

МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІЯ, ФАЛЬКЛОР

ART HISTORY, ETHNOGRAPHY, FOLKLORE

УДК [781.1+78.071.1](476)

Поступила в редакцию 07.03.2017

Received 07.03.2017

Т. Г. Мдивани

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, Минск, Беларусь

КОГНИТИВНЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКИ В БЕЛОРУССКОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Содержанием статьи является когнитивный аспект музыкальной целостности. Главная идея введения заключается в тезисе: мир, воплощенный в музыке, и музыка как мир есть не что иное, как особым образом организованный музыкальный смысл и смысл музыкального текста. В основной части рассматривается процесс развития композиторской мысли на примере произведений белорусских композиторов – А. Литвиновского и В. Кузнецова. Отмечается, что в сочинениях сосредоточены многообразные когнитивные модели, музыкальные концепты и процедуры смыслополагания, поскольку автор, в каком бы стиле он ни писал, всегда выступает творцом нового музыкального мира, раскрывая посредством звука и музыкальный смысл, и духовную сущность человека, и жизнь Вселенной. Важнейшим этапом анализа музыки является установление его когнитивной модели как содержащей определенную совокупность смысловых единиц – элементарных, базовых, которые выполняют разные функции в процессе смыслополагания. Их взаимодействие образует концептуальную систему, в которой лидирующее место принадлежит концептуально значимым средствам музыкального языка и образам. В заключении отмечается, что музыка не содержит в себе прямых связей с конкретными жизненными образами и понятиями даже при наличии названия или программы сочинения. Поэтому рассмотрение вопроса специфического соотношения музыкального и немusical начал как ядра смыслового содержания творческой композиции требует особого междисциплинарного знания и релевантного творческому продукту методологического инструментария.

Ключевые слова: музыкальная когниция, концепт, интертекстуальность, интердимициональность, смысл, минимализм, сериальность.

T. G. Mdivani

Belarusian Culture, Language and Literature Research Centre, National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus

COGNITIVE ASPECTS OF MUSIC IN BELARUSIAN MUSICAL COMPOSITION

The article is focused on the cognitive aspect of musical integrity. The basic idea behind the introduction is that the world embodied in music and music as a world are nothing, but a specially arranged musical meaning and the meaning of musical text. The main part of the article explores the composer's thought development process using works by Belarusian composers, A. Litvinovsky and V. Kuznetsov. It is noted that compositions incorporate diverse cognitive models, musical concepts and meaning-making procedures, because the author, regardless of his style, always acts as the creator of a new musical world, using sound to unveil both the musical meaning and the spiritual substance of man and the life of the Universe. The most important stage in music analysis is to identify its cognitive model as the one containing a certain set of elementary, basic semantic units that perform different functions in the meaning-making process. Their interaction forms a conceptual system in which the leading place belongs to conceptually significant means of musical language and images. Concluding, the author notes that music contains no direct links with particular real-life images and concepts, even though a composition may have a name or program. Therefore, special interdisciplinary knowledge and methodological tools relevant to a product of creation are required to address the specific ratio between the musical and extra-musical as the core of the meaning contained in a composition.

Keywords: music cognition, concept, intertextuality, interdimensionality, meaning, minimalism, serialism.

Введение. Эволюция музыки как пласта культуры и вида искусства формируется на основе сложившихся традиций, которые наследуются в различных формах, инспирируются поиском новых духовных континентов и оцениваются тонкой шкалой профессионального мастерства. Одним из важнейших результатов эволюции европейской академической музыки стал феномен «музыкального произведения» – особым образом сконструированной художественной реальности,

целостности, со своим содержанием и средствами воплощения (выражения) композиторских мыслей, чувств, эмоций. О том, что музыка несет в себе мысль, отмечали многие композиторы. В частности, А. Шнитке писал: «Музыка – это мысль о мире, отношение к миру, выраженное в звуковой форме» [14, с. 41].

Между тем мир, воплощенный в музыке, и музыка как мир есть не что иное, как особым образом организованный музыкальный смысл и смысл музыкального текста¹. А. Лосев называет смысловую форму в музыке интенциональной [7], выделяя три ее стороны: напряжение (становление интонации в ее гармоническом, ритмическом, мелодическом и композиционном аспектах), личную актуальность (или «силу, с которой проявляет себя личность, запечатленная в звучащей музыке» [6]) и оформление. Здесь уместно напомнить и асафьевское определение музыки как искусства интонируемого смысла². Постигание содержания и структуры смыслов музыкального произведения, как и сам механизм их конструирования и процедур смыслополагания, проявляющих себя в процессе музыкального развертывания, составляет сущность музыкальных мыслительных операций, или когнитивной деятельности³. Отсюда когниция в музыке выражает себя как в статике (сама музыкальная мысль, или музыка-мысль), являясь своеобразным аттрактором, к которому тяготеют все элементы, так и в процессе (организация мыслей в целостность), которые, будучи направленными на выявление смысла музыкального текста, содержат в себе самоорганизующий потенциал – имманентный по своей природе (природе творческого сознания)⁴. Особое место в ряду актуальных композиторских интенций занимают когнитивные процессы в интердименсиональных композициях – музыкальных перфомансах, музыкальных хэппенингах, музыкальных акциях, энвайронментах (по М. Переверзевой) и т. п. Они включают в себя как рядоположные и валентные музыке (шире – звуковой материи) «среды обитания», так и визуальные, «действенные», сенсомоторные и даже восточные духовные практики, отдаляющие такого рода радикальные жанровые «формы», как жанровые амальгамы от европейской музыкальной традиции [12].

