

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 781

DOI:10.17223/22220836/23/11

М.В. Архипова

О РИТМИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖЕСТА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

В статье исследуется ритмическая природа музыкального жеста. Отмечаются две исторически сложившиеся концепции: мелодическая и ритмическая, последняя имеет приоритетное значение в музыке XX – начала XXI в. Рассматриваются некоторые аспекты воплощения «ритмической музыки» в танце, когда два вида искусства с помощью ритма сливаются в единое целое. Очевидная, синкретически неотделимая связь «ритмической музыки» с жестом, проистекающим из движения и имеющим телесную природу, раскрывает огромные резервы, которые могут быть использованы современным искусствоведением в обосновании многих процессов, возникающих как в музыкальном искусстве, так и на пересечении различных видов искусства.

Ключевые слова: мелодея, ритмическая концепция, музыкальный жест, «пластическое интонирование», исполнительский жест, композиционный уровень, «танцсимфония», балет-симфония.

С античных времен известны две основополагающие концепции в музыке: мелодическая и ритмическая. Еще древнегреческие теоретики искусства выделили ритмопею и мелопею как две важнейшие «жизнеобеспечивающие» области музыки. Многие древние ученые отдавали предпочтение ритмопее. Так, например, Аристид Квинтилиан утверждал: «Мелос недеятелен и бесформен, выражая собою смысл материи ввиду своей способности к противоположному. Ритм же и ваяет его самого [мелос], и двигает в строгом порядке, выражая собою отношение творящего к творимому» [1. С. 240]. Ритм рассматривался также как неотделимая часть мелодии. Платон по этому поводу писал: «В мелосе есть три части: слова, гармония и ритм» [2. С. 181].

Необходимо отметить, что термины «мелодея», «ритмопея», первоначально означавшие разделение музыки на мелос и ритмику, в европейских музыкальных трудах XVI–XVIII вв. получили более широкое значение. Например, с развитием европейского многоголосия «мелодея» стала включать в себя все, что относилось к мелодической стороне (один голос, контрапункт к голосу, полифония голосов, гармония голосов), в противовес «ритмопее» – ритмической стороне.

Мелос и ритмика, вероятно, являются такими элементами музыки, характер, степень развития которых могут свидетельствовать о том или ином типе музыкальной культуры. По этому поводу В.Н. Холопова пишет: «Мировая музыкальная культура сложилась так, что одни ее регионы отмечены преимущественным развитием мелоса, мелопеи, другие – ритмоса, ритмопеи. Разительнейший контраст составляют Европа и Африка: сущность музыкаль-

ной культуры первой – мелодическая, мелопейная (мелодико-гармоническая), сущность второй – ритмическая, ритмопейная» [3. С. 34–35].

Приоритет мелодического начала в европейской музыке наблюдался на протяжении многих веков. При этом ритмопейный слой существовал, занимая подчиненное положение и сосредоточиваясь преимущественно в странах Средиземноморья (Испания, Балканские страны). В России также издревле существовал культ мелодического пения. Это находит преломление во всех ответвлениях русской музыкальной культуры – народной, профессиональной, светской, культовой. Достаточно вспомнить такой специфически русский национальный жанр, как народная протяжная песня, дающая простор мелодическому распеванию, или звучание традиционного русского хора с широким запевом, с развитыми мелодическими подголосками и т.д.

Первостепенное значение ритма в музыкальном искусстве африканских народов, бразильских индейцев, туземцев Австралии связано, прежде всего, с ее функциональным предназначением: магические ритуалы, трудовые процессы, информативная функция и т.д. [4]. «Ритмическая музыка» Африки имеет, естественно, и эстетическое значение. Можно сказать, что в ней находит выражение своеобразный менталитет африканцев, особая «африканская философия». «Если центром духовных поисков европейского искусства была душа, то в афроамериканской – душа через тело», – отмечает В.Н. Холопова [3. С. 38].

Феномен «ритмической музыки» заключается в неразрывном, органическом единстве с жестом, пластикой, движением. Этот факт открывает новые, еще мало изученные возможности музыкального искусства, достойные глубокого научного исследования. Тем более что ритмическая сторона в музыке XX в., и не только афроамериканской, но и европейской, становится существенным явлением.

