

**СМЫСЛОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. С. ПРОКОФЬЕВА.
ЧАСТЬ I. ОСОБЕННОСТИ МЕЛОДИЧЕСКОГО СТИЛЯ
РАННЕГО ПРОКОФЬЕВА, ОТРАЖЕННЫЕ В МЕЛОДИЧЕСКОЙ ПАЛИТРЕ
ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «МИМОЛЕТНОСТИ»**

Обсуждаются некоторые итоги исследования мелодико-смысловой организации фортепианных произведений раннего периода творчества С. С. Прокофьева, средства и способы воплощения смыслов через особенности его мелодического стиля. Дан анализ структурно-смысловых и эмотивно-смысловых особенностей кантиленой мелодической палитры раннего Прокофьева, отраженных в фортепианном цикле «Мимолетности».

Ключевые слова: смысловая организация произведения, структурно-смысловые особенности, эмотивные смыслы, кантиленная мелодика, линии тональных движений, линии мелодико-смыслового развития

The paper discusses some results of the investigation bound up with melodic-sense organization of the early S. S. Prokofiev's piano masterpieces, tools and techniques of implementing senses via peculiar properties of his melodic style. Analysis of sense-structural and emotive-sense the early S. S. Prokofiev's cantilena melodic palette expressed in the piano cycle «Mimoletnosti» is given.

Keywords: sense organization of music composition, structural-sense peculiar properties, emotive senses; cantilena melody, lines of tonal motions, lines of melodic-sense development

Введение. Мелодия является одним из сильнейших выразительных средств музыки. Под *мелодикой* подразумевают множество мелодических форм (и связанных с ними свойств и особенностей), которые характерны для творчества того или иного композитора в целом, для периода творчества, для музыкального жанра и т. д. За последние два столетия гармоническая сущность мелодики была исследована детальнейшим образом. Более того, основные интуитивные критерии воплощения музыкального содержания в музыкальных формах, в том числе в мелодике, нашли отражение в работах А. С. Оголевца [9], В. Н. Холоповой [12], Л. П. Казанцевой [6], Ю. Н. Бычкова [2], А. Ю. Кудряшова [7] и других авторов. Идеи этих выдающихся музыковедов требуют дальнейшего развития в различных аспектах. Например, никогда прежде строго не исследовались средства и способы воплощения композиторских смыслов в особенностях мелодики, не подвергались анализу особенности не мелодической, а мелодико-смысловой организации произведений, свя-

занные с ними принципы синтеза музыкальных смыслов, диалектика процесса музыкального мышления.

Общие принципы синтеза смыслов (в том числе музыкальных) нашли отражение в трудах ряда авторов [10; 13; 14]. В статье «Принципы музыкального мышления и синтез смыслов в музыкальной семантике» [14] нами была высказана и частично аргументирована гипотеза о том, что принцип связывания музыкальных мыслей, выраженных различными музыкальными формами, в единое целое универсален. Связывание осуществляется с помощью музыкальных смыслов-скрепов, предусмотренных законами гармонии. Но эта гипотеза требует аргументации на материале конкретных произведений.

В этой связи авторами предпринята попытка выполнить анализ структурно-смысловых и эмотивно-смысловых особенностей кантиленой мелодической палитры раннего Прокофьева, принципов мелодико-смысловой организации его фортепианных произведений, относящихся ко второму десятилетию XX в. В данной статье

мы ограничим анализ фортепианным циклом «Мимолетности», написанным в 1915–1917 гг. Некоторые исследователи (напр. М. Арановский [1], Л. С. Дьячкова [5]) полагают, что для раннего периода творчества композитора характерны три приема, связанные с выстраиванием мелодики: чисто мелодический, фактурно-ритмический и комплексный. Но так ли это?

