

# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-3-67-13>

УДК 78.01

Джабраилова-Кушнир Э.Д.

Национальная музыкальная академия имени П.И. Чайковского

## ПОНЯТИЕ «МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ» В СОВРЕМЕННЫХ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ

**Аннотация.** Целью статьи является проанализировать современные исследования, посвященные проблемам художественного образа и выявить сходства и различия в понимании учеными этого понятия в музыке, а также применяемых методах его анализа. Установлено, что музыковеды применяют различные подходы в исследовании музыкально-художественного образа и главным образом различие заключается в методах анализа. Так, способы анализа музыкально-художественного образа возможны как с точки зрения языковой проблематики, так и с позиции системы средств музыкальной выразительности, где музыкальным знаком (в контексте целого сочинения) будут считаться определенные устойчивые, повторяющиеся комплексы: мелодические или мелодико-ритмические комплексы, тембровый комплекс, фактурные и структурные типы композиции.

**Ключевые слова:** музыкальный образ, теория Л. Казанцевой, идея произведения, знаки, символы, концепция В. Холоповой, триада Ч. Пирса, музыкальный язык.

Dzhabrailova-Kushnir Elmira

National Academy of Music P.I. Tchaikovsky

## THE NOTION OF AN MUSICAL AND ARTISTIC IMAGE IN MODERN MUSICOLOGICAL CONCEPTS

**Summary.** The purpose of this article is to analyze contemporary musicological, cultural and aesthetic-philosophical studies on the problems of the artistic image and to identify the similarities and differences in the understanding of this concept in music theory, as well as the methods used for its analysis. It was found that, despite the widespread use of the term "image" in musical practice, the concept of "musical-artistic image", in our opinion, requires a clarification. It is impossible to circumvent the category of musical image in modern science, arguing about the content aspect of music and the dramaturgy of the composition. Analyzing some modern concepts devoted to the problems of the artistic image in music, we have found that researchers, despite their common views on the understanding of the musical-artistic image as a subjective image of objective reality, use different approaches in its study. The main difference lies in the methods of analysis which they use. For example, L. Kazantseva examines the musical-artistic image through the prism of art and culture in general, using axiological and systemic-structural approaches. V. Kholopova, on the other hand, comes from the system of cultural sciences, where she analyzes the musical image in the context of the theory of the content of music in connection with language problems and with the concept of a sign (linguistic, structural, semiotic methods). It has been established that is possible to analyze a musical-artistic image not only from the point of view of language perspectives, according to the system of signs of the Pierce triad (as interpreted by V. Kholopova), but also from the standpoint of the system of means of musical expressiveness. From such point of view the musical sign in the context of the whole composition will be defined as certain stable, repetitive complex, such as: melodic or melodic and rhythmic complexes, timbre complex, as well as textured and structural types of composition.

**Keywords:** musical image, theory of L. Kazantseva, idea of the work, signs, symbols, V. Kholopova's concept, C. Pierce's triad, musical language.

**Постановка проблемы.** Художественный образ – одно из многогранных и наиболее сложных понятий искусства. В эстетике художественный образ рассматривается как одна из центральных категорий. Так, исследователь Е. Гуренко пишет: «Если в науке познание действительности осуществляется *в понятиях, категориях, силлогизмах* т. п., то в искусстве – в форме *художественных образов*. <> наука есть высшая форма *теоретического* познания, тогда как искусство – высшая форма *эстетического* познания мира» [4, с. 236–237]. Иначе говоря, именно художественная образность отличает искусство от всех остальных форм отражения и познания действительности: *научного, религиозного, прагматического* и т.д. В связи с этим

совершенно справедливо утверждение А. Николаева, что «образ – сердце искусства, а само искусство – это способ мышления художественными образами» [8, с. 204].

В музыкальной практике термин «образ» применяется постоянно: о нем говорят композиторы, когда описывают особенности замысла своего произведения, его часто используют исполнители и педагоги в процессе осознания своей интерпретации сочинения, а также его воспринимает слушатель. Из чего можно заключить, что понимание образа неотделимо от постижения содержания и смысла в музыке.

Тем не менее, несмотря на широкое применение этого термина в музыкальной практике, и на то, что, рассуждая о содержательном аспекте му-

зыки (в частности, о драматургии сочинения), категорию музыкального образа обойти невозможно, в современной науке понятие «музыкально-художественный образ», на наш взгляд, требует уточнений, что и определяет *актуальность данного исследования*.

