аккордом сфорцандо. Во «Временах года» живописуются: блуждание во мгле, пение петуха, пастуший наигрыш, гроза и буря, картина охоты и т.д. Впечатляет «Землетрясение» в качестве финала гайдновских «Семи слов Христа». Названия же, присвоенные симфониям Гайдна, — «Курица», «Медведь», «Часы», «Сюрприз» — подобны шуточным прозвищам (Л. Кириллина). Для симфоний, сонат, квартетов Моцарта изобразительность в принципе не характерна. У Бетховена даже такие значительные подтексты, как миф об Адонисе в *Allegretto* Седьмой симфонии или сотворение мира в начале Девятой симфонии, сполна перекрываются силой гениального музыкально-эмоционального выражения.

Символика у Гайдна, Моцарта, Бетховена занимает такое же подчиненное место. За исключением «символики на случай», как в «Прощальной симфонии» Гайдна (случай своего рода «инструментального театра»), это — редкие программные названия, эпизодические музыкально-риториче-

ские фигуры и словесные подтексты. Двадцать шестая соната Бетховена «Прощание» — пример и программного названия, и символического подтекста: под первым, головным мотивом подписаны слова «Lebe wohl!». Исключительный случай чистой символики у Бетховена — в финале его Семнадцатого (Шестнадцатого) квартета op.135, где после названия «Решение, принятое с трудом» идет музыкальная строка без указания инструментов, но с подписанными словами: «Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein!» Музыкально-риторические фигуры не выделяются из музыкального контекста, являются элементами непосредственной музыкальной выразительности. Таковы фигуры в Реквиеме Моцарта: saltus duriusculus в Kyrie eleison, suspiratio в Lacrimosa, exclamatio в Rex tremende. В Grave «Патетической» сонаты Бетховена: exclamatio, suspiratio, колорирование, passus duriusculus, saltus duriusculus.

Установившаяся у венских классиков парадигма «абсолютной музыки» приближает к абсолюту значение главной стороны музыкального содержания — стороны эмоциональной. Но даже здесь музыка в целом не игнорирует две дополняющие стороны — изобразительную и символическую.

Музыкальная парадигма эпохи романтизма XIX века выделяется дальнейшим и наибольшим за весь период Нового времени возвышением эмоционального содержания музыки, в сочетании с новым подъемом музыкальной изобразительности (во второй половине столетия), но второстепенной ролью символики.

В эмоциональной области принятые термины — не «аффекты», а «чувства», «переживания», «настроения». Роль эмоций в музыке романтизма такова, что вместе с ней установилась эмоционалистская концепция музыкального искусства — как «языка чувств». «Музыка есть стенография чувств», — сделал вывод Л. Толстой¹. Новое в музыкальном чувстве было обусловлено по существу открытием для искусства внутреннего мира человека. Показательно следующее свидетельство об этом В. Одоевского. «В начале XIX века Шеллинг был тем же, чем Христофор Колумб в XV: он открыл человеку неизвестную часть его мира, о которой существовали только какие-то баснословные предания, — его душу! ... Все бросились в эту чудную роскошную страну: кто возбужденный примером отважного мореплавателя, кто ради науки, кто из любопытства, кто для поживы. Одни вынесли оттуда много сокровищ, другие лишь обезьяна да попугаев, но многое и потонуло»². Для возвы-

шения эмоций в музыке XIX века значительную роль сыграло становление в этом столетии русской классической школы, с традиционным для России представлением о музыке как душевной стихии. Не случайно оптимальный вид эмоционалистская концепция приобрела у Чайковского.

Содержание музыкальных эмоций в XIX веке обнаружило следующие главные направления: любовь, смерть, осмеяние, смешанные чувства. Недаром тогда были созданы два произведения, ставшие символически-ритуальными и для будущих времен: «Свадебный марш» Мендельсона-Бартольди и «Похоронный марш» Шопена.