Стремительно возрастающая роль ритмического фактора ощущалась многими деятелями искусства уже в начале XX в. Яркими примерами воплощения этой тенденции может служить творчество И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева, Б. Бартока. Однако это вовсе не означает, что роль гармонии, мелодии полностью была нивелирована. Относительно произведений многих композиторов этого времени можно говорить об усложнении тональных отношений, о стилистически своеобразном гармоническом языке, неповторимой мелодике и т.д. Тем не менее преобладание ритма как организующего и формирующего фактора в музыкальном искусстве XX в. очевидно. Эта тенденция получила широкое развитие в музыке последующего времени. Об особой роли ритма можно говорить в творчестве О. Мессиана, П. Булеза, К.И. Щокхаузена, А. Шнитке, С. Губайдуллиной, Э. Денисова и др. С чем это было связано? Возможно, в какой-то степени, действенный моторно-эмоциональный план музыки был активизирован в ответ на повышенную активность образа жизни современного человека, потребность человека в искусстве найти эквивалент своему жизненному состоянию.

Новая ритмическая концепция музыкального искусства XX в. потребовала от композиторов поисков новых путей воздействия на слушателя, нового музыкального языка, новых средств выражения. Можно сказать, что выразительный музыкальный жест, (жест, данный через музыку), разнообразные

формы движения, которые способны вызвать самую непосредственную, подчас рефлекторную реакцию слушателя, являются одним из приемов, которые могут обеспечить адекватное восприятие и понимание современной музыки слушательской аудиторией.

Не удивительно, что в ряде музыкальных стилей начиная со второй половины XX в. и по наше время использование музыкального жеста служит наилучшим образом для раскрытия сути замысла того или иного произведения.

Тем не менее само понятие «музыкальный жест» требует, видимо, некоторых пояснений. Многие композиторы, раскрывая содержание своего творчества, анализируя творческий процесс, композиционный уровень произведений, используют его достаточно неоднозначно. Например, Б. Фернихоу рассматривает музыкальный жест как одну из ключевых композиционных категорий в своем творчестве. При этом, как отмечает Т.В. Цареградская в своей статье «Брайан Фернихоу: очарование музыкального жеста», композитор не стремится к четким определениям. В его трактовке музыкальный жест – «это и исполнительский жест, рождающий интенцию звуковой последовательности, и мотивное образование, возникающее посреди фоновых фактурных построений, и прием (например, *glissando*), выполняющий мотивную функцию» [5. С. 154]. Б. Фернихоу характеризует музыкальный жест во многом аналогично мотиву, обладающему индивидуальным тембром, динамикой, звуковысотностью, формообразующей ролью. Но есть и отличительная черта: жест, и в этом его очарование, по мнению композитора, находится в непрерывном становлении, являясь «развертывающейся, порождающей форму энергией» [6. С. 33].

Не менее интересна концепция П. Булеза о возникновении жеста на пересечении идеи и ее воплощения, которую композитор раскрывает в своей книге «Уроки музыки» [7]. В подходе П. Булеза к процессу композиции «можно увидеть не только идею взаимодействия стабильного и мобильного, но и их логику: умозрение переходит в идею, идея дедуцирует форму, форму наполняют фигуры и экспрессивные жесты, которые рождаются в обратном взаимодействии с внешними и внутренними импульсами. Жест появляется там, где, во-первых, действует композитор и, во-вторых, имеется поле для преобразований <...> Это есть воплощенная – то есть одетая плотью – воля композитора, соединение его духовного и телесного начала» [8. С. 66].

Итак, мы сталкиваемся с многоаспектным пониманием того, что есть музыкальный жест. Приходится констатировать, что теория музыкального жеста все еще находится в стадии становления. Тем не менее, несмотря на неоднозначность трактовки, понятие «музыкальный жест» все чаще используется при анализе музыкальных произведений современного искусства. Вне концепции музыкального жеста подчас невозможно определить специфику творчества таких композиторов, как Пьер Булез, Лучано Берио, Брайан Фернихоу, Хельмут Лахенман, Мортон Фелдман и др. А это, в свою очередь, способствует росту интереса к музыкальному жесту в современном музыкознании и делает актуальным самое глубокое научное исследование данного феномена.

Со своей стороны хотелось бы отметить, что, делая попытку определить, что есть музыкальный жест и какова его роль в музыкальном искусстве, необходимо обратить внимание на следующие аспекты:

1. Музыкальный жест – феномен, который проявляется уже на уровне замысла и композиционного воплощения музыкального произведения, так как отдельные элементы музыкального языка осознаются композитором как семантически значимые единицы, наделенные характером фигуры (статическая сущность) или жеста (динамически развивающаяся сущность), способных сосредоточить на себе внимание слушательской аудитории.

