



Хохлова Анжела Леонидовна
доктор искусствоведения, доцент
зам. директора по научно-методической работе
ОГБОУ ДПО (повышения квалификации) специалистов культуры и
искусства «Образовательно-методический Центр»
Министерства культуры Калининградской области
angela1@list.ru

СТАНОВЛЕНИЕ КОГНИТИВНОГО ПОДХОДА В МУЗЫКОЗНАНИИ

Общенаучная антропологическая парадигма реального времени, в контексте эпохальных изменений в области науки и культуры создает необходимость выведения музыкального искусства за установившиеся границы в сферу философии познания, теории мышления, теории информации, то есть в сферу междисциплинарного знания о мире и человеке. Эти изменения характеризуются прежде всего взаимным обогащением онтологии и гносеологии, усилением интеграционных процессов, особенностями репрезентации знания как фундаментального базиса социокультурной эволюции.

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» [17,с.52]. Иными словами, 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. Она 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 видный 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» [1, с. 4].

Возникает когнитологический дискурс, который связывает когнитивную действительность, рассредоточенную по проблемным сферам гуманитарного и естественнонаучного знания, объективирует когнитивный процесс как целостность. Осуществляется формирование дисциплинарной матрицы, которая, определяя правила научной деятельности, установки и предписания, является главным средством фиксации и передачи концептуальных парадигм в науке.

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.

По мысли А. Амраховой, утверждение в музыкознании когнитивных терминов «может стать новой ступенью в постижении способов, закономерностей и особенностей взаимодействия музыкального языка, сознания и культуры», «способно расширить рамки смыслового анализа художественных явлений и придать бóльшую глубину и эффективность искусству интерпретации» [1, с.95]. 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.

На современном витке развития музыкальной науки становится очевидным, что в изучении музыкального искусства все еще остаются незаполненными лакуны, связанные с анализом процессов музыкального сознания и мышления реципиента – с усвоением специальных знаний, способами их ментальной организации, с формированием художественных идей и их воплощением (в акустической, вербальной, невербальной формах).

Вместе с допустимостью методологического сдвига познавательных установок (эвристик) в сторону обогащения контактов между различными дисциплинами, позволяющих специфическим образом объединять в решении исследуемых проблем естественнонаучную и гуманитарную сферы, в том числе искусствоведческую (музыковедение, лингвистика, литературоведение, театроведение), открываются новые возможности осмысления исследуемых явлений.

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.

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» [8, с.141], отметим разницу, существующую между двумя этими методами.

Во-первых, метод когнитивно-фреймового 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).

Во-вторых, фрейм-анализ опирается на использование системы фреймов как универсальных инструментов интерпретации особенностей музыкального мышления, содержательного мира музыки, знания и значения.

В-третьих, фрейм-анализ разворачивается по определенной иерархической схеме (план интерпретации, поэтапно проясняющий смысл музыкального произведения), которая показывает возможное направление мысли в процессе постижения явлений музыкального искусства.

Преимуществом когнитивно-фреймового 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.

По утверждению А. Амраховой, «именно концептуально оформленная внутренняя форма языка вводит духовную деятельность в определенное русло, открывает “путь” к выражению мысли». Далее исследователь делает очень важный вывод: «<...> понятие внутренней формы языка вполне

соответствует этимологическому значению самого понятия формы как эйдоса, “видения”» [1, с.96]. Высказывания А. Амраховой коррелируют с мыслями В. фон Гумбольдта: «внутренняя форма и есть “видение материи мира вещей и явлений” <...>» [1, с.97]. Можно напомнить, что А. Лосев определял эйдос (специфический смысл музыки) с помощью философских категорий единичности, подвижного покоя, самотождественного развития и становления, подчеркивая главнейшее свойство музыки – процессуальность.

Механизм воспроизведения музыкальных и немusикальных смыслов (во внутреннем – внешнее и наоборот) наряду с А. Лосевым, в XX веке объясняли Б. Яворский, Б. Асафьев, В. Цуккерман, Л. Мазель, В. Бобровский, М. Арановский, Е. Назайкинский, Ю. Рагс и другие известные ученые¹.

¹Вопросы 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 соотношенность 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.

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 последние десятилетия одним из следствий когнитивного процесса, укрепляющего свои позиции в отечественном музыкознании, явилось неуклонное стремление исследователей музыкального искусства внедрять в свои труды достижения современной нейробиологии, социологии, теории информации, кибернетики. Здесь в первую очередь следует назвать труды М. Карасевой («Применение паттернов нейролингвистического 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»).

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 XXI 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» [7, 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 [15, с.78; 4, с.425]. По утверждению Ю. Лотмана художественный текст многомерен и многократно закодирован [10]. 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 [6]. 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 всегда в широком диапазоне вариативна.