О том, что именно романтизм стал эпохой расцвета любовной лирики как воплощенного музыкального переживания (в отличие, например, от любовных шансон и мадригалов Ренессанса), говорит также и тематика произведений, их названия. Шуман: вокальные циклы «Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины», отдельные части различных циклов — «Певец любви» и «Беспокойная любовь» op.33 № 2 и 5, «Сад любви» и «Серенада влюбленного» op.34 № 1 и 2, «Песня любви» op.51 № 5, «Сердечная мука» op.107 № 1, «Моя любовь сияет» op. 127 № 3, «Признание» из «Карнавала». Григ: «Сердце поэта» и «Люблю тебя!» op.5 № 2 и 3 (сделаны их транскрипции для фортепиано), «Любовь» op.15 № 2, «Тайная любовь» op.39 № 2, «Эрос» из «Лирических пьес» op. 43 т. 3 № 5, «Любовь» op.67 т. 2 № 5, песни «Люби, пока любить ты можешь», «В любви все чудных чар полно». Тема любви стала главной и во многих операх: «Любовный напиток» Доницетти, «Травиата», «Отелло» Верди, «Евгений Онегин», «Чародейка», Чайковского, «Манон», «Вертер» Массне, «Демон» Рубинштейна и мн. др. «Евгений Онегин» при этом — опера с *четырьмя признаниями в любви*. Сложились целые жанры лирико-любовного содержания — русский романс, немецкая Lied, ноктюрн, песня без слов, листок из альбома и др.

Любовная лирика предстала во всех оттенках: целомудренная любовь — «Ты одна голубка лада» в арии Князя Игоря Бородина, застенчивое выражение чувства — «Признание» из «Карнавала» Шумана, восторженное признание — «Я люблю Вас» в арии Ленского из оперы Чайковского, признание со слезами и упреками — «Ведь я одна тебя люблю» в арии Любаши из «Царской невесты» Римского-Корсакова, любовь с оттенком наслаждения — тема любви из «Отелло» Верди, с оттенком томления — тема любовного томления из «Тристана и Изольды» Вагнера, взволнованно-порывистая лирика — в «Посвящении» из «Мирт» Шумана и т.д.

Тема смерти у романтиков получила развитие, прежде всего, в силу резкой смены в миропонимании. Произошло крушение утопий эпохи Просвещения, вместе с ослаблением религиозной

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 22 тт. Т. 22. Дневники 1895–1910. М., 1985. С. 191.

² Одоевский В. Ф. Соч. в 2 тт. Т. 1. М., 1981. С. 41.

веры, и человек осознал себя брошенным и одиноким в огромном страшном мире.

О значимости темы смерти красноречиво говорят названия музыкальных произведений: Шуберт — песни «Смерть», «Смерть и девушка», Вагнер — «Гибель богов», Брамс — «О смерть» (№ 3 из «Четырех строгих напевов»), Мусоргский — «Песни и пляски смерти», Лист — «Пляска смерти», «Чардаш смерти», «Траурная гондола», «Траурная прелюдия», Р. Штраус — «Смерть и просветление». Прелюдия f-moll Шопена имеет скрытую программу «Самоубийство», которая была совершенно невозможна с позиции музыкальной эстетики предыдущих эпох. Закрепился жанр траурного марша. Прототипом многих музыкальных произведений стал поэтический жанр с катастрофическим концом — баллада: «Лесной царь» Шуберта, баллады Шопена. Появились вокальные и инструментальные циклы с трагическим финалом — «Зимний путь» Шуберта, Шестая симфония Чайковского. Соответственно стала разнообразной и палитра эмоций, воплощающих темы трагедии и смерти, — от оцепенения шубертовского «Шарманщика» до бурь страстей шопеновских баллад.

Эмоции осмеяния широко развились оттого, что большое место в искусстве занял образ дьявола. В музыке появился и метод гротеска (обоснован Гюго). Жан-Поль в «Школе приготовительной эстетики» выработал категорию *Нитог* — дьявольски-шутовского осмеяния мира. К. Розенкранц создал трактат «Эстетика безобразного» (1853). Дьявольское начало, осмеяние, гротеск проникли и в оперу («Мефистофель» Бойто, «Фауст» Гуно), и в симфоническую музыку («Фантастическая симфония» Берлиоза, «Ночь на «Лысой горе» Мусоргского), и в фортепианные произведения («Юмореска» Шумана, 3 «Мефисто-вальса», «Мефисто-полька» Листа, «Сатаническая поэма» Скрябина).

