

А. В. Лимитовская

Калужский Государственный университет им. К. Э. Циолковского
Российская Федерация, 248023, Калуга, улица Степана Разина, 26

К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ ТЕМБРА ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА НА ВОСПРИЯТИЕ СОДЕРЖАНИЯ ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (на примере исполнения романса С. В. Рахманинова «Здесь хорошо»)

В статье представлены результаты исследования влияния тембра певческого голоса на процесс восприятия и интерпретации слушателями музыкального содержания вокального произведения. Автор рассматривает тембр как один из главных инструментов «трансляции» семантической и эстетической информации, детально зафиксированной композитором в нотном тексте. Особенности этого процесса выявлены посредством междисциплинарной методологии, объединяющей подходы психоакустики, а также методы исполнительского и тембрового анализа. Музыкальными образцами стали безупречные с музыкально-эстетической и вокально-технической точек зрения интерпретации певицами сопрано романса С. В. Рахманинова «Здесь хорошо».

В результате проведенного исследования было обнаружено, что по своим акустическим характеристикам тембр сопрано идеально соответствует звуковым образам музыкального содержания романса. На примерах многочисленных версий исполнительского прочтения доказано, что смысловые акценты этого вокального произведения во многом согласуются с акустическими характеристиками голоса конкретной исполнительницы. Среди них — примарная зона голоса певицы, а также концентрация высокой и низкой певческих формант, которые определяют доминирующие тембральные краски. При этом определенные вокально-технические приемы, применяемые певицами, не только обогащают новыми обертоновыми красками природный тембр, но и обуславливают ряд тонких метаморфоз в восприятии слушателем музыкального содержания романса.

Взгляд на музыкальное содержание вокального сочинения сквозь призму тембрового компонента определяет новизну настоящей статьи. Изучение особой роли тембра в трансляции эстетической и семантической музыкальной информации формирует перспективное направление для дальнейших исследований.

Ключевые слова: интерпретация, гармонический спектр голоса, певческие форманты, примарная зона, вокально-технические приемы, прикрытие, филировка

DOI: 10.36871/hon.202203014

Статья поступила в редакцию: 4 июня 2022 года

Рекомендована в печать: 6 июля 2022 года

Информация об авторе:

Лимитовская Анна Валентиновна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры искусств и социально-культурной деятельности

limitovskaya70@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6389-5567

Голос — это не просто физическое свойство организма, это звучание души, тонкое орудие, удивительный инструмент самовыражения, состоящий из множества «струн».

Л. А. Зарицкий, Л. А. Тринос [3, 5]

Интерес автора к тембровому компоненту в смысловой организации музыкального содержания¹ неслучаен. Предпринятые ранее исследования в этом направлении [5; 6] выявили особую роль тембра как в трансляции, так и в слушательской интерпретации эстетической и семантической музыкальной информации. К сожалению, актуальная и перспективная, на наш взгляд, тема для исследования в настоящее время практически осталась за периметром внимания музыковедов. В качестве исключения можно отметить статью Т. А. Литвиновой, в которой рассматриваются различные проявления семантических функций инструментального тембра, обуславливающие его использование в качестве выразительного средства [7]. Большой интерес вызывают исследования влияния спектральных и временных характеристик голоса на эмоционально-аффективную выразительность вокальной речи, проведенные А. В. Бакаевым [1], а также взгляд на музыкальный тембр как на знаковую систему с позиций структурного анализа Е. В. Мякотина [8].

Таким образом, настоящей статья — это попытка с помощью междисциплинарной методологии, объединяющей подходы психоакустики и методы исполнительского и тембрового анализа, выявить, как природный тембр голоса исполнителя, а также его изменение с помощью технических приемов соотносятся с восприятием содержания вокального произведения. С этих позиций в статье проанализировано несколько интерпретаций романса С. В. Рахманинова «Здесь хо-

рошо», безупречных как с музыкально-эстетической, так и вокально-технической точек зрения. Именно количество и разнообразие доступных для ознакомления исполнений стало одним из решающих факторов при выборе этого вокального сочинения в качестве объекта для анализа. И поскольку «главным героем» исследования является певческий голос, сосредоточим свое внимание исключительно на вокальной партии романса.

