

М

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Безбородько О. А.

кандидат искусствоведения, и. о. доцента
кафедры специального фортепиано №1,
Национальная музыкальная академия Украины
имени П. И. Чайковского

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ВЕРБАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПАРАТИВИСТИКИ

***Аннотация.** Настоящая статья посвящена обзору современного состояния вербально-музыкальной компаративистики и выявлению основных направлений сравнительного изучения музыки и языка.*

***Ключевые слова:** музыка, язык, речь, компаративистика, музыка-лингвистика.*

***Анотація.** Безбородько О. А. Основні напрямки вербально-музичної компаративістики. Статтю присвячено огляду сучасного стану вербально-музичної компаративістики та виявленню основних напрямків порівняльного вивчення музики і мови.*

***Ключові слова:** музика, мова, мовлення, компаративістика, музико-лінгвістика.*

***Summary.** Bezborodko O. A. The main trends in comparative studies of music and language. This article reviews the current state of modern comparative studies of music and language and identifies its main trends.*

***Key words:** music, language, speech, comparative studies, musicolinguistics.*

Надійшла до редакції 20.11.2012

Постановка проблемы в общем виде. Музыка сравнивается с языком и речью как на страницах научных исследований, так и в повседневной деятельности музыканта-практика. Проведение аналогий между языком и музыкой характерны для всех этапов развития музыкального искусства и музыкально-эстетической мысли. Идея о взаимосвязи вербального и музыкального начал разносторонне представлена в различных областях современного музыкознания.

Анализ последних исследований и публикаций. В украинском музыкознании последних лет выделяются два значительных труда, основывающихся на принципе уподобления музыки словесному языку. В исследовании С. Шипа [16] подробно рассматривается история развития представлений о музыкальной речи и музыкальном языке. Ученый впервые выявляет в теоретическом музыковедении XX в. достаточно автономный специальный подход к изучению музыки — лингвосемиотический. Книга А. Козаренко [6] посвящена изучению музыкально-семиотических систем и национальных особенностей их становления на примере украинского музыкального языка. Исследование музыки и проблемы музыкального содержания с помощью методов, разработанных лингвистикой и семиотикой, является одним из основных векторов развития также и зарубежной науки. История и суть этого направления музыкознания детально излагаются в монографии Р. Монелля «Лингвистика и семиотика в музыке» [21].

Нерешенные части общей проблемы. На основе сравнительного изучения языка и музыки в последнее время образовалось широкое поле междисциплинарных научных поисков, охватывающее музыковедение, семиотику, лингвистику, эволюционную антропологию, нейропсихологию и экспериментальную психологию. Многогранность современной вербально-музыкальной компаративистики обуславливает необходимость более точной классификации ее различных аспектов.

Целями статьи является обзор современного состояния вербально-музыкальной компаративистики, выявление и характеристика ее основных направлений.

Изложение основного материала. В числе основных причин, побуждавших мыслителей вновь и вновь обращаться к сравнительному анализу музыкальной и вербально-речевой деятельности человека, назовем многовековой симбиоз музыки и слова в вокальных жанрах, сходство используемого материала, его неизбежную структурированность и системную организацию, направленность на одну и ту же область восприятия, общую коммуникативную функцию, очевидную вероятность единого генезиса. Каждый из этих аспектов единства музыки и словесного языка служит отправной точкой многочисленных музыкально-лингвистических концепций.

Оставляя в стороне объемный пласт работ, посвященных взаимодействию музыки и слова (прежде всего, поэтического) в вокальных жанрах, обратимся к направлению вербально-музыкальной компаративистики, основывающемуся на уподоблении музыки языку в самом широком понимании, как знаковой системе с коммуникативной функцией. Интенсивное развитие и

распространение теории знаковых систем обусловило популярность данного *семиотического* подхода в музыковедении XX в. Для решения проблем музыкального содержания, языка и мышления в современной науке характерно применение семиотического аппарата исследований и разработка на материале музыкального искусства семиотических категорий. В семиотическом ракурсе рассматриваются и переосмысливаются музыковедческие концепции более раннего времени, когда наука о знаках еще не занимала столь ключевого положения в системе гуманитарных исследований.

