Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)
eISSN 2587-9731

Музыкальная психология

Научная статья
УДК 782.91
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-200-241
EDN SAMKNX

Структура музыкального переживания: опыт построения теоретической модели

Дина Константиновна Кирнарская
Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
✉d.kirnarskaya@gnesin-academy.ru,
https://orcid.org/0000-0003-1059-5776



Аннотация. В последние годы возрос интерес к музыке как возбудителю музыкальной эмоции. Большой корпус теоретических и экспериментальных исследований включает публикации, обобщающие имеющиеся представления о музыкальных эмоциях — их происхождении, признаках и внутренней иерархии. К их числу относится и настоящая статья, в которой предлагается сделать акцент на эстетической эмоции, наименее изученной в психологической литературе и наиболее существенной в реальном

© Кирнарская Д. К., 2026

восприятии, а также на значении музыкального опыта в рамках определенной культуры, являющегося условием возникновения эстетического чувства. В качестве вывода предложена гипотетическая модель музыкального переживания, фундаментом которой выступает музыкальный опыт, а эстетическое чувство — непременным сопровождающим элементом на всех уровнях восприятия, где триггером музыкальной эмоции является ее заразительность / синхронизация с воображаемым интонационным героем. Данная статья продолжает предыдущую работу автора, опубликованную в журнале «Современные проблемы музыкознания» (2025, т. 9, № 3).

Ключевые слова: музыкальная эмоция, заражение, синхронизация, воображаемый герой, эстетическое чувство, музыкальный опыт

Для цитирования: *Кирнарская Д. К.* Структура музыкального переживания: опыт построения теоретической модели // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 3. С. 200–241.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-200-241

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)

Psychology of Music

Original article

The structure of musical experience: An attempt to construct a theoretical model

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

Abstract. In recent years, interest in music as a trigger of musical emotion has grown significantly. A substantial body of theoretical and experimental research includes publications summarizing existing concepts of musical emotions—their origin, attributes, and internal hierarchy. Among them is the present article, which proposes placing emphasis on aesthetic emotion—the least studied in psychological literature yet the most essential in real-world perception—as well as on the significance of musical experience within a specific culture as a prerequisite for the emergence of aesthetic feeling. As a conclusion, a hypothetical model of musical experience is proposed, the foundation of which is musical experience, with aesthetic feeling serving as an indispensable accompanying element across all levels of perception, where the trigger of musical emotion is its contagiousness/synchronization with an imaginary intonational hero.

This article continues the author's previous work published in the journal *Contemporary Musicology*, 2025, 9(3).

Keywords: musical emotion, emotional contagion, synchronization, imaginary hero, aesthetic feeling, musical experience

For citation: Kirnarskaya, D. K. (2026). The Structure of Musical Experience: An Attempt to Construct a Theoretical Model. *Contemporary Musicology, 10*(3), 200–241. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-200-241

Введение

В XXI веке научное обсуждение музыкального восприятия все чаще сосредоточено на трактовке различных сторон музыкальной эмоции. Имеет значение ее тесная связь как с направлением наших мыслей, так и с физиологией организма, равно как и с регуляцией человеческого поведения: эмоция выступает как квинтэссенция человечности, как центр, связывающий воедино отношения людей с окружающим миром, интересы и поступки. Особое внимание к эмоциональному переживанию, как музыкальному, так и любому другому, знаменует акцент на собственно гуманистической природе этой темы — в отличие от искусственного интеллекта, находящегося ныне в эпицентре общественного внимания и общественных ожиданий, эмоция присуща только живому, включая человека. Осознание нашей уникальности, стремление понять возможности *Homo sapiens* в сопоставлении с потенциалом искусственного интеллекта становятся особенно важными, в связи с чем исследование музыкального искусства в качестве эмоционального триггера — пускового механизма душевных движений — ведет к более глубокому пониманию самой человеческой природы.

О музыкальной эмоции как явлении, лежащем на пересечении психологии и музыкознания, известно многое. Количество публикаций по этой теме, главным образом относящихся к XXI веку, переваливает за сотню. Вместе с тем музыкальное восприятие и, соответственно, музыкальная эмоция относятся к категории «черного ящика». Неудивительно, что до сих пор не существует общепринятой модели последней, поскольку ее происхождение и структура не вполне понятны. Тем не менее постоянно предпринимаются попытки представить общую картину — примерную модель с входящими в нее уровнями и структурными элементами [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7].

В статье предлагается еще один вариант модели музыкальной эмоции, включающий в качестве итога ее схематичный образ. Наглядность и сопутствующее ей структурирование порой служит известным оправданием неполноты и приблизительности [8; 4], преодолеть которые вряд ли возможно, поскольку для построения модели понадобится не только достоверная информация, но и неизбежные натяжки и субъективные умозаключения. Как писала Эмили Дикинсон: *Tell all the truth but tell it slant / Success in Circuit*

lies, что примерно означает: «Скажи всю правду, но окольно, успех в круженьи ждет»[1], то есть в контекстуальной, окружающей основную мысль приблизительности. В лучшем случае целостное представление, заключенное в теоретической модели — пусть весьма неточное и произвольное, — помогает понять, на каком этапе находятся наши знания о предмете, где именно имеются явные пробелы и каковы наиболее перспективные направления будущих исследований.

Психологический механизм расшифровки музыкального высказывания

В первой главе «Евгения Онегина» Александр Сергеевич Пушкин описал свой творческий процесс как поиск союза между звуками, в данном случае фонетическими созвучиями и языковыми знаками, с одной стороны, и выраженными с их помощью чувствами и думами автора, с другой. Называя этот союз «волшебным», поэт отсылает читателя к непостижимой, магической природе творческой интуиции[2]. Именовать ли такое единство синтезом содержания и формы или означаемого и означающего, психологические параметры этого союза относятся в равной степени к психологии творчества и психологии восприятия: подобно тому, как поэт и композитор облекают свои чувства и думы в звуки, слушатели проходят обратный путь, стараясь расшифровать стоящие за звуками чувства.

Изучение природы чувств, переживаемых слушателем, составляет исконную задачу психологической науки. Некоторые исследователи отдают пальму первенства реально переживаемым эмоциям, а во многих случаях эквивалентным им физиологическим реакциям — изменению частоты сердцебиения, температуры тела и уровня кортизола, проводимости кожи, дрожи и появлению «мурашек» [9; 10; 11; 12; 13; 14]. Другие ученые скорее склоняются в сторону не столько *induced* — реально переживаемой, сколько *perceived* — воспринятой и понятой эмоции [15; 16; 17; 18]. Первую группу можно условно назвать эмотивистами, а вторую когнитивистами [19].

Эмотивисты оттолкнулись от ориентации на так называемые базовые эмоции — радость, печаль, страх и гнев [20; 21; 8; 11]. Однако вскоре возобладала другая классификация, опирающаяся на два выделенных психологами фактора: *valence* (валентность), определяющую, о какой степени слушатель считает

[1] *Dickinson E.* The Poems of Emily Dickinson: Reading Edition / ed. by R.W. Franklin. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. P. 1263.
[2] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Т. 5. С. 35.

отраженную в музыке эмоцию положительной или отрицательной, и *arousal* (возбуждение), показывающее степень активности звучания, то есть меру его удаленности от нейтрально-спокойного эмоционального состояния. Возражая против так называемых базовых эмоций (их называют *garden-variety emotions*, то есть бытовыми), авторы пишут о том, что музыкальные эмоции лучше описать, приняв конструктивистский подход:

> ...Согласно этому подходу, акустические знаки, присутствующие в музыке, удобно описать через варианты аффективного ядра (то есть активацию и валентность), которые становятся перцептивными знаками благодаря мгновенным ассоциативным механизмам, интегрирующим информацию прошлого опыта, существующего контекста и психологического состояния слушателя [16, p. 14].

Конструктивистский подход, не требующий присваивать имена музыкальным эмоциям, но лишь описывать их через активацию и валентность, укоренился в экспериментальной психологии наряду с использованием базовых эмоций, если того требовала экспериментальная ситуация [15; 22; 23; 24]. При этом в теоретических работах, вне рамок экспериментов, содержание музыкальных переживаний авторы характеризовали без каких-либо отсылок к бытовым или конструктивистским методам, считая их лишь вспомогательными инструментами, не способными адекватно описать опыт музыкального переживания [2; 3; 1; 5].

Общей платформой для всех исследователей — эмотивистов и когнитивистов, музыковедов, психологов и философов — можно считать представление о музыке как о коммуникации: все они воспринимают музыку как акт социального взаимодействия, как общение между автором и публикой. В психологическом смысле коммуникативная природа музыкального восприятия как частного случая художественного общения подтверждена многократно квазиличностной природой самого высказывания, когда оно символически трактуется как голос другого [25; 26; 1; 2; 3]. Музыковед Вячеслав Вячеславович Медушевский утверждает, что в музыке представлен «интонационный герой», изнутри которого музыка смотрит на мир: этот герой, подобный лирическому герою поэзии, и есть то самое «я», в музыке недекларируемое и непроизнесенное, которое ведет диалог со слушателем [27].

Вполне вероятно, что в психологии музыкального общения в качестве его сущностной природы зашифрована древнейшая функция музыкального искусства, состоящая в создании социального объединения — сплочения людей вокруг тех или иных общественно значимых эмоциональных состояний.

Классическим примером такого рода могут быть военные песни или похоронные марши. В таком случае механизм сочувствия и сопереживания выступает как художественная технология создания эмоциональной, а порой и действенной общности. Психологическое содержание ситуаций, где музыка выступает объединяющим фактором, а участниками могут быть как большие социальные группы, так и отдельные индивиды, получило название заражения или синхронизации, то есть передачи слушателям заключенного в произведении эмоционального состояния. Анализ музыкальной коммуникации на физиологическом уровне подтвердил реальность такой трактовки, поскольку в акте коммуникации оказались задействованы и телесные проявления, и мозговые процессы [9; 28; 21; 11; 13; 4; 29].

В подтверждение физиологической и эмоциональной укорененности функции социальной коммуникации, заложенной в музыке, авторы пишут:

> Музыку можно представить как технологию, которая выстраивает человеческую способность синхронизироваться с внешними источниками. Ее структура оптимально приспособлена к созданию и поддержанию механизма синхронизации. <…> эмоциональный отклик возникает как опыт манифестации процесса синхронизации. <…> Когда участники эмоциональной значимой ситуации оказываются вместе, наблюдается активация в отделах мозга, связанных с мимикой и жестикуляцией, равно как и в области зеркальной активации нейронов, ответственных за движение. Такого рода активация помогает индивидам координировать свои действия в эмоционально заряженных контекстах [30, p. 365, 366, 367].