Основная часть. Обращение к когнитологии – науке об общих принципах, управляющих мыслительными процессами, – вызвано ситуацией в западном музыкальном авангарде XX века, где воцарился культ аналитизма и картезианского *cogito*, обнимающих и чувственный опыт, воображение, и рациональную сферу, структурирование. В этих условиях с неизбежностью встали вопросы о смысловом наполнении музыки как «материале» мысли и процедурах смыслообразования, осуществляемых с помощью не только собственно музыкальных средств и конкретных законов формирования структурной целостности. Раскрытие статуса смысла (открытый, латентный) и смысловой организации (линейной, нелинейной, детерминированной извне, индетерминированной, или самоорганизующейся и т. п.) музыкального материала в радикальных композициях с незакрепленным и частично закрепленным текстом приобрело особую актуальность. Например, каково смысловое содержание открытых алеаторических систем, в которых конструктивным ядром смыслообразования выступает поливариантность, семантическим – казуальность, вероятность? Определяющим семантическим маркером и обоих случаях выступает «нонсенс как открытая возможность смысла» [9, с. 326].

В других системах – графической музыке или интердименсиональной композиции – между организованной особым образом музыкальной мыслью и полисемией ее формирующего смысла неизбежно образуется когнитивный диссонанс (термин Л. Фестингера, 1956) [13, с. 47], т. е. несоответствие между мыслью-структурой, оформленной графически, и мыслью-смыслополаганием как динамическим процессом, апеллирующим к широкому и неограниченному полю возможностей для интерпретаций формы и смысловых коннотаций ее элементов. В радикальных музыкальных композициях с закрепленным текстом (т. н. «опусных», имеющих статус *opus perfectum et absolutum*) ситуация иная: здесь музыка-мысль и процесс смыслообразования зиждятся

¹ «Смыслом называют ... то мысленное содержание, которое выражается и усваивается при понимании языкового выражения <...> субъективный образ, возникающий при понимании текста» [2].

² Развитие идей Б. Асафьева находим в работах А. Амраховой, К. Зенкина, В. Холоповой. Каждый исследователь предлагает свое понимание музыкального смысла.

³ «Смысл – это становящееся содержание ... Этот процесс становления назван процедурой смыслополагания» [10, с. 35].

⁴ По мнению Л. Витковской, когнитивные процессы включают в себя «визуальные, слуховые, сенсомоторные и другие элементы перцептивного опыта», приобретая тем самым семиотический статус» [3].

на когнітаобоснованных асоцыятыўных прынцыпах, в основе которых лежат многообразные связи содержания музыки с заявленной программой (название произведения, разделов, агогические ремарки, словесные комментарии и пр.), а также на более широком контексте образно-асоциативных связей музыки – при наличии эстетического стержня – с литературой, поэзией, живописью, театром, танцевальным искусством и пр. Смысловая организация такого музыкального текста, его содержание и структура во многом определяются личностью «чтеца» – познающего мир музыки субъекта, его культурным опытом и человеческим потенциалом.

Между тем смысловой волюнтаризм существует и в замкнутых с закрепленным текстом музыкальных системах, который основан на существующей презумпции в музыке – как одном из механизмов творческого проявления человека – отказе от жестко фиксированных границ смысловых значений и их коннотаций, т. е. на допущении в раскрытии смысла «читательской интерпретации» в границах авторской компетенции. И в новых, и новейших музыкальных системах особенно часто встречается своеобразная игра смыслов, особенно в тех случаях, когда текст строится как мозаика из стилистически рядоположных в данном контексте музыкальных когний (коллаж, полистилистика) или представляет собой организованную последовательность контрастных элементов музыкальной целостности – «рыхлых», основанных на нонсенсе и аппроксимации, и «твердых», имеющих в основе рациональную когницию (Л. Берно: «Секвенция III»; А. Литвиновский: «Wir», «Zbieg»). Примечательно, что игра смыслов наиболее характерна для музыкальной интертекстуальности, где цитата не является внешней, чужеродной когницией, а предстает в качестве компонента (слоя) текста-палимпсеста (Л. Берно: Симфония; Д. Смольский: 15-я симфония). Безусловно, для содержательной идентификации «цитат» читающий субъект должен быть «аристократическим читателем» (Р.Барт), а музыкант обладать «интертекстуальной компетенцией». Во всех случаях процедура смыслообразования предстает как движение и интенция всех музыкальных когний к некоторой точке притяжения, названной в синергетике аттрактором. Последний выступает либо логическим этапом истории развития смысла (например, кульминация), либо концептом в процессе раскрытия смысла (тема в скрытом многоголосии), либо точкой бифуркации [11] музыкального произведения (форма et cetera).