Так, в значении семиотической единицы музыкальной речи используется термин «интонация», который лег в основу теории Б. Асафьева. Предпосылки семиотического подхода проявляются в асафьевском понимании интонации как носительницы музыкального содержания. Ученый связывает понятие интонации «с выявляемым в музыке образным содержанием» [1, с. 207]. Тесную связь музыки с окружающей действительностью через образные интонации Б. Асафьев относит к области *музыкальной семантики*, изучение, анализ и систематика проявлений которой «были бы чрезвычайно ценными и просто необходимыми опорными данными» для учения о музыкальном содержании [1, с. 208]. Асафьевские положения об интонации, музыкальной семантике, музыкально-интонационном словаре, получившие широкое распространение в отечественной науке, дают основания В. Холоповой утверждать, что именно «разработка Асафьевым интонации как смысловой единицы музыки заложила фундамент языково-семантическому подходу к музыкальному искусству» [15, с.59].

Однако далеко не все музыковеды признают целесообразность семиотического подхода к музыке, и к искусству вообще. Г. Орлов полагает, что «семиотический подход к не собственно языковым, в частности, художественным явлениям оказался неспособным не только объяснить, но даже принять во внимание специфичные и принципиально важные для них свойства» [13, с. 328]. Ошибка музыкально-семиотических изысканий состоит в абсолютизации частной коммуникативной функции музыки. Музыка, по Г. Орлову, «представляет собой особый мир, обладающий собственным **бытием**; она не рассказывает об этом мире, не описывает его, но сама **есть** этот мир. В этом принципиальное отличие музыки от языка в частности и знаковых систем вообще» [13, с. 333]. Подобное понимание музыки характерно, прежде всего, для людей, ее создающих, т. е. композиторов. «Музыкальное искусство не копирует, а создает в своем особом мире эквиваленты всего того, что мы видим и что слышим в окружающем реальном мире» [12, с. 34], — писал А. Онеггер.

Тем не менее положение о том, что музыка может обладать определенным специфическим содержанием и передавать различные семантические понятия, нашло бихевиористическое и нейрофизиологическое подтверждение в экспериментах сотрудников Института человеческого мозга и познания им. М. Планка [19]. Немецкие ученые сравнили процесс обработки сознанием семантического значения в языке и музыке путем исследования эффекта семантического прайминга. Имеется в виду значительное облегчение процесса понимания слова, смысл которого подготовлен

предшествующей фразой, в сравнении с осмыслением слова, выпадающего из семантического контекста. В ходе эксперимента не наблюдалось различий в показателях проявления так называемого эффекта N400 (амплитуда волны, время от раздражения до реакции, источники нейронного возбуждения, распределение по коре головного мозга) в области языка и музыки. Эффект N400 наблюдался вне зависимости от того, делали ли испытуемые умозаключения о семантическом соответствии сигнальных слов. Данные эксперимента показали, что влияние музыки и языка на процесс обработки головным мозгом значений сигнальных слов может быть идентичным и что музыка, как и язык, может определять физиологические показатели семантических процессов.

Таким образом, было получено нейрофизиологическое подтверждение семантической музыки и ее способности передавать некое содержание. Более того, это содержание не является исключительно музыкальным, а способно вызывать определенные предсказуемые ассоциации, которые могут быть словесно выражены. Реакция головного мозга человека на нарушение музыкального контекста аналогична реакции, возникающей при нарушении языкового контекста. Результаты исследования могут служить еще одним весомым доводом в пользу оправданности семиотического подхода к музыке как к коммуникативной системе.

