

## ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

### Научная статья

<https://doi.org/10.11621/npj.2023.0307>

УДК 159.92

# Музыкальное движение как средство постижения внутренней формы музыкального произведения

**А.М. Айламазьян**

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация

### Резюме

**Актуальность.** Проблема методов эстетического воспитания, в том числе музыкального, приобретает особую значимость в связи с задачей развития личности, формирования ее нравственной сферы. Встаёт вопрос о той работе, которую проделывает слушатель при восприятии музыкального произведения. Чтобы организовать такую работу и решить эту практическую задачу, необходимо рассмотреть и выявить содержание и структуру музыкального восприятия.

**Цели.** 1) Изучить механизм и направленность музыкального восприятия; 2) провести анализ подходов к проблеме музыкального содержания в музыковедении и музыкальной психологии; 3) раскрыть возможности методов ритмопластики в формировании музыкального восприятия как способности понимать и переживать, откликаться на звучащую музыку.

**Методы.** Работа представляет собой теоретико-аналитическое исследование, обобщающее опыт практики, музыкального движения и других методов ритмопластики. Используются методы логико-содержательного анализа теоретических подходов к описанию процесса музыкального восприятия. Проводится исследование созданных в практике музыкально-двигательных форм с точки зрения отражения в них формальных структур музыки и раскрытия музыкального содержания.

**Выборка.** В качестве материала для анализа используются созданные в практике музыкального движения музыкально-двигательные формы и композиции.

**Результаты.** Проведённое исследование позволяет подтвердить сделанное предположение о том, что выражающие движения, осуществляемые в ответ на звучащую музыку, отражают не столько внешнюю, формально-структурную сторону музыки, сколько её внутреннюю, содержательно-смысловую.

**Выводы.** 1. Полученные результаты позволяют определить процесс музыкального восприятия как сложную деятельность по «выслушиванию» внутренней смысловой стороны музыкального произведения, не сводимую к чисто аналитической работе. 2. Показано, что с помощью средств ритмопластики можно отразить внутреннюю смысловую сторону музыкального произведения и перевести музыкальный образ в пространственно-временные формы.

**Ключевые слова:** музыкальная психология, музыкальное восприятие, музыкальное содержание, музыкальная семантика, внутренняя форма произведения, смысл, интонация, эстетическое воспитание, ритмопластика, музыкальное движение.

*Для цитирования:* Айламазьян А.М. Музыкальное движение как средство постижения внутренней формы музыкального произведения // Национальный психологический журнал. 2023. Т. 18, № 3 (51), С. 55–71. <https://doi.org/10.11621/npj.2023.0307>

## PSYCHOLOGY OF ART

Scientific Article  
<https://doi.org/10.11621/npj.2023.0307>Musical movement as a means of comprehending  
the inner form of a musical work

Aida M. Ailamazyan

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

**Abstract**

**Background.** The issue of the methods in aesthetic education, including music, is of particular importance in connection with the task of personal development and formation of the moral sphere. The question of organizing the work that the listener does when perceiving a piece of music arises. Practical solution to this problem requires considering and identifying the content and structure of musical perception.

**Objectives.** The article aims (1) to research the mechanisms and orientation of musical perception; (2) to analyze approaches to the problem of musical content in musicology and music psychology; (3) to reveal the possibilities of rhythmoplasty in the formation of musical perception as the ability to understand and experience and to respond to sounding music.

**Methods.** The work is a theoretical and analytical study summarizing the experience of practice, musical movement, and other methods of rhythmoplasty. The methods of logical and meaningful analysis of theoretical approaches to the description of musical perception are used. The study of musical-motor forms created in practice is carried out from the point of view of reflecting the formal structures of music, as well as from the point of view of revealing the musical content.

**Sample.** Musical-motor forms and compositions created in the practice of musical movement, as well as written reviews of participants of classes and members of the "Heptahor" studio are used as a material for analysis.

**Results.** The conducted research allows us to confirm the assumption that the expressive movements carried out in response to sounding music reflect rather the internal, meaningful and semantic side of the music than its external, formal-structural aspects.

**Conclusion.** The results obtained allow us to define the process of musical perception as a complex activity of "listening" to the inner semantic side of a musical work, which is not reducible to purely analytical work. It is also shown that using the means of rhythmoplasty makes it possible to reflect the inner semantic side of a musical work and translate a musical image into spatio-temporal forms.

**Keywords:** musical psychology, music perception, musical content, musical semantics, inner form of the work, meaning, intonation, aesthetic education, rhythmoplasty, musical movement.

*For citation:* Ailamazyan, A.M. (2023). Musical movement as a means of comprehending the inner form of a musical work. *National psychological journal*, 18, 3 (51), 55–71. <https://doi.org/10.11621/npj.2023.0307>

**Введение**

В последнее время при обсуждении проблемы эстетического воспитания, в том числе музыкального, особое внимание уделяется развитию личности, становлению её нравственной сферы, духовного мира, раскрытию творческого потенциала (Рапацкая, 2020). В связи с этим рассматривается активность слушателей в процессе музыкального восприятия. Ведущий музыкальный психолог М.С. Старчеус пишет: «Эмоционально-психологическое воздействие музыки нельзя, как это ни парадоксально, вывести *только из самой музыки* (звуковой формы художественного содержания и средств выразительности), но и *невозможно отделить от неё*. Слушатель проделывает едва ли не половину пути «навстречу» эмоциональ-

ному воздействию на него музыки» (Старчеус, 2012, с. 657).

Очевидно, что эстетическое воспитание должно быть направлено на формирование этой активности. Как решить эту задачу?

Накоплен большой опыт просветительской работы: как правило, это лекции, комментарии, рассказы о музыке, знакомство с разными музыкальными инструментами и произведениями в рамках специальных концертов, телевизионных и радиопередач (Бернштейн, 1978; Ныркова, 2017).

Наряду с «пассивными» формами приобщения к музыкальной культуре особое внимание стали уделять активным методам эстетического воспитания, предполагающим самостоятельную деятельность и активность участников: детей и взрослых (Тютюникова, 2003; Рева, 2019). Здесь можно найти методы,

активизирующие воображение, или возбуждающие интерес.

Чтобы понять эстетический объект, часто переводят его в неэстетический через указание на неспецифическое содержание: литературное, понятийное, морально-этическое, субъективно-психологическое. Однако, эстетическое переживание художественного объекта связано с восприятием его формы, в которой заключено специфическое содержание предмета искусства (Выготский, 1986). Взаимодействие специфических и неспецифических моментов, как бы втянутых в эстетическое переживание, составляет важный механизм воздействия искусства: катарсический и трансформирующий (Выготский, 1986).

Методы ритмопластики изначально возникают в связи с задачами освоения музыкальной техники (Жак-Далькроз, 2020) или в процессе поиска новых форм танцевального искусства (Дункан, 1989), в соответствии с задачей поиска общих законов выразительности, воспитания телесной выразительности актёров (Волконский, 2012; Эйзенштейн, 2002). Эти поиски неожиданно привели как к новым художественным, так и педагогическим открытиям.