Так структурируется творческая мысль в новых и новейших музыкальных системах, где смысл произведения оформляется не только содержанием, эмоциональной компонентой, но и специфической рациональной мыслью и стилем мышления – додекафонией (свободной, серийной и сериальной), минимализмом, интертекстуальностью и т. п. Между тем каждое музыкальное произведение является репрезентантом определенного стиля, где процесс стилиобразования неразрывно связан со смыслополаганием. Конструктивным элементом этой связи выступает смыслообразующая модель, или концепт⁵ – глубинный мыслительный элемент контентной системы, «существующий в сознании каждого человека; имеющий когнитивную природу и репрезентирующий концептуальный уровень его языковой системы; обладающий обобщающей силой и связанный со всеми другими категориями сознания и креативного мышления» [3]. Другими словами, понятие концепта «выражает взаимообусловленность смыслообразования и стилиобразования в языках искусства, объединяя в себе не только всю мыслимую человеком культурную информацию, но способы её репрезентации» [1]. В феномене музыки понятие концепта включает в себя определенные компоненты концептосферы (термин Д. Лихачева) [3] – авторский язык (стиль), стилиевые идиомы музыкальной культуры (восточной, западной), этноса (славянского, кавказского, татарского и др.), культурный опыт народа в целом и т. п. При этом концепт обращен и к миру, и к интеллектуально-ментальной системе композитора, который в свою очередь апеллирует к разнообразию возможностей формирования моделей смыслообразования и мыслительных операций. Отсюда многообразие творческих решений как при композиционном оформлении музыкального текста – даже в условиях стилиевой идиоматики (например, в тональной или серийной композициях, располагающих 12 звуками, четкой метроритмической основой, темпом, агогикой и пр.), так и в выборе системы (совокупности) средств выражения творческой мысли (идеи)

⁵ «При создании текста основным становится концепт («глубинный смысл», по терминологии В. Красных), от которого зависит смысловое, когнитивное и композиционное строение текста» [3].

определяется не столько инструментальными возможностями композитора, сколько оригинальностью самой когниции и особенностями смыслопостроения – разворачиванием когниции во времени и пространстве. Думается, что самобытность творческого лица художника и неповторимость его стиля кроется в синтезе интеллектуально-когнитивной и эмоционально-образной систем⁶.

Многообразные когнитивные модели, музыкальные концепты и процедуры смыслополагания демонстрирует белорусское композиторское творчество. В нем нашли оригинальное преломление многие тенденции развития культуры XX века – классические, национально-романтические, радикальные, фольклорные, в которых всегда отчетливо заявляет о себе «концептуальный лексикон» (А. Амрахова) конкретной творческой индивидуальности. В своем произведении композитор выступает творцом нового музыкального мира, раскрывая посредством звука и музыкальный смысл, и духовную сущность человека, и жизнь Вселенной. Когнитивно ориентированная методология дает возможность выявить имплицитное присутствие автора, его «Я» как в закономерностях смыслообразования, содержании музыкального произведения, которые проявляют себя в различных аспектах музыкальной композиции – интонационном словаре, так и во внутреннем устройстве, материале в целом. Тем самым создается инструментарий для глубинного постижения сущности музыки (музыкального произведения) и ее места в локальном значении и в пространстве мировой художественной культуры. При этом важно отметить, что когнитивный процесс всегда линейный, устанавливающий «результат действия смыслов» [3].

Для прояснения когнитивных аспектов творческой деятельности композитора обратимся к краткому анализу интереснейших произведений А. Литвиновского и В. Кузнецова. Заметим, что содержательное (смысловое) наполнение сочинений артіі многозначно. Каждое из них – это своего рода звуковое alter ego композитора, заключающее в себе и авторскую индивидуальность, и его представления о мире, и, наконец, сам мир.

А. Ф. Литвиновский. UL⁷ (1993). В 90-е годы XX века А. Литвиновским были написаны три оригинальнейших опуса, в которых отразился его интерес к радикальной ветви европейского музыкального авангарда – Wir, Zbieg и Ul. Композитор к тому времени недавно закончил ассистентуру-стажировку БГАМ по классу профессора, народного артиста Беларуси Д. Смольского, но, несмотря на молодость, создал очень оригинальные сочинения, демонстрирующие яркость творческой индивидуальности, уверенное мастерство и зрелую мысль. UL написан для квинтета струнных инструментов – виолончели, контрабаса, альты и двух скрипок. Анализ когнитивной сферы предполагает выявление процедур смыслополагания (или смыслопостроения) и когнитивного содержания выразительных средств. Наметим его контуры.

Смыслопостроение, или когнитивный аспект семантики. Анализ смыслопостроения, или контент-анализ музыкального текста, предполагает широкое рассмотрение содержательных и идейно-эстетических детерминант тематики и образной системы сочинения и направлен на прояснение как концептосферы произведения, так и авторской позиции в интерпретации мира. Одним из важнейших этапов анализа является установление его когнитивной модели, содержащей определенную совокупность смысловых единиц – элементарных, базовых, которые выполняют разные функции в процессе смыслополагания. Их взаимодействие образует концептуальную систему, в которой лидирующее место принадлежит концептуально значимым средствам музыкального языка и образам. Художественный образ сочинения насыщен метафорами и антитезами, продиктованными программой сочинения⁸. Когнитивная основа смыслопостроения проявляет

⁶ Здесь специально опускается вопрос об образно-эмоциональной составляющей художественного и шире – творческого мышления, как не требующий специальных доказательств.

