

# ПОЭТИКА И СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА



Г. Р. ТАРАЕВА  
*Ростовская государственная консерватория (академия)  
им. С. В. Рахманинова*

УДК 781: 001.4

## «ИНТОНАЦИОННЫЕ СЛОВАРИ» КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Асафьевская идея *интонаций*, способных образовывать «словарь эпохи», на фоне современных исследований значения, смысла, содержания музыки заслуживает того, чтобы к ней вернуться. В его работах присутствует множество синонимов: «интонационный словарь»; «сумма музыки», прочно осевшая в общественном сознании и эмоциях современников; «бытующий запас интонаций»; «устный словарь интонаций»; «интонационные отложения»; «звукосмысловые накопления»; «интонационный капитал эпохи»; «звукословарь»; «интонационный строй своего времени»; «интонационный фонд». Однако проблема состоит не в том, чтобы привязываться к понятию «словарь» или выбирать наиболее адекватное понятие. Проблема — в определении условий и факторов для вычленения семантической единицы, единицы значения из массива текстов эпохи, стиля, композитора и последующей разработки принципов и методик исполнительского анализа.

Более полувека стремление выделить семантические фигуры музыкального языка искушало отечественное музыкознание, но полного «словарного» описания интонаций создано не было, хотя ряд концептуальных трудов, несомненно, был посвящён этому. «Музыкальная семантика» и «интонационный словарь» — коррелятивные понятия. Если факт «значения» наука признаёт, то неизбежным следствием должны быть *упорядоченные описания семантических единиц*.

Сегодня описание интонационных формул (фигур, клише) ведётся достаточно интенсивно в отечественной музыкальной науке, которую отличает устойчивый интерес к проблемам музыкального смысла и содержания, содержательной интерпретации музыкального произведения (см.: [1; 4; 6; 9; 20; 21]). Но во

множестве работ отечественных и зарубежных музыковедов для исследования музыкальных значений применяются самые различные обозначения: «интонации», «знаки», «формулы», «фигуры», «мотивы», «семантемы», «фоносемы», в литературе о джазе распространено понятие «идиома». В данной статье излагается позиция возможности (или необходимости) дальнейших исследований именно на «словарном» уровне. Проблему можно сформулировать следующим образом: в какой степени именно словарный подход способен послужить методологической основой дальнейшего развития системной теории музыкальной семантики и стимулировать разработку того, что сегодня именуется «музыкальной лексикографией».

### МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОТИВОРЕЧИЯ

Основная методологическая проблема составления словарей интонаций (мотивов, фигур, формул и т. п.) — выделение единицы, обладающей значением. Если речь идёт о *словаре*, то неизбежно возникает аналогия со *словом*. При всей условности понятия «интонации» как структуры Б. Асафьев достаточно чётко объяснил, каким образом формируется музыкальный словарь: как запас в массовом общественном сознании выразительных, всегда «на слуху лежащих» звукообразований. Е. Орлова, комментируя труд Асафьева, считает, что он понимает интонацию как своеобразное «музыкальное слово», хотя в его текстах такого утверждения нет [3, с. 11].

Поиск музыкального аналога «слову» вызывает наибольшее сопротивление и у практических музыкантов, и у исследователей по вполне понятным причинам: во-первых, музыка на порядки многознач-

нее слов вербального языка в передаче эмоциональной модальности информации, выражении эмоциональной реакции в коммуникации; во-вторых, любой музыкальный текст не подлежит однозначной тотальной дискретизации.

Семиотическая структура «знака» с середины 60-х годов на какое-то время, казалось бы, подсказывала реальный выход — отказ от традиционной теоретической дифференциации средств, поиск новой единицы. Но поиск был непростым; и по сей день не преодолены сложности, связанные с менее «острыми контурами» музыкального знака, чем в естественном (вербальном) языке. Автору этого выражения Ю. Кону вообще представлялось, что музыка авангардизма, например, «асемантична», и в ней только чисто случайно могут выступать островки знаков собственно музыкального языка [10, с.103].