**Анализ последних исследований и публикаций.** На сегодняшний день в науке накоплен огромный материал, который косвенно или напрямую затрагивает свойства и специфику музыкального образа. Так, музыкальная содержательность в контексте общей проблематики содержания и формы художественного произведения и других общеэстетических проблем рассматривалась Ю. Тюлиным, А. Мазелем, В. Цуккерманом, А. Сохором, В. Медушевским, В. Вансловым, С. Раппопортом, А. Егоровым, Ю. Чеканом и др. Также непосредственно музыкальному содержанию посвящены труды Н. Очеретовской, Е. Гуренко, В. Холоповой, Л. Казанцевой, в которых рассматриваются отношения субъективного и объективного и другие проблемы содержания музыки.

Каждое из этих исследований представляет собственную концепцию проблемы музыкально-художественного образа, в которой свойства, признаки и функции образа рассматриваются во взаимодействии различных его аспектов.

Однако часто трактовки понятия «образ» в различных музыковедческих концепциях противоречат друг другу, да и само значение термина «образ» в разных странах неодинаково. Так, например, «<>в англоязычных странах этот термин (image) не наделяется фундаментальным значением» [8, с. 204]. А различные смысловые оттенки, которые «<>в Восточной Европе, России и отчасти в Германии придают многозначность термину «образ», в Англии и США называют иными терминами, такими как, символ, икон и т.д.» [там же]. Что, конечно же, не способствует теоретической ясности и точности в самом определении этого понятия.

**Цель данной статьи** состоит в том, чтобы проанализировать современные музыковедческие, культурологические и эстетико-философские исследования, посвященные проблемам художественного образа и выявить сходства и различия в понимании учеными художественного образа в музыке, а также применяемых методах его анализа.

**Изложение основного материала.** Изучая работы советских музыковедов, можно обнаружить, что у исследователей XX века в определении музыкально-художественного образа не было единства мнений. Несмотря на то, что все авторы подчеркивали способность музыкально-художественного образа отражать действительность, развернутой его дефиниции не приводил

никто. Так, исследователь Г. Воронцов указывает: «<> Одни упускают такие важные характеристики, как целостность и эмоциональность (Ю. Кремлев), другие, делая чрезмерный акцент на его эмоциональной стороне, ограничивают эмоции от представлений, понимая последние как зримые, наглядные (А. Сохор)» [3]<sup>1</sup>.

Л. Мазель определял музыкальный образ как «<> обобщенное отражение действительности, данное через конкретное, чувственно воспринимаемое явление», а также как единство объективного и субъективного, рационального и эмоционального [7, с. 9]. Но, как видно, в этом определении, отсутствует не только предмет музыкального, но и вообще – художественного отражения.

Для Н. Очеретовской музыкально-художественный образ – это «<> целостная интонационная система, результат отражения действительности в музыкальном искусстве, обладающий единством содержания и формы» [9, с. 13]. Однако как эстетическое понятие (данное В. Бычковым<sup>2</sup>), такое определение также не до конца точное, так как в нем отсутствуют такие показатели художественности образа, как его целостность и эмоциональность. В этом смысле ближе других советских исследователей к определению музыкального образа с эстетических позиций подошел В. Ванслов (несмотря на некоторую формальность в рассмотрении, в духе теории отражения, где обязательным является наличие содержания и формы). Под содержанием музыкального образа, замечает В. Ванслов, «мы подразумеваем отраженную в нем действительность, эмоционально пережитую и идейно осмысленную композитором...» [2, с. 18].

Из этого следует, что в советском музыковедении музыкальный образ является расхожим понятием, неопределенность которого чувствуют и современные исследователи. Так, в результате поисков определений и терминов, способных заменить словосочетание «музыкальный образ», музыковеды все чаще прибегают к таким формулировкам, как «главная мысль произведения», «содержательная суть», «характер музыки» и т.п.

Также в современном теоретическом музыковедении художественный образ стал предметом внимания в теории музыкального содержания.

