НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ УКРАИНЫ

им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

На правах рукописи

**Шип Сергей Васильевич**

УДК 781 (78.01)

**знаковая функция и языковая организация музыкальной речи**

Специальность 17.00.03 – Музыкальное искусство.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствознания.

Нучный консультант – доктор искусствоведения,

академик Академии искусств Украины,

профессор **Ляшенко Иван Федорович**

Киев - 2001

* **Содержание**

**ВВЕДЕНИЕ 3**

**РАЗДЕЛ 1. Лингвосемиотический подход в теоретическом музыкознании 16**

**1.1. Ранние исторические представления о музыкальном языке и музыкальной речи 16**

**1.2. Разработка аналогии между музыкой и словесной речью, музыкальным и словесным языками 25**

**1.3. Систематика языковых элементов и построение структурных моделей музыкально-речевых форм 29**

**1.4. Экспликация лингво-семиотического подхода в теории музыки 38**

**РАЗДЕЛ 2. музыкально-речевая деятельность 57**

**2.1. Речь как деятельность, действие и продукт 57**

**2.2. Причины, цели, потребности и мотивы речи 67**

**2.3. Текст и произведение 77**

**2.4. Речь устная и письменная 85**

**РАЗДЕЛ 3. ЗнаковаЯ функциЯ музыкальной реЧи 89**

**3.1. Знак, значение и смысл 89**

**3.2. Сущность и свойства художественных знаков 116**

**3.3. Сущность и свойства музыкальных знаков 154**

**РАЗДЕЛ 4. ЯзыковаЯ организациЯ музыкальной реЧи 194**

**4.1. Системная упорядоченность музыкальной речи. Обшие положения о музыкальном языке 194**

**4.2. Фонология музыкального языка 228**

**4.3. Морфология музыкального языка. 285**

**4.4. Музыкальный синтаксис 314**

**выводы 376**

**Список использованных источников 388**

**Приложения 406**

* **ВВЕДЕНИЕ**

А к т у а л ь н о с т ь и с т е п е н ь и з у ч е н н о с т и п р о б л е м ы. Диссертация посвящена злободневной и в то же время весьма давней проблеме музыкознания, а именно – осмыслению музыки как речевой деятельности человека. Главными аспектами постановки и решения данной проблемы является определение знаковой функции и построение теории системной (языковой) организации музыкальной речи.

Сразу же отметим принципиально важный постулат исследования: в диссертации последовательно различаются понятия *речь* и *язык.* *Речь* трактуется как вид человеческой деятельности, имеющий множество функций и форм проявления. *Язык* понимается как система организации знаковой (семиотической) стороны речи. Слово *речь* употребляется в значении, эквивалентном терминам *parole* (фр.), *speech* (англ.), *die Rede* (нім.), *мовлення* (укр., [см.: [[1]](#endnote-1), с. 770]). Слово *язык* применяется в значении, эквивалентном терминам *lingua* (лат.), *language* (англ.), *die Sprache* (нім.), *мова* (укр.).

Сравнение музыки с процессом вербальной речи, проведение теоретическоой аналогии между музыкальныит принципами и закономерностями языкового общения людей имеют многовековую традицию в мировом музыковедении. Их плодотворность, высокие эвристические возможности не вызовают никакого сомнения. На основе (или, по меньшей мере, под влиянием) аналогии между музыкальной и словесной речью возникли многочисленные музыкально-теоретические концепции, среди которых: древнегреческая теория музыкального ритма; понятия и суждение о синтаксическом построении музыкальной формы (взгляды Ж.-Ж. Руссо, М. Шабанона, А. Гретри, Г. Лессинга, В. Гумбольдта, Ф. Гербарта, А. Маркса, Э. Ганслика, О. Гостинского, Г. Римана, Г. Шенкера, Х. Еггебрехта и др.); глубокая и по сей день актуальная концепция интонационной природы музыки, берущая начало в наблюдениях теоретиков и практиков музыкального искусства ренессансной поры и наиболее зрело репрезентированная работами Б. Яворского и Б. Асафьева.

Бурное развитие логико-математических знаний, общей лингвистики, семиотики и информатики в ХХ ст. оказало воздействие на оформление новой музыкально-теоретической парадигмы. Многие ученые пришли к заключению, что аналогия между музыкой и словесной речью, между музыкальными законами и вербальным языком имеет вовсе не поверхностный характер. Возникла идея о том, что музыка, так же как и вербальное общение, есть в определенном смысле проявление некоторых более общих принципов сознания и общественной практики, а именно – принципов знаковой коммуникации. Данная научная парадигма наиболее четко выражена в относительно самостоятельном направлении теоретического исследования музыки, которое в диссертации определено как *лингвосемиотический подход*. Это направление ведет начало от ряда научных изысканий, осуществленных в начале минувшего века.

В зарубежном музыкознании последних двух-трех десятилетий оно представлено широким фронтом исследований, осуществляемых во многих странах мира. К числу таких исследований отнесем работы Т. Адорно [[[2]](#endnote-2)], К. Барри [[[3]](#endnote-3)], Л. Белявского [[[4]](#endnote-4)], Д. Блекинга [[[5]](#endnote-5)], Н. Брындуша [[[6]](#endnote-6)], Й. Бурьянека [[[7]](#endnote-7)], Й. Волека [[[8]](#endnote-8)], К. Дальхауза [[[9]](#endnote-9)], М. Дину [[[10]](#endnote-10)], В. Карбузицкого [[[11]](#endnote-11)], А. Кларка [[[12]](#endnote-12)], Г. Кнеплера [[[13]](#endnote-13)], Й. Йиранека [[[14]](#endnote-14), [[15]](#endnote-15)], Ф. Лердала и Р. Джекендоффа [[[16]](#endnote-16), [[17]](#endnote-17)], Д. Лидова [[[18]](#endnote-18), [[19]](#endnote-19)], А. Мерриам [[[20]](#endnote-20)], Т. Мисяка [[[21]](#endnote-21)] Р. Монелле [[[22]](#endnote-22), [[23]](#endnote-23)], Ж.-Ж. Натьеза [[[24]](#endnote-24), [[25]](#endnote-25)], Д. Ринка [[[26]](#endnote-26)], Н. Руве [[[27]](#endnote-27)], Ч. Сигер [[[28]](#endnote-28)], Дж. Слобода [[[29]](#endnote-29)], С. Смоляр [[[30]](#endnote-30)], Г. Шпрингера [[[31]](#endnote-31)], Д. Стефани [[[32]](#endnote-32)], Э. Сурио [[[33]](#endnote-33)], Э. Тарасти [[[34]](#endnote-34), [[35]](#endnote-35), [[36]](#endnote-36), [[37]](#endnote-37), [[38]](#endnote-38)], П. Фалтина [[[39]](#endnote-39)], Э. Фишера-Лихте [[[40]](#endnote-40)], Р. Харвега [[[41]](#endnote-41)], Н. Харнонкурта [[[42]](#endnote-42)], В. Цукеркандля [[[43]](#endnote-43), [[44]](#endnote-44)], Х. Эггебрехта [[[45]](#endnote-45), [[46]](#endnote-46)]. О высокой степени развитости данного направления свидетельствует деятельность специальных научно-исследовательских институтов (таких, например, как Международный институт семиотики[[47]](#footnote-1)), научных консолидаций («Международный конгресс по исследованиям музыкального значения»[[48]](#footnote-2)), периодических печатных изданий и конференций (9 - 12 июня 2001 в г. Иматра (Финляндия) состоялся Седьмой международный конгресс по проблемам музыкальной семиотики).

Предпосылки развития отечественных музыкально-языковых изысканий мы находим в трудах М. Дилецкого, И. Коренева, В. Одоевского, А. Серова, Б. Асафьева. В Советском союзе в 70-80 -х годах центрами семиотических исследований искусства и, в частности, музыки были Тартуский университет, Всесоюзный институт искусствознания, консерватории Москвы, Ленинграда, Новосибирска, Казани. Свой заметный вклад в формирование лингвосемиотического подхода внесли М. Арановский [[[49]](#endnote-47), [[50]](#endnote-48), [[51]](#endnote-49), [[52]](#endnote-50)], Э. Атаян [[[53]](#endnote-51)], М. Бонфельд [[[54]](#endnote-52), [[55]](#endnote-53)], Б. Гаспаров [[[56]](#endnote-54), [[57]](#endnote-55)], Ю. Кон [[[58]](#endnote-56), [[59]](#endnote-57), [[60]](#endnote-58)], М. Ланглебен [[[61]](#endnote-59), [[62]](#endnote-60)], Л. Мазель [[[63]](#endnote-61)], В. Медушевский [[[64]](#endnote-62), [[65]](#endnote-63)], Е. Назайкинский [[[66]](#endnote-64)], С. Раппопорт [[[67]](#endnote-65)], Г. Тараевa [[[68]](#endnote-66)], В. Холопова [[[69]](#endnote-67), [[70]](#endnote-68), [[71]](#endnote-69)]. В 80-90 -е годы появилось немало диссертаций, посвященных проблемам музыкального языка. Речь идет об исследованиях И. Волковой [[[72]](#endnote-70)], Д. Кирнарской [[[73]](#endnote-71)], С. Мальцева [[[74]](#endnote-72)], О. Никитенко [[[75]](#endnote-73)], Ю. Захарова [[[76]](#endnote-74)]. В 90-е годы российские музыковеды сконцентрировали внимание на проблемах музыкальной семантики, знаковой функции текста, прагматики музыкальной речи. Об этом свидетельствуют, в частности, работы М. Арановского, М. Бонфельда, В. Холоповой и др.