Понятно, что на тот момент музыковедение ещё не в состоянии было осознать становление семантики средств как процесс, оценить его метаморфозы в общественном сознании. Наука не была готова формулировать конвенциональную природу знака в свете различных кодов, прилагаемых к знаку культурой.

Проблема отграничения музыкального знака возникла в связи с важнейшим обстоятельством — определением этого нового оперативного объекта. Традиционная теория представляла единицы грамматических систем, обусловленные осознанием не смысла музыкальных произведений, музыкальных текстов, а типов и закономерностей звуковой организации. Классический концепт системы, при помощи которой композиторы учили, как «порождать» музыкальный текст, был достаточно стройным, но не следует упускать из виду, что при помощи изучения классической гармонии, контрапункта и формы можно было создавать только ремесленные — типизированные и стандартные — музыкальные тексты. Всё это нашло своё блистательное подтверждение в музыке XVIII века, создаваемой «игрой в кости».

Об опасениях учёных структурировать музыкальный язык по координате значения можно писать много. Важно понять: источник многочисленных заверений в том, что семантической единицы музыкального языка нет вне контекста специфической художественной сложности и содержательной неоднозначности произведения — в заблуждении относительно природы нашего слуха. Семантика как внеположенное тексту явление есть! Есть как феномен языка — виртуальной системы, порождающей *смыслы текстов*. Именно она является фактом оперативного слуха, формирующего в кладовых памяти и композитора и слушателя структуры значений. Композитор оперирует этими не всегда вербально осознаваемыми

единицами для выбора лексики в рамках своей образно-художественной задачи. Слушатель «разгадывает», «расшифровывает» смысл музыки благодаря проступающим сквозь индивидуальный контекст фигурам, являющимся семантическими структурами. Другого пути осмысленного восприятия музыки просто нет — как бы туманно и расширительно ни толковать выражение «понимание музыки».

Мы понимаем смысл только и исключительно благодаря неосознаваемому слуховому багажу, запасам в памяти фигур музыкальных значений. Есть багаж — есть распознавание индивидуального и неповторимого смысла, недостаёт багажа — музыка кажется «асемантичной». Так ведь и развивалась ситуация с восприятием и пониманием музыки шёнберговской школы, Стравинского, Мессиана, позднее авангардизма и т. п. Только многократное восприятие текстов с обновлённым «интонационным словарём» формирует новые семантические ресурсы памяти, новый слуховой семантический багаж.

Надо со всей основательностью представить: проблема в действительности заключается в расширительном толковании понятия семантика, нерасчленимом «*значении–смысле–содержании*» музыки в конкретных аналитических описаниях. Между тем значение и смысл (не говоря уже о содержании!) — разнопорядковые категории. Значение «оседает» как некий алгоритм множества подобных смыслов (естественно, разнообразных в нюансах), отмечаемых сознанием благодаря повтору, чётко рефлекслируемому сходству фигур текста<sup>1</sup>.

Определение единицы музыкального языка, обладающей значением, и создание какого-то убедительного перечня таких единиц вызывало гипертрофированно романтические страхи перед музыкальными словарями, неизжитые современным музыковедением. Никакого единичного значения в музыке быть не может, считал А. Сохор в начале 80-х годов. В искусстве объём знаков неограничен, в то время как в языке — это определённое число (опять имеется в виду аналогия со словом и словарём). «Впрочем, вообразим на мгновение невозможное: существует справочник, где дан набор всех выразительных средств музыки или кино, танца или архитектуры, причём каждое снабжено точным объяснением его значения. Такой «толковый» словарь позволил бы творить, не будучи художником. Но зато и результаты не были бы произведениями искусства» [16, с. 173]. Замечательно было бы вообразить здесь пример писателя или поэта, творящего со словарём своего языка в руках!

