

## ФЕНОМЕН КОДА И МЕХАНИЗМЫ ЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

О.А. Юферова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** Предметом изучения настоящей статьи предстает феномен кода – важнейший компонент музыкальной коммуникации, создающий область нормативной информации, общезначимых смыслов. Будучи актуальной и неисследованной областью современного музыковедения, код трактуется в качестве intersubjective ментальной реальности, которая формируется благодаря «означиванию» человеческим сознанием воспринятого звукового материала. Цель статьи заключается в попытке изучения механизмов музыкального воплощения кода. По мнению автора, музыкальным проявлением кода служат нормативные компоненты сочинения, обнаружение которых возможно с помощью аналитических процедур. В статье предпринимается попытка выявить музыкальные нормы как на грамматическом, так и лексическом уровнях организации текста. При этом в поле зрения вовлекаются различные исторические периоды развития музыкального искусства. Автор отмечает, что каждый из них обладает своим «набором» нормативных элементов и соответственно собственным кодом. В процессе изучения феномена кода привлекаются семантический, семиотический, структурный методы исследования. В результате рассмотрения нормативных компонентов текста обнаруживается ряд закономерностей. Отмечается, что для грамматических норм характерна мобильность, изменчивость. Отмена прошлых «правил» на каждом последующем этапе развития музыкального искусства, их вытеснение новыми нормативными элементами отражает исторически закономерный процесс последовательной смены музыкальных кодов. Для лексических же норм характерна стабильность, способность переходить из одной эпохи в другую. В результате каждый новый код обнаруживает в своем музыкальном воплощении нормативную лексику предыдущего кода. Уникальная возможность одновременного сосуществования музыкальной лексики разных эпох отмечается в музыке XX столетия. Автор констатирует наличие коммуникативных проблем, связанных с «сужением» радиуса действия музыкальных норм, движением от «единого» общеконвенционального кода к многообразным, автономным шифровальным системам.

**Ключевые слова:** код, коммуникация, сообщение, язык, шифр

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Юферова О.А. Феномен кода и механизмы его музыкального воплощения // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 16–25. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-16-25.

## THE PHENOMENON OF CODE AND ITS MECHANISMS OF MUSICAL INCARNATION

O.A. Yuferova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** The subject of this article is the phenomenon of code – the important component of musical communication. The code forming the area of regulatory information of all meaningful senses. It is an actual and unexplored area of modern musicology. The code is interpreted as an intersubjective mental reality, which is formed by means of the “signification” sound material

by human consciousness. The purpose of the article is to try to study the mechanisms of the musical incarnation of the code. The author suppose, that the musical manifestation of the code is the normative components of the composition. Theirs detection become to possible with an analytical procedures. The article attempts to find a musical norms at grammatical and lexical levels of the textual organization. At the same time, the author consider a different historical periods of the development of musical art. He notes, that each of them has its own "set" of normative elements, and, accordingly, its own code. In the process of studying the phenomenon of code the author use a semantic, semiotic, structural methods of research. As a result he discover a number of patterns. For example, the grammatical norms are noted by mobility, variability. Each subsequent stage of the development of musical art abolish the past norms. They displacements by new normative elements. This historical process reflect a successive change of musical codes. The lexical norms are stability, they ability to move from one epoch to another. Each new code discover in its musical incarnation the normative lexis of the previous code. At the music of the twentieth century appears the unique possibility of simultaneous existence musical lexicon of different ages. At the same time, the author notes about the communicative problems of this epoch. They links with the "narrowing" of the range of musical norms, transition from a general conventional code to different autonomous encryption systems.

**Keywords:** code, communication, message, language, cipher

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** Yuferova, O.A. (2022), "The phenomenon of code and its mechanisms of musical incarnation", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 16–25. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-16-25.

Для современного музыковедения проблема кода – весьма актуальная и неисследованная область знания. Значимость кода в процессе музыкальной коммуникации долгое время оставалась незамеченной и лишь в XXI столетии начала осознаваться, создавая предпосылки для глубокого теоретического осмысления. Отметим, что код является необходимым условием функционирования музыкальных сочинений в коммуникативном пространстве. Будучи общезначимым и стабильным компонентом, он имеет принципиальное значение для понимания звукового сообщения, способствует передаче и сохранению музыкальной информации.