В его основу легло стихотворение поэтессы Серебряного века Г. Галиной². Не обладающая выдающимися художественными достоинствами, но прекрасная в своей простоте и безыскусности миниатюра в десяти строках фиксирует особое просветленно-медитативное состояние, вызванное полной гармонией внешнего и внутреннего миров. Вероятно, созвучность поэтического образа актуальному душевному состоянию композитора обусловило выбор «Здесь хорошо» в качестве литературной основы романса.

В соответствии с выявленным экспериментальной психологией «краевым эффектом» человеческой памяти (Г. Эббингауз³), лучше всего запоминаются и оставляют наиболее сильное впечатление первая и последняя фразы, которые Рахманинов подчеркнул особым образом, распределив текст по звуковому диапазону вокальной партии. Графическое соединение опорных звуков мелодии, совпадающих с логическими ударениями в тексте, обнаруживает, что они образуют кривую в виде перевернутой полусферы. При этом на ее «края» приходятся две фразы — «Здесь хорошо» (cis^2-gis^2) и «Да ты, мечта моя!» (cis^2-h^2). Напротив, слова «Здесь нет людей» находятся в нижней части «акустической чаши» (d^1-gis^1). Подобным образом не только ярко и очевидно выделяются смысловые вершины, но и формируется неявно выраженная (скрытая) оппозиция между мечтой (как отмечает

¹ В настоящее время наука рассматривает музыкальное содержание как сложившуюся у композитора систему специфических художественных образов-представлений о человеке, окружающем мире и самой музыке, которая обогащается новыми значениями в процессе исполнительской интерпретации и слушательского восприятия.

² Известно, что современники Рахманинова с недоумением воспринимали его обращения к текстам поэтов «второго ряда», что дало им повод усомниться в поэтическом вкусе композитора [2, 52].

³ Герман Эббингауз (*Hermann Ebbinghaus*, 1850–1909) — немецкий психолог, один из основателей экспериментальной психологии и психологии памяти.

Н. А. Русанова, она, с одной стороны, «кажется осязаемой и реализованной», а с другой — «несет в себе отсветы горнего, небесного») и земным миром людей [8, 76].

Широко известно, что прочтение поэтического текста предполагает некую вариативность, обусловленную распределением логических ударений, пауз и других интонационных средств речи. В этой связи отметим, что тщательнейшим образом выписав в вокальной партии романса не только звуковысотную и ритмическую линии, но и просодические элементы, связанные со звукоизвлечением, звуковедением и динамикой, Рахманинов четко обозначил свое «слышание» смысловой структуры стихотворения Г. Галиной.

Как это часто бывает в камерной лирике, в романсе «Здесь хорошо» голос исполнителя не регламентируется композитором жестко. Однако диапазон вокальной партии (d^1-h^2) и высокая тессitura мелодической линии дают основания полагать, что наиболее оптимальным вариантом для актуализации его содержания становится тембр *сопрано*⁴. Поскольку для этого певческого голоса звуки второй октавы находятся в удобной для интонирования «зоне комфорта», то наиболее прозвученными оказываются «края-вершины» мелодической линии. Напротив, слова «Здесь нет людей», приходящиеся на бедные обертонами нижние ноты первой октавы, словно растворяются в тишине. Таким образом, смысловые акценты, расставленные композитором в музыкальном тексте романса звуковысотно, в исполнении сопрано оказываются дополнительно усиленными еще и тесситурно.

В пользу озвучивания нотного текста романса этим высоким певческим голосом приведем еще один содержательно-акустический аргумент. Общеизвестно, что чем выше звук, тем меньше у него обертонов. Подобное упрощение многосоставного сложного спектра звука воспринимается человеком как утончение, просветление. В тембре сопрано, имеющего имманентно высокий основной певческий тон⁵, присутствует значительная «степень светлоты» (Ю. Б. Гиппенрейтер [5, 24–25]). Названный «тембровый компонент высоты» отсылает восприятие слушателя в область ассоциаций, соединяя через многозначность

прилагательного «светлый» звучание сопрано с образом мечты («светлая мечта»).

Здесь намеренно не уточняется номенклатура сопрано, ибо, как представляется, перечисленное выше справедливо для всех его разновидностей. Однако, несмотря на тщательную регламентацию композитором воспроизведения интонационной структуры мелодической линии романса, тембр голоса и манера исполнения конкретных певиц обогащают его содержание тонкими смысловыми нюансами.

