

Музыкальный мир. Феноменологический анализ

Елена В. Косилова

*Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия,
implicatio@yandex.ru*

Аннотация. В статье вводится понятие музыкального мира в феноменологическом смысле слова. Любой мир имеет непосредственное отношение к субъекту, как и субъект к миру. Может быть физический мир, но и мир людей, и мысленный мир, и музыкальный мир. Одновременно субъект и живет в своем мире, и носит свой мир в себе. Акт любого понимания, в том числе музыкального, совершается через мир и посредством мира. В структуру любого мира входит данное, не-данное и ценности. Предлагается анализ структур музыкального мира. Это не музыкальные произведения, а музыкальные идеи, музыкальные смыслы. Единица музыкального смысла – музема. Примерами музема могут служить лад, мотив, мелодия, ритм. Ценности музыкального мира носят специфически музыкальный характер, например, предпочитаемые лады, интервалы. Описываются музыкальные миры двух типов: с преобладанием секунд и с преобладанием терций/кварт, что приводит к совершенно разной по духу музыке. Кроме того, важной характеристикой музыкального мира является конфликтность и динамичность. Они сопоставляются с характером мышления западного человека. Ставится вопрос, каким образом музыкальный мир субъекта может оказывать влияние на миры его отношений, мышления и т. п.

Ключевые слова: феноменология музыки, музыкальный мир, музыкальный субъект, музыкальные ценности, музыкальный лад, музема

Для цитирования: Косилова Е.В. Музыкальный мир. Феноменологический анализ // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2025. № 1. С. 122–142. DOI: 10.28995/2073-6401-2025-1-122-142

Musical World. Phenomenological analysis

Elena V. Kosilova

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
implicatio@yandex.ru

Abstract. The article introduces the concept of musical world in the phenomenological sense. Any world has a direct relation to the subject, as well as the subject to the world. There can be a physical world, but also a world of people, a mental world, and a musical world. At the same time the subject both lives in its world and carries its world within itself. The act of any understanding, including musical understanding, is realized through the world and by means of the world. The structure of any world includes the given, the non-given and the values. An analysis of the structures of the musical world is offered. They are not musical pieces, but musical ideas, musical meanings. The unit of musical meaning is the museme. Examples of museme are harmony, motif, melody, rhythm. The values of the musical world are specifically musical, such as preferred harmonies, intervals. Two types of musical worlds are described: the seconds-dominated and the tercets/quarts-dominated, resulting in very different kinds of music. In addition, an important characteristic of the musical world is conflict and dynamism. They are juxtaposed with the nature of Western thinking. The question is raised how the subject's musical world can influence the worlds of his relationships, thinking, etc.

Keywords: phenomenology of music, musical world, musical subject, musical values, musical harmony, museme

For citation: Kosilova, E.V. (2025), "Musical World. Phenomenological analysis", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 1, pp. 122–142, DOI: 10.28995/2073-6401-2025-1-122-142

Понятие мира

Что такое мир как философское понятие? Нас не будет здесь интересовать мир как вселенная, физический мир, земной мир. Нас будет интересовать, что такое тот мир, в котором мы живем.

Сразу приходит в голову «мирность мира» из гл. 3 «Бытия и времени» Хайдеггера¹. Но и она нам не подходит. Хайдеггер слишком большое внимание уделяет сущему в форме вещей, рассматривает «подручное» и в целом мир как пространственный. Эту

¹ Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. В.В. Бибихина. М.: Ad Marginem, 1997.

пространственность он толкует сложно: близость у него не физическая, а скорее практическая, выводимая из применения вещей. Но в его «мире» нет ни людей, ни чувств, ни мыслей. Понятие «музыкальный мир» в теорию Хайдеггера тоже вписать нельзя.

Может быть, «музыкальный мир» – это просто метафорическое употребление слова «мир»? Я так не думаю. В частности, обратимся к понятию «жизненный мир» у Гуссерля². Гуссерль определяет жизненный мир как предданное, далеко не сводящееся к вещам. «Мир есть единственный универсум само собой разумеющегося, которое дано заранее»³. Этот мир существует «в том числе со всеми науками, искусствами, со всеми социальными и персональными формами и институтами»⁴. В частности, Гуссерль все время подчеркивает интерсубъективность жизненного мира:

Он естественным образом заранее дан всем нам как отдельным лицам в горизонте нашей со-человечности, т. е. в каждом актуальном контакте с другими как «этот» мир, общий нам всем⁵.

И при этом «мир» у Гуссерля – это мир смыслов, именно смыслы передаются от одного человека к другому. Мир у Гуссерля – это то, что конституируется, как субъектом, так и общностью субъектов. При этом, в некотором смысле, сам мир тоже конституирует субъекта, делая это через других. В отличие от объективного идеального мира смыслов Г. Фреге, жизненный мир Гуссерля субъективен и интерсубъективен. Он и субъект взаимозависимы.

Например, каков мой жизненный мир, и даже просто – мой мир? Я живу в Москве, но мой мир – не Москва. Я приезжаю на работу в МГУ, но мой мир – не МГУ как здания. Мой мир – это философский факультет МГУ как институция, как совокупность людей и их действий. Это лекции, конференции, обсуждения. В мой жизненный мир входят и социальные сети, в которых также возникают важные обсуждения. В него входят тексты, которые я читаю, мысли, которые в этих текстах содержатся. Немного к этому добавляются и мои собственные мысли, а они основаны на моем опыте, моих переживаниях, поэтому мысли, опыт, переживания – это тоже мой мир. Едва ли не большая часть моего мира имеет мысленный характер.

² Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / Пер. Д.В. Складнева. СПб.: Владимир Даль, 2004.

³ Там же. С. 242.

⁴ Там же. С. 251.

⁵ Там же. С. 167.

Мысленный мир, разумеется, особенно интерсубъективен. Я могу в одиночестве пить чай, но рассуждать в одиночестве гораздо сложнее. Мысль может родиться в одинокой голове, но очень редко она может жить в ней. Мысли обычно живут в пространстве между головами. Они требуют речи, обмена, хотя бы письменного изложения. Мышление почти любого субъекта имеет социальную природу. Может быть, исключением являются субъекты с аутизмом, да и некоторые крайние интроверты, но их мало, большинство мыслителей к ним не относятся. Мы находимся как бы в окружении мысленных собеседников, даже когда пишем статью, даже когда пишем дневник. Наша интенциональность почти всегда триадическая: Я, мой интенциональный предмет и мой Другой.