Особенно поражает специальная работа композиторов-романтиков над созданием в музыке «смешанных чувств», объединяющих в одно целое даже полярные противоположности — любовь и смерть. Конечно, различные смешения оттенков чувств и аффектов делались и раньше, даже обдумывались теоретически. Но в XIX столетии они достигли предельной, парадоксальной полярности, породив выдающиеся по выразительности музыкальные открытия. «Смешанные чувства» здесь заняли место наряду со «смешанными формами» и «смешанными жанрами». Композитором, намеренно осуществлявшим «смешение чувств» теоретически и практически, был Шуман. Он размышлял об этом в письмах к Кларе Вик: «Это было смешанное чувство гнева и блаженства», «я очень страдаю, но это прекрасно; это слезы на цветах», «это чудесно и ужасно — все вместе», «нет и пре-

красной тоски» (1838–39)¹. В музыке Шумана «смешанные чувства» были реализованы в песнях цикла «Любовь поэта» (1840) — «В сиянии теплых майских дней», «Цветов венок душистый», «Ее он страстно любит», особенно ярко — в «Я не сержусь». У других композиторов — «И больно и сладко» Чайковского, «Радость и горе» Листа. Монументальный музыкальный памятник неразрешимой полярности «любовь-смерть» («Liebestod») поставил Вагнер в опере «Тристан и Изольда». Знаменитый «тристанов аккорд», с его двойственностью гармонической функции, порожден идеей превращения кубка с ядом в кубок с напитком любви. Эмоциональной амбивалентностью окрашена и музыка оперы в целом, и отдельные сцены, как «Примем яд мы» во 2 действии с траурно-торжественным характером музыки. Пронзительный лиризм сцены таяния Снегурочки — «Люблю и таю» — из оперы Римского-Корсакова найден композитором также при воплощении непримиримой полярности любви-смерти. Здесь создан и особый, остро-напряженный аккорд, с большой септимой, который можно назвать «аккорд Liebestod».

Для эмоциональных процессов в музыке XIX века характерен ряд особенностей: значительная длительность каждой эмоции, не синтаксический, а драматургический контраст между сменяющимися эмоциями, волновой принцип развития эмоции, важность кульминаций-точек, динамических, а также тихих. Например, в первых частях Четвертой, Пятой, Шестой симфоний Чайковского эмоциональная длительность ведет к протяженным формам главной и побочных тем в экспозиции, драматургическому контрасту между ними, крупным эмоциональным волнам в главной-связующей, побочно-заключительной партиях и в разделах разработки. Иерархией кульминаций-точек обладают названные сдвоенные партии, вся сонатная экспозиция, волны разработки, кода, вся сонатная форма. Лирически утонченный эффект тихой кульминации украшает моменты произведений Шопена, Шумана, Рахманинова (например, в романсе Рахманинова «Не пой, красавица» такая кульминация — на звуке *a2 pp* на слова «напоминают мне»).

В отношении музыкальной *изобразительности* композиторы-романтики выдвинули теоретические тезисы, отличные от классиков. Шуман считал, что музыкальное произведение будет больше захватывать, если включить родственные элементы — видимые глазом, заключенные в слове. Берлиоз разработал целую теорию «подражания» (статья «О подражании в музыке»). По его мысли, музыка, обращаясь к одному лишь слуху, «пробуждает

¹ См.: Метрин Е. «Смешанные чувства» Роберта Шумана // Музыкальное содержание: наука и педагогика. М. — Уфа, 2002.

