

## ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ: ПРОБЛЕМА СМЫСЛА МУЗЫКИ

### АНОТАЦІЯ

У статті розглядається проблема філософського пошуку змісту музичного феномена. Аналізуються аргументи дослідників які вважають, що музика здатна зображати навколишній світ (на зразок живопису), або виражати внутрішній світ людських думок і емоцій, а також, аргументи тих, хто розуміє музику лише як мистецтво форми.

**Ключові слова:** музика, форма, зміст, сенс, вираз, зображення.

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема философского поиска содержания музыкального феномена. Анализируются аргументы исследователей полагающих, что музыка способна изображать окружающий мир (наподобие живописи), либо выражать внутренний мир человеческих мыслей и эмоций, а также, аргументы тех, кто понимает музыку лишь как искусство формы.

**Ключевые слова:** музыка, форма, содержание, смысл, выражение, изображение.

### SUMMARY

The article devoted to the problem of the philosophical search for the content of musical phenomenon. The arguments of researchers who believe that music is able to depict the world around us (like a painting), or to express the inner world of human thoughts and emotions, as well as the arguments of those who understand music only as an art of form are analyzed.

**Keywords:** music, form, content, meaning, expression, image.

В попытке найти ответ на вопрос о том, что выражает музыка, каким образом взаимодействуют её форма и содержание, в рамках философии музыки возникло два противоположных направления. Первое, признаёт возможность музыки выражать эмоции человека либо явления мира, или, и вовсе, быть отображением реальности. Второе направление, получившее название формализм, напротив отрицает такую возможность, и объясняет все свойства музыки, обращаясь исключительно к её форме.

Что касается формальной составляющей, то сама форма музыкального произведения является культурно обусловленной. Споря со сторонниками природной концепции возникновения формальных элементов, Т. Адорно пишет: «В качестве аргументов приводятся доводы, будто тональный язык последних трехсот пятидесяти лет дан самой природой... Вторичная «природность» тональной системы представляет собой исторически сложившуюся мнимость. Тем, что она была возведена в ранг замкнутой и исключительной системы, она обязана обществу меновой торговли, собственная динамика которого стремится к тотальности...» [1, с. 53]. И ещё: «...Звуковому материалу, ни самому по себе, ни даже отфильтрованному системой темперирования, ни в коем случае нельзя приписывать собственного онтологического права, что идет вразрез с аргументацией тех, кто из отношений обертонов или из физиологии слуха пытается вывести, будто трезвучия являются обязательным и общепринятым условием возможного восприятия музыки и потому любая музыка якобы должна их к себе «пристёгивать» [1, с. 82]. Следовательно, познания в области восприятия человека должны являться необходимым фундаментом науки о музыке. «Всякая наука, – пишет В. Дильтей, – начинается с опыта, а всякий опыт изначально связан с состоянием нашего сознания, внутри которого он обретает место, и обусловлен целостностью нашей природы» [6, с. 273].

Таким образом, определяющим свойством восприятия музыки является то, что мы слышим звуки в значимых отношениях, а не просто как последовательность изолированных событий. Кроме того, мы способны совмещать в восприятии разные уровни организации

музыки – звукоряды, аккорды, тональности – и на основании одного из них, строить другие. Тем более, немаловажен тот факт, что, при определённых нарушениях в мозгу, человек теряет возможность синтаксического восприятия музыки. Такие люди, к примеру, не способны воспринимать тональные отношения.

Что касается содержания музыки, то более естественным и логичным, по крайней мере, для большинства слушателей, кажется объяснение этого содержания как отражения и изображения реального мира. На этом утверждении основывается и классическое определение музыки, разработанное в рамках музыкознания. Музыка всегда сопровождала жизнь человека, была связана с его жизнью. По словам М. М. Бахтина искусство как область человеческой культуры приобретает проникнутое смыслом немеханическое единство только в личности, которая связывает его со своим единством [2]. Изначально музыка не существовала как отдельное искусство. Она сопровождала ритуалы, и тогда, по всей видимости, за каждым звукосочетанием был закреплён определённый смысл, связанный с каким-то действием, жестом. Постепенно её влияние распространилось практически на все сферы жизни общества. Именно повседневная жизнь определила возникновение основных музыкальных жанров – танца, песни и марша, – которые считаются основными источниками музыкального смысла. Благодаря этому длительное время музыка обладала общепонятным смыслом. Этот смысл определял композицию произведения, был основанием музыкальной формы. Потому музыкальные произведения были доступны и понятны слушателю. Хотя, и эти произведения становятся совершенно не ясными спустя три столетия. В XIX веке начинает активно развиваться инструментальная музыка, не связанная напрямую с каким-либо контекстом. Содержание этой музыки подчас, кажется, оставалось неизвестным даже самим авторам. По сути дела, именно чисто инструментальная музыка породила вопросы о музыкальном смысле. С тех пор даже музыка, сопровождающая текст, порождает сомнения по поводу своего содержания. Человечество осознало музыку как независимое явление. Но полностью отделить музыку от жизни оказалось не такой уж лёгкой задачей.