Поскольку семиотика, как наука о знаковых системах, выросла из лингвистики и остается лингвоцентричной, семиотический подход в большинстве случаев соседствует с *лингвистическим* или даже включает его в себя в качестве составной неотъемлемой части.¹ Для такого подхода характерно систематизирование средств музыкальной выразительности на основе принципов строения языка с помощью лингвистических терминов и понятий.

Популярность лингвистического подхода объясняется его опорой на самое очевидное сходство между языком и музыкой — их четкую структуризацию и подчинение определенным формальным правилам, что позволяет говорить о наличии в музыке грамматических и синтаксических свойств. Проведение параллелей такого рода может быть прослежено вплоть до средневековых авторов, использовавших грамматические принципы для описания строения музыкальных фраз. Характерна в этом отношении аналогия, проводимая Гвидо Аретинским: «Как в стихотворных размерах имеются буквы, слоги, части, стопы, стихи, то также и в музыке есть фтонги, т. е. звуки, которые по одному, по два или по три соединяются в слоги, а сами [слоги], простые или удвоенные, образуют невму, т. е. часть мелодии; одни или несколько частей образуют отдел, т. е. место, подходящее для перемены дыхания. <...> Музыкант должен обдумать, из скольких таковых частей он создает предполагаемую мелодию, подобно тому как стихотворец обдумывает, из скольких стоп он построит свои стихи» [9, с. 40].

Удобство применения грамматической аналогии в музыкально-педагогической практике, а так-

¹ Как уже упоминалось, С. Шип выделяет *лингвосемиотический* подход в музыковедении, характеризующий «область эксплицитных научных представлений о знаковой основе и языковой организации музыкальной речи» [16, с. 9].

же испытываемое барочной музыкой определяющее влияние риторики, привели к формированию в XVII — XVIII вв. понятия «музыкальная грамматика» и появлению соответствующей терминологии: *музыкальная фраза, предложение, период*. В XIX в. данная традиция была продолжена в трудах А. Б. Маркса, разработавшего классическое учение о музыкальной форме, и Г. Римана, одна из работ которого называется «Музыкальный синтаксис». Основой римановского синтаксиса стала метроритмическая интерпретация структуры музыкального предложения. Для обозначения метрических функций в восьмитактном периоде применялись знаки препинания словесного языка (запятая, точка с запятой, двоеточие и точка), введенные в музыку еще теоретиками XVIII в.

В начале XX в. в противовес рационально-статическому классическому анализу Э. Куртом была выдвинута идея динамического понимания музыкальных форм. Музыказнание стремилось, как отмечал Б. Асафьев, к «образованию терминов, которые отражали бы не окристаллизовавшееся и застывшее свойство, а живой процесс — самое становление определяемых явлений» [1, с. 198]. Искомое понятие, ставшее ядром асафьевского учения о музыкальной форме как процессе, российский ученый нашел в вербальной речи. В исследовании, посвященном значению речевой интонации для развития музыкального слуха, Б. Асафьев утверждает, что «речевая и чисто музыкальная интонация — ветви одного звукового потока» [2, с. 7]. Желание ученого «*слышать* формы, наблюдать как они образуются в сознании композиторов и как воссоздаются в восприятии чутких слушателей» [1, с. 7] привело Б. Асафьева к созданию и обоснованию интонационного метода постижения закономерностей музыкального формообразования.

Несмотря на радикальное изменение метода и направленности, это новаторское процессуальное учение о форме остается лингвистически обусловленным. В то же время центральный тезис асафьевской теории подразумевает наличие не только интонационного, но и грамматического подходов и их единство: «Форма как процесс и форма как окристаллизовавшаяся схема (вернее: конструкция) — две стороны одного и того же явления...» [1, с. 23]. Такой дважды лингвистический интонационно-грамматический подход к пониманию музыкальной формы стал основным практически для всей отечественной науки и повсеместно применяется в процессе музыкального анализа.

