

Д.И. Иванов

кандидат филологических наук,
 доцент кафедры практического русского языка
 Ивановского государственного университета

Ivan610@yandex.ru

СЕМАНТИКА ТОНАЛЬНОСТИ В СИНТЕТИЧЕСКОМ РОК-ТЕКСТЕ

В статье освещаются актуальные вопросы роли музыкального компонента синтетического рок-текста в создании смысла всего произведения. В рамках авторской лингвокультурологической теории на примере альбома Ю. Шевчука «Пластун» анализируются семантические аспекты тональности. Подчеркивается, что выбор тональности определяется спецификой мировоззрения и качественными особенностями общей когнитивно-прагматической программы рок-поэта, а также концептуальной соотнесенностью с социокультурным контекстом. Указывается также на влияние других композиторских стилей, в частности тональности песен А. Башлачева на семантику композиций альбома «Пластун».

Ключевые слова: семантика, когнитивно-прагматическая программа, синтетический текст, синтетическая языковая личность, музыкальный язык, мажор, минор, аккорд

This article is devoted to the topical issues related to the role the musical component of synthetic rock text plays in creation of the sense of the whole work. The semantic aspects of tonality are analysed through the example of Yu. Shevchuk's album *Plastun* and within the author's linguocultural theory. It is highlighted that the choice of tonality is determined by the peculiarities of the rock poet's mindset and by the quality features of his general cognitive and pragmatic programme as well as by the conceptual correlation with the socio-cultural context. Besides, we indicate the influence of other composing styles, in particular the way A. Bashlachyov's songs have influenced the semantics of the *Plastun* tracks.

Keywords: semantics, cognitive and pragmatic programme, synthetic text, synthetic lingual personality, music language, major, minor, chord

Вопрос о роли и статусе музыкального компонента рок-композиции в контексте рок-искусства (синтетического рок-текста) является сложным и многоаспектным. К решению этого вопроса можно подходить по-разному¹. Мы предлагаем системный культурологический подход к данной проблеме на основе авторской лингвокультурологической теории, в рамках которой музыкальный компонент понимается как особая зона реализации специфической когнитивно-прагматической программы моделирования синтетической языковой личности (КПП СЯЛ) рок-поэта².

Важной, но малоизученной невербальной составляющей СЯЛ в составе музыкального компонента синтетического рок-текста является его *тональность*. Малоизученность ее связана прежде всего с тем, что в изучении русской рок-культуры долгое время преобладал филологизм. А между тем тональность принято рассматривать как одну из «ключевых категорий теории музыки <...> как краеугольное композиционное средство»³ организации музыкального произведения.

© Иванов Д.И., 2015

¹ См.: Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь: ТвГУ, 2002. Вып. 6; Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). Автореф. дис. ... д-ра искусств. Саратов, 2009; Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011.

² О роли музыкального компонента в рамках авторской теории СЯЛ см., например, наши статьи: Иванов Д.И. Специфика музыкального компонента синтетической языковой личности в контексте рок-культуры (на примере инструментальной композиции группы «Наутилус Помпилиус» «Три хита» // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2013. Вып. 14; Иванов Д.И. Инструментальная база рок-композиции как способ активизации системы русских национальных концептуальных кодов в структуре синтетической языковой личности // Вестник Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова. Кострома, 2014. № 4. С. 226–229.

³ Казанцева Л.П. Семантика тональности: вопросы методологии исследования // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: Сб. науч. ст. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2006. С. 117.

А.В. Гусева отмечает: «Какие бы различные ни протекали процессы в музыке <...> все они принадлежат одному организму, одному музыкальному произведению, целостность которого достигается только ему присущей внутренней организацией. В этой роли выступает тональность – система координат, объединяющая логические и материальные параметры музыкального творчества»⁴.

В настоящее время достаточно подробно исследованы многие характеристики тональности⁵, однако это не относится к ее семантическим и концептуальным свойствам, которые в контексте изучения музыкального компонента СЯЛ приобретают особую актуальность.