Сказав эту важную вещь о жизненном мире и мысленном мире, поставим вопрос: какие неотъемлемые структуры входят в мысленный мир? Очевидно, что это должны быть мысли. И прежде всего это данное, то есть те мысли, которые субъекту уже известны. Это его образование, эрудиция, багаж знания. Понятно, что никакое новое мышление не существует без этого багажа. Но понятно также, что многознание уму не научает. Что же еще есть в мысленном мире, откуда в нем берется новизна, откуда акты понимания?

Труднейший вопрос о природе философского вопрошания мы решить не сможем, и у нас нет такой цели. Авторы-философы на собственном опыте обычно знают, что есть что-то, что интересно, о чем хочется думать. Оно еще неизвестно. Неизвестно не только как пропозиция, являющаяся ответом на вопрос – неизвестно даже, как поставить вопрос.

Довольно часто вопрос задан в виде противоречия между какими-то двумя теориями, каждая из которой кажется истинной по-своему, но неполной. Похожую вещь описал Гегель в схеме тезис-антитезис-синтез. Нам хочется разрешить противоречие, создать из двух – поначалу несовместимых или несопоставимых – теорий одну цельную, охватывающую обе. Думаю, таким способом рождается множество ценных мыслей, об изначальной конфликтности которых авторы просто не рассказывали. Кроме того, даже в самую лучшую теорию опыт обычно не укладывается целиком. Я очень люблю экзистенциальную философию, но мне не хватает в ней объяснения математики и музыки. А феноменология Гуссерля их прекрасно объясняет, но в ней не хватает идеи ужаса и смерти. И так далее.

Поэтому, я полагаю, в любом мышлении задействована еще одна принципиальная часть структуры мысленного мира – ценности. Ценности как предмет любви, интереса, как движущая сила, точка притяжения. Когда мы начинаем создавать свою теорию (пусть даже размером с одну статью), нас ведет желание высказать что-то, что

нам интересно. Если это не так, то текст отрывается от жизненного мира, и наступает все то, что описано Гуссерлем в «Кризисе».

И вот этот наш мысленный мир с его данным, его неизвестным и его ценностями, и является, наряду с субъектом, неотъемлемым элементом мышления. Прекрасно выразил это В.В. Бибихин: «мир в целом есть то, *чем*, а не то, *что* мысль мыслит»⁶. Несколько продлевая высказанное здесь, можно отметить: субъект понимает свой предмет своим миром. И при этом мир составляет часть субъекта, даже большую часть, поэтому субъект понимает как бы всем собой. Понимание преобразует мир субъекта и преобразует самого субъекта. И поэтому также можно сказать, что понимает, собственно, мир. Мир был одним до акта понимания, а после этого акта стал другим, расширился, изменился, абсорбировал нечто. Мы увидим ниже, что к музыкальному миру и музыкальному пониманию это относится непосредственным образом.

Конечно, полностью приравнять субъекта и его мир нельзя. Субъект и мыслит, и действует часто спонтанно, он в своем мире может как бы двигаться, жить в нем. Некорректно было бы формулировать «это мир живет сам в себе». Согласно Гуссерлю, субъект, то есть трансцендентальное Эго, находится в центре своего мира (в Картезианских медитациях это названо горизонтом⁷). Но мне важно подчеркнуть, что субъект редко бывает отстранен от собственного мира. Он может его рефлексировать, совершать в отношении него эпохэ. А может не совершать. И тогда его мир – это практически часть его самого.

Музыкальный мир

Музыкальный субъект и его мир

Прежде чем анализировать непростое понятие музыкального мира, поговорим о понятии музыкального субъекта. Более-менее ясно, кто это: любитель музыки, слушатель, исполнитель и интерпретатор, композитор. Поскольку я рассуждаю на примерах из рок-музыки, композитор и исполнитель там обычно одно лицо, хотя функции это разные. В ситуации совместной игры на гитарах и совместного пения на какой-нибудь вечеринке даже и функции могут смешаться. Субъекты тут и любители, и авторы, и интерпре-

⁶ Бибихин В.В. Мир. Томск: Водолей, 1995. С. 141.

⁷ См.: Гуссерль Э. Картезианские медитации / Пер. В.И. Молчанова. М.: Академический проект, 2010.

таторы. Поэтому в дальнейшем я не буду делать различия между разными типами музыкальных субъектов.

Что совершенно точно надо сказать о музыкальном субъекте – это то, что музыка является его интенциональным предметом. Это было бы тавтологией, если бы не было широкого распространения фоновой музыки. Фоновая музыка звучит в супермаркетах, такси, парикмахерских, кабинетах дантистов и восточных целителей. Единственный способ от нее избавиться, какой мне известен – это наушники с собственной музыкой (но в парикмахерских, увы, это возможно не всегда).

Из этого ясно, что музыкальный субъект – это не всегда тот, кто просто слушает музыку. Музыка может быть для него фоном, а его интенциональный предмет в это время может быть другим. Мы же будем говорить о «разомкнутом» к музыке субъекте. Это тот, кто в данный момент слушает музыку, потому что хочет ее слушать. Ему не все равно, что слушать. Музыка как одна точка связи и субъект как вторая точка (то есть, говоря словами Гуссерля, ноэма и ноэзис) неразрывны. В отечественной традиции первым стал исследовать феноменологические структуры музыкального субъекта философ и композитор М.А. Аркадьев⁸.

С понятием субъекта всегда связана проблема понимания. Субъект слушает музыку и хочет понимать, что слышит. Что означает понимать музыку? Это сложнейший вопрос, относительно которого имеется масса литературы как в аналитической философии музыки, так и в феноменологии ([Clark et al. 2015; Covach., Boone 1997; Fiske 2008; Huovinen 2011; Smith 1989; Tighe, Dowling 1993; Yudkin 2016]). Но все перечисленные авторы не рассматривают субъекта в связи с его миром. Думаю, уже в первом пункте стало ясно, что любое понимание должно как-то преобразовывать и субъекта, и его мир. Не исключено, что понимание обычно можно свести к каким-то действиям с понятыми смыслами. Ниже я предложу собственные критерии музыкального понимания.