Теория музыкального содержания пока переживает период становления, формирования идей и понятий, и многим теоретикам трудно перенести рассмотрение целиком в сферу анализа/синтеза музыкальных смыслов: неясно, как это можно сделать. Вот почему «семантическое нечто», отражающееся в результатах применения средств гармонии, условно квалифицируют как *темы* или *виды тематизма*. Пояняя эти понятия, М. Арановский утверждал, что «темой может стать любой музыкальный комплекс, если он играет роль основы, на которой строится все произведение» [1, с. 41]. Но (1) *тема* и *комплекс* – разные понятия, (2) одно дело – тема симфонического произведения, другое – тема оперы (иное содержание). Называя тематизм *явлением* (NB!), М. Арановский полагает, что «его характеризуют три признака: *функция основы произведения*, образная индивидуализация и относительная архитектурная самостоятельность» и что возможны различные виды тематизма: если при построении произведения композитор использует палитру мелодий, то следует говорить о мелодическом тематизме (хотя проще сказать, что темы выражены мелодиями), если ритм – о ритмическом тематизме (и тогда композитор якобы выбирает ритмическую формулу, которая может повторяться местами или на протяжении всего произведения, причем гармония построений, интервальные соотношения могут изменяться). Если применение ритмической формулы сочетается с конкретным «способом изложения темы», то имеет место фактурно-ритмический тематизм. М. Арановский выделяет также комплексный тематизм, «в котором нет явственного членения ткани произведения на главенствующий голос и сопровождение» [1, с. 41].

В рассуждениях о тематизме все неясно: 1) если тема произведения выражена мелодическим комплексом, то это вовсе не явление, а только факт; 2) тематизм, будь он фактом или явлением, не может иметь три указанные выше признака. Абстракция *тематизм* не может выполнять «функцию основы произведения», а конкретный ритм (как средство гармонии) может: на основе ритма может быть построено произведение. Принятые определения *типов тематизма* («мелодический, фактурно-ритмический, комплексный») на деле выражают способы представления палитры смыслов в музыке.

Анализ показал, что представление о тематизме до сих пор подкреплялось неверным словарным определением понятий: «Тема – основополагающий компонент музыкального произведения, который определяет его неповторимый облик и смысл» [8, с. 541]. Однако если вдуматься, не тема определяет смысл, а смысл, который планирует выразить композитор, определяет тему, структуру и вообще всё в произведении. Ядром музыкального произведения, определяющим его неповторимый облик, является именно смысл. Это очевидно, если учесть, что, создавая произведение, композитор прежде всего определяет не «организацию различных гармонических приемов» [1, с. 42], а принципы выстраивания образно-смысловых и эмотивно-смысловых основ, воплощаемых далее в конкретных гармонических формах. Понятие *тематизм* было данью времени и уровню развития представлений. Его использовали в XX в., когда требовалось объяснить, что музыкальные произведения выражают смыслы, а концепция смысла еще не обрела внятные очертания. Настало время, когда можно начать анализировать средства гармонии и произведения с точки зрения выражения смыслов.

1. Особенности мелодического стиля раннего периода творчества С. С. Прокофьева. Эта мелодика многогранна, и авторы не предполагают охватить все многообразие особенностей, характеризующих ее. Важнее выявить главные особенности мелодического стиля.

Как верно подчеркивал М. Арановский, новаторство С. С. Прокофьева в мелодике «состояло не только в возрождении формообразующей функции горизонтали, но и в обновлении мелодии изнутри – обновлении ее образного, интонационного, ладового строя. Переосмысляя традиционные элементы мелодической техники, он создал *новый мелодический стиль, вызванный к жизни необходимостью воплощения нового содержания* (курсив наш. – авт.)» [1, с. 4]. Однако то, как С. С. Прокофьев добивался убедительного воплощения этого содержания, до сих пор оставалось не вполне ясным, так как, по традиции, объяснения сводились к общим словам и нотным примерам. Но как можно нотным примером подтвердить воплощенный смысл? Между тем очень важно понять, как композитор добивался яркости мелодики и своеобразия передаваемой образности. Приоткрывая завесу тайн, авторы попытаются показать, что главной особенностью мелодического стиля раннего Прокофьева была не просто структурность мелодики, а мастерство в использовании приемов мелодико-смыслового развития тем через структурность.

Понятия *мелодия, мелодичность* и *кантилена* тесно связаны между собой. И все же «из того очевидного факта, что кантилена присуща далеко не каждой мелодии, можно сделать вывод, что она является лишь *особым свойством, возникающим при совокупности определенных стилевых условий*» [1, с. 38]. Действительно, кантилена встречается чаще в мелодиях медленного или умеренного темпа. Она предполагает использование свойств протяжных звуков и обеспечивается «пропетостью» каждого тона. Кантилена предполагает взаимное сцепление тонов, обеспечивающее слитность звучания, при постепенности развертывания гармонического целого. Все это не просто создает эффект «перелива из звука в звук» [1, с. 38], при восприятии многих произведений раннего С. С. Прокофьева, для которых характерна кантилена, возникает специфическое ощущение звукового потока, отражающего, по сути, *направления гармонико-*

смыслового развития, т. е. эти направления, по нашему убеждению, связаны с *линиями развертывания и воплощения смыслов*. Это могут быть *линии интонационно-смыслового движения, ритмико-смыслового движения, мелодико-смыслового и эмотивно-смыслового развития*, наконец, *линия образно-смыслового развития*. Наше утверждение необходимо доказать.