В Украине уже на протяжении более полувека существуют основательная традиция теоретического изучения феномена музыкального языка, имеющая своеобразные черты и даже неявно выраженные признаки научных школ. Думается, что большое влияние на образование этой традиции в украинском музыкознании оказало научное наследие Б. Яворского и его непосредственная деятельность в Киеве. Успехи отечественных ученых в развитии теоретических представлений о музыкальном языке связаны, во-первых, с известными этномузыкологическими исследованиями П. Сокальского, Ф. Колессы, К. Квитки, В. Гошовского. Эта линия нашла продолжение в трудах современных музыкантов-этнологов – С. Грицы [[[77]](#endnote-75)], О. Мурзиной [[[78]](#endnote-76), [[79]](#endnote-77)], А. Иваницкого [[[80]](#endnote-78)], И. Клименко [[[81]](#endnote-79)] и др. Второй ракурс проблемы музыкального языка проявился в исследованиях вопросов логики и психологии музыкального мышления, принципов анализа музыкального произведения, в частности – в работах Р. Болховского [[[82]](#endnote-80), [[83]](#endnote-81)], И. Беленковой [[[84]](#endnote-82)], Б. Деменко [[[85]](#endnote-83)], Е. Жаркова [[[86]](#endnote-84), [[87]](#endnote-85)], А. Костюка [[[88]](#endnote-86), [[89]](#endnote-87)], И. Котляревского [[[90]](#endnote-88), [[91]](#endnote-89)], Е. Марковой [[[92]](#endnote-90)], В. Москаленко [[[93]](#endnote-91), [[94]](#endnote-92), [[95]](#endnote-93)], И. Пясковского [[[96]](#endnote-94), [[97]](#endnote-95), [[98]](#endnote-96)], А. Самойленко [[[99]](#endnote-97)], А. Сокола [[[100]](#endnote-98), [[101]](#endnote-99)], Д. Терентьева [[[102]](#endnote-100), [[103]](#endnote-101)], И. Юдкина [[[104]](#endnote-102)]. В третьем ракурсе проблема языковой организации музыки обнаруживает себя в историко-стилистических и культурологических исследованиях. Сошлемся, к примеру, на работы И. Ляшенко [[[105]](#endnote-103)], Н. Герасимовой-Персидской [[[106]](#endnote-104), [[107]](#endnote-105), [[108]](#endnote-106)], А. Козаренко [[[109]](#endnote-107)], С. Тышко [[[110]](#endnote-108)], Л. Черкашиной [[[111]](#endnote-109)].

Исследовательские работы названных зарубежных и отечественных ученых очерчивают определенное русло научных поисков. Но в разнообразных утверждениях о семиотических основах музыки, о феномене музыкальной речи и принципах ее организации пока что невозможно проследить признаки единой теории. Значительные расхождения и противоречия проявляются, скажем, в области знаний о музыкальных знаках. Одни ученые считают музыку семиотическим феноменом, образованным знаками разного типа – *семантическими* и *эстетичными* (А. Моль [[[112]](#endnote-110)]), или *информационными* и *художественными* (С. Раппопорт [67]); другие трактуют музыкальные знаки как особые семиотические элементы, которые имеют лишь коннотативное содержание, но не имеют денотатов (А. Козаренко [109]); есть и такие, кто считает музыку “незнаковой семиотической системой” (М. Арановский [49]).

Еще большей пестротой и расхождениями характеризуются теоретические взгляды на сущность музыкальной речи и музыкального языка. Их можно условно расположить между двумя полюсами. Первый полюс – это широкое и неспециальное представление о музыкальном языке и языковой коммуникации. Оно обычно совпадает с тем расплывчатым содержанием, которое несет в себе выражение “средства музыкальной выразительности” (такое представление о музыкальном языке присущий, например, Л. Мазелю, В.Цуккерману и многим последователям методики “целостного анализа”). Подобная трактовка не нуждается в строгом различении понятий “язык” и “речь”, не требует выявления оснований для языково-знаковой интерпретации музыки, не предусматривает разработки специального теоретического аппарата, отличного от обычной “школьной” теории музыки.

Второй полюс репрезентирован специальным научным (семиотическим, лингвистическим) пониманием категорий *музыкальная речь* и *музыкальный язык*, а также всех, связанных с ними теоретических понятий. В радикальном виде такой подход предусматривает использование терминологического аппарата и аналитических методов лингвистики, семиотики, формальной логики (например, работы Б. Гаспарова, В. Гошовского).

И все же, несмотря на значительную развитость языкового (лингвосемиотического) подхода к музыке, в отечественном и мировом музікознании пока еще не разработана достаточно обоснованная, непротиворечивая и целостная теория музыкального языка и музыкальной речи. А богатый опыт изучения музыки в аспектах языка и речи до сих пор не приобрел надлежащего историко-фактологического и теоретического отражения.

Таким образом, актуальность диссертационного исследования определяется:

1) назревшей необходимостью систематизировать и критически осмыслить многовековой опыт изучения музыки как особого феномена знаковой деятельности человека;

2) потребностью в теоретическом обосновании, согласовании, создании единой системы научных представлений о музыкальных знаках, музыкальной речи, элементах и принципах музыкального языка;

3) потребностями развития ведущих областей теоретического и прикладного музыковедения (прежде всего – теории музыкального стиля, жанра, формы, исполнительской интерпретации, а также психологии, педагогики, культурологии, эстетики, этномузыкологии и т.п.), в которых категории *язык* и *речь* занимают ключевые позиции;

4) задачами музыкальной критики, вынужденной гибко и оперативно реагировать на поиски радикально новых художественно-языковых средств, попытки создания индивидуальных музыкальных языков.

Особое значение приобретает поставленная проблема в современном украинском искусствоведении, в котором едва ли не важнейшее место отводится исследованиям национального фольклорного языка и музыкальных диалектов, национального профессионально-композиторского языка.

С в я з ь р а б о т ы с н а у ч н ы м и п л а н а м и. Диссертация выполнена на кафедре теории музыки и композиции Одесской государственной консерватории им. А. В. Неждановой по плану научно-исследовательской работы кафедры (“Речевые средства музыкального искусства”). Тема работы согласованная с основными направлениями научных исследований и утвержденная Ученым советом Одесской консерватории им. А. В. Неждановой (протокол № 9 от 30.05.2001).

Ц е л ь и с с л е д о в а н и я – определить теоретические основы изучения музыки как речи, выявить свойства знакового функционирования и системной (языковой) организации музыкальной речи, создать универсальную понятийную модель музыкального языка.

Г л а в н ы е т е о р е т и ч е с к и е з а д а ч и:

1. Охарактеризовать процесс исторического развития представлений о музыкальной речи и музыкальном языке; проследить «кристаллизацию» лингвосемиотического направления в теоретическом музыковедении.

2. Дать теоретическое описание музыки как вида речевой деятельности; выяснить содержание категорий речевого *действия, текста, контекста, произведения* и др.; установить отправные положения теории музыкальной речи.

3. Охарактеризовать семиотическую функцию и знаковые основания музыкальной речи, получить обоснованное знание относительно свойства музыкальных знаков.

4. Выяснить устройство музыкального языка; определить музыкально-теоретические понятия, которые отражают ее элементный состав, структуру, принципы; установить отправные положения теории музыкального языка.

О б ъ е к т и п р е д м е т. Объектом диссертационного исследования является феномен музыки, который теоретически интерпретируется как явление речи. Главным предметом изучения выступают семиотически-функциональные свойства музыки и ее системно-языковая организация.

М а т е р и а л и с с л е д о в а н и я. Изучение универсальных свойств и общих принципов организации музыкальной речи допускает привлечение любых конкретных музыкальных текстов, которые позволяют обнаружить или проиллюстрировать те или другие языковые закономерности. Как это принято в исследованиях методологического характера, конкретным материалом диссертации выступают, в первую очередь, теоретические взгляды и концепции, представленные в работах отечественных и зарубежных ученых. Данный материал (он привлекается из музыковедения, лингвистики, семиотики, эстетики, психологии и т.п.) репрезентует широкий спектр представлений о разных свойствах и сторонах музыкальной речи.

М е т о д о л о г и ч е с к и е о с н о в ы и с с л е д о в а н и я. Общими методологическими основами работы являются принципы диалектической гносеологии и логики научного познания. Имеются в виду, например, положения об относительности теоретического знания, объективности противоречия между законом (абстракцией) и конкретным явлением. Они определяют, в частности, принципиальный подход к ведущим теоретическим категориям диссертации - *языку* (системы закономерностей, принципов, элементов) и *речи* (явления общественной практики).

Особое значение для исследования имеют метод научного моделирования и общая теория систем. Системный подход вообще необходим при любом теоретическом приближении к явлениям языково-знаковой природы. Системный «образ» языка раскрывается через комплекс взаимозависимых структурных и функциональных понятий. Системный метод нашел свое специальное применение в исследовании свойств музыкального знака (знак-элемент и знак-структура), в интерпретации музыкальных знаков как системно организованных семиотических объектов, в трактовке синтаксического устройства музыкальной речи.

Поскольку музыкальный язык является предметом очень высокого уровня сложности, не поддающимся “непосредственному наблюдению”, для его изучения применяется метод моделирования, который нашл свое воплощение в теоретическом описании структурно-функционального устройства музыкального языка.

Специальным методологическим основанием диссертационного исследования выступают положение и методы семиотики и лингвистики. Мы сознательно не ограничивались какими-то направлениями или школами в этой сфере современных научных знаний и опирались на широкий круг теоретических и научно-методических работ (Э. Бенвениста, В. Гумбольдта, Л. Ельмслева, Ч. Пирса, А. Потебни, Ф. де Соссюра, Н. Трубецкого, Л. Щербы, А. Реформатского, Ф. Березина и Б. Головина, М. Кочергана, Ю. Степанова и др.). Построение теории музыкального языка и языковой деятельности требует четко определенных, системно согласованных, проверенных историческим опытом понятий и положений, способных служить прочным и универсальным фундаментом для разнообразных исследований.

Важной методологической опорой работы являются психологические знания, в частности, современные положения в области когнитивной психологии, психологии языковой деятельности и художественного восприятия, теории формирования мотивационной сферы личности (работы Л. Выготского, А. Леонтьева, С. Рубинштейна, А. Лурии, К. Прибрама и др.).

Н а у ч н а я н о в и з н а п о л у ч е н н ы х р е з у л ь т а т о в. Впервые знаково-языковые представления о музыке рассматриваются в историчеком аспекте, характеризуются как направление в музыковедении, получает определение как *лингвосемиотический подход*; впервые анализируются методологические свойства воплощений этого подхода в теоретическом музыкознании ХХ в.

Новизной характеризуется исследовательский подход к категории *музыкального знака*. Последний рассматривается под разными углами зрения: во взаимосвязи с музыкально-языковой деятельностью, в типологическом ракурсе, в аспектах его общих, особых и специфических свойств.