Первые попытки определения семантических особенностей тональности были предприняты еще Р. Декартом, который полагал, что «цель музыки – доставлять нам наслаждение и возбуждать разнообразные аффекты»⁶. На базе философского рационализма, свойственного всей эпохе сенсуализма, зарождается представление о том, что музыка и, соответственно, тональность музыкального произведения обладает особой аффективной природой. Несмотря на издержки «теории аффектов» (сведение функций музыки к генератору эмоций, попытки установить жесткое соответствие аффектов и музыкальных приемов), ее позитивный потенциал трудно переоценить. Так, в рамках данной теории было сформировано специфическое представление о минорной и мажорной тональностях, которые рассматривались как два противоположных эмоциональных полюса (минор – символ негативных эмоций, мажор – символ позитивных эмоций). Сторонники «теории аффектов» создавали специфические классификации, в основе которых лежит принцип определения семантического соответствия тональности музыкального произведения и эмоционального состояния человека (аффекта).

Кроме этого, создан целый комплекс работ, в которых семантика тональности рассматривается в «пределах отдельных композиторских стилей»⁷. Например, О.А. Бозина, рассматривая семантику тональности в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова, указывает, что «в создании музыкального образа тональность выступает как элемент целого комплекса выразительных средств. В контексте, образованном другими элементами музыки, смысловое начало тональности интерпретируется (конкретизируется), детализируется (усиливается), обнаруживает скрытые значения (отсекая полисемию), трансформируется (вступает в отношения контраста с семантикой других средств), трактуется метафорически»⁸.

Однако, несмотря на большое количество работ, посвященных изучению семантических свойств тональности, «говорить о какой-либо теории в этой области знания пока не приходится. Между тем изученность тональности без основательного исследования ее семантического аспекта нельзя считать удовлетворительной. Поэтому одной из задач современного музыкознания остается дальнейшее исследование семантического потенциала тональности»⁹.

Особую актуализацию вопрос о семантических, концептуальных характеристиках и свойствах музыкальной тональности получает в контексте изучения логоцентрической модели СЯЛ¹⁰. Дело в

⁴ Гусева А.В. О семантике тональности и тональном развитии в музыке на основе теории П. Флоренского о пространстве и времени в искусстве // [Электронный ресурс] / http://harmonyspb.ucoz.ru/publ/nauchye_stati/. (Дата обращения: 10.08.15).

⁵ См. напр.: Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М.: Советский композитор, 1977; Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004; Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки. М.: Музыка, 1989; Тараева Г.Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации. Дис. ... д-ра искусств. Ростов-на-Дону, 2013.

⁶ Цит по: Галеев Б.М., Ванечкина И.Л. «Цветной слух» и «теория аффектов»: на примере изучения семантики тональностей // Языки науки – языки искусства. Сб. науч. тр. М.: Прогресс – Традиция, 2000. С. 139.

⁷ См. напр.: Эйштейн А. Моцарт: Личность. Творчество. М.: Музыка, 1977; Асафьев Б. Мазурки Шопена // Шопен, каким мы его слышим: Сб. науч. ст. М.: Музыка, 1970; Казанцева Л.П. Семантика тональности в музыке Рахманинова // Сергей Рахманинов. История и современность: Сб. ст. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2005.

⁸ Бозина О.А. Семантика тональности в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова. Автореф. дис. ... канд. искусств. Саратов, 2010. С. 7-8.

⁹ Казанцева Л.П. Указ. соч. С. 135.

¹⁰ Логоцентрическая разновидность СЯЛ основана на классических представлениях о личности, искусстве и культуре. В её основе лежат принципы целостности, системности, идеоцентричности, иерархичности, сакрализации и сохранения классических идеалов. Синтетический субъект в рамках данной подмодели воспринимается как Бог, несущий слово правды, истины, надежды.

том, что выбор «подходящей», «гармонизирующей» тональности определяется спецификой мировоззрения и качественными особенностями общей когнитивно-прагматической программы СЯЛ рок-поэта, причем обязательным условием выбора тональности является ее особая концептуальная соотнесенность (согласованность) с социокультурным контекстом. Кроме того, достаточно часто выбор тональности и «объективные предпосылки ее семантизации происходят под влиянием других композиторских стилей, в частности – семантических “амплуа” тональностей»¹¹, которые формируются в рамках КПП СЯЛ других рок-поэтов.

Рассмотрим несколько конкретных примеров реализации процесса концептуализации, семантизации тональности музыкального компонента рок-композиций в рамках логоцентрической модели СЯЛ на материале альбома Ю. Шевчука «Пластун» (1988). В рамках этого рок-альбома реализуются все вышеуказанные факторы выбора тональности музыкального компонента.