⁷ В переводе с белорусского и польского – улей. Улей – мотив бессмертия, пчелиный рой – аллегория Надежды.

⁸ Программа сочинения отсылает к мифам и легендам Древней Греции, где пчелами называли жриц Артемиды, Персефоны и Деметры. Деметра и Персефона называли пчелами и себя. Сюжетной основой программы Ul является легенда о Персефоне и ее пчелах. В гомеровском гимне «К Деметре» рассказывается о том, как Персефона вместе с подругами собирала цветы на лугу. Вокруг летали пчелки и шмели. Внезапно из расселины появился Аид и умчал ее на золотой колеснице в царство мертвых. Приводим краткий фрагмент сюжета: «Божественная Персефона со своими подругами-океанидами беззаботно резвилась на цветущей Никейской долине. Подобно легкокрылой бабочке перебежала она от цветка к цветку. Подобно чудесной пчелке вкушала пыльцу от растений... Персефона перебежала от розы к розе. Ее неописуемый восторг вызывали душистые фиалки, белые лилии-касабланки, красные гиацинты

себя в параллельных концептуально-смысловых контекстах: Персефона и Природа (Персефона на лугу собирает цветы), Персефона и подруги (пчелки-труженицы, собирающие мед), Персефона и душевная чистота (пчела способна вознести человека после его смерти в высшие сферы). Их совокупность образует смысловую когнитивную систему, глубинным, концептуальным ядром которой выступает *идея жизни*. Образная семантика ядро-элемента содержания в процессе смыслопостроения укрупняется от фрагмента текста (пчела как его локус) до содержательного уровня миротекста (неустанное духовное старание для всеобщего блага) в его семантико-онтологическом статусе, выступая тем самым философской когницией-дискурсом о смысле жизни. Конструктивным концептом смыслопостроения и концептуальной основой пьесы У1 выступает антитеза контраста: сопоставление и сочетание движения и покоя; психологически заостренного и иллюстративного, явленного и явного (звуквысоты и длительности нот) и неявленного и неявного (преимущественно непроставленные ритм и метр, агогика, артикуляция), что вкупе образует мыслительно-поэтический акт творчества. С когнитивно-креативных позиций процесс смыслополагания в пьесе проходит этапы семантизации как самого образа («Персефоны-пчелы»), так и самого движения (траектория «полета пчел» как процесс развития), где структуры и процессы в своей совокупности образуют своего рода «когницию-познание» (выражение Л. Витковской). Тем самым реально доказывается, что «мысль образна», и хотя музыкальные концепты предметно не явлены, метафоричны, имплицитны, однако они с необходимостью представляют собою своего рода «ментальную образность» (по Дж. Лакоффу). В целом, в сочинении в субъективном авторском преломлении представлены сложная картина жизни, поиск истины и духовные устремления.

Когнитивный аспект структуры. Пьеса поделена композитором на разделы-квадраты (8 со вступлением Intrada и кодой), каждый из которых участвует в процессе формирования структуры (разделы с аккордовым материалом, разделы-паузы, разделы-соло). Звуковая ткань сочинения вырастает из «темемы» (термин И. Григоренко), или метатемы, которая изложена в Intrada в виде трех полутоновых кластеров: {e - f - fis - g - as}, {a - b - h - c - des}, {d - es - e - f - ges}.

Ее звуковысотным концептом выступает чистая квинта, лежащая как в основе звуков Ursatz (e, a, d), представленных имплицитно, неявно, на них «стоят» «темброво-конципированные единства» (выражение Ю. Холопова), так и в основе связей тонов, что указывает на европейские корни музыкального мышления композитора. Схематическим выражением метатемы является следующий ряд: e-f-fis-g-as/h-c-des-b-a .. d .. es- [e-f-ges]. Вся совокупность звуков в Intrada (всего 35) образует додекафонное поле, содержащее различные виды конструктивных концептов – серийную группу 1-3-6-7 (делится на отношения симметрии 3-7-7-3, 7-2-7-1-2-1), quasi-тональные опоры (c-es и c-e) и тритон (в вертикальной и горизонтальной проекциях). Система родства между звуковысотными элементами обусловлена общими законами музыки. Это простое повторение (7-3-7-3-7-7 в партии контрабаса), смещение на интервал (первые три «пикнона» в Intrada), варьирование (например, fis-des, es-as в партии альты).