В теоретическом музыковедении проблема отношения категорий *речь* и *язык* впервые изучается с позиций первичности явления музыкальной речи, подчиненности музыкально-языковой системы целям музыкально-языковой деятельности; для объяснения иерархической организации языкового текста впервые в теории музыки используются термины *базис, норма* и *узус музыкального языка*.

Музыкальный язык впервые рассматривается как системное единство фонологического, морфологического и синтаксического механизмов (элементов и принципов) организации музыкальной речи.

Впервые в отечественной науке всестороннему анализу подвергнут уровень фонемного устройства музыкального языка; предлагаются определение *музыкальной фонемы, музыкального аллофона, дифференциальных* и *интегральных признаков**фонем*, *музыкальной графемы*; обсуждаются вопрос о качестве и количестве *фонемного фонда* музыкального языка.

Впервые в отечественном музыковедении предлагается различать в музыкальном языке уровень морфологии; дается определение термина *музыкальная морфема*; указывается на родственность идеи «интонационного словаря», которая была предложена Б. Асафьевым, понятию *морфемного фонда* музыкального языка; устанавливаются критерии универсальной классификации музыкальных морфем.

В исследовании разрабатывается новый подход к пониманию синтаксического построения музыкального текста, опирающийся на понятие *поверхностного* и *глубинного* *синтаксиса*, *модальности* и *предикативност музыкального высказывания*. Предложены новые определения традиционных понятий *музыкальный мотив, фраза, предложение*.

Указанные позиции в целом очерчивают контуры относительно самостоятельной области теоретического музыковедения, а именно – специальной теории музыкального языка и музыкальной речи. Суждение и дефиниции понятий, которые непосредственно касаются данной теории составляют основной предмет дискуссии и выносятся на публичную защиту.

П р а к т и ч е с к о е з н а ч е н и е и с с л е д о в а н и я. Понятия о музыкальном языке и музыкальной речи имеют универсальное применение. Поэтому практические значение теории музыкального языка трудно переоценить. Если нам удалось хотя бы немного развить, уточнить, упрочить, сделать более ясным музыковедческое представление о том, как устроен музыкальный язык, и в каких понятиях он отражен, то такой теоретический результат может найти многообразное применение.

Во-первых, он может помочь скорректировать методологические средства изучения музыкальных текстов. Особенно он может оказаться полезным в текстологическом анализе артефактов фольклора, примитивных и традиционных культур, произведений средневековой музыкальной культуры, различных экспериментальных (модернистских, авангардных) музыкальных текстов, т.е. во всех случаях, где необходимо теоретически воссоздать всю сложность не очень известной языковой организации речи.

Во-вторых, уточненные знания о музыкальном языке могут дать новые дополнительные основания музыковедам-историкам и культурологам для исследования динамики изменений музыкальных культур. Возможно прогнозировать на этой теоретической основе появление нового импульса к развитию «сравнительного музыкального языкознания», к изучению диахронических аспектов отдельных музыкально-семиотических средств.

В-третьих, теоретические представления о музыкальном языке и музыкальной речи уже давно заслуживают самого широкого внедрения в учебную практику подготовки профессиональных музыкантов. Они представляют большую академическую ценность в связи с тем, что создают предпосылки единства и целостности для любого практического или методического учебного предмета, рассматривающего отдельные стороны музыкального произведения. Особенно же важными учебными приложениями теории музыкального языка мы считаем курсы интерпретации музыкальных текстов («анализа музыкальных форм») для музыкантов-исполнителей, композиторов и музыковедов в высших и средних специальных учебных учреждениях.

Отдельное специальное применение положения исследования могут найти в таких областях, как составление программ алгоритмизованного описания музыкальных текстов в практике компьютерной каталогизации фольклорных артефактов, в разработке методов текстологической диагностики, в систематическом изучении музыкальных стилей и жанров и т.д.

А п р о б а ц и я р е з у л ь т а т о в и с с л е д о в а н и я. Положения диссертации обсуждались на заседаниях кафедры теории музыки и композиции Одесской государственной консерватории им. А. В. Неждановой, на 30 научных конференциях, симпозиумах и семинарах (Республ. науч. конференция "Сучасний погляд на історію української музики", СК Украины, – Киев (Ворзель), 19-22.02.1990; Всеукр. науч. конференция по проблемам музыкального мышления. – КГК им. П. И. Чайковского, 17.11.1992; "Неделя украинской и австрийской музыки" – Одесса, 12-15.05. 1993; Simposium: „Musik im Umbruch. Kulturelle Identitat und gesellschaftlicher Wandel in Sudosteuropa". - Berlin. 22-27.04.1997; Междунар. музыковедческий семинар "Трансформація музичної освіти: культура і сучасність", Мін. культури та мистецтв України. – ОГК им. А. В. Неждановой, 23-25.04.1998; Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress „Die Kirchenmusik in Sudosteuropa". – Temeswar (Timisoara), 19.-23.05.1998; Конгресс «Міжнародної асоціації україністів». - Одесса, 29.09.1999; "Культурологічні проблеми української музики». Научные чтения памяти академика И.Ф. Ляшенко. - Киев, 4-5.04.2000; Междунар. симпозиум "Музыка сакральная и профанная". - Одесса, 4-6.05.2000; European Congress "The organ as European Cultural Heritage". - Varazdin, Croatia, 10-16.09.2000; Междунар. симпозиум "Образ Німеччини та образ України - питання й проблеми взаємозв'язків". Институт международных отношений КНУ им. Т.Г. Шевченко, - Киев, 04.10.2000; Всеукр. научно-практическая конференция "Текст музичного твору: практика і теорія". - Киев, 31.10-2.11.2000; Seventh International Congress on Musical Signification. - Imatra, Finland, June 7-10, 2001; First international symposium "Strauss und seine Zeit. - Bucharest, 26-31.08.2002, Междунар. музыковедческий семинар "Трансформація музичної освіти: культура і сучасність". - Одесса, 12-16.10.2002 и др.

Широкую практическую апробацию идеи диссертации получили в авторской программе по предмету «Теория музыки» для студентов музыкальных вузов (– К.: РМК Мин. культуры Украины, 1993. – 40 с.) и в учебном пособии "Музична форма від звуку до стилю" (– К.: Заповіт, 1998. - 368 с.), награжденном высшим грантом в конкурсе "Відродження гуманітарної освіти в Україні".

Результаты исследования опубликованы в монографии «Музыкальная речь и язык музыки» (– Одесса: Изд-во ОГК им. А.В. Неждановой, 2001. – 296 с.), в 30 публикациях (в том числе, 22-х публикациях в специальных изданиях, утвержденных ВАК-ом Украины)

1. **выводы**

1. В диссертации установлено, что в музыкознании существует давняя традиция изучения музыки как речи и языка. В теории музыки ХХ в. эта традиция нашла наиболее полное и специальное воплощение в *лингвосемиотическом* *подходе*, который опирается на положение семиотики, структурной лингвистики, психологии. Показано, что фундаментом лингвосемиотического подхода служат принципы научной аналогии и моделирования. Установлено, что в русле этого подхода главное место занимают такие проблемы: изучение знаков музыкального языка (их природы, содержания, системной связи между ними); осмысление категорий *музыкальной речи* и *музыкального языка*; определение тех свойств музыкального мышления, которые связаны с названными категориями; выявление отношений музыкально-лингвистических категорий к другим универсалиям теоретического музыкознания; установление аналогий или эквивалентов между принципами (механизмами) организации музыкальной и вербальной речи.

2. Принятая в диссертации теоретическая трактовка музыки как речи открыла широкие и, в частности, еще не освоенные музыкознанием возможности теоретического изучения этого вида искусства в его собственной организации и многочисленных отношениях к другим явлениям действительности.

2.1. Функциональный анализ музыкальной речи обнаружил следующее: а) ее главное назначение состоит в воздействии, порождающем определенные умственно-психические реакции и действия (поступки) людей; б) специфической для музыкальной речи является знаковая (семиотическая) функция, обусловленная кооперационными, гностическими, экспрессивными, имитационно-игровыми, эстетическими потребностями индивида и общества; в) непосредственными причинами музыкально-речевых действий выступают *ценностно-рациональные* мотивы поведения: интерес, склонность, страсть к художественной творчеству, отношение к нему как к сакральному действию и моральной обязанности; а также неспецифические мотивы: *аффективные импульсы, привычки, целерациональные побуждения* (стремление к славе, социальному приоритету, материальной награде).

2.2. На основе функционального подхода уточнено содержание и характер взаимосвязи ряда категорий теоретического анализа музыкальной речи, а также предложены некоторые новые понятия. В частности, определены понятия *музыкально-языковой деятельности, действия (акта), ситуации, ситуативной формы (монолога, диалога, полилога), музыкально-языкового продукта (артефакта), текста (дискурса), контекста, внутренней и внешней речи, музыкального письма, акустической фиксации речевого артефакта, письменного языка, музыкально-речевого произведения.* Выявлено субъективное основание осуществления музыкально-речевых действий (*семиотическая и языковая способности* индивида, *риторическая компетенция*, наличие стереотипов языкового поведения).

3. В работе поставлены и решены вопросы о всеобщих, особых и специфических свойствах музыкальных знаков. Тем самым, создаются предпосылки для построения теоретической модели музыкально-языковой системы.

3.1. Утверждается, что: а) содержание музыкальной речи «задается» с помощью умственно-психической операции *означения,*  которая совершенно естественна для человеческого мышления; б) сознание человека располагает огромными ресурсами *внутренних знаков*; в) преобразование внутренних знаков во *внешние* (воплощенные в звучании, жесте, рисунке), происходит в процессе социализации индивидуального опыта; г) смысл любого знака, в том числе и музыкального, складывается из значений и психически-умственных реакций (образов, отношений), которые вызываются формой знака (материального «носителя» значения), обстоятельствами (контекстом) его применение.

3.2. Разработана морфологическая классификация знаков (на основании критериев отношения формальных свойств знака к его генетическим и семантическим свойствам). Установлены классы *знаков-признаков* и *знаков-символов* (первые содержат в себе подклассы *детерминированных изоморфных* и *детерминировапнных анизоморфных индексов*, вторые – классы *недетерминированных изоморфных* (иконических) и *недетерминированных анизоморфных* (условно-сигнальных) знаков).