Для реализации своей КПП (*трансформация и разрушение героического типа сознания в условиях непрекращающейся войны и тотального контроля государства*) в рамках альбома «Пластун» Ю. Шевчук обращается к КПП СЯЛ А. Башлачева. Причем Ю. Шевчук, следуя принципам целостности логоцентрической модели СЯЛ, актуализирует КПП А. Башлачева не только на вербальном, но и музыкальном уровне рок-композиции. В качестве доминирующей, смыслообразующей тональности альбома он выбирает тональность «ля-минор», в которой написаны мелодии «главных» песен А. Башлачева («Петербургская свадьба», «Абсолютный вахтер», «Случай в Сибири», «Мельница», «Некому березу заломати» и др.). На особое положение данной тональности в пространстве музыкальных компонентов рок-композиций, помещенных в альбом «Пластун», указывает то, что ряд песен полностью сыгран в этой тональности («Дороги», «Пластун», «Предчувствие гражданской войны», «Змей Петров»); песни, написанные в другой тональности, модулируются, трансформируются на протяжении самой композиции (в песне «Ветры» лидирующей является тональность “F” (фа) – dur, но инструментальное соло играет уже в тональности “Am” (ля) – moll. Этот же прием используется в песне «Победа». Лидирующей является тональность “B” (си) – moll, но инструментальное соло исполняется в “Am” (ля) – moll).

С уверенностью можно говорить о том, что использование Ю. Шевчуком «главной», концептуальной тональности, вписанной в общую КПП «Башлачев-поэт», есть явление закономерное. Дело в том, что в ней отражается общая тональность противоречивой «героической» эпохи русского рока, эпохи бунта, возрождения романтических идеалов и, одновременно, неизбежного трагического жизненного финала героя-поэта.

В композиции «Ветры» Ю. Шевчук стремится найти новую адекватную форму выражения своих идей (комплекса когнитивно-прагматических установок СЯЛ), так как язык романтической эпохи русского рока дискредитирован. Ю. Шевчук находит два способа: *молчание* (вербальный компонент) и *молитва-плач* (музыкальный компонент). Интересно то, что в данном случае доминирующее положение занимает второй вариант. Это связано с тем, что музыкальный компонент «разворачивает», раскрывает вербальный компонент СЯЛ. *Молчание* отождествляется с *молитвой*, *плачем*, они являются формами *молчания*. Вербальное, отражаясь в музыкальном, обретает новое и активизирует забытое звучание слова. Таким образом, музыкальный компонент выступает в роли инструмента вербализации.

Для создания молитвенного, исповедального начала в рамках музыкального компонента рок-композиции Ю. Шевчук использует особые семантические, концептуальные свойства тональности. *Тональность* музыкального ряда основывается на звуковом контрасте. С одной стороны, Ю. Шевчук обращается к мажорной тональности (“F” (фа) – dur). С другой – автор сознательно изменяет конфигурацию аккорда, достраивает его за счет использования повышенной кварты. В результате нота (фа) звучит более таинственно, противоречиво, неоднозначно и закономерно приобретает минорные оттенки, что полностью согласуется с центральной когнитивно-прагматической

¹¹ Казанцева Л.П. Указ. соч. С. 9-10.

установкой, реализуемой в рамках данной композиции.

Отметим, что использование этой тональности позволяет Ю. Шевчуку раскрыть парадоксальную природу *настоящего*. С одной стороны, мажорный аккорд “F” воспроизводит воинственную, пафосную, маршево-гимническую атмосферу советского пространства. С другой – рок-поэт, показывая ситуацию нестабильности мажорности, настаивает на том, что четко выстроенная система законов *настоящего* – это иллюзия, антиутопический рай-ад.

В композиции «Победа» Ю. Шевчук постепенно сближает *победу* и *беду*, показывая их синонимичность. Для нас важно, что рок-поэт использует неканоническую минорную тональность (“B” (си) – moll): минорный аккорд имеет мажорную надстройку. Через трансформацию «ведущего» аккорда автор раскрывает специфику двух состояний: *мира* и *человека в мире*. Укажем, что они существуют не обособленно, а взаимодействуют друг с другом, одно определяет другое.