Двигательное проживание или воплощение музыки приносило участникам эстетическое удовлетворение, вызывало интерес к музыке, в целом — побуждало личность к творчеству. Так была осознана возможность формирования эстетического восприятия, в том числе и восприятия музыки, с помощью активных методов, не совпадающих с процессом самого музицирования (игрой на музыкальном инструменте).

Однако, этот эффект нуждался в теоретическом осмыслении. Необходимо было ответить на вопрос, в каком отношении стоит выражающее движение к музыке, к музыкальному произведению? Подчас высказывается и сомнение в самой возможности выразить музыку с помощью движения. Разнообразие появившихся подходов и методов (ритмика Жака-Далькроза, музыкальное движение, эвритмия, алексеевская гимнастика, система К. Орфа и др.) ставило задачу их сопоставления, ведь несмотря на близость общих заявлений и посылок сами направления отличаются по своей методологии и интерпретации музыки (Танцевальные практики..., 2012). Встают и важные психологические вопросы: можно ли с помощью движения объективировать внутренние процессы переживания; можно ли с помощью движения организовать процесс переживания музыкального произведения?

### Проблема музыкального восприятия и методы ритмопластики

Психологи давно обратили внимание на моторный компонент музыкального восприятия, отмечая, что в ответ на звучащую музыку у человека возникают спонтанные двигательные реакции, ритмичные дви-

жения всего тела, а также изменяется сердцебиение и ритм дыхания (Теплов, 1985; Сакс, 2022).

Современные исследователи подчёркивают, что двигательные реакции носят не только импульсивный характер и как бы сопровождают восприятие музыки, но что моторные компоненты занимают центральное место в механизмах музыкального восприятия. Так, музыковед и психолог Д.К. Кирнарская указывает: «Моторный компонент выступает в качестве центрального синестетического механизма восприятия, который связывает все компоненты, образующие процесс восприятия, в целостную систему. С одной стороны, моторный компонент является своего рода «заместителем» интонации, являя собой её невзвучивающей эквивалент, с другой стороны, двигательно-моторная система является переходным звеном от слуховых впечатлений к пространственным, а от них к временным» (Кирнарская, 1997, с. 80).

Но что представляет из себя музыкальное восприятие? На этот вопрос отвечали музыканты и философы, социологи и психологи, теоретики и практики. Если музыковеды и философы говорили о самом феномене музыки, о её сущности, то социологи и психологи — в большей степени об индивидуальных особенностях музыкального восприятия (о предпочтениях, о различных типах слушания и т.п.). Так подчёркивается разница между слушателями-профессионалами и непрофессионалами, знакомыми с теорией музыки и «наивными» слушателями (Адорно, 1989; Кирнарская, 1997; Холопова, 2014). В эмпирических работах раскрывается связь музыкальных предпочтений с психологическими особенностями, личностными чертами человека (Dunn et al., 2011; Ruth et al., 2023), связь отдельных структурных характеристик, элементов музыки и испытываемых эмоций (Ferreri et al., 2021); изучаются физиологические корреляты восприятия музыки разных жанров (Liu et al., 2021; Good et al., 2022).

При этом от внимания исследователей ускользает самое главное — способность к глубокому переживанию музыки, к общению посредством музыки, к восприятию её смыслов.

Одним из первых в психологии сформулировал представление о музыкальных способностях Б.М. Теплов (Теплов, 1985). Особое место в концепции Б.М. Теплова наряду со звуковысотным слухом и чувством ритма занимает *музыкальность*, как способность эмоционально откликаться на звучащее музыкальное произведение. В целом ряде современных исследований рассматривается связь музыкальности и эмпатии (Carraturo, Ferreri et al., 2022), способности к распознаванию эмоций в музыке и алекситимии (García-Rodríguez et al., 2022).

В.Н. Холопова, обсуждая проблему бессознательных механизмов восприятия музыки, наряду с *эмоциональным слухом* выделяет *слух смысловой*. Изначально понятие эмоционального слуха (далее — ЭС) было введено В.П. Морозовым. Согласно В.П. Морозову эмоциональный слух представляет собой: «спо-

способность к определению эмоционального состояния говорящего по звуку его голоса. В музыкальном искусстве ЭС — это способность к адекватному восприятию и интерпретации тонких эмоциональных оттенков музыкальных звуков» (Морозов, 1998, с. 44). Смысловой слух В.Н. Холопова связывает со способностью воспринять целостную музыкальную интонацию, соответствующую базовым музыкальным архетипам. Музыкальный архетип определяется «как смысловая ячейка, порождённая одним из нескольких наиболее типизированных ракурсов содержательного мышления в музыке» (Холопова, 2014, с. 177).

Восприятие музыки — это не пассивный процесс, а сложная деятельность, вовлекающая человека целиком, включая его эмоциональную сферу, использующая как сознательные, так и бессознательные механизмы. При всей вариативности и разнообразии, «субъективности» восприятия того или иного произведения можно говорить об адекватности или о слышании, так же как о неадекватности или отсутствии слышания, невосприимчивости и непонимании музыкального произведения. Как пишет В.Н. Холопова: «Музыка, по крупному счёту, пишется для слушателя. Если любитель музыки верно слышит все смысловые интонации <...> его восприятие будет адекватно замыслу композитора» (Холопова, 2014, с. 332).

Проблема музыкального содержания обсуждается в музыковедении и музыкальной психологии. Так, Е.В. Назайкинский обращает внимание на роль жизненного опыта человека в восприятии музыки, понимании её содержания. Он подчёркивает, что мир музыкальных образов не может быть понят сам из себя, а предполагает установление ассоциаций с жизненными впечатлениями. Важное значение приобретает сенсорный (пространственный), кинетический и социальный (речевой) опыт. По мнению автора, с этими сторонами опыта связаны существенные компоненты музыкального произведения: «его собственно звуковая сторона, то есть объективный акустический процесс, развёртывающийся во времени и пространстве; динамика развития и его внутренний ритм и пульс, а также его смысловая образная и эмоциональная стороны» (Назайкинский, 1982, с. 83).

Предпринимаются попытки семиотического анализа музыки, описания особенностей музыкального знака. С.М. Мальцев выделяет иконические музыкальные знаки, которые несут звукоподражательный характер или отражают отдельные симптомы эмоциональных состояний, а также музыкальные знаки-индексы, когда содержание обозначается через жанр; в музыке также присутствуют знаки-символы, например, в случае использования музыкальных криптограмм или обозначении слов через буквенные названия звуков, символами могут стать музыкальные цитаты и лейтмотивы. Автор указывает на наличие в музыке метафоры, смысловой двуплановости, раскрывает семантическую роль и метонимии. Наиболее сложный момент семантического анализа касается соотнесения музыкальных знаков и их соединения

на более высоких уровнях музыкальной структуры: «Важнейшим видом соотнесающего иконического знака в музыке является музыкальная *тема*. Одним из характерных признаков её считается относительная законченность, целостность <...> если значениями составляющих тему иконов элементарного уровня (ритмо-интонации, субмотивов, мотивов) являются те или иные отдельные симптомы человеческих эмоций (интономы горя, радости и т.п.), то значением темы, как целостного соотнесающего икона (коннотатора), является уже нечто качественно иное — образ, живой звуковой «портрет» персонажа, героя музыкальной драмы» (Мальцев, 2020, с. 204).