3.3. Установлено, что знаковые средства искусства (в том числе музыкального) в сравнении с другими семиотическими объектами, имеют такие особые свойства: а) системное единство и структурность; б) неограниченность набора знаков, которые входят в художественную знаковую систему; в) содержательную нетождественность каждого художественного знака любому другому, морфологически отличного от него знака, с чем связана невозможность перекодировки художественных текстов; г) возможность перевода в другой художественный знак на основании творческого уподобления значений и прагматических потенций речи; д) эстетичность формы.

3.4. Определены специфические свойства художественных знаков, а именно: а) тяготение к типу иконическихсимволов; б) *полупрозрачность* знака-носителя относительно определенного значения; в) способность «нести в себе» *личностные смыслы*, связанные с неповторимым опытом жизнедеятельности субъекта речи. Утверждается, что эти свойства обуславливают неопределенность границ значения художественного знака, его атрибутивную многозначность.

3.5. Определяются следующие свойства знаков музыкальной речи: а) по своему смыслу музыкальный знак относится к художественным символам; б) с морфологической точки зрения музыкальные знаки являются преимущественно иконическими символами (знаки-индексы и знаки-сигналы имеют меньший удельный вес в музыкальном семиозисе); в) независимо от своих морфологических и семантических свойств любой музыкальный знак является функциональным элементом языковой системы.

4. В диссертации создана целостная структурно-функциональная модель системной (языковой) организации музыкальной речи, которая может стать основанием для развития новой научной области – теории музыкального языка. Главные утверждения дескриптивной модели музыкального языка таковы:

4.1. Музыкальная речь имеет три уровня организации: а) *базис* – необходимые и достаточные, универсальные для всех музыкальных культур закономерности и механизмы системной организации речи, в) *норму* – конкретные фонды элементов, принципы их оформления и объединения в высказывания, характеризующие особенные и специфические свойства музыкальных языков разных культур; г) *узус* – комплекс языковых норм, соотнесенный с типичными ситуациями музыкально-речевой деятельности.

4.2. Система музыкального языка опирается на три механизма: *фонологический, морфологический и синтаксический*. Каждый механизм представляет собой систему, состоящую из фонда элементов и закономерностей их организации (раздел музыкальной грамматики).

4.3. Центральное понятие, характеризующее фонологический механизм музыкального языка – *фонема*. Под фонемами музыкального языка понимаются элементарные, неделимые, системно связанные между собою типичные звуковые формы, которые служат эталонами различения музыкальных морфем и синтаксем, то есть, выполняют языковую функцию релевантных единиц. Конкретным звуко-материальным воплощением фонемы в звучащей речи выступает музыкальный *аллофон*. Фонемы генерируются и функционируют на основании дифференциальных признаков: а) высотных, долготных, динамических, тембральних, артикуляционных модуляций звука; б) метрических признаков (соразмерность звуковысотних, временных, динамических, артикуляционных характеристик); в) системно-позиционных признаков.

4.4. Установлено, что графическими аналогами музыкальных фонем являются нотные знаки. Функция ноты (*музыкальной графемы*) состоит в референции к определенной музыкальной фонеме. Число нот, вместе с диакритическими знаками, меньше теоретически возможного числа музыкальных фонем. В классическом европейском нотном письме используется около 100.000 графических типов. Потенциальное число теоретически возможных звукотипов музыкального языка, полученное путем подсчета комбинаций дифференциальных признаков музыкальных тонов и путем оценки нотно-графических типов, в тысячи раз превосходит число фонем вербального языка. Актуальное же количество звукотипов, которое используются в музыкальной речи, составляет менее 1% числа всех возможных комбинаций дифференциальных признаков музыкальной фонемы.

4.5. Центральное понятие, характеризующее морфологический механизм музыкального языка – *морфема*. Музыкальные морфемы определены как элементарные целостные музыкально-интонационные формы, которые имеют фонемную структуру и определенное внеконтекстовое художественно-образное значение. Каждая музыкальная морфема служит некоторым формальным и семантическим инвариантом, который идеально существует в музыкальном сознании и материально воплощается в интонационном процессе в виде *аломорфа*. Понятие музыкальной морфемы лучше всего коррелирует с категорией музыкальной *интонемы*, а понятие морфемного фонда музыкального языка – с представлением об “интонационных словарях” музыкальной культуры.

4.6. В диссертации разработан метод классификации морфем музыкального языка. Последние разделяются на классы *мелодических* и *гармонических*. Мелодические морфемы подразделены на *высотно-контурные, ритмические, артикуляционные, динамические, тембральные (*в зависимости от дифференциальных признаков фонем, которые составляют структуру морфемы). Интонемы, имеющие простейшую фонемную структуру и самое общее образно-выразительное значение, названы в работе *протоморфемами*. Они служат основанием для более сложных интонационных единиц. Рассматриваются также классы морфем, установленные на основании критериев художественно-образного и системно-функционального (внутриязыкового) значения.

4.7. Музыкальный синтаксис трактуется как механизм объединения (сочленение) интонационных единиц в процессе речи. Он несет главную ответственность за общий смысл музыкально-языкового артефакта. Синтаксическое устройство рассматривается как гетерогенная структура. Непосредственными причинами ее возникновения выступают: а) моторика (энергетика, кинематика) артикуляционно-вокализационных действий субъекта музыкальной речи, б) морфемный фонд языковой системы с присущими ему закономерностями звуковысотной, метроритмической, динамической, артикуляционной, тембровой и ладовой организации, в) фонд типичных *синтаксем*– моделей, которые участвуют в «порождении» музыкальных высказываний. Свое влияние на синтаксический строй речи могут оказать экстрамузыкальные факторы: а) структура словесной речи, которая влияет на музыку непосредственно (в условиях синкретической или синтетической словесно-музыкальной формы) либо опосредствованно, через фразеологические интонационные модели, заимствованные из вербально-речевой практики; б) синтаксис движений человеческого тела, воздействующий на музыкальную речь через метроритм танцев и ритуальных действий; в) духовное состояние и творческие устремления музыканта-исполнителя, влияющие на появление в тексте ненормативных синтаксических свойств.

4.8. Выявлено, что вследствие своей гетерогенности музыкальный синтаксис всегда представляет собойсложную структуру. Последняя всегда имеет два уровня: а) *поверхностный*, обусловленный факторами физики и психофизиологии речевых действий, определенными внемузыкальными факторами; б) *глубинный*, обусловленный ладовыми закономерностями, логическими принципами музыкального мышления. Определяются элементы поверхностного синтаксиса (*просодема, фраза*) и глубинного синтаксиса (*мотив, предложение*).

4.9. Утверждается, что самые глубокие, внутренние и специфические принципы устройства музыкального синтаксиса причинно обусловлены: а) креативной потенцией музыкальных морфем – основного фонда художественно-образных знаков-символов музыкального искусства; б) закономерностями ладовой организации музыкального языка, специфично воплощающими в себе универсальные законы логики человеческого мышления; в) влиянием общей логики высказывания, включающей в себя моменты экспозиции, развития и завершения (формула i:m:t по Б. Асафьеву).

4.10 Как установлено в диссертационном исследовании, синтаксический механизм музыкального языка позволяет создавать *предикативные* музыкальные высказывания, которые имеют важнейшее значение для компонирования нарративних по смыслу артефактов речи, для развития средств музыкальной драматургии.

4.11. Музыкальный синтаксис в разных музыкальных языках имеет разные свойства, обусловленные: а) типом и мерой влияния внемузыкальных, в частности, словесно-языковых факторов; б) характером взаимодействия единиц поверхностного и глубинного синтаксиса; в) отношением между предикативными и модальными признаками предложений.

5. Обобщающими теоретическими положениями диссертации служат итоговые определения категорий *музыкальной речи* и *музыкального языка*. *Музыкальная речь* – это вид языковой деятельности человека, обусловленный художественными потребностями личности и социума, который использует специально упорядоченные (симметризованные) и системно связанные художественные знаки-символы звуковой природы. *Музыкальный язык* – это система организации звуковых художественных знаков-символов, которая состоит из закономерностей их особого метрического упорядочения, принципов (механизмов) фонологической, морфологической и синтаксической организации текста на уровнях базиса (языковых универсалий), нормы и узуса.

6. Какие выгоды и преимущества может получить теоретическое и прикладное музыкознание вследствие принятия построенной модели музыкального языка, понятий и положений о музыкальной речи?

6.1. Первое и наиболее очевидное практическое оправдание и применение результатов исследования состоит в том, что они позволяют определить и согласовать между собой целый ряд противоречиво понимаемых и применяемых музыкально-теоретических категорий (прежде всего, *музыкального языка* и *музыкальной речи*), внести ясность в область суждений, выводимых на основании аналогии между музыкой и словесной речью (а также другими знаковыми системами).

6.2. Следующее научно-практическое предназначение исследования заключается в уточнении на основе разработанной модели музыкального языка представления о строении музыкальной формы, совершенствовании средств теоретического анализа музыкальных текстов, осмыслении «принципа дополнительности» в музыкознании (взаимной обусловленности способа исследования и свойств объекта). Особенно существенными могут быть уточнения и поправки к методике интонационно-семантического анализа, к теории синтаксического строения музыкальных произведений, учению о музыкальной драматургии (риторике).

6.3. Данное исследование позволяет по-новому и, как мы надеемся, более эффективно, строить теоретические представления о *музыкальном мышлении*. Очевидно, что категория музыкального мышления, получившая в последнее время значение одного из центральных понятий теоретического музыкознания, не может быть определена и исследована без выяснения ее отношений к категориям музыкального языка и музыкальной речи. Ведь мышление, речь и язык связаны друг с другом неразрывно. По бытующим научным представлениям, речь есть функция мышления, мышление без языка невозможно, а сам язык есть продукт и, одновременно, инструмент мышления (Л. Выготский). Это положение требует, разумеется, многоаспектного исследования применительно к музыкальному мышлению.