В данном случае мы примем вариант, который можно считать парадигмальным: музыкальный субъект – это человек, принимающий музыку всерьез, любящий ее, эмоционально к ней глубоко неравнодушный.

Музыкальный мир – это мир музыкального субъекта. О нем можно сказать многое из того, что было сказано в первом пункте

⁸ Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М.: Библос; 1993; *Он же*. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция. М.: Lambert Academic Publishing, 2012.

о мире. Во-первых, это культурный бэкграунд. Он формируется в явном виде той музыкой, которую человек слышал в детстве, например, по радио. В неявном виде он может формироваться, например, общекультурными ценностями окружения, отношением к другим видам искусства, атмосферой в семье и многими тонкими влияниями. В любом случае, в Европе наш музыкальный бэкграунд – западная классическая музыка, народные песни, английский и американский рок и так далее (однако не думаю, что в бэкграунд России или Германии входят джаз и рок-н-ролл). В общем смысле это мажоро-минорный звукоряд, разрешение неустойчивых ступеней в устойчивые, опора на консонансы, ритмические фигуры с преобладанием четверок («квадратная» музыка), повторы мотивов и так далее.

Разумеется, музыкальный бэкграунд в других культурах будет другим. В Турции, например, распространена как европейская музыка, так и ближневосточная, в которой другой лад (так называемый макам⁹), другие мелодии. Иногда в подобных случаях возникает очень интересный синтез двух культур. В турецкой рок-музыке это привело к появлению великолепного анатолийского рока.

Можно подумать, что музыкальный мир состоит из множества известных субъекту музыкальных произведений. Но это будет упрощением. Музыкальный мир состоит не из произведений, а скорее из музыкальных идей. Что такое музыкальная идея – отдельный сложный вопрос, я немного коснусь его ниже.

Как обычно, можно сказать, что музыкальный мир конституирует музыкального субъекта, формирует его привычки и склонности. Но и субъект конституирует свой музыкальный мир. Понятно, что если он композитор, то он сочиняет, если интерпретатор – выражает в своей игре свое понимание. Но и пассивный слушатель сам выбирает, что слушать, как к этому относиться. Почти у всех музыкальных субъектов в России есть опыт слушания блатных песен на трех аккордах, так называемого русского шансона, но некоторые из нас активно исключают его из своего музыкального мира. Аналогичное происходит с поп-музыкой. Наоборот, любимую музыку мы повторяем про себя, ищем подобную ей, воображаем какие-то ее трансформации и т. д.

Музыкальный мир, как и любой мир субъекта, интерсубъективен. Об этом было уже достаточно сказано, и надо заметить, что эта интерсубъективность далеко не абсолютна. Совсем не обязательно, например, субъект будет любить то, что любят вокруг него, и ценить

⁹ *Аммар Ф.Х.* Ладовые принципы арабской народной музыки. М.: Советский композитор, 1984.

то, что его научили ценить. Ценности и предпочтения субъекта всегда формируются таинственным образом. В этом много личного, уникального для каждого человека. Это так даже в случае абстрактных ценностей (Ницше, например, переоценивал мораль). Тем более это так в случае музыки, поскольку личная музыкальность любого человека может быть завязана на его природные склонности, буквально на физиологию мозга. Она может быть сформирована не окружающими, а соответствовать его темпераменту. Более того, музыка сама несет в себе послание, и иногда человек может расслышать в нем то, что не расслышал никто другой.

Слишком большой упор на важность бэкграунда приводит к утверждению о том, что музыка, подобно языку, конвенциональна, полностью зависит от своей истории. В истории нашей музыки возник минор, а в истории африканской музыки он не возник. Отсюда вытекает идея, что никакой, так сказать, внутренней правды в миноре быть не может.

В музыке, действительно, есть много конвенциональных элементов. Но никак нельзя назвать ее абсолютно конвенциональной. Уже Пифагор заметил, что в музыке есть элементы математики. Вопрос о внутренней структуре музыки мы сейчас не будем разбирать, но что она есть и что у нее есть свои внутренние законы, надо иметь в виду обязательно.

Теперь кратко рассмотрим, или скорее только поставим, сложный вопрос о связи музыкального мира с остальными мирами субъекта: моральным, философским, миром общения, общим жизненным миром. Что эта связь есть, представляется очевидным. Люди, относящиеся к образованной и высококультурной страте, будут слушать оперу, симфонию, академический авангард. Заключенные на зоне будут слушать шансон. Подростки будут слушать музыку своей субкультуры – например, рэп. Отсюда, конечно, очень хочется сделать вывод о превосходстве одной музыки над другой и одного жизненного мира над другим. Этим путем идти легко, но далеко он, как кажется, не уведет. Я, например, слушаю турецкий рок. Среди моего социума таких людей больше нет, поэтому со вкусами окружающих это не связано. Это вообще ни с чем не связано, кроме чисто музыкальных качеств турецкого рока (его мелодии, аранжировки, лад). Как это может быть связано с моим мысленным миром, с моим отношением к людям или моей этикой? Я на этот конкретный вопрос ответить не могу, я не знаю, как это связано, хотя чувствую, что связано. Но можно попытаться выдвинуть некоторые общие соображения.

Есть целое большое исследовательское поле психологии музыки, которое изучает корреляции музыкальных предпочтений с темпера-

ментом человека и даже некоторыми его интеллектуальными качествами. Доводилось читать, что любители кантри консервативны, а у любителей рока низкая самооценка ([North 2010]). Это, конечно, поверхностные исследования. Даже кантри может быть разное, не говоря о роке. Если мы хотим исследовать более тонкие связи, надо и музыку анализировать более тонко. Некоторые исследования движутся по этому пути ([Greenberg et al. 2022]), выделяя «мягкую», «интенсивную» и т. п. музыку, но это мне представляется недостаточным. Надо анализировать музыку с музыкальной точки зрения.