в нас такие ощущения, которые в реальной действительности могут возникнуть не иначе как при посредстве остальных чувств». Он определяет 4 условия «прямого, или физического подражания»: 1. чтобы оно «было средством, а не целью», 2. «распространялось только на объекты, заслуживающие внимания слушателей», 3. «не вело к подмене искусства простой копией с натуры», 4. «физическое подражание никогда не должно занимать место подражания чувствительному (экспрессии)»¹. Свой манифест композитор воплотил в своих главных произведениях, как «Фантастическая симфония», «Гарольд в Италии».

Направление музыкальной изобразительности было широко развито в русской школе XIX века, в соответствии с эстетикой реализма, вообще присущей искусству России. Огромный мир зримого получил воплощение в творчестве «кучкистов» — Бородина, Кюи, Мусоргского, Римского-Корсакова, далее — у Лядова и Рахманинова (в симфонической музыке, операх, романсах). Изобразительности требовал и образный мир норвежца Грига. В Германии этим методом был чрезвычайно захвачен Р. Штраус.

Символическая сторона содержания, в XIX веке второплановая по сравнению с эмоциональной и предметно-изобразительной, тем не менее насчитывала несколько видов. Один из них — программные наименования инструментальных пьес. По Шуману, «удачно выбранное название усиливает воздействие музыки». По мысли Берлиоза, «чтобы прототип этих образов мог быть узнан вполне точно, слушатель должен быть предупрежден каким-либо намеком о замысле композитора»². Обширное число индивидуальных названий пришло вместе с инструментальными циклами Шумана («Карнавал», «Фантастические пьесы», «Детские сцены», «Альбом для юношества», «Лесные сцены», «Листики из альбома»), «Детским альбомом» и «Временами года» Чайковского, «Лирическими пьесами» Грига, симфоническими поэмами Листа, Р. Штрауса, симфоническими картинами Лядова и т.д.

«Мягким» видом символа может считаться отражение в каком-либо жанре другого жанра. В XIX веке сложился вполне определенный метод «полижанровости», аналогичный методу полистилистики в XX столетии. Ассоциация музыки одного жанра с другим жанром конкретизирует музыкальный образ через семантику этого отраженного жанра. Например, Шпор в Скрипичном концерте № 8 ставит подзаголовок «В форме оперной сцены», направляя ассоциации на оперную арию, оркестровый ритуфель, речитатив и т.д. По большей же

части композиторы обходятся без подзаголовков, рассчитывая на безошибочное слуховое узнавание слушателем задуманной ими ассоциации, как это происходит с Прелюдиями Шопена c-moll (траурный марш) и A-dur (мазурка). Метод полижанровости с его внесловесной ассоциативностью законченный вид принял у Шопена, на него охотно опирались Брамс, Рахманинов³.

Важным видом символики XIX века стали оперные лейттема и лейтмотив, исторически пришедшие на смену музыкально-риторическим фигурам — в качестве определенного музыкального оборота с закрепленным смысловым значением (Вагнер, Римский-Корсаков). Музыкально-риторические фигуры же остались лишь как рудимент, в виде индивидуальных случаев — у Шопена, Шумана, Глинки.

Небольшое применение получили символы-цитаты, как например, в увертюре Чайковского «1812 год»: «Спаси, Господи, люди твоя», «Марсельеза», «У ворот, ворот», «Боже, царя храни». Редкой, но исключительной по значению стала «буквенная тема» Asch в «Карнавале» Шумана («Маленькие сцены, написанные на 4 ноты»). Asch — и название чешского города, где жила возлюбленная Шумана, и отчасти монограмма самого Шумана — (A) sch.

Музыкальная эпоха XX века установила свою парадигму, отличную от любой из трех рассмотренных⁴. Эмоциональная сторона достигла крайностей выражения, утратив полноту многообразия, предметная изобразительность пошла сильно на убыль, зато символическая достигла такой массивности, какой еще не было за всю историю музыкальной культуры.