6.4. Несомненно, что уточнение понятия о музыкальном языке и музыкальной речи позволит по-новому взглянуть на категории *музыкального стиля и жанра*. По нашему убеждению, то общее, что усматривается в этих типологических понятиях, что связывает их между собой, определяется именно музыкально-языковыми закономерностями. Музыкознание сравнительно легко и с воодушевлением дифференцирует все новые и новые стили, направления, течения, манеры, жанры и жанровые варианты. Но что объединяет различные стили и жанры, позволяя относить порой очень разные явления к одному виду искусства – музыке? Что общего, например, между древними сирийскими гимнами и современной рок-музыкой, между якутскими напевами в жанре олонхо и ариями Д. Верди? На такой вопрос трудно ответить, не прибегая к универсальным теоретическим категориям, отражающим музыкальное искусство в целом. На наш взгляд, такими универсальными категориями как раз и являются понятия о музыкальном языке и его устройстве. Именно языково-речевой подход позволяет выявлять общие для всех подобных образцов музыки идентичные параметры организации.

6.5. Теоретическое конструирование понятий и положений о музыкальном языке и музыкальной речи необходимо также и для решения задач *музыкальной культурологии*. Как известно, язык является одной из важнейшей граней каждой этнической культуры. Язык отражает душу, ментальность этноса. Сравнительный анализ и обобщенные знания в сфере музыкальной культурологии настоятельно требуют ясных и выверенных положений о музыкальном языке. Перед музыкальной культурологией, оснащенной теоретически корректной, достоверной и функционально целесообразной моделью музыкального языка, открываются заманчивые горизонты сравнительных историческо-региональных, историко-этнических, историко-социальных и прочих исследований. В этом случае можно будет поставить вопросы о музыкальных языках устных и письменных, родных и чужеродных культур, о количестве и особенностях музыкальных языков на нашей планете, развернуть изучение музыкальных диалектов и говоров.

Возможности сопоставительного изучения различных музыкально-языковых систем открывает разработанная теоретическая модель музыкального языка. Сравнение музыкальных языков, относящихся к различным этническим и историческим культурам должно основываться на системно связанных параметрах фонологической, морфологической и синтаксической организации интонационной речи и осуществляться на уровнях базисных закономерностей, языковых норм и узуса речевой практики.

Разработанная модель музыкального языка позволяет также более определенно судить о процессах генезиса, развития и деградации музыкальных языков, о роли конкретных художников в этих процессах, о факторах, способствующих или препятствующих данным процессам.

6.6. Немаловажным практическим следствием исследования мы считаем уточнение связей между понятиями, положениями, методами теоретического музыкознания и сооответствующими компонентами содержания «пограничных» гуманитарных дисциплин – семиотики, лингвистики, филологии, когнитивной психологии, для которых категории языка и речи являются наиважнейшими концептами.

6.7. Еще одна выгода нашего подхода обусловлена современной тенденцией ко все более разнообразному и широкому внедрению компьютерной техники и технологии в области научно-исследовательской и творческой музыкальной практики. Заявляя об этом, мы лишь констатируем факт, но не оцениваем его. И, тем паче, мы не ратуем за превращение музыки в «машинные звуки», а музыкознания в раздел прикладной информатики. Вместе с тем, уже сегодня очевидно, что определенная компьютеризация музыкального и музыковедческого ремесла не только практически возможна, но и целесообразна. А поскольку любая по своему масштабу и качеству «компьютеризация музыки» опирается на языки (формальные языки программирования), она объективно требует более строгого отношения теории музыки к своим категориям, в первую очередь, к категории музыкального языка и связанными с нею понятиям (таким, например, как фонологический элемент, смысловая языковая единица, синтаксический элемент, синтагма и т.д.).

Мы могли бы продолжить обзор перспектив дальнейшего развития и полезных практических приложений представленной в настоящем исследовании теории музыкального языка и музыкальной речи. Но этот обзор, как мы чувствуем, тяготеет к разрастанию в самостоятельный круг рассуждений (что тоже свидетельствует о результативности нашего подхода) и поэтому мы прерываем его «саморазвитие».

В самом начале 70-х годов прошлого века Е. Назайкинский высказал мысль, одинаково воодушевляющую и, вместе с тем, утешительную для каждого исследователя музыкального языка и музыкальной речи: «Невероятно сложным структурно организованным объектом является музыкальный язык. По существу детальный анализ его (как иерархической, динамично изменяющейся системы, гибко связанной со всем контекстом, в котором живет и развивается музыка) еще не производился и является делом будущего»[[113]](#footnote-3).

Наши старания были приложены в первую очередь к тому, чтобы «детальный анализ иерархической системы музыкального языка» получил соответствующий инструментарий и стал, как сказал бы Назайкинский, «делом настоящего». Вместе с тем, «невероятная сложность» его организации исключает возможность остановки исследования на каком либо замкнутом и завершенном теоретическом построении. Поэтому изучение музыкального языка и музыкальной речи – это, несомненно, также и важнейшее «дело будущего».

