Когнитивный подход как перспективный базис современных научных разработок в сфере музыкального искусства

**Человек:** Объектом исследования является теория интерпретации в музыкальном искусстве. Предметом исследования – когнитивная модель интерпретации в музыкальном искусстве. Особое внимание уделяется изучению вопросов интерпретации музыкального текста с позиций когнитивных научных установок, что означает познание законов и путей эволюции музыкальной культуры, осмысление функций, структуры, содержания и языка музыкального искусства, анализ механизмов музыкального мышления. Расширение возможностей познания музыкального искусства сопровождается процессом углубления знаний о природе самого музыкального познания. Методологической основой работы является когнитивный подход, позволяющий рассматривать интерпретацию в музыкальном искусстве как явление, связанное с процессами музыкального мышления, сознания, памяти, с познавательной деятельностью в целом. Новизна исследования заключается в следующем: автором разработана и предложена методика когнитивного анализа музыкального текста, позволяющего охватить исследуемое явление как художественное целое в широких взаимосвязях с познающим субъектом, его интеллектом, опытом, уровнем ментальной активности и с окружающим миром.Основные выводы проведенного исследования: когнитивная модель интерпретации в музыкальном искусстве является методологическим инструментом, в фокусе которого проявляются грани познавательного процесса субъекта музыкального восприятия, связанные с усвоением специальных знаний, со способами их ментальной организации, с формированием художественных идей и их воплощением в акустической, вербальной и невербальной формах.Методологические основания когнитивного подхода позволяют расставить новые акценты, указывающие на значительные перспективы в понимании смысловой структуры интерпретации в музыкальном искусстве в ее многообразных связях с познающим субъектом, его интеллектом, опытом, уровнем ментальной активности.

**Key words:** антропологическая парадигма, когнитивная модель интерпретации, когнитивный анализ, интерпретативная доминанта, смыслообразование, музыкальный текст, музыкознание, когнитивный подход, музыкальное содержание, семантический маркер

=================================

**FastText\_KMeans\_Clean:** В частности, М. Арановский очерчивает вектор развертывания мысли интерпретатора от структур музыкального текста к постижению их смысла: "Читая ноты, музыкант переводит знаки в звучания, слышит их как структуры и с их помощью проникает в смысл музыки; его мысли проходят сквозь нотный текст в то виртуальное духовное пространство, которое мы склонны именовать музыкальным содержанием и ради которого <.> она и написана" [12, с. 337]. С понятиями бесконечности смысла так или иначе связаны научные концепции отечественных и зарубежных философов, обращающихся к исследованию текстового элемента сочинения, культуры, универсума как символа (С. Франк, П. Флоренский, А. Лосев, Э. Кассирер, М. Хайдеггер, П. Рикер и др.). Семантический маркер imbroglio : понятийный смысл – путаница , сумятица , неразбериха ; специальные средства музыкально-языкового выражения – намеренное сочетание барочной техники периода типа развертывания с классическими моделями интонационного развития. Й. Гайдн Клавирное трио № 19 g - moll (нумерация по Edition Peters ),. Предложенная автором когнитивная модель интерпретации в музыкальном искусстве по сути является системой координат, в пределах которой происходят процессы осознания анализируемой области по определенной схеме: восприятие (рецепция музыки как речи в момент ее становления и развертывания) – память (накопление и воспроизведение в сфере сознания информации о музыкальных звуках и их свойствах, созвучиях, музыкальных темах и их модификациях, отдельных интонациях и др.) – осмысление (понимание музыкального текста в определенном личностном, культурном, теоретическом и практическом контекстах).

**Key words part:** 0.7142857142857143

=================================

**FastText\_KMeans\_Raw/:** Как справедливо утверждают американские ученые-лингвокогнитологи Дж. В частности, М. Арановский очерчивает вектор развертывания мысли интерпретатора от структур музыкального текста к постижению их смысла: "Читая ноты, музыкант переводит знаки в звучания, слышит их как структуры и с их помощью проникает в смысл музыки; его мысли проходят сквозь нотный текст в то виртуальное духовное пространство, которое мы склонны именовать музыкальным содержанием и ради которого <.> она и написана" [12, с. 337]. Понятия ограничения и исключения М. Фуко, изоляция М. Бахтина, остранение В. Шкловского, эпохе Э. Гуссерля, деконструкция Ж. Дерриды, удивление Э. Кассирера с различных позиций обозначают важный смысло- и формообразующий момент эстетической деятельности интерпретатора – "акт вступления во владения автора". Й. Гайдн Клавирное трио № 28 E - dur. Семантический маркер imbroglio : понятийный смысл – путаница , сумятица , неразбериха ; специальные средства музыкально-языкового выражения – намеренное сочетание барочной техники периода типа развертывания с классическими моделями интонационного развития. 33 № 5 G - dur Hob III : 41. Предложенная автором когнитивная модель интерпретации в музыкальном искусстве по сути является системой координат, в пределах которой происходят процессы осознания анализируемой области по определенной схеме: восприятие (рецепция музыки как речи в момент ее становления и развертывания) – память (накопление и воспроизведение в сфере сознания информации о музыкальных звуках и их свойствах, созвучиях, музыкальных темах и их модификациях, отдельных интонациях и др.) – осмысление (понимание музыкального текста в определенном личностном, культурном, теоретическом и практическом контекстах).