Способность создавать коды и пользоваться ими является неотъемлемой частью мышления человека. Код – это продукт человеческой познавательной деятельности. Он образует особую ментальную субстанцию, своеобразную интер-

субъективную реальность, принадлежащую сознанию людей той или иной социокультурной группы. Код служит своеобразным «руководством» по интерпретации, обеспечивающим «каркас, в рамках которого знаки получают смысл»<sup>1</sup>. Код отсутствует в самом музыкальном звучании. Его нет и в зафиксированном нотном тексте, который при отсутствии коммуникантов оказывается некой «пустой» незначащей формой. Код возникает только лишь тогда, когда музыкальный текст становится объектом восприятия, переживания, осмысления, и человеческое сознание начинает приписывать ему те или иные значения.

Среди современных музыковедческих трудов автором обнаружено два источника, где специальное внимание уделяется музыкальным кодам. Это исследование «Методы науки о музыке» Н. Гуляницкой и статья «Звукоорганизация музыки XX века: семиотические проблемы

исследования» Л. Саввиной. В данных работах приводятся различные классификации кодов, уровни «кодификации» в музыке. При этом «за скобками» остается теоретическое осмысление понятия музыкальный код. У читателя возникает впечатление, что код – явление всеобъемлющее, охватывающее различные уровни организации музыкального целого вплоть до текстовых элементов – монограмм. Попытка понять феномен музыкального кода, рассмотреть его значение с точки зрения музыкальной коммуникации предпринималась в предыдущих публикациях автора настоящей статьи («Феномен кода и проблема коммуникации в музыке XX века» (2018), «Феномен кода в свете науки о музыке» (2021)).

В данной работе поставлена цель изучить механизмы музыкального воплощения кода. Для ее достижения базовыми в методологическом отношении становятся такие труды, как «Музыкальный текст. Структура и свойства» (1998) М. Арановского, «Структура художественного текста» (1970) Ю. Лотмана. В изучении феномена музыкального кода ведущими предстают семантический, семиотический, структурный подходы.

Автор полагает, что музыкальным проявлением феномена кода, его своеобразной «материализацией» являются нормативные компоненты звукового материала. Формирующие текст различных произведений, они могут быть обнаружены в результате аналитических процедур, теоретической рефлексии. В музыкальном мышлении коды предстают в виде абстрактных схем, формул, структурных единиц и т.п.,

подчиняющихся определенным правилам сочетаний, функциональным отношениям. Различные уровни организации сочинения (структурный, семантический, драматургический и т.п.) образуют совокупное множество, представляющее «иерархическое построение большой сложности» (Лотман Ю., 1970, с. 36). В исследовании «Структура художественного текста» Ю. Лотман писал: «Созданный автором текст оказывается включенным в сложную систему внетекстовых связей, которые своей иерархией нехудожественных и художественных норм разных уровней, обобщенных опытом предшествующего художественного творчества, создают сложный код, позволяющий дешифровать информацию, заключенную в тексте» (1970, с. 357).

Нормативные элементы, восходящие к коду, можно обнаружить на различных уровнях текста. В статье ограничимся рассмотрением музыкальных норм на грамматическом и лексическом уровнях его организации. Отметим, что любой исторический период развития музыкального искусства обладает своим характерным «набором» нормативных компонентов. Функциональные отношения между ними регулируются установленными в каждую конкретную эпоху «правилами» и ограничениями.

*Грамматический уровень функционирования нормативных компонентов.* Грамматически значимые нормативные элементы восходят к области музыкального языка. Как пишет М. Арановский, грамматика являет собой «такую ментальную структуру, которая содержит набор абстрактных единиц определенной

категории и соответствующие их природе правила сочетания» (1998, с. 53). В приложении к музыкальному искусству, по мнению ученого, уровень грамматики может быть представлен различными видами ладов, тональности, гармонии (особенно функциональной), додекафонной серией. Добавим, что к ней примыкают и другие элементы музыкального языка, например, мелодия, ритмика и метр, фактура.

Для кода старинной музыки, во времена господства полифонического письма, грамматическими нормами являются, например, прием имитации, тональный или реальный ответ, контрапунктический способ изложения музыкального материала. Регламентации подвергаются интонационный «облик» темы, логика ее развертывания, способы полифонического преобразования. В организации функционально равноправных голосов нормой выступает принцип комплементарности, строгостью отличаются приемы введения диссонансов, имеющих по отношению к консонансам сугубо подчиненное положение.