Состояние мира. Минорная основа аккорда метафорически определяет постоянное, неизменное состояние мира, причем *прошлое* и *настоящее* совмещаются, сливаются, а *будущее* предопределено. Минорная трагическая тональность настраивает сознание слушателя на то, что единственное состояние мира – это непрекращающаяся, абсурдная война, в которой нет победителей.

Особенности *состояния человека* в мире определяются через вкрапления мажорной тональности в минорную. Мажор, с одной стороны, знак гимнической атмосферы советского государства, с другой – это символ воинствующего, романтического, героического начала. Интересно то, что в сознании Ю. Шевчука мажорный романтический бунт – это некий бесцельный, абсурдный, деструктивный акт, раскрывающий общие принципы дестабилизации и разрушения «героической» КПП СЯЛ. Это один из источников разжигания бесконечной войны, разрушающий не только гармонию мира, но и самого человека. «Герой», стремящийся разрушить систему, является ее частью (одно без другого не существует), он запрограммирован на саморазрушение.

В песне «Перестроице» с помощью музыкального компонента рок-поэт показывает, что *настоящее* – это *идеальное* пространство для функционирования и развития системы. Для этого Ю. Шевчук обращается к приему *усложнения тональности*. Необходимо отметить, что в предыдущих песнях для раскрытия противоположности, абсурдности *настоящего* поэт добавляет к общей тональности минорные (мажорная тональность) и мажорные (минорная тональность) элементы. Теперь автор, выводя на первый план мажорный аккорд “G” (соль), обыгрывает его так, что тональность в равной степени является и минорной, и мажорной. Ю. Шевчук пытается воссоздать на уровне музыкального компонента атмосферу фарса, *гармонию абсурда*. Музыкальный ряд вступает в семантическое взаимодействие с вербальным компонентом СЯЛ: «Говорят, что такие, как ты, / Сохраняют природный баланс. / Ты рыдаешь на собраниях общества “Память”...» (Ю. Шевчук «Перестроице») [курсив мой – Д.И.]. *Природный баланс* – это иллюзия гармонии, антиутопический рай-ад.

В этом контексте песня «Перестроице» является своеобразным кульминационным центром альбома. Музыкальный компонент каждой из рассмотренных композиций – это этап воплощения амбивалентной, искусственно уравновешенной мажорно-минорной атмосферы эпохи перестройки. Ю. Шевчук идет к определению ее сущности постепенно: 1) «Дороги» («чистый» ля минор) – осознание безвозвратной потери *прошлого* («времени колокольчиков»); 2) «Предчувствие гражданской войны» («чистый» ля минор) – поиск себя и своего места в мире; 3) «Ветры» (фа мажор) – попытка определения качественных особенностей системы через введение *минорного* элемента; 4) «Победа» (си минор) – попытка определения качественных особенностей системы через введение *мажорного* элемента; 5) «Перестроице» (соль мажор-минор) – «гармонизация» *настоящего*.

В композиции «Змей Петров» Ю. Шевчук с помощью концептуальных свойств тональности музыкального компонента раскрывает специфику перевоплощения, мутации башлачевского

Ванюши в пластуна-Змея Петрова. Герой (Ванюша) А. Башлачева одинок, следовательно, свободен от предрассудков, способен принимать самостоятельные решения. *Человек-пластун (Змей Петров) Ю. Шевчука* растворен в массе безликих манекенов.

Этот эффект усиливается за счет активизации в музыкальном компоненте хорового начала (третий куплет). Важно, что тональность хоровой мелодии является мажорной. Это усиливает парадокс, заложенный в общей тональности рок-композиции (“А” (ля) – moll). Интересно то, что противоречивые свойства тональности помогают Ю. Шевчуку активизировать атмосферу фарса. «Страдания» (минор) человека-пластуна растворяются в пространстве бесконечного, беспричинного абсурдного праздника (мажор). Эта ситуация может рассматриваться как своеобразная перекодировка когнитивно-прагматической программы моделирования СЯЛ «Башлачев-поэт», так как в песне «Ванюша» тональность определена однозначно (канонический минор (“Е” (ми) – moll)). Использование «чистого» минора раскрывает качественные особенности главного героя (он находится в ситуации трагического разлада с миром и с самим собой).

В финальной композиции альбома – «Актриса Весна» – реализуется противоречивая ситуация бесконечно повторяющегося абсурдного возрождения / невозрождения человека, что закономерно отражается на концептуальных свойствах тональности музыкального компонента рок-композиции.