Давая общую оценку семиотическому подходу к анализу музыкального содержания, следует отметить, что в нём доминирует рациональное понимание музыки; значения музыкальных знаков в принципе вербализуемы и могут быть осознаны.

Выделение такой целостной единицы как интонация позволяет рассматривать в неразрывном единстве смысловые и структурные аспекты музыки.

Интонационная теория музыки является фундаментальной для отечественного музыковедения. Её основы заложены Б.В. Асафьевым (Асафьев, 1971). Большой вклад в дальнейшее развитие был внесён В. Медушевским, В.Н. Холоповой и др. (Медушевский, 1993; Холопова, 2014). Её специфика состоит в содержательно-смысловом, а не формальном подходе к музыке. В.Н. Холопова даёт очень точную характеристику данной концепции: «Интонация в асафьевском смысле составляет совершенно исключительное явление среди всех других категорий современной теории музыки. Традиционная теория музыки, идущая ещё от Древней Греции, располагает системой чисто композиционных понятий: интервал, лад, тональность, ступень лада, аккорд, мотив, тема, такт, метр и т.д. — все они носят структурный, а не содержательный характер. Асафьевская интонация — как раз выразительно-смысловая ячейка музыки. Это как бы музыкальное «слово», причём, *живое, звучащее слово, не поддающееся существующей письменной нотной записи*» (Холопова, 2014, с. 129).

Сказанное позволяет точнее сформулировать задачу эстетического воспитания: развить способность к слышанию интонационного содержания музыки, восприятию эмоциональной и смысловой наполненности музыкального произведения. Открывается и проблемная сторона музыкального восприятия: интонационный процесс, обусловленный формой музыкального произведения, тем не менее не сводим ни к нотной записи, ни к музыкальной фактуре. Пользуясь языком и понятиями, сложившимися в искусствоведении и литературоведении, можно сказать, что интонационный процесс не совпадает с формой материала музыкального произведения, он ближе к тому, что можно назвать внутренней формой музыкального произведения.

Различия внутренней и внешней формы слова, в целом художественного произведения, вводит в оби-

ход Г. Шпет и его последователи (Шпет, 2007; Марцинковская, Поленова, 2006). Такая форма предмета постигается в процессе коммуникации. Как пишет Р. Грюбель: «Шпет приписывает самому предмету формально-онтологические формы, которые он так же называет внутренними <...> формы творения являются внешними формами артикуляции или фиксации коммуникативного акта, а формы понимания смысла предмета — сугубо внутренними формами. В процессе коммуникации мы превращаем внешние формы сообщения во внутренние формы понимания» (Грюбель, 2010, с. 20–21). Подчёркивается при этом, что смысл как контекстуальное явление отличен от значения как внеконтекстуального феномена.

В согласии со Г. Шпетом рассуждает и М.М. Бахтин в своём учении о художественной форме. Он называет форму содержательной и критикует подход к форме только со стороны материала: «...форма, с одной стороны, действительно, материальная, сплошь осуществлённая на материале и прикреплённая к нему, с другой стороны, ценностно выводит нас за пределы произведения как организованного материала, как вещи» (Бахтин, 1975, с. 24). Согласно М.М. Бахтину эстетический компонент произведения «не есть ни понятие, ни слово, ни зрительное представление, а своеобразное эстетическое образование, осуществляемое — в поэзии с помощью слова, в изобразительных искусствах с помощью зрительно воспринимаемого материала, но нигде не совпадающее ни с материалом, ни с какой-либо материальной комбинацией» (Бахтин, 1975, с. 52–53). И заключает, что форма художественного произведения отражает активность автора и выражает его ценностное отношение к действительности.

Это содержание и ценностное отношение передаётся с помощью преобразования материала, когда новые смыслы появляются в связи с его новым использованием или новыми связями, возникающими между отдельными элементами композиции целого. Так поэзия пользуется в качестве материала обыденным языком и словами этого языка, зафиксированными значениями. В рамках поэтической формы благодаря её ритмической организации значения слов приобретают новый, вторичный смысл, возникают новые, неожиданные соединения смыслов, из которых в конечном счёте рождается часто парадоксальный образ стихотворения.

Позволим сделать предположение, что материалом для музыкального произведения являются сложившиеся интонационные формулы и выражения, существующие в речи, характерные для тех или иных ситуаций, но это может быть и набор определённых интонаций, накопившихся в музыкальной культуре, как устойчивых тем и мотивов, ритмокомплексов. Понятие «протоинтонации», как устойчивого речезвукового образования, вводит в научный оборот В. Медушевский (Медушевский, 1993). О наличии базовых интонаций в музыкальной культуре говорят такие исследователи, как Д.К. Кирнарская, В.Н. Холопова,

А.В. Торопова (Кирнарская, 2004; Холопова, 2014; Торопова, 2017). Однако музыка, как живое искусство интонируемых смыслов, выходит за границы как базовых протоинтонаций, так и сложившихся музыкальных штампов и даже стилей и жанров. Музыка с помощью средств музыкальной выразительности, композиционных структур и приёмов преобразует первичные интонации, порождая новые содержания и смыслы, вызывая сложные уникальные переживания.

### Анализ музыкально-двигательных форм в сопоставлении со структурой музыкальных произведений

Опыт работы по методу музыкального движения позволяет проанализировать созданные музыкально-двигательные формы, показать особенности двигательного ответа на звучащую музыку.

Первое наблюдение и вывод состоит в том, что специально организованные движения тела во время восприятия музыки не являются простым сходственным подстраиванием. Они не воспроизводят в точности внешний «телесный» слой музыкально-звуковой «ткани», а отражают сложный скрытый процесс музыкального развития и становления. Исследования Г.А. Ильиной, посвящённые восприятию ритма детьми, показали, что «ритмические рисунки детей, синхронно отвечавшие музыке, выглядят по отношению к ней, как *обобщение*, то есть являются своеобразным «переводом» музыки в ответное движение» (Ильина, 1961, с. 126).

В дальнейшем Г.А. Ильина и С.Д. Руднева показали, что «в двигательных реакциях тела на целостное содержание музыки зеркально не отражается ни один из элементов воспринимаемого произведения. Но происходит избирательность, или трансформация всех структурных моментов музыки» (Ильина, Руднева, 1971, с. 68). Характерны приведённые авторами примеры, в которых сопоставляются найденные движения и звуковая ткань музыкального произведения, а с другой стороны, ладовые и тонические изменения. Показано, что в вальсе Франца Шуберта *op. 9, № 12* (см. Приложение) маховые движения рук в одну и другую стороны отражают только некоторые участки звуковой ткани — отмечены начальные звуки первых двух тактов, первый мах подчёркивает напряжение начального динамического импульса, второй — поддерживает вызванный тонус, а круговой мах взрывом — усиливает диапазон до кульминации. Авторы делают вывод: «не всё, что слышится, имеет равное значение для выявления смысла звучания» (Ильина, Руднева, 1971, с. 69). В случае с данным произведением равномерное слышание выявит форму вальса — спокойного, метрически ровного. При предложенной интерпретации характер воспринимаемой музыки меняется, интонация вальса, его танцевальность пре-

одолеваются, и возникает достаточно прихотливый, немного капризный и неожиданно яркий образ.