Можно было бы отнести эту точку зрения к ушедшей истории, если бы она не была столь живучей. И

сегодня не искоренено заблуждение, что изучение семантики, особенно, семантический анализ — непосредственно направлено на убедительную интерпретацию содержания. Это и так, и не совсем. Да, музыканту, особенно исполнителю, важно представлять смысл каждого звукового факта ткани — чтобы художественно убедительно его воспроизводить. Исполнитель работает над краской звучания, динамикой и артикуляцией не «крупным помолом», а мельчайшими деталями. И от того, как он расчленит звуковой массив на детали смыслообразующие, зависит его интерпретация. Как и наша оценка содержательности исполнения. Но ведь нельзя не признать, что план реализации исполнителя всегда трудно «вербализовать», как и нелегко адекватно вербально сформулировать оценку, рецензию исполнения. Задача выработки принципов и методик исполнительского анализа не менее актуальна, чем теория семантической единицы и формулировки музыкального значения<sup>2</sup>.

#### СЛОВАРНЫЕ ПРИНЦИПЫ ОПИСАНИЯ СЕМАНТИКИ

Объём подобной работы — составление словарей музыкальной семантики — настолько велик, что хватит, наверное, на весь XXI век. Это чрезвычайно кропотливая работа для слуха, хотя и изумительно увлекательная<sup>3</sup>. Цели такой работы многообразны, и некоторые, самые важные, стоит перечислить: изучение слуха-мышления музыканта, исторической динамики восприятия музыки, конвенциональной природы музыкального смысла и содержания. Наиболее актуальной прикладной задачей надо назвать теорию анализа интерпретации.

Словарный подход к описанию семантики интонации надо пробовать искать не только и не столько в семиотике, сколько в иных смежных дисциплинах: филологических — интонологии, акцентологии, фонике, просодии, стилистике речи, а также в психолингвистике и теории коммуникации. Во многих из них актуальными являются проблемы «смысл-значение» в речевом акте, речеобразование и речево-сприятие, интонационные модели речи разных пластов и уровней. Изучение речевого этикета социальных, возрастных, профессиональных групп могло бы немало прояснить и с языком музыкальных стилей, и с исполнительскими традициями. Тем более, что сегодня мы располагаем фонозаписями речевых систем, достаточно отдалённых и очень отличающихся от современных норм.

Для иллюстрации закономерной зависимости исполнительской стилистики от речевых моделей можно сравнить немногие, но тем более ценные скря-

бинские записи собственных сочинений, исполнение «Лунной» Бетховена И. Падеревским, мазурок Шопена В. Горовицем 30-х годов с интонационным профилем речи, например, А. Вертинского. Его исполнение роли князя в фильме И. Анненского «Анна на шее» (1954) служит прекрасным примером русского речевого этикета ещё дореволюционной поры. А запечатлена эта интонационно-речевая модель в музыке его песен, как и в манере их исполнения. Театральная декламация кумиров 30-50-х годов<sup>4</sup> в фонозаписях даёт богатейшие материалы для сравнения характера интерпретаций выдающихся пианистов и скрипачей этих лет.

Такие новые повороты в материале и методах исследования речевых актов открывают безграничные перспективы. Но и оставаясь в пределах музыковедения, без апелляции к лингвистическим дисциплинам, можно обозначить принципы выделения музыкальной «словарной» единицы. Идея достаточно проста — более внимательно отнестись к феномену *артикуляции*, прежде всего, в музыке барочно-классицистской эпохи. Воспроизведение, «произнесение» музыки этого времени — преимущественно устная культура, управляемая речевым этикетом. Именно система «речевого поведения» управляла и расчленением, и интонационным профилем инструментального текста (точнее, мелодических голосов); именно её «реконструкция» может сегодня служить определению смысловых структур музыкальной речи<sup>5</sup>.

Национальная специфика композиторских школ Франции, Италии, Испании, Германии, Австрии, Англии обусловлена регламентами музицирования, инструментарием, системой жанров, но в первую очередь системой национального языка. При колоссальной роли вокальных жанров и оперы в западноевропейской традиции нескольких веков национальная речь — поэтическая, театральная — являлась мощнейшим фактором организации музыкального текста в тесно связанных с ней инструментальных жанрах.

