

Музыкальная психология

Научная статья

УДК 78.01, 78.073

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-134-160>

EDN QRYVEG



**«Черный ящик» музыкального переживания:
факты и фантазии**

Дина Константиновна Кирнарская

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Российская Федерация,

✉ kirnarskaya@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-1059-5776>



Аннотация. Фокусом внимания в статье выступает возможность и актуальность совместного рассмотрения музыкальной эмоции в рамках экспериментальной психологии и музыкознания. В ходе изложения на основании имеющихся музыковедческих теорий и экспериментальных данных трактуются вопросы психологического происхождения и содержания эмоционального отклика на музыку, а также эмотивистские и когнитивистские акценты существующих психологических концепций. Научным фундаментом изложенных в статье взглядов являются, с одной стороны, данные экспериментальной психологии и, с другой стороны, теория музыкального восприятия В. В. Медушевского. В качестве претендентов на статус

научных фактов предложены такие положения, как эмпатическая природа музыкального переживания, его психологическая связь с воображаемым интонационным «героем» — персонажем музыкального повествования, а также коммуникативная природа музыкального восприятия, опирающаяся на ненотируемые (исполнительские) свойства музыкального целого. Предлагаемая статья — первая из двух, связанных общей проблематикой. Вторая будет опубликована в следующих номерах журнала.

Ключевые слова: музыкальная коммуникация, базовые эмоции, ненотируемые (исполнительские) свойства звучания, эмпатическое содержание музыкальной эмоции, эмотивисты и когнитивисты, интонационный герой стиля

Для цитирования: Кирнарская Д. К. «Черный ящик» музыкального переживания: факты и фантазии // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 3. 134–160. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-134-160>

Psychology of Music

Original article

**“The Black Box” of Musical Feeling:
Facts and Fiction**

Dina K. Kirnarskaya
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,
✉ kirnarskaya@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-1059-5776>

Abstract. Is it necessary and is it possible to look at musical emotion from the angle of both experimental psychology and musicology? Having in mind musicological theories and experimental data the author is making a description of psychological origin and actual contents of emotional response to music as well as emotivist and cognitivist approaches to it. There are two main sources for the discourse presented here: they are experimental psychology of music and theory of music perception by Vyacheslav Medushevsky. Main candidates for the status

of scientific facts are empathic nature of musical feeling as connected with imagined persona of musical narrative and communicational essence of music perception shaped by the most basic non-notational features of sound. This paper is the first out of two on the subject. The second one carrying the attempt of modeling a working pattern of music perception is planned for publication in the coming issues of the journal.

Keywords: musical communication, basic emotions, non-notational performative features of sound, empathic contents of musical emotion, emotivists and cognitivists, the imagined persona of piece and style

For citation: Kirnarskaya, D. K. (2025). “The Black Box” of Musical Feeling: Facts and Fiction. *Contemporary Musicology*, 9(3), 134–160. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-134-160>

Введение. Музыкознание vs психология

Науку о музыкальном восприятии можно смело назвать «службой двух господ» — экспериментальной психологии и музыкознания. Каждая из двух наук рассматривает процесс переживания музыки и ее понимания своими методами и «со своей колокольни». И если музыкознание насчитывает, пожалуй, столько же тысячелетий, сколько и само музыкальное искусство, то экспериментальная психология музыки относительно молода, она лишь в конце XX века приступила к предмету, наиболее интересующему общество, — к анализу переживания и рассмотрению эмоционального отклика на музыку. Характерен в этом отношении пример известных музыкальных психологов Марка Рейбрука и Туомаса Ээролы, которые констатируют смену фокуса внимания музыкально-психологических исследований:

Большая часть усилий, — замечают они, — концентрировалась до настоящего времени на восприятии когнитивных операций, где октавная эквивалентность и другие простые высотные отношения, категоризация отдельных тонов внутри октавы, роль мелодического контура, тоновая иерархия и принципы группировки служили своего рода ограничителями. В то время как музыка — не только область осознания, но область, требующая экспериментального изучения в связи с психобиологией и нейрофизиологией аффекта и эмоций [1, р. 4].

Ограниченная лабораторными возможностями и временем проведения эксперимента, психология музыки тем не менее приступила к анализу эмоционального отклика человека не на отдельные музыкальные элементы, а на подлинную музыку, но все-таки избегая чрезмерно пространных фрагментов. В то же время музыкознание имеет богатый опыт истолкования восприятия в контексте культуры и с учетом всей сложности музыкально-языковых и стилистических особенностей своего предмета. Общность объекта изучения — музыкального искусства и реакции слушателя на него — естественно побуждает музыкознание и психологию музыки к сближению. Об отсутствии их интеграции с сожалением пишет музыкальный психолог Нильс Хансен, сетуя на то, что психологический дискурс не влияет на образование будущих музыковедов и музыкантов-исполнителей: обширная научная область музыкальной психологии не слишком востребована музыкантами [2, р. 598]. Философ Федерико Лауриа поддерживает такого рода суждения:

В последние десятилетия наблюдается взрыв нейронаучных и психологических исследований музыки. Музыкальная эмоция — это теперь горячая тема в психологии и нейронауках. Увы, несмотря на богатую литературу по философии и эмпирическим наукам, слишком мало внимания уделялось интеграции их подходов. Философы не сумели детально рассмотреть эмпирические находки, в то время как психологи и представители нейронаук не обращались к философским вопросам, касающимся аффективного отклика на музыку [3, р. 3].

В данном контексте философ искусства в полной мере выступает как представитель музыковедческого сообщества, гуманитарного знания, не обладающего экспериментальной доказательной базой.

Совместные усилия двух наук тем более желательны, чем более таинственным кажется предмет их рассмотрения. Психология музыки исследует далеко не только музыкальное восприятие, но также и разные стороны музыкального исполнительства, обучения и творчества. Но лишь то, что происходит со слушателем под воздействием музыки, психологи справедливо называют «черным ящиком»: в отличие от прочих музыкальных занятий, слушание не оставляет очевидных следов в виде некоторых действий со звуком или в виде нотных знаков на бумаге. Восприятие музыки страдает немотой, закрытостью и становится событием внутренней жизни каждого слушателя. Так что неудивительно, что специалисты по музыкальной психологии и нейропсихологии, став самостоятельной и достаточной развитой научной областью, заговорили о возможном умножении усилий вместе с музыкознанием, поскольку открытие «черного ящика» и в самом деле составляет одну из труднейших задач современной науки.

