

Уфимская государственная академия искусств
Лаборатория музыкальной семантики

На правах рукописи

Кривошей Ирина Михайловна

**ВНЕМУЗЫКАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ
ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНСОВ С. РАХМАНИНОВА)**

Д и с с е р т а ц и я
на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02
«Музыкальное искусство» (искусствоведение)

Научный руководитель –
доктор искусствоведения,
профессор Л. Н. Шаймухаметова

Уфа – 2003

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.	3
Глава I. «Музыкальная живопись» романсов	16
С. Рахманинова.	
§1. «Музыкальные пейзажи»	20
§2. «Музыкальные портреты»	41
Глава II. Образы речи в музыкальном тексте романсов	51
С. Рахманинова	
§1. <i>Речевая интонация и её воплощение в музыкальном тексте романсов</i>	52
§2. <i>Интенсивность и артикуляция в создании образов речи в романсах</i>	63
§3. <i>Темброво-акустические компоненты речевых и музыкальных интонаций</i>	70
§4. <i>Ритмика и метрика разговорной речи в интонационном строе романсов.</i>	74
Глава III. Пластика и жест в романсах С. Рахманинова	86
§1. «Прямое» отображение пластических знаков.	89
§2. <i>Скрытая форма участия пластических знаков в создании образов.</i>	102
Глава IV. Театральные компоненты в романсах С. Рахманинова	114
.	
§1. <i>Театрально-художественное пространство романсов С. Рахманинова.</i>	116
§2. «Театр переживания» в музыкальном тексте романсов.	124
§3. «Театр представления» в музыкальном тексте романсов.	139
Заключение.	154
Библиографический список.	164
Приложение: нотные примеры.	195

ВВЕДЕНИЕ

Исследование музыкального содержания – одна из “вечных” проблем музыкознания, исполнительства, педагогики. Музыка – искусство процессуальное, вне исполнения музыкальное произведение не может жить полноценной жизнью. Музыкальный текст – это всегда сообщение (автор – исполнитель – слушатель), естественно предполагающее исполнительскую интерпретацию. Проблема “текст – исполнитель”, разрешаясь через интерпретацию, неизбежно подводит каждого музыканта к пониманию текста как сложного образования в единстве двух его сторон: знаковой фиксации авторского замысла (нотный текст) и некоего сообщения, наполненного образно-смысловой содержательностью (музыкальный текст). В различных областях искусства и литературы исследователи акцентируют внимание на образовании дифференцированных понятий: “текст” и “подтекст”, “внешняя” и “внутренняя” структура (К. Станиславский), “видимость” и “значимость” (Ю. Лотман), “глубинная структура текста” и “иерархия смысловых пластов” (Л. Акопян, М. Поляков, А. Юберсфельд), “нотный текст” и “художественный текст” (В. Холопова), “текст” и “произведение” (М. Арановский, Е. Назайкинский), “нотный текст” и “музыкальный текст” (М. Арановский).

Корифеи теоретического музыкознания и исполнительского искусства многократно ставили вопрос об осмысленной интерпретации, постижении скрытого смысла, не до конца поддающегося нотной записи исполняемого произведения. В частности, Б.Асафьев, не оставивший исследований, специально посвящённых теории исполнительства, в большинстве своих работ затронул актуальные вопросы исполнительского творчества. Асафьевское понимание исполнительского искусства как “сотворческого композитору”, а не механистически репродуцирующего нотную запись, предполагало наличие артистического мастерства, “личного изобретательства”, “воспитания интеллектуального слуха”, обдуманности и сознательности воспроизведения нотного текста [32]. По Н. Перельману, “умение правильно прочесть и исполнить текст находится в

сфере предискусства. Сфера искусства начинается с толкования текста” [266. С. 40]. Слова В. Софроницкого о том, что в нотах, в сущности, написано всё, и в то же время, ничего, нацеливают исполнителя на решение проблемы расшифровки смысловых структур музыкального текста.

На сегодняшний день в теоретическом музыкознании накоплен значительный опыт постижения музыкального произведения с точки зрения анализа содержательных структур. Определена значимость проблемы музыкального содержания как современного направления музыкальной науки и педагогики. Холопова рассматривает теорию музыкального содержания как самостоятельную ветвь музыкально-теоретической науки, которая должна иметь свою категориальную систему, опирающуюся не только на различные области музыкознания, но и на комплекс гуманитарных наук: семиотику, языкознание, психологию, эстетику, культурологию, социологию [165; 166; 359; 360].