Для кода классической музыки в век гомофонно-гармонического стиля нормативное значение приобретает иерархическое соотношение фактурных голосов, выделение в музыкальной ткани главной, ведущей мелодической линии. Для произведений эпохи классицизма характерна высокая степень нормативности тонально-гармонической системы. Это проявляется в жесткой функциональной регламентации, иерархичности и упорядоченности различных ее уровней, например, ладоинтонационного, аккордового, модуляционного, общей тональной архитекто-

ники. Так, «законодательную» роль в формообразовании выполняет функционально-гармоническая логика T-S-D-T, кадансовая формула, в частности, оборот D7-T, принципы периодичности, квадратности и т.п. Мелодические, ритмические и иные составляющие музыкального языка, при всей их нормативности, допускают в композиторском творчестве более индивидуальное претворение.

Система норм в музыкальном искусстве достаточно подвижна и изменчива. В процессе его исторической эволюции один и тот же элемент может принимать различное грамматическое значение: выступать как в качестве нормативного средства, так и не являться им. Например, трезвучие в модальной многоголосной музыке не было типичным, общезначимым компонентом. В случае появления в музыкальном тексте оно носило результирующий характер, было не целостной гармонической структурой, а «суммой» интервалов, образующихся при соединении голосов. Напротив, в тональной системе трезвучие обладает высокой функционально-гармонической значимостью. Являясь важнейшим «строительным материалом» тематизма, оно формирует иерархическую систему главных и побочных тональных функций. При этом его организующее «действие» распространяется на вертикальный и горизонтальный срезы музыкальной ткани. Порождая бесконечное множество мелодий, трезвучие является нормой и репрезентантом музыкального стиля классицизма.

Для кода классической музыки нехарактерны такие компоненты, как нонаккорды, альтерированные гармонии, побочные трезву-

чия. Будучи достаточно редкими явлениями и используемые лишь в определенных условиях, они получили широкое распространение и стали нормой в коде романтической музыки. Таким образом, элементы музыкальной системы, будучи ненормативными в одну эпоху, становятся зачастую важнейшими грамматическими компонентами на другом этапе развития музыкального искусства. Данную закономерность обнаружил в процессе исследования художественных текстов Ю. Лотман. Он писал, что в развитии искусства существует устойчивая тенденция «к формализации содержательных элементов». Произведение, войдя в художественный опыт человечества, становится языком, и то, что было случайностью для данного текста, служит кодом для последующих поколений. Компоненты текста имеют тенденцию к «застыванию, превращению в штампы, полному переходу из сферы содержания в условную область кода» (Лотман Ю., 1970, с. 25).

Другой тенденцией развития музыкального искусства XVII–XX вв. является постепенное сужение радиуса действия грамматических норм. Если в эпоху классицизма установленные нормы имели «законодательное», всеобъемлющее значение, то в XIX столетии ситуация изменилась. Установка на «правила» классического кода имела первостепенное место на этапах раннего и зрелого романтизма. Она проявлялась в следовании законам тонально-гармонической системы, функциональной гармонии, опоре на классические мажорный и минорный лады. Однако в творческой практике композиторов рубежа

XIX–XX вв. наблюдается явный пересмотр предшествующих «правил». Авторы отказываются от прежних норм, стремятся к поиску иных закономерностей, соответствующих новым эстетическим принципам. При этом возникшие нормативные элементы распространяются уже не на широкий спектр музыкальных явлений, а ограничиваются лишь отдельными стилевыми направлениями (поздний романтизм, импрессионизм, экспрессионизм и т.п.).

Однако заметим, что если одни художники являются приверженцами норм, принятых в рамках определенного музыкального направления, то другие сами конструируют «правила», которыми руководствуются на протяжении собственного творческого пути. Так, в результате математического подхода к ладовым и ритмическим структурам О. Мессиян обнаружил и творчески использовал следующие взаимосвязи: 1) необратимых ритмов и ладов ограниченной транспозиции; 2) длительностей, добавленных к ритмам, и звуков, добавленных к аккордам. Его авторской нормой стали приемы наложения ритмов (полиритмия, ритмические педали) и ладов (полиmodalность) (Мессиян О., 1995, с. 25).

Созданная художником норма может охватывать не все его творчество, а распространяться лишь на какой-либо этап. Так, для позднего К. Штокхаузена нормой, своего рода «генетическим кодом» становится «формула» – «комплекс базовых конструктивных факторов, то есть высотности, ритма, тембра, etc, который может разворачиваться в бесконечном количестве вариантов» (Тюлина С., 1995, с. 9).