Например, попытаемся представить человека, который любит минорную музыку и не переносит мажор. Минорная музыка очень разная, от трагического «Похоронного марша» Шопена до «Польки» А. Шнитке, вызывающей в исполнении В. Спивакова и Д. Мацуева неудержимый смех. В минорной тональности соседствуют мягкие светлые мелодии, как «Серенада» Шуберта, и мрачные песни в стиле “heavy metal” Р.Д. Дио. Однако наш субъект предпочитает любой минор любому мажору исключительно за то, что первая терция в нем малая, а не большая. Это выглядит несколько нелепо, но автор статьи знает подобные случаи. И в чем разница между малой и большой терцией? И между окраской минора и мажора вообще? Я полагаю, что это связано с чем-то типа склонности к индивидуализму / социальности. Мажорное трезвучие просится, чтобы его сыграли на площади во время праздника. Минорное гораздо лучше звучит в одиночестве слушателя.

В философии сложная авангардная музыка хорошо сочетается с изучением текстов великих авторов. А дерганный ритм, несложные композиции, плотная аранжировка тяжелого рока – с анализом не текстов, а проблематики как таковой, рассмотрением экзистенциальных вопросов...

Все это, разумеется, мои интуиции, очень проблематичные и открытые для обсуждения.

Анализ музыкального мира

Теперь пришло время посмотреть на музыкальный мир не со стороны субъекта, а со стороны музыки. Здесь важна ее структура, ее свойства, ее онтология. Каким-то образом надо попытаться понять, что такое содержание музыки, при том, что она не несет вербальной информации и не является языком для передачи внешнего содержания. Эту мысль явным образом выразил Э. Ханслик¹⁰,

¹⁰ *Rothfarb L., Landerer C. Eduard Hanslick's On the Musically Beautiful. New York: Oxford University Press, 2008.*

и сейчас она в целом общепринята среди философов музыки [Jackendoff 2011]. Музыка – это повествование, сообщение. Но она сообщает только саму себя. Каким образом она тогда может быть понятной и вообще как-либо относиться к субъекту?

И здесь надо обратиться к концепту «музыкальной идеи». Что такое музыкальная идея? Что такое идея в обычном смысле относительно понятно: у Платона это некий идеальный образ (идея красоты, идея человека). Несколько похож на это концепт «смысла» у Фреге (смысл слова «стол»). В современной семантике под идеей чаще понимается пропозиция: «идея о том, что... [А есть Б]». Но все эти словоупотребления нельзя перенести на музыку непосредственно. В ней нет слов и пропозиций. Идеи же в музыке есть. Например, музыкальной идеей можно назвать красивую и яркую мелодию, необычную аранжировку, появление атональной музыки... При этом не обязательно считать идеей появление чего-то нового, нас просто сбивает с толку частое выражение «в голову пришла идея». Мажорная гамма содержит в себе идею мажора, это некая чисто музыкальная идея, далее неразложимая на части. Пониженная вторая ступень в миноре – это идея фригийского лада, с которым связана и некоторая эмоциональная окраска (мрачность, напряженность). Лады – примеры идей, прекрасно всем знакомых. Мелодия «Турецкого марша» Моцарта – пример гениальной идеи другого типа. Иногда даже хочется задать вопрос, связана ли музыкальная идея с уникальным автором, не могла ли она прийти в голову кому-то еще? Ведь она чем-то сродни идее геометрической фигуры. Но рассмотрение этой проблемы уведет нас слишком далеко.

Британский музыковед Ф. Тэгг ввел понятие «музема» ([Tagg 1979, p. 14]). Оно обратило на себя внимание, его стали упоминать, но, насколько мне известно, его пока никто детально не разъяснил. Думаю, под муземой в строгом смысле разумно понимать некую неделимую единицу музыкального отрывка, единицу смысла. Например, гамма – это музема, это единица смысла, ее нельзя разбить на куски без потери смысла гаммы, то есть лада. В данном случае в одну музему входят 8 звуков. Не 7, потому что единица смысла должна быть замкнута, кончаться на чем-то «логичном», устойчивом. Поэтому верхняя тоника в эту музему также входит.

Является ли муземой трезвучие, ведь оно тоже по-своему замкнуто и может не требовать других трезвучий? Думаю, нельзя сказать, что отдельное трезвучие само по себе есть музема, поскольку одно и то же трезвучие имеет разный смысл в разных ладах. А вот четыре трезвучия, если это аккорд на тонике, субдоминанте, доминанте и опять на тонике, уже составляют вполне замкнутый,

осмысленный отрывок. Большой красоты в нем нет, но для муземы эстетическое содержание не требуется.

Мы приближаемся к мелодии. Насколько отдельная мелодия является муземой? Здесь, видимо, надо отойти от понятия муземы в строгом смысле. Мелодия может состоять из нескольких отрывков, имеющих относительную самостоятельность. Аналогия с фонемой, лексемой и т. п. здесь не пригодна. В произведении Генделя «Сарабанда» явно звучат краткие муземы по 5 звуков, имеющие собственную целостность, но полный смысл включает 4 таких отрывка, повторенные 4 раза. Можно ввести для таких случаев понятия микромуземы, просто муземы, макромуземы или придумать еще какой-нибудь термин.

Впрочем, в состав музыкальной идеи входят не только звуки разной высоты (составляющие лады, мелодии, гармонии). Отдельной музыкальной идеей является также ритм. В той же «Сарабанде» ритм трехчастный, с двумя сильными долями. Это явная музема, у этого ритма есть свой отдельный особый смысл. А если такой необычный ритм – музема, то и обычный размер 4/4 тоже надо считать отдельной муземой, входящей в состав музыкальной идеи произведения. Разумеется, ритмы в размерах 3/4, 6/8 или, как у Пинк Флойд в Money, 7/4 – особые муземы.

Не будем уходить в теорию музыки. Стало примерно понятно, как надо анализировать содержание музыкального мира субъекта. Вспомним, что неотъемлемой частью любого мира являются ценности. Что такое ценности в музыке? В первую очередь приходят в голову общекультурные и социальные ценности. Для знатока ценностью академической музыки является ее сложность. Для подростка ценность музыки определяется предпочтениями его субкультурной группы (обычно поп и рэп, но могут быть и альтернативные виды). Для тяжело работающего человека ценность музыки в том, чтобы отвлечься и расслабиться. Для интровертированного и самостоятельного слушателя ценностью может стать какая угодно музыка, но чаще всего все же это некоторое ограниченное поле. И тут уже социальные и культурные соображения могут не иметь никакого значения.