В этой связи возникает множество споров и рассуждений по поводу, какого рода содержание может нести в себе музыка. Философы рассмотрели весь спектр возможностей: изображение предметов и явлений окружающей действительности, выражение внутреннего мира человека и содержания неких явлений, эмоциональное содержание, влияющее на слушателей при восприятии музыки. У каждой из этих концепций есть свои сторонники и противники. Их аргументы мы рассмотрим в дальнейшем.

Идея музыки как отображения реальности прочно закрепилась в критической традиции. Но, так ли это на самом деле, и возможны ли другие взгляды на данный вопрос? Л. Бетховен говорит по этому поводу: «Обычно я только от других узнаю о том, что в моих сочинениях имеются новые идеи; сам же никогда не замечаю этого» [5, с. 62]. Г. Риккерт полагает, что «искусство, несмотря на утверждения «реалистов», также не может отображать или удваивать действительность, а производит или совсем новый мир, или, изображая действительность, по крайней мере заново оформляет её. Но это оформление покоится на принципах не логического, а эстетического порядка» [13, с. 85]. Правда, бывают и прямо противоположные мнения.

Тогда возникает вопрос, каким образом музыка может изображать окружающий мир? Она не является кодом, а так же предметом договорённости, как язык. Её материал – звук, похож только лишь на звуки, что не даёт возможности изображения чего-либо вне звуковой реальности. Р. Скратон полагает, что даже если музыка может звучать как определённая вещь, например, имитируя движение поезда, то она не в состоянии также как произведение живописи «выглядеть как» поезд. Даже если удастся доказать, что музыка может имитировать звуки, то это будет слишком бедное изобразительное искусство. Кроме того, такая имитация – лишь часть собственно музыкальной логики [24, с. 129]. Мы можем слышать нечто в музыке, но не можем сказать, что тот, кто этого не слышит, не понимает музыку. Понимание музыки возможно и без отношения к её изобразительным свойствам. Внемузыкальное содержание и мысли, конечно же, сопровождают восприятие музыки, но

они формируются независимо, например, с помощью поэзии или драмы. То же можно отнести к теории Р. Вагнера о лейтмотивах. Лейтмотив должен изображать некий персонаж, но и в данном случае сохраняется зависимость от драматического контекста.

Таким образом, по мнению Р. Скратона, музыка не является изобразительным искусством, так как мысли о предметах не являются существенными для её понимания. Звук может репрезентировать нечто, как, например, в поэзии. Но, её изобразительные свойства основаны на опосредующей роли языка. Поэзия изображает предметы, основываясь на предустановленных семантических правилах. Ничего подобного не наблюдается в музыке. Музыка имеет значение, но оно не может быть понято таким образом.

Поэтому, вряд ли содержанием музыки могут являться некие внемзыкальные объекты окружающего мира. Возможно, что когда музыка появилась, определённые звучания были напрямую связаны с внешним смыслом (наподобие языка). Но с тех пор музыка проделала колоссальную эволюцию, и её вершина (на современном этапе) – инструментальная музыка – вряд ли имеет какое-либо отношение к материальному миру. По крайней мере, как мы можем говорить о том, что музыка изображает нечто, если мы не можем узнать, что она изображает? Мы приписываем ей это свойство, поскольку точно уверены в одном – музыка имеет значение и содержание. Против этого сложно возразить, просто необходимо понять какого рода это содержание.