В современном западном музыкальном знании лингвистический подход к теории музыки стал особенно популярен благодаря Л. Бернстайну, прочитавшему в 1973 г. ряд лекций, изданных под названием «Вопрос, оставшийся без ответа» [17]. В них, опираясь на идеи Н. Хомского об универсальном синтаксисе и грамматике, американский музыкант говорит о музыкальной фонологии, синтаксисе и семантике. На фонологическом уровне Л. Бернстайн уделяет значительное внимание сходству эмоционального наполнения мелодических контуров и различных типов речевой интонации, во многом повторяя наблюдения Б. Асафьева о родстве речевой и музыкальной интонации. На грамматико-синтаксическом уровне Л. Бернстайн выстраивает иерархическую параллель, где музыкаль-

ным *ноте, мотиву, фразе, разделу, части, пьесе* соответствуют лингвистические *фонема, морфема, слово, предложение* (как часть сложного предложения), *предложение* (сложное), *абзац*. Говоря о семантике, композитор подчеркивает природную метафоричность музыки, основывающуюся, однако, лишь на внутримысленных связях и отношениях.

Идеи Л. Бернстайна дали толчок открытию новой области исследований, названной американским маэстро *музыкально-лингвистикой (musicolinguistics)*. Применение языковедческой методологии и, в первую очередь, генеративной теории Н. Хомского к музыкальному стимулировало «создание «генеративных теорий музыки», разработавших формальные грамматико-синтаксические правила порождения и преобразования музыкальных структур от низших (глубинных) уровней к высшим (внешним)» [11, с. 216]. Самой значительной из подобных концепций оказалась появившаяся в результате совместных усилий музыковеда Ф. Лердала и лингвиста Р. Джэкендоффа *генеративная теория тональной музыки* [20]. Ее авторы попытались сформулировать правила порождающей «музыкальной грамматики», которые лежат в основе интуитивного структурного анализа воспринимаемой слушателем музыки и которые могут также использоваться для анализа процесса сочинения музыки.

Обращение музыковедов к теории генеративной лингвистики, однако, выходит за рамки формального лингвистического подхода и вплотную примыкает к проблематике музыкальной психологии, в особенности той ее области, которая получила в последнее время в западной науке название «*музыкальная когнитивистика*». Наряду с возникновением теории связи, появлением компьютерной науки и созданием искусственного интеллекта, а также разочарованием многих западных ученых в доминировавшей в психологических и социальных исследованиях середины XX в. концепции бихевиоризма, одной из основных причин зарождения *когнитивной науки* («теории познания») было развитие современной лингвистики и, прежде всего, новых подходов к языку и грамматическим структурам, сформулированных Н. Хомским. Неудивительно, что новый когнитивный аспект музыкально-теоретических исследований во многом опирался на достижения лингвистической науки. Тот же раздел музыкальной когнитологии, который, вслед за Л. Бернстайном, можно назвать *музыкально-лингвистикой*, следует определить как проявление *психологического* направления сравнительного изучения языка и музыки.

В отечественной науке данное направление также разрабатывалось под влиянием и в русле интонационной теории Б. Асафьева. Подчеркивая важность асафьевского понимания музыки как познавательной деятельности, Ю. Кон полагает, что аналогия между музыкой и языком лежала для Б. Асафьева глубже проблемы знаковости музыки. Основатель теории интонации интересовался «не столько проблемой знака, сколько проблемой функции и музыки во внутримысленной действительности и функция эта состояла в деятельности, направленной на познание, иначе говоря в когнитивном аспекте музыки» [7, с. 7]. Среди отечественных работ, исследовавших психологическо-когнитивный аспект музыкально-речевого единства,

особо следует отметить фундаментальный труд Е. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» [10], отдельная глава которого посвящена проблеме взаимосвязей музыкальной и речевой интонации.

Для современной когнитивной психологии все более характерно понимание того, что исследование музыки как одной из важных и неотъемлемых областей высшей нервной деятельности способно пролить новый свет на фундаментальные вопросы работы человеческого сознания в целом. В последние десятилетия, благодаря развитию нейрокогнитологии, наряду с теоретическими изысканиями огромную роль в музыкальной когнитивистике, как и в общей теории познания, стали играть эмпирические исследования. Проникая в тайны работы человеческого мозга, они помогают приблизиться к постижению процессов, лежащих в основе музыкального восприятия и конструирования.