Поэтому, я полагаю, музыкальный мир субъекта, который настоящему любит музыку, следует рассматривать с точки зрения чисто музыкального содержания. Это предпочитаемые лады, например, минор, как в вышеприведенном примере. Это любимые ритмы и темп, например, медленная музыка в размере 3/4 или быстрая в размере 2/4, акцентированный ритм или мягкий ритм. Стил подчеркивать сильные доли ударными инструментами или не подчеркивать их. Для многих важны аранжировки, количество басов, например.

Особо надо отметить интервалы. Музыка по духу очень явно делится на два вида: с преобладанием секунд, малых и больших, и с преобладанием терций и кварт (квинты есть везде, шестые ступени везде редки, седьмые по звучанию аналогичны вторым¹¹). Речь идет не только о преобладании этих интервалов в ходе мелодии, но и о ключевых гармониях на соответствующих ступенях. Музыка секундного типа очевидно более «задушевная», мягкая, женственная. Мелодии более гладкие за счет движения по близким ступеням, более очевидные, в них меньше скачков. Терцовая и квартовая музыка производит куда большее впечатление холода, логичности, неэмоциональности, мужского начала. Переход от первой ступени к третьей и затем к пятой (могут быть другие варианты: от четвертой к первой и так далее) – это не гладкость, а скачок, и он диктуется логикой. Его и предсказать труднее.

Имеется хорошо прослеживаемый «градиент»: секундная музыка преобладает на юге и востоке, терцовая/квартовая – на севере и западе (исключение Франция). В качестве музыкального примера первого типа можно взять цыганские напевы, романсы. Второй тип обычен в англо-американском роке. Такого рода предпочтения и ценности, я полагаю, являются важнейшими для конституирования музыкального мира субъекта. Тот, кто слушает музыку терций/кварт, может музыку секунд буквально не переносить. Она будет казаться ему сентиментальной и примитивной. Если я сказала о себе, что предпочитаю терции, я сказала очень много о глубоком строении моего музыкального мира. Если же рассматривать более сложные случаи любви к доминантсептаккордам и т. п., то такой музыкальный мир уже практически этим охарактеризован.

Наконец, коснусь еще одной важной черты музыкальной идеи, конституирующей музыкальный мир. Это некая конфликтность или проблемность музыки в отличие от бесконфликтности и покоя. Для почти любой западной музыки конфликтность очень характерна. Традиционная восточная музыка, наоборот, конфликтности избегает.

Что такое конфликт и проблема в музыке? Здесь я имею в виду не диссонансы, вернее, не только и не столько их. Некоторая доля конфликтности всегда присутствует во всем, что развивается, а западная музыка обычно имеет в себе то или иное развитие. Поскольку тема развития в классической западной музыке хорошо

¹¹ Это некорректное выражение выбрано для краткости, имеется в виду, что с седьмой ступенью (от си до нижнего до) мы имеем дело крайне редко, си почти всегда разрешается в верхнее до, то есть это не седьмая ступень, а, если можно так выразиться, минус первая.

исследована, в качестве материала я сосредоточусь на рок-песнях. Но суть понятия музыкального конфликта или музыкальной проблемы применима к любому типу музыки.

Прежде всего, понятная нам западная музыка четко построена на чередовании напряжений и разрешений. Обычное музыкальное произведение, без специальной музыки «обрыва», всегда заканчивается на тонике. Перед тоникой часто бывает или пятая ступень, или седьмая, или вторая, в качестве введения. Трезвучие на пятой ступени может быть в конце какой-нибудь внутренней музыки, как некий возглас, имеющий вопросительную или как-то эмоционально заряженную интонацию. Обычно ему будет соответствовать симметричная схема, в конце которой будет уже тоническое трезвучие, это частая схема типа вопрос-ответ. В турецком роке в рефрене часто встречается схема 4-1-5-1. Тоническое трезвучие входит, как видим, два раза, но в разных позициях имеет совершенно разную окраску: после субдоминанты оно подводит к доминанте, а после доминанты на нем все заканчивается. Все вместе производит впечатление некоторой закругленности. Но турецкий рок в принципе отличается мягкостью. Если рассмотреть Black Sabbath, то в песне, например, The Sign of the Southern Cross встречается зигзаг от пятой ступени до первой, которая звучит в данном случае очень напряженно. Такие развития, включающие в себя напряжения – это основа западной музыки. Это музыка конфликта. Еще частая схема в рок-песнях: сначала в первой и второй строках строфы повторяется один и тот же мотив, затем в третьей строке он же, но на кварту выше. Четвертая строка повторяет две первые. Тогда общее напряжение возникает в третьей строке («вопрос») и снимается в четвертой («ответ»). Я упомянула, что турецкий рок мягок. Он вобрал в себя элементы традиционной турецкой музыки. Однако это все-таки рок, музыка западная. Разумеется, и в нем есть свои напряжения-разрешения. Схема вопрос-ответ часто реализуется внутри одной строки, состоящей из двух симметричных частей. Естественно, могут быть и другие варианты.

Если мы теперь, наслушавшись рока, включим традиционные турецкие народные мелодии, мы будем поражены, что эта музыка как будто никуда не движется. Бесконечно повторяются простые мотивы. В каждом таком мотиве основное музыкальное внимание обращается на одну-две ноты. Лад включает в себя четвертые части тона, следующие друг за другом без отделения, что для европейского уха воспринимается как монотонность. Мы не можем вынести из этой музыки какую-либо музыкальную идею. Нам скучно в течение 5 минут слушать опевания двух нот. В этой музыке нет

конфликта, нет «проблемы», нет вопросов-ответов, нет развития. Она медитативна.

Я рискну предположить, что такого типа конфликтный музыкальный мир соответствует общему настрою сознания человека Нового времени, начиная с XVI–XVII в. Нововременному сознанию нужна последовательность, прежде всего, *причины-следствия*. Два шара столкнулись потому, что таковы были их траектории. Нота до прозвучала потому, что до нее была нота си. Все имеет свою причину, все имеет достаточное основание. Об этом очень хорошо писал Хайдеггер¹². Западная музыка, таким образом, по существу своему логична. Таков же и музыкальный мир западного музыкального субъекта. Что же касается музыкального мира восточных людей, как и их жизненного мира, то для этого нужны специальные исследования. Но было бы разумно предположить, что музыкальный мир у них другой и определенно более статичный.

