

## **СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ИЛИ ЯЗЫК СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ: ДВЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ ОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯВЛЕНИЯ**

Словами Г. Гадамера, человек ищет языковые средства укрепления понимания «всякий раз, когда терпят крах попытки установить взаимопонимание между регионами, нациями, блоками и поколениями, когда обнаруживается отсутствие общего языка и вошедшие в привычку понятия начинают действовать как раздражители, лишь укрепляющие и усиливающие противоположности и напряжение» [2, с. 43].

Проблему языка можно с полным правом назвать общей и коренной – и для отдельного человека, и для человечества в целом. Она предшествует проблеме общения и понимания, хотя последние важны как активаторы языковых инициатив. Иными словами – проблема языка относится к разряду постоянных и, можно сказать, постоянно раздражающих, поскольку имеющихся в распоряжении человека языковых средств оказывается либо недостаточно, либо в чрезмерном объеме, возможно, и то, и другое. Недостаточно – когда требуется усилие понять чужой язык, вообще, понять Другого; чрезмерно, избыточно – когда этот Иной должен понять тебя. И хотя, говоря так, подразумеваем, прежде всего, словесный язык обыденного общения, так называемый естественный язык, но не иначе обстоит дело и с языком музыкальным; со стороны музыковедов проблема заключается в недостаточности средств адекватного воспроизведения природы и семантических возможностей языка музыки – недостаточности средств «адаптированного перевода», подтверждая следующую аксиому: если музыка – это единственный язык, не требующий перевода, то есть универсальный макро-язык, то это ее семиотическое качество основывается на том, что она принципиально непереводаема.

Здесь могут возникнуть три вопроса.

Первый, самый непосредственный: если музыка непереводаема, но это не мешает ей оставаться действенным универсальным языковым началом, то зачем мы ее переводим, то есть музыковедчески, эстетически, философски, культурологически и т. д. отсылаем в совсем иную языковую действительность?

Второй: как художественный, язык музыки должен быть отнесен к искусственным, вместе с тем, его, как правило, изучают в сопоставлении с обыденными словесными языком и речью, противопоставляя всю Музыку всему Слову. И хотя при этом обнаруживается довольно высокая степень близости музыкального и словесного языково-речевых феноменов, исследователи, в частности, музыковеды, настойчиво разделяют, вплоть до взаимоисключения, знаковую природу словесного и музыкального языков, следовательно, и их способность продуцировать смысл, приобретать значения. Почему?

Об этом – и третий вопрос. У изобразительных искусств также есть свои языковые показатели и функции, а искусство, как система условных отношений, всегда претендует на универсальность и самодостаточность. Отчего же особенно, специально выделяется природа музыкального языка?

Добавим четвертый вопрос – что отличает современную ситуацию, сложившуюся и в музыкознании, и в музыке, так сказать, современное нам положение дел в «языковом обмене» между музыкой и знанием о ней – и мы получим основные опорные моменты характеристики признанных к сегодняшнему дню и действительно наиболее успешных теоретических подходов к проблеме языка музыки и его эвфемизма «музыкальный язык».

Последнее понятие воспринимается как эвфемизм постольку, поскольку признанную герметичность, таинственность языка музыки, сосредоточенного в самой музыке и вне ее невозможного, позволяет подменять указаниями на формы культурного бытования данного языка. Иначе говоря: язык музыки является ее имплицитным свойством, а то, что принято называть музыкальным языком, ведет к ее эксплицитным качествам,

конечно же, обусловленным сущностным назначением музыкального звучания, но не позволяющим, самим по себе, дать ответ на вопрос, откуда берется музыка.

Между тем, именно данными эксплицитными формами музыки занимаются музыковеды, филологи-лингвисты, культурологи, поскольку их способ верификации гипотезы связан с анализом текста, должен опираться на предметные текстовые основания. И иного пути вовнутрь, к исходному содержанию «сказанного» на музыкальном языке, нет. Имеются в виду не только тексты произведений – звучащие или записанные, но вся совокупность оценок и характеристик, сформированных в контексте культурной традиции – по отношению к музыке, в том числе, жанрово-композиционный опыт, сама культура как текст и коммуникативно-семиотический исторический феномен.