Каждый раз поиски музыкально-двигательной формы и выслушивания музыки движением, уподобление через движение звучащей музыке превращается в напряжённый творческий процесс постижения интонационной структуры данного произведения. За внешней формой часто достаточно парадоксально себя обнаруживают внутренние смыслы.

В качестве примера приведём анализ движения на музыку известной песни Исаака Дунаевского «Москва». Для выражения музыкальной формы данного произведения найдены сильные маховые равномерные движения, которые покрывают ритмически неровный характер музыки, мелодия также движется то вниз, то вверх. Равномерные махи выполняются поочерёдным расслаблением и напряжением рук, однако постепенно углубляющимся и усиливающимся движением, что вызывает переживание прилива сил, расширения в пространстве и изнутри идущей, бьющей через край энергии. Маховые движения отвечают на скачки в мелодии, эти скачки усиливаются во второй части, ритм мелодии так же обостряется в своей неровности, возникают синкопы — в ответ усиливаются и махи, которые теперь захватывают всё тело, передаваясь корпусу. Но наверно самый главный выразительный приём — это дыхание, сопровождающее махи, оно как будто углубляется и расширяется одновременно, последний торжествующий жест поднятых вверх рук — это и прилив сил, и их собранность.

Мы привели пример, когда выражающий жест выделяет, акцентирует некоторые структуры музыкального текста. В других случаях внутренняя форма музыки выявляется с помощью жеста и движения, которые, строго говоря, ни одному элементу музыкального текста не соответствуют. Жест оказывается чем-то большим, отражающим единую интонацию и устремлённость целого музыкального произведения. В таких случаях движение как будто покрывает отдельные звуки, подчёркивая их связность и общую направленность.

Следует отметить, что умение так слышать музыку развивается не сразу и поначалу участники занятий реагируют более мелко, буквально отражая в движении музыкальные элементы.

Приведём пример: Й. Гайдн, «Венгерское рондо» (см. Приложение). Данный короткий отрывок представляет собой классическую трёхчастную форму, в которой третья часть является повторением первой, а средняя являет собой контраст по отношению к этим частям. Это излюбленная в музыке форма позволяет не только пережить контраст, смену настроения, но и почувствовать закономерность в их противопоставлении, а значит, воспринять как единство, как разные стороны бытия в его целостности и полноте. В данном отрывке части отличаются прежде всего ритмически; если в первой части аккомпанемент левой руки представляет собой

плавную и ровную звуковую линию, то во второй он акцентированный, с повторяющимися аккордами, звучащими ударно. Эти контрасты не всегда удаётся отразить занимающимся, как взрослым, так и детям, и основное затруднение представляет первая часть. Поначалу, участники слышат все повороты, изгибы мелодии и отражают, так или иначе, эту изменчивость. В качестве приспособления участникам предлагается взять в руки ленты и использовать их в импровизационном ответе. Но и это приспособление не всегда помогает услышать общее течение музыки. Движения с лентами так же могут носить дробный характер, выглядят избыточными и суетливыми по сравнению со звучащей музыкой, хотя и достаточно точно передают её внешний ритмический и мелодический рисунок. Если удаётся привлечь внимание к музыкальной фразе, то можно заметить, как у некоторых участников резко меняются движения, приобретаая устремлённый и слитный характер. Они перестают дёргать ленты в разные стороны, пытаются вести их плавно, покрывая звучание одной линией движения. Помогает этому и лёгкий равномерный бег. Найденная форма выглядит наиболее убедительно, хотя формально её как будто нет в нотном тексте. Вторая часть, в которой участники двигаются сильными подскоками, резко вскидывая ленты вверх, теперь являет собой яркий контраст и переживается как всплеск и выброс тех сил и чувств, которые были сдержаны в первой части.

Ещё С.Д. Рудневой и Г.А. Ильиной было замечено, что выражающие движения, как целостный ответ на звучащее музыкальное произведение, отражают внутренние динамические закономерности музыки. К ним относятся *ладовые тяготения*, переживания устоев и неустоев, рождающиеся из этих переживаний общие стремления. Авторы ссылаются на понятие динамического или ладового ритма, введённое Б. Яворским. Динамический подход к музыкальной форме осуществляется и Э. Куртом. В его знаменитой «Музыкальной психологии» центральной категорией, описывающей музыкальный процесс, становится понятие *энергии*. Сама энергия характеризуется как поток силы, смена напряжений и разрешений, разрядок, кульминаций и затуханий (Курт, 2007). Не менее интересны описания музыкальной формы и закономерностей её восприятия с точки зрения процессов *ожидания*, которые появляются вследствие действия определённых устойчивых моделей-образцов, а также как результат повторов в рамках музыкальной композиции. В работе Л.Б. Майера «Эмоция и смысл в музыке» ставится проблема «ожидания» как психического состояния, определяющего процесс восприятия музыкальной композиции. В концепции Л.Б. Майера «акцент переносится на создание и осуществление ожиданий, приносимых гармонией, ритмикой, мелодическим голосоведением, последованием мотивов и тем.

Один из вопросов классической гармонии, особо интересующий Л.Б. Майера в связи с проблемой ожи-

дания, — прерванный каданс D-VI, когда ожидание возвращения в тонику является сильнейшим тяготением формы» (Холопова, 2014, с. 283).

Роль ожидания, инерции и установки в восприятии музыки анализируется и отечественными теоретиками, такими как Л. Мазель, В. Медушевский (Мазель, 1978; Медушевский, 1971). Механизмы установки, экстраполяци, ожидания позволяют пережить и выявить в музыкальной форме импульсы и тяготения, стремления и напряжения, переломы и равномерное течение, то есть всё то, что составляет динамический, внутренний аспект музыкальной формы.

Возвращаясь к анализу музыкально-двигательных упражнений, созданных как примерные образцы восприятия музыки в движении, а также к самой ме-

тодике преподавания музыкального движения (Айламазян, 2013; Руднева, Фиш, 1972), мы видим, как формируются и задействуются механизмы ожидания и установки. Упражнения для детей представляют собой особенно яркие примеры.

В игре «Кот и мыши» (см. Приложение) музыка представляет собой две контрастные части. В первой части она ритмически имитирует крадущуюся походку, некоторая неровность ритма соответствует неровности шага, то ускоряющегося, то замедляющегося или замирающего (рис. 1). Напряжённость создаётся ожиданием второй части, которая обрушивается после паузы резким аккордом (вспрыгивает «кот») и быстрыми шестнадцатыми (убегающие «мыши») (рис. 2).



Рис. 1. Упражнение «Кот и мыши». Фото Н. Исаевой  
Fig. 1. Exercise “Cat and Mice”. Photo by N. Isaeva



Рис. 2. Упражнение «Кот и мыши». Фото Н. Исаевой  
Fig. 2. Exercise "Cat and Mice". Photo by N. Isaeva

Ожидание «прыжка кошки» заставляет прислушаться к каждой ноте, в которой можно услышать то смелость, то робость, то любопытство, то осторожность. Интересно сопоставление ритмического и мелодического рисунка. Мелодия движется вокруг тонике, чуть от неё «отбегая» и опять к ней возвращаясь. Окончание мелодии на тонике создаёт впечатление финала, закончившейся музыкальной фразы, но это ожидание не подтверждается вновь начавшейся темой, её продолжением. Такие ложные концовки и создают эффект непредсказуемости, неожиданности, а «устой» переосмысливается в «неустой», в напряжённое вслушивание, в побуждение к дальнейшему действию; неожиданным смыслом наполняется и пауза, которая теперь являет собой не остановку, а момент наибольшего сосредоточения и активизации.