Субъект и его музыка

В заключительной части я бы хотела еще раз подумать о связи мира и субъекта в понимании музыки, отношении к ней. Есть большое количество литературы по феноменологии музыки ([Berger et al. 2024; Dufrenne 1973; Høffding 2018; Lochhead 1986; Smith 2019; Szyszkowska 2018]), но везде музыка и субъект рассматриваются в отрыве от музыкального мира. Понятия «музыкальный мир» в феноменологическом смысле в англоязычной литературе я не встречала.

Музыкальный мир – это основа для отношения к музыке. Мы понимаем музыку из своего личного музыкального мира. Субъект, если это настоящий музыкальный субъект, понимает музыку всем собой. Не только он живет в своем мире, но, можно сказать, и его мир живет в нем. Я могу заниматься разными вещами, но внутри меня – мой музыкальный мир, я слышу какую-то любимую музыку, и даже, как было сказано во второй части, иногда это не конкретное музыкальное произведение, но какой-то любимый лад, какие-то отдельные муземы, которые меня особенно трогают.

Недавно вышло интересное исследование психологии самоидентификации в отношении к музыке (Fingerhut et al. 2021). Авторы вводят понятие «Эстетическое Я» (*Aesthetic Self*). Это со-

¹² См.: Хайдеггер М. Положение об основании. Статьи и фрагменты / Пер. О.А. Коваль; Лаборатория метафизических исследований филос. фак. СПбГУ. СПб.: Алетейя, 2000.

знательная область отношения человека к самому себе, в которой он определяет себя как человека, имеющего такой-то эстетический вкус. Мой пример: у какого-то человека, которому важно быть (или казаться) высококультурным, в его самоотношение входит любовь к классической или академической авангардной музыке. Это нельзя назвать ни трансцендентальным Я, ни субъектностью в полном смысле слова. Это скорее Я-концепция: «я знаток музыки», «я люблю сложную музыку», «мой вкус в музыке развит и утончен». Причем этот человек вполне может действительно искренно любить эту музыку.

Затем в попытках процитированной группы исследователей испытуемых просили вообразить, что они вдруг полюбили совсем другую музыку. Например, человек всю жизнь считал себя любителем классики, и вдруг ему захотелось слушать только поп. Авторы интересовало, насколько глубокий эффект будет такое изменение вкуса иметь на всю личность и на отношение человека к самому себе. Их вопрос к респондентам был сформулирован так: «Останусь ли я тем же самым человеком?». Значительная часть респондентов ответила «Нет». То есть люди воспринимали любовь к музыке как часть себя: если моя любимая музыка изменилась, то это значит, что изменился я сам. Авторы статьи не слишком глубоко анализируют полученный результат. Их главное предположение: субъект ощущает изменение самого себя, потому что с изменением предпочитаемой музыки изменилось его социальное окружение. Это, мне кажется, не то, что происходит с субъектом, если он любит музыку всерьез.

Мое объяснение: прежде всего, изменился музыкальный мир. А это значит, что в какой-то степени изменился и весь жизненный мир субъекта, по крайней мере его мысленный мир. Изменение музыкального мира для музыкального субъекта и значит изменение себя, поскольку субъект и мир связаны теснейшим образом. В личном опыте автора данной статьи именно такое изменение однажды имело место. Турецкий рок у нас мало известен, и мой музыкальный мир состоял из английского и шведского рока. Это музыкальный мир несколько холодный, терцово/квартовый, довольно конфликтный – немало можно о нем сказать с музыкальной точки зрения. Важно, что турецкий музыкальный мир другой. Он намного теплее, нежнее, тоньше, изысканней, более секундный, менее конфликтный. (Разумеется, речь никогда не идет о шведском/турецком роке вообще, речь всегда идет о конкретных авторах; в данном случае это были швед Joakim Thåström и турок Barış Manço.) И состоявшееся в результате изменение моего мира было драматическим. Оно постепенно коснулось всего, от моих интересов в философии до отно-

шения к людям. Изменилось Я, изменились какие-то субъектные структуры, но в основе лежало изменение музыкального мира.

Мне хочется также кратко рассмотреть вопрос о проблеме понимания музыки. Сейчас в англоязычной литературе это очень обсуждаемая тема (см. сноски выше), но к ней мало кто подходит с точки зрения феноменологии. Исключение – замечательный автор Р. Скрутон [Scruton 2009].

Мы видели, что в понимании субъект совершает некие акты схватывания смысла, исходя из своего мира. Он обладает феноменологическим горизонтом. Звучащая в данный момент музема отождествляется с известными ранее структурами, в ее смысл входит ее лад, ее ритм – все хорошо знакомые вещи. Улавливая муземы, мы улавливаем связи звуков, напряжения и разрешения, повторы и симметрии, схемы и рисунки.

Однако есть и чисто субъектные акты понимания. Что значит вообще что-то понять? Что значит понять текст, например? Что значит понять доказательство теоремы? Это настолько сложный вопрос, что было бы самонадеянно давать даже приблизительный ответ на него. Все, что тут можно сказать – что это как-то связано с переживанием субъектом смысла своего предмета.

И все же в специальном случае музыкального понимания можно предложить несколько предварительных критериев. Прежде всего слушатель понимает музыку, если он чувствует эстетическое переживание ее красоты. Это совершенно субъективное чувство, у разных людей оно относится к самой разной музыке, но если его нет, то сомнительно, что данная музыка вообще станет у субъекта интенциональным предметом.

Следующий важный критерий понимания – возможность воспроизвести музыку, хотя бы во внутреннем слухе. Что она оформляется, так сказать, в какое-то высказывание. Это, правда, далеко не абсолютный критерий понимания. Текст, например, можно зазубрить и воспроизвести, вообще ничего не поняв. В музыкальной школе иногда такое зазубривание происходит и с музыкой.

Затем специфический музыкальный критерий транспонирования. Если слушатель воспринимает бессмысленный набор звуков, то при хорошей памяти он может его воспроизвести, но транспонировать в другую тональность ему удастся с большим трудом. Цельная мелодия из одной тональности в другую переносится легко и целиком, это примерно похоже на перенос фигуры на плоскости. Набор звуков же не имеет целостности, каждый звук приходится переносить отдельно. Следовательно, акт понимания состоит также и в том, чтобы конституировать целостную «фигуру» (чаще всего это мелодия).