Следовательно, первая теоретическая парадигма, определяющая направленность изучения языка музыки как музыкального языка, то есть как *языка культуры – определенной культурной традиции* в ее историческом положении и значении, представлена комплексом текстологических и семиотических (явно тяготеющих к близкому взаимодействию) усилий ряда гуманитарных дисциплин. Ее предметно-фактическими аргументами становятся специфика формы и содержания музыкального произведения, логика музыкальной композиции, кросс-культурные аспекты жанрово-стилевой системы музыки, стабильная музыкальная семантика, обеспеченная прагматикой музыкального творчества, наконец, музыкальный язык в его самой естественной адресности – в направленности на слушателя. Можно сказать, что данная парадигма позволяет охватывать пространство существования музыкального языка, определять его топосы; с ее помощью можно называть музыкальным языком все, что звучит музыкально, оформлено музыкой – представлено в музыкальной форме. Так понятый музыкальный язык представляет музыку в служении культуре, в совместном с ней, культурой, семиотическом действии. Поэтому он множественен,

полицентричен, эклектичен, *технологически широко заинтересован*, поскольку развивается в сторону расширения жанровых границ и координат, хотя, и именно как язык культурной традиции, главные критерии находит в классико-академическом жанрово-стилевом основании музыкального искусства, музыкально-творческого процесса, который, не останавливаясь ни на мгновение, то есть будучи исторически континуальным, постоянно возобновляет свои классические параметры. Благодаря им музыка продолжает претендовать на роль метаязыка культуры и сегодня, значительно поднимаясь над различного рода словесными и даже наглядно-изобразительными конвенциями.

Обращение к культурологически оснащенному пониманию музыкального языка позволяет отвечать на второй из поставленных нами вопросов – о причинах разделения и противопоставления словесного и музыкального языков как коммуницирующих систем, проявляющихся в живом общении, формально-пространственно обустроенных.

Обобщение ряда положений известных музыковедческих, литературоведческих, эстетико-культурологических (некоторых других) работ, в частности, исследований М. Арановского, М. Бонфельда, Е. Назайкинского, Е. Чигаревой, Г. Гадамера, Б. Гаспарова, Ю. Лотмана, Ю. Степанова, У. Эко (см.: [1-4; 6; 13-14; 16-17]), отдельных современных работ, посвященных проблеме музыкального языка, например, Р. Кушминой (2004, кандидатская диссертация [7]) и Г. Тараевой (2013, докторская диссертация [15]), а также опора на исследования Л. Выготского [5] и его последователей позволяет утверждать, что словесное мышление – словесная логика – и в филогенезе и в онтогенезе формируются музыкальным путем – «на слух», из живого звучания, которое приобретает значения благодаря музыкально-артикуляционному выражению. *Законы музыкальной артикуляции старше принципов словесно-речевой настолько, насколько коллективное бессознательное – механизмы глубинной памяти – старше индивидуально-личностного осознания, рациональных механизмов*

*оперативной памяти*, учитывая, конечно, что и данные законы и данные принципы исторически развиваются, действие их видоизменяется. Однако приоритетность музыкального остается, и именно она предполагается в многочисленных указаниях на музыкальные глубины словесного текста, на несказуемое, но предполагаемое в слове, на утаивание смысла в слове как анагогический прием, наконец, на содержательную неполноту словесной формы – в отличие от музыкальной.

В конечном счете, как идея противопоставления, так и идея сближения словесной и музыкальной языковых форм оказывается спровацированной развитием психолингвистики и различных тенденций аналитической психологии, вообще, приоритетом психологической науки в XX столетии, который сохраняется и сегодня, поскольку именно она позволяет найти в сознании человека особый бытийный феномен, предопределяющий все формы и способы человеческой экзистенции. Глубинная семантика сознания, его смыслопроизводящая активность и «семическое строение», которые невозможно извлечь и пронаблюдать, строго зарегистрировать или хотя бы описать, в наиболее близком к первоисточнику, то есть к своему предметному основанию, виде предстают в музыке; поэтому знаковость музыки в семиотическом ключе не подлежит сомнению (вопреки долго сохраняющемуся убеждению М. Арановского), ибо и у музыкального звучания есть свои денотаты, только они скрыты в самом, производящем музыку, сознании...