Несмотря на желательность интеграции психологии и музыкознания на почве исследования музыкального восприятия и его эмоциональной составляющей, их синтезу препятствует различие методологии обеих наук, обусловленное их спецификой. Очевидный плюс психологического знания — его экспериментально подтвержденная достоверность. Музыкальная психология — наука в строгом смысле слова, когда каждая гипотеза с помощью статистического анализа экспериментальных данных превращается в непреложный факт. Если же объявить гипотезу фактом пока преждевременно, психолог-экспериментатор откровенно заявляет об этом, отделяя добытые в эксперименте истины от предположений, требующих дальнейшего исследования. Достоинство музыкознания применительно к анализу музыкального восприятия — широта охвата предмета с учетом культурно-исторических особенностей музыкального текста, его создания

и бытования. При этом даже внешняя сторона музыковедческого дискурса расходуется с психологическим. Толкование музыкального произведения может в принципе обойтись без обильных ссылок на труды коллег и ученых из смежных областей знаний, если есть опора на музыкальный текст, исторический документ и собственный слушательский опыт автора. Эксперимент очень редко входит в поле музыковедческого исследования.

Возможно ли «впрячь в одну телегу коня и трепетную лань»? Состоится ли научный синтез, способный впитать научную достоверность и реальную почву психологического факта и одновременно тонкость и полноту ощущения музыки как феномена культуры, предлагаемые музыковедением? В возможности такого рода синтеза, вероятно, еще придется убедиться, но ясно лишь, что подобные попытки назрели, и их продолжение — насущная задача обеих наук.

Нота vs звук

Исследование музыкальной эмоции средствами психологического эксперимента закономерно ставит перед собой три вопроса:

- существуют ли некие музыкальные универсалии, воздействующие на человека независимо от его происхождения, воспитания и степени знакомства с той музыкальной культурой, которой принадлежит воспринимаемая музыка;
- если таковые универсалии существуют, то что именно среди параметров звучания служит бесспорным инструментом воздействия на человека;
- возможно ли подтвердить устойчивую связь между эмоциями, которые испытывает слушатель, и музыкой, воздействующей на него, то есть не является ли наша эмоциональная реакция на звучание всецело произвольной.

Все эти вопросы, находясь в фокусе внимания психологов, вызвали к жизни множество исследований как экспериментальных, так и обобщающих полученные результаты, и породили обширный корпус литературы. Резюмируя выводы коллег-психологов, а также собственного эксперимента, в ходе которого испытуемые фиксировали свои эмоциональные реакции на предложенные им разнохарактерные песенные образцы, Антонио Аламинес Фернандес

подтверждает господствующее среди психологов-экспериментаторов мнение: «Существует статистически значимая эмпирическая зависимость между музыкальными свойствами песен и их психологическим эффектом, распознанным испытуемыми» [4, р. 20]. При этом выводы автора несколько ограничены избранным материалом и составом испытуемых, поскольку слушатели-португальцы оценивали хорошо известный им национальный песенный жанр *fado*. Поэтому вполне естественной выглядит предложенная автором категоризация эмоций, включающая помимо самых базовых — радости и печали — такие более тонкие градации, как «танцевальная, релаксирующая, взволнованная, ностальгическая, романтическая и напряженная». Быть может, тем убедительнее результат статистического анализа, подтверждающий «валидную связь между музыкой и эмоциями» [Ibid., р. 39].

Если же говорить о базовых эмоциях, определяемых психологами как «радость, печаль, страх и гнев», то они считаются всеми слушателями независимо от их принадлежности к определенной музыкальной культуре. Члены племени Мафа в северном Камеруне, к примеру, безошибочно распознали радость, грусть и страх в примерах из западноевропейской музыки; слушатели-европейцы, в свою очередь, легко определили грусть, гнев и радость в индийской раге, а испытуемые-японцы одинаково хорошо распознали известные базовые эмоции как в своей национальной музыке, так и в той же индийской раге [3, р. 7]. Таким образом, исходя из экспериментальных данных психологов, можно считать фактами и наличие связи между заложенными в музыке базовыми эмоциями и способностью слушателей считывать их, и независимость такого распознавания от опыта в рамках определенной музыкальной культуры.

В связи с этим возникает вопрос о музыкальных «носителях» таких базовых эмоций. Уверенную позицию в этом вопросе занимает российское музыкознание в лице Вячеслава Вячеславовича Медушевского, который считает главным носителем музыкальной выразительности интонационную форму музыки, включающую в себя в качестве ведущих такие параметры звучания, как тембр, темп, регистр, громкость, характер штриха при взятии звука, то есть его исполнительские свойства преимущественно правополушарной локализации. В то же время мнемически-ориентирующую функцию берет на себя высотно-ритмическая сторона звукового целого, склоняющаяся к левополушарной локализации [5; 6]. Существуют также экспериментальные подтверждения

его позиции, когда на основе эмоциональной общности, заключенной в исполнительских, ненотируемых параметрах звучания, испытуемые объединяли в пары музыкальные фрагменты, принадлежащие разным видам музыки — классической, народной и джазовой [7].

Решающая роль таких свойств звучания, можно сказать, наиболее грубых и простых, в формировании эмоционального отклика слушателя подтверждена также экспериментами крупного музыкального психолога Патрика Юслина [8]. Он предлагал испытуемым определить выраженные в музыке базовые эмоции на основании одной и той же мелодии, исполненной с разным эмоциональным посылом, выраженным в контрастных проявлениях тех самых «грубых» свойств звучания, когда мелодия, сыгранная печально, ощущалась как тихая и протяжная, а гневно — как громкая и акцентированная. При этом ее высотно-ритмические свойства оставались неизменными.

Ведущая роль исполнительских параметров музыкального целого в звуковом воплощении эмоции вновь подтвердилась в XXI веке. Группа канадских нейропсихологов установила два исполнительских режима предлагаемых испытуемым примеров — механический и выразительный, когда в первом случае искомый фрагмент звучал в нарочито выровненном компьютерном варианте, а во втором — в подлинном исполнении артиста-музыканта. В качестве итога своего исследования они пишут:

Выразительность не только усиливает предполагаемую эмоцию, заложенную в музыкальной структуре, но также делает музыку более заразной и эмоционально интенсивной. Некоторые единичные свидетельства говорят о ведущей роли исполнения в донесении выразительной силы музыки [9, p. 653].