В процессе музыкального развития композиторская мысль формирует разнообразные метаморфозы темемы. Здесь есть и диатоническая редукция (2-1-3), и сложное интонационное образование с тритоном (6-1-2, 1-2-6, 6-1-3-1, 6-1-2 и т. п.). Они образуют некое производное звуковысотное пространство, где симптоматично деление на сегменты, заданные в метатеме (1-3-1, 3-1-7), и разнообразные формы преобразования материала по принципу внутрисерийной работы (пермутация в партии виолончели, раздел solo; ракоход в партии контрабаса, раздел solo; а также инверсия и их синтез). Организующим концептом звукового материала, куда входят точные и аппроксимативные звуковысоты, выступает квинта (соотношение между тонами, линия «фундаментального баса», или Ursatz), конструктивным аттрактором – малая секунда, которая детерминирует звуковое тяготение. Интервальная последовательность с тритоном 6-1-3-1-7 определяет как интонационное обновление в последующих разделах, так и накладывает отпечаток на эмоциональное

и еще какие-то неведомые ей, с неба упавшие полевые цветы... Божественная дочь Деметры и Всевышнего восхищалась запахами не эмоционально. В каждом из цветков ей виделся дар вышней мудрости, отражение вечнодевственной красоты, миниатюрная вселенная... Как прекрасна Персефона! Как чист ее ум. Какая великолепная богиня, созданная царствовать на Олимпе с Артемидой, Афиной, Апполоном и Дионисом...Персефона – само олицетворенное совершенство Всевышнего» [5].

содержание пьесы, особенно при контрапунктическом изложении двух голосов и в моменты смены мелодической, горизонтальной звуковой проекции на аккордовую, вертикальную (разделы D, C, G). Разнообразие вносит артикуляция, ориентированная на высотные, темповые и метроритмические аппроксимации.

Когнитивная стратегия пьесы зиждется на контрасте сонантности (консонизирующее звучание в разделах AF и Coda – резкое диссонизирующее в других отделах), плотности созвучий (линейное изложение – кластер) и динамике. Траектория движения композиторской мысли волнообразна. Она включает подъемы и спады, разряжение и сгущение плотности, контрастную смену стилевых манер: возвышенная кантилена – алеаторика – мотивная техника, создавая вполне конкретные образные и визуальные ассоциации. Барочные аллюзии адресуют к счастливой и безмятежной земной жизни Персефоны, энергичный и напряженный музыкальный процесс – с полетом большого пчелиного роя, то приближающегося к улью, то удаляющегося от него, и полетом шмеля (соло контрабаса). Главной архитектурной когницией сочинения выступает репризное повторение каждого квадрата в видоизмененном варианте: фрагмента, соло, паузирующего раздела. Конструктивный идеал художественного космоса А. Литвиновского в пьесе UL инспирировал мыслительные операции по структурированию музыкальной материи как в макро-, так и микроплане композиции.

Когнитивные репрезентации в музыкальных средствах. В сочинении А. Литвиновского присутствуют разного типа «ментальные репрезентации» (И. Григоренко), которые проясняют программный замысел сочинения, обозначенный автором музыки как «фрагмент земной жизни Персефоны и ее пчел до похищения Аидом». Каждый компонент музыкальной целостности имеет пространство смысла, участвуя в конструктивном процессе. Так, аппроксимативные звуковысоты («самый высокий звук», «игра за подставкой», «глиссандо на неопределенной высоте») и метроритмы (например, «неритмические тремоло»), временные координаты («максимально быстрый темп»), демонстрирующие проявления нелинейности, самоорганизации, соседствуют с вполне конкретными звуковысотами, ритмами, темпами. Функции их разнообразны. Например, аппроксимации, с одной стороны, выполняют иллюстративную задачу, вызывая вполне конкретные ассоциации с нерегламентированной вибрацией пчелиных крылышек, с другой – семантическую, связанную с репрезентацией креативного начала. Неоднозначна роль и главного конструктивного аттрактора пьесы – полутона. Так, последовательность малых секунд в партии контрабаса dis - e, ges - f, es - d, ais - h, e - f, c - des, g - as и т. д., окаймляющих каждый из звуков семиступенной диатонической гаммы c - d - e - f - g - a - h (своеобразной Urlinie), с одной стороны, выполняет структурную функцию, формируя динамику развития композиторской мысли от нижнего основания «с» к вершине «h», с другой – хроматизирует звуковысотную ткань, создавая когнитивный диссонанс с диатонической Urlinie, с третьей – устанавливает когнито-смысловую корреляцию с образом «соты-ячейки» улья⁹, наконец, с четвертой – является символом неустанного труда, направленного в русло альтруизма, и творческого начала в любой деятельности. Отсюда интервал малой секунды есть и мысль-структура, и мысль-процесс, находящиеся в неразрывной связи. Тем самым многозначное смысловое поле малой секунды образует когнитивное единство, маркируя, акцентируя и актуализируя многие аспекты смыслодержания. В итоге, благодаря смысловой наполненности, малые секунды обретают статус когнитивного концепта, наделенного функцией своеобразного механизма связи музыкальных средств пьесы как с миром, так и с «интеллектуально-ментальной системой» (Л. Витковская) композитора. В целом, музыкальный процесс, предложенный композитором в пьесе «Улей», предстает как особое ментальное пространство, аккумулирующее в себе все богатство мыслей и образов, инспирированных программным замыслом.