Общую тональность музыкального компонента можно определить как канонически мажорную, а именно “G” (соль) – dur. Активизация конструктивного, созидательного пафоса указывает на то, что возможность возрождения, заявленная в рамках вербального компонента, будет осуществлена: человек вновь обретет способность самостоятельно мыслить, чувствовать и принимать решения. На самом деле этого не происходит за счет взаимодействия тональности и ритма. Автор намеренно сужает до минимума количество аккордов и за счет этого увеличивает количество циклов (ритмических повторов), превращая время в *водоворот-омут*. Он использует «диалогическую» модель, включающую в себя два повторяющихся элемента. В данном случае это ноты “G” (соль) и “C” (до). Ю. Шевчук стремится через многократное повторение «диалогической» последовательности показать особенности пространства и времени. “G” (соль) и “C” (до) – это своеобразные границы замкнутого, «заколоченного» пространства системы. Важно, что оба аккорда мажорные. Автор стремится передать атмосферу бесконечного абсурдного советского праздника-бала (демонстрации, гимны, призывы, лозунги). Ю. Шевчук создает очередную иллюзию, еще одно отражение в кривом зеркале реальности. Дело в том, что во время записи рок-композиции «Актриса Весна» музыканты группы «ДДТ» используют технический прием «ускорения» мелодии, что создает эффект мнимого повышения тональности. Это закономерно приводит к разрушению канонического, эталонного строя композиции и к нейтрализации конструктивного пафоса мажорного аккорда, открывающего музыкальный ряд.

Таким образом, становится понятно, что тональность музыкального произведения (рок-композиции) является мощным инструментом передачи внутренних, глубинных когнитивно-прагматических интенций личности Ю. Шевчука и особенности общей атмосферы времени, которое соткано из иллюзий, фантомов и миражей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Мазурки Шопена // Шопен, каким мы его слышим: Сб. науч. ст. М.: Музыка, 1970. С. 46-68.
2. Бозина О.А. Семантика тональности в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова. Автореф. дис. ...канд. искусств. Саратов, 2010. 26 с.
3. Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). Автореф. дис. ... д-ра искусств. Саратов, 2009. 46 с.
4. Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. 634 с.
5. Галеев Б.М., Ванечкина И.Л. «Цветной слух» и «теория аффектов»: на примере изучения семантики тональностей // Языки науки – языки искусства. Сб. науч. тр. М.: Прогресс – Традиция, 2000. С. 139–143.