И. Кант называл музыку «изящной игрой ощущений». Несмотря на то, что эти ощущения возбуждаются извне, игра всё же имеет всеобщую сообщаемость. В подтверждение этого И. Кант приводит весьма интересные рассуждения по поводу чувства слуха. Это чувство восприимчиво к впечатлениям настолько, насколько это нужно, чтобы посредством их получить понятия о внешних предметах. Но, кроме того, оно способно к особому, связанному с этим ощущению, о котором сложно судить, имеет ли оно своей основой внешнее чувство или рефлексию [8, с. 342]. Восприимчивости этой может и не быть, несмотря на отсутствие недостатков внешнего чувства. Здесь И. Кант говорит о восприятии тонов. Ощущение слуха, по его мнению, необходимо рассматривать не как одно лишь впечатление, но как действие суждения о форме в игре многих ощущений. Музыка говорит одни ощущения, без понятий, и ничего не оставляет для размышления. Рождающаяся попутно игра мыслей есть лишь следствие как бы механической ассоциации [8, с. 347]. То, что возбуждает в музыке, может быть сообщено столь всеобщим образом, поскольку каждое выражение в языке связано со звуком, который соответствует его смыслу. Этот звук, так или иначе, обозначает аффект говорящего, и, в свою очередь, возбуждает аффект в слушателе, выражающий в нём ту же идею, которая выражена в языке таким же звуком. Другими словами, И. Кант говорит о модуляции как всеобщем языке ощущений. Музыка пользуется этим языком, и по закону ассоциации, сообщает всем эстетические идеи. Но, так как эти идеи не являются понятиями, то форма сочетания ощущений (гармония и мелодия) служит для того, чтобы посредством соразмеренного строя их, выразить эстетическую идею неизречённого богатства мыслей в соответствии с определённой темой (преобладающим аффектом). Эти формы так же обеспечивают единство восприятия музыки для всех.

В рассуждении И. Канта можно выделить две основные идеи: связь музыки с всеобщим языком модуляции (та же интонация), и отсутствие в музыке какого-либо содержания, кроме игры ощущений.

Й. Хёйзинга пишет: «Игра, как мы уже говорили, лежит вне благоразумия практической жизни, вне сферы необходимости или пользы. Это же относится к музыкальным формам и к музыкальному выражению. Игра строится по законам, которые не определяются нормами разума, долга и истины. То же справедливо для музыки. Действенность её форм и её функций определяется нормами, которые никак не соприкасаются ни с логическими понятиями, ни со зрительными или осязаемыми образами. Лишь собственные, специфические имена могли бы подойти этим нормам, имена, одинаково свойственные и музыке, и игре, – каковы ритм и гармония» [14, с. 153].

Таким образом, концепцию И. Канта можно отнести к музыкальному формализму. Практически противоположного мнения придерживается представитель той же философской традиции Г. В. Ф. Гегель. Гегель, прежде всего, отмечает связь содержания с материалом изображения. «Если внутренняя сфера должна обнаруживаться в качестве субъективной задушевности, то, соответственно материал не должен иметь для себя известное постоянство» [4, с. 95]. Музыка как раз берёт в качестве своего содержания субъективное как таковое, делает внутреннюю сферу предметом сообщения. Музыка уничтожает пространственное измерение и сосредотачивается в субъективности. Ещё в своём первоисточке, тоне, она покидает стихию внешней формы. Таким образом, сам материал музыки способствует тому, что она выражает субъективность как таковую. В ней мы воспринимаем не устойчивую идеальную форму, а идеальную душевность. Музыкальный материал находится в постоянном становлении и исчезновении. Музыка есть искусство чувства, которое непосредственно обращено к самому чувству. Выражение субъективности не приводит к возникновению пространственно пребывающей объективности. Музыка способна выразить чувства и облекает образы Духа в мелодические звуки. Она может и вовсе освободиться от всякого содержания, представляя лишь изменения в царстве звуков, но, в этом случае, она окажется пустой и лишённой смысла [4, с. 106]. Таким образом, Гегель видит содержание музыки как саму субъективность, или сам Дух.

В этом рассуждении, помимо всего прочего, мы встречаем термин выражение, который часто используется при обсуждении вопроса об эмоциях в музыке. Приведём некоторые рассуждения по этому поводу.