Вполне вероятно допустить, что опытному музыканту такие рассуждения и выводы могут показаться весьма наивными. Не очевидны ли эти утверждения для каждого, имеющего некоторый музыкальный опыт? С точки зрения бытового знания, пожалуй, да, очевидны. С научной стороны, конечно, нет, до тех пор, пока эта бытовая очевидность не будет подтверждена экспериментально. Именно такая попытка была предпринята упомянутыми выше авторами, которые тем не менее не взялись однозначно утверждать превалирование исполнительских параметров как носителя музыкальной выразительности и высказались скорее в гипотетическом ключе. Другие же ученые оказались даже более категоричны в утверждении ведущей роли ненотируемых свойств звучания в распознавании музыкальной эмоции. Ссылаясь на исследование коллеги, который

проанализировал 130 публикаций о музыкально-психологических экспериментах, группа шведских психологов, в том числе Юслин, утверждает:

...Тембр ударных, быстрый темп, ритмичность и громкая динамика вызвали усиление сердечного ритма и мышечного напряжения, и таким образом, музыка была признана сильно возбуждающей, в то время как мелодичность, медленный темп, легато и тихая динамика, как оказалось, замедляют сердечный ритм и снимают мышечное напряжение, в то же время усиливая температуру кожи и уменьшая ее проводимость, что дает основания признать музыку слабо возбуждающей [10, р. 63].

Некоторые приведенные примеры исследований музыкальных психологов, каждое из которых вбирает в себя изрядную долю аналогичных экспериментов или похожих публикаций, позволяет говорить с достаточной уверенностью о решающей роли ненотируемых свойств звука, то есть исполнительских параметров звучания, в возбуждении эмоционального отклика слушателя на музыку. Это признанный факт. Однако здесь важно подчеркнуть, что наблюдаемая психологами закономерность была предсказана и обоснована существенно раньше, чем она стала фактом. Концепция интонационной формы музыки, где несущей конструкцией являются как раз исполнительские параметры звучания, была сформулирована Медушевским в 1980 году. В частности, он писал:

Мелодия, проигрываемая на различных инструментах, в разных регистрах, тесситурах, темпах, с различной громкостью, артикуляцией и фразировкой, чудовищно меняется в смысловом отношении, но остается конструктивно узнаваемой (разумеется, этот опыт можно проделывать не только с мелодией, но и со всем произведением). Напротив, если мы проведем противоположный эксперимент — будем варьировать высоту и ритм, оставляя неизменным, например, теплый вибрирующий тембр скрипок, напевную фразировку, средний регистр, умеренный темп, — мы сохраним мягкий образ лирического высказывания, но сами напевы, мелодии, произведения будут разными [5, с. 86].

Иными словами, в самом конце XX века и в начале XXI было экспериментально подтверждено то, что на основании музыковедческого анализа музыкального восприятия предсказывалось в виде гипотезы, субъективного мнения много раньше, а именно: наиболее существенная доля музыкальной выразительности относится не к музыкальному тексту как таковому, а к его исполнительской интерпретации. Если сыграть колыбельную с артикуляцией и акцентуацией марша, то им она и будет, невзирая на заложенные в ней высотно-

ритмические побуждения к колыбельности. Актуальная интонация с ее выразительным импульсом формируется исполнителем, для которого *Urtext* есть лишь потенциал, возможность, которую он по своему усмотрению волен переформатировать.

Хотелось бы подчеркнуть, что уже сейчас можно констатировать роль дуэта двух наук — музыкознания и психологии — в формировании истины, когда музыкознание преимущественно рождает жизнеспособные гипотезы, а психология занимается их проверкой. При этом музыковедческий дискурс и основные постулаты, выдвигаемые музыковедами в качестве описания музыкального восприятия, вовсе не должны быть знакомы психологам-экспериментаторам во всех подробностях. Идеи в известном смысле «носятся в воздухе», так что в ходе своего музыкального образования и опыта музыкальные психологи пропитываются этими идеями, порой не отдавая себе в этом отчета. В своеобразной растворенной форме эти идеи участвуют в процессе психологического поиска и экспериментирования даже в том случае, если в изложении результатов психологи не пользуются ссылками на работы музыковедов.

Бросив взгляд на воззрения психологов и убедившись в проницательности музыковедческого дискурса в части наблюдения за музыкальным восприятием, можно ответить на изначально заданные вопросы, но теперь уже в виде фактов, а не гипотез, которыми эти ответы были в музыковедческих размышлениях. Итак, ответ на первый вопрос: да, существуют музыкальные универсалии, понятные всем людям независимо от музыкального опыта — универсалии в виде базовых эмоций, выраженных через звуковые структуры и прежде всего их исполнительскую подачу. Бесспорным инструментом воздействия на человека служат неототируемые свойства звука, его наиболее «грубые» параметры — тембр, темп, громкость, регистр, артикуляция. В силу бесспорности их воздействия и всеобщности их интерпретации в процессе музыкального восприятия существует устойчивая связь между эмоциональным посылом музыки и его распознаванием, не произвольным, а напротив, детерминированным звучанием.

Душа vs тело

Началом обсуждения нового вопроса может быть попытка глубже вникнуть в механизм возникновения музыкальной эмоции. Вполне вероятно, что некто, слушая печальную музыку, сам опечалится. А может быть, вовсе нет? Возможно, этот некто просто понял, что музыка рассказывает о чем-то печальном,

но его собственная душа осталась незатронутой или затронутой весьма поверхностно. Эта дилемма — эмоции узнаваемые или реально переживаемые — завладела умами психологов-экспериментаторов. Их заинтересовал вопрос о характере музыкальной эмоции, о ее внутренней структуре, о том, как конкретно она ощущается.

Предшествуя интерпретации механизма музыкальной эмоции, предваряя ее более конкретное и психологически правдивое описание, психологи обращают внимание на изначально коммуникативную природу музыкального искусства, особенно заметную в недрах этномузыкологии. Первобытное музицирование представляло собой весьма прагматичный процесс внутриплеменного общения, когда он был направлен на актуализацию важного для сообщества послания, на донесение этого послания до всех. Именно такова функция музыки «во дни торжеств и бед народных», когда ее побуждающая и вдохновляющая сила особенно востребована.

Размышляя о коммуникации как ведущей функции музыки и — шире — звука, звукового сигнала, музыкальный психолог Ян Кросс пишет:

...Музыка как коммуникативный и прагматический медиум (особенно заметный в совместном музицировании) побуждает когнитивные и нейронауки к более плодотворному рассмотрению музыки в контексте исследования сознания и мозга в контрапункте с изучением других коммуникативных каналов, в частности языка [11, р. 674].