Значительные перспективы в этом направлении открывает теория музыкального текста (М. Арановский [20], Л. Акопян [3]), а также разработка техники семантического анализа музыкальной темы и этимологии музыкальных значений (Л. Шаймухаметова [382-383], Г. Тараева [334-335], И. Барсова [45] и др.).

Анализ содержания вокального произведения имеет свою специфику: структура вокального произведения состоит из двух текстов – литературного первоисточника и композиторского текста, каждый из которых испытывает влияние другого. Несмотря на многообразие подходов к феномену текста, взаимодействие двух текстов в исследовании содержания вокального произведения рассматривалось всегда. Однако в литературном первоисточнике анализировался, как правило, словесный ряд, а в музыкальном тексте – принципы формообразования, особенности мелодии, гармонии, ритма. Существует немало работ, посвящённых анализу вокальных произведений, в которых рассмотрены принципы их построения (Л. Жигачёва [144], Т. Курышева [194], И. Лаврентьева [196; 197], Е. Ручьевская [298], В. Холопова [357], Ю. Хохлов [364] и др.). Предметом внимания служили выразительность гармонии

вокального произведения (В. Берков [56], Т. Бершадская [58], А. Оголевец [256], Ю. Хохлов [364]), специфика интервальной и мелодической графики мелодики (Б. Асафьев [27; 33], Л. Мазель [214; 216]), её интонационные и ритмические особенности (В. Васина-Гроссман [91; 92], Е. Ручьевская [293], В. Холопова [355]). Исследуются проблемы воплощения в музыке речевой интонации (Б. Асафьев [33], О. Белова [53], В. Костарев – [189], Л. Красинская [190]). Явления синтеза, взаимопроникновения различных художественных систем в вокальном произведении обоснованы в работах В. Васиной-Гроссман [86; 87], Е. Орловой [260], А. Виханской [101], П. Вульфуса [107], Т. Тамошинской [333], Т. Левоу [201], И. Дабаевой [133], М. Ройтерштейна [288], М. Ярешко [407] и др.

Род исследований музыкального содержания вокальной музыки в последние годы приобрели семиотическую направленность, что обусловлено продолжением и развитием в музыковедении теории интонации. К примеру, автор монографии «Слово и музыка. Диалектика семантических связей» И. Степанова на широком историческом материале показывает взаимодействие семантических систем: семантические несоответствия и алогизмы, полисемантические свойства музыкального знака и т.п. [332]. Подключая к музыковедческому подходу данные в области стиховедения, поэтики, стилистики, Л. Шаймухаметова обосновывает существование в музыкальном языке механизма музыкальных метафор как самостоятельной системы образных значений музыкального текста и показывает их действие на примере анализа вокального цикла Р. Шумана [382]. Через призму знаковых функций поэтического и музыкального текстов Н. Пилипенко исследует образно-смысловую содержательность вокальных произведений на примере песен Шуберта [268-269].

Однако представляется важным и другое: мимо внимания музыковедов прошёл тот факт, что современное литературоведение и лингвистика, подключая семиотические методы, исследуют поэтический текст как гетерогенное образование, в котором наряду с вербальной знаковой системой,

существуют другие знаковые системы. В трудах, связанных с феноменом художественного текста, отмечаются система хронотопов и “кинетическая речь” (М. Бахтин), пространственность, визуальность, живописность, пластичность (М. Гаспаров, Ж. Деррида), метафорическая “система лабиринтов” человеческой культуры (У.Эко), “множественность культурных голосов” (Р. Барт). По Ю. Лотману, любой художественный текст способен заключать в себе, хранить и передавать то, что находится за пределами возможностей материала искусства.

Тем не менее, музыкознание, в свою очередь, неоднократно и по различным поводам ставило идентичную проблему “перевода значений” музыкальной интонацией различных проявлений человеческой коммуникации. Проблема уточнялась и приобретала различную терминологию. Долгое время наиболее традиционным считалось обозначение ее сути по признакам присутствия различных внемusикальных (то есть внешних по отношению к музыке) элементов в структуре музыкального содержания. В. Холопова справедливо считает, что один из важнейших принципов искусства определяется присутствием в музыке ещё более универсальных механизмов – “специального” и “неспециального” содержания. Автор утверждает, что эти понятия могли бы стать основополагающими в теоретическом анализе художественного текста¹.