**Key words part:** 0.7142857142857143

=================================

**FastText\_PageRank\_Clean/:** gestalt – форма, структура, образ, целостность). Й. Гайдн Клавирное трио № 28 E - dur. В.А. Моцарт Струнный квартет № 14 G - dur KV 387. Л. ван Бетховен Струнный квартет op . Й. Гайдн Клавирное трио № 19 g - moll (нумерация по Edition Peters ),. Й. Гайдн Струнный квартет op . 33 № 5 G - dur Hob III : 41. Й. Гайдн Трио № 19 g-moll (нумерация по Edition Peters).

**Key words part:** 0.32142857142857145

=================================

**FastText\_PageRank\_Raw/:** Как справедливо утверждают американские ученые-лингвокогнитологи Дж. Й. Гайдн Клавирное трио № 28 E - dur. В.А. Моцарт Струнный квартет № 14 G - dur KV 387. Л. ван Бетховен Струнный квартет op . Й. Гайдн Клавирное трио № 19 g - moll (нумерация по Edition Peters ),. Й. Гайдн Струнный квартет op . 33 № 5 G - dur Hob III : 41. Й. Гайдн Трио № 19 g-moll (нумерация по Edition Peters).

**Key words part:** 0.32142857142857145

=================================

**Mixed\_ML\_TR/:** Активным расширением границ научного мировоззрения отличаются труды Е. Назайкинского, в которых музыкально-теоретический анализ связывается с семиотикой (знаковость и структура музыкального языка), герменевтикой (музыкальное сочинение как текст) и теорией драмы (принципы функционирования музыкального целого). Прежде всего, метод когнитивного анализа музыкального текста подразумевает смену фокуса исследовательского внимания, которое переключается с изучения тех или иных музыкально-языковых единиц с присущей им семантикой как данности, на выявление особенностей овеществления в акустической материи когнитивных механизмов смыслополагания (ощущения, эмоции, концепты музыкальной поэтики, воплощенные посредством музыкальных структур). В частности, М. Арановский очерчивает вектор развертывания мысли интерпретатора от структур музыкального текста к постижению их смысла: "Читая ноты, музыкант переводит знаки в звучания, слышит их как структуры и с их помощью проникает в смысл музыки; его мысли проходят сквозь нотный текст в то виртуальное духовное пространство, которое мы склонны именовать музыкальным содержанием и ради которого <.> она и написана" [12, с. 337]. Сам текст в результате подобного истолкования может явить интерпретирующему сознанию неисчерпаемое множество модусов собственной данности. С понятиями бесконечности смысла так или иначе связаны научные концепции отечественных и зарубежных философов, обращающихся к исследованию текстового элемента сочинения, культуры, универсума как символа (С. Франк, П. Флоренский, А. Лосев, Э. Кассирер, М. Хайдеггер, П. Рикер и др.). Выявление взаимосвязи между художественной идеей сочинения и синтаксисом, смыслом и его воплощением происходит в процессе когнитивной интерпретации, объединяющей эмоциональный (образный), логический (абстрактный) и характеристический (знаковый) уровни музыкального понимания нотного текста. Й. Гайдн Струнный квартет op . Предложенная автором когнитивная модель интерпретации в музыкальном искусстве по сути является системой координат, в пределах которой происходят процессы осознания анализируемой области по определенной схеме: восприятие (рецепция музыки как речи в момент ее становления и развертывания) – память (накопление и воспроизведение в сфере сознания информации о музыкальных звуках и их свойствах, созвучиях, музыкальных темах и их модификациях, отдельных интонациях и др.) – осмысление (понимание музыкального текста в определенном личностном, культурном, теоретическом и практическом контекстах).

**Key words part:** 0.6785714285714286

=================================

**MultiLingual\_KMeans/:** Прежде всего, метод когнитивного анализа музыкального текста подразумевает смену фокуса исследовательского внимания, которое переключается с изучения тех или иных музыкально-языковых единиц с присущей им семантикой как данности, на выявление особенностей овеществления в акустической материи когнитивных механизмов смыслополагания (ощущения, эмоции, концепты музыкальной поэтики, воплощенные посредством музыкальных структур). Сам текст в результате подобного истолкования может явить интерпретирующему сознанию неисчерпаемое множество модусов собственной данности. С понятиями бесконечности смысла так или иначе связаны научные концепции отечественных и зарубежных философов, обращающихся к исследованию текстового элемента сочинения, культуры, универсума как символа (С. Франк, П. Флоренский, А. Лосев, Э. Кассирер, М. Хайдеггер, П. Рикер и др.). Й. Гайдн Струнный квартет op .

**Key words part:** 0.5714285714285714

=================================

**Multilingual\_PageRank/:** Нередко эти две сферы интегрируются. В них речь, как правило, заходит о "безднах нераспечатанных смыслов" (К. Свасьян) или "бесконечном и клокочущем хаосе бесчисленных смысловых возможностей" (А. Лосев). Й. Гайдн Клавирное трио № 28 E - dur. В.А. Моцарт Струнный квартет № 14 G - dur KV 387. Л. ван Бетховен Струнный квартет op . Й. Гайдн Струнный квартет op . 33 № 5 G - dur Hob III : 41. В финале этого цикла, буквально обрывающегося на середине фразы, семантический маркер abruptio также используется в самом конце сочинения.