2. Эмотивно-смысловые особенности мелодики С. С. Прокофьева, заложенные и заданные в фортепианном цикле «Мимолетности». Л. Е. Гаккель, еще в 1950-е гг. исследовавший мелодику ранних произведений С. С. Прокофьева [3], полагал, что композитор «в своей музыке все чаще рефлектирует, чаще воплощает психологические коллизии (опера “Игрок”, романсы, ор. 27, “Сарказмы”, некоторые “Мимолетности” и др.)» [4, с. 206]. *Приход психологизма* в творчество С. С. Прокофьева отчасти отразил связь с традициями русской национальной культуры, но более связан с тенденциями психологизации искусства тех лет. М. Арановский указал на *достоинства лирической образности*, выраженной с помощью мелодической палитры С. С. Прокофьева и, в частности, кантиленой мелодики [1, с. 69]. Кантиленность мелодики отразила пробуждение *лирического дара* у молодого композитора. Наши исследования подтвердили факт этих достоинств и приоткрыли дополнительные достоинства мелодики.

Если оценивать лирическую мелодику «Мимолетностей» по признакам жанра и стиля, то в ней, как показал анализ, можно проследить три жанрово-стилевых типа: песенный, декламационный и инструментальный. Заметим, что первый из них обусловлен, несомненно, влияниями народной песенной мелодики (ср., напр., средний раздел ор. № 11). Что касается декламационного типа, отмеченного ранее М. Арановским, то мы вынуждены согласиться с его утверждением о том, что в нем «ощущается воздействие расчлененности и интонаций, свойственных речи» [1, с. 70] (ор. № 8). Для третьего типа, естественно, характерны инструментальные принципы построения. И все же мы настаиваем на мысли о

том, что лирическая мелодика раннего Прокофьева так тонко своеобразна в жанрово-стилевом отношении именно вследствие того, что все эти жанрово-стилевые средства нацелены на выражение особенностей воплощения конкретных смыслов, задуманных композитором. Если не понимать это, то едва ли возможно адекватно исполнять «Мимолетности» и другие его ранние фортепианные произведения.

Наши исследования позволили выявить дар С. С. Прокофьева в выражении множества *эмотивно значимых смыслов*: образных, лирических, тонко-психологических. Даже инструментальные пьесы раннего Прокофьева предполагают выражение эмотивно-значимых смыслов с помощью ярких, психологически значимых образов и средств. Часть таких смыслов заложена в гармонии опусов «Мимолетностей», другую часть, как предполагается, должен раскрыть исполнитель. Не случайно в дополнение к заложенным эмотивно-смысловым особенностям мелодики Сергей Сергеевич, игнорируя традиционные темповые обозначения, предпослал каждой пьесе требования к эмоциональности исполнения. Все опусы имеют надстрочные или подстрочные определения: № 1 – *ppp Misterioso* (*мистически*) и *p Semplice* (*простенько*, на общем фоне тональности *Lentamente*), № 5 – *Molto giocoso* (*игриво*), № 6 – *Con eleganza* (*с элегантностью*), № 7 – *Pittoresco* (*живописно*), № 8 – *Commodo* (*спокойно*), № 10 – *Ridicolosamente* (*нелепо, насмешливо*), № 16 – *Dolente* (*скорбно*) и т. д., т. е. прямо указана необходимость выразить при исполнении конкретные оттенки эмотивных смыслов, которые, по замыслу композитора, должны быть переданы средствами исполнительского мастерства.