Таким образом, восприятие музыки можно представить как интериоризованный процесс социального взаимодействия, как диалог с зашифрованным в музыке голосом другого. Дальнейшая детализация этого механизма закономерно предполагает подражание развернутому в музыке общению через голосовые, жестовые и двигательные проявления разного рода. Подобный мимезис синхронизирует эмоциональные проявления говорящего и слушающего: заложенные композитором душевные движения, выраженные всей совокупностью звуковых параметров, синхронно отражаются во внутреннем пространстве слушателя, создавая эффект *mirroring* — зеркального копирования, передаваемого в музыке эмоционального состояния. Термины «синхронизация», «зеркальное отображение» и «подражание» (*synchronization, mirroring and mimicking*) входят в музыкально-психологический словарь современной науки как обозначение механизма интериоризации эмоционального переживания, его перехода во внутреннее пространство слушателя в ходе музыкального восприятия.

Миметическое копирование заложенной в музыке эмоции как следствие эмпатической реакции на настроение «музыкального собеседника» в психологическом сообществе не вызывает сомнений. Публикации, подытоживающие современный экспериментальный материал, на всех этапах изучения предмета отмечают такого рода синхронизацию [13; 1; 5; 3; 2; 7]. При этом отмечается сходство между музыкой и другими искусствами, где эмпатическое сопереживание присутствует как знак общественно значимой коммуникации [3; 2]. Но есть и различия, выделяющие музыкальное искусство в качестве уникального. Если в случае с театром, изобразительным искусством и литературой можно считать воспринимающего свидетелем на уровне изъятой «четвертой стены», то в музыке он становится соучастником и соисполнителем, то есть процесс синхронизации заходит несколько дальше [31; 32; 29]. Особого рода приближенность синхронизации к воспринимающему музыкальное звучание связана с вовлечением его телесной моторики и голосовой активации в этот процесс. Никакой другой вид искусства не выражается в своем миметическом содержании через телесные каналы восприятия.

Психологическое отождествление интонационного героя музыки и слушателя-собеседника посредством механизмов заражения и синхронизации делает процесс эмоционального взаимодействия с музыкой поистине уникальным. Не потому ли в социологических опросах, где требуется назвать любимый вид искусства, музыка часто побеждает? Вряд ли что-либо сравнится с музыкой силой эмоционального воздействия, а значит, прочностью эмоционального контакта с аудиторией. По этому поводу авторы обобщающей статьи пишут:

> При вовлечении в музыкальную деятельность, включая и восприятие, синхронизация может пойти разными путями, которые в любом случае предполагают тесное поведенческое и перцептивное единство, невозможное при контакте с большинством немузыкальных стимулов. То есть музыка уникальна в своей способности обеспечивать точную и устойчивую синхронизацию [30, p. 368].

Из приведенных выше аргументов следует, что заражение и синхронизация — осуществляющие их психологические инструменты — непременно должны стать частью предполагаемой модели музыкальной эмоции. Воспринятая и расшифрованная в ходе слушания музыки эмоция заражает воспринимающего, синхронизируя его чувства с теми, что выражены в музыке; степень активности и действенности этого процесса такова, что слушатель психологически вовлечен в процесс музицирования не столько как сторонний

наблюдатель, сколько как соучастник и соисполнитель. В связи с этим возникает закономерный вопрос о связи музыкальных параметров с психологической реакцией на них: на что именно и каким образом реагирует слушатель в процессе синхронизации, что и каким образом настраивает его?

Проведенный недавно эксперимент подтвердил решающую роль исполнительских параметров звучания в формировании слушательской эмоциональной реакции. Предсказуемо оказалось, что чем более выразительно и профессионально исполнена музыка, тем сильнее она воздействует на слушателя и тем увереннее доносит заключенное в ней эмоциональное послание [33]. Роль этих экспрессивных средств интерпретации тембра, темпа, динамики и артикуляции — в формировании, а значит, и в моделировании музыкальной эмоции, установлена достаточно давно, и ее можно считать признанной в рамках музыкально-психологического дискурса [20; 26; 25; 27; 34; 35].

Среди механизмов, претендующих на заразительность от лица музыки, выделяются те, которые Патрик Юслин и Даниэль Вестфьелль включили в число факторов, влияющих на слушательский эмоциональный отклик [8]. Многие коллеги в том или ином виде апеллируют к этому перечню под сокращённым наименованием BRECVEMA по первым латинским буквам названий каждого пункта [23; 7; 4; 11; 2][3]. Его можно представить как восемь механизмов, составляющих модель BRECVEMA, которые сводятся к следующему: 1) стволовой рефлекс (реакция на внезапные и резкие перемены в звучании, например, неожиданный громкий акцент); 2) ритмическая вовлеченность (синхронизация телесных ритмов, в частности, сердцебиения или активизация телесной реакции как ответ на быструю танцевальную музыку); 3) оценочное обусловливание (ассоциирование музыки с другими позитивными или негативными стимулами, например, такими, которые идут из детства); 4) заразительность (процесс распознавания заключенной в музыке эмоции через сходство (к примеру, с вокальной просодией); 5) визуальная образность (эмоция, вызванная визуальными ассоциациями, возникающими в процессе слушания); 6) эпизодическая память (когда музыка вызывает ассоциации с некими событиями, связанными с ней в жизни слушателя); 7) музыкальные ожидания (реакция на следование или нарушение ожиданий, связанных с музыкальным синтаксисом, таких как реакция на тонально-

[3] См. также: *Barradas G. T.* A cross-cultural approach to psychological mechanisms underlying emotional reactions to music. PhD diss. Uppsala, 2017. URL: https://www.dissertations.se/dissertation/ec1849008f/ (дата обращения: 03.08.2026).

гармоническое напряжение или разрешение); 8) эстетическое суждение (субъективное ценностное суждение о музыке, порой вызывающее чувство восторга).

Пожалуй, легче было бы назвать психологов, не апеллирующих к этому перечню и не использующих его, нежели тех, кто считает его вполне приемлемым, что говорит как об острой потребности в такой модели, так и об отсутствии альтернативных предложений. Свойства музыкального звучания, обладающие определенной заразительностью, вполне убедительно выделены авторами; единственным сомнительным моментом выступает их своеобразное удвоение, когда, например, № 3 и 6 означают примерно одно и то же: привязку звучания к тем или иным личным воспоминаниям. Рассмотрение с этой точки зрения всех восьми предложенных параметров приводит к их сокращению до двух: заражения/синхронизации как способа эмоционального взаимодействия музыки со слушателем (*contagion*) и эстетической оценки (*aesthetic judgement*) [19].

Помимо отмеченных выше психологических механизмов музыкального восприятия, таких как заражение и синхронизация, в этом процессе также задействована эстетическая оценка [Там же]. Бессознательно формируемое слушателем суждение о красоте и оригинальности художественного замысла и исполнения приводит к появлению эстетического чувства. Его парадоксальность в психологическом смысле заключается в том, что, с одной стороны, оно весьма часто упоминается в качестве важнейшего фактора эмоционального реагирования на музыку, но, с другой — крайне трудно поддается экспериментальному исследованию. Музыковедение и вслед за ним психология во многих случаях связывают эстетическое чувство с эмоциональным отражением гармонично организованной системы ожиданий и их нарушений, к восприятию которых готов лишь слушатель, знакомый с грамматическими закономерностями стиля [5; 36; 31][4]. Дженнифер Робинсон [5] предлагает несколько факторов, которые, подобно классификации Юслина — Вестфьелля, также можно свести к двум основным, одновременно вызывающим музыкальную эмоцию: это механизм заражения/синхронизации, во многих случаях вызывающий телесно-моторные и голосовые миметические реакции, реальные или представляемые, и когнитивные отсылки к жанровым и грамматическим закономерностям музыкальной структуры, включая ожидания, которые автор в большей мере связывает с эстетической реакцией.

[4] См. также *Meyer L. B.* Emotion and meaning in music. Chicago; London: University of Chicago Press, 1956.

Комментируя научные представления о музыкальном восприятии, содержащие как психофизиологические реакции более непосредственного действия, так и эмоционально-когнитивные отклики на звучание более опосредованного характера, исследователь заключает:

> То, что не было широко отмечено прежде, так это то, что музыка возбуждает эмоциональную реакцию разного происхождения одновременно. Более того, различные механизмы одновременно возбуждают различные эмоциональные состояния и настроения [5, p. 674].

Каким образом можно было бы «впрячь в одну телегу коня и трепетную лань» — то есть весьма грубые и едва ли не физиологические реакции заражающего типа, обеспечивающие синхронизацию эмоций между музыкой и слушателем, с одной стороны, и утонченные эстетические эмоции, связанные с жанрово-грамматическими закономерностями музыкального высказывания и оценкой красоты и целостности музыкального выражения, — с другой, в психологическом смысле не вполне понятно. Констатируя постоянное присутствие психологического механизма заражения/синхронизации в формировании музыкальной эмоции, можно отметить некоторую трудность его совместного рассмотрения с квазиинтеллектуальным эстетическим чувством. Эту проблему Патрик Хантер и Э. Гленн Шелленберг, уважаемые в психологической среде авторы, характеризуют как «теоретические дебаты, являющиеся в настоящее время тупиковыми [37, p. 155].

Поскольку эстетическая эмоция во всей ее полноте и психологической реальности представляет собой в большей или меньшей степени *terra incognita*, по отношению к эстетическим переживаниям допустимы разнообразные гипотетические высказывания и версии. Изучение природы этого эстетического чувства и его психологического содержания представляет отдельную задачу, к которой эмпирическая эстетика приступила совсем недавно.

Сила красоты: в поисках источника и механизма воздействия

В стихотворении «Красавица» А. С. Пушкин говорит о большой силе эстетического чувства, уподобляя его религиозному[5]. По сути дела, соглашаясь с поэтом, значение этого чувства не отрицают ученые-экспериментаторы: оно фигурирует во множестве работ [5; 1; 38; 39; 40]. О силе эстетического воздействия

[5] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. 3: Стихотворения, 1827–1836. С. 239.