**Key words part:** 0.3928571428571429

=================================

**RuBERT\_KMeans\_Without\_ST/:** Если в первой половине прошлого века "доминировала абсолютизация языка как самодостаточной автономной сущности, смысл часто выступал лишь как некоторое факультативное явление, находящееся на периферии интересов исследователей", – пишет отечественный музыковед-когнитолог А. Амрахова, то с середины XX столетия "при обращении к речи, тексту, дискурсу смысл начинает фигурировать как одна из наиболее фундаментальных категорий". Прежде всего, метод когнитивного анализа музыкального текста подразумевает смену фокуса исследовательского внимания, которое переключается с изучения тех или иных музыкально-языковых единиц с присущей им семантикой как данности, на выявление особенностей овеществления в акустической материи когнитивных механизмов смыслополагания (ощущения, эмоции, концепты музыкальной поэтики, воплощенные посредством музыкальных структур). Другую парадигму исследователь определяет как "процессуально-динамический подход", главной особенностью которого является "ориентация на процессуальную непрерывность и “энергетическую субстанциональность” музыкально-временно́го потока, в динамике которого зарождается художественное произведение" [там же, с. 9]. Й. Гайдн Клавирное трио № 28 E - dur.

**Key words part:** 0.6428571428571429

=================================

**RuBERT\_KMeans\_With\_ST/:** Если в первой половине прошлого века "доминировала абсолютизация языка как самодостаточной автономной сущности, смысл часто выступал лишь как некоторое факультативное явление, находящееся на периферии интересов исследователей", – пишет отечественный музыковед-когнитолог А. Амрахова, то с середины XX столетия "при обращении к речи, тексту, дискурсу смысл начинает фигурировать как одна из наиболее фундаментальных категорий". Соглашаясь с замечанием Г. Консона о том, что когнитивный метод анализа сходен с комплексным "в сфере формирования мыслимой образности как понимания смысла внешней и внутренней формы предмета или явления" [3, с. 141], отметим разницу, существующую между двумя этими методами. Й. Гайдн Клавирное трио № 28 E - dur. Семантический маркер imbroglio (путаница)может выражаться посредством контрастного противопоставления разнородного тематизма (имеются в виду его жанровые свойства), например – хорального, возвышенного религиозного характера и танцевального, театрально-приподнятого склада:.

**Key words part:** 0.5714285714285714

=================================

**RUBERT\_page\_rank\_Without\_ST/:** Интенсивное развитие теории текста вместе со сложностью рассматриваемого явления предопределяют многообразие подходов в его изучении. Среди важнейших направлений в области теории текста необходимо отметить коммуникативное и когнитивное направления. gestalt – форма, структура, образ, целостность). Л. ван Бетховен Струнный квартет op . 33 № 5 G - dur Hob III : 41.

**Key words part:** 0.5

=================================

**RUBERT\_page\_rank\_With\_ST/:** В области науки о музыкально-теоретических системах существуют две парадигмы. Нередко эти две сферы интегрируются. Л. ван Бетховен Струнный квартет op . Й. Гайдн Струнный квартет op . 33 № 5 G - dur Hob III : 41.

**Key words part:** 0.35714285714285715

=================================

**RUSBERT\_KMeans\_Without\_ST/:** Стремление отечественных ученых к синтезу методологий, заимствованных из самых разных сфер научного познания и достижений специальных дисциплин, можно истолковать как сложное интеллектуальное движение в русле когнитивной парадигмы, открывающее поле эвристик, получающих индивидуальную интерпретацию в зависимости от сферы применения. Эти суждения справедливы и в отношении музыкального текста, потому как процесс его осмысления (от визуального восприятия и дешифровки графем до проникновения в духовное пространство музыкального содержания) есть интерпретация, которая всегдав широком диапазоне вариативна. Понятия ограничения и исключения М. Фуко, изоляция М. Бахтина, остранение В. Шкловского, эпохе Э. Гуссерля, деконструкция Ж. Дерриды, удивление Э. Кассирера с различных позиций обозначают важный смысло- и формообразующий момент эстетической деятельности интерпретатора – "акт вступления во владения автора". Семантический маркер imbroglio (путаница)может выражаться посредством контрастного противопоставления разнородного тематизма (имеются в виду его жанровые свойства), например – хорального, возвышенного религиозного характера и танцевального, театрально-приподнятого склада:. Й. Гайдн Клавирное трио № 19 g - moll (нумерация по Edition Peters ),.

**Key words part:** 0.7142857142857143

=================================

**RUSBERT\_KMeans\_With\_ST/:** Благодаря расширению методологии возникает теория музыкального текста М. Арановского, которая входит в научный арсенал современного музыкознания. Существенно, что выдающийся лингвист, автор многочисленных трудов по семантической структуре слова, отмечает в восприятии интерпретатора единство объективных и субъективных путей. Подобным воззрениям созвучны мысли крупного отечественного теоретика лингвистики А. Потебни: "Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих. В.А. Моцарт Струнный квартет № 14 G - dur KV 387.

**Key words part:** 0.5357142857142857

=================================

**RUSBERT\_page\_rank\_Without\_ST/:** Нередко эти две сферы интегрируются. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании. gestalt – форма, структура, образ, целостность). 33 № 5 G - dur Hob III : 41. Но каждая из них может быть как бы фронтальной стороной стоящей за музыкой эмоциональной сферы.

**Key words part:** 0.35714285714285715

=================================

**RUSBERT\_page\_rank\_With\_ST/:** Нередко эти две сферы интегрируются. gestalt – форма, структура, образ, целостность). Они могут формироваться вокруг определенных базовых концептов в сознании интерпретатора. 33 № 5 G - dur Hob III : 41. Но каждая из них может быть как бы фронтальной стороной стоящей за музыкой эмоциональной сферы.