Нами установлено, что палитра мелодически выраженных смыслов, заложенных в «Мимолетностях», многообразна: кроме (1) эмотивно-значимых (напр., лирических) смыслов просматриваются (2) образно-психологические смыслы (чувствующиеся в ясной психологически выраженной тональности); (3) образно-стилевые смыслы (они относятся к частям произведения, раскрываясь через лирические, ар-


хаичные, гротесковые, скерцозные мелодии); (4) «структурные смыслы», связанные с направлениями мелодико-смыслового развития тем, выраженных с помощью структурно-гармонических компонентов. Например, для линии развертывания смыслов, построенной с помощью средств прокофьевской скерцозной мелодики, характерно множество мелодических «изгибов», «острых углов», «скачкообразных переходов» и т. п. Между тем, для линии развертывания смыслов, построенной с помощью средств его лирической мелодики, характерны гибкость, пластичность переходов, целостность фразировки.


3. Структурно-смысловые особенности кантиленой мелодики фортепианного цикла «Мимолетности». Рассмотрим основные структурно-смысловые особенности, присущие кантиленой мелодике раннего Прокофьева, с позиций подхода, описанного в «Теории музыки» В. Н. Холопова [12]. По определению М. Арановского, «мелодия есть развитая, замкнутая интонационная структура» [1, с. 38]. Но, если эта структура характеризуется развитием, следует говорить о *линии развития*, отражающей определенный мелодический строй как сложную последовательность чередующихся движений тона (восходящих, нисходящих и т. п.). Образующийся мелодический рельеф может быть интерпретирован как последовательность тональных движений с изменяющейся направленностью, но важно понимать, что они детерминированы не законами гармонии, а смыслами. Такой рельеф может быть выражен условным рисунком.

3.1. Тональные движения и звуковысотный рельеф. Однако Л. С. Дьячкова определяет *линию развития* формально: как «звуковысотный контур мелодии, очертания и профиль которого складываются из направления движения звуков, расстояния между ними и соотношения начальных и конечных звуков с кульминационными» [5, с. 40]. В ее работе предложена классификация из нескольких типов форм тональных движений, определенных ею как «контур» или «линии мелодических движений» [4, с. 42–43]:


1) контуры, соответствующие только одному направлению развития (движения):


а) линия без подъемов и спалов:  ;

б) нисходящая линия:  ;

в) восходящая линия:  ;



2) контуры, сочетающие два направления: симметричное развитие из:


а) подъема и спада:  ;

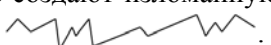
б) спада и подъема:  ;

преобладание подъема над спадом или преобладание спада над подъемом:

в)  ; г)  ;

д)  ; е)  ;

3) особые сочетания подъема и спада: а) ряд чередующихся равновеликих подъемов и спадов образует волнистую линию  ;

б) смены направлений на уровне отдельных (или нескольких) звуков создают изломанную линию движения тона:  .

Однако на рисунках представлены лишь несколько типов простых линий тональных движений, никак не связанных с выражением смысла. Да, в «Мимолетностях» мы наблюдаем такие движения основного голоса или их сочетания. Но, если бы все объяснение богатства мелодики можно было свести к использованию набора примитивных тональных ходов-контуров, то С. С. Прокофьева справедливо обвинили бы в формотворчестве. К сожалению, это и случилось, ведь понимание сути подобного мелодического творчества, как всегда, приходит с запозданием. Нужна точная аргументация, и ее не подменить общими словами. Доказывая правомерность творческих исканий С. С. Прокофьева, М. Арановский говорил все о той же «графической выстроенности» мелодических линий, усматривая мелодическое новаторство «в возрождении формообразующей функции горизонтали» [1, с. 4]. Да, структурность (даже графическая выстроенность, отсюда – четкость) мелодий характерна для многих произведений С. С. Прокофьева. Очень похоже на то, что она есть следствие намеренного выпрямления мелоди-

ческих линий, если учесть, что «композитор стремился придать линиям особую прямизну» [1, с. 132].

Интересное наблюдение над мелодикой «Мимолетностей» С. С. Прокофьева мы встречаем у Л. Е. Гаккеля: «Чем больше линейных построений в прокофьевских сочинениях и чем эти построения протяжнее, тем чаще появляется у С. С. Прокофьева артикуляция *legato*. Это, конечно, означает известное сглаживание ритмической остроты, однако у Прокофьева фрагменты *legato* почти всегда активны в мелодическом отношении; мелодическая активность как бы компенсирует недостаточную ритмическую остроту. Укажем на «Мимолетности», ор. 2, 13, 16, 17, 18, 20» [4, с. 208–209].