упоминается, в частности, и в «Гамлете» Уильяма Шекспира, когда говорится об актерском сопереживании воображаемой Гекубе, вызывающем слезы «Что он Гекубе? Что ему Гекуба? А он рыдает»[6]. Однако степень разработанности психологии музыкально-эстетического чувства и эмпатического взаимодействия слушателя с музыкой тем не менее весьма различна: механизм распознавания/индуцирования/заражения слушателя заключенной в музыке эмоцией получил гораздо бóльшую долю внимания. В последнее время влияние этой относительной проясненной темы заключается в ее дальнейшей детализации, проливающей свет на индивидуальные различия и роль контекста в музыкальном восприятии, не меняя основной вектор исследования — изучение эмоционального воздействия музыки через миметическое заражение ею [23; 24; 41; 11; 12; 42; 33; 7].

При всей релевантности и научной достоверности исследование индивидуальных различий и воздействия контекста на музыкальную эмоцию можно охарактеризовать как «поиски под фонарем», то есть поиски там, где относительно светло, учитывая уже имеющиеся знания о психологии эмоционального отклика на музыку через своеобразное отождествление с ее интонационным героем. В то же время эстетическое чувство, эстетическая реакция на музыку существует главным образом в виде констатации, а не проясненного психологического механизма. Чрезвычайно характерно в этом отношении высказывание группы авторов, задающих фундаментальные вопросы, не имеющие пока убедительного ответа:

> Перед тем как существенно продвинуть понимание механизмов эмоционального индуцирования музыкой, было бы полезно прояснить саму природу музыкальной эмоции. Какие эмоциональные состояния наиболее и наименее часто вызваны музыкой? Специфичны ли они? Как можно адекватно классифицировать и измерить их? И, наконец, есть ли существенные отличия вызванных музыкой эмоций от повседневных, чтобы обеспечить их соответствующую классификацию? [43, pp. 494–495].

Может показаться несколько неадекватной ссылка на мнение исследователей, чьи соображения высказаны почти двадцать лет назад. Но нет: в отличие от технических наук, гуманитарное знание продвигается достаточно медленно, прорывных идей не так много; ученые, включая психологов, нередко обращаются к предшественникам, порой весьма далеким, чьи мысли не утратили актуальность по сей день. В приведенной статье

[6] *Шекспир В.* Трагедии / пер. с англ. Б. Л. Пастернака. СПб.: СЗКЭО, 2025. С. 239.

цитирован автор, чей труд опубликован почти полтора столетия назад, но по-прежнему заданный им вопрос не находит ответа:

> В книге «Власть звука» (1880) Эдмунд Гёрни написал: «Первичная характеристика Музыки, альфа и омега ее эффекта — это постоянное пробуждение в нас особого рода восторга, который не подходит ни под одно известное определение эмоций»[7].

Желая пролить свет на переживаемое слушателями состояние, авторы исследования предположительно трактовали его как восприятие красоты, для которого участники эксперимента пытались подобрать определения, такие как возвышенность, изумление, трансцендентность, нежность, ностальгия, умиротворение. Подобного рода эмоции сопровождают эстетическое чувство — вернее, являются его сердцевиной, что особенно заметно в музыке грустно-печального эмоционального спектра. Эстетическое переживание, окрашивающее все оттенки печали от отчаяния до легкой меланхолии, преображает эти проявления, делает их возвышенными. Слушатели в подобных случаях часто используют именно это слово — *sublime*. Иными словами, искусство превращает якобы отрицательные эмоции в положительные, когда чувство красоты заслоняет и трансформирует любые житейские ассоциации, связанные с печалью. Используя термин «меланхолический» или тем более «трансцендентный», испытуемые словно пытались ухватить то особенное, что сопровождает переживание различных оттенков грусти в музыке: вероятно, они посильным образом пытались описать эстетическое чувство или катарсис, сопровождающий их музыкальные эмоции.

Наблюдаемые экспериментаторами эмоции психологи назвали *refined* — рафинированными, далекими от обыденных жизненных впечатлений:

> Было бы совершенно неверно умалять эмоциональное значение внушенных музыкой чувств несмотря на то, что эти чувства вовсе не сопровождаются побуждениями к действию или нейробиологическими проявлениями, характерными для некоторых базовых эмоций [Ibid., p. 515].

Так авторы вступают в спор эмотивистов и когнитивистов на стороне последних. Об их противостоянии уже было упомянуто ранее как в настоящей статье, так и в предшествующей публикации [19]. Практически все музыкальные психологи так или иначе касаются этой темы; в качестве примера можно привести десяток относительно рандомно выбранных работ, из которых пять написаны скорее эмотивистами [12; 13; 20; 44; 15], другие пять — преимущественно

[7] *Gurney E.* The Power of Sound. London: Smith, Elder, & Co., 1880. P. 120.

когнитивистами [18; 17; 2; 6; 1]. Однако вопрос находится в стадии обсуждения, и психологи в данном случае избегают чрезмерно категоричных суждений.

Ученые, как правило, приводят мнения обеих сторон, отнюдь не отрицая наличие реальных эмоций в процессе музыкального восприятия, но подчеркивая их ослабленный в смысле интенсивности профиль и полнейшее несходство с бытовыми переживаниями, что косвенным образом свидетельствует о том, что мы имеем дело с эстетическим чувством, с переживанием красоты. Если эмоции в строгом смысле слова предполагают оценку степени благополучия и безопасности индивида (возможно, выявление опасности, нападения или, напротив, защищенности и поддержки), то в процессе музыкального восприятия подобный анализ явно не наблюдается. Отказывая музыкальным эмоциям в классическом эмоциональном содержании, авторы выдвигают эстетические переживания как единственно релевантные. В качестве выразительного примера такого рода можно привести обобщающее философское исследование Федерико Лауриа, ставшего результатом изучения огромного корпуса работ по теме [2]. Раскрывая позицию коллег, автор уделяет большое внимание таким понятиям как

> …эстетический опыт, эстетическая оценка и эстетическая эмоция: эта тема высвечивает противоречия, касающиеся эстетического опыта и даже более, эстетической оценки и эстетической эмоции. Сама возможность музыкальной эмоции представляется здесь сомнительной как имеющей незаинтересованный характер [Ibid., p. 4].

Здесь имеется в виду базовое понятие эмоции как имеющей отношение к благополучию и безопасности индивида: в этом смысле, по мнению автора, эмоциональное переживание выпадает из понятийного ряда, очерченного эмоцией, и представляет собой явление иного порядка.

Отказываясь признать музыкальные эмоции собственно эмоциями, автор не идет дальше отрицания тождества музыкальной эмоции и обычных бытовых переживаний. Он пишет:

> Музыка может глубоко растрогать нас, когда мы оцениваем ее красоту, сложность, утонченность и выразительные качества. Тем не менее наша аффективная оценка совершенно явно отличается от бытовых эмоций, таких как грусть, радость или беспокойство [Ibid., p. 12].

Автор признает противоречивый характер проблемы, суть которой не столько в том, что музыкальные переживания — это другие, иные, не обычные жизненные переживания, а в том, что не вполне понятен характер и природа

эстетической эмоции, сопровождающей музыкальное восприятие. Отрицание реальности эмоций, переживаемых под воздействием музыки, связано не только с полемическим характером позиций в этом вечном споре — реальное *vs* воображаемое, — но, как можно было бы предположить, также и с постоянным и непреложным присутствием эстетической эмоции в музыкальном восприятии. Эстетическая эмоция как переживание красоты пронизывает общение с музыкой снизу доверху, и порой кажется, что она вытесняет все остальные сравнения, ассоциации, сходства и даже, казалось бы, такие бесспорные проявления эмоциональности, как физиологические реакции.

Выдвигая эстетическую эмоцию на первый план, Стивен Дэвис выступает за тех, кто готов признать эмоцией вызванное музыкой и не связанное с мимезисом переживание, то есть существование чистой и незамутненной эстетической эмоции, не напоминающей реальную эмоциональную реакцию на что бы то ни было [1, p. 34]. Автор говорит о том, что *arousal* (подъем, чувство растроганности) может возникнуть и без миметической реакции на переживания, обрисованные в музыке: печальная музыка может вовсе не ввергать слушателя в состояние грусти, но оставаться при этом возбуждающей и создающей эмоциональный подъем в силу эстетического чувства, которое она разбудила и которое поддерживает человека и когда она звучит, и когда уже отзвучала, оставив воспоминание о пережитом художественном потрясении.

Иными словами, ряд исследователей готовы отдать пальму первенства в пробуждении музыкальной эмоции эстетическому чувству. Подобное предпочтение особенно распространено среди гуманитариев, склоняющихся к когнитивистской позиции, полагающей музыкальные эмоции скорее воображаемыми, нежели реальными [1; 3; 2; 5]. Или сами эти авторы, или те, на кого они ссылаются в знак согласия, придают существенное значение музыкально-текстовому феномену — ожиданиям/нарушениям музыкально-грамматического характера в его связи с психологией музыкального восприятия. Простейшим примером такого рода может быть аккорд шестой ступени вместо ожидаемой тоники, что в европейской тональной системе, создающий ощущение неуверенности и в связи с этим — определенного напряжения. Противоположный эффект создает гармоничное единство и уравновешенность высотно-ритмической структуры произведения, рождающей ощущение устойчивости и стабильности [36; 31][8]. На основании

[8] *Meyer L. B.* Emotion and meaning in music...

мгновенно и бессознательно осуществляемых слушателем оценочных суждений по поводу услышанного музыкального текста формируется эстетическое чувство — не случайно уже Кант, как и более ранние философы, связывал это чувство со «способностью суждения».

Психологи-эмотивисты тем не менее не отрицают ни участие ожиданий/нарушений, ни эстетическое суждение как таковое в формировании музыкальной эмоции [8]. Однако они предпочитают упрекнуть коллег в переоценке когнитивного фактора и недостаточном увязывании музыкальных эмоций с вызывающими их музыкальными триггерами:

> Исследование музыкальных эмоций не смогло стать кумулятивным, так как исследователи игнорировали вызывающие их внутренние психологические механизмы. …В частности, ученые рассматривали музыкальные эмоции вне процесса их возбуждения или признавали, что они должны опираться на принятые ими «по умолчанию» механизмы индуцирования — на когнитивную оценку [Ibid., p. 559].