Как замечает В. Холопова, в конце XX века теория музыкального содержания возникла по той же причине, что и герменевтика Кречмара столетием раньше. И далее: «<> если Кречмар своей позицией противопоставил себя Ганслику» с его формалистическим пониманием музыки как «движущихся музыкальных форм», то в конце XX века, «когда все теоретические учения были чисто композиционными<sup>3</sup>, <> необходимость содержательного противовеса для формирования адекватного мышления музыкантов о музыке стала абсолютно очевидной» [12, с. 29]<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Вместе с тем, наибольшей заслугой А. Сохора в исследовании музыкального образа является то, что он представил музыкально-художественный образ как «<>эмоциональный образ действительности» [10, с. 24].

<sup>2</sup> В эстетике наиболее емкое определение художественного образа (схватывающее все названные составляющие, а также постулат об отражении реальности в форме самой реальности) предложил В. Бычков: «Под художественным образом понимается органическая духовно-эстетическая целостность, выражающая, презентующая некую реальность в модусе большего или меньшего изоморфизма (подобия формы) и реализующаяся (становящаяся, имеющая бытие) во всей своей полноте только в процессе эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом в его внутреннем мире» [1, с. 266].

<sup>3</sup> А вся вертикаль музыкального образования включала только музыкальную грамматику.

<sup>4</sup> Обоснование «музыкального содержания» как теоретической категории впервые было осуществлено В. Холоповой в ее работе «Музыка как вид искусства» (1980 год), где вторая часть именовалась «Строение содержания музыкального произведения». В самом кратком виде музыкальное содержания ученый определяет как «выразительно-смысловая сущность музыки» [12, с. 29].

Так, в конце XX – начале XXI столетия сложились две научные школы теории музыкального содержания: московская, которую возглавила В. Холопова – и астраханская, представляющей которой является Л. Казанцева. Главное различие этих двух школ в том, что позиция московской школы идет от системы культурологических наук, с выработкой новых категорий, а установка астраханской связана с рассмотрением музыки сквозь призму искусства и культуры в целом.

Возвращаясь к определению *музыкального образа*, отметим, что в теории музыкального содержания и семантики наиболее детально и многогранно этот феномен был рассмотрен Л. Казанцевой в книге «Основы теории музыкального содержания»<sup>5</sup>. Так, исследователь замечает: «Поскольку именно звуковой образ соответствует природе музыки, *музыкальным образом естественно назвать художественное представление, воплощаемое («материализованное») в музыкальном звучании»* [6, с. 136]. Отметим присутствие здесь понятия «представление», которое является очень важным и необходимым элементом по отношению к образу<sup>6</sup>.

Также Л. Казанцева считает целесообразным использовать и такой взгляд на образ, какой был принят в советской эстетике, с пониманием искусства как отражения действительности. Л. Казанцева принимает следующую формулировку М. Кагана о художественном образе: «*диалектическое единство отражения реальности и выражения отношения к ней художника»* [5, с. 93]. Одна сторона – это объективная составляющая образа, «что» воплощается, а другая – субъективная, «как» (какими средствами) образ реализуется. Так, постулируется двойственное объектно-субъектное существование образа и, исходя из этой двойственности, Л. Казанцева анализирует каждую составляющую отдельно.

В качестве объективной составляющей музыкального образа исследователь рассматривает «сферы музыкальной образности», куда входят: мир человека, мир вне человека, мир музыки [5]. Также внутри каждой сферы есть свои подразделения. Так, мир человека – эмоциональность, мышление, психические состояния, речь, характер и т. д. Мир вне человека – природа, ее обитатели, космическая энергия и т. д. Мир музыки – тон, тембр, игра на инструментах, звуковысотные системы и т. д. Л. Казанцева также охватывает образ в музыке и такими общими категориями бытия, как время и пространство. При этом весь необъятный мир, могущий запечатлеваться в музыкальном образе, отличается от мира музыки как такового именно тем, что это – представления субъекта, то есть образы самого музыковеда-исследователя.

Потому, совершенно справедливо замечание В. Холоповой, «<> чем такие содержательные характеристики музыкального образа отличаются от характеристик музыкальных произведе-

ний и вообще *всей музыки?»* [13, с. 121]. И далее: «Ведь можно бы было говорить: в музыке отражается мир человека, мир вне человека, мир музыки <> и т. д. В чем заключается отличительная особенность именно образа?» [там же].