В двигательных ответах на звучащую музыку ярко выражено «энергетическое» восприятие музыки. Она предстаёт как поток силы, то сдерживаемый, то выплёскивающийся, рвущийся наружу, то действующий резко как взрыв, то растекающийся равномерно в своём течении. Моменты накопления энергии в музыке, как правило, отражаются сдерживанием движения, торможением импульсов, остановкой. Наоборот, высвобождению силы соответствуют моменты расслабления в движении, броска, свободного бега, увеличивающейся амплитуды движения и т.п. (Айламазьян, 2019). Умение выслушать в музыке этот динамический аспект и позволяет пережить её как осмысленное целое, как выражение эмоциональных содержаний, причём пережить чувственно, а не аналитически-рассудочно.

Почти каждое упражнение из тренажа музыкального движения представляет собой попытку уловить эту динамику и тем самым помочь занимающимся эмоционально вовлечься в процесс восприятия. Иными словами, динамический и энергетический пласт музыкального становления выявляет внутренний, скрытый слой и содержание музыкальной формы, постигаемый в живом восприятии и активном вслушивании.

В упражнении «Пружинки» на музыку «Экоссеза» Ф. Шуберта (см. Приложение) подчёркивается энергетический контраст между первыми четырьмя тактами и четырьмя последующими. Пружинное качание на двух ногах сначала выполняется сдержанно, как будто накапливая силы, пятки при этом не отрываются от пола, а в следующих тактах с первым аккордом происходит взрыв энергии, «пружинки» приобретают новую форму, стопы полностью включаются, пятки отрываются от пола, возникает взлёт, устремлённое вверх движение (но не достигающее до прыжка). В последующих тактах данная динамика воспроизводится, но пружинное качание выполняется с переносом центра тяжести только на одну ногу.

Более простые примеры представляют собой часто двухчастные отрывки или произведения, в которых выражен энергетический контраст, переживаемый как изменения тонуса движения. В упражнении на музыку «Марша» Ж. Люлли (см. Приложение) в первой части выполняется высокий шаг на каждую долю такта, во второй, средней части, шаг меняет свой характер, он становится осторожным, сдержанным, на-

полненным ожиданием и выполняется как немного укороченный и напряжённый обычный шаг, поза так же делается напряжённой, руки сжимаются в кулаках. Третья часть является повторением первой: с первым звуком резко взмахивают руки, высоко поднимается нога и опять возвращается высокий шаг, он выполняется теперь не только торжественно и энергично, но и с приливом новых сил, более мощно, после сдержанной средней части.

Одним из глубинных аспектов, конституирующих внутреннюю форму музыкального произведения и музыкального исполнения, является восприятие и переживание времени. Именно живая, исполняемая, звучащая музыка даёт опыт встречи с самим временем. Как указывает Г. Орлов: «Временной опыт, доставляемый музыкой, не следует смешивать с переживанием времени как такового. Звучащая музыка даёт нам опыт времени не просто «овеществлённого» в звуке, но организованного композитором; нам всегда приходится иметь дело с определёнными принципами организации временных процессов, и для адекватного восприятия музыки необходимо, чтобы слушатель руководствовался теми же принципами, что и композитор, — был причастен к ним» (Орлова, 2015, с. 57).

Эти принципы организации времени в музыке выводят нас за рамки восприятия дискретности временных отрезков и погружают в единое динамическое пространство-время: за отдельными звуками, как дискретными образованиями, внутреннему слуху и представлению открывается мир единого непрерывно длящегося текучего времени (Флоренский, 1993; Лосев, 2012).

Опыт переживания музыки отражён в словах А. Копленда, приведённых в книге Г. Орлова: «Непрерывная устремлённость музыки вперёд захватывает вдвойне: с одной стороны, она, как кажется, останавливает само время, заполняя определённое временное пространство, а с другой — представляется текущей перед нашим взором с напором и сверканием могучей реки» (цит. по Орлов, 2015, с. 68).

Отражение переживания музыки как потока, как непрерывно текущего времени, находит яркое воплощение в музыкально-двигательных образах и формах. Прежде всего, это выражается в непрерывности и связности движения, в отсутствии точек окончания отдельных движений, в их постоянном рождении из предыдущего движения, в единой устремлённости, в длени, распространении жеста за границы собственного тела, и т.п. Можно привести множество примеров из упражнений музыкального движения, где выявлена эта глубинная непрерывность и текучесть музыкального процесса на фоне самой разной, подчас прихотливой фактуры. В результате связанными едиными мыслью и устремлённостью оказываются не только отдельные звуки, такты, но и музыкальные фразы, музыкальное произведение открывается в его целостности.

Покажем на материале композиций, созданных в современной студии «Гептахор», как в движении раскрываются образы времени.

Композиция на музыку «Арии» И.С. Баха (использовалась запись оркестрового исполнения). Основным выразительным движением в этой работе стал непрерывный шаг, покрывающий музыкальную тему, музыкальную мелодию. Его поступательный, равномерный характер не просто подчеркнул метро-ритмическую организацию музыки, но и раскрыл образ поступи как движущейся вечности. Мы назвали композицию «Шаги», имея в виду то символическое значение, которое приобрела ходьба в данном музыкальном произведении: это и шаг Времени, и шаг Бога, и шаг Человека, овладевающего пространством... Надо сказать и о форме самого шага, и о его темпе. Он выполняется в первой и последней частях в замедленном темпе, несмотря на неспешное, плавное, певучее течение музыки: на первую четверть нога поднимается вверх до прямого угла в колене, одновременно опорная нога вырастает на стопе до полупальцев (рис. 3), на второй доле нога медленно опускается вниз и делается шаг (рис. 4); далее движение повторяется другой ногой с вырастанием на стопе опорной ноги и т.д. Этот высокий шаг с небольшим зависанием, как будто взлётом в верхней точке, с подъёмом на стопе, требует сложной координации и регуляции для поддержания равновесия и производит впечатление движения в рапиде, когда плёнка прокручивается в замедленном темпе и заснятое движение разворачивается перед нами в последовательности своих элементов. При этом растягивается не только движение, но как будто растягивается и время, заполняются его промежутки, оно становится текучим, непрерывным, не имеющим остановок. Если обратиться к анализу структурных элементов музыки, то очевидна её особая кантиленность: длинное дыхание, тянущиеся целыми тактами ноты, разрешающиеся более короткими звуками, легато и отсутствие пауз в основной мелодии, исполняемой скрипками и альтами. Одновременно несколько спрятанно, как аккомпанемент, звучит и равномерная пульсация в исполнении контрабасов и виолончелей. Однако, выслушанные шаги не являются буквальным отражением ни этой пульсации, ни, тем более, основной мелодии. Выполняемые в замедленном темпе (один шаг на две четверти), они соответствуют тем гармоническим изменениям, которые возникают в музыкальной ткани и создают образ равномерного сквозного движения, внутренне пронизывающего музыку. Другой важный аспект этого образа — это состояние парения, лёгкости, воздушности: каждый шаг делается на вдохе, который немного задерживается в верхней точке, давая переживание взлёта. Плавные движения рук, связанные с динамикой шага, одновременно отражают широкое течение мелодии и имеют возможность выразить все изгибы интонации.