Музыкальная когниция сочинения, обладающая значением предметности на уровне ассоциативных связей, проявляет себя также в артикуляции звуковой ткани («глиссандо на неопределенной высоте», игра «за подставкой»), темпе и других элементах. Они органично вписываются в смысловое пространство пьесы и конкретизируют ее смысловую идею, придавая каждому музыкальному элементу мыслительную емкость как в интонационном, так и структурном аспектах. Как справедливо отмечает И. Григоренко, «именно когнитивно-креативные стратегии порождения

⁹ По А. Михайлову, «именование извне<...> полагает смысл» [8].

текста, равно как его понимания и интерпретации, являясь частью общего знания, представляют собой контекстуально ориентированный оперативный (on-line) процесс, который осуществляется для прогнозирования и построения текста и определяет его семантическое наполнение, формирующее авторские особенности поэтики и стилистики» [4].

В. Кузнецов. «Тарангул» (2006). Композитор работает в разных жанрах: опера, балет, симфония, вокально-инструментальные композиции крупных и малых форм, в т. ч. в области условного театра (музыкальные хэппенинги «Два текста Даниила Хармса», «В ожидании Фридерика», интердименсиональный опус «Свинцовые облака»); техниках композиции: тональной и новотональной («Кастусь Калиновский», «Ладушки»), сонорной («Звуковые пространства «Euphonia», «Caesium-137»), серийной и сериальной («Звуковое эссе», «Тень стекла»), минималистской («Уголок насекомых»), медитативной («Медитации»), а также нередко сочетает язык академической музыки с джазовой стилистикой («Рэгтайм»). Отличительной чертой стиля композитора является театральность. Театральностью обусловлены расширение жанровых границ, пластичность и рельефность образов, повышенное внимание к деталям, которые передают не только движение души, но и жест, пластику и мимику «героев».

В фортепианной пьесе «Тарангул» из цикла «Уголок насекомых» мыслительные операции проявляют себя прежде всего в организационном процессе. В сочинении композитор использует технику минимализма, создающую идеальные условия для позиционирования математического начала в качестве смысловой (формообразующей, так как форма здесь есть смысл) доминанты целостности.

Когнитивный аспект структуры. Структурирование музыкального процесса осуществляется на математической основе, которая управляется композиторским сознанием. Пьеса делится на 2 раздела (12+10 тт.), где 1-й состоит из четырех пропорционально развернутых во времени фраз по три такта, второй – из двух построений, выполняющих разные драматургические функции – развития (6 т.) и завершения (4 т.). Обличение звукового материала в музыкальную форму осуществляется путем сначала простого повторения восьмизвучного главного мотива (паттерна) b-e-es-a-h-b-des-c, а затем – сжатия в двузвучие des-c. В силу использования техники горизонтально-подвижного контрапункта границы между фразами в развитии (13–18 тт.) завуалированы и различимы только при работе с нотной записью. Континуальная процессуальность выступает онтосом композиции. В целом, композиторская мысль обеспечивает собственно музыкальное становление, которое есть не что иное, как способ создания художественного Космоса и постижения Универсума.

Процесс структуризации сознательно отобранных композитором мотивов, ритмов, динамических оттенков проявляет себя в двух аспектах: интонационном и временном. Временной процесс строго организован. Первый раздел (1–12 тт.) основан на простом повторении триакта, второй и кадансирующий разделы – одноакта в технике горизонтально-подвижного контрапункта, приближающегося к квантитативным рядам (13–18 тт.) и полихронии с тенденцией к аддиции (за единицу измерения принята \mathcal{J}): $\frac{1}{8}$ - $\frac{1}{8}$ - $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{8}$ - $\frac{1}{8}$ - $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{8}$ - $\frac{1}{8}$ - $\frac{1}{4}$ + $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{8}$ - $\frac{1}{4}$ + $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{8}$ - $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ - $\frac{1}{4}$ и $\frac{1}{8}$ - $\frac{1}{8}$ + $\frac{1}{2}$ +1 (18–22 тт.). Время абстрагировано от динамического процесса и агогики. Примененный на границе развивающего и заключительного разделов «мост» (18 т.) – характерное явление для европейской музыки как нового, так и новейшего времени.

Интонационный процесс организован принципом репетитивности, общей формообразующей идеей высотной структуры выступает ротация мелодической попевки из 8 звуков (паттерна) через два звука с повтором первых четырех тонов: 1-2-3-4-5-6-7-8/ 1-2-3-4; 3-4-5-6-7-8-1-2/ 3-4-5-6; 5-6-7-8-1-2-3-4/ 5-6-7-8 и т. д. Гармоническим стержнем звуковысотности выступает ось C-a, интонационным центром – C; метроритмическим – моновремя на уровне длительностей и метротектонизма. Другими словами, структурирование музыкальной материи по конкретным законам есть продукт композиторского сознания, которое открывает музыку как организованную среду и как материализацию творческой мысли.