2. Музыкальный жест ярко проявляет себя на исполнительском уровне, так как именно исполнительский жест создает «интенцию звуковой последовательности» (Б. Ферниху), является энергией, порождающей форму.

3. Музыкальный жест проявляет себя и на уровне восприятия, так как слушательская эмоция, по мнению некоторых современных ученых, таких, например, как Винсент Милберг [9], Ральф Файфер, Джоз Вонгард, должна быть осознана как жест, способный передать значение того или иного элемента музыкальной ткани произведения.

Очевидно, что подобная многоаспектность характеристики музыкального жеста дает основание для множества контекстов при его толковании. Но все же, с нашей точки зрения, это необходимо, так как позволяет рассматривать музыкальный жест на трех основных коммуникативных уровнях музыкального искусства: 1) уровень композиторского замысла и композиционного воплощения; 2) исполнительский уровень; 3) уровень слушательского восприятия. Видимо, такой подход вполне оправдан, так как позволяет в конечном счете реализовать любую творческую идею. Кроме того, возникает прямая параллель с известной триадой Б.В. Асафьева «композитор, исполнитель, слушатель», в связи с которой в отечественном музыкознании закрепилось представление о различных типах музыкального интонирования, возникающих у трех типов субъектов восприятия музыки: композиторском, исполнительском, слушательском. Такая параллель помогает расширить содержание термина «музыкальный жест» и рассмотреть его аналогично понятию «пластическое интонирование», которое возникло, как известно, в исследованиях В. Медушевского [10], а в дальнейшем получило весьма разнообразную трактовку. Так, например, в музыковедении и музыкальной психологии оно рассматривалось как моделирование музыки через движения человеческого тела в процессе восприятия; в хореографической литературе – как первоначальное движение, возникающее спонтанно под воздействием музыки, т.е. сопрягалось с понятием танцевальной импровизации под музыку; в музыкальной педагогике – как метод, который предполагает движение под музыку, отражающее общий ее характер, в отличие от пластического моделирования как поэлементной передачи музыки в движениях. Все это разнообразие трактовок подчеркивает сложность, неоднозначность понятия «пластическое интонирование». И все же своеобразной точкой отсчета для осознания связи музыки и пластики в плане интонационной природы является, безусловно, монументальный труд Б.В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» [11], в котором мимику, жест и танец ученый рассматривал в качестве важнейших стимулов музыкального языка.

Очевидно, что проблема музыкального жеста в современном музыкознании весьма актуальна и вызывает глубокий интерес. Комплекс вопросов по данной теме требует научной осведомленности. К сожалению, литература о музыкальном жесте на русском языке крайне ограничена, а проблема музыкального жеста не получила достаточного освещения в отечественном искус-

ствознании. С этим, видимо, связано желание найти понятию «музыкальный жест» альтернативную замену в общепринятой терминологии (например, мелодический ход, интонация и т.д.). Тем не менее интонация и жест не могут быть использованы как взаимозаменяемые понятия, так как имеют совершенно различную природу: интонация (ср.-век. лат. *Intonation* от *intono* – произношу нараспев, запеваю) – это понятие, имеющее связь прежде всего с речевым, вокальным началом; жест – явление телесной природы, связанное с движением, «ритмической» музыкой.

Тесное взаимодействие музыки и движения на уровне глубинных психофизических связей доказано современной наукой. Это позволяет свободно переводить один вид искусства в другой: музыку – в хореографию, а танец, определенный тип движения, жест – в музыкальное воплощение. Ю. Панасье, исследователь «подлинного джаза», пишет: «Понаблюдайте за джазменами: большинство музыкантов пританцовывают на месте, их тело, следуя за ритмом, отмечает, подчеркивает музыкальное движение. Бывает даже, что джазмены «вытанцовывают» музыкальную фразу вместо того, чтобы ее сыграть» [12. С. 27]. Такой перевод слышимого в видимое в некоторых культурах имеет более очевидное преломление. Например, В.Н. Холопова в уже цитировавшейся книге «Музыка как вид искусства» свидетельствует о существующей в культуре Индии практике исполнения танцев с точной синхронностью движения при отсутствии какого-либо музыкального сопровождения. Танцовщицы при этом держат в памяти все ритмические формулы и воспроизводят их пластически.