Нежный и серебристый тембр *колоратурного сопрано* (Светлана Феодулова, Евгения Мирошниченко, Нина Дорлиак, Надежда Казанцева) традиционно ассоциируется у слушателя с юностью, чистотой и наивностью. Подобная эмоциональная реакция во многом обусловлена сходством акустических спектров колоратурного сопрано и детского голоса⁶. Впечатление усиливается еще и потому, что большая часть мелодической линии романса находится ниже *примарной зоны*⁷ этого певческого голоса (g^2-c^3), а фразы «Здесь нет людей... Здесь тишина» и вовсе лежат в области речевого интонирования. Именно поэтому колоратурным сопрано при исполнении этого романса нет необходимости защищать свой голосовой аппарат от излишних перегрузок с помощью особого механизма певческого звукообразования — прикрытия⁸, которое делает природный тембр более мягким и приглушенным.

Отсутствие необходимости сильно прикрывать звук обусловило особую манеру интонирования поэтического текста колоратурными сопрано. Так, С. В. Карякина и В. Г. Осипова, анализируя исполнение романса Ниной Дорлиак, отмечают чрезмерно «четкую дикционную подачу звука», которую авторы относят к проявлениям «вокального несовершенства исполнения,

⁶ Для них характерны значительная высота основного тона с малым количеством обертонов, концентрация высокой певческой форманты в области 3700 Гц и ее низкий относительный уровень (15–10 %) по отношению ко всему спектру звука в целом. Также отметим существенное влияние на окраску звука группы обертонов с частотой 1800–2000 Гц.

⁷ Участок диапазона, где голос звучит наиболее свободно, красиво и естественно.

⁸ Не вдаваясь в специальную терминологию, поясним, что прикрытие звука осуществляется с помощью специальной, маскировочной артикуляции («округление», редуцирование гласных). При этом формируется специфический певческий гласный звук, сильно отличающийся от своего речевого аналога.

⁴ Отметим, что по количеству доступных слушателю в интернете исполнений именно этот певческий голос является абсолютным лидером.

⁵ Тон, издаваемый непосредственно голосовыми связками.

мешающего полноте восприятия художественного образа» [4, 223]. По нашему мнению, подобная исполнительская манера с минимальным применением маскировочной артикуляции является сильным средством художественной выразительности, подчеркивающим искренность, открытость, естественность и непосредственность выражаемой эмоции. Свойственное практически всем колоратурам «экстра-класса» пение натуральным тоном чистых, нередуцированных гласных при исполнении этого романса усиливает заложенные в их природном тембре свойства — наивную «детскость» и свежесть в выражении чувств.

При передаче оттенков музыкального содержания романса Рахманинова особое значение имеет озвучивание колоратурными сопрано его кульминации — «Да ты, мечта моя». Поскольку звуки h^2-a^2 попадают в зону концентрации высоких обертонов⁹, их звонкие и нежные от природы голоса приобретают значительную полетность, а тембр — холодную флейтовую окраску. Возникающее при этом впечатление улетающего в небеса голоса трансформирует «детские» тембральные краски в неземное, ангельское звучание. Апеллируя к глубинным структурам, тембр колоратурного сопрано соединяет между собой «горнее» и «дольнее». Он материализует значимый для русской религиозно-философской мысли конца XIX — начала XX века архетип «ангелочеловека» (ребенка, посредника между небесным и земным).

При исполнении романса «Здесь хорошо» лирическими сопрано (Анна Нетребко, Вероника Джюева, Хибла Герзмава, Оксана Лесничая, Рене Флеминг, Элизабет Седистрем и др.) его музыкальное содержание открывается слушателю новыми гранями. Прежде всего, это «заслуга» ощутимо присутствующей в таком голосе низкой певческой форманты, формирующей мягкий и теплый тембр среднего (центрального) регистра. И хотя общий диапазон лирического сопрано практически совпадает с колоратурным, его примарная зона находится ниже. Эта объективная физиологическая причина обуславливает акустическое выделение фраз «Взгляни — вдали огнем горит река» и «Цветным ковром луга

легли, синеют облака». По сути, тембр лирического сопрано, обращая особое внимание слушателя на красоту окружающей природы, которая умиротворяет и гармонизирует душу, ставит пантеистический акцент в восприятии содержания романса и формирует архетипический образ «Рая на Земле» — места, в котором хочется пребывать вечно.