Многие детали музыкального текста в своё время подчинялись правилам, которые современному слуху могут казаться условными, не вполне естественными и даже нарочитыми. Нормы, принятые музыкальной средой в XVIII веке — регламентные правила «поведения» музыканта в игре. Нельзя упускать из виду, что инструментальное музицирование является органичной частью дворцовой музыкальной культуры со всем её сложным и разветвлённым кодексом общения: осанкой, жестами и движениями в танце, темпом, громкостной динамикой и интонационным рельефом речи, ритуальными эмоционально-психологическими модулями поведения (горделивой и достойной серьёз-

ностью, весёлой оживленностью, кокетливым жеманством и т. п.).

Семантическая единица в вокальной музыке барокко — это *речевая фигура*, то есть интонационная структура. Мелосная, мелодийная природа интонации, неоднократно подчёркиваемая Б. Асафьевым, позволяет в качестве музыкально-речевой фигуры определить *мотив*. Естественно, что, будучи выраженным мелодической формулой, мотив — сложный комплекс, не сводимый ни к ладовым ступеням, ни к интервальной последовательности. В мелодическом мотиве тональной системы в «снятом» виде содержатся гармоническое значение (гармонический оборот, соотношение аккордов), отношение мелодического голоса к гармонии, линейный рисунок, ритмическая группировка в метре и фактурный облик. Именно все эти параметры «виртуально» присутствуют в слухе, позволяя как опознавать индивидуальную тему произведения, так и хранить алгоритм значения<sup>6</sup>.

Верная, стильная артикуляция мотивов в инструментальной теме — главная художественная задача исполнителя. Но это ведь — аналитическая задача. Задача трудная, потому и управляемая научными «редакциями» текста. Инструментальная музыка подчиняется способам расчленения, аналогичным вокальной традиции, в которой дискретизация мелодического потока определяется словоразделом. То есть в основе семантической единицы всё-таки лежит слово, но не одно, а смысловая связка слов — *синтагма*. Естественно, что для носителя языка традиция музыкальной артикуляции является более органичной процедурой, чем для иностранца. Речью управляет оперативная память, удерживающая только ту информацию, которая необходима для выполнения действий, после чего информация «сбрасывается» на «жёсткий диск» долговременной памяти. Мы учимся говорить не по словарям, а благодаря общению и действию механизма оперативной памяти, который структурирует смысловые единицы и «сохраняет» их. В разных национальных языках — свои нормы синтагматического членения речи, свои базовые шаблоны оперативной памяти. В русском, например, психолог Н. Жинкин называет структуру из двух слов [8, с. 49], а лингвисты «измеряют» её длину количеством слогов (среднестатистическая норма 8–13). М. Старчеус в своей монографии «Слух музыканта» единицей оперативной памяти музыканта считает мотив [17, с. 289].

Словом «артикуляция» музыканты обозначают и способ звукоизвлечения (туше, штрих), и акустический результат получения музыкального звука (экспрессивно-смысловой характер), и организацию мотивов в воспроизводимом тексте. Исполнитель-инструменталист должен расчленить и понять нотный

текст, «истолковать» его конструктивную схему как экспрессивный поток.

В операции расчленения действует инстинкт, рефлекс, слуховая инерция, предшествующий слуховой опыт, вооружённый разными сторонами профессионального знания. Это, прежде всего, гармонический синтаксический слух: осознаются кадансы и аккордовые обороты, выявляются цезуры. Но главное — речевые смыслы, аффектная сущность тематизма. Музыкальный текст пронесёт сквозь время речевую интонацию, *интонационные модели речевого общения*, которые дают нам представление об эмоциях, характере, склонностях и даже образе мыслей человека отдалённой эпохи. Музыка в этом плане служит своеобразной формой кодирования — запечатления и хранения информации об этом пласте культуры.

Важно подчеркнуть, что именно в западноевропейской культурной традиции XVIII столетия отражается этот важнейший сдвиг — осознание не просто близости речи и музыки, а принципиальной речевой природы музыкального искусства. В своей знаменитой «Универсальной гармонии» Марен Мерсенн замечательно обосновывает аналогию пения и речи — через семантическую интерпретацию слова *air* (ария). Его первое значение во французском языке — «воздух», во втором оно «применяется для описания наружности человека, его манеры держаться, говорить, вопрошать и отвечать [курсив мой. — Г. Т.]». И, наконец, последнее значение слова непосредственно относится к пению, в котором оно означает мотив, мелодию, поющиеся без текста или на определённый текст...» [13, с. 360].