Позиция авторов отнюдь не устарела, составленный ими перечень музыкальных триггеров в связи с их психологическим отражением упоминается коллегами в качество базового, и «по умолчанию» может быть принят за основу модели эмоционального реагирования на музыку [4; 7].

Несмотря на это Марк Рейбрук и Томас Эерола уравнивают значение обоих подходов, то есть логически разводят непосредственное индуцирование музыкальных эмоций, влияющих на восприятие, и эстетическую оценку музыкального целого, играющего в этом процессе другую роль. Первому отводится роль *nature*, природного фактора, а второму роль *nurture* — культурного фактора [4, p. 10]. Более того, в литературе общепризнана нейроанатомическая близость рационального и эмоционального векторов в жизни человека, поскольку не существует раздельной специализации мозговых отделов, заведующих когнитивными процессами, и мозговых отделов, связанных с эмотивными процессами [4; 9; 44; 45; 29].

Таким образом, двухуровневое восприятие музыки как звукового феномена, с одной стороны, и культурно-эстетического феномена — с другой, можно считать достаточно устоявшимся в психологической литературе: иногда эта двойственность заявлена открыто, в других случаях она как будто подразумевается или даже обходится стороной, но тем не менее «тело» — звук и «душа» — эстетическое наполнение музыкального целого никем не оспариваются, вызывая разные контекстуальные коннотации и трактовки. Важнейшим

выводом является сформированная на основе данных экспериментальной психологии идея о единстве эмоциональной и когнитивной составляющей в восприятии музыки, разделяющей эту общность с другими аспектами нашего восприятия — невозможно разомкнуть связь чувства и разума, заданную самой человеческой природой ни в смысле мозговой локализации, ни в смысле предшествования во времени первой перед второй.

Некоторым общим знаменателем психологического описания музыкальной эмоции можно считать *arousal* — душевный подъем, который отмечают многие авторы, как эмотивисты, так и когнитивисты. Столь же популярно обозначение *moved* — растроганность, которое также не вызывает возражений [21; 2; 5; 3][9]. Музыковеды скорее назвали бы растроганность или душевный подъем эстетическим чувством, интуитивным откликом на красоту услышанной музыки, поскольку, если композитор бездарен и неинтересен, то никакого *arousal* не получится, даже если внешние признаки маршевого задора или колыбельного спокойствия легко обнаруживаются. *Arousal* и *moved* — это эмоциональная реакция на музыкальную красоту, придающую выразительным намерениям композитора силу и убедительность.

Единство *contagion* — заразительности музыки, ее способности внушить слушателю заложенные в ней чувства, с одной стороны, и ее эстетической составляющей, появившейся вследствие оценки гармонии и соразмерности всех входящих в нее структурных элементов, с другой стороны, однозначно выразил Стивен Дэвис:

> ...если бы мы не находили музыку достаточно выразительной, мы бы не были растроганы ею. Другими словами, можно утверждать тесную и взаимную зависимость нашего музыкального опыта и тех суждений, которые мы имеем относительно качества этого опыта [1, p. 23].

В речи автора наиболее весомо слово *judgement*, суждение. Исходя из многократно подтвержденной связи между эмотивными и когнитивными составляющими мозговой деятельности, не всякое суждение по своей психологической природе базируется на логических операциях и выводах — иные возникают мгновенно и интуитивно, не переставая при этом быть реакциями интеллекта на замеченные связи и отношения. Именно это и происходит в музыкальном восприятии, формирующем нашу оценку слышимого. Автор подчеркивает зависимость

[9] См. также: *Barradas*, “A cross-cultural approach...”.

музыкального переживания от суждений об услышанной музыке: эстетически неубедительные музыкальные мысли не могут сделать эмоционально насыщенным наш музыкальный опыт.

Задолго до рождения психологии музыки как научной области, включая эмпирическую эстетику, Пушкин в 1830 году в стихотворении «Элегия» проницательно заметил:

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь[10].

Так поэт обнажил в одной фразе главные психологические параметры художественного восприятия, в том числе и музыкального: во-первых, заражение чувствами виртуальных персонажей и, во-вторых, эстетическое чувство, сопровождающее эти переживания. В психологическом смысле пушкинское самонаблюдение ценно как свидетельство нераздельности заразительности и эстетического суждения, *contagion* и *arousal*, где первое представлено «слезами над вымыслом», а второе — «упоением гармонией». Не останавливаясь на этом, поэт оставляет еще одно свидетельство такого рода, на этот раз на примере музыки: Антонио Сальери в качестве персонажа маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» говорит с полнейшей психологической достоверностью:

Родился я с любовию к искусству;
Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли[11].

Юный Сальери проникается переданным в музыке чувством, он растроган, поскольку эта растроганность создана и укреплена эстетическим совершенством звучания, которое он слышит: музыка прекрасна, и его эстетическое переживание оказывается в данном случае чрезвычайно сильным — теперь он уже не может расстаться с музыкой, потому что он постоянно нуждается в том, чтобы испытывать чувство «упоения гармонией».

С психологической точки зрения желательно выяснить, на что именно в музыкальном целом реагирует эстетическое чувство, что именно его рождает, а также как субъективно переживается музыкальная красота и от чего зависит

[10] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. 3. С. 179.
[11] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 357.

эстетическая реакция со стороны воспринимающего или, иными словами, какой психологический механизм запускает эстетическую реактивность слушателя. Эти задачи весьма напоминают пожелание Сальери «поверить алгеброй гармонию»[12], что и составляет исследовательскую цель психологической науки.

Эстетическое чувство: для всех или для избранных?

Вложив в уста Моцарта размышление о воздействии гармонии на человека, когда он с некоторым сожалением сказал: «Когда бы все так чувствовали силу Гармонии»[13], поэт по сути дела задал два подразумеваемых вопроса: во-первых, что именно следует понимать под гармонией, вызывающей эстетическое чувство, и, во-вторых, каждый ли слушатель готов на эту гармонию откликнуться. Как уже говорилось, в существующей литературе эмоциональная и смысловая сторона звучания в основном приписывается ненотируемым свойствам звука, находящимся в ведении исполнителя, то есть *contagion* — заразительность, склоняется в сторону исполнительских средств — темпа, тембра, громкости, регистра, диапазона и артикуляции [34; 27; 31; 25; 33]. Эстетическая же сторона звучания в большей степени находится в ведении композитора и заключается в интуитивно постигаемом соотношении структурных элементов музыкального целого на всех его уровнях.

Относительную самостоятельность смысла музыкального высказывания и его эстетической составляющей выразил Медушевский в статье о двойственной природе музыкальной формы, когда интонационная форма, связанная с ненотируемыми свойствами звука, отсылает к правополушарным процессам скорее эмоционального свойства, а аналитическая форма, связанная с высотно-ритмическими параметрами и эстетической стороной музыки, — скорее к левополушарным процессам структурно-архитектонического характера [34]. Несмотря на то, что нейропсихологическая специализация мозговых полушарий расшифрована относительно недавно, в середине XX века, а исследование их относительно самостоятельных функций в лабораторных условиях пришлось на рубеж XX и XXI веков, музыковедение неизмеримо раньше заметило тесную связь эстетических переживаний с оправданием/нарушением ожиданий слушателя по мере развертывания музыкального текста. Уже во времена Брамса, во второй половине позапрошлого века, его страстный поклонник

[12] Там же.
[13] Там же. С. 367.

и антивагнерианец Эдуард Ганслик говорил о структурно-грамматическом диалоге между музыкой и слушателем как об источнике эстетического чувства. Авторы одного из недавних исследований подтвердили его догадку, утверждая более выраженную эстетическую реакцию у музыкально образованных слушателей:

> В самом деле, слушатель, не имеющий музыкально-теоретической подготовки в меньшей степени — говоря словами Эдуарда Ганслика — «будет с полным вниманием вовлечен в процесс наблюдения и предчувствования композиторской мысли, то подтверждая, то опровергая собственные ожидания» [38, p. 20].

Если же не адресоваться к столь ранним упоминаниям гармонического совершенства музыкального целого, воспринимаемого нами через ожидания/нарушения известных нам закономерностей, то можно довольствоваться чрезвычайной популярностью взглядов американского музыковеда Леонарда Мейера[14], чья основная мысль представляет собой комментарий и подкрепление идей Ганслика: легче найти музыкально-психологическую работу, где упомянута ключевая публикация Мейера, нежели найти работу, где такого упоминания нет — по грубым подсчетам количество ссылок на нее составляет 8281. В российском музыкознании гансликанской традиции следует Медушевский — без включения ожиданий, то оправдывающихся, то нарушаемых по ходу музыкального изложения, музыкально-психологический дискурс вряд ли мог бы существовать [36], а также Лев Абрамович Мазель, писавший о инерции восприятия и ее нарушении как о важнейших факторах художественного воздействия музыки [46, с. 218–226].

Появившиеся в последние годы, в основном уже в нынешнем столетии, экспериментальные музыкально-эстетические исследования нередко содержат «плохую новость»: мало того, что практических знаний о реальном музыкально-эстетическом переживании заметно недостает, приходится признать, что весьма велик разброс музыкально-эстетических впечатлений разных людей. Оценивая музыку или исполнение, человек порой не соглашается сам с собой, если ту же музыку или то же исполнение услышит через небольшое время, и критерии оценивания качества музыки и качества исполнения чрезвычайно неустойчивы, туманны и даже среди специалистов-музыкантов не обнаруживают единства, на которое можно было бы надеяться [47; 48; 49]. Некоторые психологи констатируют: «…объяснение причин, по которым люди так сильно отличаются в своих предпочтениях и в том, что им нравится, продолжает быть для нас серьезным вызовом» [50, p. 58].

[14] *Meyer L. B.* Emotion and meaning in music…

П. Юслин, которого можно без преувеличения назвать лидером современной психологии музыки, тоже не слишком обнадеживает:

> Я определяю эстетическое суждение как процесс, в рамках которого музыкальное произведение можно считать произведением искусства, имеющим некую ценность. Эстетическое суждение строится на одном или более субъективных критериев (то есть, новизна, выразительность и красота), и эти критерии относятся к свойствам произведения искусства, или к его форме, или к его содержанию. Более того, я считаю, что эстетические суждения о музыке не являются ни полностью «объективными», ни просто «субъективными»: они включают психофизические взаимодействия между объективными качествами музыки п личностно зависимыми впечатлениями того, кто судит. Таким образом, не существует абсолютного или универсального критерия эстетической ценности [48, p. 94].
>
> Музыка считается одним из изящных искусств, но эстетический отклик на музыку до сих пор плохо понят [49, p. 193].