В отличие от певиц-колоратур, *лирические сопрано* при исполнении романса «Здесь хорошо» широко пользуются техническими приемами, варьирующими стационарный тембр голоса. Речь идет о прикрытии и *филировке*¹⁰ звука. В результате комбинаций этих приемов в концертной традиции сформировалась исполнительская модель, которую так или иначе используют все лирические сопрано.

К примеру, певицы, обладающие большим голосом, в природном тембре которого ощущаются массивные, «меццовые» ноты (Анна Нетребко, Вероника Джюева), искусственно минимизируют его объем. Убирая с помощью прикрытия избыточные обертоны, заземляющие мелодическую линию и утяжеляющие ее звучание, они достигают совершенного полнозвучного *piano* при тембро-регистровой и динамической ровности звучания голоса. Последовательное применение на всем диапазоне маскировочной артикуляции, а также избегание филировки звука придают романсу в исполнении этих певиц акустические черты *неканонического молитвенного* чтения.

Несколько иначе расставляет смысловые акценты тембр Хиблы Герзмавы. Поскольку певица обладает более светлым и легким голосом с ярким центральным участком диапазона, романс в ее интерпретации звучит более нежно, чисто и по-юношески наивно. В данном случае прикрытие используется как выразительный прием, придающий лирическому высказыванию благородную сдержанность.

Музыкальное содержание романса «Здесь хорошо» обретает новые нюансы, материализуясь в тембре «золотого стандарта» лирического сопрано Рене Флеминг. Поскольку примарная зона ее певческого голоса сдвинута в сторону верхнего участка диапазона, то при исполнении романса в работе голосового аппарата певицы не возникает чрезмерного напряжения. Именно поэтому у вокалистки нет необходимости выравнивать баланс подсвязочного и надсвязочного давления во вре-

⁹ Подобные группы отфильтрованных и усиленных резонаторной системой частот в акустическом спектре профессионального певческого голоса называются формантами. Соотношение высокой и низкой певческих формант во многом определяет особенности тембра.

¹⁰ Филировка (итал. *filare un suono*, франц. *filer un son*) — равномерное изменение силы звучания с сохранением качества певческого тона.

мя звукоизвлечения¹¹, сильно меняя форму гласных при формировании певческого тона. Следуя традициям европейской вокальной культуры, Флеминг, безусловно, применяет технологию прикрытия, но делает это очень избирательно и деликатно, не допуская чрезмерного затемнения тембра. Кроме того, певица активно филирует высокие звуки, при этом незначительно превышая их длительность. Подобное тембровое *tenuto* в зоне высокой певческой форманты создает впечатление эмоционального всплеска, кратковременного прорыва чувства, нарушающего общее состояние молитвенной сосредоточенности.

Тембр лирического сопрано особенно впечатляюще звучит на кульминации, вызывая особую чувственную реакцию — *эстетический (музыкальный) озноб* или *фриссон* (от франц. *frisson* — дрожать)¹². Он возникает в момент, когда певицы берут самые высокие звуки (слова «Да ты»). Поскольку в подобной тесситуре петь гласные *A* и *Ы* открыто технически трудно и для голосовых связок даже травмоопасно, певицы сначала артикуляционно маскируют их под обладающий высоким импедансом гласный *И*, а затем «выключают» фонетический компонент прикрытия, допевая кульминационную фразу на чистых гласных натуральным тоном. Подобный отказ от прикрытого звучания в конце произведения освобождает слушателя от возникающего под воздействием тембра лирического сопрано совершенно особого «чувства боли от красоты» (Л. Н. Толстой)¹³ и формирует ощущение преодоления некоего препятствия, открывающего портал благоговейного восторга и упоения жизнью.