Рис. 3. Композиция на музыку «Арии» И.С. Баха. Фото В. Даниловой

Fig. 3. Composition to the music of "Aria" by J.S. Bach. Photo by V. Danilova

## Выводы

1. Как указывают многие авторы, моторный компонент занимает центральное место в механизмах музыкального восприятия. Опыт практики музыкального движения показывает, что с помощью внешне выраженного движения можно глубоко пережить музыкальное произведение и перевести музыкальный образ в пространственно-временные формы.

2. Проведённый анализ созданных музыкально-двигательных форм и композиций и их сопоставление с музыкальной фактурой и тканью позволяет подтвердить сделанное предположение о том, что выражающие движения, осуществляемые в ответ на звучащую музыку, отражают не столько внешнюю формально-структурную сторону музыки, сколько её внутреннюю, содержательно-смысловую. Это соотношение формально-структурной и содержательно-смысловой сторон музыки соответствует предложенному нами разделению внешней и внутренней формы музыкального произведения.

3. «Выслушивание» внутренней смысловой стороны музыкального произведения представляет собой сложную деятельность, не сводимую к чисто анали-

тическому процессу. Она является «живым» процессом восприятия звучащей музыки, в ходе которого происходит преобразование внешней формы музыкального произведения. Сложившиеся устойчивые интонационные формулы, жанры в их стандартном выражении становятся материалом художественной работы и приобретают новые черты. Например, вальс может потерять свою равномерность, движение кружения, но приобрести новый характер, выражающийся всплесками, взлётами, выбросами энергии. Маршевая форма может оказаться достаточно статичной и не требовать движения в пространстве и т.п. Можно встретиться и с противоположным: услышать марш там, где формально он отсутствует. Самый известный пример — это песня «Священная война» А.В. Александрова, которую мы слышим, как марш, но она написана в размере  $\frac{3}{4}$ .

4. Смыслы не столько понимаются, сколько переживаются, имеют конкретно-чувственное воплощение в пространственно-временных и двигательных формах. «Рождение» и переживание содержательной стороны музыки носит «открытый» характер, предполагает каждый раз обретение заново смысла произведения (Эко, 2018).



Рис. 4. Композиция на музыку «Арии» И.С. Баха. Фото В. Даниловой

Fig. 4. Composition to the music of "Aria" by J.S. Bach. Photo by V. Danilova

5. В практике музыкального движения решается наиболее сложная задача, которая ставится перед методами эстетического воспитания — формирование восприимчивости и способности откликаться на произведение искусства, умения понимать его язык. В отличие от методов, которые пытаются сделать музыку понятной и доступной для слушателей, привлекая немusical, литературное содержание, переводя музыку в словесный рассказ, или объясняя её содержание, музыкальное движение активизирует и организует эмоциональную реакцию на музыку, даёт опыт переживания и погружения в музыкальную стихию.

Проведённый анализ музыкально-двигательных форм позволяет также показать, что в отличие от методов, воспроизводящих с помощью движения формальную структуру музыки (например, длительность в ритмике), музыкальное движение направлено на постижение внутренней формы музыкального произведения.

Насколько мощным может быть этот опыт, показывают высказывания и свидетельства участников студии «Гептахор». В завершение приведём несколько примеров ответов на вопрос: «Влияют ли занятия

музыкальным движением на ваше восприятие искусства, культурные предпочтения, если да, то каким образом?»

Екатерина А. (получила профессиональное музыкальное образование): «...Влияют ли занятия музыкальным движением на восприятие искусства, отвечаю — влияют! Колоссально! И не просто влияют, а формируют, учат разбираться, чувствовать. Это целая школа, настоящая, глубокая, где ты находишь себя, своё место в искусстве и целом мире».

Татьяна К. (профессиональная пианистка, педагог музыки): «...Руки стали свободнее, улучшилась мелкая моторика. Я ощутила новые технические возможности, почувствовала, что могу управлять теми мышцами, о наличии которых ранее не догадывалась. Произошло ещё одно сильное изменение — я стала по-другому чувствовать музыку, её исполнять. Раскрылась эмоциональность, её глубина и диапазон...»

Екатерина Т. (педагог-психолог, преподаватель музыкального движения): «...Может быть, самое главное, чему я учусь в музыкальном движении, — это видению/слышанию смысловой основы любого произведения искусства, которое оказывается «образом мира», явленным в художественной форме. Так что

любые поиски и эксперименты в искусстве оказываются вопросом не столько эстетики, сколько мировоззрения. И если раньше меня могла привлекать необычность, оригинальность, непохожесть какой-либо «вещи» искусства, то теперь, прежде всего, для меня важны ясность мысли и чувства, многогранность образа, и, конечно, его смысловая, ценностная устремлённость. Такой парадокс: эта ясность сочетается и с удивлением, и с переживанием неожиданного чуда, приоткрывшейся тайны...»

Евдокия Т. (школьница, выпускница одиннадцатого класса): «...Первое, что пришло ко мне спустя почти год занятий — успокоение. А с ним и способ-

ность, готовность к «схватыванию» материала. В повседневной жизни проявилось желание общения с окружающими (одноклассниками). Точнее даже, не желание, а умение: я пыталась «пристроиться» — сначала неумело, затем всё более уверенно; появилось доверие к людям — приятие-принятие <...> Включаясь в художественную работу, впервые ощутила счастье, радость жизни (тогда репетировали «Восточную сюиту» Хачатуряна). Я тогда ещё не чувствовала себя частью целого, общего, но чувствовала огромный прилив энергии — её пробуждала во мне музыка; не имея силы, я чувствовала силу — и даже готова была ей поделиться...»

Приложение / Appendix



Рис. 5. Ф. Шуберт. Вальс, опус 9, № 12

Fig. 5. F. Schubert. Waltz, op. 9, No. 12

**В темпе марша**

The image displays a musical score for a march, titled "В темпе марша" (In the tempo of a march). The score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system begins with a forte dynamic marking (*f*). The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features the word "Конец" (The End) written above the staff, followed by a piano dynamic marking (*p*). The fourth, fifth, and sixth systems complete the piece with various rhythmic patterns and chordal textures.