**Key words part:** 0.32142857142857145

=================================

**Simple\_PageRank/:** Если в первой половине прошлого века "доминировала абсолютизация языка как самодостаточной автономной сущности, смысл часто выступал лишь как некоторое факультативное явление, находящееся на периферии интересов исследователей", – пишет отечественный музыковед-когнитолог А. Амрахова, то с середины XX столетия "при обращении к речи, тексту, дискурсу смысл начинает фигурировать как одна из наиболее фундаментальных категорий". Эти суждения справедливы и в отношении музыкального текста, потому как процесс его осмысления (от визуального восприятия и дешифровки графем до проникновения в духовное пространство музыкального содержания) есть интерпретация, которая всегдав широком диапазоне вариативна. Искусствовед из Вены, не взирая на традиционное представление о скульптуре или живописном полотне как о материальных предметах, обладающих духовным содержанием, предлагает посмотреть на произведение искусства как на автономное явление, идеальный объект, существующий исключительно в акте интерпретации. Ученые обращаются в своих исследованиях к достижениям структурной лингвистики, где в тот период интенсивно разрабатываются концепции языкового значения, структурные методы изучения смысла (компонентный анализ, порождающая и интерпретативная семантика). Отметим некоторые разновидности семантических маркеров в камерно-инструментальных сочинениях венских классиков – Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, содержащихся в смысле глубинного предиката концепта театральность [15]. Предложенная автором когнитивная модель интерпретации в музыкальном искусстве по сути является системой координат, в пределах которой происходят процессы осознания анализируемой области по определенной схеме: восприятие (рецепция музыки как речи в момент ее становления и развертывания) – память (накопление и воспроизведение в сфере сознания информации о музыкальных звуках и их свойствах, созвучиях, музыкальных темах и их модификациях, отдельных интонациях и др.) – осмысление (понимание музыкального текста в определенном личностном, культурном, теоретическом и практическом контекстах).

**Key words part:** 0.7857142857142857

=================================

**TextRank/:** Активным расширением границ научного мировоззрения отличаются труды Е. Назайкинского, в которых музыкально-теоретический анализ связывается с семиотикой (знаковость и структура музыкального языка), герменевтикой (музыкальное сочинение как текст) и теорией драмы (принципы функционирования музыкального целого). Прежде всего, метод когнитивного анализа музыкального текста подразумевает смену фокуса исследовательского внимания, которое переключается с изучения тех или иных музыкально-языковых единиц с присущей им семантикой как данности, на выявление особенностей овеществления в акустической материи когнитивных механизмов смыслополагания (ощущения, эмоции, концепты музыкальной поэтики, воплощенные посредством музыкальных структур). В частности, М. Арановский очерчивает вектор развертывания мысли интерпретатора от структур музыкального текста к постижению их смысла: "Читая ноты, музыкант переводит знаки в звучания, слышит их как структуры и с их помощью проникает в смысл музыки; его мысли проходят сквозь нотный текст в то виртуальное духовное пространство, которое мы склонны именовать музыкальным содержанием и ради которого <.> она и написана" [12, с. 337]. Благодаря расширению методологии возникает теория музыкального текста М. Арановского, которая входит в научный арсенал современного музыкознания. Выявление взаимосвязи между художественной идеей сочинения и синтаксисом, смыслом и его воплощением происходит в процессе когнитивной интерпретации, объединяющей эмоциональный (образный), логический (абстрактный) и характеристический (знаковый) уровни музыкального понимания нотного текста. Предложенная автором когнитивная модель интерпретации в музыкальном искусстве по сути является системой координат, в пределах которой происходят процессы осознания анализируемой области по определенной схеме: восприятие (рецепция музыки как речи в момент ее становления и развертывания) – память (накопление и воспроизведение в сфере сознания информации о музыкальных звуках и их свойствах, созвучиях, музыкальных темах и их модификациях, отдельных интонациях и др.) – осмысление (понимание музыкального текста в определенном личностном, культурном, теоретическом и практическом контекстах).

**Key words part:** 0.7142857142857143

=================================

**TF-IDF\_KMeans/:** Согласно Р. Барту, "текст бесконечно открыт в бесконечность", это "галактика означающих", а произведение – некий визуальный итог "текстовой работы", шлейф, идущий за текстом [5, с. 78; 6, с. 425]. Исследователи фокусируют внимание либо на технических аспектах творчества композиторов и исполнителей, либо на содержательных, связанных с устройством смысла художественного мира произведения. Нередко эти две сферы интегрируются. В рамках этой теории ученым рассматриваются многие основополагающие проблемы музыкального искусства, связанные с выявлением природы музыкального текста и его структурных уровней, определением соотношений между текстом, музыкальный языком и музыкальной речью, раскрытием специфики музыкального смыслообразования. Из семантических маркеров конструируются значения и улавливаются смысловые оттенки музыкально-лексических фигур, направленных на восприятие слушателя. Семантический маркер imbroglio : понятийный смысл – путаница , сумятица , неразбериха ; специальные средства музыкально-языкового выражения – намеренное сочетание барочной техники периода типа развертывания с классическими моделями интонационного развития. Й. Гайдн Клавирное трио № 19 g - moll (нумерация по Edition Peters ),. Й. Гайдн Струнный квартет op .