Взаимосвязь музыки и танца осуществляется весьма многопланово, и перевод может быть обратным: танец может быть воспринят как недостающая партия симфонической партитуры. В этом отношении интересны воспоминания дирижера Ю. Файера об исполнении А. Дункан симфонии П.И. Чайковского, который пишет: «Я воспринимал Дункан на эстраде не как танцовщицу, а как некое материальное воплощение души музыки. Было такое чувство, что я не вижу, а «слушаю глазами» <...> Так, ее тело оказывалось каким-то удивительно совершенным многоголосным инструментом, исполнявшим как бы ненаписанную Чайковским партию в его Шестой симфонии, и звучание гениальной музыки вдруг обретало новую, неизвестную прежде окраску...» [13. С. 168].

Интересно отметить, что в XX в. многих ученых, деятелей культуры, искусства волновал вопрос о возможной имитации, своеобразного перевода музыкального произведения в хореографический этюд, музыкального звукового образа – в образ визуальный, пластический. В связи с этим вспомним упомянутую выше артистическую деятельность Айседоры Дункан, которая танцевала вовсе не танцевальную музыку, а симфонии Л. Бетховена, П.И. Чайковского; «танцсимфонию» Ф. Лопухова (на I часть Четвертой симфонии Бетховена) с точным вытанцовыванием музыкальных длительностей; бессюжетные балеты-симфонии «Игра в карты», «Агон» (соответственно 1937 и 1957 гг., композитор И. Стравинский, балетмейстер Дж. Баланчин); балетные и концертные миниатюры: Фокина – «Шопениана», К. Голейзовского – на музыку пьес Ф. Листа, А. Скрябина; триптих Л. Якобсона на музыку К. Дебюсси по скульптурам Родена («Вечная весна», «Поцелуй», «Вечный идол» т.д. Особым случаем хореографии на ритм можно считать ритмический этюд в «Кармен-сюите» Дж. Бизе – Р. Щедрина на один лишь ритм

хлопков. Отдельно отмечу, что некоторые инструментальные произведения А.Г. Шнитке стали основой для балетных постановок Джона Ноймайера. Так, в балете «Трамвай желание» (1983) звучит Первая симфония композитора, в «Отелло» (1985) – Первый концерт grosso. Альтовый концерт А. Шнитке был избран Джоном Ноймайером в качестве музыкального текста для постановки балета «Звуки пустых страниц» (2001). Это стало возможным благодаря тому, что музыка этого композитора в целом апеллирует к ярким, почти зримым образам и выразительным, иногда сверхэмоциональным, а иногда плакатным, лапидарным жестам.

«Источник всякой музыки в движении», – утверждал в своей книге «Искусство и жест» Жан д’Удин, один из основоположников концепции ритмического воспитания, который наряду с Эмилем Жак-Далькрозом последовательно воплощал идею органической связи музыки и движения. Далее он пишет: «...как только признаем пластическое происхождение звуковых знаков, так художественное явление становится вполне понятным <...> Музыка родилась от жеста и всегда сохраняет способность вызывать этот самый внушивший ее жест <...> Мелодия есть последовательность чередующихся движений...» [14. С. 92]. Эта мысль, высказанная в начале XX в., на первый взгляд представляется спорной, сомнительной, так как общеизвестны иные гипотезы происхождения музыки, такие, например, как теория Герберта Спенсера («Происхождение и назначение музыки», 1857), Жюлья Конбарье («Музыка и магия», 1909), Карла Штумпфа («Начатки музыки», 1910–1911). Тем не менее в ряде современных исследований в области психологии, физиологии, философии, эстетики она, так или иначе, получает подтверждение. Например, Р. Хаттен, профессор кафедры теории музыки Техасского университета в Остине, в своей книге «Интерпретируя музыкальные жесты, топосы и тропы в музыке Моцарта, Бетховена, Шуберта» пишет: «Как можно утверждать, что жест имплицирован или закодирован в ткани партитуры? <...> динамическая среда, в которой мы апробируем наши тела и жесты, имеет свой виртуальный эквивалент в музыке. По крайней мере, для Западной классической музыки функции метра сходны с гравитационным полем, которое обуславливает наше воплощение чувства верха или низа, относительный вес разрешений и относительное количество энергии, необходимое для преодоления «гравитационных» напряжений (как в восходящей мелодии). Ритм, так же как мелодия и гармония, играет с метрическим полем и против него, передавая человеческую энергию и гибкость» [15. С. 115]. Современный американский исследователь Роджер Сессион отмечает в своей книге «Музыкальный опыт композитора, исполнителя, слушателя», что музыка имеет значение для человека лишь потому, что она «олицетворяет специфически человеческие движения, исходящие из глубины нашего бытия, принимая форму внутренних жестов» [16. С. 18]. Кроме того, некоторые исследования современных ученых, таких, например, как Ричард Хелд, показали, что не только музыка способна вызывать необходимые движения, но и само движение, в свою очередь, может стать фактором, оказывающим влияние на характер восприятия музыки, ее образно-смысловой сферы. Более того, по мнению некоторых композиторов, определенные формы движения способны становиться импульсом для развития творческих идей, которые дедуцируют форму, напол-