Важно понимать, что специфика обращения с мелодическими линиями (выраженная графическая четкость, сглаженность ритмической остроты, активность и кантиленность мелодики) у С. С. Прокофьева является одним из признаков стиля композитора. Заметим, что графичность особенно свойственна прокофьевским мелодиям, предполагающим фразировку. С фразировкой мы сталкиваемся, когда предложения периодов, например 4- или 6-тактовые построения, претерпевают подразделение на фразы, т. е. объекты более мелкие (в два или три такта). Между тем еще И. В. Способин подметил: суть в том, что «фраза оказывается *отделимой по смыслу* от соседних построений в том отношении, что она обособляется ритмически и... может окончиться на любом аккорде с любым басом» (курсив наш. – авт.) [11, с. 64].

Можно согласиться с М. Арановским, утверждавшим, что композитор «рисует мелодии, осмысливая и достраивая их» [1, с. 132]. Но, может быть, все же наоборот, он «рисует мелодиями», т. е. воплощает мысль в мелодиях, пытаясь быть четким?

3.2. Линии тональных движений и линии мелодико-смыслового развития необходимо различать. В «Мимолетностях» мы часто встречаем восходящие и нисходящие линии тональных движений, образующие, например, «углы без преобладания подъемов или спадов» (ор. № 3, 13, 16, 18). В ор. № 16 линия тональ-

ных движений в первых тактах медленно спускается по хроматизмам, а затем спокойно поднимается (рис. 1), и это похоже на сочетание моделей 1б и 1в, по Л. С. Дьячковой.

Между тем линия мелодико-смыслового развития становится очевидной лишь на большем отрезке, когда наблюдается *тенденция тематического повторения, ритмического и стилистико-смыслового выстраивания и развития* (*a tempo – molto rit. – a tempo – и, наконец, meno mosso*) (см. рис. 2).

За внешней выстроенностью (прямолинейной или изломанностью) линий мелодико-смыслового развития тем кроется стремление композитора воплотить музыкальные смыслы, которые лишь внешне отражены в совокупности линий тональных движений, остающихся структурным костяком линии мелодико-смыслового развития. Для линий мелодико-смыслового развития, построенных с помощью средств многообразной прокофьевской мелодики, характерно множество движений; для скерцозной мелодики, например, – множество «изгибов», «острых углов», «скачков» и т. п.

В некоторых опусах цикла, выражая одну тему и строя мелодию, С. С. Прокофьев сочетает несколько типов тональных движений, комбинируя линии с преобладанием подъема/спада (типа 2в, 2г, 2д, 2е) и изломанные линии (типа 3б) (см. линию мелодико-смыслового развития в ор. № 8 – рис. 3).

Среди множества линий тональных движений, образующих мелодии в ор. № 1 и 20, встречаются комбинации зигзагообразной и волнообразной линий. Линия мелодико-смыслового развития в ор. № 1 – комбинация 3 основных типов тональных движений: в начале развития подъем преобладает над спадом.

Затем движение идет волнообразно, наконец, доминирует спад (см. рис. 4).

Примечательно, однако, что, строя линию мелодико-смыслового развития ор. № 1, С. С. Прокофьев использовал диатонику. Здесь почти отсутствуют полутоны, что придает линии мелодико-смыслового развития четкость.

Итак, уже из приведенных примеров видно: (1) линии мелодико-смыслового развития в фор-

тепианном цикле «Мимолетности» отличаются выраженной графической четкостью; (2) структура линий мелодико-смыслового развития поддается анализу и классификации; (3) функция линий мелодико-смыслового развития заключается в выражении музыкальных смыслов.

Заключение. Понимание сути новаторства в музыкальном творчестве часто приходит через годы. Поясняя суть новаторства С. С. Прокофьева, подчеркнем главное: (а) важно учитывать, что мелодия – одно из гармонических средств музыкального выражения *смыслов* (NB!), причем (б) мелодию следует рассматривать не по кускам, а либо в рамках музыкального произведения *в целом* (NB!), либо по отношению к его значимому в смысловом отношении сегменту. Только при этих двух условиях мы вправе говорить о *линиях мелодико-смыслового развития*, способствующих *эмотивно-смысловой раскраске и стилистической окраске* произведения. Едва ли правильно упрошать объяснения, объявляя тональные ходы линиями мелодико-смыслового развития.

