

**Ключові слова:** музична освіта, національна ідентичність, музика для молоді, міжкультурний діалог.

*В данной работе автор попытался найти связь между культурными традициями Запада и Ближнего Востока, представил основные характеристики, влияющие на композиторский стиль современной еврейской музыки для молодежи, раскрыл значение музыкального образования в формировании еврейской национальной идентичности.*

**Ключевые слова:** музыкальное образование, национальная идентичность, музыка для молодежи, межкультурный диалог.

УДК 78.03(430.2)(410)+78.01

**Ягодзинська І.О.,**

*старший викладач кафедри теорії та методики музичного мистецтва*

*Інституту мистецтв*

*Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат мистецтвознавства*

**ФРЕЙМОВА СЕМАНТИКА:  
АСПЕКТИ ЗАСТОСУВАННЯ  
У МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІЙ НАУЦІ**

*У статті уточнено зміст поняття «фрейм», розкрито принципи фреймової семантики. На цій основі охарактеризовано парадигму фреймової методики в музично-теоретичних дослідженнях вітчизняних учених та окреслено подальші перспективи застосування методу, зокрема у музичній компаративістиці.*

**Ключові слова:** *фрейм, концепт, фреймова семантика, теорія фреймів, інтерпретація, смисл.*

Відкриття в галузі психології і теорії інформації, потенції комп'ютерного моделювання, проблеми вивчення штучних мов — усе це сприяло формуванню у другій половині ХХ століття нового розуміння пізнавальних механізмів свідомості і мовної діяльності, тим самим окресливши напрям методологічних пошуків гуманітарного знання, зокрема і для музично-теоретичної науки. Зосередженість на функціональних властивостях художнього мовлення (як вербального, так і невербального — музичного) висунула на перший план смисл як фундаментальну категорію і «заповітну мрію» різногалузевих аналітичних студій. Актуальності набули проблеми розуміння та інтерпретації, а отже і процеси смислоутворення («проникнення за значення» за висловом О. Леонтєва). Феномен осягнення і породження смислу художнього (зокрема музичного) висловлювання стали розглядати не лише в аспекті семіозиса, але й як інформаційний процес — засвоєння індивідуальною свідомістю інформації, оформлення вражень у певні «смислові згущення». Такі ментальні конструкції, що виступають репрезентантами інформації, відповідають за її збереження в пам'яті і одночасно стають «трансляторами смислу» в конкретному мовному повідомленні, отримали в науковому обігу назву *фреймів*.

Вперше апробована в дослідженнях з теорії штучного інтелекту, концепція фреймів і принципи фреймового аналізу згодом розроблялися в структурній лінгвістиці, когнітивній психології, концептології, семіотиці. На даний момент можна виокремити *дві методологічні парадигми фреймової семантики*: комп'ютерне моделювання та лінгвістика. Розробки першого типу пов'язані з виявленням шляхів входження інформації в свідомість, її обробки і зберігання. У лінгвістиці ж фреймова методика використовується для виявлення взаємозв'язку конкретних мовних форм, способів висловлювання, які обирає суб'єкт мовної діяльності, з ментальними утвореннями, що існують у свідомості мовця.

Нині ідеї фреймової семантики активно залучаються в музично-теоретичні дослідження. При цьому дієвими виявляються обидва підходи, які дослідники так чи так спрямовують на розкриття специфіки композиторської творчості, обґрунтування її як особливої форми

художнього мислення, а музики як невербальної мови. Різниця ж визначається первинною установкою, трактуванням поняття «фрейм», що сходить або до «теорії фреймів» Марвіна Мінського (в першому випадку), або до «семантики розуміння» Чарлза Філмора, розвиненої лінгвістикою та лінгвоконцептологією.

У зв'язку із зазначеною «двоїстістю» методу виникає потреба уточнення змісту та об'єму самого поняття «фрейм», а також принципів фреймової семантики. У свою чергу, це дасть змогу окреслити перспективи застосування фреймової методики в методології сучасного музикознавства, що і становить **мету поданої статті**.