Когнитивные аспекты семантики. Композитор создает в пьесе особый художественный мир, опираясь на весомый смыслозначимый концепт – «мир маленькой личности», мир паука. Название пьесы «Тарангул» есть не что иное, как свернутая смысловая структура произведения, его главная

когниция и смысловая программа. Не случайно композитор дает специальную сноску из энциклопедического словаря об этом природном феномене. Программой-когницией, заключенной в слове «тарантул», определяются техника минимализма (образ маленького насекомого, шире – «маленького человечка» как особи живого мира и человека как микроорганизма Вселенной и т. п.), незначительные изменения метроритмического и звуковысотного рисунка, вызывающего ассоциации с бесконечным плетением тарантулой паутины (может быть интерпретирована и как метафора способа и смысла бытия насекомого в мире), монотония ритма, символизирующая бесконечность процесса, а также приглушенная динамика, ориентирующая на скромность, незаметность жизни, а, возможно, и призывающая к определенной жизненной парадигме. Отсылка В. Кузнецова к латенциям, импликациям создает нетривиальный способ репрезентации глубоких смыслов, заключенных в музыкальном материале. Это дает возможность установить внутреннюю когнитивно-концептуальную корреляцию между словом-программой и подтекстом, основной идеей которого является идея движения как способа жизни. Отсюда неизбежная бытийная связь и даже совмещение микро- и макрокосмоса, что создает своего рода онтологический слой содержания произведения. Когнитивная модель названия, найденная композитором, явилась ключом для раскрытия значений программы в разных аспектах музыкального текста – композиционном, языковом и формообразующем, предстающих вкуче и в частности как процесс смыслополагания.

Заключение. Таким образом, когнитивные аспекты музыки проявляют себя на разных уровнях композиторской целостности. При этом особо следует подчеркнуть, что музыка как текст не содержит в себе прямых связей с конкретными жизненными образами и понятиями даже при наличии названия или программы сочинения. Нельзя говорить, что музыка реально «танцует», «живописует» или «визуализирует». Это некомпетентный, ненаучный подход к результату композиторского творчества. Природа музыки – в звуковременной ипостаси, где музыкально-логические связи являются сутью смысловыми связями, определяющими музыкальную поэтику сочинений. При этом проблема соотношения музыкального и вне(не)музыкального начал (в различных формах) не утрачивает своей актуальности, но ее рассмотрение требует особого междисциплинарного знания и релевантного творческому продукту методологического инструментария.

Список использованных источников

1. Амрахова, А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: На примере творчества азербайджанских композиторов / А. Амрахова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.referun.com/n/kognitivnye-aspekty-interpretatsii-sovremennoy-muzyki#ixzz3EiwqVZbX>.
2. Бабайцев, А. Смысл и значение / А. Бабайцев // Новейший философский словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philosophi-terms.ru/word>.
3. Витковская, Л. Когниция смысла. Литературоведение XXI века. – 2-е изд., доп. / Л. Витковская. – Пятигорск: Изд-во Пятигорск. гос. лингв. ун-та, 2012. – 236 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rud.exdat.com/docs/index-797558.html?page=3>.
4. Григоренко, И. Текст как пространство реализации смысла и когниции: На материале текстов по изобразительному искусству на русском и английском языках / И. Григоренко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/tekst-kak-prostranstvo-realizatsii-smysla-i-kognitsii-na-materiale-tekstov-po-izobrazitelnom>.
5. Гомеровы гимны. К Деметре [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.atlanticgrail.com/page148>.
6. Зенкин, К. Музыкальный смысл как энергия / К. Зенкин // А. Ф. Лосев и проблемы единой интонологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.independent-academy.net/science/tetrad/13/zenkin.html>.
7. Лосев, А. Основной вопрос философии музыки / А. Лосев // Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – С. 524 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/muzyka-kak-fundamentalnoe-vyrazhenie-kultury-i-predvoshishchenie-osobennostey-ee-razvitiya#ixzz3HkfuXI2B>.
8. Михайлов, А. Слово и музыка: Музыка как событие в истории слова / А. Михайлов // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: материалы науч. конф. – М., 2002. – С. 9–11 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://moscons.ru/ru/publication.aspx?id=122373>. – Дата доступа: 11.11.2014.
9. Можейко, М. Интертекстуальность / М. Можейко // История философии. Энциклопедия. – Минск: Книжный дом, 2002. – С. 326.
10. Смирнов, А. Логика смысла: Теория и ее приложение к анализу классической арабской философии и культуры / А. Смирнов. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 504 с.

11. Сороко, Э. Онтология творчества как меры и нормы развития человека / Э.Сороко // Творчество как онтологическая проблема. – Пермь: Пермск. гос. нац. исслед. ун-т, 1992. – 229 с.
12. Теория современной композиции: учеб. пособие. – М.: Музыка, 2005. – 604 с.
13. Фестингер, Л. Теория когнитивного диссонанса / Л. Фестингер. – СПб.: Ювента, 1999. – 318 с.
14. Холопова, В. Феномен музыки / В. Холопова. – М.; Берлин: ДиректМедиа, 2014. – 380 с.
15. Чуешов, В. Введение в современную философию / В. Чуешов. – Минск: ТетраСистемс, 1998. – 128 с.