В этом случае центром внимания становится процесс коммуникации; в частности, рецензируя в научном сборнике публикации на тему музыкальных эмоций в широком социально-философском контексте, автор рецензии подчеркивает эмоциональную природу реакции на музыку как своего рода «заражение в процессе коммуникации»: он говорит о «коммуникации эмоции от музыки к слушателю через эмоциональное “заражение” или “инфицирование” путем физиологического подражания поведению со стороны слушателя» [12, р. 250].

Особо существенным становится слово *timicking*, подражание, берущее начало от аристотелевского мимесиса — искусства как подражания действительности. Слова *timic*, *timicking* нередко встречается в психологической литературе, когда авторы раскрывают механизм эмоционального воздействия музыки. В качестве популярного объяснения подобного подражания выдвигается двигательная, произвольная телесная реакция на музыку:

...Слушатель воспринимает эмоцию, выраженную в музыке, и затем внутренне ей подражает, что через афферентный физиологический отклик ведет к индуцированию той же эмоции [10, р. 75].

Развернутое объяснение этого процесса предлагает Лауриа:

Простейшее заражение представляет собой тенденцию автоматической миметической синхронизации с лицевым, вокальным и телесным самовыражением другого человека, что приводит к переживанию той же эмоции. Этот процесс, как правило, не целенаправленный, не контролируемый и бессознательный. Он включает мимику и физиологический отклик. Инфицируемый субъект миметически и бессознательно копирует движения лицевых и телесных мускулов и голоса имитируемого (как, например, вы будете имитировать телесную и голосовую дрожь, жесты и интонации вашего друга, находящегося в расстроенных чувствах). Физиологическая реакция на такое подражание вызывает эмоциональный отклик в зараженном субъекте (вы почувствуете беспокойство, когда ваши мышцы станут напряженными) [3, р. 19].

Иными словами, мимесис в данном случае — ретранслятор музыкальной эмоции. Музыка бессознательно вызывает телесное и голосовое копирование присутствующих в звучании голосовых интонаций и движений тела. Эти автоматические телесные реакции в свою очередь продуцируют соответствующие им эмоции; происходит нечто похожее на театр Всеволода Мейерхольда, где движение и пластическое выражение изначальны и первичны; они в качестве физиологических проявлений неизбежно вызывают соответствующее им эмоциональное состояние. То, что имеется в виду именно такой подход, подтверждает еще одна обобщающая публикация, анализирующая мнения психологов на музыкальную эмоцию:

Дело не только в том, что мозг интерпретирует музыку через моторику тела, но также в том, что он активизирует зеркальную нейронную систему, которая бессознательно побуждает слушателя к миметическому копированию распознанного движения [13, р. 5].

Аналогичное мнение высказывают Рейбрук и Ээрола:

Эмпирические данные, полученные в некоторых исследованиях, таких как изучение направленной на младенцев речи, референтной эмоциональной вокализации и зовов низших приматов, свидетельствует о различиях между акустическим и транслирующим модусом звукового восприятия и телесно-физиологической реакцией на звуки. Утверждается в качестве итога, что раннее аффективное восприятие базируется на ощущении эмоций в нашем теле, что в свою очередь влияет на выражение и декодирование эмоций в музыке [1, р. 1].

Таким образом, позицию, основанную на телесно ощущаемом миметическом копировании звучания в качестве психологического источника музыкальной эмоции, можно считать весьма авторитетной. Однако есть и голоса, призывающие к осторожности. Среди них группа канадских специалистов, в числе которых очень уважаемый нейропсихолог с несчетным количеством знаковых публикаций Изабель Перец.

Когда мы рассматриваем отношения между физиологическими проявлениями эмоциональных реакций и субъективными чувствами, — замечают они, — мы находим очень мало корреляций [9, p. 649].

Такие возражения не единственные. Если группу психологов, полагающихся на подлинные физиологические реакции, можно назвать эмотивистами, то группу, которая придерживается альтернативной точки зрения, — когнитивистами. Последние примыкают, условно говоря, к «школе Константина Станиславского», считающей душевное движение или чувство первичным, а моторно-пластические и голосовые проявления телесного порядка подчиненными ему. Физиологические же манифестации эмоций эта группа полагает далеко не обязательными и даже относящимися к редким музыкальным проявлениям. В частности, такие данные получили немецкие психологи, которые заявили:

В нашей работе мы исследовали способность музыки индуцировать эмоции. Полученные результаты подкрепляют когнитивистскую позицию, где музыка рассматривается как стимул, который не может вызвать настоящие эмоции, но скорее может выразить их. Гипотеза о том, что музыкальные паттерны, как правило, не индуцируют эмоции, может показаться контр-интуитивной, и ее следует интерпретировать в контексте эксперимента [14, p. 787].

В некотором смысле спор эмотивистов и когнитивистов можно уподобить спору материалистов и идеалистов или любому иному спору, где одни полагают главным источником происходящего реальные материальные триггеры, а другие — идеальные или виртуальные. Музыковедение избегает подобных споров, поскольку, как справедливо заметили немецкие когнитивисты, их может разрешить только нейропсихологический эксперимент, доступа к которому музыковеды не имеют. Некоторые экспериментальные исследования в зависимости от их цели и лабораторного контекста также не нуждаются в уточнении происхождения переживаемой испытуемыми эмоции. В частности, авторы эксперимента, построенного на концепции Медушевского об интонационной форме музыки,

то есть об исполнительских параметрах звучания как главных носителях музыкально-эмоционального отклика, выдвинули гипотезу о существовании «выразительного слуха», уверенно различающего зашифрованную в звучании эмоцию [7]. При этом психологический триггер, запускающий в действие эту эмоцию, для предлагаемой концепции оказался несущественным, поскольку не имеет значения, первична ли именно физиологическая реакция на звучание или эта реакция является чисто психологической, важен лишь результат — распознавание эмоции, трактуемой как один из коммуникативных архетипов, отражающих позицию говорящего по отношению к слушающему [7; 15].

В заключение рассуждений о базовых эмоциях и их музыкально-психологических эквивалентах в самом общем виде можно обозначить два подхода к трактовке эмоции: реально индуцированная или виртуально переживаемая эмоция. По-прежнему фактами остаются только те, которые уже были объявлены таковыми — универсальные, наиболее почвенные эмоции, доступные всем слушателям, и их музыкальные аналоги, опирающиеся главным образом на исполнительские средства звукового целого, не обозначенные в нотном тексте.