**Key words part:** 0.5714285714285714

=================================

**Текст:** . Современные исследования в области когнитологии, опирающиеся на фундаментальные основания научной картины мира, на положения эволюционизма как доминанты синтеза знаний в науке, сегодня демонстрируют свою эвристическую значимость. Как справедливо утверждают американские ученые-лингвокогнитологи Дж. Лакофф и М. Джонсон, когнитивная наука демонстрирует «огромный прорыв в сфере познания человеческого разума и главных механизмов его ментальной деятельности» [1, с. 52]. Он предопределяется коренными преобразованиями в методологии гуманитарного знания, направленными в сторону усиления исследовательских интересов к вопросам смыслообразования.. Если в первой половине прошлого века «доминировала абсолютизация языка как самодостаточной автономной сущности, смысл часто выступал лишь как некоторое факультативное явление, находящееся на периферии интересов исследователей», – пишет отечественный музыковед-когнитолог А. Амрахова, то с середины XX столетия «при обращении к речи, тексту, дискурсу смысл начинает фигурировать как одна из наиболее фундаментальных категорий». И далее: именно «интерес к смыслу привлек за собой проникновение во все сферы гуманитарных наук принципов когнитивного анализа» [2, с. 4].. Возникает когнитологический дискурс, который связывает когнитивную действительность, рассредоточенную по проблемным сферам гуманитарного и естественнонаучного знания, объективирует когнитивный процесс как целостность. В частности, отметим неуклонное стремление исследователей музыкального искусства в последние десятилетия внедрять в свои труды достижения современной нейробиологии, социологии, теории информации, кибернетики. Здесь в первую очередь следует назвать труды М. Карасевой («Применение паттернов нейро-лингвистического программирования в слуховой тренировке на материале современной музыки»), В. Петрова («Количественные методы в искусствознании»), С. Полозова («Музыкальное мышление как фактор формирования и развития музыкальной культуры: информационное основание»), А. Харуто («Компьютерные методы анализа звука в музыкознании»).. Вопросы детерминированности музыкального целого универсальными законами бытия, лежащими вне сферы внутренних закономерностей музыкальной организации, издавна занимают внимание отечественных музыковедов. Еще в начале прошлого века А. Лосев (музыка как предмет логики), Б. Яворский (музыка как своеобразный вид речи), Б. Асафьев (музыка в контексте картины мира) заложили базис для дальнейших комплексных разработок в сфере музыкального искусства, появившихся во второй половине XX столетия. Среди них следует отметить труды И. Способина, С. Скребкова, В. Цуккермана, Л. Мазеля, В. Бобровского, а также работы их учеников или последователей – М. Арановского, В. Медушевского, Е. Назайкинского, Ю. Рагса, А. Соколова, М. Филатовой (Скребковой-Филатовой), Ю. Холопова, В. Холоповой, посвященные проблемам изучения природы художественного мышления и творчества.. Особый научный интерес представляют труды, сосредоточенные на философско-эстетическом осмыслении сущности музыки, где на основе системного подхода предпринимаются плодотворные попытки обновления общенаучной картины мира. Это в частности работы «Музыка в мире искусств» М. Кагана, «Эстетика и анализ» Л. Мазеля, «Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения» Ю. Рагса.. Активным расширением границ научного мировоззрения отличаются труды Е. Назайкинского, в которых музыкально-теоретический анализ связывается с семиотикой (знаковость и структура музыкального языка), герменевтикой (музыкальное сочинение как текст) и теорией драмы (принципы функционирования музыкального целого). В результате содержание музыкального произведения в аналитических этюдах музыковеда-мыслителя предстает как иерархическая соотнесенность различных структурных знаков.. В поле интеграции философских и музыкально-теоретических методов находится исследование А. Амраховой «Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: На примере творчества азербайджанских композиторов». Данная работа ценна тем, что автор вводит в музыковедческий обиход разрабатываемую в философии и лингвистике методику фреймового анализа для исследования семантики в музыке настоящего времени.. В пространстве когнитологического дискурса автор исходит из сверхзадачи: через панораму различных научных теорий и концепций проследить их сближение и стремление к синтезу. На основании полученных знаний можно говорить о том, каким образом объясняют важнейшие явления и процессы, связанные с мыслительной деятельностью человека, представители разных наук, где границы их сближения и почему введение новых терминов когнитивного толка в музыкальную науку обогатит ее понятийный аппарат.. Посредством разворота музыкознания в сторону когнитивной научной парадигмы изучение форм музыкального бытия осуществляется на основе обработки информационных потоков, идущих от физического мира, биологической материи, социума и культуры. Методологические основания когнитивного подхода позволяют расставить новые акценты, указывающие на перспективы в понимании смысловой структуры интерпретации в ее многообразных связях с познающим субъектом, его интеллектом, опытом, уровнем ментальной активности. С таких позиций когнитивную методологию можно рассматривать не только как базис современной науки, но и как средство целостного знания о музыкальном искусстве в системе мироустройства.. Соглашаясь с замечанием Г. Консона о том, что когнитивный метод анализа сходен с комплексным «в сфере формирования мыслимой образности как понимания смысла внешней и внутренней формы предмета или явления» [3, с. 141], отметим разницу, существующую между двумя этими методами.. Прежде всего, метод когнитивного анализа музыкального текста подразумевает смену фокуса исследовательского внимания, которое переключается с изучения тех или иных музыкально-языковых единиц с присущей им семантикой как данности, на выявление особенностей овеществления в акустической материи когнитивных механизмов смыслополагания (ощущения, эмоции, концепты музыкальной поэтики, воплощенные посредством музыкальных структур).. Преимуществом когнитивного