Так, Ю. Степанов убежден в том, что «естественный звуковой язык людей является самой полной и совершенной из всех систем связи, существующих в известном человеку мире. Другие, искусственные, созданные человеком, системы и языки (например, письмо, сигнализация флажками, азбука Морзе, азбука Брайля для слепых, искусственные языки типа эсперанто или волапюк, информационно-логические языки и др.) воплощают лишь некоторые из свойств естественного языка. Эти системы

могут значительно усиливать язык и превосходить его в каком-либо одном или нескольких отношениях, но одновременно уступать ему в других...» [14, с. ].

По его словам, «естественные знаковые системы предшествуют языку на лестнице эволюции живой природы, первичны по отношению к нему, а искусственные языки в том же порядке эволюции следуют за языком, вторичны по отношению к нему...» [14, с. ]. Что же касается предметности знаков, подобных музыкальному звучанию, то есть уровня семиотичности звуковой формы высказывания, то примечательной является следующая характеристика Ю. Степанова: «Означаемое – неявный уровень психики, поэтому знак... выражает внутреннее состояние самого говорящего (оно-означаемое), означаемое и означающее не подобны друг другу, но принадлежат одной и той же системе (одному и тому же организму)» [14, с. ]

Следовательно, косвенным путем, со стороны социокультурных и художественных средств, гуманитарии добрались до проблемы разделенности и целостности человеческого сознания, мотивированности с его стороны языковых, как естественных, так и искусственных, форм, до *проблемы различных языков сознания, а также – до проблемы различных языков различных сознаний, до проблемы языкового плюрализма социокультурного сознания.*

Современная культурная ситуация, в ее обобщенном виде, абстрагировано от конкретных частных социо-этнических условий, свидетельствует о том, что данный плюрализм возрастает, а вместе с ним усиливается и множественность музыкально-языковых форм. Однако со стороны последних активно действует тенденция упорядочивания – коммуникативно-языковой стратификации; можно даже предположить, что именно музыка во многих отношениях служит сегодня регулятором сложных социополитических отношений, позволяет найти в них позитивно-смысловую сторону, а иногда – обнаружить истинное оценочное положение.

Существующая система музыкально-языковых отношений предъявляет социально-психологический регламент с осознанностью и логической организованностью словесно-речевых форм, иногда даже существенно превосходя их по понятности – четкости и доступности оценочных суждений. Она подтверждает, что, если сначала словесная речь оформляется и развивается под управлением «музыкального языка сознания», то впоследствии, начиная с позднего Средневековья и до сегодняшнего дня, музыка перенимает принципы логической организации слова, вырастая от имплицитного языкового содержания сознания до самостоятельной речевой формы (*то есть, развиваясь от языковой субстанции до речевой экспликации*).

Данное обстоятельство и позволяет отвечать на вопрос (третий), что заставляет выделять природу музыкального языка; одновременно, это и введение в вопрос *о языке музыки*, который есть ни что иное, как то имплицитное языковое содержание сознания, которое может быть «проговорено», выявлено музыкальным путем.

Отличие музыкального языка в таком его понимании от прочих систем художественных средств, как и то, что его сближает с устными словесными формами, это *звучание*, представленное непосредственно, в настоящем времени, позволяющее заполнять и осознавать сегодня, здесь и сейчас, существующее жизненное пространство. Музыкальный язык представляет звучащие смыслы сознания, таким образом утверждая звук в качестве главного средства смысловой артикуляции; в языке музыки в таком случае можно найти то, ЧТО, КАК и РАДИ ЧЕГО артикулируется. Соответственно совершенно иной культурно-семиотический и музыкально-предметный объем приобретает феномен музыкальной артикуляции, как в теоретическом, так и в творчески-практическом значениях.