Наше исследование показало, что важными признаками мелодического стиля С. С. Прокофьева являются не только специфика обращения с мелодикой (выраженная графическая четкость, линейность, сглаженность ритмической остроты, компенсируемая активностью или кантиленностью мелодики), но прежде всего специфика выстраивания смыслов, ибо сложнейшей проблемой была и всегда останется проблема содержательности музыкальных произведений. Новаторство композитора в мелодике заключается в осмыслении деталей: линий тональных движений, мелодических ходов и процессов выстраивания мелодий в форме линий мелодико-смыслового развития. Постигание специфики мелодико-смыслового развития помогло С. С. Прокофьеву придать своим произведениям уникальность. Переосмысливая традиционные подходы к мелодической организации произведений, он воплотил в жизнь новый мелодический стиль. И этот стиль был вызван к жизни, несомненно, необходимостью воплощения новых, тончайших граней музыкального содержания.

Dolente (1915)

f *dim.*
(*con ped*)

Рис. 1. Линия тонального движения в первых тактах оп. № 16

Dolente (1915)

rit. *a tempo*
p *pp* *mf* *pp* *dim.*
(*quasi staccato*)

poco cresc. *mf* *dim.* *pp*

a tempo
f ma dolce *p* *m.d.* *p m.s.*

Meno mosso *pp* *ppp*
rit. *m.d.* *pp* *m.s.*

Рис. 2. Линия мелодико-смыслового развития в оп. № 16

The image displays a musical score for Op. 8, consisting of four systems of piano music. The first system is marked "Comodo." and "mp". The second system is marked "pp". The third system is marked "pp" and "espress.". The fourth system is marked "mp". The score features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand, with various dynamic markings and articulations.

Рис. 3. Линия мелодико-смыслового развития в ор. № 8

The image displays a musical score for Op. 1, consisting of five systems of piano music. The first system is marked "Lentamente." and "pp con una semplicità espressiva". The second system is marked "ppp misterioso". The third system is marked "pp semplice". The fourth system is marked "pp". The fifth system is marked "ppp misterioso" and "pp". The score features a slow, expressive melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand, with various dynamic markings and articulations.

Рис. 4. Линия мелодико-смыслового развития в ор. № 1

1. Арановский, М. М. Мелодика С. С. Прокофьева / М. М. Арановский. – Л.: Музыка, 1969. – 230 с.
2. Бычков, Ю. Н. Проблема смысла в музыке / Ю. Н. Бычков // Музыкальная конструкция и смысл: сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – Вып. 131. – М.: Изд-во РАМ, 1999.
3. Гаккель, Л. Е. Фортепьянное творчество С. Прокофьева / Л. Е. Гаккель. – М.: Госмузиздат, 1960. – 172 с.
4. Гаккель, Л. Е. Фортепьянная музыка XX века / Л. Е. Гаккель. – Л.: Совет. композитор, 1976. – 289 с.
5. Дьячкова, Л. С. Мелодика / Л. С. Дьячкова. – М.: Совет. композитор, 1985. – 376 с.
6. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания / Л. П. Казанцева. – Астрахань: Факел, 2001. – 368 с.
7. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания (художественные идеи европейской музыки XVIII – XX вв.): учеб. пособие. / А. Ю. Кудряшов. – Изд. 2-е. – СПб.; М.; Краснодар: Лань, 2010. – 432 с.
8. Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Совет. энцикл., 1990.
9. Оголевец, А. С. Введение в современное музыкальное мышление / А. С. Оголевец. – М.; Л.: Музгиз, 1946. – 471 с. (гл. 4–10).
10. Сотова, Е. А. Подход к проблеме синтеза и анализа смыслов в лингвистической и музыкальной семантике / Е. А. Сотова, М. Ю. Чернышов // Вестн. Бурят. гос. ун-та. Сер. «Романо-германская филология». – 2012. – Вып. 11. – С. 129–134.
11. Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – 7-е изд. – М.: Музыка, 1984. – 400 с.
12. Холопова, В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – СПб.: Планета музыки, 2010. – 368 с.
13. Чернышов, М. Ю. Идентификация вербально выраженных смыслов-скрепов как средств анализа смыслов / М. Ю. Чернышов // Интеграция образования. – 2012. – № 1. – С. 43–49.
14. Чернышов, М. Ю. Принципы музыкального мышления и синтез смыслов в музыкальной семантике / М. Ю. Чернышов, Е. А. Сотова // Вестн. Челяб. гос. акад. и культуры и искусств. – 2012. – № 3 (31). – С. 90–96.

Сдано 07.12.2012