И последний критерий понимания, который хочется предложить – это импровизация, вариация. Не следует думать, что сам композитор знал все смыслы, которые можно извлечь из его музыки. Некоторые народные мелодии, будучи обработаны для профессионального исполнения, начинают звучать по-новому, сохраняя при этом и первоначальный смысл. Народные мелодии обрабатывали и классические композиторы, например, Чайковский, и рок-музыканты, и барды. Существует такое явление, как каверы в рок-музыке – музыканты предлагают свою версию какой-то песни других авторов, и иногда это бывает очень интересно. Думаю, именно это и говорит о понимании, поскольку в нем всегда так или иначе задействована интерпретация.

Закончить я хочу совсем общим вопросом. Почему мы хотим жить в музыкальном мире? Что музыка нам дает такого, чего без нее нам не хватает? Ведь та или иная музыка существует во всех культурах. Она была и есть спутник человека.

В ней есть интеллектуальный компонент, поскольку она в некотором смысле близка к математике. Когда мы улавливаем ход какой-то мелодии и структуру какой-то музыки, очень часто они напоминают фигуру, например, квадрат или круг. Разумеется, в музыке есть эмоциональный компонент, мы радуемся ее красоте, она может дать выход нашей печали. Есть и телесный компонент, ритм. И они не находятся в противоречии, в музыке они тесно слиты. А у человека интеллект, душа и тело очень часто живут отдельной жизнью. И вот человек ищет в музыке целостность, которая отсутствует у него. И мир его музыки – это иногда островок гармонии и понимания среди хаотического и непредсказуемого внешнего мира.

Заключение

Мы рассмотрели понятие музыкального мира, в котором существует музыкальный субъект. Мир и субъект тесно связаны. Отчасти субъект конституирует свой мир, отчасти мир конституирует субъекта, это взаимные процессы. Музыкальные миры иногда очень различны даже в рамках одной культуры. Как и любой другой мир, музыкальный мир в значительной степени интерсубъективен, его история начинается с того, какую музыку человек слушал в детстве. Однако нельзя назвать его интерсубъективным абсолютно. Субъект живет в своем мире иногда замкнутой, автономной жизнью, и музыкального мира это касается так же. В любом мире, в том числе музыкальном, есть какой-то элемент данного и есть что-то как бы потенциальное, еще не данное, существующее в виде желания.

Оно определяется ценностями субъекта. И, разумеется, у разных субъектов могут быть разные ценности. Для кого-то музыкальной ценностью является спокойная музыка, для кого-то сложная, для кого-то минорная или мажорная, для кого-то громкая или плотно аранжированная, для кого-то – атональная. С музыкальной точки зрения западный музыкальный мир Нового времени был охарактеризован как сущностно конфликтный и динамичный, в отличие от восточного – статичного, медитативного. Разумеется, это очень приблизительные и общие характеристики, из которых может быть много исключений.

Была сделана первая попытка рассмотреть музыкальный мир с точки зрения понятий музыкальной идеи и отдельной музыки. Однако это требует огромной дополнительной работы: понять, что такое вообще музыкальная идея, какие бывают музымы и т. д. Данная статья посвящена понятию музыкального мира вообще, а для его характеристики нужно обращаться к теории музыки. А вот что можно подумать о музыкальном мире с точки зрения исключительно философии и феноменологии – это то, связан ли он с другими мирами субъекта и если да, то как. Я утверждаю, что это по меньшей мере возможно. Иногда резкое изменение музыкального мира приводит к заметному изменению общего мировоззрения, в том числе через преобладание новых эмоций. Это может оказать влияние на отношения с людьми, на интересы, мысли и так далее.

Думаю, что структуры музыкального мира и музыкального субъекта надо исследовать дальше. Мне кажется, музыка со временем будет играть в жизни человека все большую и большую роль (если человечество выживет). И существование музыкального мира станет совершенно наглядным, как и существование других миров. Особенно интересным мне представляется взаимодействие музыкального мира субъекта с его общим мысленным миром. Что на что тут оказывает влияние? Об этом надо будет думать в дальнейшем.

Источники

- Аммар Ф.Х. Ладовые принципы арабской народной музыки. М.: Советский композитор, 1984. 184 с.
- Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1993. 170 с.
- Аркадьев М.А. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее»: Время, метр, нотный текст, артикуляция. М.: Lambert Academic Publishing, 2012.
- Бибихин В.В. Мир. Томск: Водолей, 1995. 144 с.

- Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / Пер. Д.В. Складнева. СПб.: Владимир Даль, 2004. 396 с.
- Гуссерль Э.* Картезианские медитации / Пер. В.И. Молчанова. М.: Академический проект, 2010. 229 с.
- Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. В.В. Биbihина. М.: Ad Marginem, 1997. 227 с.
- Хайдеггер М.* Положение об основании: Статьи и фрагменты / Пер. О.А. Коваль; Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ. СПб.: Алетейя, 2000. 290 с.
- Rothfarb L., Landerer C.* Eduard Hanslick's On the Musically Beautiful. New York: Oxford University Press, 2008.

Литература

- Berger et al. 2024 – The Oxford Handbook of the Phenomenology of Music Cultures / Ed. by H.M. Berger, F. Riedel, D. Vanderhamm. Oxford: Oxford University Press, 2024. 752 p.
- Clark et al. 2015 – *Clark N.A., Heflin T., Kluball J., Kramer E.* Understanding Music: Past and Present. Dahlonega, GA: University of North Georgia Press, 2015. 322 p.
- Covach, Boone 1997 – Understanding Rock: Essays in musical analysis / Ed. by J. Covach, G.M. Boone. New York: Oxford University Press, 1997. 240 p.
- Dufrenne 1973 – *Dufrenne M.* The phenomenology of aesthetic experience. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1973. 578 p.
- Fingerhut et al. 2021 – *Fingerhut J., Gomez-Lavin J., Winklmayr C., Prinz J.J.* The Aesthetic Self. The Importance of Aesthetic Taste in Music and Art for Our Perceived Identity // Front. Psychol. 2021. Vol. 11. 577703. DOI: 10.3389/fpsyg.2020.577703.
- Fiske 2008 – *Fiske H.E.* Understanding Musical Understanding: The Philosophy, Psychology and Sociology of the Musical Experience. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press, 2008. 311 p.
- Greenberg et al. 2022 – *Greenberg D.M., Wride S.J., Snowden D.A., Spathis D., Potter J., Rentfrow P.J.* Universals and Variations in Musical Preferences: A Study of Preferential Reactions to Western Music in 53 Countries // Journal of Personality and Social Psychology: Personality Processes and Individual Differences. 2022. Vol. 122 (2). P. 286–309.
- Höfding, 2018 – *Höfding S.* A Phenomenology of Musical Absorption. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018. 304 p.
- Huovinen 2011 – *Huovinen E.* Understanding Music // The Routledge Companion to Philosophy and Music / Ed. by Th. Gracyk, A. Kania. New York: Routledge, 2011. P. 123–133.
- Jackendoff 2011 – *Jackendoff R.* Music and Language // The Routledge Companion to Philosophy and Music / Ed. by Th. Gracyk, A. Kania. New York: Routledge, 2011. P. 101–112.