В исполнении промежуточного по номенклатуре голосов лирико-колоратурного сопрано (Валерия Барсова, Антонина Нежданова, Аида Гарифулина и др.) смысловые акценты во многом согласуются с акустическими характеристиками голоса конкретной исполнительницы. Они распределяются в соответствии с тем, в каком участке диапазона голоса певицы находится примарная зона, а также концентрируются высокая и низкая певческие форман-

ты, определяющие доминирующие природные тембральные краски. И в этой связи отдельно отметим интерпретацию Сары Брайтман, которая, по нашему мнению, является наиболее близкой к идеалу версией тембровой материализации музыкального содержания романса. Певица обладает ровным во всех регистрах, серебристым, полетным и в то же время теплым голосом. Свойственная ей «англоязычная» манера артикуляции звуков с ограниченной подвижностью губ и стремлением языка к положению «нейтрального гласного» создает минимальное прикрытие, не варьирующее природный тембр голоса певицы. Брайтман точно выполняет все указания композитора, не применяя никаких дополнительных технических приемов, изменяющих интенсивность, длительность и другие акустические характеристики. Беспристрастное прочтение Сарой Брайтман авторского текста в сочетании с ее уникальным тембром соединяет в звуке возвышенное и земное, внутреннее и внешнее. Оно погружает слушателя в особое медитативное состояние «дзен», позволяющее ощутить внутреннюю чистоту, эмоциональный подъем и достичь духовного просветления.

Таким образом, по своим акустическим характеристикам тембр сопрано является идеальным для звукового воплощения детально зафиксированного в нотном тексте музыкального содержания романса и потому не допускающего двусмысленности толкования. При этом в восприятии слушателя оно претерпевает ряд тонких метаморфоз, обусловленных индивидуальными особенностями природного тембра голоса исполнительниц, а также использованием варьирующих его вокально-технических приемов.

В заключение отметим, что высокая художественная ценность романса Рахманинова «Здесь хорошо» обусловила его необычайную популярность среди вокалистов. Нейтральная гендерная принадлежность поэтического текста романса, а также тесситура и диапазон мелодической линии допускают исполнение этого камерного сочинения не только высоким женским, но и мужским голосом — тенором. Кроме того, романс, транспонированный в другие тональности, входит в репертуар меццо-сопрано, баритонов и басов. Рассмотрение таких версий тембровой реконструкции авторского текста и анализ психоакустических процессов восприятия его содержания представляет собой отдельную проблему, которая, на наш взгляд, является актуальной для дальнейших исследований.

¹¹ Описанный механизм, связывающий работу голосового затвора и артикуляционного аппарата, получил название *импеданс* (от англ. *impedance* — сопротивление).

¹² В русском языке существует синонимичное выражение «мурашки по коже».

¹³ «Новое, никогда не уловленное прежде чувство боли от красоты» вызвало у Л. Н. Толстого стихотворение А. А. Фета «В дымке-невидимке» [9, 424–425].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакаев А. В. Спектральные и временные характеристики вокальной речи в эмоциональном аспекте // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2014. № 4 (83). С. 8–32.
2. Бирка Л. Я. Рахманинов. Романсы *op. 21*. Ч. 1. // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 53. С. 52.
3. Зарицкий Л. А., Тринос Л. А. Практическая фонология. Киев : Вища школа. 1984. 168 с.
4. Карякина С. В., Осипова В. Г. Сравнительный анализ вокальных интерпретаций романса С. В. Рахманинова «Здесь хорошо» // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия : материалы IV Международной научно-практической конференции. Казань, 2015. С. 221–225.
5. Лимитовская А. В., Алексеева И. В. Звуковой образ кукушки в инструментальной музыке композиторов XVII–XIX столетий // Художественное образование и наука. 2020. № 4 (25). С. 130–139.
6. Лимитовская А. В. Роль тембра в детском слуховом восприятии отображенного инструментальной музыкой окружающего мира: дис... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2019. 190 с.
7. Литвинова Т. А. Семантическая функция инструментального тембра в контексте теории музыкального содержания // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации. Таганрог : Таганрогский государственный педагогический институт им. А. П. Чехова, 2018. С. 78–85.
8. Мясотин Е. В. Тембр как знаковая система. К проблеме структурного анализа музыкального тембра // *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2020. № 6. С. 61–66.
9. Русанова Н. А. Лирическая и пейзажная образность в романсах С. В. Рахманинова // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 384. С. 73–78.
10. Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями: в 2 т. Т. 1. М. : Художественная литература, 1978. 944 с.