В *эмоциональной области* уходит слово «чувство», ставится под сомнение даже «эмоция», остается в основном «характер». Рушится эмоционалистская концепция музыки. Наступает резкая реакция против любовной лирики, как изжившей себя в романтизме. Академическая музыка несет крупные потери в выражении простых человеческих чувств — радости, бодрости, сентиментальной грусти и т.п. Образовавшийся вакуум заполняют бурно развившиеся субкультуры: джаз культивирует наслаждение, рок — взвинченное жизнеутверждение, авторская песня — лирическую задушевность и т.д. Лишь в некоторых произведениях в полный голос звучит любовная тема, как в опере Пуленка «Человеческий голос», в эпизодах опер «Обручение

¹ Берлиоз Г. О подражании в музыке // Берлиоз Г. Избранные статьи. М., 1956. С.88–89.

² Там же. С.89.

³ Об этом методе у Шопена см.: Самвелян Т.Э. Полижанровость в фортепианных произведениях Шопена. Дис. ... канд. иск. М., 2000.

⁴ Для эпохи музыки XX века мною предложено название «поляризм», см.: Холопова В. Как назвать XX век в музыке? // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения. СПб., 2012.

в монастыре», «Война и мир» Прокофьева, под занавес столетия — в «Лолите», скрипичном концерте «Concerto cantabile» Щедрина. Для XX века показательно, что иногда нежная лирика подается в качестве обмана. Таков сладостный «любственный дуэт» альты и контрабаса с мягким ноктюрновым арпеджио фортепиано в Альтовом концерте Шнитке, который сам автор называл «сладкая гадость». В самых радикальных направлениях XX века идет устремление в две крайности — к эмоциональной гипертрофии и к «аэмоционализму». Первое характерно для музыкального экспрессионизма (Шёнберг, Берг), но также и для Шостаковича, Шнитке, Пендерецкого, Тищенко, второе — для модернизма (Хиндемит, Стравинский) и особенно для послевоенного авангардизма (Булез, Ноно, отчасти Штокхаузен). Между этими полюсами — множество разнообразных промежуточных случаев.

Эмоциональные завоевания экспрессионизма дошли до натуралистического выражения крика: крик Марии, убиваемой Воццеком, крик Лулу, убиваемой Джеком Потрошителем (оперы Берга), крик девушек, приносимых в жертву («Моисей и Аарон» Шенберга). Далее крик вошел во множество партитур: крики толпы в «Страстях по Луке» Пендерецкого, крик хора в кульминации «Credo» Пярта, «Казни Пугачева» Щедрина, крик и саркастический смех солиста в кантате «Рубайят» Губайдулиной. Шнитке во Второй сонате для скрипки и фортепиано осуществил идею «неограниченной выразительности». Исключительной по эффекту стала кульминация, с исступленными «ударами» *fff* аккорда *g-moll* на фортепиано 114 раз. Другой род экспрессии, связанный с потрясениями в музыкальном ритме, составили ранние балеты Стравинского, определенные произведения Бартока («*Allegro barbaro*», Соната для двух фортепиано с ударными), Прокофьева («Скифская сюита», «Стальной скок», «Токката» для фортепиано). Специфическую «мгновенную экспрессию» открыл в своих афористических сочинениях Веберн, наделив отдельные звуки вздрагиванием, дрожанием, восклицанием, замиранием, истаиванием и т.д.

Крайностью «аэмоционализма» стали структуральные сочинения Булеза, как «Структуры 1» для двух фортепиано и «Молоток без мастера».

Специфическими в XX веке стали и эмоциональные процессы. На микроуровне признаком данной эпохи стало систематическое применение филирования — нарастание и ослабление громкости в пределах одного звучащего звука: Шесть пьес для оркестра *op.6* Веберна, «Лирическая сюита» для квартета Берга, 3 пьесы для виолончели и фортепиано, «Романтическая музыка» для гобоя, арфы и струнного трио Денисова. На макроуровне эмоциональные волны вышли на уровень