метода изучения музыкальных феноменов, в отличие от иных методов (философско-культурологического, музыкально-теоретического, филологического, компьютерного и др.), состоит в том, что он отображает концептуальную основу музыкального сознания и музыкального мышления интерпретатора.. Стремление отечественных ученых к синтезу методологий, заимствованных из самых разных сфер научного познания и достижений специальных дисциплин, можно истолковать как сложное интеллектуальное движение в русле когнитивной парадигмы, открывающее поле эвристик, получающих индивидуальную интерпретацию в зависимости от сферы применения.. В данной работе не ставится целью подробное рассмотрение существующих концепций анализа музыкального целого. Задача состоит в другом – в выявлении положений, которые подтверждают допустимость когнитивной интерпретации тех или иных сторон музыкального искусства и возможность эффективного использования аппарата когнитивной науки в музыковедческом анализе.. Расширение возможностей познания музыкального искусства сопровождается процессом углубления знаний о природе самого музыкального познания. По утверждению И. Воронцовой, в целостном пространстве ХХI столетия «структурные элементы музыкального языка выступают в неразрывном единстве с его постижением. Язык познается как речь, восприятие зависит от коммуникативной ситуации, а ценность определяется личной вовлеченностью» [4, с. 141].В итоге выстраивание смысла художественного текста на заре третьего тысячелетия детерминируется личностью познающего субъекта, что свидетельствует о значительном усилении роли человека интерпретирующего .. Придавая существенное значение интерпретатору как когнитивному субъекту – «соавтору» текста, заметим, что лишь только выявление объективного значения текста, может выступить условием его прочтения. Эта константная величина дает возможность распознать содержание текста и идентифицировать его как артефакт, созданный в определенную эпоху определенной личностью.. Согласно Р. Барту, «текст бесконечно открыт в бесконечность», это «галактика означающих», а произведение – некий визуальный итог «текстовой работы», шлейф, идущий за текстом [5, с. 78; 6, с. 425]. По утверждению Ю. Лотмана художественный текст многомерен и многократно закодирован [7]. Как знаковую систему, разработанную человеком, рассматривает текст М. Бахтин. Текст-произведение понимается русским историком культуры как диалогическая встреча автора с интерпретатором, погруженных в неисчерпаемый культурный контекст [8]. Ю. Кристева (ученица Р. Барта и истолкователь идей М. Бахтина) считает, что все тексты обладают некоторым общим свойством – интертекстуальностью. «Любой текст, – пишет она, – строится как мозаика цитаций», представляет собой «продукт впитывания и трансформации какого-либо другого текста» [9, с. 429]. Эти суждения справедливы и в отношении музыкального текста, потому как процесс его осмысления (от визуального восприятия и дешифровки графем до проникновения в духовное пространство музыкального содержания) есть интерпретация, которая всегдав широком диапазоне вариативна.. Заметим, что на протяжении длительной истории существования интереса к тексту, проявляющегося еще со времен Аристотеля (вспомним его классическую работу «Об истолковании»), исследователи предлагали различные решения проблемы его смысла. В самых крайних проявлениях провозглашалась независимость смысла, обнаруживаемого в сознании интерпретатора, от текста или, напротив, текста от предпочтений и компетенций интерпретатора.. Г. Зедльмайр выстраивает теорию искусства на феноменологической трактовке художественного произведения. Искусствовед из Вены, не взирая на традиционное представление о скульптуре или живописном полотне как о материальных предметах, обладающих духовным содержанием, предлагает посмотреть на произведение искусства как на автономное явление, идеальный объект, существующий исключительно в акте интерпретации. С феноменологический точки зрения произведение искусства не существует в реальности, оно лишь репродукция образа и плод воображения.. У К. Поппера есть любопытная теория третьего мира – мира продуктов нашего сознания – к которому относится и музыка. Один из самых влиятельных философов XX столетия считает, что музыкальное произведение, будучи созданным, становится независимой реальностью. Так он проводит, в частности, различия между партитурой моцартовской симфонии Соль мажор, которая воспроизводит эту симфонию в закодированной форме, различными исполнениями этой симфонии (это репродукции с оригинала) и самой симфонией, принадлежащей третьему миру [10, с. 20–21]. Согласно этой теории, то или иное музыкальное произведение, существующее в своем культурном контексте, даже если реципиент не придает особого значения этому контексту (связь произведения со своей эпохой), не может выступить перед этим индивидом иначе, чем уже ставшее.. В области науки о музыкально-теоретических системах существуют две парадигмы. Одну из них болгарский музыковед Л. Москона характеризует как «статико-архитектонический подход» к музыкальным феноменам, при котором музыкальные явления мыслятся «как оформленные, уже откристаллизовавшиеся содержательные сущности» [11, с. 7]. Другую парадигму исследователь определяет как «процессуально-динамический подход», главной особенностью которого является «ориентация на процессуальную непрерывность и “энергетическую субстанциональность” музыкально-временно́го потока, в динамике которого зарождается художественное произведение» [там же, с. 9].. Первый подход усматривается автором в музыкально-теоретических взглядах Ж.-Ф. Рамо, Х. Римана, Г. Конюса, в «теории аффектов» И. Маттезона, в эстетических учениях Э. Ганслика. В рамках второго подхода Л. Москона рассматривает труды философов Г. Гегеля, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, эстетиков А. Лосева и Р. Ингардена, музыковедов Э. Курта и Б. Асафьева.. Подобные процессы, просматриваемые в ретроспективе, происходят в музыкознании постоянно. Исследователи фокусируют внимание либо на технических аспектах творчества композиторов и исполнителей, либо на содержательных, связанных с устройством смысла художественного мира произведения. Нередко эти две сферы интегрируются. В частности, М. Арановский очерчивает вектор развертывания мысли интерпретатора от структур музыкального текста к постижению их смысла: «Читая ноты, музыкант переводит знаки в звучания, слышит их как структуры и с их помощью проникает в смысл музыки; его мысли проходят сквозь нотный текст в то виртуальное духовное пространство, которое мы склонны именовать музыкальным содержанием и ради которого <...