Як відомо, концепція фреймів формувалася в 1970-ті роки у зв'язку із Стенфордським проектом — спробами створення «машинного» інтелекту (на основі роботи з візуальними об'єктами і вербальними текстами). Під фреймами малися на увазі стереотипні ситуації, «сцени» («frame» з англійської — «рамка», «сцена», «кадр»), вже відомі людині з життєвого досвіду або спеціальних знань, під які можна було підводити нові, близькі до них сцени, тобто ситуації з дійовими особами, предметним фоном, щоб шляхом співвіднесення зі стереотипами розпізнавати нові ситуації («інтерпретація і розуміння як впізнавання шаблону»). Тоді ж було сформульовано наступне визначення фрейму: «структура даних (образ) для репрезентації знань» [4]. Тобто фрейм мислився як інструмент категоризації і класифікації явищ різної природи.

За М. Мінським, процес мислення заснований на імплікованому в довгостроковій пам'яті і певним чином матеріалізованому наборі різноманітних фреймів, за допомогою яких людина усвідомлює зорові образи, розуміє слова (семантичні фрейми), міркування, дії (фрейми-сценарії), оповідання (фрейми-розповіді) тощо. Нині ці ідеї покладено в концептуальну основу психолінгвістики. Скажімо, та сама позиція викладена й у Ф. Джонсона-Лейрда: «<...> люди не сприймають світ безпосередньо; вони лише володіють якимись внутрішніми репрезентаціями цього світу», які вчений називає «ментальними моделями світу» [2, 250].

Для розпізнавання інформації, зазначав М. Мінський, в пам'яті людини має актуалізуватися саме той фрейм, який найбільше відповідає гіпотезі щодо об'єкта сприймання. Таким чином здійснюється ідентифікація об'єкта в свідомості. Логічно припустити, що і розпізнавання музичного тексту, певного звукового матеріалу відбувається

шляхом співвіднесення його в свідомості як цілісності і як континуальної процесу з отриманими раніше, засвоєними і концептуалізованими в певні стереотипні моделі слуховими уявленнями і знаннями (в тому числі спеціальними, фаховими) щодо засобів будови і організації музичної мови. Тобто, якщо звернутися до традиційних понять музикознавчої науки, із впорядкованим попереднім слуховим досвідом, «інтонаційним словником» (Є. Назайкінський), «інтонаційно-естетичним тезаурусом» (М. Михайлов), жанровими, стильовими моделями тощо.

Водночас теорія фреймів була вдало адаптована в структурній лінгвістиці. На той момент (1970-ті рр.) в психології і мовознавстві вже було переглянуто стале уявлення про мову як про формально-механічне відображення мислення, точніше про тотожність мислення і мовлення. Сполучною ланкою між мовною діяльністю і розумовим простором були визнані репрезентаційні, або *когнітивні моделі свідомості*. У той же час в провідних концепціях лінгвістів вже функціонували аналогові поняття. Так, у Ч. Філлмора в цьому значенні виступала категорія «модуль», що трактувалася як модель семантичної пам'яті.

Згідно із «семантикою розуміння» Ч. Філлмора, фрейми — це структури знання, асоційовані з певним концептом, представленим тим чи іншим словом. При цьому знання, яке лежить в основі значень слів кожної групи, осягається як цілісна сутність: «<...> фрейм активізується, коли інтерпретатор, намагаючись виявити сенс фрагмента тексту, виявляється в стані приписати йому інтерпретацію, помістивши зміст цього фрагмента в модель, яка відома незалежно від тексту» [8, 65]. Таким чином, Ч. Філлмор доходить висновку, що фрейм — це *комплексна граматична конструкція*, що містить лексичну, синтаксичну і, відповідно, семантичну інформацію, та водночас є основною одиницею мови і мислення.