Достаточно редко норма выявляется только на уровне одного сочинения, ограничивается его рамками. В таком случае кода как явления конвенционального порядка уже не существует. Он переходит в свою противоположность – шифр. Исключительным примером сказанного предстает творчество московских криптофонистов (С. Невраев, И. Юсупова, И. Соколов). Композиторы используют особую технику композиции – криптофонию, которая заключается «в последовательном перекодировании некоего вербального текста в музыкальный на основе произвольно избранной автором системы алфавитно-тоновых соответствий» (Сниткова И., 1999, с. 100). Помимо общепринятой системы обозначения звуков криптофонисты создают новые, оригинальные музыкальные «алфавиты», основанные на разнообразных буквенно-звуковых, ритмических, тембровых сочетаниях. В процессе индивидуального конструирования шифровальных звуковысотных систем они нередко применяют элементы лингвистического анализа и техники программирования.

*Лексический уровень функционирования нормативных компонентов.* Лексические нормы являются продуктом музыкально-речевой деятельности. Они вырабатываются в процессе взаимодействия некоего множества музыкальных текстов. Ими предстают относительно краткие интонационные образования, обладающие смысловой целостностью и, в силу своего широкого распространения, общеизвестностью.

Формирование музыкальной лексики началось с XVII в., когда скла-

дывалось понимание музыкального искусства как выразительного языка, способного передавать различные человеческие чувства и представления. С этого времени обозначились два пути образования лексических музыкальных единиц: 1) бессознательный, стихийный, возникающий в процессе музыкально-исторической практики (мигрирующие интонационные формулы); 2) сознательное, намеренное конструирование музыкальных лексем (темы-символы, монограммы).

Говоря о коде барочной музыки, нужно отметить, что большое значение в формировании музыкальной лексики оказал процесс канонизации аффектов, способов их передачи и звукового «изображения». В данную эпоху широкое распространение получили музыкально-риторические справочники, включавшие списки различных понятий, слов и их звуковых аналогов. Дифференцированные по своему содержанию как, например, «слова аффектов», «движения и мест», «наречия времени, числительные», они закреплялись за определенной музыкальной фигурой (к примеру, небо – *anabasis*, земля – *catabasis*). Кодификации подвергались различные элементы музыкального языка, входящие в состав фигуры. Таковы, например, интервалика, ритмоформулы, тональное решение, соответствующие определенным эмоциональным состояниям, некоторым понятиям. Музыкальный «лексикон» эпохи, таким образом, фиксировался в типизированных звуковых образцах, ставших моделями для композиторского письма.

При этом особо выделим тяготение композиторов к конст-

руированию различных тем – монограмм. Кстати, примеры подобного рода известны и в добарочной музыке. Таковы музыкальные «имена» короля Богемии Яна Люксембургского, прекрасной дамы – Перонеллы д'Армантье в сочинениях Г. де Машо, библейской героини «Песни Песней» Суламифь – в музыке Дж. Палестрины, ВАСН – у Я. Свелинка, а затем, столетием спустя, у самого И.С. Баха. Однако из всех вышеперечисленных монограмм лишь только звукокомплекс ВАСН оказался «жизнестойкой» интонационной лексемой. Его актуальность подтверждается композиторской практикой последующих столетий.

Код классической музыки отмечен активным формированием музыкальной лексики эпохи. Этому способствует расцвет инструментальных форм, их активное взаимодействие с музыкально-сценическими жанрами. В данный период кристаллизуется большой массив устойчивых интонационных формул, которые складываются стихийно, вырабатываются в процессе композиторской практики. К ним относятся «сигнальная» лексика (роговые сигналы, фанфары и т.п.), интонационные стереотипы, связанные с имитацией звучаний музыкальных инструментов (например, волынки, шарманки), бытовой музыкой (лирическая секста, терция и т.п.), «этикетные формулы», непосредственно обусловленные речевой интонацией, пластикой движения.

По поводу сознательного конструирования тем-монограмм нужно отметить, что творческий «перерыв» в классическую эпоху сменяется бурной деятельностью в этом

направлении у композиторов-романтиков (например, творчество Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Листа, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, А. Лядова). Работая с музыкальным материалом, композиторы включают в нотный текст монограммы, анаграммы, энигмы, криптограммы. Продолжая обращаться к музыкальной лексике предшествующей эпохи (например, сигнальным формулам, звукоподражаниям, интонациям бытовой музыки), они вырабатывают свой «романтический» интонационный фонд (мотивы вопроса, томления и т.п.). При этом используемые звукокомплексы зачастую подвергаются семантическим преобразованиям, вплоть до трансформации в противоположную образную сферу.