Одной из основных проблем современной музыкальной когнитологии является самостоятельность музыки и языка как мыслительных процессов. Главный вывод нейропсихологических исследований состоит в том, что «музыка» и «язык» являются не независимыми интеллектуальными способностями, но обозначениями комплексных совокупностей процессов, частью общих, частью отличных» [22, с. 208]. Нельзя не признать значимость подобных исследований в качестве эмпирического оселка многих до сих пор лишь интуитивно обоснованных концепций, в том числе базирующихся на музыкально-языковом сходстве. Например, данные музыкальной нейропсихологии — «идея о двух формах амузии, наблюдения о сторонах музыкального слуха, положение о двух механизмах голосообразования, учение о межполушарной асимметрии мозга и ее проявлениях в музыкальной деятельности и др.» [8, с. 4] — используются В. Медушевским для аргументации идеи двойственности музыкальной формы.

Заслуга нейрокогнитологии, как и теории познания в целом, состоит также в открытии новых аспектов теоретического и опытного изучения различных областей мыслительной деятельности человека. Так, взгляды современных когнитивистов, рассматривающих язык не как продукт культуры, а как «психологически обусловленную способность», «орган интеллекта», «нейронную систему» или даже «инстинкт», сформировавшийся в результате эволюционной адаптации, распространились и на музыку, приведя к возникновению в начале XXI в. *эволюционного музыковедения*, занимающегося проблемами формирования и эволюционирования музыкальной способности человека как вида.

Значительная часть капитального для новой области исследований труда «Происхождение музыки» посвящена взаимодействию музыки и языка. Среди различных вариантов сценария возникновения и эволюционирования музыкальной способности выделяется предлагаемая С. Брауном модель «музыкального языка» (musilanguage) — ранней системы коммуникации, являвшейся общей предтечей впоследствии разделившихся и развивавшихся параллельными путями языка и музыки [18].

Концепция «музыкального языка» близка асафьевской идее о существовании в первобытном обществе «интонационной речи» или языка интонаций [1, с. 240]. Обе гипотезы продолжают традицию, начатую Ж.-Ж. Руссо в трактате «Опыт о происхождении языков, в

котором говорится о мелодии и музыкальном подражании». Идея о происхождении музыки из интонаций речи либо о совместном их генезисе остается ведущей для большинства отечественных исследователей, касавшихся проблемы истоков музыкальной деятельности и способности. Е. Назайкинский, рассматривая психологический аспект родства музыкальной и речевой интонации, относит к особому предмету научного исследования «исторические генетические связи музыки и речи, уходящие к истокам этих двух видов деятельности человека» [10, с. 251]. М. Каган, за целое десятилетие до появления в западной науке междисциплинарной области эволюционного музыковедения, отмечал проницательность Б. Асафьева, ориентирующую «современную науку на комплексное исследование происхождения музыки соединенными усилиями антропологии, этнографии, лингвистики, семиотики, психологии, музыкальной эстетики» [5, с. 76].

Среди специальных исследований на данную тему в отечественном музыковедении выделяется очерк М. Харлапа, в котором ученый раскрывает принцип интонационного параллелизма, т. е. интонационного (мелодического) ритма, господствовавшего в музыкально-речевом фольклоре начиная с самых ранних образцов и основанного на периодичности дыхательного типа [14, с. 266]. В предложенной К. Еременко концепции «истории возникновения и развития звукорядности от природной хроматики к диатонической ее обработке» [3, с. 5] членораздельная речь рассматривается как древнейший и определяющий фактор в единстве речевого и музыкального мышления. Исследователь выделяет в первую очередь ее комбинаторные свойства, оставляя, однако, без внимания волновавшее Б. Асафьева музыкально-речевое интонационное сходство. Родственную асафьевской идею о едином, без четкого обозначения высоты и длительности, интонационном потоке, в русле которого «музыка и язык необозримо долго развивались» [4, с. 27], высказывает А. Иваницкий в исследовании, посвященном вопросам исторического синтаксиса и хронологизации музыкального фольклора.