Декарт полагал, что цель музыки ограничивается тем, чтобы доставлять наслаждение и возбуждать разнообразные аффекты [5, с. 21]. По-видимому, он первым ввёл термин «эмоция» в науку о музыке, и дал обоснование различных аффектов, применимых к ней [15, с. 120]. Соответственно сама музыка должна была заключать в себе определённые эмоциональные состояния. В этом отношении интересно высказывание Г. Лотце: «Ясно, что музыка может запечатлеть не сложившиеся чувства, а только звуковые фигуры ...[она] придаёт форму, присущую им как движениям нашей Души» [16, с. 22]. Х. Ортега-и-Гассет пишет: «С какой бы стороны мы ни подошли, как бы ни трактовали этот вопрос, в конечном счёте нам придется признать, что искусство – это выражение чувств. Разумеется, не только это; но именно выражение чувств и составляет суть искусства. Что останется – и прежде всего от той же музыки, – если мы отбросим её способность выражать эмоции» [12]. Исходя из этого утверждения Х. Ортега-и-Гассет полагает, что и популярность и понятность музыки зависит от того, какие эмоции выражал в ней композитор. Публика должна узнать эти эмоции. Рассуждая о языке форм и правилах искусства В. Дильтей обсуждает вопрос о соотношении чувства и образа в музыке. Чувственные внешние формы находятся в символическом отношении к психическому содержанию. «На связи наших душевных движений с механизмами наших рефлексов основано то, что душевные движения получают разрядку в минах, жестах и в тоне, так что мы задним числом всегда можем прочесть в этих внешних выражениях что-то внутреннее. Особенно в глубину музыки проникает действие схем, пронизывающих речь через связь силы, высоты, скорости и ритма к эмоциям» [7, с. 477]. В XX веке Г. Кречмер писал, что чувства, выраженные в музыкальном опусе, образуют его аффективное содержание и определяют его форму. Аффективная схема музыкального смысла оживает в субъекте благодаря ассоциациям и воспоминаниям [16, с. 36-37]. Значит, смысл музыки находится в субъекте. Отсюда возникает целый ряд утверждений, основанных на понимании смысла музыки как проекции «Я» слушателя, бессознательных импульсов, а, следовательно, и субъективности восприятия музыки. Такова эволюция данного вопроса.

Развёрнутый анализ проблемы эмоционального содержания музыки предлагает П. Киви. Он говорит о том, что среди философов музыки, а так же среди квалифицированных слушателей, вопреки скептическим утверждениям, существует мнение о том, что музыка способна выражать разнообразные эмоции: радость, грусть, страх,

надежду. Когда мы говорим, как утверждает П. Киви, что музыка, к примеру, грустная, мы полагаем, что грусть присуща ей как воспринимаемое качество, а не как способность этой музыки вызывать в нас данную эмоцию. Хотя данные одного из исследований свидетельствуют о том, что далеко не все люди воспринимают «грустную» музыку как таковую [23]. Мы говорим о грустном событии, когда оно приводит нас в это состояние. Или о грустном человеке, полагая, что грусть – это определённое состояние сознания. Но музыка не обладает сознанием [22, с. 32].

Мы определяем эмоциональный потенциал музыки по таким качествам, как тональность, темп, ритм, громкость. К примеру, мы будем считать музыку печальной, если она движется в медленном темпе, написана в минорной тональности и так далее. На основании проведенных исследований, по утверждению Д. Харона, можно сделать вывод, что в минорных темах используются более низкие тона, меньшие интервалы [21, с. 59]. Значит, качество грусти имеет своим основанием другие качества, как бы проявляется из них [22, с. 35].

В попытке найти ответ на вопрос, что выражает музыка Р. Скратон обращается к рассмотрению идей А. Шопенгауэра, который считает музыку порождением Воли. Она является её наиболее адекватным выражением, передавая эту первооснову мира не через идеи, воплощённые в объектах явленного мира, а непосредственно. А. Шопенгауэр так же полагает, что музыка ничего не изображает, и вовсе не связана с объектами мира. Она существовала бы даже в том случае, если бы мира вовсе не было. Структура музыки изоморфна структуре Воли [11, с. 141]. Такие рассуждения приводят Р. Скратона к собственным выводам. Прежде всего, он отмечает, что качества, выражаемые музыкой, должны иметь особую природу. Они отличаются, например, от качества «красный», которое могут воспринимать и животные. Грусть в песне Р. Скратон предлагает называть «высшим» качеством [24, с. 160]. Основная особенность такого качества состоит в том, что его восприятие зависит от нашей воли. Мы можем выбирать, какую эмоцию слышать в музыке. Как природа звуков заключается в нашей способности слышать их, так и эмоции в музыке зависят от нашего сознательного выбора. В этом, по мнению Р. Скратона, состоит часть загадки музыки – она есть «высшее» качество и «высший» объект, то есть, доступный только рациональным существам, наделённым воображением. Музыкальное выражение не имеет никаких правил, и может воплощаться только в самом музыкальном произведении. «За чувственными впечатлениями [которые доставляет музыка], – пишет О. Шпенглер, – мы переживаем целый мир иных, в которых только и проявляется вся полнота и глубина творения, и о которых можно говорить и сообщать нечто лишь в переносных образах» [17, с. 389].