Отже, найчастіше фрейм пояснюється як: *структура* (система внутрішньої організації елементів в смислове ціле), *образ* (ментальна цілісність з певним рівнем абстрактності), а у підсумку як *когнітивна модель*.

Як вже зазначалося, у дослідженнях українських музикознавців застосування теорії фреймів і фреймової методики розгортається у двох площинах. Перший підхід, що базується на кібернетичній теорії фреймів М. Мінського, пов'язаний з аналітичними

спробами моделювання композиторського процесу. Таким шляхом вивчаються механізми музичного мислення, процеси розуміння музичного тексту і його інтерпретування як особливого типу комунікації між автором (композитором) і слухачем, виконавцем (дослідження І. Пясковського і представників його школи І. Полібіної, Т. Тучинської). Моделювання, що є іманентною властивістю психіки, сприяє інтерпретуванню свідомістю дійсності, зокрема, уможлиблює сприйняття і розуміння ще невідомого слухачеві музичного твору. І. Пясковський пропонує розглядати сприйняття музичного тексту як імовірно-статистичну модель «очікування певної звукового події» щодо раніше експонованих структур: «<...> виконавець або слухач «домислюють» концепцію твору, у ролі якої виступає той самий механізм «передбачення-очікування» події «В» після події «А» з подальшою реалізацією або нереалізацією очікуваного» [6, 48]<sup>1</sup>.

Т. Тучинська, яка застосувала в своїй дисертації фреймовий метод для створення експериментальних алгоритмічних композицій «в стилі» В. Сильвестрова та В.А. Моцарта, робить висновок, що розуміння музичного тексту — це «розпізнання або ідентифікація структур і моделей в музичній інформації, тобто пошук відповідності інформаційних структур тексту фреймам, які містяться в пам'яті людини, що сприймає музичний текст» [7, 15]. Слідом за І. Пясковським дослідниця наводить переконливий аргумент про доцільність застосування фреймової методики по відношенню до музичних текстів: «<...> обґрунтуванням кібернетичного підходу до проблеми розуміння є спільність процесів обробки інформації комп'ютером і людиною. Кібернетика може ставити проблеми розуміння тексту незалежно від його специфіки і виходити на рівень типологічного єдності людського пізнання» [7, 8].

Другий (лінгвістичний) підхід застосовується для визначення впливу на характер будови, концепції, стилю конкретного твору, певного жанру або творчості художника існуючих у свідомості автора

---

<sup>1</sup> При цьому І. Пясковський зауважує, що у механізмі інтерпретації визначальними є різні аспекти вербалізації концептуального змісту твору: від назви, програми до анотації, аналітичного опису тощо: «<...> вербалізовані форми опису музичних явищ, які виступають наче «інтерпретації», «осмислення» звукових процесів, їх асоціювання з найрізноманітнішими немuzичними ідеями є неодмінною складовою культурогенеза, інакше — зміцнення певного культурного коду, що впливає і на розвиток музичного мистецтва» [6, 55].

ментальних утворень. Окрема увага приділяється проблемам концептуалізації в музичній мові і процесів смислоутворення. Так, відправною позицією у розвідках представниці московської школи А. Амрахової є філморівська коцепція фрейму інтерпретації, що ґрунтується на зв'язку семантики і синтаксису. Найближчими родовими поняттями, якими дослідниця пояснює функціональність фреймів як когнітивних одиниць в музичній мові, виступають «прототип» і «композиційна модель» (до таких, наприклад, вона відносить жанрово-композиційні моделі в музичних текстах «неокласицистів», варіаційну форму як генетичний код в серіалізмі, тембр і фактуру як носії тематичних утворень в музиці авангарду і т. д. [1]). Важливим видається акцентування динамічного потенціалу фрейму, здатності останнього виступати текстоутворювальною структурою.