Есть еще один факт, помогающий продолжить нить рассуждений об эмоциональной реакции на музыку, — эмпатическая природа музыкальной эмоции. В такой трактовке единодушны все специалисты-психологи, считающие мимесис ее психологическим основанием. Воистину, говоря словами Ф. И. Тютчева, «и нам сочувствие дается, как нам дается благодать», поскольку если процесс музицирования в психологическом дискурсе явно или имплицитно понимается как общение, как акт коммуникации, следовательно, миметическая реакция (условно говоря, по Мейерхольду или по Станиславскому, то есть реально испытанная на телесном уровне или представляемая во внутреннем пространстве души) в любом случае присутствует, а это реакция на «другого», это след взаимодействия «с другим», как бы говорящим с нами. В российском музыкознании об этом присутствии в музыке «другого» уверенно заявил Медушевский [6]. Так музыкознание предлагает «нить Ариадны» для дальнейшего научного поиска, помогая распознать перспективное развитие мысли и выделяя в психологическом «меню» те направления, которые приведут к более ясному взгляду на существо музыкального восприятия.

Эмоция vs переживание

Ученые-эмотивисты, полагающие испытываемые слушателем чувства реальной эмоцией, сопровождаемой физиологическими проявлениями, вышли на новый уровень анализа музыкального восприятия, предложив схему эквивалентности внутренних ощущений слушателя — в данном случае настоящих эмоций, индуцированных звучанием, — и вызывающих эти эмоции звуковых триггеров [16]. Впоследствии они предприняли более подробное исследование слушательских реакций путем интроспекции. Заданные испытуемым вопросы были прямо связаны с восемью выделенными ими типами откликов на звучание:

1) содержалась ли в музыке неожиданность, заставившая вздрогнуть? (стволовой рефлекс мозга); 2) был ли в музыке сильный и захватывающий ритм? (ритмическое вовлечение); 3) пробуждала ли музыка в памяти события Вашей жизни? (эпизодическая память); 4) вызвала ли музыка определенные эмоции через ассоциацию? (оценочное обусловливание); 5) пробудила ли музыка внутренние образы, которые повлияли на Ваши эмоции? (визуальные образы); 6) были ли Вы растроганы эмоциональной выразительностью музыки? (заражение); 7) было ли трудно предугадать дальнейшее развитие музыки (или мелодии) с течением времени? (музыкальные ожидания); 8) показалась ли Вам музыка эстетически ценной? (эстетическая оценка). Слушатели должны были проставить баллы каждому из факторов от 0 (ни в коей мере) до 4 (весьма значительно) [17, р. 61].

Прежде чем описать эксперимент, авторы снабдили свою классификацию психологического содержания реакций на музыку поясняющими расшифровками [там же, р. 57], которые в ряде случаев производят противоречивое впечатление. В частности, при взгляде на классификацию наблюдается пересечение категорий, своего рода сращивание их друг с другом, когда одна из категорий — частный случай другой. Так, п. 1 и п. 7 имеют отношение к ожиданиям и их нарушениям, где п. 1 по сути является частным случаем п. 7. П. 3, 4 и 5 также весьма близки друг другу и относятся к вызываемым музыкой ассоциациям. Авторские пояснения связывают оценку с позитивными или негативными обстоятельствами, при которых музыка была услышана ранее, а эпизодическая память пробуждает воспоминания под условным названием «это наша с тобой песня». Такого рода комментарии смешивают эти две категории между собой,

и вряд ли испытуемый может их разграничить. Однако стремление установить конкретную связь между звучанием и эмоцией в реальном акте слушания музыки стало весомым научным достижением в стремлении приоткрыть «черный ящик» музыкального восприятия.

В результате эксперимента удалось выделить ритмическую вовлеченность в качестве наиболее существенного инструмента воздействия музыки на слушателей. Именно это авторы гипотетически предсказывали, поскольку превалирующие музыкальные примеры были взяты из поп-музыки. Фактор музыкальных ожиданий и их нарушений, по общему признанию музыковедов, в значительной степени формирующий наши музыкальные впечатления [18; 19], и фактор заразительности миметического порядка, отражающий самые базовые непроизвольные реакции на услышанный материал, — оба наиболее редко упоминались испытуемыми в качестве основы их эмоционального реагирования [17, р. 72]. С одной стороны, такой результат свидетельствует о глубине залегания этих важнейших факторов музыкального восприятия, скрытых от сознательной фиксации, он лишь подчеркивает «эффект айсберга», когда испытуемый не может различить, что же именно направляет его восприятие или служит основой его эмоций. С другой стороны, это обстоятельство можно объяснить некоторой прилизительностью классификации, предложенной в эксперименте. Отмеченный большинством участников фактор ритмического реагирования на музыку вполне, в частности, вписывается в понятие *contagion* — заразительности, в которой ритм играет очень важную роль. Отдавая пальму первенства этому средству музыкальной выразительности, они могли трактовать заразительность вне его, что естественно драматически снижало роль заразительности как триггера слушательской реакции на музыку. Это и отметили авторы в качестве одного из полученных ими результатов.

Эмотивистская позиция, утверждающая реальность испытываемых слушателями эмоций, подвергается сомнению из-за того, что понятие эмоции как психологического термина не подходит для описания реакции слушателя на музыку. Для классического представления об эмоции характерны такие признаки, как:

- (а) субъективный опыт (например, видящий собаку воспринимает ее как «опасность»);
- (б) физиологическая реакция (например, страх, выраженный в учащенном сердечном ритме и общей симпатической активации);
- (в) внешнем выражении физиологического состояния

(поднятые брови и широко открытые глаза); (г) поведенческий ответ (выбор стратегии реагирования на ситуацию — замереть или бежать) [20, p. 10].

Напоминая о психологических параметрах эмоции, автор, будучи одновременно и музыковедом, и психологом, возражает против ее включения в характеристику отклика на музыкальное звучание, предлагая заменить ее понятием *feeling* или «переживание». Здесь имеется в виду отнюдь не обязательный и несколько не автоматизированный характер переживания (в отличие от эмоции) и его принципиально свободная, произвольная и не алгоритмическая связь с различными параметрами звучания: они могут вызвать или не вызвать соответствующую реакцию в зависимости от личности воспринимающего и условий восприятия [там же, p. 9]. Можно сказать, что в предполагаемой модели музыкального восприятия, если бы ее можно было представить, связь и взаимодействие всех ее структурных уровней и компонентов была бы произвольной, не вполне определенной и мобильной. Эту связь можно было бы представить как тенденцию или вектор, направленный от звучания к человеку, к его когнитивным и бессознательным реакциям в их совокупности. Предполагаемая гипотетическая модель восприятия, если и когда она могла бы быть сформирована, не являлась бы ни строго детерминированной, ни автоматической, что для эмоции в ее классическом значении остается конституирующим элементом.