Шарль Батто, автор фундаментальных трактатов «Изящные искусства, сведённые к единому принципу» и «Курс изящной словесности» (40-е годы XVIII века) утверждал, что у звука голоса и жеста перед словом есть немалые преимущества: «... мы прибегаем к ним, когда нам не хватает слов; их смысл шире, они являются всеобщим языком». И приводил пример: «Когда Люлли создавал свои речитативы, он иногда просил Шанмеле декламировать их; уловив их естественную интонацию, он повторял их, но уже по правилам искусства»<sup>7</sup> [там же, с. 399–400].

Определение семантической единицы, таким образом, в вокальной музыке совершается одним единственно возможным способом — выделением синтагматических групп словесного текста и соответствующих им мелодических мотивов. Естественно, на языках оригинала. В инструментальных текстах эта операция связана с путём разрешения «загадок», ключом к чему является более сложная манипуляция анализа статистических норм словоразделов и синтагм. Знаний здесь очевидно недостаёт, но лингви-

стические и коммуникативные дисциплины сегодня встали на этот путь. Музыкантам же предстоит колоссально трудоёмкая работа, в отличие от исторической психолингвистики, в более выгодных условиях. Сохранённые историей интонационно-речевые модели мелодий вокальных жанров предоставляют надёжнейший материал для распознавания семантических фигур театральной декламации и даже бытовой речи (на базе оперных речитативов).

Что касается словарного принципа упорядочения единиц и форм описания значений, то науке предстоит их искать. Это может быть принцип, по которому слух «отыскивает» алгоритмы смыслов в кладовых долговременной памяти — по содержательной координате. Значение в музыке — передача эмоционального тона речи, следовательно, выбор и идентификацию определяет тип эмоций: веселье, грусть, покой, гнев, их вариации. Вторая сфера парадигматики — типы речи: повествование и коммуникация (вопрос, утверждение, удивление, восклицание и т.п.). И конечно, символические сферы образов музыки: Любовь, Смерть, Радость.

«Алфавит» для словаря музыкальных фигур, наверное, не подходящий принцип. Хотя, если исходить из сущности — вербальной характеристики значения — не исключён на каком-то этапе исследований и алфавит. Более естественно исходить из самой музыкальной структуры, упорядоченной традиционной теорией — например, из ладовых ступеней (как у Д. Кука). И конечно, серьёзная проблема — выбор вербальной лексики и стилистики: современной, стилизованной, рациональной, поэтизированной.

Вместо заключения. На защите дипломной работы<sup>8</sup> — хрестоматии мотивов любовного признания (более тысячи образцов) — декан-композитор спросил: «Вы хотите сказать, что все композиторы списывали друг у друга?» Любовное признание — да, как и горечь скорби. Порождающая тексты система — единая для всех. Иным способом коммуникация невозможна.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Если мы бессознательно отличаем слухом поразительное сходство мелодических мотивов темы главной партии Первого фортепианного концерта П. Чайковского и его романса «День ли царит», то аналитическое, оценочное суждение требует осознания парадигматики. В грамматической плоскости — это последовательность одинаковых ступеней мажорного лада в одинаковом метроритмическом оформлении. В семантической — интонация восторженного утвердительного возгласа, дифирамбический мотив. Именно этот мотив в значительной степени определяет смысл и характер приведённых музыкальных тем. По координате значения этот мотив может совершенно чётко квалифицироваться как семантическая единица языка Чайковского.

<sup>2</sup> Попытка выработки каких-то рациональных оснований для методики анализа интерпретации изложена в ряде статей автора, в частности, «Теория анализа интерпретации: современные подходы» [18].

<sup>3</sup> Тем более, что сегодня появляется реальная возможность создания мультимедийных «словарей-монографий» — с убедительной базой звучащих примеров.