Вітчизняний музикознавець В. Марік звертається до фреймової методики в контексті концептології, вивчаючи функціонування в культурі вічних образів. Слідом за лінгвоконцептологами вона пропонує трактувати фрейм як «узуальне ядро концептосфери» (І. Тарасова), протипоставлене, відповідно, її семантичному (концептуальному) полю, периферії. Іншими словами, фрейм — це зміст концепту, окристалізований в процесі функціонування імені в культурі. Якщо по відношенню до вербального (прозового, поетичного) тексту фрейм-аналіз передбачає роботу на рівні слова або словосполучення як мінімальної одиниці сенсу (лінгвістика), то, за логікою В. Марік, сигналізаторами фрейму в музичному тексті є «музичні лексеми»: різні одиниці музичної мови, репрезентовані сукупністю засобів виразності, які обов'язково є самостійними, індивідуалізованими утвореннями. Специфіка процесу концептуалізації в музичному мистецтві, справедливо підкреслює дослідниця, полягає в жанрово-стилістичній обумовленості музичного тематизму: «<...> лексеми можуть бути об'єднані в кілька жанрово-стилістичних комплексів, кожен з яких має своє символічне значення» [3, 10]<sup>1</sup>. Ця думка підтверджується спостереженнями Є. Назайкінського (і в цілому, теоретичними положеннями музичної семантики) про те, що «<...> на семантичних, змістовних властивості елемен-

<sup>1</sup> У свою чергу, категорія музичний концепт розшифровується В. Марік як «привнесення певного предметного змісту в звукову структуру; при цьому дана структура проявляє свої можливості як невербальна мова» [3, 10].

тів музичної мови, безумовно, позначається вплив <...> музичної практики, яка наділяє ті чи інші інтонації, ритмічні формули, гармонічні звороти, типи фактури <...> певними — іноді дуже конкретними, а частіше узагальненими значеннями, які в силу повторності елементів мови закріплюються за ними в колективній музичній свідомості» [4, 155].

Узагальнюючи запропонований діапазон трактувань поняття в різних галузях когнітивістики, позначимо наступну «зону значень» і функціональності фрейму, що визначають аспекти його застосування в музично-теоретичних дослідженнях: а) когнітивна модель для репрезентації інформації і засвоєння свідомістю цілого ряду явищ, концептів, «згорнутих» до імені як символу; б) спосіб розгортання символу в наративний сценарій, який зберігає в новому художньому просторі сутнісні властивості об'єкта інтерпретації, тобто смислова структура з константними ознаками, здатна алгоритмічно розкриватися в новій комунікативній ситуації і таким чином виступає як інструмент перекодування текстів; в) форма концептуального вираження смислових утворень в мовній діяльності (вербальній, музичній); г) ментальна конструкція інтерпретації.

У чому, власне, значущість і новизна відкритих ментальних моделей для подальшого наукового дискурсу взагалі, зокрема, в музикознавстві? Відповідь на це питання переконливо формулює А. Амрахова: «... ментальні репрезентації — те, що ми знаємо, думаємо про реальні події, — детермінують процеси мислення. Якщо раніше наука звертала увагу на знання про об'єкти і відносини між ними, то для когнітивного аналізу об'єкти і відносини є компонентами подій — більш цілісних структур, що мають динамічну природу і розвиваються в часі» [1, 15]. Отже, продовжує А. Амрахова, «<...> за допомогою нової методики можна зазирнути туди, де немає можливості для визначень, тому що там немає готової змістовності — вона ще тільки формується» [1].

Специфіка такого підходу до музичної творчості розкривається при зіставленні з традиційними методиками музичної науки. Скажімо, драматургічний аналіз оперного твору дає змогу лінійно простежити становлення музичного тексту як смислової цілісності через розкриття співвідношень дійових осіб, що виникають на сюжетному рівні, образно-інтонаційних сфер, тематичних комплексів, способів взаємодії словесного і музичного компонентів.