Авторы ранее упомянутого исследования, группа немецких психологов, которых можно причислить к когнитивистам, также склоняются к тому, чтобы не считать эмоцию реальным откликом на музыку. Они пишут:

Большинство аффективных реакций, которые мы обнаружили в посекундной фиксации, были субъективными переживаниями вне существенного физиологического возбуждения или двигательной реакции. ...Эти реакции нельзя считать настоящими эмоциями. В то же время большинство испытуемых реагируют на музыку аффективным образом, и этот аффект возможно продемонстрировать экспериментальными рейтингами. В таком случае, если эта реакция не эмоция, то как ее можно назвать? [14, p. 787].

В заключение своих рассуждений авторы предлагают заменить термин «эмоция» на термин «растроганность» — *being moved*. То есть слушатели чувствуют, что музыка их трогает, волнует, они заражаются заключенной в музыке эмоцией, но не прямо, не буквально, вне автоматизма и физиологической заряженности этого переживания.

Пытаясь более подробно рассмотреть психологическое содержание музыкальной эмоции, греческие психологи обнаружили ярко выраженную положительную корреляционную зависимость между способностью испытуемых эмоционально откликаться на музыку и их способностью эмпатически реагировать на выражение лица незнакомых людей и другие визуальные образы. Свои выводы они интерпретировали с позиций общности мозговых механизмов, лежащих в основании всех процессов эмоционального реагирования на внешние стимулы [21, p. 10]. При этом они подчеркнули невозможность с полной убедительностью раскрыть психологическую сущность музыкальных эмоций, поскольку «неразрешенные вопросы явно превосходят удовлетворительные ответы, предлагая привлекательное поле для новых междисциплинарных исследований» [там же, p. 25].

Эмпатическое содержание, то есть со-переживание, со-чувствие, свойственное музыкальной эмоции, что признают как эмотивисты, так и когнитивисты, естественно приводит к вопросу: кому же или чему же сочувствует или сопереживает слушатель. Здесь на первый план выходит музыка как акт коммуникации, как общение с помощью звука, которое подчеркивают некоторые исследователи, имея в виду реакцию слушателя на зашифрованного в звучании «другого», то есть на воображаемого персонажа, изнутри музыки обращенного к слушателю [19; 6; 22; 20; 23, 24]. Приведу несколько мнений такого рода:

Музыкальное заражение содержит существенное сходство с эмоциями, переживаемыми в качестве отклика на художественную литературу (как наши печальные чувства по поводу Анны Карениной). И то и другое включает воображаемого персонажа и эмпатические переживания [3, p. 16].

Вместо действительных личностей и эмоций, возможно, мы могли бы представить воображаемых. В произведениях, создающих фантазийные миры, таких как романы или фильмы, мы имеем дело с населяющими их воображаемыми персонажами. Возможно, музыкальная выразительность связана с представляемыми или воображаемыми опытами эмоционального переживания [25, p. 24].

Многие музыканты согласятся, что назначение музыкального произведения состоит в том, чтобы создать «виртуального персонажа» в качестве протагониста в некоторой «виртуальной реальности», определяемой «виртуальным временем» (воплощенным в ритме, метре, темпе артикуляции и форме) в сочетании с «виртуальным пространством»... [20, p.5].

Таким образом, как в музыкальной коммуникации, так и во всякой другой можно говорить о том, что «человеку нужен [только] человек», согласно известному высказыванию персонажа «Соляриса» Андрея Тарковского. Всякий акт коммуникации, какой бы модальности он ни принадлежал, воспринимающий человек интериоризирует как знак другого, как его присутствие и обращенное к себе высказывание, подлежащее расшифровке с точки зрения его эмоционального посыла. Медушевский одним из первых ввел понятие «интонационного героя стиля» (или произведения) в теорию музыкального восприятия, многократно повторяя тезис о том, что музыка смотрит на мир «изнутри человека», транслируя послание воображаемого персонажа слушателю [6].

Со-чувствие, со-переживание интонационному герою, или так называемая «эмоциональная подстройка», *affect attunement* к воображаемому персонажу [23, р. 212] формирует контекст музыкального восприятия как эстетический, то есть незаинтересованный, но при этом носящий эмпатический характер. Переживаемая художественная эмоция в определенной степени исключает или во всяком случае не предполагает прямую эмоцию в ее непосредственном значении. Это переживание можно уподобить детскому «понарошку», когда ребенок слушает сказку, одновременно веря и не веря в происходящее. То есть он понимает сказочные события как то, что могло бы случиться, однако в действительности не случилось. Здесь играет роль ясно осознаваемое различие между правдой и правдоподобием — в искусстве все совершается «понарошку», что исключает переживание реальных эмоций. Многие актеры в своих мемуарах говорили о том, что не могли бы жить, если бы в самом деле испытали на сцене предписанные сюжетом эмоции. Несмотря на то, что на наших глазах актер, исполняющий Отелло, душит актрису, исполняющую Дездемону, мы знаем, что сейчас они оба выйдут на поклон. Иными словами, искусство создает параллельный воображаемый мир, и реальные эмоции как заинтересованная оценка событий для этого воображаемого мира нерелевантны.

Означает ли нерелевантность музыкальных эмоций именно как эмоций (если бы таковое было экспериментально доказано) полное поражение эмотивистов? Можно ли утверждать, что физиологические реакции на музыку вплоть до слез, мурашек, дрожи и иных проявлений являются или

величайшим исключением, или большим преувеличением? Скорее нет, отрицать индуцируемые эмоции в рамках музыкального восприятия тем не менее очень трудно. Профессионалы и любители музыки порой наблюдают на собственном опыте нечто подобное, и тогда возникает вопрос о происхождении такого рода реакций. Пролить свет на них могут упомянутые в научно-популярных монографиях [25; 26] случаи инстинктивного подпевания и пританцовывания во время слушания музыки. Даже тогда, когда музыка, казалось бы, не слишком мелодична, наши связки во время слушания напряжены как следствие совместного с музыкой «пения», не говоря уже о всем известном эффекте непроизвольного мышечного реагирования на музыкальный ритм.