Несмотря на различие целого ряда критериев — интересов и предпочтений людей, воспринимающих музыку, их воспитания и формирования, условий и объектов восприятия, удалось подтвердить зависимость эстетического впечатления от ожиданий и их нарушений в процессе музыкального восприятия [51; 39; 38; 52].

Группа британских ученых экспериментировала с 81 любителем музыки и вновь зафиксировала этот эффект:

> С одной стороны, можно ожидать, что простота будет стимулировать восприятие красоты. Действительно, в соответствии с теорией текучести, воспринимаемая красота связана с легкостью операций сознания в ходе восприятия пьесы, то есть чем легче пьеса укладывается в голове, тем красивее она кажется. С другой стороны, суждения о красоте также внутренне связаны с ожиданиями слушателя, построенными на знании музыкального синтаксиса. В нашем эксперименте мы признаем, что слушатель позитивно относится к тому, что пьеса разворачивается именно так, как он предполагал, но тем не менее некоторая степень неожиданности, удивления, новизны в музыке ведет к большему удовольствию — такого рода опыт люди как раз ассоциируют с красотой» [51, p. 3].

К такому же выводу пришли сербские ученые, изучая восприятие музыкальной красоты профессиональными музыкантами — пианистами, композиторами и музыковедами. Материалом их исследования было недавно написанное авангардное сочинение с участием магнитофонной пленки. Среди прочих параметров

восприятия психологи исследовали эстетическую эмоцию и ее музыкальные триггеры. Авторам удалось подтвердить квазиинтеллектуальную когнитивную природу эстетического переживания, особенно тесно связанное с восприятием актуальной музыки и понимание ее структуры:

> Некоторые современные воззрения свидетельствуют о том, что эстетические суждения и эстетический модус вовлеченности в музыку являются жизненно важными элементами эстетической эмоции, пробужденной преимущественно когнитивными механизмами [52, p. 48].

Таким образом, психологическую проницательность музыковедов по поводу роли восприятия музыкальных структур и бессознательного диалога слушателя с ними можно считать эмпирически подтвержденной. Вполне вероятно, что из этого «технологического» вывода можно извлечь еще одну новость, которую музыкальное сообщество посчитало бы скорее хорошей, а остальное общество скорее плохой, намекающей на «элитистскую» подоплеку способности к музыкальному восприятию. Ее суть состоит в том, что музыкальное образование в той или иной степени необходимо для эстетически полноценного восприятия музыки. Целый ряд психологов-экспериментаторов пришли именно к этому — и это второй факт, который можно считать подтвержденным: чем образованнее и опытнее слушатель, тем более полноценно его эстетическое переживание. В некотором смысле умозаключение такого рода очевидно, однако одно дело — логическая вероятность или даже уверенность на уровне гуманитарного дискурса, и другое дело — практическая, эмпирическая, психологическая реальность.

Несколько исследований, проведенных в последнее время, подтверждают более выраженную способность музыкально образованных людей к эстетическому восприятию музыки [38; 40; 53]. При этом необходимо учитывать, что не раз упоминаемая *musical expertise* предполагает не столько профессиональное музыкальное образование, сколько достаточный музыкальный опыт, знакомство с определенной музыкальной культурой, в большинстве случаев вполне пассивное, исключительно на слушательском уровне.

Насколько всеобщими, хотя бы потенциально, являются музыкальные впечатления? Этот вопрос в явной или более скрытой форме постоянно присутствует в поле зрения психологов. Подобно предпочтениям эмотивистов, часть исследователей ориентируется на восприятие базовых эмоций и связанных с ними более грубых, преимущественно акустических свойств музыкального целого, надеясь

обнаружить равное понимание своей собственной и чужой, незнакомой музыкальной культуры. Наиболее показательные в этом отношении эксперименты на протяжении многих лет вызывают комментарии коллег. В современном мире, где музыкальные впечатления окружают людей повсюду, нелегко найти «чистый» в психологическом отношении материал, где группа слушателей являла бы собой некую *tabula rasa*. Комментируя одно из таких исследований, психологи пишут:

> Впечатляющими являются результаты десятков кросс-культурных исследований, которые показали, что слушатели, представляющие разные культуры, сходным образом воспринимают эмоции, выраженные в музыке незнакомых им сообществ. В одном из первых исследований такого рода, Фритц и коллеги (2009) показали, что слушатели племени Мафа из северного Камеруна, не имеющие доступа к западноевропейской музыке, сумели распознать заключенные в ней радость, грусть и страх. Тем не менее им это удалось хуже, нежели слушателям западным, что свидетельствует о том, что знакомство с культурой все-таки дает существенную дополнительную информацию [7, p. 11–12].

Мнение этой группы психологов совпадает с мнением коллег, двояко трактующих музыкальные впечатления людей, принадлежащих разным культурам. Признавая способность аудитории адекватно реагировать на заметные акустические явления, такие как внезапные всплески громкости, диссонантности или тембральной яркости [24] и распознавать в музыке базовые эмоции, экспериментаторы все-таки полагают, что восприятие чуждой музыкальной культуры возможно лишь на самом фундаментальном, можно сказать, «низовом» уровне. Таким образом, вновь подчеркивается значение когнитивных операций в музыкальном восприятии и ограниченная возможность полноценной трактовки музыкальных эмоций в рамках незнакомой слушателям музыкальной культуры [9; 28; 14; 54]. Последние из упомянутых исследователей, работая с западноевропейскими и персидскими слушателями, пришли к выводу, что даже физиологические реакции на музыку не столь уж примитивны, и, если аудитория не знакома с условным языком той или иной музыкальной культуры, музыка может не вызвать никакой реакции [14, p. 29–30].

Причиной известного равнодушия к музыке незнакомой культуры состоит и в том, что в лучшем случае нам доступны только ее «физические», самые нижние уровни — темп, тембр, громкость, ритмический и мелодический контур и артикуляция. Однако недостает главного — эстетической реакции на слышимый материал, которая одухотворяет его и наполняет социокультурными смыслами.

А ее, в свою очередь, нет, поскольку нам не знаком музыкальный язык, на котором изъясняется, например, индийская рага: мы не можем сформировать ожидания и их нарушения в процессе слушания этой музыки, то есть мы не можем находиться в диалоге с ней, она останется для нас посторонним звучащим предметом, какие-то черты которого безэмоционально воспринимаются нами, но нет главного — контакта слушателя с музыкой, нет его вовлеченности и активности в этом диалоге.

Отвечая на вопрос о музыкальных универсалиях, можно с некоторой долей уверенности утверждать, что музыка универсальна с точки зрения ее способности выражать базовые эмоции. Но отнюдь не универсальна с точки зрения ее способности нести более сложные оттенки чувств, сюжеты и даже философские концепции. Вряд ли человек, незнакомый с европейским музыкальным языком, поймет Шестую симфонию Чайковского как музыкальный «роман» о трагедии романтика-одиночки в тисках необходимости, обрекающей его на гибель. То же касается шедевров поп-музыки, не столь однозначно философских. Трудно представить, чтобы абориген, проводящий жизнь как охотник и собиратель в лесах Амазонки, испытал бы эстетическое удовольствие от прослушивания песен *ABBA* или *Beatles*; несравненная мелодическая красота, превращающая их в классику своего жанра, осталась бы непонятой и неоцененной. При этом эмоциональный тонус этих песен был бы вполне открыт такому слушателю, он гарантированно не перепутал бы мечтательно-балладные и зажигательно танцевальные песни и мог бы двигательно откликнуться на них.

Построение модели: выводы и итоги

С точки зрения возможности построения модели эмоционального отклика на музыку было бы полезно воспользоваться понятием «адекватное восприятие» Медушевского:

> Адекватное восприятие — это идеал, эталон совершенного восприятия данного произведения, основывающийся на опыте всей художественной культуры. <…> По отношению к бесконечно многообразным актам восприятия, а также психологическим и социологическим типам восприятия адекватное восприятие оказывается инвариантом и культурной нормой [34, с.143,155].

Автор совершенно справедливо назвал адекватным восприятие, основанное исключительно на свойствах самой музыки как таковой, отделяя его от разнообразных флуктуаций, свойственных каждому случаю реального восприятия.

Именно параметры адекватного восприятия едины у самых разных воспринимающих субъектов, поскольку опираются на объективные данные звучащего музыкального феномена. И точно так же, как многие физические процессы описаны как бы совершающимися в вакууме, в то время как вне вакуума они происходили бы иначе, — сам процесс музыкального восприятия представляет собой теоретический конструкт, к которому реальные акты восприятия могут лишь приближаться.

Вместе с тем даже идеальная модель адекватного музыкального восприятия также не сформирована и не осмыслена до конца. То есть, нет идеального объекта для сравнения реальных ситуаций музыкального восприятия с некоторым эталоном, берущим начало от условно представляемого идеального слушателя (высокообразованного музыканта или музыковеда), воспринимающего хорошо знакомую из опыта и теоретически осмысленную музыку. В этой музыке ему известно многое от закономерностей ее структуры до исполнительских традиций, от знаковых произведений до эволюции формирующих ее музыкальных стилей. Если бы такого рода аналитическая модель музыкального восприятия могла бы быть создана, она могла бы послужить опорной точкой для задуманных современными психологами экспериментов, когда материалом служит самая разная музыка, далеко не только западноевропейская, а испытуемые — люди разных рас и возрастов, чьи музыкальные эмоции наблюдаются отнюдь не только в лабораторных условиях, а в самых разных жизненных контекстах.

Среди существующих моделей эмоционального реагирования на музыку можно выделить модель Марка Рейбрука и Томаса Эеролы [4]. Два нижних уровня этой модели в качестве изначального помещают эмоции, которые образуются их положительной или отрицательной оценкой и степенью активности выраженного эмоционального состояния — о подобной конструктивной классификации уже говорилось в начале настоящей статьи. На следующем уровне в качестве расшифровки возникает чувство грусти — *sadness* (отрицательная валентность и низкая степень возбуждения). Эту модель вполне можно принять за основу, в ней отражены главные структурные уровни восприятия, опирающиеся на распознавание базовых эмоций на условном среднем уровне — *sadness* и эстетическую эмоцию на условном верхнем уровне, ощущаемую как восторг, растроганность и, возможно, ностальгию — *moved, wonder, nostalgia* (*Иллюстрация 1*).