Так или иначе, но в процессе исследования проблемы музыковедами постоянно обнаруживалась эквивалентность ряда структур и идентичность приёмов художественного воплощения (метафор, гипербол, гротеска) в поэтическом и музыкальном текстах (И. Степанова [332], М. Ройтерштейн [288], А. Цукер [370], И. Дабаева [132; 133], Л. Шаймухаметова [382; 383]). Многочисленные исследователи также констатировали функционирование в музыке интонационных оборотов, ассимилирующих внешние способы самовыражения человека (*речь, пластика, движение*), его хронотопические

¹ Под “неспециальным” слоем содержания подразумеваются другие виды искусства, идеи, предметный мир, мир человеческих эмоций. См. об этом: Холопова В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание [362].

представления (*время, пространство*) и различные явления культуры (*проза, поэзия, театр, танец*). Замечено и то, что восприятие немusикальнoгo происходит на уровне синестезии, имплицитующей зрительные, предметные, пространственные, сюжетные образы.

При всей актуальности музыковедческих исследований следует заметить, что авторы рассматривают, в основном, имманентные свойства музыкального текста. Не исследован на сегодняшний день музыкальный текст как многоструктурное устройство, включающее в себя разноязычные и взаимопереводимые образования, имеющие самостоятельные художественные возможности и механизмы смыслообразования. Благодаря лингвистической теории художественного текста, в настоящей работе получил новую оценку ряд явлений, до этого имеющих в музыковедении описательный характер. Вместе с тем, семиотический подход к анализу литературного и композиторского текстов позволяет рассмотреть музыкальный текст вокального произведения как структуру, в которой присутствуют *невербальные* (в стихе) и *немusикальнoе* (в музыке) компоненты – носители различных художественных систем, активно привлекающие внетекстовую информацию. Последняя формирует связи наших представлений с предметным миром (движение, пространство, интонации речи) и различными явлениями культуры. Таким образом, вокальному произведению присуще то, что еще ранее М. Бахтин назвал полифонизмом текста, и что привело к идее неоднородности текста (Ю. Лотман).

Всё сказанное позволяет сделать вывод, что при такой сложносоставной структуре *только* музыкальный или *только* литературный текст не может дать в полном объёме информацию о семантике, формирующей образную основу вокального произведения. “Определённо значимые” структуры литературного и музыкального текстов – неотъемлемая часть, но только часть камерного вокального произведения, и они подчинены законам образной системы. Раскрытие смысловой нагрузки текста и механизмов его порождения активизирует путём выхода за пределы самого текста и его языка в *экстрamusикальнoе* об-

ласть. Это обусловлено и тем, что музыкальное мышление находится в тесном контакте с мышлением внемusикальным.

Внемusикальными источниками музыкального мышления могут быть идеи, настроения, зрительные впечатления, ассоциации, которые в процессе аккомодации и ассимиляции преобразуются в звуковую материю в соответствии с возможностями музыкального языка. Обращение к исследованию содержательности внемusикальных компонентов как одного из составляющих многомерной структуры камерного вокального произведения обусловлено поисками проникновения в “скрытое”, более глубокое содержание романсов.

Отражение процессов влияния внемusикальных компонентов на развёртывание смысла вокального произведения происходит в музыкальном материале. Однако механизм их действия мало изучен, и понимание интеграционных механизмов таких художественных образований осталось за рамками музыковедческих исследований.

Избранный в диссертации ракурс рассмотрения роли внемusикальных компонентов в формировании содержания вокального произведения, таким образом, опирается на современную разработку лингвистической идеи об эквивалентном переводе элементов художественных систем. Именно с этих позиций в настоящей работе *текст* рассматривается как подвижная система взаимодействия музыкальных и внемusикальных элементов, которые в совокупности и представляют вокальное сочинение единым художественным целым.

Указанная проблема была рассмотрена на материале четырёх своеобразных микроциклов романсов С. Рахманинова, в структуре которых отчётливо присутствуют внемusикальные (живописные, речевые, пластические, театральные компоненты).

Целью данной работы является исследование роли внемusикальных компонентов в смысловой организации вокального произведения на примере романсов С. Рахманинова².