Язык современной музыки стремится вернуться на свою онтологическую родину – к своим собственным законам, к существованию по собственным внутренним правилам, к собственным специфическим

средствам создания и организации звуковой материи сознания и со-общения, к музыке ради нее самой. Собственно говоря, таков язык музыки всегда; но сегодня особенно остро встает вопрос о его основаниях, при несомненно сохраняющемся и развивающемся взаимодействии с музыкально-языковыми потребностями и установлениями культурной традиции, суммы культурных традиций.

Что обусловило данную остроту? Думается, ряд факторов, среди которых – потребность усиления, в качестве равновесной, тенденции консолидации, одновременно, избирательности и рафинированности, имманентной унитарности – уникальности языковой презумпции музыкального творчества; укажем и на то, что язык современной музыки – это композиторский язык по преимуществу. Как бы близко не сотрудничали композиторы с исполнителями, какие бы особые условия творческой коммуникации не создавали, язык современной музыки нацелен на самое себя и на свой «близкий круг», круг непосредственных носителей языка, композиторов и исполнителей, причем именно как участников одного творческого процесса, то есть без существенного временного и интерпретативно-оценочного разделения. В таком случае ведущим логическим принципом будет временной, а музыкальная форма принимает характер хроноартикуляционного действия, то есть артикуляции временной протяженности, представления времени с помощью звуковой материи музыки.

По наблюдению В. Мартынова [12], с которым можно в значительной степени согласиться, современный композитор не нуждается в публике, а язык современной музыки вообще объявляет «смерть публики», как той части коммуникативного музыкально-творческого процесса, в которой он совершенно не заинтересован, равно как не заинтересован и в концертно-филармоническом, театральном пространствах, поскольку стремится создавать собственные пространственные параметры, исходя из



специфических хроноартикуляционных установок, то есть руководствуясь не топосами культуры, а хронометрией музыкального звучания.

Язык современной музыки, что также по своему подмечает В. Мартынов, подчиняясь собственной имманентной логике развития, нуждается в *углублении в стиль*, в то самое ноэтическое, ноэмно-ноэзисное содержание музыки, которое концептуализируется в исследованиях Э. Гуссерля и Г. Шпета, впрочем, не менее глубоко выявляется в категориях смысла и времени в трудах А. Лосева [10], а также подсказано и понятийно инвестировано в научной поэтике М. Бахтина. Для языка современной музыки основополагающим становится «аутентичное слышание» музыкально-творческого процесса, избегание жанровой определенности – как социокультурной презумпции, внешней обусловленности музыкального содержания, в том числе, и со стороны слушательской оценки.

Отсюда и переориентация языковой предметности музыки на своего рода «композиторские мастерские» (из концертно-театрально репрезентативных условий), причем не столько в спатальном, сколько в темпоральном значении последних; как того времени, которое мастер и ученик проводят вместе, создавая музыку, как того временного процесса создания музыки, участие в котором позволяет приобретать композиторский профессионализм. Можно предположить, что с данным феноменом «композиторских мастерских» связана и очень заметная сегодня в области современной музыки тенденция камернизации.

Язык музыки, в том числе, язык современной музыки, который очевидно (особенно, если взглянуть на нотные тексты, партитуры современных композиторов!) обеспокоен глубинным вхождением в имманентное звуковое содержание музыки как обнаруживающее подлинную смысловую реальность человеческой жизни, может стать, постепенно становится предметом феноменологического изучения – второй и особенно актуализированной сегодня парадигмы гуманитарного познания человека и

того, что он в состоянии со-творить, то есть создать, подобно тому, как сам был создан...

На основе феноменологического подхода можно ответить на первый из поставленных нами вопросов, а именно: что вызывает создание параллельного к музыкальной «языковой действительности» научного словесного обсуждения, то есть параллельных к музыкально-смысловой реальности словесно-понятийных значений? Потребность в определении того, что находится сверх культуры, но каким-то образом доступно человеческому сознанию и отражается в бытовании музыкального языка; потребность добраться до этого самого «каким-то образом, до «чистого» смысла – параллельно с попытками композиторов найти «чистую» звуковую реальность музыки, приводящими к созданию, рядом и вместе с профессионально-творческими мастерскими, различных звуковых экспериментальных лабораторий.