<sup>4</sup> Несравненная А. Коонен славилась своими трагическими монологами, начиная с «Федры» Расина, поставленной А. Таировым в 1923 году и знаменитой Клеопатры в постановке произведений А. Пушкина и У. Шекспира; после закрытия Камерного театра в 1949 году много читала А. Пушкина, А. Блока, А. Тургенева. Известна своими декламациями поэзии Н. Алисова, исполнительница Ларисы в фильме Я. Протазанова «Бесприданница» (1936). Очень популярным в этом жанре был знаменитый В. Качалов. Его выдающийся голос и речевой стиль принесли ему славу чтеца в концертах, на радио, в грамзаписях. В актерских работах речь его была тоже предметом особого восхи-

щения; об исполнении Глумова в Кисловодске ещё в 1912 году писал газетный критик: «Такая стильная фигура! Как будто заговорил старый портрет!» (цит. по:[5]).

<sup>5</sup> Забытые «правила», романтические наслоения привели к тому, что сегодня адекватное исполнение существует в виде аутентичного направления, регламентирующего краски, темпы, динамику и, конечно, в первую очередь, соответствующую дискретизацию текста, то есть артикуляцию.

<sup>6</sup> Когда-то в 60-е гг. прошлого века студенты консерваторий «развлекались» музыкальными загадками — напеть широко известный мотив и продолжить его органично мотивным развитием из другого произведения.

<sup>7</sup> Шанмеле — примадонна театра Комедии Франсез, любовница и «Галатей» великого Расина. Он обучал её актерскому мастерству с большим трудом, как вспоминает Луи Расин-сын: «... растолковывал ей стихи, которые она должна была произносить, показывал жесты, диктовал *интонации, которые даже нотировал* [курсив мой. — Г. Т.]». Ромен Роллан в своих «Заметках о Люлли» вообще посвящает проблеме тщательной работы композитора над отделкой в мелодии интонационного рельефа речи специальный раздел — «Речитатив Люлли и декламация Расина» [15, с.126–145].

<sup>8</sup> Молодых В. Семантический репертуар любовной лирики в творчестве композиторов XIX века: хрестоматия с комментариями: дипломная работа. — Ростов-на-Дону, 1987. — 1040 нотных примеров и 55 страниц комментариев. Хранится в библиотеке Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Научный руководитель — автор статьи.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко: исследование. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2005.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., Музыка, 1971.
4. Асфандьярова А. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: исследование. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2007.
5. Водолажская В. В. Качалов в Кисловодске // Ставропольская правда. — 2002. — 9 ноября.
6. Гордеева Е. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки. — 2008. — № 1(2). — С. 198-202.
7. Денисов А. Музыкальный язык: структура и функции. — СПб.: Наука, 2003.
8. Жинкин Н. Речь как проводник информации. — М., 1982.
9. Казанцева Л., Холопова В. Тайны содержания музыки в российской педагогике // Проблемы музыкальной науки. — 2009. — № 1 (4). — С. 22–28.
10. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней. — М.: Музыка, 1967.
11. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. — М.: Сов. композитор, 1979.
12. Медушевский В. О закономерностях и средствах воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976.
13. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / сост. В. Шестаков. — М., 1972.
14. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. — М.: Музыка, 1998.
15. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. — М.: Музыка, 1988.
16. Сохор А. Музыка как вид искусства // Вопросы социологии и эстетики музыки. — Л.: Сов. композитор, 1981.
17. Старчеус М. Слух музыканта. — М., 2003.
18. Тараева Г. Теория анализа интерпретации: современные подходы // Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европы в XXI веке. Состояние и перспективы. — СПб., 2008.
19. Чигарёва Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. — М., 2001.
20. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. — М., 1999.
21. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. — 2007. — № 1. — С. 31–43.
21. Cooke D. The Language of Music. — London: Oxford University Press, 1960.

### Тараева Галина Рубеновна

кандидат искусствоведения, профессор,  
зав. кафедрой инновационной педагогики  
Ростовской государственной консерватории  
им. С. В. Рахманинова