² Область исследования (в терминологии М. Арановского) ограничена экстрамузыкальной семантикой, поскольку исследование интрамузыкальных явлений требуют иных методов и подходов.

Соответственно поставленной цели в диссертации выдвигаются следующие задачи:

1. Проанализировать знаковые структуры поэтического первоисточника и их проекцию в музыкальный текст в их генетической связи с *живописью, речью, пластикой, театром*.

2. Определить образно-смысловую роль механизмов действия каждого из внемузыкальных компонентов – живописи, речи, пластики, театра – в авторском тексте романсов С. Рахманинова и конкретизировать их роль в организации художественного текста.

3. Описать художественные приёмы и способы опосредования экстрамузыкальных свойств в звуковом материале романсов.

Предметом исследования явились невербальная семантика литературного первоисточника и экстрамузыкальная семантика композиторского текста романсов С. Рахманинова.

Объектом исследования послужили способы смысловой организации художественного текста романса.

Материалом исследования избраны все 83 романса С. В. Рахманинова, изданные под редакцией П. Ламма: Полное собрание. – т. 1.– М.: Музыка, 1976, составитель З. Апетян; т.2 – М.: Музыка, 1973, составитель З. Апетян.

Исходной точкой изучения композиторского текста романса в настоящей работе стал феномен *текста* как предмета исследования и одного из ключевых понятий в науках гуманитарного цикла, давно раздвинувшего рамки литературоведческой и лингвистической интерпретации. Текстуальность понимается с этой точки зрения как конструктивный фактор художественной организации: художественный текст не может быть одноструктурным и одноязычным, он должен включать в себя “разноязычные” и “разнопереводимые” структурные семиотические образования – своего рода субтексты.

Присутствие внемузыкальных факторов в музыкальном произведении неизбежно требует углублённой постановки вопроса о механизме перехода “внемusicalного стимула” в музыкальное содержание.

Исследователи всегда отмечали одну из особенностей восприятия музыки – способность находить в музыкальных структурах аналогии со свойствами реальности [15; 34; 218; 228; 231; 358; 362; 383]. В частности, Л. Мазель писал, что “музыка может, сохраняя свою специфику, становиться в некоторой мере “литературной”, “архитектурной”, “театральной”, “живописной” [218. С.19]. В. Холопова, рассматривая присутствие в музыке дихотомии “специального и неспециального” содержания, делает важный вывод, что неспецифическое содержание обязательно для существования музыкального искусства, независимо, составляет ли оно гармонию со специальным содержанием или противостоит ему [362].

Как правило, в искусстве мы сталкиваемся со сближением не двух, а многих самостоятельных структур. Однако музыкальные структуры не имеют строго определённой референции: их обнаружение и понимание, как именно они работают, неразрывно связано с внемusicalными обстоятельствами, формирующими музыкальный материал.

Необходимо признать, что к настоящему времени накоплен определённый объём наблюдений и по проблеме художественной организации музыкального текста (Е. Назайкинский [245], М. Арановский [20], М.Бонфельд [69], Л. Акопян [3].

Однако по-прежнему остаётся без внимания тот факт, что “обязательным условием интеллектуальной структуры является её внутренняя семиотическая неоднородность” [211. С. 570].

В русле идей установления эквивалентности двух разных систем в художественном произведении в семиотических исследованиях делается вывод, что “проблема содержания есть всегда проблема перекодировки” [210. С. 46]. Присутствие в вокальной музыке Рахманинова знаков живописи, речи, пластики, театра подразумевает образование многочисленных “уровней опосредования”. Несмотря на то, что каждый из языков имманентен, между ними происходит постоянный обмен текстами и сообщениями в форме так называемого “семантического перевода”. При невозможности точного перевода начинается

действовать система эквивалентностей, определённая общим для обеих систем культурно-психологическим и семиотическим контекстом. Как отмечается в литературоведении, это является одним из существенных элементов всякого творческого мышления [211]. Именно “незакономерные” сближения дали толчки для возникновения новых смысловых связей и принципиально отличной интерпретации романсов Рахманинова.