1. **Список использованных источников**
2. Словник української мови. Т. 4. – К.: Наукова думка, 1973. – 840 с.
3. Adorno T.W. Fragment uber Musik und Sprache (1956/57) // Sprache, Dichtung, Musik. Tubingen: Niemeyer, 1973. – S.71-75.
4. Barry K. Language, music and the sign. Cambridge, etc.: Cambridge univ. press, 1987. – 244 p.
5. Bielawski L. Muzyka jako system fonologiczny // Res Facta. – T.3. – Krakow: PWM, 1969. – S. 166-171.
6. Blacking J. The problem of “Ethnic” Perceptions in the Semiotics of Music // The sign in music and literature. – Austin: Univ. of Texas press. 1981. – P. 184-194.
7. Брындуш Н. Новые направления в исследовании музыки // Румынская литература. 1981. – № 2. – С. 83-93.
8. Burjanek J. Hudebni mysleni. – Brno-Praha: Statni Pedagogicke nakladatelstvi, 1970. – 139 s.
9. Volek J. Hudebni struktura jako znak a hudba jako znakovy system // Opus musicum. 1981. C.5: – S. 129-140; C.6: – S. 161-174; C. 10: – S. 289-295.
10. Dahlhaus C. Fragmente zur musikalischen Hermeneutik // Beitrage zur musikalischen Hermeneutik. – Regensburg: G.Bosse Verl., 1975. – S. 159-172.
11. Дину М. Лингвистико-математический подход к истории оперы // Румынская литература, 1981,– № 2. – С. 104-113.
12. Karbusicky V. Grundrisse der musikalischen Semantik. – Darmstadt, 1986.
13. Clark A. Is music a language? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1982, Vol. 41, N 2. – P. 195-204.
14. Knepler G. Sprache und Musik unter dem Aspekt der asthetik // Sitzungberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR. – Berlin, 1983, – N 1. – S. 7-34.
15. Jiranek J. Semiotika jako pomocna veda dejin hudby // Est, 1979, N 4. S. 246-248.
16. Jiranek J. Semanticka analyza hudby // Hudebni veda, 1981, N 4. S. 291-302.
17. Lerdahl F., Jackendoff R. S. A grammatical parallel between music and language. “Music, mind, and brain: The neuropsychology of music”, – New York-London, 1982.
18. Lerdahl F., Jackendoff R.S., A generative theory of tonal music. – Cambridge (Mass), 1983.
19. Lidov D. Elements of Semiotics. – New York: St Martin’s Press, 1997.
20. Lidov D. Describing a Signified for Music» // Semiotic Inquiry, – Vol.1., – No.2, 1981.
21. Merriam A.P. Muzyka jako zachwanie symboliczne // Res Facta, – T. 9. – Krakow: PWM, 1982. – S. 247-271.
22. Misiak T. Semiologia muzyczna. Rodowod i teraznejszosc // Ruch Muzyczny, 1987, N 13. S. 19-21.
23. Monelle R. Linguistics and Semiotics in Music. – London: Harwood Academic Publishers, 1992.
24. Monelle R. The Sense of Music. Semiotic Essays. – New Jersey: Princeton UP, 2001.
25. Nattiez J.-J. Les fondements d’une sémiologie de la musique. – Paris: UGE, 1975.
26. Nattiez J.- J. Musicologie générale et sémiologie. – Paris: C. Bourgois, 1987.
27. Rink J. Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer az Narrator // Rethinking Music / N. Cook, M. Everist (ed.). – Oxford, New York: OUP, 1999.
28. Ruwet N. Musicologie et linguistuque // Revue internatio-nale des sciences sociales. Linguistique et communication. Unesco. Vol. XIX. 1967, N 1. P. 85-93.
29. Seeger Ch. Tractatus Estetico-Semioticus: Model of the Systems of Human Communication // Current Thought in Musicology. – Univers.Texas press, 1976. –P. 1-39.
30. Sloboda J. The musical mind: the cognitive psychology of music. –Oxford: Clarendon Press, 1987.– 291 p.
31. Smoliar St. W. Music programs: an approach to music theory through computational linguistics // Journal of music theory. 1976, – Vol. 20, – No 1, – P. 105-131.
32. Springer G.P. Language and Music: parallels and divergences // For Roman Jakobson Essays on the occasion of his 60-th birthday - 11 October 1956. The Hague:Mouton & Co, 1956. – P. 504-513.
33. Stefani. G. Introduzione alla Semiotica della Musica. – Palermo: Sellerio, 1976.
34. Souriau E. La musique est-elle un langage? // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. – Zagreb, 1970. – P. 97-99.
35. Tarasti E. A Theory of Musical Semiotics. – Bloomington: Indiana University Press, 1994. – 328 p.
36. Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music/ edited by Eero Tarasti. – Berlin, New York: Mouton de Gruyter. 1995. – 598 p.
37. Musical Semiotics in Growth / edited by Eero Tarasti. – Bloomington: Indiana University Press, 1996. – 642 p.
38. Snow, forest, silence : the Finnish tradition of semiotics / edited by Eero Tarasti$ assistant editors: Paul Forsell, Richard Littlefield. – Bloomington: Indiana University Press, 1999. – 404 p.
39. Tarasti E. Existential semiotics. – Bloomington : Indiana University Press, 2000. – 218 p.
40. Faltin P. Bedeutung asthetischer Zeichen: Musik und Sprache. – Aachen: Rader, 1985.– 207 S.
41. Fischer-Lichte E. Zur Konstitution asthetischer Zeichen // Asthetik und Semiotik. Tubingen, 1981. – S. 17-28.
42. Harweg R. Language and music. An immanent and sign theoretic approach // Foundations of language International Journal of Language and Philosophy, 1968, vol. 4, – N 3. – P. 270-281.
43. Harnoncourt N. Muzyka mowa dzwiekow: Priorytety chyli hierarchia roznych aspektow // Ruch Muzyczny, 1988, – N 10. – S. 22-25; N12. – S. 21-23.
44. Zuckerkandl V. Sound and Symbol: Music and the External World. – London: Routledge&Kegann Paul, 1956.- 399 p.
45. Zuckerkandl V. The sense of music. – Princeton: Univ.Press, 1959.– 246 p.
46. Eggebrecht H.H. Musik als Tonsprache // Archiv fur Musikwissenschaft, 1961. – S. 73-100.
47. Eggebrecht R. Sprachmelodische und musikalische Forschungen im Kulturvergleich. – Munchen, 1985. – 224 S.
48. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974.
49. Арановский М. Интонация, знак и “новые методы” // Советская музыка, 1980, – № 10. – С. 99-109.
50. Арановский М. К интонационной теории мотива // Советская музыка, 1988, – № 6. – С. 72-78.
51. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
52. Атаян Э.Р. Языковая единица как знаковая система // Семиотика и проблемы коммуникации. – Ереван, 1981. – С. 5-25.
53. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного анализа музыкального искусства).– Ч.1. Тезисы. – М.: МГЗПИ, 1991.- 125 с.
54. Бонфельд М. К проблеме многоуровневости художественного текста // Музыкальная академия, 1993, – № 4. – С. 197-202.
55. Гаспаров Б.М. Некоторые вопросы структурального анализа музыкального языка // Ученые записки Тартусского университета. Труды по знаковым системам. – Вып. ІV. – Тарту, 1969, с. 174 – 203.
56. Гаспаров Б. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики // Ученые записки Тартусского университета. – Вып. 411. Труды по знаковым системам. Вып. 8. – Тарту, 1977. с. 120-137.
57. Кон Ю. К вопросу о понятии "музыкальный язык" // От Люлли до наших дней. – М.: Музыка, 1967. – С. 93-104.
58. Кон Ю. Б. В.Асафьев и проблема взаимоотношения музыки и языка // Проблемы современного музыкознания в свете идей Б.В.Асафьева. Сб.науч.тр. – Л.: ЛГК, 1987. – С. 5-20.
59. Кон Ю. О некоторых общих основах языка тональной музыки ХХ века. Автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. – М.: ВНИИИ, 1987.- 41 с.
60. Ланглебен М. Музыка и естественный язык // ІІІ летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. доклады. – Тарту, 1968.
61. Ланглебен М.М. О некоторых музыкальных системах и музыкальных нотациях древности // Ранние формы искусства. – М.: Искусство, 1972, –С. 429-444.
62. Мазель Л. О системе музыкальных средств (к теории музыкального языка) // Мазель Л. Вопросы анализа музыки. – М.: Музыка, 1978. – С. 94-134.
63. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
64. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. – 1979. – № 3.
65. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с., нот.
66. Раппопорт С. Х. Семиотика и язык искусства // Музыкальное искусство и наука. – Вып. 2. – М.: Музыка, 1973. – С. 17-58.
67. Тараева Г.Р. Общие проблемы теории музыкального языка. Система музыкального языка // Музыка. Обзорная информ. – Вып. 1. – М.: НИО Информкультура, 1988. – 36 с.
68. Холопова В. Музыка как вид искусства. – 2-е изд. – М.: Научно-творческий центр "Консерватория", 1994. – 260 с.
69. Холопова В. Икон. Индекс. Символ // Музыкальная академия, – 1997. – № 4.
70. Холопова В. Музыкальное содержание: зов культуры – наука – педагогика // Музыкальная академия. – 2001.– № 2. – С. 34-41.
71. Волкова И. Понятие инварианта в концепции музыкального языка. Автореф. дис....канд. искусствоведения. – Л., 1986. – 21 с.
72. Кирнарская Д. К. Музыкально-языковая способность как компонент музыкальной одаренности. Автореф. дис. …канд. искусствоведения. – Ленинград, ЛГК, 1989. – 23 с.
73. Мальцев С. Семантика музыкального знака. Автореф. дис… канд. искусствоведения. – Л., 1980. – 23 c.
74. Никитенко О. Б. Фонологические аспекты музыкального языка. Автореф. дис. …канд. искусствоведения. – Ленинград, ЛГИТМиК, 1984. – 24 с.
75. Захаров Ю. К. Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты. Автореф. дис. …канд. искусствоведения. – М., 1999.– 23 c.
76. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. –К.: Наук. думка, 1979. –247c.
77. Мурзина Е. И. О принципах мелодической декламации. Автореф. дис. …канд. искусствоведения. – Киев, 1973.– 23 с.
78. Мурзина О. Фольклорний текст у репродуктивному функціюванні (на матеріалі голосінь) // Музичний твір: проблема розуміння / Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К.: НМАУ, 2002. – С. 22-32
79. Іваницький А. Фольклор: генетична та логіко-структурна інформація (мислення – мова – музика) // Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр. / Упор. О. Мурзина. – К.: Вид. НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1998. – С.21-33.
80. Клименко І. Купальсько-петривські мелотипи Прип’ятського Полісся. Матеріали до атласу музичних діалектів // Проблеми етномузикології. – Київ. – 1998. – С. 107-136.
81. Болховский Р. Вещественность знака как фактор художественного воздействия // Эстетические очерки. Вып. 3. – М.:Музыка, 1980. –С.164-179.
82. Болховский Р. Об одной ошибке «структурного искусствознания» // Эстетические очерки. Вып. 5. – М.: Музыка, 1979. –С. 195-204.
83. Бєлєнкова І. Про деякі можливості розгляду музики як семіотичного об єкту. //Українське музикознавство. Вип. 12. – К.: Муз. Україна, 1977. – С. 76 - 90.
84. Деменко Б. Категория времени в музыкальной науке. Киев: Гос. институт культуры, 1996. – 294 с. (на укр. языке).
85. Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення. Автореф. дис. …канд. мистецтвознавства. – Київ, КДК ім. П.І. Чайковського, 1994. – 19 с.
86. Жарков А. Н. Музыкальный текст: от знака к интонированию // Текст музичного твору: практика і теорія / Київське музикознавство. – Вип. 7. – К.: НМАУ, 2001. – С. 41-46.
87. Костюк О.Г. Сприймання музики і художня культура слухача. – К.: Наукова думка, 1965. – 123 с.
88. Костюк А. Г. Восприятие мелодии. – Киев: Наукова думка, 1986. – 191 с.
89. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. - Київ: Музична Україна, 1971.
90. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. // Музыкальное мышление: Сущность. Категории. Аспекты. Исследования. Сб. статей. Сост. Л. И. Дыс. – Киев: Музична Украйина», 1989. с. 28-34.
91. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики. – К.: Музична Україна, 1990. – 182 с.
92. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа). – К.: Мин. культ. Украины, КГК. 1994. – 157 с.
93. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст // Текст музичного твору: практика і теорія / Київське музикознавство. – Вип. 7. – К.: НМАУ, 2001. – С. 3-9.
94. Москаленко В. Про розуміння музичного твору // Музичний твір: проблема розуміння / Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К.: НМАУ, 2002. – С. 3-13.
95. Пясковский И. Логика музыкального мышления. – Киев: Муз. Украина, 1987. –182 с.
96. Пясковский И. К проблеме историко-стилевой эволюции музыкального мышления // Музыкальное мышление: Сущность. Категории. Аспекты. Исследования. Сб. статей. – Киев: Муз. Украйина, 1989. – С. 141-153.
97. Пясковський І. Б. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту // Текст музичного твору: практика і теорія / Київське музикознавство. – Вип. 7. – К.: НМАУ, 2001. – С. 37-40.
98. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. проблема диалога. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.
99. Сокол А. Экспрессивно-стилистические ремарки и музыкальный стиль. – Киев: Мин. культ. Украины, 1992. – 82 с.
100. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. – Одесса: ОКФА, 1996. – 206 с.
101. Терентьев Д. Про взаємозв’язок музичної семантики й синтаксису // Питання методології радянського теоретичного музикознавства. Зб. статей / Упоряд. проф. Н.О. Горюхіна. – К.: Музична Україна, 1982, с. 18-25.
102. Терентьев Д. Г. Музыкальный текст как способ порождения музыкальных понятий текст // Текст музичного твору: практика і теорія / Київське музикознавство. – Вип. 7. – К.: НМАУ, 2001. – С. 10-16.
103. Юдкін І. Про методологічні питання музикознавства // Українське музикознавство. Вип. 19, -К.: Музична Україна, 1984. с. 3-8.
104. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці.-К.: Наукова думка, 1991.– 269 с.
105. Герасимова-Персидська Н. Про становлення віршового принципу в музиці // Укр. музикознавство. Вип. 13. – К.: Муз. Україна, 1978. – С. 84-99.
106. Герасимова-Персидская Н. Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Зб. ст. – К., 1986, – С. 18-28.
107. Герасимова-Персидська Н. Специфіка національного варіанту барокко в українській музиці // Українське барокко та європейський контекст. – К.: Наук. думка, 1991. – С. 211-215.
108. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Наук. тов-во ім. Шевченка у Львові, 2000. – 285 с.
109. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. – Киев: Мин. культ. Украины, КГК им. П. И. Чайковского, 1993. – 117 с.
110. Черкашина Л. Образ слов’янського світу в українській музичній культурі 60-х – 80-х рр. ХХ ст. (постмодерна парадигма) // Слов’янський збірник. Вип 7. – Одеса: Астропринт, 2000. – С.207-212.
111. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. Пер.с франц. Б.А. Власюка..., Под ред., с послесловием и примеч. Р.Х. Зарипова, В. В. Иванова. -М.: Мир, 1966. – 352 с.
112. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
113. Аристид Квинтилиан. Ораторские наставления // А. Ф. Лосев. Античная музыкальная эстетика. – М.: Гос. муз. изд-во, 1960. – С. 293-298.
114. Августин Блаженный. Святого Аврелия Августина епископа иппонийского Шесть книг о музыке // Академия. –1992. – С. 131–139.
115. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя. – К.: Муз. Україна, 1976. – 263 с.
116. Шестаков В.П. От этоса к аффекту. М.:Музыка, 1975.- 352 с.
117. Материалы и документы по истории музыки. Том ІІ. ХVІІІ век. (Италия, Франция, Германия, Англия) Пер. под ред проф. М. В. Иванова-Борецкого. –М.: ОГИЗ-Гос. муз. изд-во, 1934. – 604 с.
118. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. Составл. текстов, переводы и общ. вступит. статья А.И. Рогова. – М.: Музыка, 1973. – 245 с.
119. Дилецький Микола. Граматика музикальна. - Київ: Музична Україна, 1970. – 109 с.
120. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Составл. текстов и общая вступит. статья В. П. Шестакова.–М.: Музыка, 1971. – 688 с.
121. Кондильяк Э. Б. де. Опыт о происхождении человеческих знаний // Сочинения; в 2-х т. Т. 1. – М.: Мысль, 1980. – 334 с.
122. Орлова Е. М. Интонационная теореия Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. –М.: Музыка, 1984. – 302 с.
123. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. – М.: Гос. муз. издат., 1956. – 723 с.
124. Серов А. Н. Избранные статьи / Под общ. ред. со вступ. статьей и прим. Г. Н. Хубова. – В 2-х т. – М.-Л.: Гос. муз. изд-во, 1950. – 627 с.
125. Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Zweite Auflage. Dritter Zheil. –Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1848.- 622 S.
126. Riemann H. Musikalische Syntaxis, Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre. Lpz., 1877, Nachdr. Niederwallut bei Wiesbaden, 1977.
127. Яворский Б. Строение музыкальной речи; Материалы и заметки. – Ч. 1-3. – М., 1908. – 97 с.
128. Асафьев Б. (Глебов И.) Ценность музыки. // De musica. Сб. статей под ред. И. Глебова. – Петербург: Петрогр. гос. акад. филармония, 1923. с. 5-34.
129. Асафьев Б.В. Речевая интонация. – М .–Л.: Музыка, 1965. – 136 с.
130. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1985. – 452 с.
131. Bendt J. D. Analysis // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by S. Sadie. B. 1. - London, 1980. Р. 340 – 388.
132. Cихра А. Музыковедение и новые методы научного анализа // Интонация и музыкальный образ. Статьи и исследования музыковедов Сов. Союза и др. соц. стран. – М.: Музыка, 1965. – С. 9 -34.
133. Nettl B. Some linguistic approaches to musical analysis / Journal of the international folk music council. 1958, Vol. X. P. 37-41.
134. Cooke D. The language of Music. London:Oxford Univ.press, 1959.- 289 p.
135. Липпус У., М. Реммель. Опыт грамматического вывода на материале эстонских рунических песен // Проблемы таксономии эстонских рунических мелодий. – Таллин: Изд-во АН Эст. ССР, 1977. – С. 56-74.
136. Зарипов Р. Х. Кибернетика и музыка. – М.: Наука, 1971.– 235 с.
137. Степанов А. М. Эксперимент по моделированию структуры полифонической музыки строгого стиля // Эстетические очерки. Вып. 2. – М.: Музыка, 1967. – С.
138. Гошовский В. Семиотика в помощь фольклористике / СМ. № 11, 1966.
139. Гошовский В.Л. Многомерная жанровая классификация армянских песен. МААФАТ' 75. С. 202-208.
140. Гошовский В. "Горани". К типологии армянской песни (Опыт исследования с помощью ЭВМ). -Ереван: Изд. АН Армянской ССР, 1983.
141. Басин. Семантическая философия искусства (критический анализ). – М.: Мысль, 1973. – 216 с.
142. Лукьянов В. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. – Лен.: Музыка, – 1968. – 62 с.
143. Музыкальная форма. Общ. Ред. Проф. Ю.Н.Тюлина. -М.: Музыка, 1965.
144. Ровенко А. С. И. Танеев – исследователь контрапункта. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. – 64 с.
145. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Навчальний посібник. – Київ: Заповіт, 1998. – 368 с.
146. Анализ музыкальных произведений. Программа-конспект для исполнительских факультетов музыкальных вузов. –М.: Метод. кабинет Мин. культуры СССР, 1971. – 79 с.
147. Общая психология. Под ред. проф. А. В. Петровского. Изд. 2-е, доп. и перераб. – М.: Просвещение, 1976. – 479 с.
148. Краткий психологический словарь / Сост. Л. А. Карпенко; Под общ. ред. А.В. Петровского и М.Г. Ярошевского. –М.: Политиздат, 1985. – 431 с.
149. Розенталь Д.Э. и Теленкова М. А. Словарь-справочние лингвистических терминов. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Просвещение, 1976. – 543 с.
150. Гельб И.Е. Опыт изучения письма (основы грамматологии). Пер. с англ. Л.С. Горбовицкой и М. Дунаевской. Под ре. и с предисл. И.М. Дьяконова.- М.: Радуга, 1982. - 366 с.
151. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность // Избранные психол. произведения. В 2-х т. Т. ІІ. –М.: Педагогика, 1983. – С. 94-231.
152. Вебер М. Основные социологические понятия // Избранные произведения. пер. с нем. Сост., общ. ред и послесловие Ю.Н. Давыдова. – М.: Прогресс, 1990. – С. 602-643.
153. Літературознавчий словарь-довідник / Р.Т. Громалів та ін. - К.: ВЦ "Академія", 1997. – 752 с.
154. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь: ок. 50 000 слов. - 3-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1986. – 840 с.
155. Греймас А. Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 483-550.
156. Серио П. Анализ дискурса во Французской школе (Дискурс и интердискурс) // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 549-562.
157. Руднев В. П. Словарь культуры ХХ века. – М.: Аграф, 1997. HTML - версия Д. Саблина, 1999. (filosof@windoms.sitek.net).
158. Шип С. «Музыкальное произведение» как видовая категория и структурные свойства музыкального текста // Музичний твір: проблема розуміння. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 20. – К., 2002. – С. 13-22.
159. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. (Проблемы и пути исследования). – К.: Муз. Украина, 1979. – 271 с.
160. Баранова Т. Графическая музыка (реферативный обзор) // Музыка. Науч. реф. сб. (Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина), 1983, вып. 3. – 21 с..
161. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. 2-е изд.-М.: Сов. энциклопедия, 1983.-1600 с., ил.
162. Лосев А. История античной эстетики. Ранний эллинизм. – М.: Искусство, 1979. – 815 с.
163. Моррис Ч. Основания теории знаков Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 45-97.
164. Шип С.В. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование). – Одесса: Изд-во ОГК им. А. В. Неждановой, 2001. – 295 с.
165. Льюис К. Модусы значения // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 227-241.
166. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. 2-е, исправ. и доп. изд. – М.: Наука, 1976. – 720 с.
167. Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. - М.: Наука, 1976. – 303 с.
168. Ровенко А. И. О понятии естественного и искусственного музыкального языка как отражении устной и письменной форм музыкального мышления // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды. Тезисы Всес. научно-практич. конференции. В 2-х частях. Ч.1. – М.: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1988. С. 15-17.
169. Иванов В. В. Семиотика // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6, – М.: Сов. энциклопедия, – С. 746.
170. Березин Ф.М., Головин Б.Н. Общее языкознание. Учебн. пособие. - М.: Просвещение, 1979. – 416 с.
171. Системные исследования. Ежегодник. – М.: Наука, 1973. – 268 с.
172. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 5 тт. Т. 3. – М.: Иск-во, 1971. – 622 с.
173. Прибрам К. Языки мозга. – М.: Прогресс, 1975. – 464 с.
174. Аверинцев. Символ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6, - М.: Сов. энциклопедия, с. 826-831.
175. Леонтьев А. Н. Некоторые проблемы психологии искусства // Избр. психол. произведения. В 2-х т. Т. ІІ. –М.: Педагогика, 1983. с. 232-239.
176. Реформатский А. А. Введение в языкознание. Изд. 4-е, исправленное и дополненное. –М.: Просвещение, 1967. –542 с.
177. Лосев А.Ф. Знак, символ, миф: Труды по языкознанию. - М.: Изд. Моск. унив., 1982. – 480 с.
178. Асафьев Б. (Глебов И.) Процесс оформления звучащего вещества // De musica. Сб. статей под ред. И. Глебова. – Петербург: Петроградская гос. акад. филармония, 1923. – С. 144-164.
179. Мазель Л. О природе и средствах музыки. теоретический очерк. – М.: Музыка, 1991. – 80 с.
180. Сохор А. Интонация. Музыкальная энциклопедия. Т.2. – М.: Сов. энциклопедия, 1974. – С. 550-557.
181. Пирс Ч. С. Из работы «Элементы логики.Grammatica speculativa» // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический проект; – Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 165-226.
182. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт поверки музыкальной эстетики. Пер. с нем. Лароша – М.: П. Юргенсона, 1895, – 181 с.
183. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.:Прогресс,1974.– 448 с.
184. Выготский Л.С. Мышление и речь // Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 2. Проблемы общей психологии. – М.: Педагогика, 1982. – 504 с.
185. Журавлев А. П. Звук и смысл. – М.: Просвещение, 1981. – 160 с.
186. Негневицкая Е. И., Шахнарович А. М. Язык и дети. – М.: Наука, 1981.– 111 с.
187. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Труды по языкознанию. – М.:Прогресс, 1977. – 696 с.
188. Кочерган М.П. Загальне мовознавство. Підручник. – Київ: Видавн. центр «Академія», 1999. – 288 с.
189. Звегинцев В.А. История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях. Часть П. –М.: Просвещение, 1965. – 338 с.
190. Гардинер А. Различие между «речью» и «языком» (доклад на междунар. лингвистическом конгрессе в Риме) // Звегинцев В.А. История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях. Часть П. –М.: Просвещение, 1965. – С. 14-21.
191. Смирницкий А. И. Объективность существования языка // История советского языкознания. Некоторые аспекты общей теории языка. Хрестоматия: Для филол. спец. ун-тов / Сост. Березин Ф. М. – М.: Высш. школа, 1981. – С. 64-71.
192. Щерба Л.В. О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // История советского языкознания. – М.: Высш. школа, 1981. – С. 39-43.
193. Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 59-74.
194. Аристотель. Метафизика. Соч. в 4-х т., т. 1. – М.: Мысль, 1976. – 550 с.
195. Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. и вст. статья В. П. Шестакова. – М.: Музыка, 1975. – 414 с.
196. Бурьянек Й. К историческому развитию теории музыкального мышления // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974, – С. 29-58
197. Schaeffer P. Traite des objets musicaux. Paris: Ed. du Seuil. 1966.
198. Schaeffer Pierre. Konkretni Hudba. Praha: Editio Supraphon. 1971. – 79 s.
199. Курт Э. Основы линеарного контрапункта. Пер. с нем. З. Эвальд. Под ред. Б.В. Асафьева. - М.: Гос. муз. издат-во, 1931. – 304 с.
200. Грубер Р. И. история музыкальной культуры. Т. 1., Ч. 1. – М.-Л.: Гос. муз. издат., 1941. – 414 с.
201. Чекановска А. Музыкальная этнография. Методология и методика. – М.: Сов. композитор, 1983. – 190 с.
202. Лазаров Стефан. История на нотното писмо.-София: Наука и изскуство, 1965.-301 с.
203. Померанцева Н.Л. Эстетические основы искусства Древнего Египта. -М.: Искусство, 1985. – 255 с.
204. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация // Избранные труды. т. 5. –М.: Изд-во АН СССР, 1957. – С. 163-278.
205. Тох Э. Учение о мелодии. Пер. с нем. Г.М. Ванькович и Н.И. Игнатовой. Под ред. и с предисл. М. В. Иванова-Борецкого. – М.: Музыкальный сектор. – 1928. – 135 с.
206. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность – М.: Сов. композитор, 1990. – 312 с.
207. Хомский Н. Синтаксические структуры // Новое в лингвистике. Вып. 2. – М.: Прогресс, 1962. – С.
208. Способин И.В. Музыкальная форма. Учебник. – 6-е изд. – М: Музыка, 1980. – 400 с.
209. Brockhaus Riemann Musiklexikon. In 2 Bänden. Herausg. von C.Dahlhaus und H.H. Eggebrecht. Wiesbaden - Mainz, 1979.
210. New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 20 volumes. - London, 1972-1980.
211. Drabkin William. Motif (Motive) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 20 volumes. Ed. by S. Sadie. B. 12. - London, 1980. - S. 648.
212. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. – М.: Музыка, 1967. – 752 c.
213. Терентьев Д. Г. Взаимовлияние музыкального синтаксиса и семантики (на материале европейской профессиональной музыки ХVIII-ХХ веков). Автореф. дис…канд. искусствоведения. – К., ИИФЭ им. М. Ф. Рыльского АН УССР, 1984. – 23 с.
214. Карастоянов Б.Тонемы и просодемы знаменного распева // МААФАТ’ 75.-Первый всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов. Материалы.-Ереван: Изд. АН Армянской ССР, 1977, – С. 148-155
215. Алексеев Э.Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). Исследование. – М.: Музыка, 1976. – 288 с.
216. Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки, изложенный в 33 задачах. Пер. с нем. Н. Кашкина и С. танеева. – М.: Изд. П. Юргенсона, 1884. – 186.