Полной противоположностью предыдущих рассуждений по поводу выражения эмоций в музыке является позиция известного теоретика музыки Э. Ганслика. И действительно, сложно найти хотя бы одного автора, не обвинившего его в формализме или в чём-либо ещё. Хотя «...отрицание теории выразительности относительно музыки не обязательно должно вести к формализму...» [20]. Так же сложно найти более интересные идеи не только по поводу, музыки, но и по поводу организации музыкальной науки в целом. Э. Ганслик выступал против «ложного вмешательства чувств в науку», против «эстетических мечтателей» и против распространённого мнения о том, что музыка имеет целью выражение чувств. «Красота музыки есть нечто чисто музыкальное, то есть, заключающееся в сочетании звуков, без отношения к внемusicalной сфере мыслей» [3, с. 7]. Предположения о том, что музыка имеет целью вызывать чувства, и о том, что она их содержит – оба ложны. Музыкально-прекрасное не имеет цели, оно есть чистая форма. Для возбуждения ощущений, согласно Э. Ганслику, не нужна музыка. Прекрасное, которое мы воспринимаем в музыке, не чувство, а фантазия – созерцание с пониманием. И оно неразрывно связано с формой. Музыка состоит из звуков, и не имеет содержание отличное от них самих [3, с. 170]. Музыка говорит одни звуки, не предоставляя нашему, движущемуся в понятиях мышлению, никакого содержания. Содержание и форма, таким образом, взаимно дополняют и

обуславливают друг друга. Содержание музыки чисто музыкально – это то, что звучит. Музыка есть «свободное творчество человеческого Духа из материала, способного к одухотворению» [3, с. 81].

Таким образом, работу Э. Ганслика «О музыкально прекрасном» считают началом философии музыкального формализма. Обобщая его подход к анализу музыки можно сказать следующее. В своей работе Э. Ганслик высказал два тезиса. Первый (негативный) состоит в том, что красота музыки не заключается в её выразительности. Ведь, удовольствие, получаемое от музыки, во многом зависит от музыкальных ожиданий [18, с. 65]. Второй тезис (позитивный) утверждает, эта красота заложена в музыкальном материале, в форме. Э. Ганслик описывал музыку как формы, движущиеся в рамках тональности. Музыка является как бы звуковым аналогом калейдоскопа [22, с. 60]. Но содержание музыкальной картинки не может быть выражено словами. Её смысл и логика чисто музыкальны. Ведь в отличие от калейдоскопа, музыкальные фрагменты упорядочены. Но, если музыка является непереводаемым языком, то, по словам П. Киви, это должен быть язык без семантики. Такой язык содержит лишь синтаксический компонент. Скорее всего, Э. Ганслик понимал музыку именно таким образом. Н. Кук также полагает, что «...значение музыки находится в ней, а не за её пределами» [19].

Близкую точку зрения высказывает А. Ф. Лосев в своей работе «Основной вопрос философии музыки». Ни физические колебания воздуха, ни физиологические ощущения, ни психологические эффекты, не имеют, по его мнению, никакого отношения к музыке [10, с. 315]. Музыкальный предмет должен определяться вне зависимости от наших переживаний, либо внешних идей. А. Лосев предлагает рассматривать музыку так, как она даётся нашему сознанию, и в этом отношении музыке более всего имманентно время. Но время без качественного наполнения, то есть, становление. Именно оно является основой музыки, и тем, что мы воспринимаем в ней. Музыка являет нам саму процессуальность жизни, бесконечное чувство жизни [10, с. 327]. «Музыка есть искусство времени, и музыкальная форма есть, прежде всего, временная форма» [9, с. 299].

Таковы основные направления размышления о формально-содержательной структуре музыки в рамках философских исследований. Основная задача данных подходов заключается в выявлении содержания музыкального феномена, определении зависимостей между формой и смыслом музыки. Однако результаты размышлений на данную тему приводят к выводу, что ни внемузыкальная реальность, ни формальная закономерность не дают нам понимания того, что именно выражает музыка. Все вышеперечисленные явления мы слышим в музыке; это слышание зависит от нашей воли и наших способностей. Точно так же мы можем и вовсе ничего не слышать в музыке. Станет ли она от этого бессодержательной? Р. Скратон не признаёт существование музыки вне человека, но так ли это на самом деле. Она действительно может не существовать в физическом мире, но где гарантии того, что Вселенная ограничена лишь этим измерением. А. Шопенгауэр, к примеру, утверждал, что музыка может вполне обойтись и без человека. Её существование от нас независимо. Мы не можем исключать такую возможность, и, в таком случае, снова возникает вопрос о смысле и содержании музыки самой по себе.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Философия новой музыки / Т. Адорно ; пер. с нем. Б. Суратова. — М. : Логос, 2001. — 352 с.
2. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин]. — М. : Худож. лит., 1986. — 543 с.
3. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном : опыты проверки музыкальной эстетики / Э. Ганслик ; пер. П. Юргенсона. — М. : Юргенсон, 1895. — 181 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике / Г. В. Ф. Гегель ; пер. П. Попова. — М. : Соцэкгиз, 1958. — 440 с. — (Сочинения : в 14 т. / Г. В. Ф. Гегель ; т. 14, кн. 3).