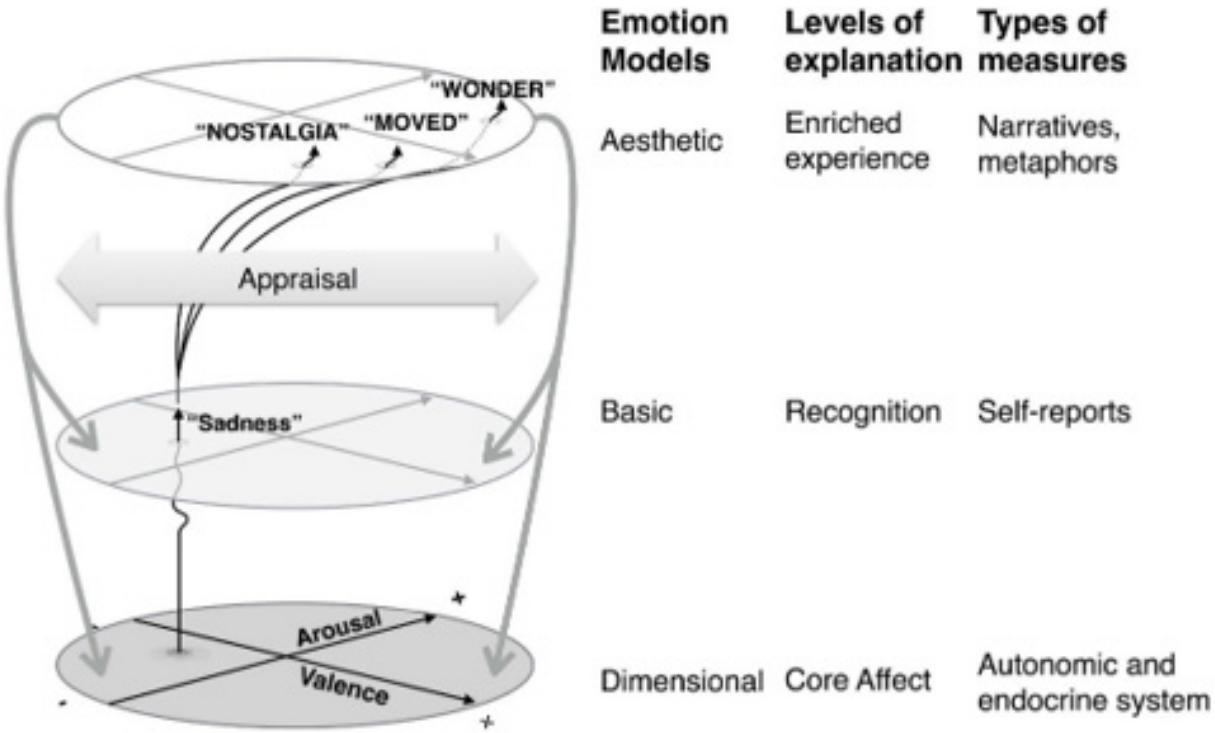


Иллюстрация 1. Визуализация гибридной модели эмоций применительно к восприятию музыки [4]

В качестве уточняющих, но существенных параметров хотелось бы добавить два. Во-первых, принять в качестве фундамента эталонный культурный уровень и значительный музыкальный опыт — их можно обозначить как музыкальный тезаурус — полную совокупность музыкальных представлений слушателя: вне его музыкального опыта и, в широком смысле, музыкального образования эмоциональное реагирование на музыку было бы невозможно. Иными словами, основой и предпосылкой модели должно быть адекватное восприятие, поскольку в теоретической модели невозможно учесть бесчисленное разнообразие условий восприятия и влияющих на него личностных факторов.

Во-вторых, модель должна обозначить всеобъемлющее влияние эстетического чувства, возникающего не столько на «верхнем этаже» восприятия, как это обозначено в существующей модели (верхняя горизонтальная стрелка *appraisal*), сколько на всех его уровнях снизу доверху: эстетическое чувство подобно «волшебной лампе», освещающей все реакции человека на музыку, и превращающей их в явление возвышенного порядка — слушатели-

испытуемые часто употребляют слово *sublime* — возвышенный — для характеристики своей эстетической реакции. Кроме того, в предлагаемой модели на фундамент в виде условного музыкального опыта и образования неизбежно накладывается мимезис — подсознательно подражая выраженному в музыке интонированию и движению, слушатель не столько оценивает его с точки зрения положительности/отрицательности — *valence* и степени активности — *arousal*, сколько сразу же откликается на распознанную эмоцию эмпатическим заражением/синхронизацией (*Иллюстрация 2*).



Иллюстрация 2. Модель формирования эмоционального восприятия музыки

Предлагаемая модель представляет собой еще один подход к необъятной теме, еще одну попытку структурно осмыслить эмоциональную реакцию на музыку. Есть вероятность, что какие-то элементы этой модели могут сохраниться в дальнейшем — построение моделей музыкально-психологических процессов находится пока в начальной стадии, и общую характеристику подобных попыток, независимо от их убедительности, можно заключить известным выражением «дорогу осилит идущий». Чрезвычайная популярность экспериментальных исследований музыкальной эмоции позволяет надеяться на успех такого рода попыток в результате коллективных усилий впечатляющего количества ученых.

Заключение

Музыкальное восприятие представляет собой чрезвычайно сложный и открытый на внешние воздействия многосоставной процесс. Наиболее разработанным представляется его «нижний этаж», включающий в себя все «этажи» человеческого существа в его реакциях, связанный с телесными и физиологическими реакциями на звучание, с помощью которых его можно расшифровать в качестве звукового эквивалента базовых эмоций, вполне сопоставимых с жизненными эмоциональными реакциями, такими как радость, печаль, страх или гнев. Психологическим ключом к распознаванию эмоционального содержания выступает синхронизация слушательских переживаний с образом «интонационного героя» музыкального целого, «изнутри которого», по выражению Медушевского, музыка смотрит на мир. Эта догадка всецело гуманитарного свойства была подтверждена в рамках научно-психологического дискурса. Более того, было доказано, что отождествление личности слушателя с интонационным героем превращает слушателя в соисполнителя и, в известном смысле, сокомпозитора воспринимаемой музыки, придавая процессу музыкального восприятия особую активность, действенность и, в силу этого, уникальность в ряду искусств.

Восприятие эмоционального характера музыкального высказывания на уровне базовых эмоций является наиболее универсальным для всех слушателей независимо от их музыкального образования и опыта. Однако наибольшую загадку и вместе с тем существо всего процесса музыкального восприятия как акта художественной коммуникации составляет не столько эмоционально содержательная расшифровка звучания, сколько восприятие и оценка его эстетической стороны — постижение музыкальной красоты. Здесь возникает известный парадокс:

эстетическое восприятие по своей психологической природе является процессом скорее когнитивного, квазиинтеллектуального свойства, хотя протекает бессознательным образом вне каких-либо логических операций. Но реакция слушателя на этот процесс представляет собой подлинно сильное переживание. Именно это переживание, часто определяемое как «возвышенное», имеет особый характер, делающий его в строгом смысле слова «неэмоциональным», поскольку оно не имеет отношения к оценке актуального благополучия индивида: то есть фундаментальное психологическое содержание эмоции в ее классическом понимании к эстетическому переживанию не относится. Можно даже утверждать, что строго эмоциональное содержание музыкального высказывания на уровне базовых эмоций служит лишь поводом для возникновения эстетического переживания, вне которого даже квазибытовые эмоции не вызывают истинного отождествления-сочувствия в душе слушателя.

Догадки философско-эстетического порядка, порой относящиеся к середине XIX столетия, равно как и самые современные экспериментальные исследования, подтверждают музыковедческие представления о сущности эстетического переживания. В соответствии с этими представлениями, впоследствии экспериментально подтвержденными, основу эстетической реакции на музыку составляет многосоставный процесс оправдания/нарушения слушательских ожиданий, касающихся стилевых, музыкально-языковых и жанровых аспектов музыкального целого. Слушатель, не обладающий достаточным музыкальным опытом и, шире, общекультурными представлениями — все это обычно называют тезаурусом, — останется вне эстетического воздействия произведения, обладающего для такого аффекта всеми необходимыми параметрами. Если же соответствующие предпосылки для полноценного художественного восприятия музыки сформированы, такое восприятие в музыковедении справедливо именуется адекватным. В психологическом смысле оно представляет собой синтез заключенных в музыке базовых эмоций в процессе миметической синхронизации и эстетической оценки музыкального целого.

Таким образом, эстетическое переживание выступает сутью и центром процесса музыкального восприятия: усиливая впечатление от заключенного в музыке содержания на уровне базовых эмоций, а также обладая собственной эмоциональной силой, отражающей оценку воспринимающим красоты и гармоничности

всей совокупности музыкальных средств, эстетическое переживание пронизывает процесс музыкального восприятия снизу доверху. В отличие от предшествующих моделей музыкального восприятия, предлагаемая автором настоящей статьи модель акцентирует тотальный и всеобъемлющий характер эстетической эмоции и ее ведущую роль в процессе взаимодействия слушателя с музыкальным произведением. Косвенным выводом из этой роли вытекает необходимость музыкального просвещения в широком смысле слова: оно представляет собой необходимое условие для полноценного восприятия музыки как художественного послания. Исследования психологических механизмов и индивидуальных проявлений эстетического переживания находятся лишь в начальной стадии, однако уже сейчас можно утверждать главенствующее значение эстетической стороны музыкального восприятия, для которого все прочие его аспекты, включая психофизиологическую синхронизацию со звуковым целым, служат в роли сопутствующих и менее существенных факторов. Предлагаемая модель музыкального восприятия упорядочивает существующие представления о нем как о комплексном психологическом явлении, синтезирующем в акте восприятия всю совокупность человеческих реакций от психофизиологических «низших» до эстетических «высших» при ведущей роли последних в целостном акте музыкальной коммуникации.