няемую экспрессивными жестами, фигурами, которые обеспечивают восприятие в обратном взаимодействии с внешними и внутренними импульсами [7].

Все эти идеи, обращенные к проблеме взаимодействия, взаимосвязи музыки и движения, выглядят в наши дни не просто актуальными, они оказываются невероятно перспективными в свете современного музыкознания, музыкальной психологии, теории музыкальной композиции, теории исполнительства и т.д. Этим обосновывается необходимость глубокого научного исследования данной проблемы и сопутствующих ей идей, связанных с музыкальным жестом, жестовой музыкой, музыкальной композицией, рожденной из импульсов различного типа движения и жеста.

Литература

1. *Античная музыкальная эстетика* : вступительный очерк и собрание текстов профессора А.Ф. Лосева / ред. В.П. Шестаков. М. : Музгиз, 1960. 303 с.
2. *Платон*. Собрание сочинений. М. : Мысль, 1971. Т. 3, ч. 1. 687 с.
3. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства : учеб. пособие. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
4. *Очерки музыкальной культуры Тропической Африки* : сб. ст. / сост. и пер Л. Голден. М. : Музыка, 1973. 192 с.
5. *Цареградская Т.В.* Брайан Фернихоу : очарование музыкального жеста. [Электронный ресурс] // Открытый текст. Электронное периодическое издание. URL: <http://nv.moscons.v.ru/brayan-fernihou/> (дата обращения: 20.02.2016).
6. *Ferneyhough B.* Collected Writings / ed. by J. Boros and R. Toop. Amsterdam : Harwood Academic Publishers, 1995. 533 p.
7. *Boulez P.* Leçons de musique (Points de repère, III). Paris: Christian Bourgois, 2005.
8. *Цареградская Т.В.* Пьер Булез. Жест композитора. [Электронный ресурс] // Открытый текст. Электронное периодическое издание. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/4f3/tscaregradskaya.pdf> (дата обращения: 15.02.2016).
9. *Meelberg V.* Sonic Strokes and Musical Gestures: The Difference between Musical Affect and Musical Emotion. Department of Literary and Cultural Studies, Radboud University Nijmegen, The Netherlands. 2009, v. URL: [meelberg@let.ru.nl](http://let.ru.nl/meelberg). (дата обращения: 07.02.2014).
10. *Медушевский В.* Интонационная форма музыки : Исследование. М. : Композитор, 1993. 262 с.
11. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. Кн. 1, 2. 367 с.
12. *Панасье Ю.* История подлинного джаза. Л. : Музыка, 1978. 128 с.
13. *Файер Ю.* О себе. О музыке. О балете. М. : Сов. композитор, 1970. 572 с.
14. *Д'Удин Ж.* Искусство и жест : имитация естественных ритмов. Механизм подражательных знаков / пер. с фр., предисл. С.М. Волконского. 2-е изд.. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. 264 с.
15. *Hatten R.S.* Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington, Indiana University Press, 2004. 360 p.
16. *Sessions R.* The Musical Experience of Composer, Performer, Listener. N.Y., 1965. 134 p.

Arkhipova Margarita V. Moscow State Institute of Culture (Moscow, Russian Federation).

E-mail: marg0-27@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 106–113.

DOI:10.17223/22220836/23/11

ABOUT NATURE MUSIC RHYTHMIC GESTURES. THE PROBLEM

Key words: *melopeya, rhythmic concept, the musical gesture, "plastic intonation", performing the gesture, the composite level, "dance symphony", ballet – symphony.*

The predominance of rhythm as an organizing and forming factor in the musical art of the twentieth century is obvious. Perhaps this was due to the desire of modern man to reflect in an effective motor and emotionally music swiftness of human society.

New rhythmic conception of the musical art of the twentieth century composers demanded that the search for new ways of impacting the audience, a new musical language, new means of expression.