A. V. Limitovskaya

Kaluga State University named after K. E. Tsiolkovsky
26 ul. Stepana Razina, Kaluga, 248023, Russian Federation

ABOUT THE INFLUENCE OF THE TIMBRE OF THE SINGING VOICE ON THE PERCEPTION OF THE CONTENT OF A VOCAL WORK

(on the example of the performances
of S. V. Rakhmaninov's romance "It's Good Here")

The article presents the results of the research on the influence of the timbre of the singing voice on the listeners' perception and interpretation of musical content of a vocal work. The author considers timbre as one of the main instruments to transmit semantic and aesthetic information, fixed in detail in the musical text. The peculiarities of this process are revealed by means of interdisciplinary methodology combining the approaches of psychoacoustics, as well as the methods of performing and timbre analyses. The musical samples were the soprano singers' interpretations of S. V. Rachmaninov's romance "It's Good Here", irreproachable from the musical-aesthetic and vocal-technical points of view.

Our research revealed that the acoustic characteristics of soprano perfectly complies with the sound images of the musical contents of the romance. Through different versions of the performers' interpretation of this vocal work, it is demonstrated that the semantic accents are mainly in accordance with the acoustic characteristics of a particular singer's voice. Among these are the primary zone of the singer's voice and the concentration of high and low singing formants, which determine the prevailing timbre colours. Besides, certain vocal techniques not only enrich the natural timbre with new overtones, but also result in a number of subtle metamorphoses in the listener's perception of the musical contents of the romance.

The view on the musical contents of a vocal composition through the prism of the timbre component determines the novelty of the present article. The study of the special role of timbre in transmitting aesthetic and semantic musical information forms a promising direction course for further researches.

Keywords: interpretation, harmonic spectrum of voice, singing formants, primary zone, vocal techniques, covering, thinning

DOI: 10.36871/hon.202203014

Received: June 4, 2022

Accepted: July 6, 2022

Information about the author:

Anna V. Limitovskaya — Ph. D. (History of Art), Senior Lecturer of the Department of Arts and Socio-Cultural Activities

limitovskaya70@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6389-5567

REFERENCES

1. Bakaev A. V. Spectral and Temporal Characteristics of Vocal Speech in an Emotional Perspective. *Al'manakh sovremennoi nauki i obrazovaniya* [Almanac of Modern Science and Education]. Tambov, 2014. no. 4 (83), pp. 8–32. (In Russian)
2. Birkaya L. Ya. Rakhmaninov. Romances Op. 21 (Part 1). *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Almanac]. 2011, no. 53, pp. 52. (In Russian)
3. Zaritskii L. A., Trinos L. A. Prakticheskaya foniatriya [Practical Phoniatory]. Kiev, 1984. 168 p. (In Russian)
4. Karyakina S. V., Osipova V. G. Comparative Analysis of Vocal Interpretations of S. V. Rachmaninov's Romance "It's Good Here". *Iskusstvo i khudozhestvennoe obrazovanie v kontekste mezhkul'turnogo vzaimodeistviya* [Art and Art Education in the Context of Intercultural Interaction]. Kazan, 2015, pp. 221–225. (In Russian)
5. Limitovskaya A. V., Alekseeva I. V. Sound Image of a Cuckoo in Instrumental Music by Composers of the XVIIth – XIXth centuries. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2020, no. 4 (25), pp. 130–139. (In Russian)
6. Limitovskaya A. V. Rol' tembra v detskom slukhovom vospriyatii otobrazhennogo instrumental'noi muzykoi okruzhayushchego mira [The Role of Timbre in Children's Auditory Perception of the World Displayed by Instrumental Music]. PhD dissertation. Magnitogorsk, 2019. 190 p. (In Russian)
7. Litvinova T. A. Semantic Function of Instrumental Timbre in the Context of Music Content Theory. *Muzykal'noe i khudozhestvennoe obrazovanie v sovremennom mire: traditsii i innovatsii* [Music and Art Education in the Modern World: Traditions and Innovations]. Taganrog, 2018, pp. 78–85. (In Russian)
8. Myakotin E. V. Timbre as a Semiotic System. On the Problem of Structural Analysis of Music Timbre. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2020, no. 6, pp. 61–66. (In Russian)
9. Rusanova N. A. Lyrical and Landscape Imagery in the Songs by S. V. Rachmaninov. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal]. 2014, no. 384, pp. 73–78. (In Russian)
10. Tolstoy L. N. Perepiska s russkimi pisatelyami [Correspondence with Russian Writers : in 2 vol.]. Vol. 1. Moscow, 1978. 944 p. (In Russian)