По гипотезе С. Брауна, глубинными точками соприкосновения музыки и языка, позволившими развиться столь разным, однако в обоих случаях иерархически организованным грамматическим системам, являются как принцип комбинирования («комбинаторного синтаксиса»), так и интонации («интонационного фразирования») [18, с. 273]. Отсюда три основные черты «музыкального языка»: лексический тон, т. е. использование звуковысотности для передачи семантического значения; комбинаторное формирование небольших фраз из отдельных лексически-тональных единиц; наличие принципов выразительного фразирования, т. е. использование локальных и глобальных модуляционных механизмов для придания простым фразам выразительности и эмоционального смысла.

Наличие в брауновском «музыкальном языке» изначально осмысленной звуковысотности противоречит гипотезам Б. Асафьева, К. Еременко, А. Иваницкого, постулирующим исторический приоритет «скользящего пения», лишенного определенной высоты «интонационного потока», «тоновой непрерывности». В поддержку своей концепции С. Браун приводит следующие доводы: 1) т. к. большинство мировых

языков тональны, предполагается развитие языка как тональной системы с момента его зарождения; 2) на ранних стадиях развития человеку было проще расширять свой лексикон, используя гласные звуки и интонацию, т. к. появление в речи согласных требовало длительной эволюции новых артикуляционных механизмов вокального тракта; 3) в отличие от конфигурационных фонологических теорий, рассматривающих интонацию только как непрерывное звуковысотное движение, автосегментные теории Дж. Голдсмита, Дж. Пьеррхумберта и Д. Ладда, развившиеся в 80-90-х гг. XX в., моделируют фонологические процессы как последовательные движения (переходы) между дискретными звуковыми уровнями; 4) в отличие от инициализирующего подхода к измерению звуковысотности в речи, оперирующего точными величинами, используемый в автосегментной теории нормализующий подход, измеряющий высоту тонов речи в отношении к диапазону говорящего, показывает, что относительная высотная шкала высказывания не варьируется среди людей с разными диапазонами, т. е. речь, как и музыка, основывается на рядах (шкалах, гаммах), состоящих из дискретных звуковых уровней; 5) когнитивные эксперименты подтверждают автосегментную теорию интонации, показывая, что люди проявляют тенденцию воспринимать высоту тонов речи в качестве лингвистической (лексической и семантической) категории [18, с. 281-283].

Основываясь на автосегментной фонологической теории, допускающей наличие изменяющихся в процессе речи определенных звуковысотных рядов, брауновская концепция «музыкального языка» отрицает одно из оснований для асафьевской теории положений о «тоновой непрерывности», из которой лишь постепенно произошло выделение интервала как точного определителя эмоционально-смыслового качества интонации, но в то же время проводит еще более близкую, чем у Б. Асафьева и его последователей, параллель между вербальной речью и музыкой.

Выводы. В охватывающем широкий спектр теоретических и практических проблем сравнительном изучении словесной речи и музыки выделяются четыре главных направления, которые основываются на различных аспектах единства вербально-речевой и музыкальной деятельности: *семиотическое, лингвистическое, психологическое и эволюционное.*

Наиболее существенной чертой семиотического подхода является подчеркивание коммуникативной функции музыки, что позволяет рассматривать ее в качестве специфической знаковой системы. Для смежного с ним лингвистического направления, базирующегося на сравнительном структурном анализе языка и музыки, характерно применение к музыкальной теории и практике языковедческой методологии и терминологии. Ведущая свое начало от древнегреческих мыслителей и остающаяся актуальной для современной науки идея о едином происхождении и развитии музыки и языка лежит в основе эволюционного направления вербально-музыкальной компаративистики. Сравнительное изучение психических основ речи и музыки, образующее значительную область музыкально-психологических исследований, рассматривает единство этих неотъемлемых атрибутов че-