1. Словник української мови. Т. 4. – К.: Наукова думка, 1973. – 840 с. [↑](#endnote-ref-1)
2.  [↑](#endnote-ref-2)
3. 1. 

   [↑](#endnote-ref-3)
4. 1. 

   [↑](#endnote-ref-4)
5. 1. 

   [↑](#endnote-ref-5)
6. 1. 

   [↑](#endnote-ref-6)
7. 1. 

   [↑](#endnote-ref-7)
8. 1. 
   2. 

   [↑](#endnote-ref-8)
9. 1. 

   [↑](#endnote-ref-9)
10. 1. 

    [↑](#endnote-ref-10)
11. 1. **

    [↑](#endnote-ref-11)
12. 1. 

    [↑](#endnote-ref-12)
13. 1. 

    [↑](#endnote-ref-13)
14. Jiranek J. Semiotika jako pomocna veda dejin hudby // Est, 1979, N 4. S. 246-248. [↑](#endnote-ref-14)
15. Jiranek J. Semanticka analyza hudby // Hudebni veda, 1981, N 4. S. 291-302. [↑](#endnote-ref-15)
16. 1. 

    [↑](#endnote-ref-16)
17. 1. 

    [↑](#endnote-ref-17)
18. 1. **

    [↑](#endnote-ref-18)
19. 1. **

    [↑](#endnote-ref-19)
20. 1. 

    [↑](#endnote-ref-20)
21. Misiak T. Semiologia muzyczna. Rodowod i teraznejszosc // RM, 1987, N 13. S. 19-21. [↑](#endnote-ref-21)
22. 1. **

    [↑](#endnote-ref-22)
23. 1. **

    [↑](#endnote-ref-23)
24. 1. 

    [↑](#endnote-ref-24)
25. 1. **

    [↑](#endnote-ref-25)
26. 1. **

    [↑](#endnote-ref-26)
27. Ruwet N. Musicologie et linguistuque // Revue internatio-nale des sciences sociales. Linguistique et communication. Unesco. Vol. XIX. 1967, N 1. P. 85-93. [↑](#endnote-ref-27)
28. 1. 

    [↑](#endnote-ref-28)
29. 1. 

    [↑](#endnote-ref-29)
30. 1. 

    [↑](#endnote-ref-30)
31. 1. 

    [↑](#endnote-ref-31)
32. 1. **

    [↑](#endnote-ref-32)
33. 1. 

    [↑](#endnote-ref-33)
34. 1. **

    [↑](#endnote-ref-34)
35. 1. 

    [↑](#endnote-ref-35)
36. 1. **

    [↑](#endnote-ref-36)
37. Snow, forest, silence : the Finnish tradition of semiotics / edited by Eero Tarasti ; assistant editors: Paul

    Forsell, Richard Littlefield. – Bloomington : Indiana University Press, 1999. – 404 p. [↑](#endnote-ref-37)
38. Tarasti Eero. Existential semiotics. – Bloomington : Indiana University Press, 2000. – 218 p. [↑](#endnote-ref-38)
39. 1. 

    [↑](#endnote-ref-39)
40. 1. 

    [↑](#endnote-ref-40)
41. 1. 

    [↑](#endnote-ref-41)
42. 1. 

    [↑](#endnote-ref-42)
43. 1. 

    [↑](#endnote-ref-43)
44.  [↑](#endnote-ref-44)
45. 1. 

    [↑](#endnote-ref-45)
46. 1. 

    [↑](#endnote-ref-46)
47. International Semiotics Institute, Imatra, Finland. [↑](#footnote-ref-1)
48. International Congress on Musical Signification. [↑](#footnote-ref-2)
49. 1. 

    [↑](#endnote-ref-47)
50. 1. 

    [↑](#endnote-ref-48)
51. 1. 

    [↑](#endnote-ref-49)
52. 1. 

    [↑](#endnote-ref-50)
53. 1. 

    [↑](#endnote-ref-51)
54. 1. 

    [↑](#endnote-ref-52)
55. 1. 

    [↑](#endnote-ref-53)
56. 1. 

    [↑](#endnote-ref-54)
57. 1. 

    [↑](#endnote-ref-55)
58. 1. 

    [↑](#endnote-ref-56)
59. 1. 

    [↑](#endnote-ref-57)
60. 1. 

    [↑](#endnote-ref-58)
61. 1. 

    [↑](#endnote-ref-59)
62. 1. 

    [↑](#endnote-ref-60)
63. 1. 

    [↑](#endnote-ref-61)
64. 1. 

    [↑](#endnote-ref-62)
65. 1. 

    [↑](#endnote-ref-63)
66.  [↑](#endnote-ref-64)
67. 1. 

    [↑](#endnote-ref-65)
68. 1. 

    [↑](#endnote-ref-66)
69. 1. 

    [↑](#endnote-ref-67)
70. 1. 

    [↑](#endnote-ref-68)
71. 1. 

    [↑](#endnote-ref-69)
72. 1. 

    [↑](#endnote-ref-70)
73. 1. 

    [↑](#endnote-ref-71)
74. 1. 

    [↑](#endnote-ref-72)
75. 1. 

    [↑](#endnote-ref-73)
76. 1. 

    [↑](#endnote-ref-74)
77.  [↑](#endnote-ref-75)
78.  [↑](#endnote-ref-76)
79.  [↑](#endnote-ref-77)
80.  [↑](#endnote-ref-78)
81.  [↑](#endnote-ref-79)
82.  [↑](#endnote-ref-80)
83.  [↑](#endnote-ref-81)
84.  [↑](#endnote-ref-82)
85.  [↑](#endnote-ref-83)
86.  [↑](#endnote-ref-84)
87.  [↑](#endnote-ref-85)
88.  [↑](#endnote-ref-86)
89.  [↑](#endnote-ref-87)
90.  [↑](#endnote-ref-88)
91.  [↑](#endnote-ref-89)
92.  [↑](#endnote-ref-90)
93.  [↑](#endnote-ref-91)
94.  [↑](#endnote-ref-92)
95.  [↑](#endnote-ref-93)
96.  [↑](#endnote-ref-94)
97.  [↑](#endnote-ref-95)
98.  [↑](#endnote-ref-96)
99.  [↑](#endnote-ref-97)
100.  [↑](#endnote-ref-98)
101.  [↑](#endnote-ref-99)
102.  [↑](#endnote-ref-100)
103.  [↑](#endnote-ref-101)
104.  [↑](#endnote-ref-102)
105.  [↑](#endnote-ref-103)
106. Герасимова-Персидська Н. Про становлення віршового принципу в музиці // Українське музикознавство. Вип. 13. - К.: Муз. Україна, 1978. с. 84-99. [↑](#endnote-ref-104)
107.  [↑](#endnote-ref-105)
108. 1. 

     [↑](#endnote-ref-106)
109.  [↑](#endnote-ref-107)
110.  [↑](#endnote-ref-108)
111.  [↑](#endnote-ref-109)
112.  [↑](#endnote-ref-110)
113.  [↑](#footnote-ref-3)