Список литературы

1. *Davies, S.* Emotions expressed and aroused by music: philosophical perspectives / S. Davies // Oxford handbook of music and emotion: theory, research, applications / ed. by P. Juslin, J. Sloboda. Oxford University Press, 2010. P. 15–43.
https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199230143.003.0002

2. *Lauria F.* Affective responses to music: an affective science perspective // Philosophies. 2023. Vol. 8, no. 2. P. 16.
https://doi.org/10.3390/philosophies8020016

3. *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

4. *Reybrouck M., Eerola T.* Music and its inductive power: a psychobiological and evolutionary approach to musical emotions // Frontiers in Psychology. 2017. Vol. 8. P. 494.
https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00494

5. *Robinson J.* Emotional responses to music: What are they? How do they work? and are they relevant to aesthetic appreciation? // The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion / ed. by P. Goldie. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 651–680. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199235018.003.0030

6. *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

7. *Yurdum L., Mehr S., Kamiloglu R., Sauter D.* Emotional responses to music are shaped by acoustic features, individual differences, and contextual factors // Authentisch Zum Umgang mit Emotionen in der Alten Musik. Schwabe, 2026. https://doi.org/10.31234/osf.io/pbjtw

8. *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

9. *Brown S., Berry M., Phillips E.* Localizing music's "language of emotion" in the human brain: A functional MRI study of scale and emotion processing // Psychology & Neuroscience. 2025. Vol. 18, no. 1. P. 40–59. https://doi.org/10.1037/pne0000354

10. *Gomez, P., Danuser, B.* Relationships Between Musical Structure and Psychophysiological Measures of Emotion // Emotion. 2007. Vol. 7, no. 2. P. 377–387. https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.2.377

11. *Juslin P., Sakka L., Barradas G., Lartillot O.* Emotions, mechanisms, and individual differences in music listening: a stratified random sampling approach // Music Perception. 2022. Vol. 40, no. 1. P. 55–86. https://doi.org/10.1525/mp.2022.40.1.55

12. *Liu J.* Analysis of the effect of music on personal emotional experience and identification of psychophysiological signals // Applied Mathematics and Nonlinear Sciences. 2024. Vol. 9, no. 1. P. 1–19. https://doi.org/10.2478/amns.2023.1.00386

13. Lundqvist L.,Carlsson F.,Hilmersson P.,Juslin P.Emotionalresponses to music: experience, expression, and physiology // Psychology of Music. 2009. Vol. 37, no. 1. P. 61–90. https://doi.org/10.1177/0305735607086048

14. *Marin M., Bhattacharya J.* Music induced emotions: some current issues and cross-modal comparisons // Music Education / ed. by J. Hermida, M. Ferrero. Nova Science Publishers, 2009. P. 1–38.

15. *Kreutz G., Ott U., Teichmann D., Osawa P., Vaitl D.* Using music to induce emotions: Influences of musical preference and absorption // Psychology of Music. 2008. Vol. 36, no. 1. P. 101–126. https://doi.org/10.1177/0305735607082623

16. *Cespedes-Guevara J., Eerola T.* Music communicates affects, not basic emotions — A constructionist account of attribution of emotional meanings to music // Frontiers in Psychology. 2018. Vol. 9. P. 215. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00215

17. *Vieillard S., Roy M., Peretz I.* Expressiveness in musical emotions // Psychological Research. 2012. Vol. 76, no. 5. P. 641–653. https://doi.org/10.1007/s00426-011-0361-4

18. *Grewe O., Nagel F., Kopiez R., Altenmüller 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

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

20. *Juslin P. N.* Cue utilization in communication of emotion in music performance: relating performance to perception // Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance. 2000. Vol. 26, no. 6. P. 1797–1812. https://doi.org/10.1037/0096-1523.26.6.1797

21. *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

22. *Clemente A., Friberg A., Holzapfel A.* Relations between perceived affect and liking for melodies and visual designs // Emotion. 2023. Vol. 23, no. 6. P. 1584–1605. https://doi.org/10.1037/emo0001141

23. *Bannister S., Eerola T.* Vigilance and social chills with music: Evidence for two types of musical chills // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2023. Vol. 17, no. 2. P. 242–258. https://doi.org/10.1037/aca0000421

24. *Beier E., Janata P., Hulbert J., Ferreira F.* Do you chill when I chill? A cross-cultural study of strong emotional responses to music // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2022. Vol. 16, no. 1. P. 74–96. https://doi.org/10.1037/aca0000310

25. *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://doi.org/10.1037/h0094071

26. *Kirnarskaya D.* The Natural Musician: on Abilities, Giftedness and Talent. Oxford University Press, 2009. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199560134.001.0001

27. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993.

28. *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

29. *Thompson W., Bullot N., Margulis E.* The psychological basis of music appreciation: Structure, self, source // Psychological Review. 2023. Vol. 130, no. 1. P. 260–284. https://doi.org/10.1037/rev0000364

30. *Thompson W. F., Quinto L.* Music and emotion: Psychological considerations // The aesthetic mind: Philosophy and psychology / ed. by E. Schellekens, P. Goldie. Oxford University Press, 2014. P. 357–375. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199691517.003.0022

31. *Кирнарская Д. К.* Homo Musicus. О способностях, одаренности и таланте. М.: Слово, 2021.

32. *Sacks O.* Musicophilia: tales of music and the brain. Knopf, 2007.

33. *Vigl J., Zentner M.* How much does performance quality matter in musical emotion induction? Main effects and interaction effects with listener features // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2025. Vol. 19, no. 5. P. 1048–1063. https://doi.org/10.1037/aca0000590

34. *Медушевский В. В.* О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки: сборник статей / под ред. В. Н. Максимова. М.: Музыка, 1980. С. 141–155.

35. *Passarotto E., Altenmüller E., Müllensiefen D.* Music performance assessment: Noise in judgments and reliability of measurements // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2025. Vol. 19, no. 4. P. 822–835. https://doi.org/10.1037/aca0000574

36. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976.

37. *Hunter P., Schellenberg E.* Music and emotion // Music perception / ed. by M. Jones, R. Fay, A. Popper. Springer Science + Business Media, 2010. P. 129–164. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-6114-3_5

38. *Omigie D., Ricci J.* Accounting for expressions of curiosity and enjoyment during music listening // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2023. Vol. 17, no. 2. P. 225–241. https://doi.org/10.1037/aca0000461

39. *Sarasso P., Neppi-Modona M., Rosaia N., Perna P., Barbieri P., Del Fante E., Ricci R., Sacco K., Ronga I.* Nice and easy: Mismatch negativity responses reveal a significant correlation between aesthetic appreciation and perceptual learning // Journal of Experimental Psychology: General. 2022. Vol. 151, no. 6. P. 1433–1445. https://doi.org/10.1037/xge0001149

40. *Zentner M., Strauss H., Vigl J.* Encapsulating musicality: Development and validation of the Music-Mindedness Questionnaire // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2025. Advance online publication. https://doi.org/10.1037/aca0000802

41. *Hennessy S., Greer T., Narayanan S., Habibi A.* Unique affective profile of music-evoked nostalgia: An extension and conceptual replication of Barrett et al.'s (2010) study // Emotion. 2024. Vol. 24, no. 8. P. 1803–1825. https://doi.org/10.1037/emo0001389

42. *Mizrahi Lakan S., Millgram Y., Tamir M.* Desired sadness, happiness, fear and calmness in depression: the potential roles of valence and arousal // Emotion. 2023. Vol. 23, no. 4. P. 1130–1140. https://doi.org/10.1037/emo0001120

43. *Zentner M., Grandjean D., Scherer K.* Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement // Emotion. 2007. Vol. 8, no. 4. P. 494–521. https://doi.org/10.1037/1528-3542.8.4.494

44. *Habibi A., Damasio A.* Music, feelings, and the human brain // Psychomusicology: Music, Mind, and Brain. 2014. Vol. 24, no. 1. P. 92–102. https://doi.org/10.1037/pmu0000033

45. *Schellenberg E., Weiss M.* Music and Cognitive Abilities // Psychology of Music / ed. by D. Deutsch. Elsevier Academic Press, 2013. P. 499–550. https://doi.org/10.1016/B978-0-12-381460-9.00012-2

46. *Мазель Л. А.* Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Советский композитор, 1978.

47. *Anglada-Tort M., Steffens J., Müllensiefen D.* Names and titles matter: The impact of linguistic fluency and the affect heuristic on aesthetic and value judgements of music // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2019. Vol. 13, no. 3. P. 277–292. https://doi.org/10.1037/aca0000172

48. *Juslin P. N.* Musical performance evaluation: ten insights from psychological studies of aesthetic judgment // Journal of Comparative Literature and Aesthetics. 2023. Vol. 46, no. 1. P. 93–106. URL: https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-492208

49. *Juslin P. N., Ingmar E., Danielsson J.* Aesthetic judgments of music: Reliability, consistency, criteria, self-insight, and expertise // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2023. Vol. 17, no. 2. P. 193–210. https://doi.org/10.1037/aca0000403

50. *Clemente A., Pearce M. T., Nadal M.* Musical aesthetic sensitivity // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2022. Vol. 16, no. 1. P. 58–73. https://doi.org/10.1037/aca0000381

51. *Arthurs Y., Merlini E., Omigie D.* Unpacking musical beauty: sound, emotion, and impact differences across expertise and personality // PLoS ONE. 2025. Vol. 20, no. 11. Art. e0335905. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0335905

52. *Nikolić S., Miladinović Prica I.* Aesthetic Experiences of Contemporary Music from the Perspectives of a Composer, a Performer, and a Musicologist // Psychological Perspectives on Musical Experiences and Skills: Research in the Western Balkans and Western Europe / ed. by B. Bogunović, R. Timmers, S. Nikolić. Open Book Publishers, 2024. P. 47–71. https://doi.org/10.11647/obp.0389.03

53. *Kantor-Martynuska J., Horabik J.* Granularity of emotional responses to music: The effect of musical expertise // Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2015. Vol. 9, no. 3. P. 235–247. https://doi.org/10.1037/a0039107

54. *Zacharopoulou K., Kyriakidou A.* A Cross-Cultural Comparative Study of the Role of Musical Structural Features in the Perception of Emotion in Greek Traditional Music // Journal of Interdisciplinary Music Studies. 2009. Vol. 3, no. 1. P. 1–15.