We can say that expressive musical gesture (a gesture, through the musical embodiment), various forms of movement that can cause the most immediate reaction of the listener, are one of the methods to ensure adequate perception and understanding of contemporary music the listening audience. In a number of musical styles, from the second half of the twentieth century, the use of musical gesture is the best way to disclose the essence of the artistic design. Beyond the musical gesture concept is difficult to define the specifics of the works of such composers as Pierre Boulez, Luciano Berio, Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann, Morton Feldman and others.

Nevertheless, the theory of musical gesture is still in its infancy. The concept of musical gesture is interpreted very flexible. At the same time I would like to note that attempting to define what is a musical gesture and what is its role in music, you need to pay attention to the following aspects: 1) the musical gesture - a phenomenon which manifests itself at the level of design and compositional embodiment of a musical work; 2) musical gesture manifests itself on the level of performance, as it is performing the gesture is energy, generating in some cases form; 3) musical gesture manifests itself at the level of perception, as the listening emotion, according to some modern scholars, such as Vincent Milberg, Ralph Phifer, Jose Vongard should be realized as a gesture that can pass the value of a musical fabric element works .

The close interaction of music and movement at the level of deep psychophysical relations proved by modern science. This allows you to freely transfer one art form to another: the music – in choreography and dance, a certain type of movement, gesture - in the musical embodiment. Moreover, according to some composers, certain forms of movement can become an impetus for the development of creative ideas to deduce the form, fill expressive gestures, figures (B. Ferneyhough).

These ideas are addressed to the problem of interaction between music and movement are relevant and very promising in the light of modern musicology, music psychology, music theory, the theory of playing, etc. This proves the necessity of a deep scientific study of the problem and its attendant ideas related to musical gesture, gestural music, musical composition born of pulses of different types of movement and gesture.

References

1. Losev, A.F. (1960) *Antichnaya muzykal'naya estetika* [Antique musical aesthetics]. Moscow: Muzgiz.
2. Plato. (1971) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 3. Moscow: Mysl'.
3. Kholopova, V.N. (2000) *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form]. St. Petersburg: Lan'.
4. Golden, L. (1973) *Ocherki muzykal'noy kul'tury Tropicheskoy Afriki* [Essays on Musical Culture of Tropical Africa]. Moscow: Muzyka.
5. Tsaregradskaya, T.V. (n.d) *Brayan Fernikhov: ocharovanie muzykal'nogo zhesta* [Brian Ferneyhough: the charm of the musical gesture]. [Online] Available from: <http://nv.mosconsv.ru/brayan-fernihou/>. (Accessed: 20th February 2016).
6. Ferneyhough, B. (1995) *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
7. Boulez, P. (2005) *Leçons de musique* (Points de repère, III) [music lessons]. Paris: Christian Bourgois.
8. Tsaregradskaya, T.V. (n.d.) *P'er Bulez. Zhest kompozitora* [Pierre Boulez. The composer's gesture]. [Online] Available from: <http://sias.ru/upload/iblock/4f3/tscaregradskaya.pdf>. (Accessed: 15th February 2016).
9. Meelberg, V. (2009) *Sonic Strokes and Musical Gestures: The Difference between Musical Affect and Musical Emotion*. Department of Literary and Cultural Studies, Radboud University Nijmegen, The Netherlands. [Online]. Available from: meelberg@let.ru.nl. (Accessed: 7th February 2014).
10. Medushevskiy, V. (1993) *Intonatsionnaya forma muzyki* [Intonational form of music]. Moscow: Kompozitor.
11. Asafiev, B.V. (1971) *Muzykal'naya forma kak protsess* [The musical form as a process]. Leningrad: Muzyka.
12. Panasiy, Yu. (1978) *Istoriya podlinnogo dzhaza* [Genuine jazz history]. Leningrad: Muzyka.
13. Fayer, Yu. (1970) *O sebe. O muzyke. O balette* [About myself. About music. About the ballet]. Moscow: Sov. kompozitor.
14. D'Udin, J. (2012) *Iskusstvo i zhest: imitatsiya estestvennykh ritmov. Mekhanizm podrazhatel'nykh znakov* [Art and gesture. Imitation of natural rhythms. The mechanism of imitative signs]. Translated from French by S.M. Volkonsky. 2nd ed. Moscow: LIBROKOM.
15. Hatten, R.S. (2004) *Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
16. Sessions, R. (1965) *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. New York: Princeton University Press.