5. Горбачёв Н. А. Философия и музыка : учебное пособие / Н. А. Горбачёв. — С.: СГУ, 1975. — 100 с.
6. Дильтей В. Собрание сочинений : в 6 т. : перев. с нем. / В. Дильтей. — М. : Дом интеллект. кн., 2000. — . — Т. 1 : Введение в науки о духе : опыт полагания основ для изучения общества и истории. — 2000. — 765 с.
7. Дильтей В. Собрание сочинений : в 6 т. : перев. с нем. / В. Дильтей . — М. : Дом интеллект. кн., 2001. — . — Т. 4 : Герменевтика и теория литературы. — 2001. — 531 с.
8. Кант И. Сочинения : в 6 т. : пер. с нем. / И. Кант. — М. : Мысль, 1966. — . — Т. 5 : Критика эстетической способности суждения — 1966. — 564 с.
9. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев. — М. : Правда, 1990. — 656 с. — (Из ранних произведений).
10. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки / А. Ф. Лосев. — М. : Изд-во полит. лит., 1991. — 525 с. — (Философия. Мифология. Культура).
11. Монахов С. Л. Сущность феномена музыки в метафизике А. Шопенгауэра / С. Л. Монахов // *Studia culturae*. — 2002. — Вып. № 3. — С. 140-147.
12. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. — М. : Искусство, 1991. — 588 с.
13. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре / Г. Риккерт ; пер. с французского Я. А. Ляткера. — М. : Республика, 1998. — 413 с.
14. Хёйзинга Й. *Homo Ludens* : статьи по истории культуры : пер. Д. В. Сильвестрова / Й. Хёйзинга. — М. : Прогресс-Традиция, 1997. — 416 с.
15. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань., 2002. — 320 с. — (Учебники для вузов. Спец. лит.).
16. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики / Т. В. Чередниченко. — М. : Музыка, 1989. — 222 с.
17. Шпенглер О. Закат Европы : в 2 т. / О. Шпенглер ; пер. с нем. И. И. Маханькова. — М. : Мысль, 1998. — . — Т. 2 : Всемирно-исторические перспективы. — 1998. — 606 с.
18. Aiello R. Review of David Huron, “Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation” (Cambridge, MA: MIT Press, 2006) / Aiello R. // *Empirical Musicology Review*. — 2007. — Vol. 2, № 2. — P. 65-66.
19. Cantrick R. Commentary on Nicholas Cook, “Theorizing Musical Meaning” (*Music Theory Spectrum* 23/2, 2001) / R. Cantrick [Electronic Edition] // *Music Theory Online*. — 2002. — Vol. 8, № 2. — Режим доступа : <http://www.mtosmt.org/issues/mto.02.8.2/mto.02.8.2.cantrick.html>.
20. Hall W. R. Hanslick With Feeling / W. R. Hall [Electronic Edition] // *Canadian Aesthetics Journal*. — 1998. — Vol. 2. — Режим доступа : [www.uqtr.quebec.ca/AE/vol\\_2](http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_2).
21. Huron D. A Comparison of Average Pitch Height and Interval Size in Major- and Minor-key Themes: Evidence Consistent with Affect-related Pitch Prosody / D. Huron // *Empirical Musicology Review*. — 2008. — Vol. 3, № 2. — P. 59-63.
22. Kivy P. Introduction to a Philosophy of Music / P. Kivy. — Oxford : Clarendon Press, 2002. — 284 p.
23. Manuel P. Does Sad Music Make One Sad? : an Ethnographic Perspective / P. Manuel [Electronic Edition] // *Contemporary Aesthetics*. — 2005. — Vol. 3. — Режим доступа : <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=286>.
24. Scruton R. The Aesthetics of Music / R. Scruton. — New York : Oxford University Press, 1999. — 538 p.