> она и написана» [12, с. 337].. Исследуя особенности музыкального текста, М. Арановский опирается на результаты научных исследований в области лингвистики и литературоведения, в том числе на работы Р. Якобсона, Э. Бенвениста, Р. Барта, М. Бахтина, Ю. Кристевой и др. Благодаря расширению методологии возникает теория музыкального текста М. Арановского, которая входит в научный арсенал современного музыкознания. В рамках этой теории ученым рассматриваются многие основополагающие проблемы музыкального искусства, связанные с выявлением природы музыкального текста и его структурных уровней, определением соотношений между текстом, музыкальный языком и музыкальной речью, раскрытием специфики музыкального смыслообразования.. Сегодня в гуманитарной науке характеристика смысла текста в значительной мере определяется интерпретативной доминантой в системе научных взглядов. Исследователи указывают на обусловленность семантики языковых единиц не столько онтологическими свойствами изучаемого явления, сколько тем, как они представляются субъектом.. Интенсивное развитие теории текста вместе со сложностью рассматриваемого явления предопределяют многообразие подходов в его изучении. Текст исследуется как сложный знак (Р. Барт, У. Эко, В. Гак, З. Тураева), как динамическая единица текстопонимания (Г. Богин, Н. Мельчук, Н. Перфильева, А. Чувакин), как средство межкультурной коммуникации (Н. Галеева, Ю. Сорокин), как психо- и социолингвистический феномен (Т. ван Дейк, Е. Кубрякова, В. Шабес), как междисциплинарный объект (концепции, возникшие на основе семиотики – Ю. Лотман, В. Руднева и герменевтики – Х.-Г. Гадамер, П. Рикер, В. Дильтей, А. Брудный).. На пересечении трех теоретических сфер – диалогическая концепция культуры, теория интертекстуальности и герменевтика – выстраивается концепция интерпретации текста И. Арнольда. Существенно, что выдающийся лингвист, автор многочисленных трудов по семантической структуре слова, отмечает в восприятии интерпретатора единство объективных и субъективных путей.. На основе интеграции идей герменевтики, семиотики и ряда других наук формируется концепция текста мэтра постмодернизма У. Эко. Итальянский семиолог рассматривает анализ текста как сложный мыслительный процесс интерпретации знака – семиозис, определяемый отношением читателя с текстом.. Среди важнейших направлений в области теории текста необходимо отметить коммуникативное и когнитивное направления. Первое направление обращает исследовательское внимание на изучение текста в качестве главного элемента коммуникации. Анализируя с этой позиции произведение искусства той или иной эпохи, У. Эко делает выводы о его открытости и смысловой многозначности: «Каждое произведение искусства, даже если оно создано в соответствии с явной или подразумеваемой поэтикой необходимости, в сущности остается открытым для предположительно бесконечного ряда его возможных прочтений, каждое из которых вдыхает в это произведение новую жизнь в соответствии с личной перспективой, вкусом, исполнением» [13, с. 61-62].. Сам текст в результате подобного истолкования может явить интерпретирующему сознанию неисчерпаемое множество модусов собственной данности. Понятия ограничения и исключения М. Фуко, изоляция М. Бахтина, остранение В. Шкловского, эпохе Э. Гуссерля, деконструкция Ж. Дерриды, удивление Э. Кассирера с различных позиций обозначают важный смысло- и формообразующий момент эстетической деятельности интерпретатора – «акт вступления во владения автора».. С понятиями бесконечности смысла так или иначе связаны научные концепции отечественных и зарубежных философов, обращающихся к исследованию текстового элемента сочинения, культуры, универсума как символа (С. Франк, П. Флоренский, А. Лосев, Э. Кассирер, М. Хайдеггер, П. Рикер и др.). В них речь, как правило, заходит о «безднах нераспечатанных смыслов» (К. Свасьян) или «бесконечном и клокочущем хаосе бесчисленных смысловых возможностей» (А. Лосев).. Подобным воззрениям созвучны мысли крупного отечественного теоретика лингвистики А. Потебни: «Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих. Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании. Это содержание, проецируемое нами, то есть влагаемое в самое произведение, действительно условлено его внутренней формой, но могло вовсе не входить в расчеты художника, который творит, удовлетворяя вре́менным, нередко весьма узким потребностям своей жизни» [14, с. 167].. Коммуникативное направление в изучении музыкального текста предполагает тесную взаимосвязь музыки и ее восприятия в коммуникативной цепочке: творец – текст – исполнитель – пространственно-временной контекст – слушатель . Истоки этой парадигмы восходят к трудам Б. Асафьева, написанным еще в первые десятилетия прошлого века. Асафьевская теория интонации как структурно-смысловой ячейки, учение о ладовом ритме Б. Яворского, направленность музыкальной формы на слушателя, отмеченная Л. Мазелем, – все эти известные в музыкальной науке концепции учитывают психологические механизмы музыкального восприятия.. Однако сам термин коммуникативность, как известно, вводит в категориальный аппарат теории музыки Е. Назайкинский в своем труде «О психологии музыкального восприятия» (1972). Немного позже появляется работа В. Медушевского «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» (1976), развивающая это направление в музыкознании. Ученые обращаются в своих исследованиях к достижениям структурной лингвистики, где в тот период интенсивно разрабатываются концепции языкового значения, структурные методы изучения смысла (компонентный анализ, порождающая и интерпретативная семантика).. Второе направление в области теории текста – когнитивное – открывает возможность исследования когнитивных механизмов создания и понимания произведения. Прерогативой когнитивного