Традиция монограммирования достигает своего расцвета в музыке XX столетия. Авторские монограммы создают А. Берг (АВАБЕГ), Д. Шостакович (DEsCH), А. Шнитке (AFEDSCH), Р. Щедрин (SHCHED), Э. Денисов (EDS) и др. Большой популярностью в творческой практике пользуются звукокомплексы ВАСН и DEsCH. Приобретая высокое смысловое значение, они предстают как символом личности композитора, так и его эпохи. Рассматривая Третью симфонию А. Шнитке, В. Холопова и Е. Чигарева отмечают, что в монограмме И.С. Баха как в точке пересеклись и сфокусировались «значение Баха – человека, музыкального гиганта, и Баха как своего рода символа истории музыки» (1990, с. 178).

В XX столетии монограммы включаются в широкое пространство межтекстовых взаимодействий. В ситуации стилевого «многоголо-

сия» они проникают в музыкальный материал, отмеченный использованием принципов цитирования, стилизации, аллюзии, коллажа, отсылающий к барочной, классической, романтической музыке. Представляя собой явление «чужого слова», монограмма вовлекается в художественный контекст особого – «полифонического» диалога, который обнаруживается не только между текстами, стилями, но и между типами мышления, культур.

Итак, рассматривая нормативные компоненты кода на уровне музыкальной грамматики и лексики, можно выявить некоторые закономерности. Грамматические нормы достаточно мобильны, изменчивы. Отмена прошлых «правил», постепенное формирование и кристаллизация новых нормативных элементов звуковысотной системы отражают исторический процесс последовательной смены музыкальных кодов.

Для лексических же норм характерна достаточная стабильность, «жизнестойкость». Нарботанные в творческой практике устойчивые интонационные формулы обладают способностью переходить из одного стиля в другой, из эпохи в эпоху. В связи с этим каждый новый музыкальный код, как правило, включает в себя нормативную лексику предыдущего кода. Особое место в этом отношении занимает XX в., аккумулирующий опыт всего предшествующего развития музыкального искусства. Проникая каждый раз в новые музыкальные коды, мигрирующие интонационные комплексы обнаруживают в себе постепенное накопление все большего объема информации. Причем последняя предстает

как бы в «свернутом», «сжатом» виде, концентрируя весьма значительный объем смыслов.

Обнаруженное свойство лексических норм обусловлено особенностями их формирования и развития в истории музыки, спецификой процесса семантизации в различные эпохи. Известно, что первоначально они включались в тексты в своем исходном, внемузыкальном значении. Затем, многократно повторяясь в различных сочинениях, претерпевали стадии семантического опосредования, трансформации, своеобразного «снятия» предшествующих первичных смыслов. Постепенно освобождаясь от конкретно-понятийных значений, мигрирующий звукокомплекс превращался в имманентно-музыкальный компонент, средство музыкальной выразительности. Несмотря на своеобразное «отдаление» музыкальной лексемы от своего исходного значения, последнее все же потенциально сохраняется, «срабатывая» в процессе восприятия. Из осознанного оно превращается в интуитивно постигаемое, лишь отдаленными коннотациями напоминая о своем генезисе.

Каждая звуковая лексема способна актуализировать в памяти воспринимающего целые пласты существующих музыкальных значений. Функционируя в типовых семантических ситуациях, она может обнаруживать в «свернутом» виде все многообразие значений, отношений и связей, сгенерированных в процессе взаимодействия сочинений различных эпох. При этом каждое новое значение не «снимает» предшествующие, а наоборот, вбирает и поглощает их, уплотняя



информацию текста и представляя его содержание в «спрессованном», многослойном облике.

Между музыкальными кодами нет жестких границ. Многообразные элементы музыкальной системы (например, интервалика, аккордика, ладовые структуры и т.п.) присутствуют в различных музыкальных кодах, с тем лишь различием, что для одного кода они оказываются грамматически значимыми, для другого – второстепенными. Кроме того, тесная взаимосвязь музыкальных кодов обусловлена существованием общих для них устойчивых лексических образований, понижающих музыкальные сочинения различных эпох. Данные мигрирующие звукокомплексы, «кочующие» интонации оказываются весьма значимыми и актуальными для коммуникации и составляют лексический фонд не только определенного кода, но и музыкального искусства вообще.