Для этого приходится изобретать новые слова – как новые наименования предлежащих музыкальному сознанию эманаций сверхкультурной смысловой реальности. Среди них явно приоритетными оказываются те, которые консолидированы с изучением ноосферных явлений, ноологических, ноэтических измерений человеческого «технэ».

Опираясь на исследование Д. Леонтьева [9], можно предположить, что наиболее конкретизированными являются предложенные Э. Гуссерлем и развиваемые Г. Шпетом понятия ноэзы и ноэмы, указывающие на двойственную форму существования смысла в человеческом мире вследствие двойственной природы интенциональности человеческого сознания.

Как отмечает Д. Леонтьев, «под ноэзисом Гуссерль понимает осмысливающую интенциональную направленность сознания на объект, под ноэмой – сам переживаемый объект как носитель смысла. ...Феноменологическое объяснение, подчеркивает Гуссерль, занимается ничем иным как истолкованием смысла, которым этот мир обладает для нас до всякого философствования – «смысла, который может быть философски

раскрыт, но никогда не может быть изменен и который... на каждом этапе нашего опыта содержит в себе горизонты, нуждающиеся в фундаментальном прояснении» [9, с. ].

По Г. Шпету, ноэза – это компонент сознания, конституирующий его предметность, указывающий на то, сознание чего мы рассматриваем. В структуре же ноэмы вокруг чистого «предметного смысла» группируются другие ее слои, в том числе значения смысла, добываемые логическим путем. По отношению к интересующему нас явлению, ноэза обуславливает имманентные свойства языка музыки как данные сознанию в его осмысливающей работе, в его имплицитной направленности на смысл, ноэма же сопряжена с «объективной квалификацией» и «способам представления» музыкально-смысловой заданности.

При этом, по убеждению Шпета, и сам смысл объективен, поскольку «укоренен в бытии», но это особая область бытия, особый предмет [9, с. ]; поэтому, продолжим мы, «чистая» сущность музыки принадлежит в полной мере только сверхкультурной бытийной инстанции звучащего смысла. Но она может быть осознана, извлечена из сознания, представлена в частичных значениях и условных логических формах.

Феноменологическая инверсия проблемы языка музыки объясняет и сохранение в качестве методически весомого парадоксального умозаключения К. Леви-Стросса (из книги «Мифологические»): «Если музыка – язык для создания сообщений, по крайней мере, часть из которых понятна подавляющему большинству, хотя лишь ничтожное меньшинство способно их творить; и если среди всех остальных языков только этот язык объединяет в себе противоречивые свойства быть одновременно умопостижимым и непереводаемым, – то это само по себе превращает создателя музыки в существо, подобное богам, а саму музыку – в высшую тайну науки о человеке» [8, с. 38].

Значительно проще и короче, а потому и в некотором отношении яснее, сказал об этом В. Медушевский: «Музыка не сводится только к человеческому началу. Это не чисто человеческое мероприятие».

Итак, музыкальный язык как «человеческое», культурно-историческое «мероприятие» и язык музыки как знаковое выражение не только «человеческого начала» – таковы полярные величины современного музыкального семиозиса; полярные, но вступающие в резонансное взаимодействие, взаимно рефлексирующие. С одной стороны, так называемая новая и новейшая музыка (в том числе, в ее фестивальных формах) образует существенную сторону современной социальной жизни, является одним из слагаемых музыкального языка культуры. С другой стороны – в творчестве композиторов авангардной направленности сохраняются связи с классическими артефактами музыкального искусства, и не просто сохраняются, но обновляются и углубляются, когда данные образцы становятся предметом пристальной композиторской рефлексии, аллюзивным стилистическим материалом, радикально преображаясь, семантически трансформируясь, но сохраняя возможность узнавания, тем или иным путем (иногда при помощи композиторской программы, как, например, в творчестве одесских композиторов Ю. Гомельской и К. Цепколенко).