Подобная «интимная» реакция на музыкальное звучание вполне может вызывать определенные физиологические проявления — ведь, в отличие от других искусств, мы не только воспринимаем музыку, но являемся как бы ее непроизвольными со-исполнителями. Такого рода повышенная активность музыкального восприятия, восходящая к его древнейшим корням, когда пассивных слушателей вовсе не существовало, объясняет чрезвычайную любовь к музыке в обществе во все времена. Подобное утверждение отсылает не к весьма сложной академической музыке европейской оперно-симфонической традиции, но к музыке как общедоступному виду искусства, пробуждающему повышенную заинтересованность и вовлеченность аудитории. Со-исполнительская позиция слушателя может служить как своего рода примиряющая платформа между эмотивистами и когнитивистами, когда вызываемые музыкой переживания скорее воображаемы, будучи отражением эмпатической реакции на чувства интонационного героя, однако при этом могут включать в себя индуцируемые физиологические проявления.

Привлекательная для ряда ученых концепция интонационного героя имеет статус убедительной гипотезы, ждущей экспериментальной проверки и остающейся пока в недрах «фантазии», то есть философии и музыкознания. Подводя итог приведенным рассуждениям, невзирая на существующие сомнения и споры, можно констатировать в качестве установленных фактов некоторые психологические реакции на музыку, постоянно сопровождающие исследовательский дискурс:

- эмпатический, со-переживающий характер музыкальной эмоции;
- ведущая роль ненотируемых, исполнительских параметров звучания (тембр, темп, громкость, регистр, артикуляция) в создании музыкальной эмоции;

- миметическое копирование присутствующей в музыке эмоции со стороны слушателя;
- включение в процесс музыкального восприятия воображаемого интонационного героя — участника музыкальной коммуникации, — который трактуется как обращенное к слушателю лицо, ведущее музыкальное повествование;
- существование в некоторых случаях физиологических реакций, таких как дрожь, мурашки, учащенное сердцебиение, изменение температуры тела и т. д., в качестве телесного отклика на музыку.

Установленным фактом можно считать также участие музыковедческого дискурса в формировании научных представлений о музыкальной эмоции: гипотеза часто идет впереди факта, в известной мере направляя будущий поиск или корректируя его, и то, что на сегодня доподлинно известно или обоснованно претендует на звание факта, вдохновляется или опирается на размышления музыковедов, гораздо менее научные в строгом смысле слова, но без которых вряд ли могла бы существовать экспериментальная психология музыки. При участии метафизических «фантазий» — философии и музыкознания — «черный ящик» музыкального восприятия становится несколько менее черным.

Список литературы

1. *Reybrouck M., Eerola T.* Music and Its Inductive Power: A Psychobiological and Evolutionary Approach to Musical Emotions // *Frontiers of Psychology*. 2017. No. 8, article 494. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00494>
2. *Hansen N.* Cognitive Approaches to Analysis of Emotions in Music Listening // *Histories and Narratives of Music Analysis* / ed. by M. Zatkalik, D. Collins, M. Medic. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 597–627.
3. *Lauria F.* Affective Responses to Music: An Affective Science Perspective // *Philosophies*. 2023. Vol. 8, no. 2. P. 16. <https://doi.org/10.3390/philosophies8020016>
4. *Alaminos Fernández, A. F.* La música como lenguaje de las emociones. Un análisis empírico de su capacidad performativa // *Revista OBETS*. 2014. V. 9, no. 1. P. 15–42. <https://doi.org/10.14198/obets2014.9.1.01>

5. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки: сборник статей / ред.-сост. В. Н. Максимов. М.: Музыка, 1980. С. 178–194.
6. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993.
7. Kirnarskaya D., Winner E. Musical Ability in a New Key: Exploring the Expressive Ear for Music // Psychomusicology: Music, Mind and Brain. 1997. Vol. 16, no. 1–2. P. 2–16. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/h0094071>
8. Juslin P. N. Cue Utilization in Communication of Emotion in Music Performance: Relating Performance to Perception // Journal of Experimental Psychology. 2000. Vol. 26, no. 6. P. 1797–1813. <https://doi.org/10.1037/0096-1523.26.6.1797>
9. Vieillard S., Roy M., Peretz I. Expressiveness in Musical Emotions // Psychological Research. Vol. 76, no. 5. P. 641–653. <https://doi.org/10.1007/s00426-011-0361-4>
10. Lundqvist L., Carlsson F., Hilmersson P., Juslin P. Emotional Responses to Music: Experience, Expression, and Physiology // Psychology of Music. 2009. Vol. 37, no. 1. P. 61–90. <https://doi.org/10.1177/0305735607086048>
11. Cross I. Cognitive Science and the Cultural Nature of Music // Topics in Cognitive Science. 2012. Vol. 4, no. 4. P. 668–677. <https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01216.x>
12. Schyff D., van der. The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression and Social Control: book review // Psychomusicology: Music, Mind and Brain. 2014. Vol. 24, no. 3. P. 246–254. <https://doi.org/10.1037/pmu0000056>
13. Richards A. “The Universal Language” // Conspectus Borealis. 2016. V. 1, no. 1. Article 11. https://commons.nmu.edu/conspectus_borealis/vol1/iss1/11
14. Grewe O., Nagel F., Kopiez R., Altenmuller E. Emotions Over Time: Synchronicity and Development of Subjective, Physiological, and Facial Affective Reactions to Music // Emotion. 2007. Vol. 7, no. 4. P. 774–788. <https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.4.774>
15. Kirnarskaya D. The Natural Musician: On Abilities, Giftedness and Talent. Oxford: Oxford University Press, 2009.

16. *Juslin P., Västfjäll D.* Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms // *Behavioral and Brain Sciences*. 2008. Vol. 31. P. 559–621. <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>
17. *Juslin P., Sakka L., Barradas G., Lartillot O.* Emotions, Mechanisms, and Individual Differences in Music Listening // *Music Perception*. 2022. Vol. 40, no. 1. P. 55–86. <https://doi.org/10.1525/mp.2022.40.1.55>
18. *Meyer L. B.* *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
19. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976.
20. *Nikolsky A.* How Emotion Can Be the Meaning of a Music Work. Braavo Enterprises, 2016. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2737.0008>
21. *Zacharopoulou K., Kyriakidou A.* Musical Structure and Perception of Emotion: A Cross Cultural Study // *Journal of Interdisciplinary Music Studies*. 2009. No. 1–2. P. 1–15. <http://web.auth.gr/cimo8/>
22. *Курнарская Д. К.* Homo Musicus. О способностях, одаренности и таланте. М.: Слово / Slovo, 2021.
23. *Volgsten U.* The Roots of Music: Emotional Expression, Dialogue and Affect Attunement in the Psychogenesis of Music // *Musicae Scientiae*. 2012. Vol. 16, no. 2. P. 200–216. <https://doi.org/10.1177/1029864912440778>
24. *Juslin P., Laukka P.* Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code? // *Psychological Bulletin*. 2003. Vol. 129, no. 5. P. 770–814. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>
25. *Davies S.* Emotions Expressed and Aroused by Music: Philosophical Perspectives // *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* / ed. by P. Juslin, J. Sloboda. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 15–43.
26. *Sacks O.* *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. New York: Knopf, 2007.
27. *Levitin D.* *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. New York: Plume/Penguin, 2007.