References

1. Davies, S. (2010). Emotions expressed and aroused by music: Philosophical perspectives. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Oxford handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. 15–43). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199230143.003.0002

2. Lauria, F. (2023). Affective responses to music: An affective science perspective. *Philosophies, 8*(2), Article 16. https://doi.org/10.3390/philosophies8020016

3. 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

4. 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

5. Robinson, J. (2010). Emotional responses to music: What are they? How do they work? And are they relevant to aesthetic appreciation? In P. Goldie (Ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion* (pp. 651–680). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199235018.003.0030

6. 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

7. Yurdum, L., Mehr, S. A., Kamiloğlu, R., & Sauter, D. (2026). Emotional responses to music are shaped by acoustic features, individual differences, and contextual factors. In *Authentisch Zum Umgang mit Emotionen in der Alten Musik*. Schwabe. https://doi.org/10.31234/osf.io/pbjtw

8. Juslin, P., & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences, 31*, 559–621. https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293

9. Brown, S., Berry, M., & Phillips, E. (2025). Localizing music's "language of emotion" in the human brain: A functional MRI study of scale and emotion processing. *Psychology & Neuroscience, 18*(1), 40–59. https://doi.org/10.1037/pne0000354

10. Gomez, P., & Danuser, B. (2007). Relationships between musical structure and psychophysiological measures of emotion. *Emotion, 7*(2), 377–387. https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.2.377

11. Juslin, P. N., Sakka, L. S., Barradas, G. T., & Lartillot, O. (2022). Emotions, mechanisms, and individual differences in music listening: A stratified random sampling approach. *Music Perception, 40*(1), 55–86. https://doi.org/10.1525/mp.2022.40.1.55

12. Liu, J. (2024). Analysis of the effect of music on personal emotional experience and identification of psychophysiological signals. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences, 9*(1), 1–19. https://doi.org/10.2478/amns.2023.1.00386

13. Lundqvist, L., Carlsson, F., Hilmersson, P., & Juslin, P. (2009). Emotional responses to music: Experience, expression, and physiology. *Psychology of Music, 37*(1), 61–90. https://doi.org/10.1177/0305735607086048

14. Marin, M. M., & Bhattacharya, J. (2009). Music induced emotions: Some current issues and cross-modal comparisons. In J. Hermida & M. Ferrero (Eds.), *Music education* (pp. 1–38). Nova Science Publishers.

15. Kreutz, G., Ott, U., Teichmann, D., Osawa, P., & Vaitl, D. (2008). Using music to induce emotions: Influences of musical preference and absorption. *Psychology of Music, 36*(1), 101–126. https://doi.org/10.1177/0305735607082623

16. Cespedes-Guevara, J., & Eerola, T. (2018). Music communicates affects, not basic emotions: A constructionist account of attribution of emotional meanings to music. *Frontiers in Psychology, 9,* 215. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00215

17. 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

18. 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

19. Kirnarskaya, D. K. (2025). “Chernyj yashchik” muzykal’nogo perezhivaniya: fakty i fantazii [“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 (In Russ.).

20. Juslin, P. N. (2000). Cue utilization in communication of emotion in music performance: Relating performance to perception. Journal of Experimental Psychology: *Human Perception and Performance, 26*(6), 1797–1812. https://doi.org/10.1037/0096-1523.26.6.1797

21. Juslin, P., & 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

22. Clemente, A., Friberg, A., & Holzapfel, A. (2023). Relations between perceived affect and liking for melodies and visual designs. *Emotion, 23*(6), 1584–1605. https://doi.org/10.1037/emo0001141

23. Bannister, S., & Eerola, T. (2023). Vigilance and social chills with music: Evidence for two types of musical chills. Psychology of Aesthetics, *Creativity, and the Arts, 17*(2), 242–258. https://doi.org/10.1037/aca0000421

24. Beier, E., Janata, P., Hulbert, J., & Ferreira, F. (2022). Do you chill when I chill? A cross-cultural study of strong emotional responses to music. Psychology of Aesthetics, *Creativity, and the Arts, 16*(1), 74–96. https://doi.org/10.1037/aca0000310

25. 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

26. Kirnarskaya, D. (2009). *The natural musician: On abilities, giftedness and talent*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199560134.001.0001

27. Medushevsky, V. V. (1993). *Intonatsionnaya forma muzyki* [Intonational form of music]. Kompozitor. (In Russ.).

28. 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

29. Thompson, W., Bullot, N., & Margulis, E. (2023). The psychological basis of music appreciation: Structure, self, source. *Psychological Review, 130*(1), 260–284. https://doi.org/10.1037/rev0000364

30. Thompson, W. F., & Quinto, L. (2014). Music and emotion: Psychological considerations. In E. Schellekens & P. Goldie (Eds.), *The aesthetic mind: Philosophy and psychology* (pp. 357–375). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199691517.003.0022

31. Kirnarskaya, D. K. (2021). *Homo Musicus. O sposobnostyakh, odarennosti i talante* [Homo Musicus. On abilities, giftedness, and talent]. Slovo. (In Russ.).

32. Sacks, O. (2007). *Musicophilia: Tales of music and the brain*. Knopf.

33. Vigl, J., & Zentner, M. (2025). How much does performance quality matter in musical emotion induction? Main effects and interaction effects with listener features. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 19*(5), 1048–1063. https://doi.org/10.1037/aca0000590

34. Medushevsky, V. V. (1980). O soderzhanii ponyatiya “adekvatnoe vospriyatie” [On the content of the concept of “adequate perception”]. In V. N. Maksimov (Ed.), *Vospriyatie muzyki* [Perception of music]: Collection of articles (pp. 141–155). Muzyka. (In Russ.).

35. Passarotto, E., Altenmüller, E., & Müllensiefen, D. (2025). Music performance assessment: Noise in judgments and reliability of measurements. Psychology of Aesthetics, *Creativity, and the Arts, 19*(4), 822–835. https://doi.org/10.1037/aca0000574

36. Medushevsky, V. V. (1976). *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdejstviya muzyki* [On the patterns and means of the artistic impact of music]. Muzyka. (In Russ.).

37. Hunter, P., & Schellenberg, E. (2010). Music and emotion. In M. Jones, R. Fay, & A. Popper (Eds.), *Music perception* (pp. 129–164). Springer Science + Business Media. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-6114-3_5

38. Omigie, D., & Ricci, J. (2023). Accounting for expressions of curiosity and enjoyment during music listening. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 17*(2), 225–241. https://doi.org/10.1037/aca0000461

39. Sarasso, P., Neppi-Modona, M., Rosaia, N., Perna, P., Barbieri, P., Del Fante, E., Ricci, R., Sacco, K., & Ronga, I. (2022). Nice and easy: Mismatch negativity responses reveal a significant correlation between aesthetic appreciation and perceptual learning. *Journal of Experimental Psychology: General, 151*(6), 1433–1445. https://doi.org/10.1037/xge0001149

40. Zentner, M., Strauss, H., & Vigl, J. (2025). Encapsulating musicality: Development and validation of the Music-Mindedness Questionnaire. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Advance online publication. https://doi.org/10.1037/aca0000802

41. Hennessy, S., Greer, T., Narayanan, S., & Habibi, A. (2024). Unique affective profile of music-evoked nostalgia: An extension and conceptual replication of Barrett et al.’s (2010) study. *Emotion, 24*(8), 1803–1825. https://doi.org/10.1037/emo0001389

42. Mizrahi Lakan, S., Millgram, Y., & Tamir, M. (2023). Desired sadness, happiness, fear and calmness in depression: The potential roles of valence and arousal. *Emotion, 23*(4), 1130–1140. https://doi.org/10.1037/emo0001120

43. Zentner, M., Grandjean, D., & Scherer, K. (2008). Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion, 8*(4), 494–521. https://doi.org/10.1037/1528-3542.8.4.494

44. Habibi, A., & Damasio, A. (2014). Music, feelings, and the human brain. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain, 24*(1), 92–102. https://doi.org/10.1037/pmu0000033

45. Schellenberg, E., & Weiss, M. (2013). Music and cognitive abilities. In D. Deutsch (Ed.), *Psychology of music* (pp. 499–550). Elsevier Academic Press. https://doi.org/10.1016/B978-0-12-381460-9.00012-2

46. Mazel, L. A. (1978). *Voprosy analiza muzyki. Opyt sblizheniya teoreticheskogo muzykoznaniya i estetiki* [Issues of music analysis. An experience of bringing theoretical musicology and aesthetics closer together]. Sovetskij kompozitor. (In Russ.).

47. Anglada-Tort, M., Steffens, J., & Müllensiefen, D. (2019). Names and titles matter: The impact of linguistic fluency and the affect heuristic on aesthetic and value judgements of music. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 13*(3), 277–292. https://doi.org/10.1037/aca0000172

48. Juslin, P. N. (2023). Musical performance evaluation: Ten insights from psychological studies of aesthetic judgment. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics, 46*(1), 93–106. Retrieved August 3, 2026, from https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-492208

49. Juslin, P. N., Ingmar, E., & Danielsson, J. (2023). Aesthetic judgments of music: Reliability, consistency, criteria, self-insight, and expertise. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 17*(2), 193–210. https://doi.org/10.1037/aca0000403

50. Clemente, A., Pearce, M. T., & Nadal, M. (2022). Musical aesthetic sensitivity. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 16*(1), 58–73. https://doi.org/10.1037/aca0000381

51. Arthurs, Y., Merlini, E., & Omigie, D. (2025). Unpacking musical beauty: Sound, emotion, and impact differences across expertise and personality. *PLoS ONE, 20*(11), Article e0335905. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0335905

52. Nikolić, S., & Miladinović Prica, I. (2024). Aesthetic experiences of contemporary music from the perspectives of a composer, a performer, and a musicologist. In B. Bogunović, R. Timmers, & S. Nikolić (Eds.), Psychological perspectives on musical experiences and skills: Research in the Western Balkans and Western Europe (pp. 47–72). Open Book Publishers. https://doi.org/10.11647/obp.0389.03

53. Kantor-Martynuska, J., & Horabik, J. (2015). Granularity of emotional responses to music: The effect of musical expertise. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 9*(3), 235–247. https://doi.org/10.1037/a0039107

54. Zacharopoulou, K., & Kyriakidou, A. (2009). A cross-cultural comparative study of the role of musical structural features in the perception of emotion in Greek traditional music. *Journal of Interdisciplinary Music Studies, 3*(1–2), Article #0931201, 1–15.

Сведения об авторе:

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

Information about the author:

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

Статья поступила в редакцию 15.06.2026;
одобрена после рецензирования 11.08.2026;
принята к публикации 26.08.2026.

The article was submitted 15.06.2026;
approved after reviewing 11.08.2026;
accepted for publication 26.08.2026.