References

1. Amrakhova, A., “Cognitive aspects of the interpretation of modern music: the example of the work of Azerbaijani composers”, Available at: <http://www.referun.com/n/kognitivnye-aspekty-interpretatsii-sovremennoy-muzyki#ixzz3EiwqVZbX>, (Accessed 05 March 2017).
2. Babaitsev A. Iu., “The meaning and significance”, *Noveishii filosofskii slovar'* [The newest philosophical dictionary], 3rd ed., Book House, Minsk, BY, 2003, p. 940, Available at: <http://www.philosophi-terms.ru/word>, (Accessed 03 March 2017).
3. Vitkovskaia L., *Kognitsiia smysla. Literaturovedenie XXI veka* [Cognition of meaning. Literary criticism of the XXI century], Publishing house of Pyatigorsk State Linguistic University, Pyatigorsk, 2012, Available at: <http://rud.exdat.com/docs/index-797558.html?page=3>, (Accessed 01 March 2017).
4. Grigorenko I., “The text as a space for the realization of meaning and cognition”, Available at: <http://www.dissercat.com/content/tekst-kak-prostranstvo-realizatsii-smysla-i-kognitsii-na-materiale-tekstov-po-izobrazitelnom>, (Accessed 01 March 2017).
5. “Homeric hymns. To Demeter”, Available at: <http://www.atlanticgrail.com/page148>, (Accessed 05 March 2017).
6. Zenkin K. V., “Musical meaning as energy (energeia)”, *Akademicheskie tetradi: Al'manakh. Vyp. 13. Edinaia intonologiya* [Academic notebooks: Almanac. Issue. 13. Unified intonology], Moscow, RU, 2009, pp. 456–477, Available at: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/zenkin.html>, (Accessed 01 March 2017).
7. Losev A. F., “The main issue of the philosophy of music”, in Losev A. F., *Filosofia. Mifologiya. Kul'tura* [Philosophy. Mythology. Culture], Think, Moscow, RU, 1991, p. 524, Available at: <http://cheloveknauka.com/muzyka-kak-fundamentalnoe-vyrazhenie-kultury-ipredvoshischie-osobennostey-ee-razvitiya#ixzz3HkfuXI2B>, (Accessed 03 March 2017).
8. Mikhailov A. V., “WORD AND MUSIC: Music as an event in the history of the Word”, *Slovo i muzyka. Pamiati A. V. Mikhailova: materialy nauchnoi konferentsii* [Word and music. In memory of A. V. Mikhailov: materials of the scientific conference], Moscow Conservatory, Editorial and Publishing Department, Moscow, RU, 2002, pp. 6–22, Available at: <http://mosconsv.ru/ru/publication.aspx?id=122373>, (Accessed 05.11.2014).
9. Mozheiko M., “Intertextuality”, *Istoriia filosofii. Entsiklopediia* [History of philosophy. Encyclopedia], Book house, Minsk, BY, 2002, p. 326.
10. Smirnov A., *Logikasmysla: Teoriia i ee prilozhenie k analizu klassicheskoi arabskoi filosofii i kul'tury* [The logic of meaning: The theory and its application to the analysis of classical Arabian philosophy and culture], Languages of Slavic Culture, Moscow, RU, 2001.
11. *Tvorchestvo kak ontologicheskaya problema: mezvuzovskaya nauchnaya konferentsiia: sbornik tezisov dokladov na konferentsii* [Creativity as an ontological problem: Interuniversity scientific conference: a collection of abstracts at the conference], Federal State Budget Educational Institution of Higher Professional Education "Perm State National Research University", Perm, RU, 1992.
12. *Teoriia sovremennoi kompozitsii: uchebnoe posobie* [Theory of modern composition: a textbook], Music, Moscow, RU, 2005.
13. Festinger L., *Teoriia kognitivnogo dissonansa* [Theory of cognitive dissonance], Iuventa, St. Petersburg, RU, 1999.
14. Kholopova V., *Fenomen muzyki* [Phenomenon of music], DirektMedia, Moscow, Berlin, 2014.
15. Chueshov V., *Vvedenie v sovremennuiu filosofiiu* [Introduction to Modern Philosophy], TetraSistems, Minsk, BY, 1998.

Информация об авторе

Мдивани Татьяна Герасимовна – д-р искусствоведения, проф., ведущий науч. сотрудник. ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси» (ул. Сурганова, 1, корп. 2, 220072, Минск, Республика Беларусь). E-mail: 333mt777@gmail.com.

Для цитирования

Мдивани, Т. Г. Когнитивные аспекты музыки в белорусском композиторском творчестве / Т. Г. Мдивани // Вес. Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 2017. – № 3. – С. 68–76.

Information about the author

Mdivani Tatsiana Gerasimovna, D. Sc. (Art Hist.), Professor, Leading Scientific Researcher, Belarusian Culture, Language and Literature Research Centre, National Academy of Sciences of Belarus (1 Surganov Str., Bldg 2, Minsk 220072, Belarus). E-mail: 333mt777@gmail.com.

For citation

Mdivani, T. G. Cognitive Aspects of Music in Belarusian Musical Composition / T. G. Mdivani // Proc. Natl. Acad. Sci. Belarus: Hum. Ser., no. 3, 2017, pp. 68–76.