всей формы: медленная часть Первой симфонии Шнитке в виде одной волны со 120 тт. подъема и 60 тт. спада. В произведениях с параллельной драматургией возник субито-контраст в моменты переключений с одного канала драматургии на другой, например, с созерцательной эмоции на активную и наоборот, как в симфониях Канчели (отмечено Е. Михалченковой). Возникли процессы формы — либо только *crescendo*, либо только *diminuendo*: крешендирующие формы в «Затмении» из «Ярославны» Тищенко, в 1 части Второй симфонии Тертеряна, диминуирующая форма в экспозиции «Взгляда пророков, пастухов и волхвов» из «Двадцати взглядов на лик младенца Христа» Мессиана. Выделились одноплановые статические формы на одном уровне эмоциональной динамики: Пьеса № 1 для оркестра Краузе, «Гомеоморфии» для фортепиано Грабовского. При сверхдлительности статические формы достигли эмоционально-психического эффекта за пределами обычного: «*Stimmung*» Штокхаузена для 6 певцов (70 мин.), «*Agnus Dei*» для 4 инструменталистов Кнайфеля (120 мин.), его же «Ника» в 72 фрагментах для 17 исполнителей (140 мин.).

Значение *изобразительности* оказалось в XX веке весьма сниженным. Богатый ею стиль Дебюсси целесообразно отнести к своеобразному завершению XIX века. Живой интерес к ней у Прокофьева говорит о непосредственном продолжении им характерных национально-русских традиций (примеры: «Джюльетта-девочка», «Патер Лоренцо», «Тибальд бьется с Мекуцио» из балета «Ромео и Джульетта»; «Утро», «Марш кузнециков», «Сказочка» из «Детской музыки»). Прибежищем музыкальной изобразительности в XX веке стала музыка для детей, распространенная в этом столетии больше, чем во все другие эпохи: «Петя и волк» Прокофьева, «Микрокосмос» Бартока, «Тетрадь для юношества» Щедрина, «Детские игрушки» Губайдулиной, «Детский альбом» (98 пьес), Пьесы для детей (99), «Лекина тетрадь» (59 пьес) Леденева и мн. др. Примечательной для XX столетия стала изобразительность беспредметного: пространственность в «Тетради для юношества» Щедрина, «здесь» и «там» в различных произведениях Губайдулиной, «тайну ему открыл» в кантате «История доктора Иоганна Фауста» Шнитке.

Символика же в музыке XX века достигла такой всеобщности, какой она никогда не имела раньше. Это — факт глубочайшего интеллектуализма академической музыки в данном столетии. И он сопряжен, в то же время, с теми, отмеченными ранее, эмоциональными потерями, которые выпали на долю этой ветви культуры. Видов символика можно насчитать не менее десятка, вербальных и невербальных. Это — символика жанров, стилей,

индивидуальных символических названий, лейттем, буквенных монограмм, цитат, чисел, жестов и театральных движений, тотальная символика.

Символика жанров — та «мягкая» ассоциативность, которая пришла по традиции полижанровости XIX века и сыграла видную роль хотя бы в творчестве Шостаковича: 24 прелюдии ор. 34, 24 прелюдии и фуги ор. 87, Четвертая симфония и мн. др. Символика стилей составила основу широко распространенного метода полистилистики, особенно излюбленного русскими композиторами Стравинским и Шнитке. Индивидуальные символические названия служат концентрацией идеи — как у Губайдулиной (симфония «Слышу... Умолкло...», пьесы «In sogno», «Светлое и темное», «Танцовщик на канате»). Примечательно, однако, что названия в XX веке очень часто тяготеют к абстрактности и техницизму: Ксенакис — «Терретектор», «Питопракта», «Сирмос», «Номос», «Диаморфосис», «Морсима-Аморсима»; Булез — «Фигуры-дубли-призмы», «Всплеск», «Складка за складкой», «Repons»; Штокхаузен — «Моменты», «Плюс-Минус», «Телемузыка»; Л. Берио — «Круги», «Лабиринты»; Пендерецкий — «Эманации», «Анакласис», «Полиморфия», «Фонограммы». Неабстрактные названия нередко обнаруживают отрицательную образность: «Песни и пляски смерти» (Четырнадцатая симфония) Шостаковича, «Освенцим» Зеленки, «Психодрама» Бэрда. Примеры использования лейттем назовем в операх «Воздецк» Берга, «Человеческий голос» Пуленка, «Мастер и Маргарита» Слонимского. Символика имен в виде тем-монограмм получила невиданное ранее распространение: у Берга — Gropius в Скрипичном концерте, Hanna Fucks в «Лирической сюите», Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg в Камерном концерте; у Шостаковича — DSCN, Эльмира в Десятой симфонии; у Щедрина — Vach, Berg, Shchedrin в «Музыкальном приношении»; у Шнитке — 33 имени австро-немецких композиторов в Третьей симфонии, Igor Stravinsky в «Каноне