Фреймовий метод передбачає процес, скоріше, зворотний — виявлення тієї смислової (і мовної) структури, яка цей текст породжує. Сам аналіз у такому випадку спрямований на розшифровку первинної «формули сюжету» шляхом експлікації повторних елементів (інваріантних структур), індивідуалізованих музично-мовних утворень (лейткомплексів, імен-символів, лейтмотивів і т. д.) в музичній композиції. Окремий музичний твір розглядається при такому підході як результат сценарного розгортання первинної структури в художній знак, специфічна форма якого зумовлена, з одного боку, концептуальною картиною світу композитора (особистісний сенс), з іншого — конкретними мовними (жанрово-стильовими) умовами, семантичної пам'яттю музичної мови.

Окреслюючи перспективи застосування принципів фреймової семантики у музикознавстві, зазначимо, що універсальність когнітивної моделі, методологічна нейтральність самого поняття дозволяють з мінімальною кореляцією застосовувати його до музичного дискурсу і різних явищ музичного мистецтва. Підключення теорії фреймів в компаративістські дослідження (дослідження класичної для сучасного музикознавства проблеми взаємодії музики і слова зокрема), на наш погляд, дасть змогу уникнути прямих зіставлень музичної мови з вербальним при виявленні «музичного» в літературному тексті, формалізувати процеси і результати глибинної взаємодії музичного і вербального смислових компонентів у художніх текстах культури, ухилившись як від спокуси прямого співвідношення літературних композицій з музичними жанрами і формотворчими прийомами, так і від певного «літературоцентризму» у виявленні аналогів музичної мови в вербальній лексиці.

### ДЖЕРЕЛА

1. Амрахова А. Перспективы фреймовой семантики в музыкознании / А. Амрахова // Музыка как форма интеллектуальной деятельности : сб. статей / [ред.-сост. М. Арановский]. — Изд. 2-е. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — С. 74–86.
2. Джонсон-Лэрд Ф. Процедурная семантика и психология значения / Ф. Джонсон-Лэрд ; [пер. с англ. И. Кобозевой] // Новое в зарубежной лингвистике: Проблемы и методы лексикографии / [отв. ред. В. Петров, В. Герасимов]. — Вып. 23. — М. : Прогресс, 1988. — С. 234–257.



3. Марік В. Явища концепту і концептосфери в музичному мистецтві: до проблеми вічного образу : автореф. дис. ... канд. мист-ва : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В.Б. Марік. — Одеса, 2008. — 19 с.
4. Минский М. Фрейм для представления знаний / М. Минский ; [пер. с англ. Н. Гринбаума, под. ред. Ф. Кулакова]. — М. : Энергия, 1979. — 216 с.
5. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1972. — 383 с.
6. Пясковский И. Логика музыкального мышления / И. Пясковский. — К. : Музична Україна, 1987. — 179 с.
7. Тучинська Т. Розуміння музичного тексту: теоретико-інформаційний аспект : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Т.І. Тучинська. — К., 2009. — 19 с.
8. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания / Ч. Филлмор ; [пер. с англ. А. Баранова] // Новое в зарубежной лингвистике: Проблемы и методы лексикографии / [отв. ред. В. Петров, В. Герасимов]. — Вып. 23 — М. : Прогресс, 1988. — С. 52–75.

*В статье уточнено содержание понятия «фрейм», раскрыты принципы фреймовой семантики. На этой основе охарактеризованы парадигмы фреймовой методики в музыкально-теоретических исследованиях отечественных ученых и намечены дальнейшие перспективы применения метода, в частности в музыкальной компаративистике.*

**Ключевые слова:** *фрейм, концепт, фреймовая семантика, теория фреймов, интерпретация, смысл.*

*The article clarifies the content of the concept “frame”, examines the frame semantic principles. Based on the following research it is characterized the paradigm of frame techniques in the musical and theoretical studies of national scientists and outlines the future prospects of the method implementation, in particular in Comparative Musicology.*

**Key words:** *frame, concept, frame semantics, theory of frames, interpretation, meaning.*