Рис. 6. Ж. Люлли. Марш

Fig. 6. J. Lully. March



Рис. 7. Ф. Шуберт. Экосез

Fig. 7. F. Schubert. Ecosaise



Рис. 8. Й. Гайдн. Венгерское рондо (отрывок)

Fig. 8. J. Haydn. Hungarian rondo (excerpt)



Рис. 9. Кот и мыши (английская народная мелодия)

Fig. 9. Cat and mice (English folk tune)

## Литература

- Адорно Т. Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017.
- Айламазьян А.М. Метод музыкального движения в практике дошкольного и начального школьного образования: методические материалы. М.: Федеральный институт развития образования, 2013.
- Айламазьян А.М. Практика музыкального движения как метод самопознания и развития творческой личности // Национальный психологический журнал. 2019. Т. 36, № 4. С. 114–127.
- Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Издательство «Музыка», 1971.
- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.
- Бернштейн Л. Музыка — всем. М.: Советский композитор, 1978.
- Волконский С.М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту): Учебное пособие. 2-е изд. СПб.: Лань; Планета музыки, 2012.
- Выготский Л.С. Психология искусства. М.: «Искусство», 1986.
- Грюбель Р. «Красноречивей слов иных/немые разговоры». Понятие формы в сборнике ГАХН «Художественная форма» (1927) в контексте концепций Густава Шпета, русских формалистов и Михаила Бахтина // Философско-литературный журнал «Логос». 2010. № 2 (75). С. 11–34.
- Дункан А. Танец будущего. Под ред. С.П. Снежко. Киев: Мистецтво, 1989.
- Жак-Далькроз Э. Ритм. М.: Классика-XXI, 2020.
- Ильина Г.А. Особенности развития музыкального ритма у детей // Вопросы психологии. 1961. № 1. С. 119–131.
- Ильина Г.А., Руднева С.Д. К вопросу о механизме музыкального переживания // Вопросы психологии. 1971. № 5. С. 66–74.
- Кирнарская Д.К. Музыкальное восприятие. М.: Кимос-Ард, 1997.
- Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. М.: Таланты — XXI век, 2004.
- Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология. Психология музыки и музыкальных способностей: хрестоматия / Под ред. А.Е. Тарас. М.: АСТ; Минск: Харвест, 2005.
- Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М.: Академический проект, 2012.
- Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Советский композитор, 1978.
- Мальцев С.М. Основы теории музыкального знака // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. Т. 68, № 3. С. 186–210.
- Марцинковская Т.Д., Полева Н.С. Проблема внутренней формы художественного произведения в работах ГАХН // Культурно-историческая психология. 2006. № 2. С. 98–104.
- Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Композитор, 1993.
- Медушевский В. Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя: автореф. дисс. ... канд. психол. наук. М., 1971.
- Морозов В.П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация. М.: Ин-т психологии РАН, 1998.
- Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972.
- Ныркова В.Д. «Пречистенские пятницы» в Доме ученых. История. События. Встречи. М.: Перо, 2017.
- Орлов Т. Древо музыки. СПб.: Композитор, 2015.
- Рапацкая Л.А. Духовность как категория музыкального искусства и образования // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8, № 2. С. 34–53.
- Рева В.П. Практико-ориентированные стратегии погружения учащихся в художественный мир музыкальных произведений // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7, № 1. С. 25–39.

- Руднева С.Д., Фиш Э.М. Ритмика: Музыкальное движение. М.: Просвещение, 1972.
- Сакс О. Музыкафилия. М.: Изд-во АСТ, 2022.
- Старчеус М.С. Личность музыканта. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2012.
- Танцевальные практики: семиотика, психология, культура / Под общ. ред. А.М. Айламазян. М.: Смысл, 2012.
- Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Избранные труды: в 2 т. Т. 1. М.: Педагогика, 1985.
- Торопова А.В. Феноменология интонирующей функции музыкально-языкового сознания: Автореф. дисс. ... докт. иск. СПб., 2017.
- Тютюнникова Т.Э. Видеть музыку и танцевать стихи... Творческое музицирование, импровизация и законы бытия. М.: Едиториал УРСС, 2003.
- Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993.
- Холопова В.Н. Феномен музыки. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2014.
- Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольта. М.: КомКнига, 2006.
- Эйзенштейн С.М. Метод: в 2 т. Т. 1. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002.
- Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределённость в современной поэтике. М.: АСТ, 2018.
- Carraturo, G., Ferreri, L., Vuust, P., Matera, F., & Brattico, E. (2022). Empathy but not musicality is at the root of musical reward: A behavioral study with adults and children. *Psychology of Music*, 50 (6), 2001–2020. <https://doi.org/10.1177/03057356221081168>
- Dunn, P.G., de Ruyter, B., & Bouwhuis, D.G. (2011). Toward a better understanding of the relation between music preference, listening behavior, and personality. *Psychology of Music*, 40 (4), 411–428. <https://doi.org/10.1177/0305735610388897>
- Ferreri, L., Brelrier, Brunet, M.O., Michael G.A. (2021). Relaxing music and the self: Insights from the perception of spontaneous sensations. *Psychology of Music*, 50 (5), 1601–1615.
- García-Rodríguez, M., Alvarado, J.M., Fernández-Company, J.-F., Jiménez, V., & Ivanova-Iotova, A. (2023). Music and facial emotion recognition and its relationship with alexithymia. *Psychology of Music*, 51 (1), 259–273. <https://doi.org/10.1177/03057356221091311>
- Good, A., Russo, F.A. (2022). Changes in mood, oxytocin, and cortisol following group and individual singing: A pilot study. *Psychology of Music*, 50 (4), 1340–1347.
- Liu, Y., Tang, Q., Zhao, X., Lu, H., Yuan, G., & Liu, G. (2021). Neural activation of different music styles during emotion-evoking. *Psychology of Music*, 49 (6), 1546–1560.
- Ruth, N., Tsigeman, E., Likhanov, M., Kovas, Y., & Müllensiefen, D. (2023). Personality and engagement with music: Results from network modeling in three adolescent samples. *Psychology of Music*, 0 (0). <https://doi.org/10.1177/03057356221135346>