Вариативность зависит от различной степени глубины постижения художественного произведения. Углубленное прочтение текста в процессе конструирования смысла особенно важно, так как познание его сверхглубинной семантики включается «в сферу компетенции интерпретатора произведения в чьем сознании выстраивается субъективный конструкт» [16, с.104]. «“Я”, которое соприкасается с текстом, в свою очередь является множественностью других текстов, кодов, уходящих в бесконечное, точнее теряющихся в нем <...>», – пишет Р. Барт. И далее: «Субъективность <...>, это обманчивая законченность, только след всех кодов, из которых я состою, так что в конечном счете моя субъективность обладает всеобщностью стереотипов. Восприятие определяется временем, средой, социальной группой, следовательно, мы имеем дело с некоторым историческим читателем и с обязательными для него реакциями» [5, с.20].

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 феноменологической 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 [12, 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-временного потока, в динамике которого зарождается художественное произведение» [11, 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» [3, 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 язык и музыкальной речью, раскрытием специфики музыкального смыслообразования.

По словам Е. Назайкинского, установка на овладение смыслами очень перспективна, потому как «это кардинальный путь развития *музыкознания как искусства интерпретации*» (курсив – А. Амраховой). «Все собственно технические вещи уходят вместе со стилями и техниками, они <...> остаются где-то там – в глубине веков – и приобретают историческую ценность. А вот интерес к музыке как виду искусства, стремление понять, почему она так трогает, что она дает человеку, – все это <...> входит в самую сердцевину музыкознания, с которой связаны и все другие, в том числе сугубо технические его области» [2, с.68].

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» [14, 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* (курсив мой – А.Х.). 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 временным, нередко весьма узким потребностям своей жизни» [13, 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, которое балансирует «на тонкой грани между образом и концептом, постепенно модулируя в привычную (и оттого более рельефную) оппозицию между чувством и мыслью <...>» [1, с.25].

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).

Гештальт понимается и как результат целостного восприятия, и как наивысшая ступень познания, когда субъект имеет фоновые знания или пресуппозиции (от лат. *praesuppositio* – предположение; понятие из логики, обозначает семантическую составляющую суждения), располагает различными концептами и их значениями, когда у него сложилась общая схема всех составляющих – фрейм-структура, описывающая определенный образ.

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.

Поскольку применение когнитивной парадигмы в методологии музыкознания открывает существенные перспективы для исследовательской деятельности, то полнометражное раскрытие «технологии» фрейм-анализа музыкального текста во многом еще впереди.

Список литературы

1. *Амрахова, А.А.* Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: На примере творчества азербайджанских композиторов [Текст]: дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. / А.А. Амрахова. – Москва, 2005. – 325 с.
2. *Амрахова, А.А.* Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах [Текст]/ А.А. Амрахова. – М.: Композитор, 2009. – 360 с.
3. *Арановский, М.Г.* Музыкальный текст: структура и свойства [Текст]/ М.Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 347 с.
4. *Барт, Р.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По [Текст]: пер. с фр. /Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, Универс, 1994. – С. 45, 424–456.

5. *Барт, Р. S/Z*[Текст]: пер.сфр. / Р. Барт. – М.: ЭдиториалУРСС, 2001. – 232 с.
6. *Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества*[Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1979. – 412 с.
7. *Воронцова, И.В. Сольфеджио нового века: от звука к смыслу* [Текст]/ И.В. Воронцова // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. – М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2012. – Вып. 5.– С. 140–144.
8. *Консон, Г. Целостный анализ в контексте научной методологии*[Текст] / Г. Консон // Музыкальная академия. – 2010. – № 2. – С. 141.
9. *Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман* [Текст]:пер. с франц. /Ю. Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М.ИГ Прогресс, 2000. – С. 429.
10. *Лотман, Ю.М. Структура художественного текста* [Текст]/ Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – С. 17–49.
11. *Москона, Л. Въведение в категориално-методологическия анализ на музикознанието* [Текст]: Автореф. дис. ... на соиск. учен. степ. канд.искусствоведения: 17.00.02 / Л. Москона. – София, Българска академия на науките, 1978. – 24 с.
12. *Поппер, К. Знание и психофизическая проблема: В защиту взаимодействия*[Текст]: пер. с англ. / К. Поппер. – М., ЛКИ, 2008. – С. 20–21.
13. *Потебня А.А. Слово и миф* [Текст] / А.А. Потебня. –М.: Правда, 1989. – С. 167.
14. *Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике* [Текст]/ У. Эко. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
15. *Barthes, R. Texte* // Encyclopaediauniversalis. –Vol. 15. – 1973. – P. 78.
16. *Currie, G. Work and Text Mind* // Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings. An Anthology. – Oxford: Blackwell, 2007. – P. 98–106.
17. *Lakoff G., Johnson M. Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* / G. Lakoff, M. Johnson. –New York: Perseus Books. – 1999. – 550 p.