Вокальное творчество Рахманинова всегда привлекало исследователей, но круг работ, в которых бы последовательно и всесторонне рассматривалась роль внемузыкальных компонентов, невелик. Ценностную значимость в исследовании рахманиновских романсов имеют статьи Б. Асафьева [28; 35; 39]. Содержащие яркие литературные обороты и метафоры, эти очерки изобилуют точными и ёмкими характеристиками образной сферы вокальной музыки Рахманинова. Так, отмечая тонкий психологический лиризм, Асафьев проводит параллели между рахманиновскими произведениями и живописью, литературой, искусством Художественного театра его ранней, чеховской поры. В частности, он пишет о том, что Рахманинов “сближается с лучшими сторонами русского художественного реализма в литературе (Чехов), в оперном театре (как он создавался Мамонтовым), в драматическом театре (Станиславский) и даже в “мелодике” настроений русского музыкально-выразительного пейзажа той же эпохи (Левитан, Нестеров, Остроухов, а также Рыков)” [28. С. 307]. Аналогичные высказывания встречаем у Б. Яворского, А. Соловцова, Ю. Келдыша. Так, Яворский, отмечая пейзажность как характерное качество колорита и перспективы рахманиновской музыки, пишет, что “своим исполнением Рахманинов придавал этот сурово-пейзажный образ и транскрипции «Сирени», сближая её с образом тургеневской Лизы Калитиной в монастырском затворе” [405. С. 224].

Оскар фон Риземан, написавший воспоминания о Рахманинове, определённо заявляет, что “творческое воображение Рахманинова всегда более всего подхлестывали явления *внемузыкальные*” ³[283. С. 214]. Из современных иссле-

³ Выделено мною – И.К.

дований, в которых отмечались внемузыкальные истоки творчества Рахманинова, можно указать работы М. Арановского [10; 18], В. Брянцевой [78; 79], К. Зенкина [155;156], Ю. Паисова [263], Т. Тамошинской [333] и др.

О влиянии внемузыкальных факторов на становление образного содержания своих произведений говорил и сам Рахманинов: “В процессе сочинения мне очень помогают впечатления от только что прочитанного (книги, стихотворения), от прекрасной картины...Я нахожу, что музыкальные идеи рождаются во мне с большей легкостью под влиянием определенных *“внемusикальных впечатлений”*”⁴ [303. С. 147].

Стало уже очевидным, что в вокальном творчестве Рахманинова присутствуют особые стереотипные элементы музыкального языка, направляющие содержательную логику романсов. Так, в работах В. Беркова [56] и Т. Бершадской [58] отмечалась семантика “рахманиновской гармонии”. В контексте автобиографичности искусства Рахманинова музыковеды Л. Скафтымова и А. Кандинский-Рыбников рассматривают мотивы “креста”, *Dies irae*, музыкальную символику “Судьбы” [171; 311]. Е. Назайкинский указывает на элементы интертекстуальности в вокальном творчестве Рахманинова [247]. Особенности смыслового взаимодействия между некоторыми приёмами музыкальной фактуры и сферой внемusикального в музыке с текстом раскрывает Е. Смирнова в диссертации «Структурные особенности и выразительные функции фактуры в музыке С. Рахманинова» [317]. Отмечая значительную роль символики в вокальном творчестве Рахманинова, М. Арановский пишет о “рахманиновских трихордах”, “квартовых зачинах”, “рахманиновских звонах” [18], Ю. Паисов – об инвариантах типового образного контраста, гармоний (“лейтгармония мечты”) и мелодического рисунка “мотива вознесения” [263].

Но Рахманинов – композитор “ускользающего текста”. Слишком многие аспекты его поэтики эксплицированы исследователями настолько явно, что возникает предположение о “втором дне”, более глубинном содержании камер-

⁴ Выделено мною – И.К.

ных вокальных сочинений. Следует принять во внимание, что романсы Рахманинова не являются пассивным сообщением некоторой константной информации, а представляют собой высокохудожественные образцы вокального искусства. Можно с уверенностью сказать, что текст романсов Рахманинова – это гибкая структурирующаяся система многоэлементных и гетерогенных символических образований. Такой текст не может быть “манифестацией какого-либо одного языка” – для его образования требуется “как минимум два языка” (Ю. Лотман), “множество разных видов письма” (Р. Барт) или “неравенство элементов” (М. Арановский). Возникающая при этом “игра смыслов” структурных образований расширяет образное поле текста.