направления является возможность рассмотрения логического мышления и чувственного познания в их взаимодополнительности, в естественном слиянии знаковых и образных, рассудочных и интуитивных смысловых компонентов в познании. Они тесно переплетаются в ментальной и речевой деятельности человека в виде некоего целостного образа – гештальт (от нем. gestalt – форма, структура, образ, целостность).. Выявление взаимосвязи между художественной идеей сочинения и синтаксисом, смыслом и его воплощением происходит в процессе когнитивной интерпретации, объединяющей эмоциональный (образный), логический (абстрактный) и характеристический (знаковый) уровни музыкального понимания нотного текста.. В частности, в процессе когнитивной интерпретации текста музыкально-лексические фигуры следует рассматривать как семантические маркеры. Они могут формироваться вокруг определенных базовых концептов в сознании интерпретатора. Из семантических маркеров конструируются значения и улавливаются смысловые оттенки музыкально-лексических фигур, направленных на восприятие слушателя.. Отметим некоторые разновидности семантических маркеров в камерно-инструментальных сочинениях венских классиков – Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, содержащихся в смысле глубинного предиката концепта театральность [15]. Из этих семантических маркеров конструируются значения и улавливаются смысловые оттенки музыкально-лексических фигур, направленных на восприятие слушателя (нарративная синтагма = нарушенный универсум + восстановленный универсум ). Они встречаются практически во всех разделах сонатно-симфонических циклов венских классиков – в менуэтах, трио, скерцо, рефренах и эпизодах рондо, в финалах и в первых частях.. Семантический маркер inganno : понятийный смысл – обман , каверза , притворство ;специальные средства музыкально-языкового выражения – внезапное кратковременное прерывание интонационного развития и вторжение гармонического оборота, уводящего музыкальное развитие посредством энгармонической модуляции «в сторону»:. . { Рисунок 1}. Й. Гайдн Клавирное трио № 28 E - dur. Allegro moderato. . . Семантический маркер imbroglio : понятийный смысл – путаница , сумятица , неразбериха ; специальные средства музыкально-языкового выражения – намеренное сочетание барочной техники периода типа развертывания с классическими моделями интонационного развития.. . . {Рисунок 2}. В.А. Моцарт Струнный квартет № 14 G - dur KV 387. Molto Allegro. . . Семантический маркер imbroglio (путаница)может выражаться посредством контрастного противопоставления разнородного тематизма (имеются в виду его жанровые свойства), например – хорального, возвышенного религиозного характера и танцевального, театрально-приподнятого склада:. . {Рисунок 3}. Л. ван Бетховен Струнный квартет op . 132. Molto adagio. . . . Семантический маркерt ravestire :понятийный смысл– театральное амплуа , специальные средства музыкально-языкового выражения – «переодевание» классической темы в новые ладовые или жанровые «костюмы» старинных мастеров, как, например, в Moderato из Клавирного трио № 19 g - moll (нумерация по Edition Peters ) Й. Гайдна, где каждая из основных партий сонатного Allegro рядится в «одежды» баховской аллеманды, стилистически выдерживая даже характерные для нее кварто-квинтовые нисходящие кадансы.. { Рисунок 4}. Й. Гайдн Клавирное трио № 19 g - moll (нумерация по Edition Peters ),. Moderato. . . . Семантический маркер abruptio : понятийный смысл – обрыв ; специальные средства музыкально-языкового выражения – внезапная пауза во всех голосах партитуры.. . {Рисунок 5}. Й. Гайдн Струнный квартет op . 33 № 5 G - dur Hob III : 41. Vivace assai. . . В финале этого цикла, буквально обрывающегося на середине фразы, семантический маркер abruptio также используется в самом конце сочинения.. Интерпретация смысла начинает детерминироваться познанной необходимостью, уровнем усвоения знаний о риторических приемах музыкального письма, позволяющим отслеживать параллели с оригинальными авторскими моделями музыкального синтаксиса.. Покажем некоторые из семантических маркеров, содержащихся в смысле глубинного предиката концепта буффонность (нарративная синтагма = стремительная динамика сценического действия + большое количество комических ситуаций ).. Семантический маркер нарушение : понятийный смысл (переносный) – прерывание чего-либо установленного (правил , порядка ); специальные средства музыкально-языкового выражения – чаще всего образуется при тематическом, динамическом, тембровом или тесситурном контрасте «спорящих» голосов.. . {Рисунок 6}. Й. Гайдн Трио № 19 g-moll (нумерация по Edition Peters). Presto. . . Подчеркнем, что приведенные семантические маркеры (и лексические единицы, их выражающие) нередко осознаются через какую-либо одну смысловую грань, которая оценивается как главная, ведущая в их выражении. Но каждая из них может быть как бы фронтальной стороной стоящей за музыкой эмоциональной сферы.. Предложенная автором когнитивная модель интерпретации в музыкальном искусстве по сути является системой координат, в пределах которой происходят процессы осознания анализируемой области по определенной схеме: восприятие (рецепция музыки как речи в момент ее становления и развертывания) – память (накопление и воспроизведение в сфере сознания информации о музыкальных звуках и их свойствах, созвучиях, музыкальных темах и их модификациях, отдельных интонациях и др.) – осмысление (понимание музыкального текста в определенном личностном, культурном, теоретическом и практическом контекстах). В этой модели на первый план выдвигается слушательское восприятие, интерпретирующее сознание и их активное участие в воссоздании замысла композитора.. В результате сочинение описывается через совокупность принципов, определяющие связь музыки с коммуникативным и историко-культурным контекстом. Это общие принципы, соотносящие музыку со слушателем, принципы направленности на слушательское восприятие, установки концентрированного воздействия, следования инерции и ее нарушения. На высшем уровне когнитивной интерпретации музыкальное переживание приобретает черты «надситуативности», приобщая субъекта музыкального восприятия к музыкальному опыту человечества.. . .