Особо отметим ситуацию, сложившуюся в творческой практике композиторов XX в. Существование множества звуковысотных систем в режиме «открытого доступа», казалось бы, дает возможность со-

временному сознанию активно осваивать коммуникативное художественное пространство. Однако практические результаты показывают обратное, обнаруживают значительное ослабление коммуникативных связей. Это обусловлено тем, что в своем историческом развитии музыкальное искусство запечатлевает движение от «единого» конвенционального кода к постепенному разветвлению на различные, зачастую «непроницаемые» друг для друга музыкальные системы.

Наблюдается закономерный процесс «сужения» радиуса действия нормы: от нескольких веков (код старинной музыки) до творчества одного композитора (XX в.). Музыкальные нормы зачастую теряют общезначимость и доступность. Это приводит к смене общеконвенциональных кодов на их противоположности – шифровальные системы. В создании последних композитор ориентируется в большей мере не на получателя звукового «сообщения», а на конструирование новой звуковой «реальности», отвечающей авторским творческим запросам и устремлениям.

### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Глоссарий ключевых терминов семиотики. URL: <https://megalektsii.ru/s24272t1>.

[html?ysclid=11zsw3u1lq](https://megalektsii.ru/s24272t1.html?ysclid=11zsw3u1lq) (дата обращения: 15.04.2022).

### ЛИТЕРАТУРА

Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Сов. композитор, 1998. 344 с.  
Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.  
Мессиян О. Техника моего музыкального языка / пер. М. Чебуркиной. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1995. 124 с.

### REFERENCES

Aranovskii, M.G. (1998), *Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoistva* [Musical text. Structure and properties], Sovetskii kompozitor, Moscow, 344 p. (in Russ.)  
Kholopova, V.N., Chigareva, E.I. (1990), *Alfred Shnitke. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Shnitke. Essay of life and creativity], Sovetskii kompozitor, Moscow, 349 p. (in Russ.)

Сниткова И. «Немое слово» и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум. Материалы международных конференций: Сб. ст. № 25. М., 1999. С. 98–109.

Тюлина С.В. Состояние звуковысотной системы в современной музыке (К. Штокхаузен, Д. Лигети: 1960–80 гг.): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1995. 25 с.

Холопова В.Н., Чигарева Е.И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 349 с.

Юферова О.А. Феномен кода и проблема коммуникации в музыке XX в. // Вестник музыкальной науки. 2018. № 3. С. 39–47.

Юферова О.А. Феномен кода в свете науки о музыке // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 2. С. 16–27.

Lotman, Yu.M. (1970), *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The structure of the art text], Iskusstvo, Moscow, 384 p. (in Russ.)

Messian, O. (1995), *Tekhnika moego muzykal'nogo yazyka* [The technique of my musical language], in trans. by M. Cheburkina, Greko-latinskij kabinet Yu.A. Shichalina, Moscow, 124 p. (in Russ.)

Snitkova, I. (1999), “Voiceless word and «speaking» music”, *Muzyka XX veka. Moskovskii forum. Materialy mezhdunarodnykh konferentsii* [Music of XX century. The Moscow forum. Materials of international conference], no. 25, pp. 98–109. (in Russ.).

Tyulina, S.V. (1995), *Sostoyanie zvukovysotnoi sistemy v sovremennoi muzyke (K. Shtokkhauzen, D. Ligeti: 1960–80 gg.)* [The condition of sound-height system in a modern music (K. Shtokkhauzen, D. Ligeti: 1960–80 gg.)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 25 p. (in Russ.)

Yuferova, O.A. (2018), “The phenomenon of code and a problem of the communication in a music of XX century”, *Journal of Musical Science*, no. 3, pp. 39–47. (in Russ.)

Yuferova, O.A. (2021), “The phenomenon of code through the prism of music science”, *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 2, pp. 16–27. (in Russ.)

---

### Сведения об авторе

Юферова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки  
E-mail: olya2113@yandex.ru

### Author information

Olga A. Yuferova, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of Music Theory at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory  
E-mail: olya2113@yandex.ru

Поступила в редакцию 18.04.2022  
После доработки 05.07.2022  
Принята к публикации 13.07.2022

Received 18.04.2022  
Revised 05.07.2022  
Accepted for publication 13.07.2022