Присутствие в романсах компонентов *живописи, речи, движения, пластики, театра*, участвующих в формировании образного содержания, повлияло на избрание в диссертации ракурса рассмотрения роли немусыкальных компонентов в формировании содержания рахманиновских романсов. Каждое искусство имеет свой материал и способы воплощения содержания. Но в глубине своей искусство имеет общее “содержательное поле”: “эстетика одного искусства есть эстетика другого; только материал различен”, – писал Р. Шуман [393. С. 273]. Такое единство порождает в каждом виде искусства стремление преодолеть границы своей специфики и обеспечивает взаимодействие и определённую “переводимость” многих дифференцированных художественных языков. Музыка относится к числу тех видов искусства, в котором связь интра- и “экстрамусыкального” не является прямой, непосредственной. Но, как отмечают музыковеды, “как бы ни были сложны и гибки связи и соответствия музыкального с немусыкальным, они существуют реально” [336. С. 226].

Многоаспектная проблематика содержания романсов Рахманинова обусловила естественные и необходимые выходы музыковедческого исследования в область межнаучного синтеза⁵. В связи с этим в работе использовались различные исследования по семиотике, лингвистике, языкознанию, литературове-

⁵ Одна из самых актуальных проблем современности – интертекстуальность – расstatривается в монографиях М. Арановского[20], Е. Чигарёвой [380], Л. Шаймухаметовой [383].

дению, искусствознанию и психологии (труды Ю. Лотмана, А. Веселовского, А. Потебни, М. Полякова, А. Юберсфельд и др.).

В процессе исследования уделялось также внимание работам, в которых рассматриваются вокальные сочинения Рахманинова в контексте творчества композитора и культуры рубежа XIX-XX веков (Б. Асафьев, М. Арановский, В. Брянцева, Ю. Келдыш, Ю. Паисов, А. Цукер, Т. Тамошинская), а также с точки зрения мелодического (Л. Мазель) и гармонического языка (В. Берков, Т. Бершадская), особенностей вокального стиля (О. Аверьянова, И. Гивенталь), взаимосвязи слова и музыки (В. Васина-Гроссман, Е. Ручьевская), роли и значения фортепианной фактуры (М. Смирнов, О. Степанидина) и выразительных функций фактурных формул (Е. Смирнова).

При анализе романсов Рахманинова в работе использовались термины и понятия из области музыковедения, структурной лингвистики, литературоведения, психологии. Структурообразующим стало понятие *внемusикальные компоненты* – текстовые структуры, способные заключать в себе, хранить и передавать информацию, формирующуюся за пределами вокального произведения и его поэтического первоисточника. Важнейшими понятиями анализа, направленного на выявление внемusикальных компонентов, формирующих образное содержание романсов Рахманинова, также являются: “*текст*” и “*произведение*”, отражающие формально-грамматическую (нотная фиксация) и содержательную стороны музыкального произведения. Использование термина *интонационная лексика* (М. Арановский, В. Холопова, Л. Казанцева, Л. Шаймухаметова) как совокупности интонационных формул, образующих значение в пространстве музыкального текста, потребовало подключения к анализу вокального произведения термина *мигрирующие интонационные формулы* (Л. Шаймухаметова), так как последний указывает на способность устойчивых интонационных оборотов с закреплённым внемusикальным и музыкальным значениями мигрировать из текста в текст и приобретать знаковую. Также использовались термины и понятия *структура текста*, *эквивалентный перевод*, *семантическое поле* – образное пространство,

возникающее на пересечении множественных структурных образований текста. Использование термина “*архетипы*”⁶ при описании жизнеспособности и узнаваемости музыкально-психологических стереотипов музыкального содержания позволило при анализе вокального творчества Рахманинова декодировать стереотипы двигательного, интонационного, пространственно-временного характера.

Таковы общие положения, которые определили содержание последующих четырёх глав, посвящённых обоснованию роли немusических компонентов в организации смысловых структур музыкального текста романсов Рахманинова. Название глав соответствует перечисленным немusическим компонентам: Глава I «Музыкальная живопись» романсов С. Рахманинова»; Глава II «Образы речи в музыкальном тексте романсов С. Рахманинова»; Глава III «Пластика и жест в романсах С. Рахманинова»; Глава IV «Театральные компоненты в романсах С. Рахманинова».

⁶ Сам термин, заимствованный из аналитической психологии, конкретизирован музыковедами Л. Алексеевой [4], Д. Кирнарской [181], И. Овсянниковой [252] и др.