Уникальным примером резонансного воссоздания живой звуковой действительности современного социума – музыкального языка актуального жизненного пространства – является «Гимн Украины» В. Сильвестрова, авторская рефлексия национального гимна, созданная под непосредственным впечатлением от украинского Майдана, целостным выражением позиций и настроений, языком самовыражения которого послужила музыка официального государственного гимна, ставшая, таким образом, инструментом единения самых различных человеческих сознаний. Как говорит о *своем* произведении Сильвестров, таков его отклик и на события в Украине, и на музыку Гимна: «Гимн Михаила Вербицкого очень хороший, и,

знаете, странное ощущение: когда люди поют его на Майдане, без сопровождения, он все лучше и лучше начинает звучать...» Хотя «Гимн» задуман для исполнения хором а капелла, возможно, и с привлечением колокольного звучания, поскольку Сильвестров вводит «фонемы колокольного звона», именно в авторском исполнении, самим композитором в сопровождении фортепиано, звучит, как нам представляется, «чистая интенциональность» смысла, проговоренного – артикулированного – языком современного композитора.

Сильвестров создает особый сонорный образ Гимна, улавливает те отголоски «гула Майдана», речевой экспрессии уличного исполнения Гимна, которые звучат своего рода «музыкальным эхом» в сознании композитора.

В его сольном исполнении представлено одиночество вокального голоса, образ отдельной ответственности, поддержанной на расстоянии, издали, квази-хоровыми фигурами фортепианного звучания. Мелодия Гимна существенно изменена, сохраняя с первоисточником только направление движение вокального голоса и общую волнообразность; изменены и ладо-тональные и динамические краски – в сторону усиления мажорных проблесков, иногда путем эллиптических модуляций или свободного модального движения трезвучных гармоний, в середине Гимна и ухода в гулкой минор, а также в растворение тишиной – в завершение всей композиции. Но наиболее изменена ритмическая сторона звучания: вместо поступательности метроритма – неравномерно пульсирующие, подобные неровному сердцебиению, вокальные фразы, с тяжелыми остановками, передышками, как будто вызванными тем, что исполняющий их человек несет тяжелую ношу на своих плечах...

Что это – аллюзия к образу восхождения на Голгофу, личная молитва-реквием чуткого художника и человека, обладающего повышенной нравственной ответственностью? С уверенностью можно сказать только одно: таков музыкальный итог объединения двух основных

коммуникативных планов музыки – музыкального языка социальной реальности и языка личностной смысловой реальности композитора.

### Список литературы:

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
2. Гадамер Г. Язык и понимание / Г. Гадамер // Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. – М. : искусство, 1991. – С. 43–59.
3. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. - С.297-325.
4. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд. – СПб., 2006. – 648 с.
5. Выготский Л. Проблема сознания / Л. Выготский // Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах ; [Под ред. А. Лурия, М. Ярошевского]. – М. : Педагогика, 1982.– Т.1. – С.156–167.
6. Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б. Гаспаров. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
7. Кушмина Р. Язык и музыка как смыслообразующие звуковые формы культуры / Р. Кушмина. – Дис. на соиск. уч. степ. канд. философ. наук : спец. 24.00.01 – теория и история культуры. – Казань, 2004. – 167 с.
8. Леви-Стросс К. Из книги «Мифологические. I. Сырое и вареное» / К. Леви-Стросс ; [ред. Лотман Ю.М., Петров В.М.] // Искусствоведение: Методы точных наук и семиотики. – Изд.4, стереот., 2009. – 368 с.
9. Леонтьев Д. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности / Д. Леонтьев ; [3-е изд., доп.]. – М. : Смысл, 2007. – 1122 с.
10. Лосев А. Форма, стиль, выражение / А. Лосев. – М.: Мысль, 1995. – 940 с.

- 11.Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968-1972) / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. –704 с.
- 12.Мартынов В. Композитор на грани цивилизационного сдвига / В. Мартынов. – Электронный ресурс ; режим доступа : <http://expert.ru/expert/2014/14/kompozitor-na-grani-tsivilizatsionnogo-sdviga>.
- 13.Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
- 14.Степанов Ю. Семиотика / Ю. Степанов. – М. : Наука, 1971. – 168 с.
- 15.Тараева Г. Семантика музыкального языка : конвенции, традиции, интерпретации / Г. Тараева. – Дис. на соиск. уч. степ. доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. – Ростов-на-Дону, 2013.
- 16.Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика / Е. Чигарева. – М. : УРСС, 2000. – 279 с.
- 17.Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.