6. Гусева А.В. О семантике тональности и тональном развитии в музыке на основе теории П. Флоренского о пространстве и времени в искусстве // [Электронный ресурс] / http://harmonyspb.ucoz.ru/publ/nauchye_statii/. (Дата обращения: 10.08.15).
7. Иванов Д.И. Специфика музыкального компонента синтетической языковой личности в контексте рок-культуры (на примере инструментальной композиции группы «Наутилус Помпилиус» «Три хита» // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2013. Вып. 14. С. 49–53.
8. Иванов Д.И. Инструментальная база рок-композиции как способ активизации системы русских национальных концептуальных кодов в структуре синтетической языковой личности // *Вестник Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова*. Кострома, 2014. № 4. С. 226–229.
9. Казанцева Л.П. Семантика тональности: вопросы методологии исследования // *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*: Сб. науч. ст. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2006. С. 347–365.
10. Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М.: Советский композитор, 1977. 389 с.
11. Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. Тверь: ТвГУ, 2002. Вып. 6. С. 5-32.
12. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки. М.: Музыка, 1989. 318 с.
13. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 141 с.
14. Тараева Г.П. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации. Дис. ... д-ра искусств. Ростов-на-Дону, 2013. 380 с.
15. Эйнтштейн А. Моцарт: Личность. Творчество. М.: Музыка, 1977. 450 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Mazurki Chopena in *Shopen, kakim my ego slyshim* [Mazurkas by Chopin in Chopin As We Hear Him]: a collection of papers. Moscow, Muzyka, 1970. P. 46-68.
2. Bozina O. A. *Semantic tonal'nosti v opernom tvorchestve N.A. Rimskogo-Korsakova*. [Tonality Semantics in the Opera Works by N.A. Rimsky-Korsakov]. PhD Thesis abstract. Saratov, 2010. 26 p.
3. Volkova P. S. *Reinterpretacija hudozhestvennogo teksta (na materiale iskusstva XX veka)*. [Reinterpretation of a Literary Text (On the basis of the 20th century art)]. Dr. Habil. Thesis abstract. Saratov, 2009. 46 p.
4. Gavrikov V. A. *Russkaja pesennaja poezija XX veka kak tekst*. [Russian 20th Century Song Poetry as Text]. Brjansk, "Brjanskoe SRP VOG" Ltd. Publ., 2011. 634 p.
5. Galeev B.M., Vanechkina I.L. "Cvetnoj sluh" I "teorija affektov": na primere izuchenija semantiki tonal'nostej ["Colour Listening" and "The Affects Theory" Exemplified by Study of Tonalities Semantics] in *Yazyki nauki – yazyki iskusstva* [Languages of Science – Languages of Art]. A collection of papers. Moscow, Progress – Tradicija, 2000. PP. 139–143.
6. Guseva A. V. *O semantike tonal'nosti i tonal'nom razviti v muzyke na osnove teorii P. Florenskogo o prostranstve i vremeni v iskusstve* [On Tonality Semantics and Tonal Development in Music on the Basis of P. Florensky's Theory of Space and Time in Art] [Electronic resource] http://harmonyspb.ucoz.ru/publ/nauchye_statii/. (accessed: 10.08.15).
7. Ivanov D. I. Specifika muzykal'nogo komponenta sinteticheskogo jazykovoj lichnosti v kontekste rok-kul'tury (na primere instrumental'noj kompozicii grupy "Nautilus Pompilius" "Tri hita") in *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*. [Specific Features of The Music Component of Synthetic Lingual Personality in The Context of Rock Culture (Through The Example of The Instrumental Track Three Hits by The Nautilus Pompilius Group) in Russian Rock Poetry: Text and Context]: a collection of papers. Ekaterinburg: Tver', 2013. Vol. 14. P. 49–53.
8. Ivanov D. I. Instrumental'naja baza rok-kompozicii kak sposob aktivizacii sistemy russkikh nacional'nyh konceptual'nyh kodov v strukture sinteticheskogo jazykovoj lichnosti [The Instrumental Basis of A Rock Song As A Means of Activating The System of Russian National Conceptual Codes in The Structure of Synthetic Lingual Personality] in *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N.A. Nekrasova* [Bulletin of Kostroma State University named after N. A. Nekrasov]. Kostroma, 2014. No. 4. P. 226–229.
9. Kazantseva L. P. Semantika tonal'nosti: voprosy metodologii issledovanija [Tonality Semantics: Issues of Study Methods] in *Muzykal'noe sodержanie: sovremennaja nauchnaja interpretacija* [Musical Contents: Contemporary Scientific Interpretation]: A collection of papers. Rostov-on-Don: Izd-vo RGK im. S.V. Rahmaninova, 2006. PP. 347–365.
10. Paisov Yu. *Politonal'nost' v tvorchestve sovetskikh i zarubezhnykh kompozitorov XX veka*. [Polytonality in Works of 20th Century Soviet and Foreign Composers]. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1977. 389 p.

D. Ivanov *Tonality semantics in synthetic rock text*

11. Sviridov S. V. Rok-iskusstvo i problema sinteticheskogo teksta [Rock Art and The Issue of Synthetic Text] in *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context]. Tver': TvGU, 2002. Vol. 6. P. 5-32.
12. Smirnov M. A. *Jemocional'nyj mir muzyki*. [Emotional World of Music]. Moscow, Muzyka, 1989. 318 p.
13. Sokolov A. S. *Vvedenie v muzykal'nuju kompoziciju XX veka*. [Introduction into The 20th Century Musical Composition]. Moscow, Editions in humanities VLADOS, 2004. 141 p.
14. Taraeva G. R. *Semantika muzykal'nogo jazyka: konvencii, tradicii, interpretacii*. [Semantics of Music Language: Conventions, Traditions, Interpretations]. Dr. Habil. Thesis. Rostov-on-Don, 2013. 380 p.
15. Einstein A. *Mocart: Lichnost'. Tvorchestvo* [Mozart: His Character, His Work]. Moscow, Muzyka, 1977. 450 p.