ловеческой жизнедеятельности на уровне процессов восприятия и воспроизведения, раскрывает глубинные механизмы и суть как культурных, так и психобиологических факторов вербальной парадигмы музыкального искусства. Продуктивность и многогранность вербально-музыкальной компаративистики позволяет предполагать целесообразность сравнительного изучения музыки и речи для многовекторного комплексного поиска новых оригинальных методов решения насущных вопросов музыкальной науки.

Литература:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / академик Б. Асафьев (Игорь Глебов). — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Асафьев Б. Речевая интонация / Б. Асафьев. — М. : Музыка, 1965. — 135, [1] с.
3. Еременко К. Музыка от ледникового периода до века электроники : [в 2-х кн.] / К. А. Еременко. — М. : Советский композитор, 1991. — Кн. 1. — 319, [1] с. : ил.
4. Іваницький А. Фольклор: генетична та логіко-структурна інформація : мислення — мова — музика / Анатолій Іваницький // Проблеми етномузикології. — К., 1998. — С. 21-33.
5. Каган М. Целостная концепция / М. Каган // Советская музыка. — 1985. — № 1. — С. 71-79.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. — Львів : Наук. тов-во ім. Шевченка у Львові, 2000. — 286 с.
7. Кон Ю. Б. В. Асафьев и проблема взаимоотношения музыки и языка / Ю. Кон // Проблемы современного музыковедения в свете идей Б. В. Асафьева. — Л. : Изд-во Ленинградской гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, 1987. — С. 5-20.
8. Медушевский В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дис. на соискание учен. степени. д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Медушевский Вячеслав Вячеславович. — М., 1983. — 46 с.
9. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения / составл. текстов и общ. вст. статья В. П. Шестакова. — М. : Музыка, 1966. — 576 с.
10. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1972. — 384 с.
11. Неклюдов Ю. Заметки о шенкеризме / Юрий Неклюдов // Музыкальная академия. — 1992. — № 3. — С. 213-216.
12. Онеггер А. О музыкальном искусстве / А. Онеггер. — Л. : Музыка, 1979. — 264 с.
13. Орлов Г. Древо музыки / Генрих Орлов. — СПб. : Советский композитор, 1992. — XV, 408 с.
14. Харлап М. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки / М. Г. Харлап // Ранние формы искусства. — М. : Искусство, 1972. — С. 221-273.
15. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 319, [1] с.
16. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки : теоретическое исследование / Шип С. В. — Одесса : Изд-во Одесской гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. — 296 с.
17. Bernstein L. The unanswered question : six talks at Harvard / Leonard Bernstein. — Cambridge, Massachusetts and London, England : Harvard University Press, 1976. — 428 p. : ill. — 3 audio records.
18. Brown S. The “musilanguage” model of music evolution / Steven Brown // The origins of music / edited by Nils L. Wallin, Björn Merker, Steven Brown. — Cambridge, Mass. : MIT Press, 2000. — P. 271-300.
19. Koelsch S. Music, language and meaning: brain signatures of semantic processing / Stefan Koelsch, Elisabeth Kasper, Daniela Sammler et al. // Nature Neuroscience. — 2004. — Vol. 7, № 3. — P. 302-307.
20. Lerdahl F. A generative theory of tonal music / Fred Lerdahl, Ray Jackendoff. — Cambridge, Mass. : MIT Press, 1983. — 384 p.
21. Monelle R. Linguistics and semiotics in music / Raymond Monelle. — N. Y. : Routledge, 1992. — 368 p.
22. Patel A. Is music autonomous from language? A neuropsychological appraisal / Aniruddh D. Patel, Isabelle Peretz // Perception and cognition of music. — Hove, East Sussex : Psychology Press, 1997. — P. 191-215.