- Lochhead 1986 – *Lochhead J.* Phenomenological Approaches to the Analysis of Music: Report from Binghamton // Theory and Practice. 1986. № 11. P. 9–13.
- North 2010 – *North A.C.* Individual Differences in Musical Taste // The American Journal of Psychology. 2010. № 123 (2). P. 199–208. URL: <https://doi.org/10.5406/amerj-psyc.123.2.0199> (дата обращения 15 ноября 2024).
- Scruton 2009 – *Scruton R.* Understanding Music: Philosophy and Interpretation. London; New York: Continuum, 2009. 253 p.
- Smith 2019 – *Smith E.* The Experiencing of Musical Sound: Prelude to a Phenomenology of Music. New York: Routledge, 2019. 256 p.
- Smith 1989 – *Smith F.J.*, ed. Understanding the Musical Experience. Musicology: A Book Series. Montreux, Switzerland: Gordon and Breach Science Publishers, 1989. 230 p.
- Szyszkowska 2018 – *Szyszkowska M.A.* Musical Phenomenology: Artistic Traditions and Everyday Experience // AVANT. 2018. Vol. IX. № 2. P. 141–155. <https://doi.org/10.26913/avant.2018.02.09>.
- Tagg 1979 – *Tagg, P.* Kojak – 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music. Göteborg: Musikvetenskapliga inst., Göteborgs univ Publ., 1979.
- Tighe, Dowling 1993 – *Tighe T.J., Dowling W.J.* (Eds). Psychology and Music: the Understanding of Melody and Rhythm. New York; London: Psychology Press, 1993.
- Yudkin 2016 – *Yudkin J.* Understanding Music. Boston: Pearson Education, 2016.

References

- Berger, H.M., Riedel, F. and Vanderhamm, D. (eds.) (2024), *The Oxford Handbook of the Phenomenology of Music Cultures*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Clark, N.A., Heflin, T., Kluball, J. and Kramer, E. (2015), *Understanding Music: Past and Present*, University of North Georgia Press, Dahlonega, GA, USA.
- Covach, J. and Boone, G.M. (eds.) (1997), *Understanding Rock: Essays in musical analysis*, Oxford University Press, New York, USA.
- Dufrenne, M. (1973), *The phenomenology of aesthetic experience*, Northwestern University Press, Evanston, Ill., USA.
- Fingerhut, J., Gomez-Lavin, J., Winklmayr, C. and Prinz, J.J. (2021), “The Aesthetic Self. The Importance of Aesthetic Taste in Music and Art for Our Perceived Identity”, *Front. Psychol.*, vol. 11, 577703, DOI: 10.3389/fpsyg.2020.577703.
- Fiske, H.E. (2008), *Understanding Musical Understanding: The Philosophy, Psychology and Sociology of the Musical Experience*, Edwin Mellen Press, Lewiston, New York, USA.
- Greenberg, D.M., Wride, S.J., Snowden, D.A., Spathis, D., Potter, J. and Rentfrow, P.J. (2022), “Universals and Variations in Musical Preferences: A Study of Preferential Reactions to Western Music in 53 Countries”, *Journal of Personality and Social Psychology: Personality Processes and Individual Differences*, vol. 122 (2), pp. 286–309.

- Hoffding, S. (2018), *A Phenomenology of Musical Absorption* (New Directions in Philosophy and Cognitive Science), Palgrave Macmillan, Cham, Switzerland.
- Huovinen, E. (2011), "Understanding Music", Gracyk Th. and Kania A. (eds.) *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, pp. 123–133, Routledge Publ., New York, USA.
- Jackendoff, R. (2011), "Music And Language", Gracyk Th. and Kania A. (eds.) *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge Publ., New York, USA, pp. 101–112.
- Lochhead, J. (1986), "Phenomenological Approaches to the Analysis of Music: Report from Binghamton", *Theory and Practice*, vol. 11, pp. 9–13.
- North, A.C. (2010), "Individual Differences in Musical Taste", *The American Journal of Psychology*, vol. 123 (2), pp. 199–208, available at: <https://doi.org/10.5406/amerjpsyc.123.2.0199> (Accessed 15 November 2024).
- Scruton, R. (2009), *Understanding Music Philosophy and Interpretation*, Continuum, London, New York.
- Smith, E. (2019), *The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music*, Routledge, New York, USA.
- Smith, F.J. (ed.) (1989), *Understanding the Musical Experience*. Musicology: A Book Series, Gordon and Breach Science Publishers, Montreux, Switzerland.
- Szyszkowska, M.A. (2018), "Musical Phenomenology: Artistic Traditions and Everyday Experience", *AVANT*, vol. IX (2), pp. 141–155. <https://doi.org/10.26913/avant.2018.02.09>.
- Tagg, P. (1979), *Kojak – 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music*, Musikvetenskapliga inst., Göteborgs univ Publ., Göteborg, Sweden.
- Tighe, T.J. and Dowling, W.J. (eds.) (1993), *Psychology and Music the Understanding of Melody and Rhythm*, Psychology Press, New York and London.
- Yudkin, J. (2016), *Understanding Music*, Pearson Education, Boston, USA.

Информация об авторе

Елена В. Косилова, доктор философских наук, доцент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119234, Россия, Москва, Ломоносовский пр., д. 27, к. 4; implicatio@yandex.ru

Information about the author

Elena V. Kosilova, Dr. of Sci. (Philosophy), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bld. 27/4, Lomonosovskii Avenue, Moscow, Russia, 119234; implicatio@yandex.ru