Можно предположить, что причина эфемерности этой категории в теоретическом музыкознании состоит в присутствии в ней субъекта, а следовательно, и *субъективности*. То есть разные аналитики создадут различные логические системы музыкального образа и сформулируют в чем-то отличные конкретные его описания. Как замечает В. Холопова, «образ так же индивидуален, как отдельное музыкальное произведение» [там же].

По этой причине В. Холопова предлагает рассматривать художественный образ как *целостное представление субъекта об идее и интонационно-звуковом строе музыкального произведения»* [5, с. 111]. А не-образ – это «любая дробность на территории этого целого, будь то состав интервалов, аккордов, мотивов, голосов, фактур, тембров, даже разобщенных интонаций» [там же].

Важно сравнение В. Холоповой «содержания» также и с семиотической диадой «план содержания – план выражения». Очевидно, что таким путем в науке осуществлена замена устаревшей диады «форма – содержание». Исследователь отмечает: «С нашей точки зрения, семиотическая диада – это два состояния содержания: план содержания – внутреннее содержание, не имеющее языка, а план выражения – внешнее содержание, имеющее какой-либо язык» [12, с. 30]. Эта ситуация может быть также прекрасно проиллюстрирована на примере статьи Альфреда Шнитке «На пути к воплощению новой идеи» (1982). Для А. Шнитке, замысел автора может быть назван планом содержания, а написанное музыкальное произведение – планом выражения [14]. При этом авторский замысел, по мысли композитора, до конца не может быть реализован никогда.

Что касается музыкального образа, то В. Холопова указывает, что в теоретическом мышлении современных создателей искусства «понятие “образ” получает замещающие синонимы, указывающие на его функцию в творческом акте» [13, с. 109]. Таковы, например, «замысел» – с акцентом на идее, концепции произведения, а также «программа» и «алгоритм» – с подчеркиванием процессуального аспекта в созидании произведения» [там же].

Относительно категории «идея» («замысел», «концепция»), замечает исследователь, бытует ходячее мнение, что «образ в искусстве – нечто воспринимаемое чувствами», психофизическими «механизмами», а идея «адресуется чистому интеллекту, разуму, существует параллельным планом» [там же]. В реальном же положении вещей, подчеркивает В. Холопова, «когда субъект

<sup>5</sup> Также Л. Казанцева является автором книг: «Музыкальное содержание в контексте культуры», «Автор в музыкальном содержании» и др. Она же создала и «Проблемную научно-исследовательскую Лабораторию музыкального содержания» (2009), которую на сегодняшний день и возглавляет.

<sup>6</sup> Так, психолог П. Якобсон, часто работавший с актерами, отмечал, что при «восприятии субъектом» произведения искусства «отдельные элементы не выступают сами по себе в своем многообразии, а укладываются в систему образов, в систему разносторонне данного предмета искусства» [15; с. 35]. Таким путем происходит «механизм» втягивания деталей в целое и формируется установка в системе представлений о произведении. То есть процесс «втягивания» происходит в том русле, в котором будут разворачиваться последующие фазы восприятия.



вырабатывает, складывает образ, он его обдумывает <>... и достаточную полноту обретает образ, когда именно идея становится стержнем его целостности» [там же].

Также ученный предлагает анализировать музыкальный образ согласно интонационной теории (теория Асафьева) во взаимодействии с семиотикой (ее частью – семантикой) с триадой знаков Ч. Пирса<sup>7</sup>.

Исследуя соответствие знаков философа – икон, индекс, символ – музыкальным явлениям, а также видам интонаций В. Холопова составила следующую типологию, где музыкальные интонации делятся на:

1. Эмоционально-экспрессивные.
2. Предметно-изобразительные.
3. Музыкально-жанровые.
4. Музыкально-стилевые.
5. Музыкально-композиционные.

При этом, по замечанию музыковеда, классифицированные типы интонаций, «не всегда встречаются в музыке в столь чистом виде», а чаще всего «выступают в семантически смешанном» [11, с. 141]. Например, эмоциональная интонация может синтезироваться с изобразительной, как в «Колыбельной» из «Песни плясок» Мусоргского: «на слова «вздрогнула мать» действует и изобразительная – физического вздрагивания, и эмоциональная интонация – страха» [там же]. В эпизоде расстрела из Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича интонации эмоциональная – переживание катастрофы смерти, синтезируются с изобразительной – сотрясение земли.