## References

- Adorno, T. (2017). Selected works: Sociology of music. M.; SPb.: Centr gumanitarnykh iniciativ. (In Russ.).
- Ajlamazyan, A.M. (2013). The method of musical movement in the practice of preschool and primary school education: methodological materials. M.: Federalnyy institut razvitiya obrazovaniya. (In Russ.).
- Ajlamazyan, A.M. (2019). The practice of musical movement as a method of self-discovery and development of a creative personality. *Natsionalnyi psikhologicheskii zhurnal (National psychological journal)*, 4 (36), 114–127. (In Russ.).
- Asafev, B.V. (1971). Musical form as a process. L.: Izdatel'stvo "Muzyka". (In Russ.).
- Bakhtin, M.M. (1975). Questions of literature and aesthetics. M.: Muzozhestvennaya literatura. (In Russ.).
- Bernstajin, L. (1978). Music for everyone. M.: Sovetskij kompozitor. (In Russ.).
- Carraturo, G., Ferreri, L., Vuust, P., Matera, F., & Brattico, E. (2022). Empathy but not musicality is at the root of musical reward: A behavioral study with adults and children. *Psychology of Music*, 50 (6), 2001–2020. <https://doi.org/10.1177/03057356221081168>
- Duncan, A. (1989). Dance of the Future. In S.P. Snezhko (Eds.), (pp. 15–25). Kiev: Mistectvo. (In Russ.).
- Dunn, P.G., de Ruyter, B., & Bouwhuis, D.G. (2011). Toward a better understanding of the relation between music preference, listening behavior, and personality. *Psychology of Music*, 40 (4), 411–428. <https://doi.org/10.1177/0305735610388897>
- Ejzenshtejn, S.M. (2002). Method (1st ed.). M.: Muzej kino; Ejzenshtejn-centr. (In Russ.).
- Eko, U. (2018). An open work. Form and uncertainty in modern Poetics. M.: AST. (In Russ.).
- Ferreri, L., Brelrier, Brunet, M.O., Michael G.A. (2021). Relaxing music and the self: Insights from the perception of spontaneous sensations. *Psychology of Music*, 50 (5), 1601–1615.
- Florenskij, P.A. (1993). Analysis of spatiality and time in artistic and visual works. M.: Progress. (In Russ.).
- García-Rodríguez, M., Alvarado, J.M., Fernández-Company, J.-F., Jiménez, V., & Ivanova-Iotova, A. (2023). Music and facial emotion recognition and its relationship with alexithymia. *Psychology of Music*, 51 (1), 259–273. <https://doi.org/10.1177/03057356221091311>
- Good, A., Russo, F.A. (2022). Changes in mood, oxytocin, and cortisol following group and individual singing: A pilot study. *Psychology of Music*, 50 (4), 1340–1347.
- Gryubel, R. (2010). "More eloquent than other words/silent conversations". The concept of form in the collection of the GAKHN "Art Form" (1927), in the context of the concepts of Gustav Shpet, Russian formalists and Mikhail Bakhtin. *Filosofsko-literaturnyi zhurnal «Logos» (Philosophical and literary journal "Logos")*, 2 (75), 11–34. (In Russ.).
- Holopova, V.N. (2014). The phenomenon of music. M.; Berlin: Direkt-Media. (In Russ.).
- Ilina, G.A. (1961). Features of the development of musical rhythm in children. *Voprosy psikhologii (Questions of Psychology)*, 1, 119–131. (In Russ.).
- Ilina, G.A., Rudneva, S.D. (1971). On the question of the mechanism of musical experience. *Voprosy psikhologii (Questions of Psychology)*, 5, 66–74. (In Russ.).
- Kirnarskaya, D.K. (1997). Musical education. M.: Kimos-Ard. (In Russ.).
- Kirnarskaya, D.K. (2004). Musical abilities. M.: Talanty — XXI vek. (In Russ.).

- Kurt, E. (2005). Tonepsychology and Music Psychology. In A.E. Taras (Eds.), *Psychology of Music and Musical Abilities: A reader* (pp. 617–697). M.: AST; Minsk: Harvest. (In Russ.).
- Liu, Y., Tang, Q., Zhao, X., Lu, H., Yuan, G., & Liu, G. (2021). Neural activation of different music styles during emotion-evoking. *Psychology of Music*, 49 (6), 1546–1560.
- Losev, A.F. (2012). Music as a subject of logic. M.: Akademicheskij proekt. (In Russ.).
- Mazel, L.A. (1978). Questions of music analysis. The experience of convergence of theoretical musicology and aesthetics. M.: Sovetskij kompozitor. (In Russ.).
- Mal'tsev, S.M. (2020). Fundamentals of musical sign theory. *Vestnik akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi (Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet)*, 68 (3), 186–210. (In Russ.).
- Martsinkovskaya, T.D., Poleva, N.S. (2006). The problem of the inner form of the artwork in the works of GAKHN. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya (Cultural-historical Psychology)*, 2, 98–104. (In Russ.).
- Medushevskij, V. (1993). Intonation form of music: A study. M.: Kompozitor. (In Russ.).
- Medushevskij, V. (1971). Stroenie muzykal'nogo proizvedeniya v svyazi s ego napravlennoš'ju na slushatelya: Diss. ... kand. psikhol. nauk. (The structure of a piece of music in connection with its focus on the listener: dissertation). Ph.D. (Psychology). Moscow. (In Russ.).
- Morozov, V.P. (1998). The Art and Science of Communication: Nonverbal communication. M.: In-t psikhologii RAN. (In Russ.).
- Nazajkinskij, E.V. (1972). About the psychology of musical perception. M.: Muzyka. (In Russ.).
- Nyrkova, V.D. (2017). "Prechistinsky Fridays" in the House of Scientists. History. Events. Meetings. M.: Pero. (In Russ.).
- Orlov, T. (2015). The Tree of Music. SPb.: Kompozitor. (In Russ.).
- Rapackaya, L.A. (2020). Spirituality as a category of musical art and education. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie (Musical Art and Education)*, 8 (2), 34–53. (In Russ.).
- Reva, V.P. (2019). Practice-oriented strategies for immersing students in the artistic world of musical works. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie (Musical Art and Education)*, 7 (1), 25–39. (In Russ.).
- Rudneva, S.D., Fish, E.M. (1972). Rhythmics: Musical movement. M.: Prosveshchenie. (In Russ.).
- Ruth, N., Tsigeman, E., Likhanov, M., Kovas, Y., & Müllensiefen, D. (2023). Personality and engagement with music: Results from network modeling in three adolescent samples. *Psychology of Music*, 0 (0). <https://doi.org/10.1177/03057356221135346>
- Saks, O. (2022). Musicophilia. M.: Izd-vo AST. (In Russ.).
- Shpet, G.G. (2006). The inner form of the word: Studies and variations on Humboldt themes. M.: KomKniga. (In Russ.).
- Starcheus, M.S. (2012). The personality of the musician. M.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chajkovskogo. (In Russ.).
- Teplov, B. (1985). Psychology of musical abilities (1st ed.). M.: Pedagogika. (In Russ.).
- Toropova, A.V. (2017). Fenomenologiya intoniruyushchej funkcii muzykalno-yazykovogo soznaniya: diss. ... kand. psikhol. nauk. (Phenomenology of intonating function of musical-linguistic consciousness: dissertation). Ph.D. (Psychology). Saint-Petersburg. (In Russ.).
- Tyutyunnikova, T.E. (2003). To see music and dance poems... Creative music making, improvisation and the laws of being. M.: Editorial URSS. (In Russ.).
- Volkonskij, S.M. (2012). An expressive person. Stage gesture education (according to Delsarte): A textbook (2nd ed.). SPb.: Izd-vo "Lan"; Izd-vo "Planeta muzyki". (In Russ.).
- Vygotskij, L.S. (1986). Psychology of art. M.: "Iskusstvo". (In Russ.).
- Zhak-Dalkroz, E. (2020). Rhythm. M.: Klassika-XXI. (In Russ.).

Поступила: 03.02.2023  
Получена после доработки: 20.03.2023  
Принята в печать: 03.06.2023

Received: 03.02.2023  
Revised: 20.03.2023  
Accepted: 03.06.2023

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / ABOUT AUTHOR



**Аида Меликовна Айламазян** — кандидат психологических наук, старший научный сотрудник кафедры психологии личности факультета психологии Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, [aida@heptachor.ru](mailto:aida@heptachor.ru), <https://orcid.org/0000-0002-8896-938X>

**Aida M. Ailamazyan** — Cand. Sci. (Psychology), Senior Researcher, the Department of Personality Psychology, Faculty of Psychology, Lomonosov Moscow State University, [aida@heptachor.ru](mailto:aida@heptachor.ru), <https://orcid.org/0000-0002-8896-938X>