References

1. Reybrouck, M., & Eerola, T. (2017). Music and Its Inductive Power: A Psychobiological and Evolutionary Approach to Musical Emotions. *Frontiers in Psychology*, 8, Article 494. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00494>
2. Hansen, N. (2013). Cognitive Approaches to Analysis of Emotions in Music Listening. In M. Zatkalik, D. Collins, & M. Medic (Eds.). *Histories and Narratives of Music Analysis* (pp. 597–627). Cambridge Scholars Publishing.
3. Lauria, F. (2023). Affective Responses to Music: An Affective Science Perspective. *Philosophies*, 8(2), 16. <https://doi.org/10.3390/philosophies8020016>
4. Alaminos Fernández, A. F. (2014). La música como lenguaje de las emociones. Un análisis empírico de su capacidad performativa. *OBETS Revista De Ciencias Sociales*, 9(1), 15–42. <https://doi.org/10.14198/obets2014.9.1.01>
5. Medushevsky, V. V. (1980). Dvoystvennost' muzykal'noj formy i vospriyatie muzyki [Duality of Musical Form and Music Perception]. In V. N. Maksimov (Ed.), *Vospriyatie muzyki [Music Perception]: A Collection of Articles* (pp. 178–194). Muzyka. (In Russ.).
6. Medushevsky, V. V. (1993). *Intonatsionnaya forma muzyki [Intonational Form of Music]*. Kompozitor. (In Russ.).
7. Kirnarskaya, D., & Winner, E. (1997). Musical Ability in a New Key: Exploring the Expressive Ear for Music. *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, 16(1–2), 2–16. <https://doi.org/10.1037/h0094071>
8. Juslin, P. N. (2000). Cue Utilization in Communication of Emotion in Music Performance: Relating Performance to Perception. *Journal of Experimental Psychology Human Perception & Performance*, 26(6), 1797–1812. <https://doi.org/10.1037/0096-1523.26.6.1797>
9. Vieillard, S., Roy, M. & Peretz, I. (2012). Expressiveness in Musical Emotions. *Psychological Research*, 76(5), 641–653. <https://doi.org/10.1007/s00426-011-0361-4>
10. Lundqvist, L., Carlsson, F., Hilmersson, P., & Juslin, P. N. (2008). Emotional Responses to Music: Experience, Expression, and Physiology. *Psychology of Music*, 37(1), 61–90. <https://doi.org/10.1177/0305735607086048>
11. Cross, I. (2012). Cognitive Science and the Cultural Nature of Music. *Topics in Cognitive Science*, 4(4), 668–677. <https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01216.x>

12. van der Schyff, D. (2014). Review of the book *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression and Social Control*, by T. Cochrane, B. Fantini & K. R. Scherer, Eds. *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, 24(3), 246–254. <https://doi.org/10.1037/pmu0000056>
13. Richards, A. (2016). The Universal Language. *Conspectus Borealis*, 1(1), Article 11. https://commons.nmu.edu/conspectus_borealis/vol1/iss1/11
14. Grewe, O., Nagel, F., Kopiez, R., & Altenmüller, E. (2007). Emotions Over Time: Synchronicity and Development of Subjective, Physiological, and Facial Affective Reactions to Music. *Emotion*, 7(4), 774–788. <https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.4.774>
15. Kirnarskaya, D. (2009). *The Natural Musician: On Abilities, Giftedness and Talent*. Oxford University Press,
16. Juslin, P. N., & Västfjäll, D. (2008). Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31(5), 559–621. <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>
17. Juslin, P. N., Sakka, L. S., Barradas, G. T., & Lartillot, O. (2022). Emotions, Mechanisms, and Individual Differences in Music Listening. *Music Perception*, 40(1), 55–86. <https://doi.org/10.1525/mp.2022.40.1.55>
18. Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.
19. Medushevsky, V. V. (1976). *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdejstviya muzyki* [On the Patterns and Means of Artistic Influence of Music]. Muzyka. (In Russ.).
20. Nikolsky, A. (2016). *How Emotion Can Be the Meaning of a Music Work*. Braavo Enterprises. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2737.0008>
21. Zacharopoulou, K., & Kyriakidou, A. (2009). Musical Structure and Perception of Emotion: A Cross Cultural Study. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, (1–2), 1–15. <http://web.auth.gr/cimo8/>
22. Kirnarskaya, D. K. (2021). *Homo Musicus. O sposobnostyakh, odarennosti i talante* [Homo Musicus. On Abilities, Giftedness, and Talent]. Slovo. (In Russ.).
23. Volgsten, U. (2012). The Roots of Music: Emotional Expression, Dialogue and Affect Attunement in the Psychogenesis of Music. *Musicae Scientiae*, 16(2), 200–216. <https://doi.org/10.1177/1029864912440778>

24. Juslin, P. N., & Laukka, P. (2003). Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code? *Psychological Bulletin*, 129(5), 770–814.
<https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>

25. Davies, S. (2010). Emotions Expressed and Aroused by Music: Philosophical Perspectives. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (pp. 15–43). Oxford University Press.

26. Sacks, O. (2007). *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. Knopf.

27. Levitin, D. (2006). *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. Penguin.

Сведения об авторе:

Кирнарская Д. К. — доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, заведующая кафедрой истории музыки.

Information about the author:

Dina K. Kirnarskaya — Dr. Sci. (Art Studies, Psychology), Professor, Head of Music History Department.

Статья поступила в редакцию 16.06.2025;
одобрена после рецензирования 08.08.2025;
принята к публикации 18.08.2025.

The article was submitted 16.06.2025;
approved after reviewing 08.08.2025;
accepted for publication 18.08.2025.