Интонационный принцип присутствует также и в музыкальных сочинениях композиторов второй половины XX – начала XXI века. Так, сонорика, «имея неголосовую, неинтонационную природу», в связи с определенными художественными задачами композиторов, как указывает В. Холопова, тоже «может выполнять интонационные роли» [11, с. 147]. В частности в сонорной музыке часто создаются образы, которые относятся к сфере «иллюстраций»: образ застывшей пустоты в «Атмосферах» Д. Лигети, образ свечения красок в «Живописи» Э. Денисова, образ острой экспрессии во Втором скрипичном концерте А. Шнитке и «Красных колоколах Хуана Миро» М. Шалыгина и др.

Заметим также, что А. Шнитке во Втором скрипичном концерте с помощью микрополифонических соноров иллюстрирует явные «вздохи» (сюжетно – оплакивание Христа). А вздох, как замечает В. Холопова, – это вообще «одна из самых устойчивых интонаций музы-

кального языка» [11, с. 145]. Потому, сравнивая сонорную музыку с пентадой интонаций В. Холоповой, можно заметить в ней (в сонорной музыке) присутствие двух первых типов интонаций – эмоциональную и изобразительную.

**Выводы и перспективы.** Таким образом, проанализировав некоторые современные концепции, посвященные проблемам художественного образа в музыке, приходим к выводу, что исследователи, не смотря общность взглядов в понимании музыкально-художественного образа (как *субъективного образа* объективной реальности), применяют различные подходы в его исследовании. Главным образом различие заключается в методах анализа. Например, Л. Казанцева рассматривает музыкально-художественный образ сквозь призму искусства и культуры в целом, *используя аксиологический и системно-структурный подходы*. В. Холопова же идет от системы культурологических наук, где проводит анализ музыкального образа (в контексте теории содержания музыки) в связи с языковой проблематикой и понятием знака (лингвистические, структурные, семиотические методы).

Поэтому, рассмотренные основы художественного образа позволяют сделать следующие выводы и дать собственное определение данной категории: *музыкально-художественный образ – это целостность, представляющая собой структуру, воплощенную в музыкальном звучании и формирующую у воспринимающего субъекта представление об идее произведения*. Также художественные образы реализуются в музыке и формируются в звукообразы с помощью ряда (набора) специфических акустических знаков. Которые по своим качествам абстрактны и зависят (в процессе их трактовки) от слухового опыта (и знаний) как композитора (исполнителя), так и слушателя. В связи с этим способы анализа музыкально-художественного образа возможны как с точки зрения языковой проблематики, согласно системе знаков пирсовской триады в интерпретации В. Холоповой, так и с позиции системы средств музыкальной выразительности. Где музыкальным знаком (в контексте целого сочинения) будут считаться определенные устойчивые, повторяющиеся комплексы, такие как: мелодический или мелодикоритмический комплексы, тембровый комплекс, а также фактурные и структурные типы композиции.

Данное исследование может послужить основой для дальнейшего изучения проблем музыкального образа, а также особенностей композиционного мышления в музыке начала XXI века.

## Список литературы:

1. Бычков В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. Москва : Ладомир, 2009. 634 с.
2. Ванслов В. Об отражении действительности в музыке: очерки. Москва : Музгиз, 1953. 236 с.
3. Воронцов Г. Музыкально-художественный образ как категория эстетики. *Русский Либмонстр*: (LIBMONSTER.RU). URL: <http://libmonster.ru> (дата обращения: 20.08.2018).
4. Гуренко Е. Эстетика. Новосибирск : МК РФ; Новосиб. гос. консерватория, 2000. 540 с.
5. Каган М. Музыка в мире искусства. Санкт-Петербург : Ut, 1996. 232 с.

<sup>7</sup> Американский философ и логик Ч. Пирс в работе «О новом списке категорий» (1867), предложил разделить «знак», как материальное образование (означающее) и некоторое иное, отличное от себя самого «образование ментальное» (обозначаемое) на три типа [12]. Так, в его классификации, знаки делятся:  
– по принципу их фактического сходства – знак «**икон**»;  
– по принципу их фактической смежности – знак «**индекс**»;  
– по принципу их условной смежности – знак «**символ**».

6. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания : учеб. пособие для студ. муз. вузов. Астрахань : Волга, 2009. 367 с.
7. Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. Москва : Советский композитор, 1982. 328 с.
8. Николаев А. Основы литературоведения : учебное пособие для студентов филологических специальностей. Иваново : ЛИСТОС, 2011. 255 с.
9. Очеретовская Н. Об отражении действительности в музыке: (к вопросу о содержании и форме в музыке). Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1979. 70 с.
10. Сохор А. Музыка как вид искусства. Москва : Музгиз, 1961. 134 с.
11. Холопова В. Интонация, сонор, звук. Феномен музыки. Москва : Директ-Медиа, 2014. С. 128–151.
12. Холопова В. Теория музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходства и различия. *Журнал Общества теории музыки*. 2014/1. № 3. С. 20–28.
13. Холопова В. Художественный образ в музыке. Феномен музыки. Москва : Директ-Медиа, 2014. С. 104–127
14. Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи. *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. Москва : Советский композитор, 1982. С. 104–107.
15. Якобсон П. Психология художественного восприятия. Москва : Искусство, 1964. 85 с.

## References:

1. Bychkov V. (2009). Fenomen ikony: Istoriya. Bogoslovie. Ehstetika. Iskusstvo [The phenomenon of icons: History. Theology. Aesthetics. Art]. Moscow : Lodomir. (in Russian)
2. Vanslov V. (1953). Ob otrazhenii dejstvitel'nosti v muzyke : ocherki [On the reflection of reality in music: essays]. Moscow : Muzgiz. (in Russian)
3. Voroncov G. (2015). Muzykal'no-hudozhestvennyj obraz kak kategoriya ehstetiki [Musical and artistic image as a category of aesthetics]. *Russkij Libmonster (LIBMONSTER.RU)*. Available at: <http://libmonster.ru> (accessed 20 August 2018).
4. Gurenko E. (2000). Ehstetika [Aesthetics]. Novosibirsk : MK RF; Novosib. state conservatory. (in Russian)
5. Kagan M. (1996). Muzyka v mire iskusstva [Music in the art world]. St. Petersburg : Ut. (in Russian)
6. Kazanceva L. (2009). Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya : ucheb. posobie dlya stud. muz. vuzov [Fundamentals of the theory of music content: studies. allowance for stud. music universities]. Astrakhan : Volga. (in Russian)
7. Mazel' L. (1982). Stat'i po teorii i analizu muzyki [Articles on the theory and analysis of music]. Moscow : Soviet composer. (in Russian)
8. Nikolaev A. (2011). Osnovy literaturovedeniya: uchebnoe posobie dlya studentov filologicheskikh special'nostej [Fundamentals of literature: a textbook for students of philological specialties]. Ivanovo : LISTOS. (in Russian)
9. Ocheretovskaya N. (1979). Ob otrazhenii dejstvitel'nosti v muzyke: (k voprosu o sodержanii i forme v muzyke) [On the reflection of reality in music: (to the question of content and form in music)]. Leningrad : Music, Leningrad Branch. (in Russian)
10. Sohor A. (1961). Muzyka kak vid iskusstva [Music as an art form]. Moscow : Muzgiz. (in Russian)
11. Holopova V. (2014) Intonaciya, sonor, zvuk. [Intonation, sonor, sound]. *Fenomen muzyki* [The phenomenon of music]. Moscow : Direct Media, pp. 128–151.
12. Holopova V. (2014). Teoriya muzykal'nogo sodержaniya, muzykal'noj germenevtiki, muzykal'noj semantiki: skhodstva i razlichiya [Theory of musical content, musical hermeneutics, musical semantics: similarities and differences]. *Journal of the Society for Theory of Music*. vol. 1, no. 3, pp. 20–28.
13. Holopova V. (2014). Hudozhestvennyj obraz v muzyke [Artistic image in music]. *Fenomen muzyki* [The phenomenon of music]. Moscow : Direct Media, pp. 104–127.
14. Shnitke A. (1982). Na puti k voploshcheniyu novej idei. [On the way to the embodiment of a new idea]. *Problemy tradicij i novatorstva v sovremennoj muzyke* [Problems of tradition and innovation in modern music]. Moscow : Soviet composer, pp. 104–107.
15. Jakobson P. (1964). Psihologiya hudozhestvennogo vospriyatiya [Psychology of artistic perception]. Moscow : Art. (in Russian)