памяти Стравинского»; монограмма Vach (помимо названного) — у Пярта, Пендерецкого, Вагнера-Регени и мн. др., монограмма DSCN — у К. Караева, Скорика, Слонимского, Тищенко, Эшпая, Денисова, Кохана, Лесюра, Э. Майера, Маттуса, монограмма Денисова EDS или ED — у Денисова, Губайдулиной, Слонимского, Леденева, Смирнова. Символика музыкальных цитат обогатила смысл произведений Стравинского, Шостаковича, Берга, Пуленка, Берио, Шнитке, Маттуса, Щедрина, Ф. Караева, Екимовского, Тарнопольского, Вустина и мн. др. Возрождение символического числа, хотя бы и частично, перебросило арку к временам барокко, Ренессанса и Средневековья. Например, в «Жизнеописании» Шнитке (к 48-летию композитора) использованы числа, демонстрирующие ускорение в течении человеческой жизни: группировки тактов по 12,9,8,6, темпы 60,80,90,120, а общая длительность предусмотрена в 8 мин. 40 сек. Жестами, имитирующими или заменяющими звучание, стали: соло скрипача без звука в Четвертом скрипичном концерте Шнитке, каденция дирижера (взмахи рук) в «Слышу... Умолкло...», беззвучная «Ночная песнь рыбы» в «Висельных песнях» Губайдулиной. Яркие примеры инструментального театра — «Sonant» и «Под струей» Кагеля, «Balletto» Екимовского. Идею тотальной символической выдвинул Кейдж своим знаменитым «4» 33». Такое невероятное разрастание символической в академической музыке XX века напрямую связано со многими ее эмоциональными лакунами.

Перед нами в контрастном сравнении прошли четыре важнейшие эпохи музыки Нового и Новейшего времени. Проблемы их наиболее существенных смысловых свойств бессильна решать теория музыкальной композиции, какой бы развитой и совершенной она ни была. Только музыкально-содержательный подход, в данном случае положение о трех сторонах музыкального содержания, позволяет делать выводы эпохального характера.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Берлиоз Г. О подражании в музыке // Берлиоз Г. Избранные статьи. М., 1956.
2. Глинка М. И. Лит. произведения и переписка. Т. 1. М., 1973.
3. Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской. Публ., перевод, исследование и коммент. Вл. Протопопова. М., 1979.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. М., 1996.
5. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М., 1973.
6. Метрин Е. «Смешанные чувства» Роберта Шумана // Музыкальное содержание: наука и педагогика. М. — Уфа, 2002.
7. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М., 1971.
8. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. М., 2004.
9. Одоевский В. Ф. Соч. в 2 тт. Т. 1. М., 1981.
10. Самвелян Т. Э. Полижанровость в фортепианных произведениях Шопена. Дис... канд. искусствоведения. М., 2000.

11. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 22 тт. Т. 22. Дневники 1895–1910. М., 1985.
12. Холопова В. Как назвать XX век в музыке? //Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения. СПб., 2013.
13. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции. М., 2010, 2012.
14. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб., 2013.
15. Kircher A. Musurgia universalis. Roma, 1650.
16. Peirce C. S. Collected Papers. Ed. by C. Hartshorne and P. Weiss, Arthur W. Burks. Vol.1–8. Cambridge –Mass, The Belknap Press of Harvard University Press, 1965–1967.
17. Walther J. G. Musicalisches Lexicon, oder musicalische Bibliothec. Leipzig, 1732.